



Universidades Lusíada

Fonseca, Cláudia Isabel Germano, 1989-

Arquitectura : razão e utopia no processo criativo

<http://hdl.handle.net/11067/833>

Metadados

Data de Publicação	2014-03-26
Resumo	A presente dissertação pretende compreender a Razão e Utopia no processo criativo, nomeadamente a sua relação na composição projectual enquanto modo operativo. Partindo da análise de três arquitectos, Álvaro Siza, Oscar Niemeyer e Frank O. Gehry, nas suas influências, formação e carácter procura-se compreender como se coadunam ambos os termos no alcance de uma arquitectura que não se restringe à razão, procurando introduzir algo mais no resultado. Esse algo, que transcende a razão descrita, bus...
Palavras Chave	Criatividade, Vieira, Álvaro Siza, 1933- - - Crítica e interpretação, Niemeyer, Oscar, 1907-2012 - - Crítica e interpretação, Gehry Frank Owen 1929- - Crítica e interpretação
Tipo	masterThesis
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-04-27T10:00:48Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado integrado em Arquitectura

Arquitectura: razão e utopia no processo criativo

Realizado por:

Cláudia Isabel Germano Fonseca

Orientado por:

Prof. Doutor Arqt. Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos

Constituição do Júri:

Presidente:	Prof. Doutor Arqt. Joaquim José Ferrão de Oliveira Braizinha
Orientador:	Prof. Doutor Arqt. Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos
Arguente:	Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Dissertação aprovada em: 19 de Março de 2014

Lisboa

2013



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Arquitectura:
razão e utopia no processo criativo

Cláudia Isabel Germano Fonseca

Lisboa

Dezembro 2013



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Arquitectura:
razão e utopia no processo criativo

Cláudia Isabel Germano Fonseca

Lisboa

Dezembro 2013

Cláudia Isabel Germano Fonseca

Arquitectura:
razão e utopia no processo criativo

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura.

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos

Lisboa

Dezembro 2013

Ficha Técnica

Autora Cláudia Isabel Germano Fonseca
Orientador Prof. Doutor Arqt. Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos
Título Arquitectura: razão e utopia no processo criativo
Local Lisboa
Ano 2013

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

FONSECA, Cláudia Isabel Germano, 1989-

Arquitectura : razão e utopia no processo criativo / Cláudia Isabel Germano Fonseca ; orientado por Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos. - Lisboa : [s.n.], 2013. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - SANTOS, Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos, 1961-

LCSH

1. Criatividade
2. Vieira, Álvaro Siza, 1933- - Crítica e interpretação
3. Niemeyer, Oscar, 1907-2012 - Crítica e interpretação
4. Gehry, Frank Owen 1929- - Crítica e interpretação
5. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
6. Teses - Portugal - Lisboa

1. Creative ability
2. Vieira, Álvaro Siza, 1933- - Criticism and interpretation
3. Niemeyer, Oscar, 1907-2012 - Criticism and interpretation
4. Gehry, Frank Owen, 1929- - Criticism and Interpretation
5. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
6. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA2500.F66 2013

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, principalmente aos meus pais. Aos meus amigos, conhecidos e desconhecidos que ao longo do meu percurso contribuíram para tudo o que é hoje e será futuro.

Aos professores que pontuaram a minha formação, em especial aos de projecto. Ao Mestre Arquitecto Mário Rino pela disponibilidade e opiniões contrutivas.

Em especial ao meu orientador Prof. Doutor Arqt. Joaquim Marcelino da Conceição dos Santos, pelas horas de acompanhamento dedicado.

A Roma, cidade eterna, onde o Homem emerge no mais profundo sonho realizado.

O homem não é mais do que um ser cheio de erro, natural e indelével sem a graça. Nada lhe mostra a verdade. Tudo o engana. Esses dois princípios de verdade, a razão e os sentidos, além de carecerem ambos de sinceridade, iludem-se recíprocamente um ao outro. Os sentidos iludem a razão com falsas aparências; e essa trapaça que fazem à alma recebem-na dela por sua vez: é a desforra. As paixões da alma perturbam os sentidos e provocam-lhe impressões falsas. Mentem e enganam-se à porfia.

PASCAL – Pensamentos escolhidos. Editorial Verbo. Lisboa, 1972. (Livros RTP).

APRESENTAÇÃO

Arquitectura: razão e utopia no processo criativo

Cláudia Isabel Germano Fonseca

A presente dissertação pretende compreender a Razão e Utopia no processo criativo, nomeadamente a sua relação na composição projectual enquanto modo operativo.

Partindo da análise de três arquitectos, Álvaro Siza, Oscar Niemeyer e Frank O. Gehry, nas suas influências, formação e carácter procura-se compreender como se coadunam ambos os termos no alcance de uma arquitectura que não se restringe à razão, procurando introduzir algo mais no resultado. Esse algo, que transcende a razão descrita, busca estender-se ao plano da utopia, onde o arquitecto sobre o domínio conquistado explora as suas potencialidades e visões.

Numa tentativa de entender a formação de uma linguagem própria e de como essa linguagem é importante no auto-reconhecimento e modo operativo, este trabalho vai ao encontro dessas utopias próprias originadas num percurso pessoal e profissional pontuado pelo reconhecimento do que é arquitectura e do que ela poderá ser mais.

Palavras-chave: Razão, Utopia, Processo criativo, Álvaro Siza, Oscar Niemeyer, Frank O. Gehry.

PRESENTATION

Architecture: reason and utopia in the creative process

Cláudia Isabel Germano Fonseca

This thesis aims to develop an understanding of reason and utopia in the creative process, in particular their relationship in the composition while operating as a projectual method.

Starting at the analysis of three architects, Álvaro Siza, Oscar Niemeyer and Frank O. Gehry, in their influences, training and character, one seeks to understand how reason and utopia are consistent in achieving an architecture that is not restricted to reason, trying to overcome something more at the end. Such a something has to transcend reason and extends to the plane of utopia, where the architect finds his own domain and explores its potential and vision.

In an attempt to understand the formation of their own language, and how this language is important in self-recognition and operating mode of the architect, this work meets these own utopias originated in a career punctuated by the recognition of what architecture is and what it may be more.

Palavras-chave: Reason, Utopia, Creative process, Álvaro Siza, Oscar Niemeyer, Frank O. Gehry

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Esquisso da Piscina das Marés, Siza, (Cremascoli, 2013, p. 26).....	40
Ilustração 2 – Planta inicial da Piscina das Marés Siza, onde se evidencia a geometria alongada sobre a topografia existente, (Cremascoli, 2013, p. 27).....	41
Ilustração 3 – Confronto com o mar escultor do ‘limite’, Roberto Collová, 1982, (Cremascoli, 2013, p. 29).....	41
Ilustração 4 – Fotografia aérea do complexo FG+SG Fernando Guerra, 2008, (Cremascoli, 2013, p. 29).....	42
Ilustração 5 – Junção do construído com o natural Giovanni Chiaramonte, 1984, (Cremascoli, 2013, p. 28).....	42
Ilustração 6 – Exterior da igreja onde não são visíveis elementos simbólicos Igreja de Santa Maria, Duccio Malagamba, 1997, (Cremascoli, 2013, p. 43).....	45
Ilustração 7 – Fachada da igreja, onde se ocultam a torre campanária e o baptistério, Duccio Malagamba, 1997, (Cremascoli, 2013, p. 43).....	46
Ilustração 8 – Construção de um lugar, Siza, 1990, (Siza, 2006, p.48).....	46
Ilustração 9 – Esquisso inicial do interior, Siza, (Machabert e Beaudouin, 2009, p. 180).....	47
Ilustração 10 – Esquisso posterior do interior, Siza, (Machabert e Beaudouin, 2009, p. 181).....	47
Ilustração 11 – Diagrama especulativo do percurso arquitectónico à distinção do espaço, (ilustração nossa, 2013)	47
Ilustração 12 – Alessandra Chemollo, 1996, (Cremascoli, 2013, p. 42)	48
Ilustração 13 – Esquisso reconhecimento do lugar. Siza, 1977, (Machabert e Beaudouin, 2009, p.67).....	51
Ilustração 14 – Esquisso do aqueduto. Siza, 1977, (Siza, 2006, p.116).....	51

Ilustração 15 – Presença do aqueduto dentro do bairro, (ilustração nossa, 2013).....	52
Ilustração 16 – Diagrama especulativo sobre a presença e passagem (não presença) do aqueduto, interrupção/união (ilustração nossa, 2013).....	52
Ilustração 17 – Espaços intersticiais, passagem, (ilustração nossa, 2013).....	52
Ilustração 18 – Espaços intersticiais (ilustração nossa, 2013).....	53
Ilustração 19 – Bairro da Malagueira (ilustração nossa, 2013).....	53
Ilustração 20 – Planta Casa do Baile, Niemeyer, 1940, (Botey, 2008, p.46).....	74
Ilustração 21 – Diagrama, interpretação traçado em ‘serpentina’ (ilustração nossa, 2013).....	75
Ilustração 22 – Esquisso Casa do Baile, Niemeyer, 1940, (Botey, 2008, p.46).....	75
Ilustração 23 – Representação do movimento, Marquise em curva, (Botey, 2008, p.47)	75
Ilustração 24 – Casa do Baile, Niemeyer, 1940, (Botey, 2008, p.47).....	75
Ilustração 25 – Corte transversal do Palácio da Alvorada (Botey, 2008, p. 126).....	78
Ilustração 26 – Vista do interior (Botey, 2008, p. 126).....	78
Ilustração 27 – Fachada principal do Palácio da Alvorada (Bruno Luz, 2012).....	78
Ilustração 28 – A procura da forma diferente (Niemeyer, 2007, p. 13).....	79
Ilustração 29 – Coluna do Alvorada (Botey, 2008, p. 125).....	79
Ilustração 30 – Diagrama sobre a fachada, onde paradoxalmente o poché transmite menos claramente a fachada real, o vazio realça o cheio. (ilustração nossa, 2013).....	80
Ilustração 31 – Paisagem onde se insere o Museu, com o Pão de Açúcar em 2º plano (Bruno Luz, 2012).....	83
Ilustração 32 – Esquisso do Museu de Niterói (Niemeyer, 2007, p.10).....	83

Ilustração 33 – Modelo Museu de Caracas. Niemeyer, 1954, (Botey, 2008, p. 175).	83
Ilustração 34 – Barrett Newman, The Broken Obelisk, 1968, Capela de Rothko em Houston, Dominique de Menil, 1968, (Arnheim, 2001, p.54).....	84
Ilustração 35 – Diagrama especulativo da forma do museu de Niterói, tentando uma aproximação justificativa da sua harmonia no contexto. Um pedaço do lugar é recortado, invertido e elevado, de modo a não perturbar a vista pré-existente. (ilustração nossa, 2013).....	84
Ilustração 36 – Enquadramento da paisagem sob o museu (Bruno Luz, 2012).....	85
Ilustração 37 – O betão na leveza da forma, representando o lugar em símbolo e identidade. (Bruno Luz, 2012).....	85
Ilustração 38 – Esquisso para a sede internacional em Birsfelden, Suíça. Primeira mostra do seu trabalho a Rolf Fehlbaum. Gehry, 1989, (Isenberg, 2009, p.77).....	111
Ilustração 39 – Segundo Gehry, um dos artistas bastante influente na sua visão experimental é Chuck Arnoldi. Arnoldi's, Leah Caplan (Isenberg, 2009, p. xiv).....	111
Ilustração 40 – Peter Alexander é também um dos artistas de Los Angeles que Gehry reconhece como referência, Brian Forrest, (Isenberg, 2009, p.54).....	112
Ilustração 41 – Giorgio Morandi é outro artista cuja influência se reflecte na capacidade compositiva praticada por Gehry, cujo próprio reconhece. Scala/art Resource, NY, 2008, (Isenberg, 2009, p. 6).....	112
Ilustração 42 – Maquete. Gehry, 1989, (Isenberg, 2009, p.77).....	112
Ilustração 43 – Thomas Mayer, (Isenberg, 2009, p.77).....	113
Ilustração 44 – Destaque do Museu na paisagem. Guggenheim Museum Bilbao, David Heald, 1997, (Isenberg, 2009, p.133).....	117
Ilustração 45 – Bilbao da cidade. Guggenheim Museum Bilbao, 1997, David Heald, 1997. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, (Isenberg, 2009, p. 259).....	117
Ilustração 46 – The Guggenheim Bilbao acquired “visual presence” with its busy waterfront location, Gehry, 1991, (Isenberg, 2009, p.134).....	118

Ilustração 47 – Guggenheim Museum Bilbao 1997, Sidney Pollack, 1997 (Isenberg, 2009, p.198).....	118
Ilustração 48 – The interior of the Guggenheim Bilbao reflects Gehry's belief that museum design doesn't have to be conventional, David Heald, 1997, (Isenberg, 2009, p. 103).....	119
Ilustração 49 – Gehry's Disney Concert Hall Competition entry, Gehry, 1988, (Isenberg, 2009, p.117).....	123
Ilustração 50 – A sketch for the Walt Disney Concert Hall, Gehry, 1998, (Isenberg, 2009, p.113).....	123
Ilustração 51 – Walt Disney Concert Hall's auditorium, Gehry, (Isenberg, 2009, p. 246).....	123
Ilustração 52 – The Walt Disney Concert Hall, em segundo plano Dorothy Chandler Pavillion, Gehry Partners, LLP, 2003, (Isenberg, 2009, p. 106).....	124
Ilustração 53 – Diagrama de interpretação, pode-se dizer que Ghery não trabalha sobre uma forma (conjunto), mas sobre blocos isolados que encerram o programa, quebrando a escala do edifício onde este exige, sem prejudicar o conjunto. (ilustração nossa, 2013).....	124
Ilustração 54 – The Walt Disney Concert Hall's opening celebrations took place in October 2003, Tim Street-Porter, (Isenberg, 2009, p. 119).....	125

SUMÁRIO

1. Introdução.....	19
2. Álvaro Siza Vieira: Percurso, Formação e Carácter	23
2.1. Influências – a prática do desenho	23
2.2. Formação.....	26
2.3. Cultura Eclética Do Arquitecto	29
2.4. Processo Criativo.....	32
2.4.1. Processo de Trabalho.....	33
2.4.2. Razão e Utopia	35
2.5. Obra.....	37
2.5.1. Piscina de Leça da Palmeira	38
2.5.2. Igreja do Marco de Canaveses.....	43
2.5.3. Malagueira	49
2.6. Resumo Conclusivo	54
3. Oscar Niemeyer: Percurso, Formação e Carácter	57
3.1. Influências – o gosto pelo desenho	57
3.2. Formação.....	59
3.3. Cultura Eclética do Arquitecto	62
3.4. Processo Criativo.....	65
3.4.1. Processo de Trabalho.....	66
3.4.2. Razão e Utopia	68
3.5. Obra.....	71
3.5.1. Belo Horizonte, Pampulha, Casa do Baile.....	72
3.5.2. Palácio da Alvorada, Brasília.....	76
3.5.3. Museu de Niterói.....	81
3.6. Resumo Conclusivo	86
4. Frank O. Gehry: Percurso, Formação e Carácter.....	89
4.1. Influências – o jogo dos blocos.....	89
4.2. Formação.....	91
4.3. Cultura Eclética do Arquitecto	96
4.4. Processo Criativo.....	100
4.4.1. Processo de Trabalho.....	103

4.4.2. Razão e Utopia	105
4.5. Obra.....	107
4.5.1. Vitra Furniture Museum	109
4.5.2. Guggenheim Museum Bilbao	114
4.5.3. Walt Disney Concert Hall.....	120
4.6. Resumo Conclusivo.....	126
5. Conclusão.....	129
Referências	135
Bibliografia.....	137

1. INTRODUÇÃO

Falar de arquitectura é falar da especificidade de um autor, o qual invariavelmente é identificado pela sua arquitectura. Assim sendo, o processo criativo próprio e o alcance de uma linguagem íntima é um ‘patamar de excelência’, um nível no qual o arquitecto supera a própria base da arquitectura onde cresceu e inicialmente se formou, transcendendo-a, e transcendendo-se, cursando num caminho, onde a razão e a utopia incorporam o seu carácter e enriquecem o mundo arquitectónico. Por ser assim, cada novo edifício é produto desse patamar criativo do arquitecto, acrescentando algo mais ao Mundo Arquitectónico e ao próprio processo dinâmico criativo onde se entrecruzam razão e utopia na invenção de novas ideias, que exploram um universo pessoal em constante crescimento.

Com esta dissertação pretende-se explorar como determinada arquitectura pretende ser mais que uma resposta racional ao desafio acometido, e que para tal os arquitectos envolvem-se numa busca onde coadunam razão e utopia visando alcançar um resultado perfeito, por vezes alcançado, entendendo-se que aqui surge a grande obra de arquitectura. Quer-se com isto atestar, que a linguagem própria dos arquitectos seguidamente tratados resulta de uma sintonia entre a racionalidade apreendida e a visão perseguida, ou seja, que o processo criativo oscila entre a razão e a utopia, que tem capacidade para as discernir e criticar na sua ambição de criar uma arquitectura que transcende a resposta pronta e que procura a ideia mais abrangente. Tudo isto parte de uma análise de três arquitectos, Álvaro Siza Vieira, Oscar Niemeyer e Frank O. Gehry, dos seus percursos, formações e caracteres, e de onde se procura extrair o que é mais relevante para essa relação, *percurso-formação-carácter*, que gera um espírito crítico na construção dos ‘diálogos’ arquitecto/ideia e ideia/materialização.

Como referência teórico-metodológica deve distinguir-se o livro de Rafael Moneo, “Theoretical Anxiety and Design Strategies in the work of eight contemporary architects”. É por esta obra crítica que a estrutura de análise é influenciada na sua corporização, resultando em biografias sucintas de cada arquitecto, onde se privilegia os principais aspectos influentes na composição das respectivas personalidades. Começa-se por descrever as Influências mais marcantes na infância ou período adolescente, seguido da Formação e Cultura Eclética do arquitecto, referindo-se apenas os aspectos que se consideram mais importantes para a constituição do

universo criativo do arquitecto. Chegando a tal resumo elucidativo desse universo, segue-se o Processo Criativo, onde se engloba o Processo de Trabalho, e onde por fim se conclui em Razão e Utopia. A finalizar, analisam-se alguns aspectos fundamentais em três obras de cada arquitecto, em relação à aplicação da razão e da utopia no seu processo projectual, dedicando-se mais atenção aos factores que se consideram relevantes na obra em causa, para compreender a instância que se pretende provar, a existência de uma relação recíproca entre razão e utopia na capacidade projectual activa do arquitecto.

Os termos razão e utopia variam de significado consoante a sua aplicação, por tal, explicita-se a aplicação de ambos nesta dissertação. Razão entende-se como processo mental, um afastamento e rejeição do caos pela percepção e busca de um acto organizado. Esse acto leva a uma construção espacial onde os conhecimentos a priori interagem e se relacionam, na busca por um resultado coerente confinante com o entendimento do criador, que culmina numa decisão objectiva. A razão pode assim entender-se como a actividade que articula os processos técnico-tecnológicos e construtivos com o destino da arquitectura, assimilados pelo percurso formativo do arquitecto, que vão convergir na construção espacial perseguida no desenho. Deste modo a razão é uma ferramenta que organiza a acção de projectar e constitui uma base cognitiva que varia conforme o seu alcance de resposta e cuja avaliação pode ser inclusivamente subjectiva.

Por outro lado, a utopia surge como revelação de uma capacidade íntima que se expressa para além da razão, mas pela qual a própria razão poderá dar um contributo organizativo de modo a esclarecê-la. O consciente e o inconsciente revelam capacidades criativas na Utopia, a qual expressa o carácter pessoal calcado no espírito artístico e absorvente do criador. A utopia apela ao inexistente e é um abrir de possibilidades para o campo da visão e invenção, e em consequência da própria razão.

Entende-se que razão e utopia limitam e são ilimitadas, são inteligíveis dentro de limites precisos, universos diferentes, mas da sua interacção no processo criativo esses limites diluem-se por que razão e utopia interactuam dando à criatividade, a priori, um carácter ilimitado. O ultrapassar do limite conhecido pelo arquitecto, retrata uma capacidade de transcendência, capaz de antecipar o futuro e correr certos riscos por esse avanço.

Sendo a utopia um termo nascido de Thomas More e da sua obra “Utopia”, onde retrata uma sociedade ideal em crítica à sua própria sociedade, o carácter subjectivo da mesma revela-se, e deste modo não se tratará de utopia, mas sim de utopias. Neste caso visões próprias de cada arquitecto, que se debruçam na transcendência sobre a razão neles próprios estabelecida, direccionam-se para certas ideologias, onde surgem as utopias próprias. Assim sendo, a Utopia, desde a sua definição no dicionário: “Sistema ou plano que parece irrealizável; fantasia”, à aplicação que se lhe atribui corriqueiramente, define invariavelmente um plano que não é irrealizável, mas sim, além do ‘limite’ conhecido, e neste caso da razão acima descrita.

O tema desenvolvido surge devido à experiência Erasmus, na Università Degli Studi di Roma “La Sapienza” Prima Facoltà di Architettura “Ludovico Quaroni”, no âmbito da disciplina: Laboratorio di Sintesi in Composizione e Progettazione Urbana. A diferença sentida em relação ao método de ensino na disciplina de projecto, levou a que surgissem questões acerca da abordagem da ideia no projecto. Quando foi pedido o cumprimento estrito das normas inerentes ao programa dado, assim como a pesquisa de respostas o mais racionais possíveis, como um exercício de reconhecimento da “boa arquitectura” aplicada àquele caso, as primeiras interrogações sobre a articulação dessas normas com uma ideia imaginada surgiram. Essa pesquisa, era assim uma investigação com o objectivo de responder ao projecto da maneira mais funcional e pragmática.

As normas funcionavam assim, como limites impostos à intervenção possível. Era imprescindível clarificar e englobar da maneira mais coerente os objectivos do programa, nem que para tal fosse necessário mimetizar um projecto existente, para uma compreensão de como tal deveria funcionar.

A investigação pedida, em busca do conhecimento da razão aplicada por outro arquitecto, e esta actividade mimética válida, que serviria para colmatar quaisquer falhas às respostas pretendidas, suscitaram interrogações sobre o processo criativo. A opção de mimetizar para compreender a razão inerente ao projecto seria correcta? Não seria esse mimetismo um atrofio à capacidade criativa? E não estaria ele a comprometer, paradoxalmente a razão? Qual o valor da ideia, visão ou fantasia sobre a razão? E por último, Não seria a capacidade de visão, a utopia, uma crítica à razão, que a confronta nos seus limites e a actualiza?.

Num constante confronto com a impossibilidade de confrontar essa razão, impondo uma expressão pessoal, uma utopia ou visão alternativa de resposta, o acto de projectar definhou-se, ou assim o era por incapacidade de o potenciar. Por tal, entende-se que o projecto desenvolvido não resolve a questão pertinente, que seria enfatizar o factor pessoal que desperta a actividade criativa no horizonte utópico. E embora ela tenha surgido clara no desenvolvimento do projecto em si mesmo, optou-se por não apresentar, pois o resultado, dado a subvalorização da razão submetida, não alcançou na prática o entendimento que se expõe. Daí que a análise de arquitectos referência – diferentes entre si – surgiu na procura de esclarecimento, de como ultrapassar esta dificuldade operativa sobre a razão, tentando potenciá-la sobre uma ideia sem a descurar, compreendendo como a criatividade nos leva ao novo 'objecto', à invenção da arquitectura.

Partindo de tal experiência e colocando-a em confronto com outras precedentes, geraram-se questões em torno desta articulação razão/utopia, sob o ponto de os dois termos não se poderem considerar opostos, mas sim interligados. Por isto, este trabalho pretende compreender, a partir de três arquitectos de linguagens marcantes, a importância do alcance da razão, assim como a relevância da utopia, na construção de um processo criativo que é próprio de cada um e de como o percurso pessoal efectuado os levou a atingir os dois atributos, assim como a conquista de uma relação saudável entre eles.

2. ÁLVARO SIZA VIEIRA: PERCURSO, FORMAÇÃO E CARÁCTER

2.1. INFLUÊNCIAS – A PRÁTICA DO DESENHO

Álvaro Siza nasce em Matosinhos em 1933, e desde pequeno começa a ser impulsionado pelo seu tio no gosto por desenhar, que embora não soubesse nada dessa arte, encantava-se com os riscos do sobrinho e premiava-o com instrumentos para trabalhar o grafismo, assim como papel de desenho, que Siza aproveitava para preencher nas viagens que fazia em família;

Pela minha parte, desde que me lembro encorajado a desenhar por um tio, para além disso, pouco dado às artes, interessava-me pelos museus e por aquelas perdidas sacristias onde de súbito, entre o pó, explodia um Greco (o meu tio oferecia-me coisas maravilhosas, lápis nº1, borrachas, caixas de aguarelas, cadernos de papel costaneira, depois Almaço, depois Whatman, ou Ingres ou Conté; cada melhoria de qualidade correspondia a uma promoção calculadamente decidida pelo meu tio que não sabia desenhar. (Siza, 2009b, p. 32)

Seu pai Júlio Siza Vieira, organizava férias em Espanha, e numa dessas viagens com destino à cidade de Barcelona, encantou-se pela primeira vez com arquitectura ao visitar a obra de Gaudí¹, “Pouco me interessava a arquitectura; mas aquela parecia escultura, ou pintura, ou assim era.” (Siza, 2009b, p. 32).

Pela primeira vez Siza reconhece uma ligação do desenho, que explorava quotidianamente, e da sua principal paixão, a escultura, com uma arte que embora ainda não tivesse o prestígio actual, superava a da escultura em dignidade, a Arquitectura. Era uma alternativa para a sua formação, já que o desejo de se tornar escultor não era apoiado totalmente, principalmente pelo seu pai. “Tive o primeiro pressentimento de que talvez a arquitectura me interessasse mais do que qualquer outra coisa; de que estava ao meu alcance; bastava por a dançar janelas, portas, rodapés, ferragens, lambrins em cerâmica ou pedra, caleiras, goteiras.” (Siza, 2009b, p. 32)

Nota-se que Siza dedica uma especial atenção a pormenores, como descreve na primeira sensação em que a arquitectura começou a fazer sentido para si, “bastava por a dançar janelas, portas, rodapés”, a definição do todo vem com a junção de todas as partes. Em jovem esta definição parece transmitir a certeza de que os primeiros

¹ **Antonio Gaudí** - (1852-1926), arquitecto catalão, nascido em Reus, foi uma das figuras mais importantes do modernismo catalão. A sua obra-prima é um ponto emblemático da cidade de Barcelona, a Sagrada Família.

interesses pelas artes do desenho e da escultura deram-lhe uma capacidade especial de observação e de expressão do que para si começara a ser arquitectura, uma poção de elementos que interagem entre si, como pequenas esculturas especialmente desenhadas que se articulam na formação de um espaço.

Hoje, a arquitectura de Siza continua a espelhar a importância que o desenho, a observação, a representação e a contemplação definem nos princípios para a criação de formas, como um escultor de grande escala, que molda o objecto consoante o objectivo previamente explorado sobre raciocínio e olhar atento. Trata-se de uma procura criativa onde há lugar para a espontaneidade, mas onde a racionalidade e o conhecimento, nomeadamente referências e influências, tem o papel formativo que mais tarde se revela consciente ou inconscientemente nos primeiros traçados. Para o arquitecto a inspiração é uma mentira oculta entre todo este processo resultante da perseverança de tudo o que engloba o desenho como método de trabalho;

Não acredito muito nisso da inspiração... Aquilo que faço é o resultado de muito trabalho e de um processo longo de concentração, que dura anos, tantos quantos aqueles que demora o projecto a concretizar-se. Multiplicados por vários projectos, ainda mais exige da concentração, sempre atacada por um mundo de dúvidas, das quais tem de resultar uma ordem. (Siza, 2009a, p. 30)

O desenho na obra de Siza é claramente o motor de todo o processo criativo, o à-vontade que conquistou ao longo dos anos, aperfeiçoando tanto a técnica como a observação fizeram com que desenhar seja algo directamente ligado ao pensamento mais interior, aquele que não precisa ser ligado para vasculhar ideias, impressões, referências etc., todas aquelas premissas que numa fase inicial de projecto atormentam quem diante de uma folha em branco por vezes não consegue desenvolver, “Todos os gestos – também o gesto de desenhar – estão carregados de história, de inconsciente memória, de incalculável, anónima sabedoria.” (Siza, 2009b, p. 37). O treino em desenhar, em esquisar constantemente por impulso casual fez com que tudo se tornasse natural na busca do conceito sobre o papel, por entre os traçados da caneta. Pois consegue expressar aquilo que pretende do espaço, o que é um dos pontos fulcrais de todas as composições, Siza é um orador mudo do desenho, e este último é o seu professor de discurso, que tanto o corrige como deixa falar sem parar até ao fim;

O desenho é uma forma de comunicação, com o eu e com os outros. Para o arquitecto, é também, entre muitos, um instrumento de trabalho; uma forma de aprender, compreender, comunicar, transformar: de projecto.”...” É preciso não descurar o

exercício, para que os gestos não se crispem, e com eles o resto.” (Siza, 2009b, p. 37-38)

Álvaro Siza desenvolveu desde criança o gosto pelo desenho, mas em 1949 quando pensou iniciar os estudos na Escola Superior de Belas Artes do Porto² deparou-se com um pequeno problema, que os retratos e paisagens até então feitos sobre o olhar encantado do tio não lhe tinham proporcionado, Siza não dominava a técnica do carvão nem do Ingres, e pelo facto de a admissão à ESBAP ser feita por uma prova de desenho de estátua, a aprendizagem destas técnicas era necessária. É aqui que o contacto com Isolino Vaz³ nesse mesmo ano, lhe traz uma nova esperança, quando a dificuldade de dominar estas técnicas já o tinha desmoralizado. Ingressa então num período de aprendizagem no seu estúdio, e vive uma experiência de libertação, que para além de lhe trazer confiança deixa-lhe uma capacidade de expressão artística mais elevada; “[...] Isolino Vaz nos ensinava coisas inesperadas: como fixar o papel na prancha, como apagar traços errados com miolo de pão, como abrir um branco cristalino, como semicerrar os olhos ou apreender, braço estendido, as proporções exactas.” (Siza, 2009b, p. 73). Por fim, Siza é admitido na Escola, e para além do conhecimento e mestria adquiridos sobre as técnicas artísticas que enriqueceram a sua arte de desenhar, ganha algo mais, que se torna numa característica própria: “ânsia de limpidez”.

O desenho tornou-se a grande influência do seu trabalho, é ele que faz a transição de ideias do mundo interior para o exterior (papel), e foi a pouco e pouco transformando-se na ferramenta principal do percurso de aproximação à arquitectura. Embora a escultura tivesse sido sempre a paixão mais íntima, pode-se dizer que esta se dissolveu por entre os traçados, mas não desapareceu completamente, pois a essência perseguida ao pormenor em cada projecto é como a relação próxima de um escultor à peça.

O constante trabalho de prática, envolvência e esforço em volta da técnica de representar ao longo dos anos, é assim a base por onde deslizam todos os registos académicos, todas as referências, vivências passadas e momentos presentes, que sobre um desafio, uma proposta, um problema ou qualquer outro ponto de partida

² **ESBAP** - Escola Superior de Belas Artes do Porto, fundada sobre o legado da Aula de Desenho e Debuxo (1780), e da Academia Portuense de Belas Artes (1836), permaneceu em funcionamento até 1992. Foi uma das escolas com mais sucesso nas experiências pedagógicas do século XX.

³ **Isolino Vaz** - (1922-1992), pintor, jornalista e professor português, nascido em Vila Nova de Gaia. Formou-se na ESBAP, e leccionou na escola Marquês de Pombal Lisboa, em 1986. Da sua autoria são as obras: *Armas-de-fé de D.Francisco Maria da Silva*, e inúmeras ilustrações em publicações periódicas.

projectual se tornam imagem e espaço numa facilidade natural de um domínio conquistado.

2.2. FORMAÇÃO

Siza é admitido na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1949, e conclui os estudos em 1965. Durante este período de formação a escola passou por transformações no campo relativamente da direcção e do método de ensino decorrente. Tudo começa quando Carlos Ramos⁴ é nomeado para a direcção da escola, e num espírito de reformulação convida arquitectos como Fernando Távora⁵, José Carlos Loureiro⁶, Mário Bonito⁷ e Agostinho Ricca⁸ para fazerem parte da nova escola. Todos eles recém-formados mas pertencentes a uma geração que Siza descreve: “gente de uma geração nova que quer realmente transformar” (Siza apud Paulino, 2010, p. 33)

Carlos Ramos apostava “numa estratégia de experimentalismo pedagógico” (Paulino, 2010, p. 33), que tinha como objectivo resultar numa nova forma de fazer arquitectura, partindo das bases primárias do seu real problema/solução, uma arquitectura mais próxima da sociedade e do lugar, que de estilos ou modernismos;

Num contexto de grande abertura ideológica promovida por Carlos Ramos, a ruptura que esta nova geração viria a introduzir, ao nível do modelo de ensino de matriz clássica, Beux-Arts – também expressa nos novos programas arquitectónicos desenvolvidos na cadeira Arquitectura -, promoveu inicio de um longo processo de construção e consolidação de uma forma particular de ver, pensar, fazer e ensinar arquitectura. (Paulino, 2010, p. 33)

⁴ **Carlos Ramos** - (1897-1969), arquitecto português, urbanista e pedagogo. Nasceu no Porto, e foi um dos pioneiros do modernismo em Portugal. Foi docente e director da ESBAP, influenciou bastante as gerações que se seguiram. Das suas obras mais importantes pode-se destacar o traçado da Praça do Marquês de Pombal, e o Tribunal de Évora.

⁵ **Fernando Távora** - (1923-2005), arquitecto português, membro da ODAM, Organização dos Arquitectos Modernos, e membro dos CIAM. Nasceu no Porto, formou-se na ESBAP em 1952 sendo seguidamente docente, contribuindo para a reformulação do curso de arquitectura. Das suas obras mais importantes pode-se destacar o Mercado Municipal de Santa Maria da Feira (1953-1959), e o anfiteatro e anexos do Instituto Politécnico de Viana do Castelo (1989).

⁶ **José Carlos Loureiro** - (1925-), arquitecto português e membro da ODAM. Nasceu na Covilhã, foi docente da ESBAP até 1972. Das suas obras mais importantes pode-se destacar o Forum da Maia, e o Plano de urbanização da cidade de Barcelos.

⁷ **Mário Bonito** - (1921-1976), arquitecto português e membro da ODAM. Nasceu no Porto, formou-se na ESBAP, sendo depois docente da mesma. Das suas obras mais importantes pode-se destacar o Edifício Ouro e o Bairro da Cooperativa “O lar Familiar”, no Porto.

⁸ **Agostinho Ricca** - (1915-2010), arquitecto português. Nasceu no Porto, formou-se na ESBAP. Das suas obras pode-se destacar a colaboração no restauro do Paço dos Duques de Bragança em Guimarães, e o Complexo Residencial da Boavista, na Avenida Boavista, Porto. Foi um dos fundadores da ODAM, e a leccionou na ESBAP a convite de Carlos Ramos.

É importante salientar que a condição do País solicitava uma inovação, “[...] o fim da Segunda Guerra Mundial e a queda dos regimes fascistas, forçavam o regime português a uma relativa abertura,[...]”(Paulino, 2010, p. 33).

Assim foi possível tornar a estabelecer contacto ao nível internacional, a participação e acompanhamento do que se fazia lá fora, trouxe para a escola do Porto bastante informação, era a partir do corpo docente, e nomeadamente à sensibilidade deste aos novos meios de informação, referências, e produção arquitectónica, que o conhecimento na escola tinha desenvolvimento.

Fernando Távora foi uma peça importantíssima na evolução que se manifestava, sendo o membro português dos CIAM⁹, trouxe um espírito de renovação, e um vasto leque de referências. A partir dos conhecimentos que adquiriu nos congressos, e da constante partilha que fazia destes com a escola, Távora introduz no contexto do ensino novas perspectivas, que haviam de mudar a visão dos estudantes relativamente ao que era desenho e arquitectura, e no que poderia resultar quando o potencial entre estes dois se mesclava sem preconceitos. Quando traz para a escola uma edição de *Brazil Built*, e mostra aos alunos a obra de Oscar Niemeyer, uma arquitectura que se apresentava na sequência da produção e escritos arquitectónicos de Le Corbusier¹⁰, o espanto e admiração foi de tal forma forte entre os estudantes que, como refere Siza; “ mudou mesmo a forma de desenhar dos estudantes. Não era só a referência, mas era também o aspecto do grafismo que, ainda nos anos 50, mudou completamente seguindo aquele modelo”. (Paulino, 2010, p. 33)

É sobre todas estas importantes situações que a nova geração de arquitectos se começa a moldar, sobre novas referências e um corpo docente em constante vontade de progresso e inovação, nascem novos métodos de abordagem ao projecto, que vão sendo integrados nas disciplinas do curso, como José Carlos Loureiro que discute “[...]”

⁹ **CIAM** - Congresso Internacional da Arquitectura Moderna. Fundado em 1928 na Suíça, era uma organização onde se contemplavam os principais nomes da arquitectura moderna, discutindo sobre os vários domínios da arquitectura. Um dos resultados mais influentes dos CIAM foi provavelmente a Carta de Atenas, escrita por Le Corbusier, produto da quarta conferência da organização.

¹⁰ **Le Corbusier** – Pseudónimo de Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1967), arquitecto, pintor e urbanista Franco-Suiço. Nasceu em La Chaux-de-Fonds. É um dos mais importantes arquitectos do século XX, revolucionou a arquitectura moderna com a planta livre, fachada livre, janelas em banda horizontal, cobertura habitável e o mais característico construção sobre pilotis, de onde surge a famosa representação da casa **Dom-ino**. O seu escrito “**O Modulor**” foi outro dos seus grandes contributos para o desenvolvimento da arquitectura, aproximando-a de uma composição mais em relação com o corpo humano, em busca da harmonia, partindo da proporção áurea e da série de Fibonacci. Das suas obras mais influentes pode-se destacar a Villa Savoye (1928-1931), a Unidade de Habitação de Marselha (1947-1952) e o Convento de La Tourette (1965-1960).

integração e exploração dos aspectos da Construção na discussão dos projectos [...]”(Paulino, 2010, p. 33), e Fernando Távora fomenta “[...] a emergência de um novo entendimento do papel da História, explorando uma lógica de continuidade histórica [...]”(Paulino, 2010, p. 33).

Mas a formação de arquitecto na vida de Álvaro Siza não se cingiu simplesmente ao curso da ESBAP, como o próprio aponta em autobiografia; “Iniciou a actividade profissional durante os anos de Escola, por falta de paciência para simplesmente estudar”. (Siza, 2009b, p. 187).

Convidado por Távora para colaborar no seu atelier este refere; “Entre no escritório do Távora e é evidente que ali aprendi mais do que tinha aprendido todo o tempo antes, em relação à prática arquitectónica e não só” (Siza apud Paulino, 2010, p. 34).

O trabalho de Fernando Távora está bastante presente na memória de referência de Siza, a colaboração com este arquitecto, iniciando-se logo por um trabalho de grande importância na cidade de Guimarães, foi um tempo precioso para a definição das directrizes da sua arquitectura, daquela que queria praticar, explorar, de onde resultou a perspectiva da relação entre modernismo e tradição;

Quando começo a trabalhar com Távora – trabalhei como desenhador, dois meses aproximadamente, e logo como arquitecto, dois ou três anos -, evidentemente que era a sua arquitectura a que me interessava. A nova arquitectura portuguesa e a influência da investigação que então Távora fazia está por inteiro nos meus primeiros trabalhos, creio que existe uma diferença reconhecível, ainda que, basicamente, eu trabalhava nesse modelo...”(Siza apud Belém, 2012, p. 49)

Por fim, a relação de Siza com a escola do Porto não terminou com a sua formação, em 1966 inicia a actividade como docente assistente. Nesta primeira fase de leccionador que se estendeu até 1969 - quando se dá uma demissão total do corpo docente, resultando numa reestruturação na qual já não ficou integrado - tenta explorar ao máximo os métodos que se desenvolviam, chegando a fazer as suas próprias experiências, no sentido de alcançar maneiras mais proveitosas de atingir soluções de projecto, fossem estas efectuadas sobre premissas base ou processo de análise, “O desenho acompanhava o aprofundamento dos problemas e era suficientemente flexível e moldável, para acompanhar esse gradual aprofundamento. A ideia era esta e devo dizer que é uma ideia que eu uso na minha forma de trabalhar até hoje”. (Siza apud Paulino, 2010, p. 34)

O período que se seguiu na escola, - onde Siza já não fazia parte -, pretendia seguir uma linha de experimentalismo, que se iniciaria no ano lectivo de 1969/1970, mas devido a diversas circunstâncias essa vontade de "Regime Experimental", não se efectuou, e a escola passou por uma crise profunda no ensino de arquitectura.

Em 1976, o arquitecto regressa a escola como docente, pois as experiências levadas a cabo por si enquanto assistente, tornaram-se referencia para o novo método de ensino que se pretendia desenvolver na reestruturação da escola;

Álvaro Siza regressa à Escola em 1976, num período que considera particularmente criativo e de convergência que possibilitou, a partir da realização de sucessivos Encontros do Curso de Arquitectura, a construção de um projecto pedagógico colectivo amplamente debatido e participado. (Paulino, 2010, p. 34).

2.3. CULTURA ECLÉTICA DO ARQUITECTO

A construção de uma ideia, exposição criativa ou representação de qualquer forma ou espaço, tem por de trás, o universo de referências que é construído sobre a consciência e a memória, por vezes uma simples observação, sem preocupação de registo como ferramenta para o futuro, fica gravada na percepção. Pode-se dizer que tudo influência o exercício da sensação no plano da percepção, matrizes características de presença constante na obra de Siza, ou seja todas as vivências são passíveis de se tornarem em futuras buscas de projecto, seja em forma, espaço ou essência, "As nossas referências são primeiro que tudo, o que nos rodeia." (Belém, 2012, p. 25)

Mas aparte de tudo o que absorvemos, aquilo que realmente marca afincadamente, são as referências pelas quais sentimos mais que interesse e curiosidade, mas também uma profunda necessidade de entendimento. Perceber como algo chegou aquele ponto, compreender as premissas ocultas sobre todo o projecto, abre não só o campo da imaginação, como por vezes adiciona algo numa procura paralela e inconsciente;

Quando o jovem Álvaro Siza, no início da faculdade, incentivado pelo seu professor Carlos Ramos, começa a <<ver>> arquitectura, entusiasma-se particularmente com o arquitecto Alvar Aalto, que lhe revela o olhar de um nórdico sobre a arquitectura do sul da Europa. Este facto levou Siza a pensar na realidade da arquitectura portuguesa, nas suas origens, nas diferenças regionais, naquilo que é, no fundo, uma identidade comum, apesar de todas as diferenças que tem o mediterrâneo. (Belém, 2012, p. 25-26)

Alvar Aalto¹¹ é a primeira grande referência de Siza Vieira, a sua obra marca a maneira como passa a olhar a ligação entre arquitectura e o meio envolvente. A identidade, construída pela cultura, sociedade e política começa a ter grande importância na análise do arquitecto. Aalto torna-se um exemplo a seguir, e todos os projectos e textos aos quais o então estudante tem acesso, são guias de aprendizagem, não só no campo da construção, mas também na ferramenta pela qual nutre uma especial devoção, o desenho;

Quando és estudante, tens autêntico pânico perante a folha em branco e o desenho é um recurso para poderes ordenar ou depurar uma grande quantidade de ideias, muitas vezes contraditórias, ainda assim, recordo-me de ter lido um belíssimo texto de Alvar Aalto – que não era propriamente um principiante – em que dizia que, às vezes, quando os trabalhos não avançavam, nesse momento punha tudo de lado e fazia desenhos que não tinham nada a ver com o projecto, por puro prazer, por distração, e que, por vezes, desses desenhos não intencionais saía uma ideia que permitia superar esse impasse do projecto... o papel do desenho é libertarmo-nos de inibições, de preconceitos. (Siza apud Belém, 2012, p. 35)

Hoje, como arquitecto, Aalto continua presente na obra de Siza, assim como estas palavras sobre a importância do desenho no processo criativo, note-se a frase; “O desenho é o desejo de inteligência.” (Siza, 2009b, p. 26) e a forma como descreve o seu processo de trabalho;

Não quer dizer que muito fique de um primeiro esquisso. Mas tudo começa. [...] Muito do que antes desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso. Sem ordem. Tanto que pouco aparece do sítio que tudo invoca. (Siza, 2009b, p. 27)

O arquitecto Finlandês deu a Siza o segredo para a liberdade criativa, “A obra de Alvar Aalto entusiasmou-me. Causou-me uma enorme impressão [...]” (Siza apud Belém, 2012, p. 43), e assim, o desenho ganhou ainda mais significado no seu processo criativo e laboral; “Aalto, como disse, impressionou-me muito, e marcou desde logo o princípio da minha prática profissional, nos primeiros projectos desenvolvidos no clima da arquitectura popular portuguesa [...]” (Siza apud Belém, 2012, p. 49)

O interesse de Siza debruçava-se sobre a compreensão do lugar, das pessoas envolvidas, as suas principais preocupações de projecto encaminhavam-se no sentido

¹¹ **Alvar Aalto** - (1898-1976), arquitecto e designer Finlandês. Nasceu em Kuortane. A sua obra é conhecida muito pelo traçado orgânico, cujo contributo foi notório para a arquitectura moderna no século XX. Os seus projectos de design são também peças de importante contributo, das quais se destacam as mobílias e os cristais. Foi membro dos CIAM. Da sua obra pode-se destacar o Auditório do campus da Universidade de Tecnologia de Helsinquia (1960-1966), e o Saynatsalo Town Hall (1950-1951).

da ideia, do percurso da criatividade, sobre factores opcionais que se revelam pontos de extrema importância na leitura do contexto. Saber ver, saber observar, avaliar o lugar, o panorama social e todo o contexto histórico e político, e tomar decisões pessoais, que determinam o carácter da intervenção do arquitecto, e atribuem um significado à obra. Um significado único, que apenas se pode presenciar com a junção de todos os elementos participantes do processo criativo com o lugar. É esta narrativa que atrai Álvaro Siza, desde que começou a <<ver>> arquitectura, e é sobre ela que retém todas as restantes referências, que pontualmente marcam as suas obras.

Le Corbusier, Frank Lloyd Wright¹² e Adolf Loos¹³ são alguns dos outros arquitectos que Siza admira e deixa transparecer na sua obra, não tanto pela sua individualidade e estilo “peculiar”, mas pela maneira como trabalham e buscam soluções de projecto, apoiados sobre o mesmo processo que encontra em Aalto.

Aparte das referências internacionais, não podemos deixar passar em claro a verdadeira fase marcante de toda a sua formação, o tempo em que Siza não absorve apenas todos os métodos e processos pelos quais se identifica, mas tem a possibilidade de os colocar em prática, sobre a alçada de um grande arquitecto, pedagogo e investigador, incansável no reconhecimento da arquitectura tradicional portuguesa como uma identidade construída, passível de ganhar ainda mais simbolismo, no sentido de se fundir com o modernismo, mostrando todo o seu potencial, sem se nomear como estilo. Esse arquitecto é Fernando Távora;

[...] se tivéssemos que eleger a pessoa que o ajudou a olhar e a ver, cujas memórias preservou consigo, que transformou enquanto arquitecto e como pessoa, seria Fernando Távora. O arquitecto e amigo que não é apenas uma referência importante. É a referência. (Belém, 2012, p. 45)

Távora é um marco na sua vida, ao referir-se à relação que criou, primeiro enquanto aluno/professor, depois enquanto assistente/arquitecto, Siza descreve uma viagem constante, que começa na Escola de Belas Artes com as novidades que o então professor trazia das suas viagens: pormenores, obras, arquitecto, entre outras, que

¹² **Frank Lloyd Wright** – (1867-1959), arquitecto, escritor e professor estadunidense. Nascido em Wisconsin. A sua influência na arquitectura moderna é notável, na qual se pode destacar a sua arquitectura orgânica, onde cada projecto é único consoante o seu lugar e a sua finalidade, pontos de grande importância na sua obra. Desta última pode-se destacar a Casa da Cascata (1936), o Museu Solomon R. Guggenheim (1956-1959), e Taliesin East (1911).

¹³ **Adolf Loos** – (1870-1933), arquitecto checo. Nascido em Brno. Autor do escrito “Ornamento é Crime” (1908), foi um arquitecto moderno do funcionalismo, e uma grande influência para Le Corbusier e Walter Gropius. Das suas obras pode-se destacar Kärntnerbar (1907-1908), Casa Tristan Tzara (1926), e Villa Müller (1930).

descrevia minuciosamente. O encanto pela arquitectura foi crescendo, assim como a aprendizagem. Uma vez arquitecto essa viagem tornou-se real, “e a experiência compartilhada.”;

A pedagogia de Fernando Távora não tem a ver com modelos, respostas sistemáticas, know how. Não exclui ferramenta. Mas tem a ver com humana condição, abertura, prudência, compreensão, permissividade por vezes, dúvida, vontade, intransigência. Um leque de contradições a que não bastam os 180°, do qual nascem lições de Arquitectura. (Siza, 2009b, p. 112)

2.4. PROCESSO CRIATIVO

Não se pode afirmar que o processo criativo seja metódico, - no sentido de se repetir de forma lógica e racional os mesmo princípios - , o mesmo acontece no desenvolvimento de uma ideia em arquitectura. É impossível não surgir variantes que desviam o percurso de trabalho e pensamento regular, e tal acontecimento na obra de Álvaro Siza deve-se sobretudo a sua preocupação com o contexto, com a essência do lugar, e com uma leitura pessoal e humana sobre as reais necessidades de cada construção;

A nossa cabeça está cheia de imagens e elas ocorrem espontaneamente. No início, o processo de projectar faz-se de forma muito global, quase nebulosa. E praticamente tudo o que remete para referencias corresponde à carga que tem o nosso computador pessoal e intransmissível...[...]

E também acredito que cada projecto tem uma vocação, nasce de uma necessidade interna, que vai muito além da vontade do arquitecto e do desenho...” (Siza, 2009a, p. 30)

Siza fala de uma primeira aproximação “quase nebulosa”, feita de influências e referencias gravadas na memória pessoal, que são intransmissíveis pois cada um tem a sua própria leitura de cada coisa. O primeiro esquisso, conceito ou “visão” de projecto é feito quase inconscientemente, como uma representação impaciente de solução, que é encontrada pouco a pouco espontaneamente entre o pensamento e a articulação mão/caneta. É por isso que Siza refere; “Não quer dizer que muito fique do primeiro esquisso. Mas tudo começa. [...]”(Siza, 2009b, p. 27). Isto porque essa primeira necessidade de libertar graficamente uma ideia pode acontecer apenas sobre uma pequena premissa de projecto, que embora seja uma resposta com pouca validade, serve de arranque para planos de questões seguintes;

Comparo o projecto a tecer malha. É preciso apanhar a ponta. Normalmente lanço uma ideia, em termos de imagem, antes sequer de dominar totalmente o problema a

resolver. E por vezes, mesmo antes de visitar e conhecer o local. É como fazer uma escultura em argila, que muda completamente quando se aperta. Só depois vem toda a informação, impressões e conhecimento... (Siza, 2009a, p. 30)

Há portanto no processo projectual de Siza Vieira uma primeira fase aberta à visão, que se afasta do racionalismo, ou melhor, que se despreocupa com as suas imposições, dando a oportunidade da primeira ideia/imagem poder ser qualquer coisa, independentemente da sua viabilidade no confronto com o programa/razão.

Pode-se então afirmar que esta fase é constituída por características muito próprias da utopia, nomeadamente o facto de surgir directamente de um desejo, sonho ou capacidade criativa subjectiva, que é transformada em imagem ou objecto, deixando o confronto com o real para posterior. É claro que quando Siza lança os primeiros esboços conhecendo o local, esta fase é suprimida, pois faz parte da sua capacidade profissional a absorção do lugar e a constante preocupação em alcançar uma conexão com o envolvente, por ser assim, é mais difícil evitar um certo racionalismo intrínseco, numa fase inicial.

Mas o que importa salientar é que, segundo o que foi descrito anteriormente; “Normalmente lanço uma ideia, em termos de imagem, [...] por vezes, mesmo antes de visitar e conhecer o local”(Siza, 2009a, p. 30), a ideia em si tem mais peso que as condicionantes de projecto, o rasgo de criatividade inicial é tão ou mais importante que a urgência de articular razão entre programa e edifício;

O Autor constrói movido pela emoção e movido pela necessidade, seja erudito ou popular (se alguém assim entender) o que faz e como o faz.

Constrói igrejas, palácios, casas de favela. A emoção não compreende prioridades, ou hierarquias.

Quanto à necessidade: essa pode ser larga, universal; ou pode nascer da resistência, do desejo de (sobre)viver – o mais universal dos desejos.

A arquitectura que não corrói nasce da capacidade de emoção. E essa, sem dúvida, é uma capacidade universal. (Siza, 2009b, p. 112)

2.4.1. PROCESSO DE TRABALHO

Como seguimento do que foi dito anteriormente, Siza Vieira não tem um método de trabalho no sentido próprio da palavra método. Ele não segue princípios pré-definidos, nem torna a sequência de fases de projecto num caderno rígido de afazeres. Siza permite que o desenho acompanhe todas as fases, corrigindo, alterando, ajustando, pois é a partir do desenho que a capacidade de comunicação e visualização obtém

melhor resposta para o problema. O desenho é o fio condutor, tudo o resto, trabalho de atelier, é a materialização do espaço e forma contidas nas representações, onde as maquetas também ocupam um papel importante, pois permitem ao arquitecto uma pequena vivência da obra, a sua compreensão e explicação, e com isso compor as modificações. Não esquecendo a presença constante da escultura na sua vida, é por vezes sobre as maquetas que descobre a essência da “peça” e em pormenores reforça o seu significado;

A maqueta permite representar, de forma compreensível para todos, o essencial da proposta contida nos complexos e para muita gente herméticos desenhos de arquitectura (plantas, alçados, cortes).

Permite assim tornar efectivo e consciente o diálogo entre quem necessita de apoio profissional e de quem o presta, eventualmente o encontro de entusiasmos em torno de um projecto – condição indispensável à qualidade da arquitectura.

Constitui igualmente instrumento de estudo e de optimização, complemento de outros meios também insubstituíveis. (Siza, 2009b, p. 399)

Pode-se também reparar que nos traçados formais existe um profundo conhecimento da geometria, e que é sobre ela que a relação entre a obra e o lugar se envolve de questões. Essas questões, por vezes rondam para além do óbvio, da primeira resposta, que Siza encontra na observação e confronto com os problemas iniciais de uma implantação formal. A estética, não é para si uma preocupação, mas não é esquecida enquanto parâmetro de leitura do todo; “O conceito de belo tem sido função do balanço entre continuidade e ruptura, por mais que esta por instantes o oculte. Por isso o conceito de belo está e estará sempre em crise.” (Siza, 2009b, p. 353)

O arranque do projecto, começa sobretudo sobre as condicionantes, é sobre elas, que insere a geometria, que se poderá tornar complexa no avanço da ideia, sobre aspectos relacionados com a “atmosfera” do lugar, ou a simples coordenação de programa espaços; “A origem geométrica dos complexos traçados que estão na base dos projectos de Siza deve procurar-se na geografia do lugar ou, ocasionalmente, na sua história.” (Machabert e Beaudouin, 2009, p. 19). O acto de projectar em Siza é um desenho fluido, descontraído, disciplinado e ao mesmo tempo rebelde, na procura de características espaciais por vezes apenas captadas pelos sentidos. É por isso que as obras falam por si próprias, pois antes de serem materializadas, o arquitecto falou, e incutiu todo o seu discurso na articulação de espaços, luz, paredes, janelas, portas;

Percorrer o terreno, experimentando a sucessão de fragmentos de um corpo inteiro presente na memória. Ver a matéria que me envolve e olhar para além dela, encontrar

a relação entre os vãos e o que revelam. Entrar na porta inexistente desde este ângulo ou de aquele.

Imaginar num ápice um dia de vida numa casa, não ignorando os encontros e os desencontros, os prazeres e as dores, a fadiga e a energia, o tédio aceite e o entusiasmo, os encantamentos e as indiferenças que os irão habitar. (Siza, 2009b, p. 365)

A arquitectura é assim mais que ela própria, rasando outras artes como a poesia, a música, o teatro, tudo em prol de uma composição que vai além da matéria, atinge a essência. Essência é uma das características constantes na obra de Siza, que torna cada projecto único, e invariavelmente, de relação íntima com o lugar.

2.4.2. RAZÃO E UTOPIA

Desde as mais primárias influências que marcam tanto o consciente criativo, como o inconsciente criativo passivo, a razão e a utopia são duas constantes em qualquer arte que envolva criação. Tendo em conta que a utopia esta ligada directamente ao campo do sonho, à capacidade de visão, pode-se afirmar que esta de um certo modo se manifesta primeiramente, já que a capacidade de racionalizar é adquirida consoante a experiência¹⁴. Deste modo, a capacidade criativa pode a pouco e pouco ser substituída pela razão que vai conquistando a ingenuidade. (Como descreveu Picasso¹⁵, dizendo que levou 10 longos anos para aprender a desenhar, ou seja a atingir novamente a ingenuidade no desenho).

É sobre tudo isto que se defende, Siza não perdeu a ingenuidade no desenho, aquela que ao estar em Barcelona e admirar pela primeira vez a arquitectura como algo que podia responder às suas expectativas enquanto profissão descreve; “bastava por a dançar janelas, portas, rodapés, ferragens, lambrins em cerâmica ou pedra, caleiras, goteiras.” (Siza, 2009b, p. 32). Efectivamente esta descrição continua presente no seu processo de trabalho, onde os pormenores dançam com o todo desde a fase de projecto inicial.

O registo destes aspectos influenciaram a sua vida e memória, e todas as viagens que fez contribuíram para a sua aprendizagem, principalmente a sensitiva, que não consegue explicar, mas sabe distinguir a boa da ‘má’ arquitectura; “Na qualidade da

¹⁴ segundo HUME, “Investigação sobre o entendimento humano”. Fundamenta que à priori, o conhecimento causa efeito nunca pode ser conhecido por raciocínio, mas sim por experiência.

¹⁵ **Pablo Picasso** – (1881-1975), pintor e escultor espanhol, foi um dos mais reconhecidos artistas do século XX. Co-fundador do cubismo juntamente com George Braque. Das suas pinturas mais reconhecidas pode-se destacar, Les Demoiselles D’Avignon (1907), e Guernica (1937).

arquitectura há qualquer coisa que provoca uma sensação de totalidade, de conforto, de paz, de felicidade, de ascensão, que não consigo explicar.” (Siza, 2009a, p. 30). É óbvio que esta capacidade sensitiva muito deve também à sua formação, e às referências que marcaram o seu percurso enquanto aluno e também posteriormente enquanto arquitecto. Esta capacidade sensitiva de que se fala, é aquilo que distingue as obras de Siza das outras, e delas próprias, pois cada uma tem o seu propósito, consoante a finalidade ou o lugar, esta capacidade resulta numa essência de projecto, que como já referido, é uma constante. Mas tudo isto vai além do campo material, daquilo que é incutido propositadamente com uma finalidade estanque. Daí que a arquitectura de Siza, seja uma completa utopia imaterial.

Siza procura transmitir a partir das formas, dos cheios/vazios, dos claros/escuros e do pormenor/todo as vivências que ele próprio determina na sua visão, e grande parte das vezes aquilo que os seus esboços transmitem, encerram já a representação dessas “sensações espaciais” que pretende obter na realidade. Por isso se lhe chama uma utopia imaterial. Embora a construção por vezes tenha de seguir as directrizes da racionalidade, a ‘utopia imaterial’ de Siza acaba por permanecer, pois aquilo que faz, “[...] é resultado de muito trabalho e de um processo longo de concentração,[...]”.(Siza, 2009a, p. 30)

O facto da prática quotidiana do desenho, fazer parte da vida de Siza desde muito cedo, fez com que este se torna-se num instrumento gerador desta sua utopia, como referido anteriormente; “Todos os gestos – também o gesto de desenhar – estão carregados de história, de inconsciente memória, de incalculável, anónima sabedoria.”, o que desenha é aleatório, tanto podem ser as suas próprias mãos, como a essência quotidiana de um lugar, tudo porque, “O desenho persegue-o” e “[...] é desejo de inteligência.”. (Siza, 2009b, p. 26)

Muito embora no processo criativo, a imaginação tenha um papel importante, a razão, nunca pode ser descurada, pois mais tarde ou mais cedo a sua imposição sobre qualquer acto criativo é inevitável, isto falando de uma arquitectura que se quer viável. Tendo em conta que a utopia pode descurar a importância da razão por nascer do sonho ou de visão ‘distorcida’ da realidade, só um perfeito domínio desta última com “...muito trabalho e um processo longo de concentração [...]”(Siza, 2009a, p. 30) pode contribuir para uma união de dois métodos criativos que não se podem considerar opostos.

Nas obras de Siza, essa relação entre razão e utopia é conseguida, porque desde o início há uma interacção saudável entre elas, não se pode dizer que a ideia 'sonhada' do arquitecto se submeta à razão, simplesmente une-se à racionalidade desde o seu princípio, porque, oculta na utopia imaterial entre ideia e atmosfera espacial, existe uma preocupação que é matriz na composição do todo ao pormenor, a condição humana.

Esta preocupação com a condição humana, vem desde a sua formação, do tempo que enquanto aluno de Carlos Ramos fez parte de uma estratégia pedagógica que visava a procura de uma arquitectura “[...],partindo das bases primárias do seu real problema/solução, uma arquitectura mais próxima da sociedade e do lugar, que de estilos ou modernismos.”

Esta proximidade à sociedade e ao lugar, juntamente com “[...] a emergência de um novo entendimento do papel da história, explorando uma lógica de continuidade histórica.” (Paulino, 2010, p. 33), incutida por Távora ainda na condição de estudante, e depois, a passagem pelo atelier do mesmo, reforçando o respeito pela arquitectura tradicional, e negando o conservadorismo por uma nova visão moderno/tradicional, fez com que a razão, não fosse algo à parte do ideal utópico, mas um parâmetro para a sua produção.

“Projectar é captar, num momento exacto, uma ideia perturbadora e errante – e repor a serenidade.” (Siza, 2009b, p. 112)

2.5. OBRA

A obra de Siza é bastante vasta, cada projecto retrata um discurso singular, que ao ser motivo de análise segundo descrito nos capítulos anteriores, nos esclarece de como cada obra é uma obra, caso particular, e do mesmo modo claramente pertencente ao laborioso 'universo projectual' Siza.

Todos os projectos de Siza podiam ser abordados numa análise direccionada para a razão e a utopia, mas tendo em conta a quantidade, a escolha direcciona-se para os projectos cuja aplicação de ideais e referências é tão forte quanto a sua própria marca na vida do arquitecto. Daí a escolha pender para as três obras escolhidas pelo próprio como “Três obras de boa recordação” (Siza, 2009b, p.199), nomeadas segundo o

texto onde as refere: Igreja do Marco de Canaveses; Piscina de Leça da Palmeira; Malagueira.

Na abordagem à construção em confronto com a cidade, ou lugar onde se vai inserir, importa transcrever uma vivência, cujo significado importa à maneira como Siza encara os 'limites da arquitectura' no confronto com o natural;

Creio que a origem do projecto está no confronto entre uma fachada da cidade e a natureza: um volume destaca-se da parte construída e penetra no parque. Lembro-me de quando, em criança, ia a Valência: tinha a sensação de chegar ao limite da cidade e me encontrar na iminência do abraço de um campo de laranjas (Siza, 2006, p. 21)

Estas vivências aparecem na memória do arquitecto, revelando que o seu lado observador ultrapassa o aspecto físico visualizado, ele assimila tudo o que os sentidos proporcionam, e em reflexão atinge a explicação em si mesmo para certos momentos que importam ao seu interesse pessoal. Pode-se afirmar que é assim que percepção e compreende as emoções que se articulam entre construção e envolvente, pois "A arquitectura que não corrói nasce da capacidade de emoção". (Siza, 2009b, p. 113)

Com este apontamento pretende-se fazer a aproximação à leitura que Siza elabora no confronto entre cidade/natureza, e da necessidade que expressa da existência de um 'limite', como um confronto, que tanto vale para a percepção desse mesmo 'limite' como para a protecção da área natural sem ser perturbada.

Um 'limite' que faz respirar depois do sufoco da cidade ou edifícios, como uma pausa na música ou um vazio num corpo preenchido, onde qualquer intervenção para além de si, se mistura com a naturalidade das formas já esculpidas pelo tempo. Assim crescem dois dos seus primeiros projectos ao longo da marginal de Leça da Palmeira entre 1958 e 1993, onde a relação natural é primazia em ambos, embora seguidamente apenas se trate daquele que mais teve de natural que de construção.

2.5.1. PISCINA DE LEÇA DA PALMEIRA

"Piscina de Leça da Palmeira: um maciço rochoso transformado em recinto público por meia dúzia de muros de betão." (Siza, 2009b, p. 199)

A piscina de Leça da Palmeira é provavelmente uma das obras mais emblemáticas de Siza Vieira, ancorada à marginal, parece pertencer desde sempre aquele lugar, como se arquitecto e natureza se tivessem unido em discussão de projecto, o que

metaforicamente não deixa de ser verdade. Como descreve Siza; “muitas vezes construir num local muito belo equivale a destruí-lo.” (Siza, 2006, p. 23). É segundo este pensamento que recai toda a preocupação na obra, como construir sem destruir, como geometrizar uma piscina natural, sem ‘des’geometrizar o lugar em si (ilustração 1). Siza já se tinha confrontado com problema semelhante na construção do Restaurante Boa Nova, obra vizinha na marginal de Leça. Este seu primeiro projecto fez com que lidasse com variadas questões de relação natureza/construção, e com isso tornar a abordagem ao projecto da piscina mais claro e fluido;

[...]o meu projecto pretendia otimizar as condições criadas pela natureza, que já ali tinha iniciado o desenho de uma piscina. Era necessário tirar partido dos mesmos rochedos, completando a contenção da água somente com as paredes estritamente necessárias. Nasceu, assim, uma ligação muito mais estreita entre aquilo que é natural e aquilo que é construído. Todavia, graças à experiência anterior, aquilo que foi construído foi definido de uma maneira mais clara e autónoma. (Siza, 2006, p. 25)

Pode assim concluir-se que a piscina não foi construída, pois ela já lá existia, o arquitecto simplesmente colocou em evidência a geometria que o mar já à muito tempo tinha começado a esculpir. “Arquitectura é geometrizar” (Siza, 2006, p. 25), e geometrizar é encontrar no lugar as linhas de chamada para receber essa geometria (ilustração 2).

Do exercício de observação dá-se o da aproximação, da leitura mais minuciosa directamente encaminhada ao problema a resolver, e por vezes a resolução do problema observado é dada pelas próprias condicionantes do lugar que se mostram mais fortes que a convicção humana (ilustração 3);

Pouca coisa mudou.

Nas primeiras marés vivas o mar levou um bocado de muro, corrigindo o que não estava bem.

Durante sete anos ainda, como Jacob, o arquitecto estudou os remates a norte e a sul, onde era difícil a entrega do que se fez ao que existia. (Siza, 2009b, p. 23)

Com este projecto da piscina, em conjunto com o seu primeiro do restaurante, Siza estabeleceu em si que a arquitectura não se cinge simplesmente a construção, mas principalmente deve criar relações fortes, de objecto/espço, espaço/espço e espaço/natureza, um discurso que vai do material ao imaterial, e por fim do imaterial utópico à razão materializada. Notoriamente nesta obra de Leça, a razão impera sobre qualquer conceito, aos olhos de um arquitecto da emoção, as referências não passam de um apontamento onde reconhece Frank Lloyd Wright; “Os quarenta e cinco graus,

no projecto da piscina, têm qualquer coisa que os liga à planta de Taliesin no deserto.” (Siza, 2006, p. 23), resultando num auxiliar de composição, este apontamento nada interfere na preservação do carisma do lugar (ilustração 4).

A piscina de Leça é um exemplo de como a arquitectura deve ser domada em determinados lugares, por forma a racionalizar a sua verdadeira necessidade compositiva material. O processo de geração natural, não deve ser eliminado, deve antes ser reforçado, e assim se envolve arquitectura, preservação e natureza, onde o homem à primeira vista se evapora (ilustração 5);

Mas tudo foi considerado inútil: provavelmente se compreenderá que o arquitecto apenas escolheu onde pôr os pés e aonde não ir, temeroso dos perigos e das rochas e do mar.

E alguém disse: “qualquer um sabe onde pôr os pés, e é suposto que um arquitecto ponha os pés em sítios diferentes dos de toda a gente”.

E logo o despediram. (Siza, 2009b, p. 24)

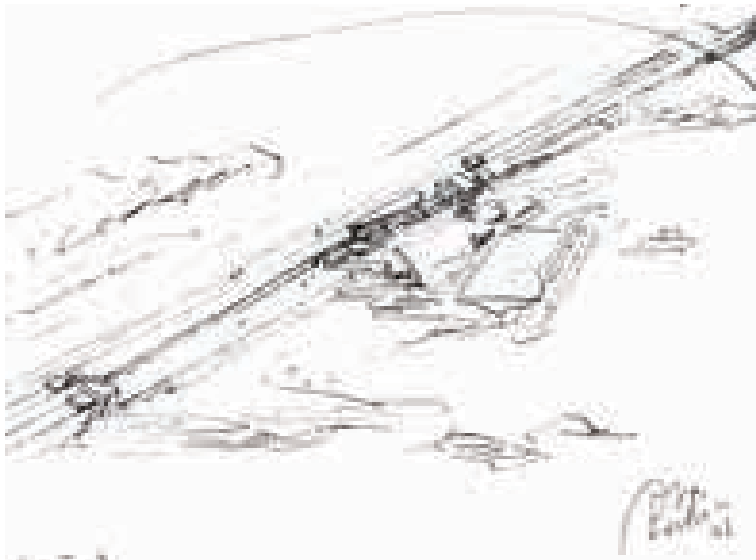


Ilustração 1 - Esquisso da Piscina das Marés, Siza, (Cremascoli, 2013, p. 26)

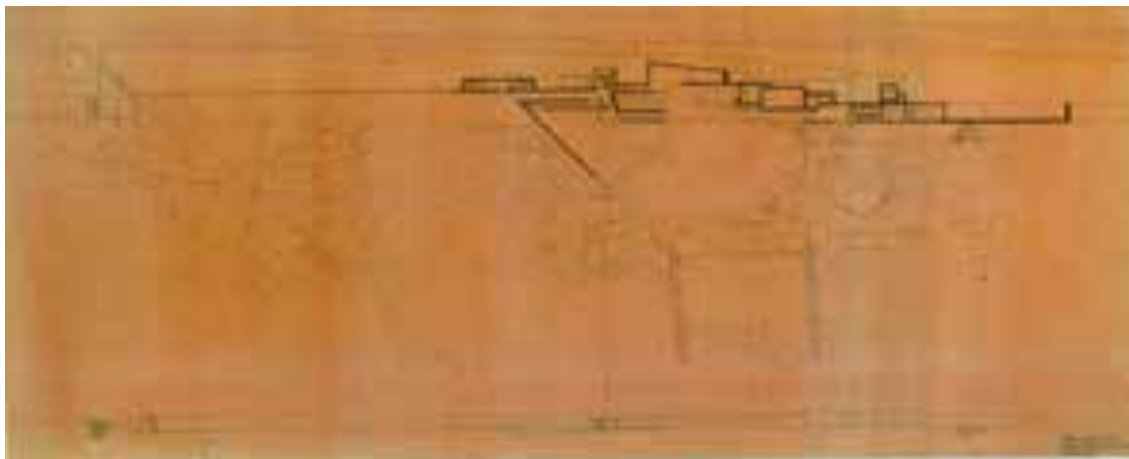


Ilustração 2 - Planta inicial da Piscina das Marés Siza, onde se evidencia a geometria alongada sobre a topografia existente, (Cremascoli, 2013, p. 27)



Ilustração 3 – Confronto com o mar escultor do 'limite', Roberto Collová, 1982, (Cremascoli, 2013, p. 29)



Ilustração 4 - Fotografia aérea do complexo FG+SG Fernando Guerra, 2008, (Cremascoli, 2013, p. 29)



Ilustração 5 - Junção do construído com o natural Giovanni Chiaramonte, 1984, (Cremascoli, 2013, p. 28)

2.5.2. IGREJA DO MARCO DE CANAVESES

“Igreja do Marco de Canaveses: tema particularmente interessante (o peso dos modelos históricos face ao debate contemporâneo sobre a evolução do espaço religioso). Recordo a curiosidade sobre se sou crente ou ateu ou agnóstico. Não digo.” (Siza, 2009b, p. 199)

Ser imparcial tem por vezes vantagens, um olhar de fora pode compreender aspectos que, quem todos os dias se debruça constantemente sobre eles não vê. Assim acontece em variadas situações, onde por vezes alguém nos faz reparar em coisas, que nos próprios já não reparamos por estarmos tão familiarizados ou envolvidos. Deste modo se caracteriza a maneira como Siza desenha ‘interiormente’ a Igreja do Marco de Canaveses. Não obstante a cerimónia litúrgica, ele alcança o ambiente litúrgico de um local de culto, mais uma vez, por ser imparcial, e por procurar dentro de si a emoção do espaço, sobrepondo-o aos conselhos dos teólogos e à rigidez da cerimónia sem os descurar;

A montagem de todos os elementos é, evidentemente, coerente. Todavia esta ordem, caracterizada por algumas contradições existentes e desejadas, foi construída de maneira lenta e laboriosa. Não houve ideias pré-definidas, dadas a priori. Aquilo que é agora legível é o resultado da decantação de determinadas reflexões sobre o espaço, hoje tão difícil, da igreja. (Siza, 2006, p. 53)

O mais importante a salientar nesta obra, é que ela não se foca rigidamente na arquitectura religiosa portuguesa, fazendo uma interpretação desta em continuidade (ilustração 6). Embora a tenha como referência, não mimetiza com precisão aspectos formais que se encontram nas várias igrejas portuguesas, principalmente nas rurais. As torres campanário e as grandes portas de entrada, são exemplo desses aspectos, Siza compreendeu a sua importância, mas incutiu a sua própria leitura, sem copiar formalmente a referência, inseriu no volume da igreja estes dois princípios simbólicos, conquistando a devida importância que lhes é atribuída, e marcando assim o carácter de local de culto no projecto, mesmo sem ter em evidência um símbolo que o ateste (ilustração 7);

A igreja que eu desenhei relaciona-se com a Arquitectura Religiosa Portuguesa. Ela inscreve-se numa certa continuidade, apesar de algumas alterações mais ou menos fortes inerentes à época actual e à minha percepção, à minha sensibilidade, como esta pequena acrópole em mármore. (Siza apud Machabert e Beaudouin, 2009, p. 179)

Não é a questão da igreja em si, enquanto edifício religioso, que move o desenho de projecto, mas especialmente duas questões que aliadas às transformações ocorridas na cerimónia litúrgica prendem o arquitecto e os próprios teólogos na procura de uma atmosfera de culto, que tanto serve o colectivo no âmbito da cerimónia, como o singular, no aspecto de recolha e reflexão privada que também deve incitar;

Depois da alteração da liturgia, houve várias tendências. A primeira viu as igrejas funcionarem como anfiteatros, indo buscar ao auditório a forma de reunir pessoas. Assim sendo, perdeu-se muita dessa atmosfera da qual as igrejas necessitam para o recolhimento, porque sabe que uma igreja deve satisfazer duas situações, dois momentos da presença humana: a participação colectiva de toda a comunidade reunida e o recolhimento de cada um, que se separa do grupo para a sua oração ou para a sua meditação. (Siza apud Machabert e Beaudouin, 2009, p. 180)

A igreja do Marco de Canaveses, é assim um projecto que se foi tornando complexo conforme as questões se misturavam. No domínio da racionalidade havia a preocupação do tecido urbano, a necessidade de criar naquele sitio um lugar (ilustração 8), “Como se não bastasse, aquela zona estava marcada por edifícios de péssima qualidade. A construção deste centro paroquial é por isso e também a construção de um lugar...” (Siza, 2006, p. 49), e ao mesmo tempo, articular a construção com o existente, que seja passível de se tornar influente na composição e implantação das formas;

A referência foi uma construção pré-existente, uma residência para a terceira idade, de uma arquitectura correcta e ordenada, situada na cota superior da escarpa e com uma extensão muito significativa em relação à estrada. A partir deste novo nível, tudo o resto se foi articulando, reagindo à complexidade das construções existentes e permitindo finalmente a criação de um adro, aberto sobre o belíssimo vale de Marco de Canaveses. (Siza, 2006, p. 51)

À parte da racionalidade, inevitável para o desenvolvimento de uma geometria sensata e coerente na lógica da composição, a utopia evidencia-se no centro da ideia, esta ligada intrinsecamente ao pensamento criativo, é o modo operativo quando está em questão a procura de espacialidade por essência (ilustrações 9 e 10). Todo o projecto espacial é pensado fundamentalmente sobre as sensações do colectivo ‘congregação humana’, e do singular ‘recolhimento e intimidade’, que se tornam numa utopia imaterial, à qual o arquitecto vai respondendo ‘compositivamente’, ora em intuição, ora em compreensão sensitiva espacial.

Assim sendo, o desenho da Igreja era mais que a construção de um edifício para a cerimónia litúrgica, era também a preocupação com estas duas questões

anteriormente descritas, estas questões são por si só, preocupações imateriais, daí se nomear utopia imaterial, ou seja, a sua resolução parte da observação e capacidade sensitiva para imaginar um espaço que as acolha em harmonia. Por isso, “[...] a igreja adquiriu forma como uma escultura em negativo, na qual se foram estabelecendo relações de continuidade e de tensão entre as várias partes.” (Siza, 2006, p. 56) (ilustração 11);

A dimensão mais extensa de uma sala cria mais simetria axial do que central. Este eixo espacial introduz um factor de tempo através do movimento dirigido que sugere. Acentua-se a função desigual das paredes. As paredes mais curtas servem de base de partida ou de chegada, dependendo da direcção do movimento da sala, e as duas paredes mais compridas formam o leito lateral de um canal. A diferença entre as duas concepções está também reflectida na função e carácter perceptual diferentes dos cantos. [...] Esta ideia dos cantos torna-se explícita quando estes são mesmo arredondados. [...] Uma inclinação é definida visualmente como um desvio em relação a esse enquadramento, exactamente como na música diatónica, os tons de uma melodia devem a sua dinâmica aos desvios em relação à nota-chave. (Arnheim, 2001, p. 96-97)

Ao serviço de todos os elementos constituintes da cerimonia, e novamente segundo se defende, das duas questões referidas, a geometria resulta assim numa “[...] intuição, nascida de uma série de exigências [...]” (Siza, 2006, p. 55), (ilustração 12).



Ilustração 6 - Exterior da igreja onde não são visíveis elementos simbólicos Igreja de Santa Maria, Duccio Malagamba, 1997, (Cremascoli, 2013, p. 43)



Ilustração 7 – Fachada da igreja, onde se ocultam a torre campanária e o baptistério, Duccio Malagamba, 1997, (Cremascoli, 2013, p. 43)

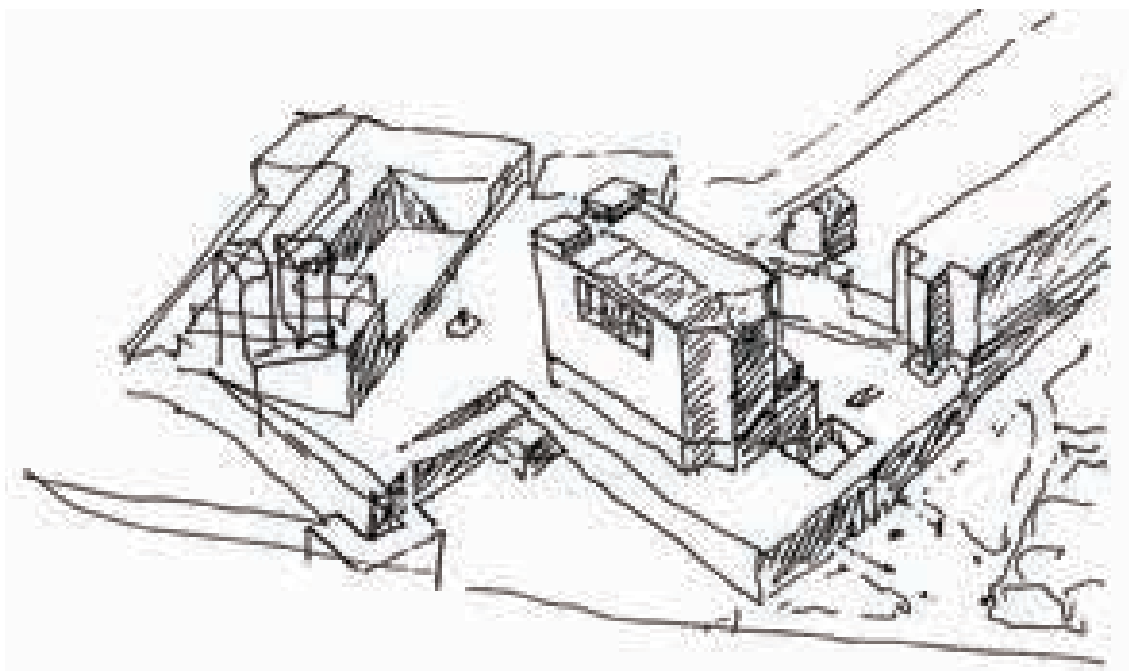


Ilustração 8 – Construção de um lugar, Siza, 1990, (Siza, 2006, p.48)

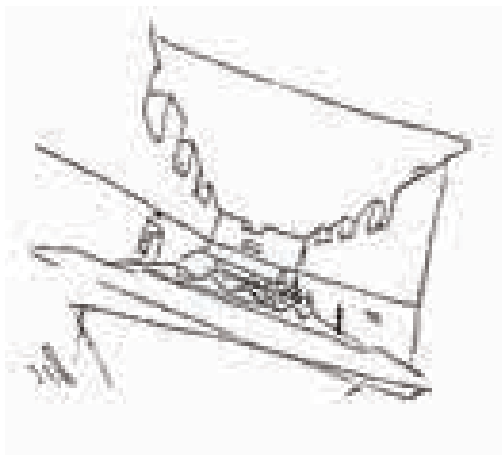


Ilustração 9 - Esquisso inicial do interior, Siza, (Machabert e Beaudouin, 2009, p. 180)

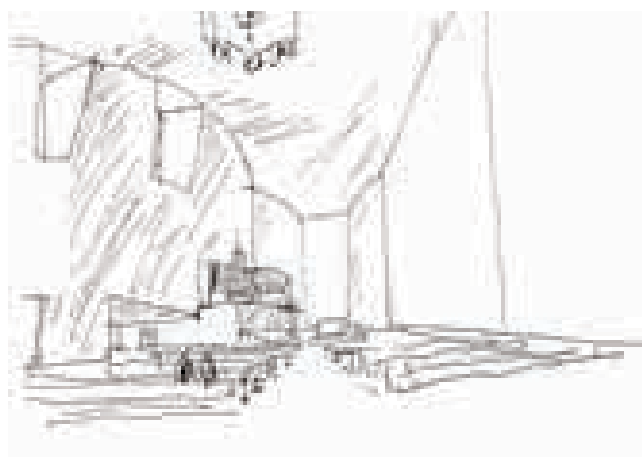


Ilustração 10 - Esquisso posterior do interior, Siza, (Machabert e Beaudouin, 2009, p. 181)

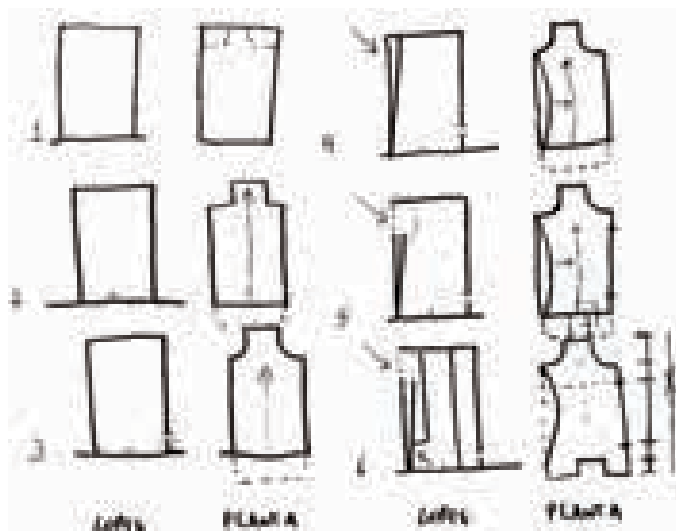


Ilustração 11 – Diagrama especulativo, do percurso arquitectónico à distinção do espaço, (ilustração nossa, 2013)



Ilustração 12 – Alessandra Chemollo, 1996, (Cremascoli, 2013, p. 42)

2.5.3. MALAGUEIRA

“Malagueira (Évora): um trabalho em processo há mais de vinte anos e a minha obra mais premiada e mais escarnecida. Uma comunidade de 1200 famílias, hoje consolidada, que não se tem preocupado com prémios nem com escárnios.” (Siza, 2009b, p. 199)

Esta última obra que se pretende tratar, é de todas a que tem o processo criativo mais complexo, pelo facto de nela intervirem constantemente diversos factores em simultâneo. Do factor económico ao político, não esquecendo o morfológico fazendo referência à bem marcada cidade histórica de Évora, o arquitecto tinha entre mãos um desafio que de partida não lhe revelava a complexidade em que resultou. Ou seja, o projecto de habitação social desejado (no âmbito da reabilitação urbana pela associação de moradores) estava longe de ser uma produção construtiva ao modo, operação SAAL¹⁶. As questões inerentes à implantação de um novo tecido urbano, com vista à realização de 1200 habitações a baixo custo, ultrapassavam em grande parte a questão de economia que movia todo o ‘corpo’ de projecto. Siza apercebeu-se que não se tratava apenas de criar um bairro para alojar em condições mínimas aceitáveis os moradores carentes, mas tratava-se sim de criar ‘o bairro’, onde se estabeleceriam as pessoas, as relações sociais, os espaços públicos e intersticiais, onde se reforçariam as marcas quotidianas subtis, já estabelecidas pelos habitantes dos bairros adjacentes existentes, e se preservaria aquilo que a natureza, e o homem, mesmo inconsciente preservaram;

O que imagina faz-se presente e tomba sobre o chão ondulado, como um lençol branco e pesado, revelando mil coisas a que ninguém prestava atenção: rochas emergentes, árvores, muros e caminhos de pé posto, tanques, depósitos e sulcos de água, construções em ruínas, esqueletos de animais. (Siza, 2009b, p. 78)

Na observação atenta, as primeiras premissas para a composição morfológica agarram-se àquilo que por tempo, causa ou efeito já está agarrado ao lugar, como se estas marcas fizessem perceber o restante, vasto. E o próprio vasto, apenas se percebe-se nas marcas, restantes (ilustração 13);

As coisas em ruínas dão forma às novas estruturas, transfiguram-se, modificam-nas. Como a cauda de um cometa desprendem-se das catedrais. O mundo inteiro e a memória inteira do mundo continuamente desenham a cidade. (Siza, 2009b, p. 116)

¹⁶ Operações SAAL – (1974-1975), foi um projecto que envolveu arquitectos e população, numa construção única e revolucionária.

Talvez se possa apelidar de ‘poética do lugar’ o anteriormente descrito, e talvez tenha sido esse encontro feliz, ainda no acto primário da observação e percepção, que não deixou cair no ‘incompleto’, o tecido urbano que mais tarde se revelou complexo; “Só quem pretende leituras acabadas e imediatas da cidade, e não sabe ler entre as coisas, acredita que a Malagueira esteja incompleta, com algumas zonas indefinidas ou esquecidas.” (Siza, 2009b, p. 234)

Siza fala das escalas na cidade como um dos principais factores de leitura. Mesmo sendo limitado economicamente apenas ao desenho das habitações sociais, a necessidade de criar infraestruturas que se revelassem auxiliares dessa leitura de cidade, fez com que nascesse no projecto a presença do aqueduto (ilustração 14 e 15). O aqueduto tornou-se assim num elemento de contraste, essencial para a percepção de ‘cidade’ no bairro, e uma peça determinante na construção de dinâmica espacial (em interrupção e união) (ilustração 16) e de lugares intersticiais, que embora apelidados de incompletos pelas críticas de então, alguns deles acabaram por se transformar em espaços de características enriquecedoras e peculiares (ilustração 17 e 18);

O encontro entre a conduta principal e a conduta secundária permitiu assim a criação de uma série de espaços intersticiais que multiplicam as possibilidades do projecto. Paradoxalmente, as críticas mais violentas vieram da interpretação destes espaços como lugares incompletos e fui acusado de ser “incapaz de terminar”. (Siza, 2009b, p. 233)

A Malagueira pretendeu ser o ‘Bairro’ e ao mesmo tempo deixar-se fazer bairro (ilustração 19). Ou seja, os espaços intersticiais são deixados à vontade de completar pelos moradores, são espaços desligados de intenção, deixados à livre e espontânea vontade do habitante. Por isso os apelidam de incompletos, e acusam o arquitecto de se ter esquecido deles, quando a real intenção é deixá-los à mercê do tempo e das reais necessidades dos moradores.

Reforçando ainda mais este aspecto, em favor da acção do arquitecto, pode-se afirmar que estes espaços constroem em si a essência do projecto. Trata-se de deixar em aberto a leitura de uma composição, ou seja, de não restringir através da razão no processo projectual o espaço e os seus ‘limites’, mas de deixar germinar uma utopia imaterial própria de quem caracteriza o lugar, para que esses espaços intersticiais sejam um prolongamento das habitações, do bairro, servindo as funções mais adequadas ao critério de cada um.



Ilustração 13 – Esquisso reconhecimento do lugar. Siza, 1977, (Machabert e Beaudouin, 2009, p.67)

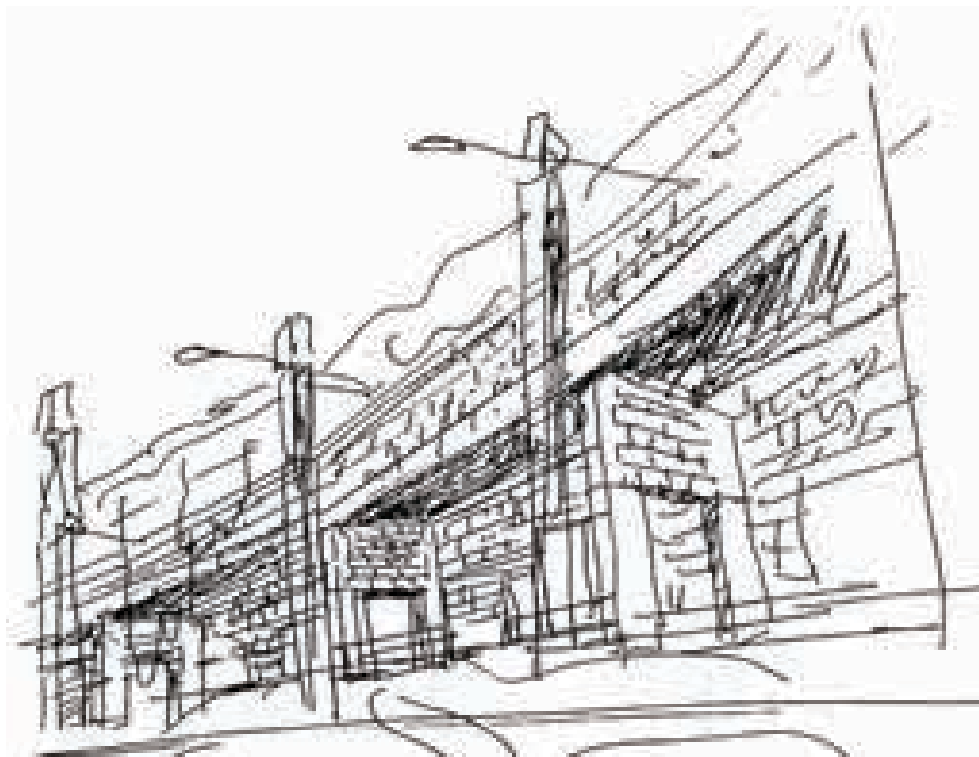


Ilustração 14 – Esquisso do aqueduto. Siza, 1977, (Siza, 2006, p.116)



Ilustração 15 – Presença do aqueduto dentro do bairro, (ilustração nossa, 2013)

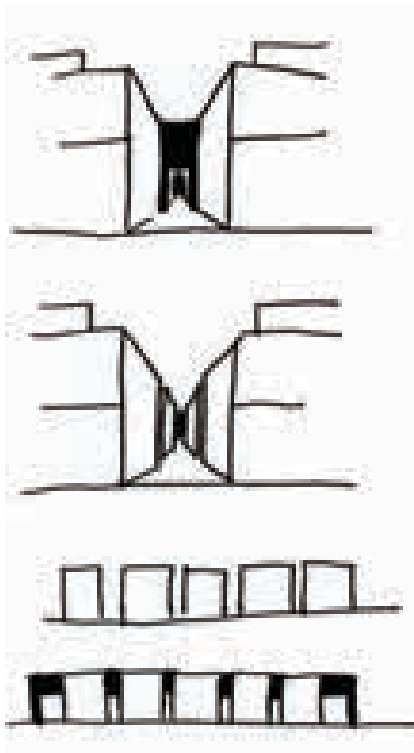


Ilustração 16 – Diagrama especulativo sobre a presença e (não presença) do aqueduto, interrupção/união (ilustração nossa, 2013)



Ilustração 17 – Espaços intersticiais, passagem (ilustração nossa, 2013)



Ilustração 18 – Espaços intersticiais (ilustração nossa, 2013)



Ilustração 19 – Bairro da Malagueira (ilustração nossa, 2013)

2.6. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

“Na qualidade da arquitectura há qualquer coisa que provoca uma sensação de totalidade, de conforto, de paz, de felicidade, de ascensão, que não consigo explicar”.
(Siza, 2009a, p. 30)

A arquitectura tem a capacidade de explorar o campo sensitivo e segundo Siza, é essa mesma capacidade que distingue a própria arquitectura. Aqui entende-se que a utopia é um motor que desperta a procura do sensível. Esse resultado sensitivo não será, um mero acaso da junção dos elementos constituintes de uma obra, mas advém de uma síntese que transcende a racionalidade imediata, onde há um factor intuitivo em jogo.

Pode-se então dizer que a intuição pertence a esse outro plano de análise que busca no espaço a transmissão de algo mais para além da estética ou da função, se entendidas como realidades parciais e separadas, mas que são essenciais e necessitam articulação plena. Assim sendo, a intuição é já o exercício de um acto criativo ligado aos sentidos que fazem parte de um desejo consciente ou inconsciente, visionário, de uma utopia imaterial, que vai ao encontro de uma certa essência espacial, onde se possa estabelecer uma percepção emotiva – o lado sensível que aqui se foca.

Em Siza, essa capacidade de projectar, tendo como horizonte os sentidos, é uma constante e o desenho é a ferramenta mais adequada para essa sintonia, por ser flexível e moldável, e também por ser intimamente ligado ao arquitecto e às suas vivências, que no processo de projectar são intransmissíveis, embora culminem numa solução final que as materializará e que as esclarece e as torna transmissíveis ao nível dos sentidos. Pode-se dizer que o acto criativo é moroso, implica muito trabalho e concentração como o próprio arquitecto descreve, Siza tornou-se mestre do seu próprio desenho, a constante prática deu-lhe a capacidade de dominar aquilo que pretende dele. O desenho não deve cativar e dominar o mestre, deve ser este a dominá-lo, para que não ceda ao encanto de preservar um resultado, tornando-o numa ‘imagem’ de desejo. O desenho é um processo de investigação, que tanto pode explorar a razão como a utopia.

Por tudo isto, a arquitectura de Siza preenche o plano da razão, onde a sua formação impera, e o consciente criativo tem uma preocupação profunda com a condição humana.

Siza integra-se por completo em todas as fases de projecto, do geral ao mais pequeno detalhe, faz por dominar, dentro da razão, todos os parâmetros essenciais à construção da ideia proposta até à utopia imaterial transmitida aos espaços. Aqui domina-se o espaço, e tudo isso na segurança de um conhecimento a priori de processos construtivos, e pormenorização construtiva, entre outros componentes pertencentes à obra.

A razão no processo criativo de Siza é assim uma ferramenta que o arquitecto usa para controlar o objectivo, daí que, a aplicação em conhecer intimamente os seus procedimentos seja crucial. Ao ter alcançado o controlo da razão, Siza usa-a em seu favor, superando ou inovando os 'limites' que esta lhe impõe, ao encontro de soluções que enriqueçam e coroem o projecto.

O primeiro esboço não descarta a racionalidade, mas também não a torna numa condição inquestionável, onde não haja lugar para a imaginação. A razão, mais uma vez, é antes uma aliada à liberdade criativa. O conhecimento das regras, dos limites e dos factores cruciais ao bom funcionamento é assim um grande avanço para um processo criativo que se quer alongar à utopia. A Utopia imaterial é desta maneira um modo operativo na procura de essência na construção.

Pode-se dizer que será este o método operativo de Siza, do desenho à materialidade, onde o domínio conquistado sobre os constituintes e 'limites' da razão são de extrema importância, para que a exploração de uma 'utopia imaterial' não se faça sem fundamentos. E aí, a capacidade emotiva pode ser explorada livremente no desenho flexível, procurando a essência dos espaços, e uma conexão sensitiva com o observador, tornando-se mesmo no elemento principal do processo criativo, uma 'utopia imaterial' que transcende o motivo da construção alcançando o verdadeiro motivo, a vivência.

3. OSCAR NIEMEYER: PERCURSO, FORMAÇÃO E CARÁCTER

3.1. INFLUÊNCIAS – O GOSTO PELO DESENHO

Ao falarmos de Oscar Niemeyer, é inevitável que nos surja uma imagem com formas elegantes, leves, de uma beleza característica. É um facto, que o gesto em linha curva se associe afincadamente a este arquitecto, funciona quase como se fosse o seu símbolo. Mas o contrário também pode ser afirmado, pois foi o próprio Niemeyer quem criou esse símbolo, essa analogia entre si, e a ‘arquitectura das curvas’ e aquilo que transparece por vontade do arquitecto, maravilhosamente incutida na obra, e subtilmente emanada por ela.

Pode-se dizer que o seu universo imaginativo, é preenchido pela subtileza das linhas e formas curvas, talvez pela beleza curiosa que transparecem, ou pelo domínio difícil que fazem sentir face ao panorama rectilíneo. Contudo é com a sinuosidade que desde o começo se identifica. Na sua arquitectura, esta encontra identidade. E com ela e Niemeyer, o Brasil ficou identificado como possuidor de uma das mais belas arquitecturas contemporâneas de sempre.

Niemeyer nasceu em 1907, no bairro das Laranjeiras, Rio de Janeiro. Filho de Oscar Niemeyer Soares e Delfina Ribeiro de Almeida, pouco se sabe da sua infância, apenas que ficou marcada pela simplicidade, honestidade e boa-fé, muito pela influência de seu avô. Ribeiro de Almeida, ministro do Supremo Tribunal Federal, seu avô materno, preconizava uma vida idónea, de integridade, retidão e honestidade, e estes valores ficaram bastante enraizados na reflexão e preocupação de Niemeyer, assim como o seu espírito ateu que nem mesmo as missas dominicais na casa onde habitava, deixada como herança de família pelo avô, mudaram esta sua visão do mundo.

Não obstante levou uma juventude despreocupada, centrada na diversão e na boémia, jogando à bola, chegou mesmo a fazer parte do clube do Fluminense, e com tudo isto acabou o secundário apenas aos 21 anos. É também aos 21 anos que se casa com Annita Baldo, filha de imigrantes italianos, e tal acontecimento alerta-lhe o sentido de responsabilidade, fazendo com que inicie uma vida laboriosa na tipografia de seu pai, e no mesmo ano surja pela primeira vez a preocupação com a vida futura, levando-o a inscrever-se na Escola Nacional de Belas Artes.

“Foi o desenho que me levou para a Arquitectura”, diz Niemeyer no documentário de Fabiano Maciel¹⁷, “A vida é um sopro”. O gosto pelo desenho que sempre o acompanhou desde a infância, onde traçava no espaço formas soltas ainda desligadas de qualquer intenção futura de arquitecto, direccionou-o no caminho das Artes quando a responsabilidade se acercou dele e fez com que pensasse qual a profissão que mais se adequava ao seu espirito, e qual o favorecia e se enquadrava nas suas necessidades, tanto económicas, quanto criativas. Surgiu assim a arquitectura na sua vida.

A influência da vida do avô Ribeiro de Almeida, na vida de Oscar Niemeyer é bastante vincada e importante. O arquitecto era um comunista fervoroso, e os princípios que cresceram em si próprio, com a já descrita marca deixada pelo avô juntamente com a visão comunista, moldaram toda a sua postura perante a sociedade, é essa postura que faz nascer a sua arquitectura. E sobre quaisquer desafios que durante a vida lhe foram impostos, essa postura de que se fala, baseada nesses princípios que desde muito cedo se enraizaram no sentimento e pensamento, foram a base da liberdade e beleza das suas obras. José Saramago¹⁸ em “A vida é um sopro”, comenta o seguinte acerca da ideologia politica e da sua firme posição nas ideias;

Trata-se de ser fiel a princípios, e não a táticas, estratégias de política, conquista de poder, não tem nada que ver com isso. Trata-se de princípios e não podemos renunciar a eles. Oscar Niemeyer não renunciou e eu não o felicito. Não felicito o Oscar por não ter renunciado. Não lhe agradeço porque simplesmente é uma expressão de sua própria humanidade. Eu creio que é uma pessoa que está em paz consigo mesmo. E estar em paz consigo mesmo não é fácil. Porque vivemos num mundo de contradições, de tensões. No fundo vivemos num temporal. E manter o rumo no meio deste temporal, com ventos que sopram de todos os lados, isso o Oscar conseguiu. (A Vida É um Sopro, 2007)

José Saramago fala de uma fidelidade a princípios, de uma posição fixa e regular durante todo o seu percurso. A obra de Niemeyer é uma conquista disso mesmo, não se deixando ela própria conquistar por temporais ou ventos que a possam abalar, é uma arquitectura que nasce de dentro da personalidade do arquitecto, da sua firmeza, idoneidade, honestidade e sobretudo generosidade;

¹⁷ **Fabiano Maciel** – (1965-), director de cinema brasileiro, nascido na cidade de Porto Alegre. Foi o realizador do documentário “*A vida é um sopro*” acerca de Oscar Niemeyer. O projecto valeu-lhe o 1º prémio de melhor documentário, no 1º festival internacional de documentários AtlantiDoc.

¹⁸ **José Saramago** - (1922-2010), escritor, argumentista, jornalista, dramaturgo, contista, romancista, teatrólogo, ensaísta e poeta português. Foi vencedor do prémio Camões (1995) e do Nobel da Literatura (1998). Das suas obras mais emblemáticas pode-se destacar, Memorial do Convento (1982), A Jangada de pedra (1986) e Ensaio sobre a cegueira (1995).

Com tempo, trabalhando nós vamos criando uma série de princípios próprios, obedecemos, e pensamos sempre diferente dos outros, de modo que o trabalho é pessoal. Sentamo-nos, pensamos numa solução, as vezes nem é preciso pensar muito. (A Vida É um Sopro, 2007)

A arquitectura é pessoal, exterioriza a experiencia, assim como a vontade de alargar o seu usufruto a todos. Niemeyer procura não só a coerência no programa forma, mas também, e principalmente a beleza tanto interior como exterior, porque sabe que nem todos a poderão usar, mas a todos é possível contemplar. A procura tão vincada da beleza, nas formas das suas obras, é o reflexo dessa preocupação humana bastante marcada pelas suas convicções politica e filosóficas. Todos podem contemplar, e se a contemplação é um factor que serve de igual a todos, então é isso que importa a Niemeyer. Isso reflecte o valor da vida na arquitectura, o quotidiano, as coisas da vida, o viver em si, torna-se assim numa arquitectura que não faz parte da vida, ela própria é a vida em parte; “Toda Escola Superior deveria oferecer aulas de filosofia e história. Assim fugiríamos da figura do especialista e ganharíamos profissionais capacitados a conversar sobre a vida”. (Niemeyer apud Pensador, 2005-2013)

3.2. FORMAÇÃO

Como já anteriormente descrito, Oscar Niemeyer viveu o tempo da juventude despreocupado com o seu futuro profissional. Até aos 21 anos, altura em que conclui o secundário, a sua maneira de estar era dirigida para os prazeres, para a diversão, cultivando um gosto pela vida que muito moldou a sua maneira de ser, de captar o interesse, a beleza, criando uma harmonia que busca satisfazer tudo por igual. E esta característica é uma das que influencia a sua formação enquanto arquitecto, a vontade de criar algo que não exclui nada nem ninguém, pois em parte a responsabilidade de algo ser como é nem sempre lhe pertence;

Todos temos dentro de nós um ser oculto, que nos leva pra um lado ou pra outro. O meu é esse: ele gosta das coisas, ele gosta de mulher, gosta de se divertir, gosta de chorar, se preocupa com a vida. É um sujeito complicado não é? E nós não somos responsáveis em parte pelas nossas qualidades e defeitos. O sujeito nasce branco, preto, amarelo, azul, rico, pobre, inteligente. Então a gente tem que aceitar as pessoas como elas são. (A Vida É um Sopro, 2007)

Assim sendo, o que levou Niemeyer a inscrever-se na Escola Nacional de Belas Artes foi, em conjunto com o gosto pelo desenho, o desejo de a partir da sua futura profissão a aplicação dos seus ideais pudesse ser concretizada. Esta visão conjunta dos

princípios que fortemente defendia e a prática do desenho que estimava, levou-o em busca de qualidade e nova arquitectura;

Eu aprendi na vida, aprendi no escritório de Lucio Costa... Naquele período, quando a gente estava no meio do curso, a ideia, a preocupação era sempre trabalhar numa firma construtora. Eu que tava até desempregado, tava casado e com poucas possibilidades de dinheiro, eu preferi ir trabalhar com o Lucio de graça. Porque eu queria fazer uma boa arquitectura. E foi lá que aprendi. (A Vida É um Sopro, 2007)

É em 1935 que começa enquanto profissional, a trabalhar no atelier de Lucio Costa¹⁹ e Carlos Leão²⁰, e aí inicia a busca por uma nova arquitectura que vai ao encontro dos seus princípios; “Não queria, como a maioria dos meus colegas, me adaptar a essa arquitectura comercial que vemos aí.” (Niemeyer, (s.d.)) A sua procura não era clara, Niemeyer não sabia o que se podia modificar, apenas sabia que não era a favor do funcionalismo, e que deveria por certo haver uma solução que quebrassem as suas directrizes rígidas e miméticas. Tinha dúvidas, mas tinha certeza que Lucio Costa e Carlos Leão seriam uma base para a resolução dessas suas questões, por isso; “preferi trabalhar, gratuitamente, no escritório [...] onde esperava encontrar as respostas para minhas dúvidas de estudante de arquitectura. Era um favor que eles me faziam.” (Niemeyer, (s.d.)).

É então no escritório de Lucio Costa que Niemeyer dá continuação à sua formação. Primeiramente como seu aluno, e a partir de 1935 enquanto colega de trabalho. A relação entre Lucio e Oscar resulta numa grande amizade que se prolongou pela vida, e muito afectou o percurso do arquitecto.

Lucio Costa tinha sido nomeado director da Escola de Belas Artes, logo após a Revolução (1930)²¹, sobre o seu comando iniciou uma viragem no ensino tradicional, o que destabilizou a sua permanência como director na escola, e em menos de um ano viu-se obrigado a abandonar o cargo. Em pouco tempo dá-se uma crise no ensino, os

¹⁹ **Lúcio Costa** – (1902-1998), arquitecto, urbanista e professor brasileiro. Foi pioneiro da arquitectura moderna no Brasil. Reconhecido pelas suas obras mais notáveis, o Plano piloto de Brasília, e o plano da Barra da Tijuca. Formou escritório com Carlos Leão.

²⁰ **Carlos Leão** – (1906-1983), arquitecto, pintor, e desenhista brasileiro, nascido no Rio de Janeiro. Formou escritório com Lúcio Costa. Pertencei ao grupo de arquitectos que entre 1937 e 1943 desenvolveu o edifício Gustavo Capanema, que se tornaria no Ministério da Educação e da Saúde Pública do Rio de Janeiro.

²¹ **Revolução de 1930, Brasil** – Foi um movimento armado, com a participação dos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, que resultou num golpe de estado, e depôs o então presidente Washington Luís, e impediu a tomada de posse do eleito Júlio Prestes. Coloco fim à República Velha (1889-1930).

alunos actuam fazendo greves, e tentando fundar uma nova escola, entre eles destaca-se Carlos Leão.

É em 1935, aquando do concurso para o Ministério da Educação e Saúde, no qual já teriam participado grandes arquitectos modernos sem sucesso, que Lucio C., Carlos L. e Oscar se reúnem sendo ele o ultimo a ingressar, coincidindo com a sua entrada no gabinete.

Os seus primeiros trabalhos foram feitos como colaborador neste escritório, e é a partir da sua presença nele que em 1940 conhece o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek²². Na altura, ainda tinham em mãos a obra do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, e inesperadamente em simultâneo, Kubitschek encomenda um projecto para Pampulha, que se tornou o ponto de viragem na vida de Oscar, e consequentemente o início da sua arquitectura peculiar, Pampulha foi o inicio 'Niemeyer';

Pampulha foi muito importante para mim, por se constituir o início da arquitectura que eu faço até hoje, sem muita modificação, o espirito é sempre o mesmo, é fazer uma arquitectura mais ligada ao País, um pouco ligada às velhas Igrejas de Minas Gerais, criativa como deve ser a arquitectura, e como sempre procurando a beleza dentro das nossas possibilidades. (Niemeyer, 1997)

Oscar desloca-se com o amigo Rodrigo de Melo Franco de Andrade²³, para receber o programa de Pampulha, e nesse mesmo dia Juscelino debita todo o programa, pedindo de rompante o desenho de um Casino para o dia seguinte;

Eu fui para o hotel trabalhar a noite inteira fiz o projeto do casino, entreguei a ele no dia seguinte, e é o casino que foi construído, de modo que eu tive a coragem mal saí da escola de ingressar num tipo de arquitectura que era diferente, estava começando a fazer essa arquitectura, eu tive coragem de aceitar o desafio e fazer de corrida isso[...] (Niemeyer, 1997)

Foi neste ponto que a sua arquitectura das surgiu, ciente da arquitectura que se praticava, apelidada por ele de comercial, e bastante elucidado em relação ao

²² **Juscelino Kubitschek** – 1902-1976), foi médico e 21º presidente do Brasil. Foi prefeito de Belo Horizonte (1940-1945), governador de Minas Gerais (1951-1955), e presidente do Brasil (1956-1961). Durante o seu mandato o Brasil viveu um crescimento económico e uma relativa estabilidade política. O seu adversário José Sarney, defendeu que Juscelino Kubitschek foi o melhor presidente que o Brasil já tivera, pelas suas obras e respeito pelas intuições democráticas, assim como pela sua habilidade política.

²³ **Rodrigo de Melo Franco de Andrade** – (1898-1969), advogado, jornalista e escritor brasileiro. Foi redator-chefe (1924) e director (1926) da Revista do Brasil. Ocupou o cargo de chefe de gabinete de Francisco Campos, e integrou a equipa do Ministério da Educação e da Saúde no governo de Getúlio Vargas. Dirigiu também o serviço do Património Histórico e Artístico Nacional SPHAN (1937-1967).

funcionalismo e ao modernismo, Niemeyer foi ele próprio e arriscou, foi ao encontro das suas dúvidas de estudante e tal como comenta José Saramago no seu depoimento, "Trata-se de ser fiel a princípios", neste caso foi fiel a ele próprio, não se deixando cair em contradição. A sua rectidão, fez com que o primeiro momento decisivo para o seu sonho contido de arquitectura, se mostra-se fiel a si próprio, sem olhar a reprovações, e espontaneamente Niemeyer caiu na 'boca da arquitectura';

[...], eu me lembro quando surgiu Pampulha, que os que faziam aquela arquitectura antiga, racionalista, eles tiveram um susto, eles sentiram qualquer coisa diferente estava surgindo, então houve de início uma campanha um pouco contra Pampulha, contra a liberdade de formas que a gente tratava, e nós resistimos, eu sabia que estava certo[...] (Niemeyer, 1997)

A partir de Pampulha, a arquitectura de Oscar ganhou vida própria, mostrou ao mundo algo novo, genuíno, e pode-se afirmar que tinha finalmente chegado ao ponto que este tanto ansiava o início da sua tríade: surpresa, beleza e invenção.

3.3. CULTURA ECLÉTICA DO ARQUITECTO

As referências na arquitectura de Oscar Niemeyer são um misto de princípios, 'simpatias' e objecções.

Os princípios nascem desde cedo na formação da sua personalidade, do seu carácter, estes são em parte os responsáveis pelas escolhas que o arquitecto fez no futuro. Como já descrito anteriormente as coisas da vida são a base da sua preocupação, e em par com o mundo funcional da arquitectura fazem alterar ou ceder muitas das questões que envolvem o projecto, portanto, a ligação directa que Niemeyer faz nas suas obras ao quotidiano, às pessoas, às necessidades entre outras coisas, acaba por se tornar numa referência constante de grande peso, sendo um ponto importantíssimo para a compreensão das suas ideias.

Por outro lado existem o que se pode chamar de 'simpatias', grandes nomes, estilos ou pormenores arquitectónicos que guardou como bons exemplos ou contrariamente, como exemplos a não seguir. Niemeyer condenou logo de início o funcionalismo, a simplicidade, causavam-lhe incómodo, achava-os uma opressão à liberdade criativa, à espontaneidade, a ideia de criar seguindo uma lógica não lhe poupava as críticas, pois uma coisa era certa para si, a arquitectura não podia ter regras, pois assim consequentemente esta acabava por se copiar; "Copiam-se tanto que um dia terão de

encontrar uma arquitectura diferente, mais voltada para a liberdade e a imaginação dos arquitectos.” (Niemeyer, 2007b, p. 16)

Daí que, apesar de não nutrir uma ‘simpatia’ em geral pelo pós-moderno, tem consciência de que este foi o principal responsável pelo fim da obsessão racionalista, isto é o reflexo de que a sua objecção ao racionalismo tem um fundamento bastante coerente quando defende que ele ao impor regras limita a criatividade e por consequência a beleza e o factor surpresa, pois o cansaço em relação à regra fez com que o pós-moderno se revela-se não só como um estilo mas mais como uma resposta anti moderno, de maneira exasperante por quebrar as barreiras; “Na arquitectura, além da funcionalidade obrigatória, o importante, a meu ver, é a sensação de surpresa que provoca quando pela sua beleza atinge o nível de obra de arte.” (Niemeyer, 2007b, p. 17).

Embora não o desprezando totalmente, o modernismo na visão de Niemeyer só vale pela preocupação com a função, pois as restantes maneiras de abordar projecto perseguidas por este movimento foram o exemplo que ele sabia não querer seguir, pode-se afirmar que foi o princípio causador das suas dúvidas enquanto estudante, e ao mesmo tempo a base de arranque para a diferença, para a procura daquilo que persistia em não existir, o factor surpresa.

Por tais motivos as objecções de Niemeyer dirigem-se para as ideias fortemente incentivadas pela Bauhaus²⁴, através de Walter Gropius²⁵;

Durante anos, o funcionalismo imperou na arquitectura, contestando tudo que significava liberdade de concepção.

E, como para reforça-lo, compareceu depois o Bauhaus “paraíso da mediocridade”, como dizia Le Corbusier. E a arquitectura se tornou ascética, monótona, sempre igual.[...]

Falava-se em arquitectura multiplicável, em pré-fabricado, e até numa sociedade maquinista que, diziam, tudo explicaria. (Niemeyer, 2007b, p. 13)

²⁴ **Bauhaus** – (1919-1933), escola de design, artes plásticas e arquitectura de vanguarda alemã. Teve um grande impacto no modernismo tanto em design como em arquitectura. Primando pela funcionalidade, custo reduzido e standardização. Fundada por Walter Gropius, foi uma das grandes influências do princípio do século XX. Sendo inicialmente instaurada em Weimar, foi forçada a mudar para Dessau em 1925 por pressão do governo, e em 1932 novamente forçada a mudar para Berlim onde ficou ao comando de Hannes Meyer e Ludwig Mies Van der Rohe.

²⁵ **Walter Gropius** – (1883-1969), arquitecto alemão. É um dos nomes mais relevantes da arquitectura do século XX. Fundados da Bauhaus e director do curso de arquitectura da Universidade de Harvard, quando em 1930 foi forçado a emigrar para os EUA, onde acabou por desenvolver grande parte da sua obra.

Este foi o caminho que Niemeyer negou afincadamente desde o início, a repetição, a regra, o modelo, eram princípios que não encaixavam no seu mundo inconsciente das formas, e consciente do gosto, afinal a arquitectura tinha de procurar criar surpresa, atingindo uma beleza peculiar ao nível da obra de arte, e como iria conseguir isso se se deixasse cair nas obsessões do Funcionalismo²⁶, como conseguiria inserir a imaginação e a espontaneidade dentro da rigidez? “A beleza é importante, esquece-se a razão na beleza no factor surpresa.” (A Vida É um Sopro, 2007). Gropius, Bauhaus, funcionalismo, racionalismo não eram de todo referências a considerar, para assim não correr o risco de abater a sua tríade;

Lembro Gropius, depois de visitar a minha casa nas Canoas: “Sua casa é muito bonita mas não é multiplicável.” E eu a olhá-lo condescendente, pensando: “Como se diz bobagem com ar de coisa séria.” Gropius, professor ilustre, foi um dos que mais difundiram as ideias limitadoras do Bauhaus. (Niemeyer, 2007b, p. 14)

Mas, entre princípios, ‘simpatias’ e objecções, houve um arquitecto que Niemeyer desde logo admirou, e pode-se mesmo afirmar que foi a sua máxima referência, sendo a base sólida onde nasceu a sua arquitectura. Le Corbusier, é a grande referência, foi a partir da sua obra, da sua atitude, que o arquitecto brasileiro atingiu o ponto da invenção;

[...] a minha arquitectura começou realmente com a palavra invenção, no dia que eu compreendi que o propósito de Le Corbusier, que foi um grande arquitecto, era fazer uma arquitectura nova, fazer uma arquitectura inventiva, uma arquitectura que criasse espanto, aí eu ingressei nesse caminho,[...] (Niemeyer, 1997)

A atitude de Corbusier, foi assim a referência para a atitude de Niemeyer. Sobre os princípios defendidos pelo grande arquitecto do modernismo, as dúvidas e a composição de uma ‘maneira’ de estar na arquitectura começaram a surtir efeito. O princípio estava lá, guardado por de trás da arquitectura Corbusiana, e aí tudo se aclarou: surpresa, beleza, invenção, de novo a tríade, o início de tudo.

E não há dúvida alguma de que a arquitectura de Oscar, ela nasce da arquitectura do Le Corbusier nos seus elementos básicos. Porque ninguém inventa nada de nada, zero. Não existe isso. A cultura é herança e transformação. O que é extraordinário é que ele aprende a lição do Le Corbusier e em seguida, ele já faz uma coisa que é a negação dos dados fundamentais daquela arquitectura. E todo mundo conhece o caso do prédio da ONU, que na verdade quem ganhou o concurso do prédio da ONU foi ele, não foi Le Corbusier. (Ferreira Gullar, A Vida É um Sopro, 2007)

²⁶ **Funcionalismo** – Tendo como mote a “*forma segue função*”, preconizada por Louis Sullivan, foi um princípio associado à arquitectura e ao design moderno do século XX.

3.4. PROCESSO CRIATIVO

Fazendo uma síntese de tudo o que se referiu acerca de Niemeyer até agora, tornam-se claras as premissas que levam à formação do seu processo criativo. A sua procura de beleza, surpresa, e invenção, faz com que parta à acção totalmente liberto de ideias pré-concebidas, é dentro dessa liberdade que dá lugar à visão em primazia da razão; “O importante pra nós em todos os sentidos é a liberdade. Tem que haver fantasia, tem que haver uma solução diferente. Isso é que é importante na arquitectura.” (A Vida É um Sopro, 2007).

Desta forma, o trabalho de Niemeyer, torna-se mais difícil, pois mostrar uma arquitectura diferente, e explicá-la de maneira coerente fazendo com que o entendimento seja conciso e credível, é de dificuldade muito superior a explicar uma arquitectura à qual o ‘hábito’ faz a explicação. Confrontado com este pormenor imprescindível para a validade do seu trabalho, desenvolveu um método que sendo tão ou mais importante que o desenho no sistema criativo, acompanha desde o início, paralelamente, os seus projectos, um texto explicativo;

[...], primeiro eu verifico quais são as condições locais, possibilidade económica, depois começo a desenhar e quando chego a uma solução desejada eu começo a escrever um texto explicativo, porque nesse texto se eu não encontro argumentos eu volto para preencher. (A Vida É um Sopro, 2007)

Este texto, que funciona como a história do projecto, é também um auxiliar de memória, onde o arquitecto recorre para compreender se tudo está claro. O texto é como se fosse a ‘imagem’ de apresentação ao público, e por isso tem de ser despretensioso, simples e cativante, afinal trata-se da exposição de algo estranho, que pretende entranhar-se subtilmente;

Eu gosto de escrever, porque acho que tenho de defender a minha arquitectura. Quando faço um projecto, ele é feito mais pela explicação do que pela arquitectura, e ninguém entende arquitectura, tudo conversa fiada, a arquitectura é cheia de nuances e coisas... a gente acredita no arquitecto, e já está óptimo. Mas arquitectura se voçe explica, explica bem numa linguagem despretensiosa, corrida, fácil de ler, voçe defende melhor o seu trabalho. (Niemeyer, 1997)

A explicação da ideia é contínua, em par com a ferramenta do desenho, também ela despretensiosa, simples e fácil de ler; “O arquitecto tem de saber desenhar, desembaraçar a mão para poder trabalhar.” (A Vida É um Sopro, 2007), e só com a conjugação em sintonia destes dois factores Niemeyer consegue atingir com

estabilidade a diferença; “Na minha arquitectura a preocupação inicial é que seja diferente, que o País pare a apreciar.” (A Vida É um Sopro, 2007).

O domínio da ideia, a liberdade, a procura de surpresa através da visão, cedendo ao gosto pelo belo, e privando a razão de ‘limites’ precoces que atrofiem a invenção, e atingimos a mistura da tríade, do processo criativo, o novo sabor;

[...], arquitectura é invenção, tem que ser uma coisa nova, tem que criar surpresa, [...], Baudelaire, ele disse que “o que caracteriza a beleza, é o espanto, é a coisa nova”, e quando você toma uma coisa e não sente o sabor a novidade é uma coisa repetida, não tem o maior interesse. (Niemeyer, 1997)

3.4.1. PROCESSO DE TRABALHO

Pode-se afirmar que o processo de trabalho de Niemeyer segue uma lógica de maneira simples, muito própria, onde a imaginação e a ideia têm os papéis principais. Essa lógica pode ser descrita em sete fases, segundo o que expõe no texto Método de Trabalho, em “Conversa de Arquitecto”. É, se assim se pode dizer, uma sequência constante criada por si, das partes que constituem o processo de projecto, e resulta num método de trabalho faseado que actua como guia, onde a existência de erros têm lugar próprio. Esse lugar, encontra-se distinto numa das fases, e assim tudo volta atrás para preencher.

As sete fases, nomeadas conforme o objectivo a ser alcançado, são as seguintes: Problema; Equação da ideia; Imaginário criativo; Imaginar a vivência; Técnicos; Texto Final (que abrange todo o processo); e Maquete. O Problema é o primeiro contacto que o arquitecto tem com as exigências inerentes à obra;

Primeiro tomo contacto com o problema, o terreno, o programa, o ambiente onde a obra vai ser construída. Depois, deixo a cabeça trabalhar e durante alguns dias guardo comigo no inconsciente o problema em equação, nele me detendo nas horas de folga e até quando durmo ou me ocupo de outras coisas. (Niemeyer, 2007b, p. 42)

Durante a fase do problema o desenho e a história de projecto são deixadas no pensamento, até surgir uma ideia que resuma os parâmetros. Isto funciona, por assim dizer, como contenção do universo imaginário, para que haja uma filtragem do vasto limite de possibilidades e se canalizem os elementos da equação para a simplicidade de um gesto ou intenção. Pode-se afirmar que este canalizar da ideia é um dos pontos

marcantes das bases da arquitectura de Niemeyer, e também o ponto de partida para a leitura de todo o conceito que envolve as obras.

Um dia, esse período de espera termina. Surge a ideia de repente e começo a trabalhar. Analiso a ideia surgida e começo a fazer os meus desenhos. Às vezes é uma planta, um partido arquitectónico que prevalece, outras vezes é um croquis, uma simples perspectiva que me agrada e procuro testar. (Niemeyer, 2007b, p. 42)

A equação dos elementos constituintes do projecto pode resultar assim em pequenos 'apontamentos', ou seja numa ideia volátil, talvez um pouco insegura, mas onde o gosto do arquitecto se empenha em compreender o porquê do agrado. Esse empenho, essa curiosidade em explorar a primeira ideia que satisfaz o gosto, é o princípio do processo criativo e do trabalho de Niemeyer;

E começo a desenhar o projecto, vendo-o como se a obra já estivesse construída e eu a percorrendo curioso.

Com este processo, sinto detalhes que um desenho não permitiria, detendo-me nos menores problemas, sentindo os espaços projectados, os materiais que suas formas sugerem, (etc.) isto esta la? (Niemeyer, 2007b, p. 42)

E assim surge a quarta fase, imaginar a vivência. Após explorar a ideia, conquistar a certeza para avançar, certeza essa que por defeito tem de cumprir a sua tríade (beleza, surpresa, invenção), Niemeyer dedica-se a percorrer o projecto, imaginando o espaço, os detalhes, os percursos, porque para si o mais importante não é a função, mas os aspectos que vão dar valor ao objectivo, mais uma vez da tríade;

Uma vez, elaborei um texto explicando as colunas do Palácio do Planalto, mostrando como as fixei, como nesse passeio imaginário, entre elas circulei, apreciando suas formas, modificando-as, procurando criar novos pontos de vista, o espectáculo arquitectural. (Niemeyer, 2007b, p. 42)

Posto isto, chega a fase dos Técnicos, de confrontar a ideia com a realidade da arquitectura, a viabilidade de construção no âmbito do sistema estrutural, "[...], convoco os técnicos especializados, com eles discutindo o sistema estrutural imaginado, o dimensionamento de apoios e vigas,[...]".(Niemeyer, 2007b, p. 43)

Deve salientar-se a frase: "com eles discutindo o sistema estrutural imaginado" (Niemeyer, 2007b, p. 43), daqui retira-se que Niemeyer tem consciência da engenharia por detrás da arquitectura, e assim o é. Na sua arquitectura a engenharia está presente desde a segunda fase de todo o método de trabalho, a equação da ideia, e pode mesmo estar presente na primeira fase do problema se as exigências do projecto assim o necessitarem prematuramente. Pois engenharia e arquitectura andam de

mãos dadas na construção da ideia, e é bastante visível na sua obra o destaque do trabalho de engenheiro, ele não pretende escondê-lo ou torná-lo subtil, pretende si evidenciar a sua potencialidade em consonância com a beleza da arquitectura; “Eu procurei dar à arquitectura, às estruturas maior relevo. [...] Eu valorizei o trabalho do engenheiro. Quer dizer, a arquitectura e a estrutura como uma coisa que nascem juntas e juntas devem se enriquecer.” (A Vida É um Sopro, 2007), e só assim a arquitectura pode alcançar o patamar da invenção, que em conjunto com a beleza consegue atingir a surpresa.

Por último, o texto explicativo tem um papel fundamental; “Termino o texto explicativo que representa a prova dos nove dos meus projectos.” (Niemeyer, 2007b, p. 43), e como já descrito anteriormente, se algo não está bem na ‘história’ do projecto, volta atrás a preencher. “Se faltam argumentos, alguma coisa deve ser acrescentada. E faço a maquete que tudo confere.” (Niemeyer, 2007b, p. 43)

3.4.2. RAZÃO E UTOPIA

“A beleza é importante, esquece-se a razão na beleza no factor surpresa.” (A Vida É um Sopro, 2007).

A partir desta citação de Niemeyer conseguimos compreender o porquê da liberdade das suas formas. A sua preocupação projectual inicial não se prende à razão, às regras, prende-se sim à procura da resposta ‘perfeita’ aos olhos de quem observa apreciando, aquela que contorna o consciente criativo onde moram os princípios regulamentares, em busca da novidade. Solto desse consciente, as formas brotam na ‘equação da ideia’, à procura de, harmonia, equilíbrio, surpresa, e todos os demais atributos que terminam naquela beleza que é sempre peculiar da ‘obra de arte’; “Na arquitectura, além da funcionalidade obrigatória, o importante, a meu ver, é a sensação de surpresa que provoca quando pela sua beleza atinge o nível de obra de arte.” (Niemeyer, 2007b, p. 17)

A função não é ignorada, pode-se dizer que as respostas às suas premissas são automaticamente encontradas quando o gesto criativo se debruça na construção do espaço. Pretende-se com isto dizer que Niemeyer, sendo ele um arquitecto bastante preocupado com a necessidade e a condição humana, acaba por criar nas suas ideias os parâmetros necessários para que se assegure a funcionalidade, sem no entanto perder o gesto espontâneo e criativo nessa preocupação; “Beleza é importante. Você

vê as pirâmides [...] uma coisa sem menor sentido, mas são bonitas, são tão monumentais que a gente esquece a razão das pirâmides e se admira, né? Se você fica preocupado só com a função, fica uma merda.” (A Vida É um Sopro, 2007).

O principal atributo da arquitectura de Niemeyer prende-se directamente com essa liberdade criativa, onde o gosto pessoal impera. Contudo esse gosto embora seja pessoal, está carregado de referências e influências, que acabam por se identificar com aspectos bastantes gerais. Assim o gosto pessoal do arquitecto não foi algo que ele construiu a partir de si próprio, mas sim a partir daquilo que caracteriza o que o rodeia, o seu País, o seu povo, a arquitectura colonial, etc. Daqui surgiu uma das características da sua obra, que respondeu a este ‘gosto pessoal’, e que por tal se tornou num símbolo;

O Cristo Redentor é o Rio, mas não é uma obra-prima de escultura, mas o Oscar consegue fazer uma obra-prima que tem, que adquire, que adere a ela essa força emblemática que tem certas formas.

De modo que você identifica a cidade, o País, a alma, o momento, a história com a forma dele. (Ítalo Campofiorito, A Vida É um Sopro, 2007)

A arquitectura de Niemeyer tem a capacidade de se transformar em ‘símbolo’, tudo porque espelha a identidade de um País, de um povo. E não é por coincidência que isto acontece, o seu objectivo tem uma carga de condição humana superior a qualquer rigidez racional. Não é a razão que preocupa a criação do projecto, mas uma utopia muito própria, uma utopia que nasceu no espirito de Niemeyer como reflexo do seu desejo de criar um mundo melhor, e por conseguinte fazer com que a arquitectura nunca exclua ninguém, mas muito pelo contrário, que necessariamente a inclua;

Quando me pedem um prédio público, por exemplo, eu procuro fazer bonito, diferente, que crie surpresa. Porque eu sei que os mais pobres não vão usufruir nada. Mas eles podem parar, ter um momento assim de prazer, de surpresa, ver uma coisa nova. É o lado assim que a arquitectura pode ser útil. O resto, quando ela tiver um programa humano, social, aí ela vai cumprir o seu destino. (A Vida É um Sopro, 2007)

Uma arquitectura que procura ser primeiro do povo e depois do programa, esta é a verdadeira preocupação do projecto, e esta é a utopia que faz transparecer no desenho a liberdade das formas, pois por trás da mão que desenha está a vontade de revelar as influências da vida social, para que a obra mostre o espirito do povo e do lugar onde se insere. Por tudo isto, a ideia não pode ser contida na razão, dado que pretende satisfazer uma utopia que deseja alcançar o simbolismo;

Não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas do meu País, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, nas nuvens do céu, no corpo da mulher preferida. (Niemeyer apud Pensador, 2005-2013)

A utopia de Niemeyer prende-se assim com a satisfação do gosto, gosto esse que absorve das características gerais identitárias os princípios básicos comuns, aqueles que se ligam ao povo e ao País quase em ‘mnemónica’²⁷. Para tudo isto o arquitecto não se cinge apenas ao mundo directo da arquitectura, mas inclui no trabalho, desde a fase primária as restantes áreas que completam uma obra, pois arquitectura não é só construção, e quando se junta uma ‘utopia simbólica’, explorar o que rodeia a vida quotidiana é um meio imprescindível para satisfazer um tal gosto identitário;

No meu trabalho sempre convoquei artistas, pintores, escultores. O arquitecto quando esta a traçar uma parede, ele já esta a imaginar se ela vai ser um mural, uma criação, uma pintura se deve ser uma escultura! – Eu queria que a conversa em Brasília fosse mais variada, que não se falasse só de arquitectura, então eu levei um médico, dois jornalistas [...] (A Vida É um Sopro, 2007)

A preocupação central prende-se assim à vontade de revelar através da obra o espírito no qual, e pelo qual ela é feita. Ou seja, Niemeyer envolve na sua ‘equação da ideia’ artistas e profissionais das mais variadas áreas, porque acima da racionalidade, da funcionalidade da construção arquitectónica, esta essa vontade de atingir um resultado próprio do contexto. Onde se insere a obra, quem vai usufruir dela, quais as condicionantes, e então por fim a função. A função é uma consequência do percurso humano, espontâneo, e inventivo que o arquitecto persegue desde o início, e o facto de se envolver profundamente sobre estes aspectos faz com que o resultado não seja apenas uma resposta interessante ao programa, mas também um acumular de interesses que resultam em programa como resposta. A arquitectura, a partir do público para o público, assim é satisfeita a ‘utopia simbólica’.

“Esse negócio da razão é inimiga da imaginação, isso é fantástico. A gente não quer uma arquitectura certinha, que funciona bem. Funcionar bem toda arquitectura tem que funcionar.” (A Vida É um Sopro, 2007).

²⁷ **Mnemónica** – Utilizado como auxiliar de memória. É uma técnica que se baseia em associar ideias para facilitar a memorização.

3.5. OBRA

“Eu não dou importância à arquitectura, faço o meu trabalho, gosto de fazer, faço reparando, sei que não resolve merda nenhuma. Eu penso no povo.” (Niemeyer, 2007a)

Pode-se dizer que a obra de Niemeyer é aquela arquitectura simples, fruto das influências de uma vida, de um povo, de um País, das referências máximas para a invenção como Le Corbusier, a obra de Niemeyer é emblemática, porque desde o início se preocupou em pertencer, enaltecer e relacionar o seu resultado com o propósito e imagem final. Imagem essa que pretendia representar, como já referido, o espírito de um povo e de um País. Essa representação transformou a arquitectura Brasileira.

Depois de Niemeyer a arquitectura colonial deixou de ser o gesto complementar na aproximação ao povo, pois não reflectia o seu espírito, nem o seu carácter, assim sendo, o novo traçado era uma nova identidade;

A técnica de defender os monumentos não é copiar, é fazer o contraste.

Todo mundo gosta da arquitectura colonial. Mas a gente sabe perfeitamente que ela é mais portuguesa que brasileira. [...]

Eu me lembro que na Europa, às vezes eles diziam: O passado arquitectónico de vocês é pobre, é mais português do que brasileiro. E eu dizia: isso é muito bom para nós, porque vocês vivem circulando entre monumentos, e nós estamos livres para fazer hoje o passado de amanhã. (A Vida É um Sopro, 2007)

Fazer o contraste entre o existente e o novo, e não uma arquitectura intermediária que pretende ser livre e ao mesmo tempo pertencer directamente às referências do passado, foi assim que pensou desde o início Niemeyer, não poderia existir a ligação à arquitectura colonial que é substancialmente portuguesa, e ao mesmo tempo cumprir o objectivo da sua utopia simbólica. Era impossível construir uma identidade sobre uma identidade; “Eu era idealista, eu queria fazer arquitectura, eu me sentia responsável pelo que eu fazia em relação à arquitectura brasileira.” (A Vida É um Sopro, 2007).

Quando diz: “[...] porque vocês vivem circulando entre monumentos, e nós estamos livres para fazer hoje o passado de amanhã.” (A Vida É um Sopro, 2007), transparece com bastante clareza a ideologia que o move, e a racionalidade que pode por em causa em alguma circunstância esta sua visão das coisas, é esquecida quando na força projectual das suas obras, domina a tríade: surpresa, beleza e invenção.

A minha arquitectura não é uma solução pra arquitectura, é a minha arquitectura. [...]. O ideal é cada um procurar o seu caminho e fazer o que gosta. Eu confesso a voçe que eu tô um pouco cansado de falar de arquitectura. Porque as coisas se repetem, a conversa é a mesma, as perguntas são as mesmas. Mais importante do que a arquitectura é estar pronto pra protestar e ir na rua, isso que é importante, é o sujeito se sentir bem, sentir que não é uma merda, que ele tá ali pra ser útil[...] (A Vida É um Sopro, 2007)

A importância da formação cívica na vida do arquitecto é algo que deve ser referido, pois o cultivo pela igualdade sempre presente no pensamento de Niemeyer, fez com que algumas das suas obras se alterassem, modelassem, ou mesmo sofressem acrescentos, pois as classes distinguem a possibilidade do desfrute, mas em Niemeyer ninguém é esquecido, pois na ‘utopia simbólica’ o povo é englobado no geral, e com ele as suas características globais. Por isto surgiu a Casa do Baile em Belo Horizonte, que mais adiante se irá tratar.

Por fim, importa salientar o papel do betão armado; “E o concreto, ao contrário sugeria um novo campo de experiências e invenções. Eu então procurei introduzir a curva na arquitectura. Nós queríamos impor a curva que é a solução natural do concreto.” (A Vida É um Sopro, 2007). A plasticidade do betão armado fez com que a arquitectura se pudesse debruçar na invenção, e com isso Niemeyer explorou a beleza das formas curvas, procurando leveza e contemplação, enaltecendo a estrutura tornando-a esbelta e de tal maneira fundida com a arquitectura, que se torna numa relação inseparável. Como declara Maria Alice R. de Carvalho, historiadora, em “Oscar Niemeyer o arquitecto do século;

“O ponto não é exactamente, se a obra de Niemeyer é confortável ou não, o ponto talvez seja se a obra de Niemeyer expressa efectivamente uma ordem nova para o mundo, que nos ajude a viver melhor.” (TAL, 2000)

3.5.1. BELO HORIZONTE, PAMPULHA, CASA DO BAILE

“É preciso sonhar um pouco, mas sonhar alto, sonhar de mãos dadas com o povo.” (A Vida É um Sopro, 2007).

O trabalho de Niemeyer em Pampulha foi o início da sua projecção no mundo, assim como o início da sua arquitectura. Ainda no princípio da sua vida profissional a oportunidade oferecida por Juscelino Kubitschek foi o nascer de uma grande amizade que culminaria em Brasília. Kubitschek viu desde o início em Niemeyer a possibilidade

de conciliar os seus objectivos naquilo que pretendia e no prazo que pretendia. Niemeyer era trabalhador, inventivo, generoso, e agarrou a obra de Pampulha com todo o espirito próprio;

Quando eu fui fazer Pampulha, eu fui falar com o JK. E ele me disse que ia fazer um bairro novo em Belo Horizonte. Um bairro com uma igreja, com um cassino, um clube e um restaurante. Quando acabou a conversa ele me disse: olha, eu preciso do projeto do Cassino pra amanhã. Mas eu era jovem, né? Eu tava começando, praticamente era o meu primeiro trabalho. Eu tinha que atender. Fui pro hotel e fiz, trabalhei a noite inteira e no dia seguinte compareci. E ele compreendeu que comigo ele podia correr, não é? E por isso fomos juntos... Pampulha foi o início de Brasília. (A Vida É um Sopro, 2007)

O projecto de Pampulha incluía assim um programa vasto: um cassino, uma igreja, um clube e um restaurante, mas a forte influência partidária na vida do arquitecto levaram-no a propor algo mais para o projecto, algo mais ligado ao povo, desligado de classes, algo genuíno, surgiu assim a Casa do Baile (ilustração 20);

“O cassino tem um ‘q’ de Corbusier, a igreja é completamente brasileira e um pouco barroca, e a coisa mais importante no mundo é o pequeno baile popular, porque o Oscar achou de botar no programa de Joscelino. O cassino é pra rico, a igreja é igreja e não iam aceitar por muitos anos, o clube era para a burguesia, então ele quiz fazer um baile, uma ilhazinha, ficou parecendo uma serpentina que voçe joga no ar, então ficou brasileiro, carnaval, povo, barroco, é esse diabo desse prediozinho que transformou a imagem da arquitectura brasileira no mundo eu acho, o pequenininho.” (Ítalo Campofiorito, A Vida É um Sopro, 2007)

É a Casa do Baile que importa tratar, por se tratar do primeiro gesto mais representativo da arquitectura e carácter de Niemeyer. Nela se juntaram a vontade de servir o povo, dado que não podiam usufruir dos restantes programas que se condicionavam às classes altas, e a espontaneidade inventiva em ligação com o betão armado, na procura pelo traçado que o definiria daí para a frente, a curva suave, e a imagem do povo reflectida no popular baile em arquitectura (ilustração 21 e 22).

A Casa do Baile, que era uma condição. Eu fiz a marquise em curva também, então eu fiz com que a arquitectura se fizesse mais plástica, uma novidade, uma invenção, como dizia Le Corbusier.[...]

E em Pampulha, a minha ideia já era fazer uma arquitectura diferente. Naquele tempo a arquitectura era muito, não compreendia nem representava bem o concreto armado. Ela era rígida como se fosse feita com estrutura metálica. E o concreto ao contrário, sugeria um novo campo de experiências e invenções, e então procurei introduzir a curva na arquitectura. (A Vida É um Sopro, 2007)

A forma da Casa do Baile tornou-se, por assim dizer, na primeira representação arquitectónica do espirito de um povo (ilustração 23). Como foi referido antes, no

depoimento de Ítalo Campofiorito²⁸ em “A vida é um sopro”, a casa ficou “brasileiro, carnaval, povo, barroco,...”(A Vida É um Sopro, 2007), isto expressa a maneira como Niemeyer na sua primeira fase profissional, conjuga todas as suas influências e referências para alcançar a utopia simbólica, e pode-se mesmo afirmar que a sua pretensão atingiu o objectivo (ilustração 24).

A partir da Casa do Baile a arquitectura de Niemeyer distinguiu-se, fez-se visível no mundo, e o risco que assumiu prematuramente na busca por uma arquitectura com responsabilidade no país e no povo, foi a sua rampa de lançamento, e o início da sua identidade como arquitecto.

“Com a realização, em Belo Horizonte, das obras de Pampulha, a arquitectura brasileira parecia uma ameaça à monotonia existente.” (Niemeyer, 2007b, p. 15)



Ilustração 20 – Planta Casa do Baile, Niemeyer, 1940, (Botey, 2008, p.46)

²⁸ **Ítalo Campofiorito** – (1933-), arquitecto e crítico de arte, trabalhou no escritório de Niemeyer entre (1958-1961). Foi crítico de arte pela Associação Internacional de Crítica de Arte (AICA), e para o Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Foi professor na Universidade de Brasília, director do Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói (1996-2004). É desde 1996 membro do conselho consultivo do Património Cultural do IPHAN/Ministério da Cultura.



Ilustração 21 – Diagrama, interpretação de traçado em 'serpentina' (ilustração nossa, 2013)

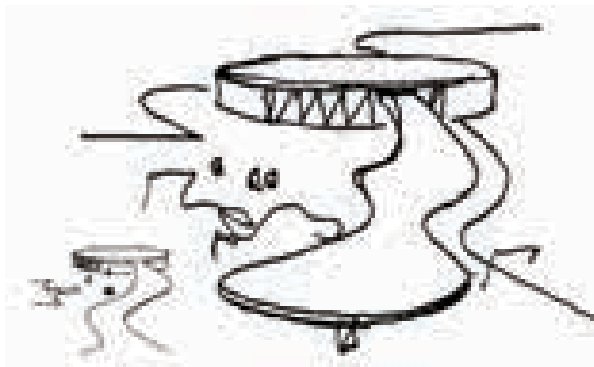


Ilustração 22 – Esquisso Casa do Baile, Niemeyer, 1940, (Botey, 2008, p.46)



Ilustração 23 – Representação do movimento, Marquise em curva, (Botey, 2008, p.47)



Ilustração 24 – Casa do Baile, Niemeyer, 1940, (Botey, 2008, p.47)

3.5.2. PALÁCIO DA ALVORADA, BRASÍLIA

A preocupação projectual de Niemeyer, também se debruça muito na espacialidade. Ele imagina como percorrer o espaço, quais as sensações que devem ser exploradas, o que deve ser enaltecido, e o que deve expressar a arquitectura em toda a sua pureza (ilustrações 25 e 26);

Numa composição arquitectural não existem apenas os espaços externos e internos, mas também o espaço próximo e distante, a terceira dimensão.

Jogar com esses elementos é uma prática antiga, um jogo de volumes, de distâncias, de claro e escuro, que o Barroco usou numa escala menor e requintada. (Niemeyer, 2007b, p. 28)

O Palácio da Alvorada construído em 1957, foi um exercício que resultou num jogo de planos e distâncias como expresso na citação anterior. A composição formal das colunas que tanto o identificam é algo extraordinária pela sua força de imagem. Niemeyer refere-se a elas em “A vida é um sopro”, como: “Uma coisa que não tinha nenhuma finalidade senão a própria beleza. Eu disse para eles: Olha esse é o momento que nasce a arquitectura. É a forma diferente, que deve criar surpresa, essa é arquitectura.” (ilustração 27). É no momento em que o arquitecto desenha pelo factor da beleza, que a finalidade do elemento desenhado é achada (ilustração 28). Ou seja, estando a arquitectura e a engenharia em plena sintonia no trabalho de Niemeyer, faz com que a tríade que o caracteriza apareça naturalmente, contemplando novas formas que nascem do universo de referências e influências, e fazendo destas novas formas casos peculiares, que marcam não só a descoberta de outras espacialidades, como se tornam em símbolos, do lugar, do povo, até de marcas que as adoptam como imagem por ser a sua identidade tão própria, como por exemplo: Mille Electronic²⁹, Rádios Alvorada³⁰.

É este poder de identidade simbólica que a arquitectura de Niemeyer atinge com a tríade, e o Palácio da Alvorada tem uma carga elevada de simbolismo pelo particular desenho das suas colunas, que é fruto de um pensamento alargado tanto ao espaço positivo como negativo (ilustração 29);

Quando um arquitecto cria um intercolúnio, o espaço que separa as colunas é por ele estudado. Faz parte da arquitectura. É tão importante como as próprias colunas. Nele,

²⁹ **Mille Electronic 93** – É uma marca associada ao Fiat Uno, lançada no Brasil em 1993. Uma particularidade é o uso do desenho das colunas do Palácio Alvorada como símbolo da marca.

³⁰ **Rádios Alvorada** – Fabricados em São Paulo até à década de 80. Utilizaram a imagem das colunas do Palácio Alvorada como símbolo identificativo.

o arquitecto se esmera, dando-lhe a forma e o ritmo que mais lhe agradam, multiplicando-o, fazendo-o diferente. No fundo, ele corta os espaços livres e neles integra a sua arquitectura. (Niemeyer, 2007b, p. 20)

Esta sua reflexão de pensar tanto o espaço vazio (livre), como o espaço cheio (construído), tem como objectivo o domínio da sensibilidade ao espaço. Com este método a arquitectura pretende retratar aquilo que realmente deseja transmitir ao individuo que a utiliza, sendo o espaço vazio tão importante como o cheio para este entendimento (ilustração 30). Ambos fazem parte de um jogo imprescindível para a leitura correcta do que a sua junção cria, e por consequência guiam a sensibilidade ao programa.

No Alvorada, eu procurei uma coluna diferente, eu não queria um peitoril, que a pessoa ficasse aqui rodada no peitoril, eu queria que as colunas fossem seguindo num ritmo diferente, de modo que a pessoa estava em cima ou em baixo da coluna. E a coluna funcionou bem, eu encontro essa coluna em muito lugar, encontrei na Grécia. Um dia eu saí numa praia e quando cheguei assim na areia, eu tava tomando banho de mar, vi um prédio com as colunas do Alvorada. Difundiu bem a arquitectura brasileira. (A Vida É um Sopro, 2007)

É interessante como Niemeyer nomeia a arquitectura brasileira a sua arquitectura, como na citação anterior: “Difundiu bem a arquitectura brasileira”(A Vida É um Sopro, 2007). A projecção que teve pelo mundo fez com que as obras de Niemeyer identificassem um estilo brasileiro, e como reflexo, o estilo brasileiro fosse identificado a partir de Niemeyer, é por isso que o arquitecto não faz distinção, e é também por isso que a sua ‘utopia simbólica’ tem tanto sentido no seu método de trabalho.

As colunas do Alvorada, são as colunas brasileiras, são a leveza e a subtilidade de uma arquitectura genuína, nascidas da generosidade e entusiasmo de um arquitecto que pensa na técnica em favor da representação do espirito e gosto de um povo.

Uma estrutura pode ter apoios robustos, robustíssimos, e ser de aspecto leve e elegante se seus apoios estiverem bem afastados.

E isso ainda mais se acentua à proporção que o volume que sustentam for maior e monolítico.

São coisas que o arquitecto analisa se o problema da leveza e as subtilidades da técnica o entusiasmam. (Niemeyer, 2007b, p. 33)

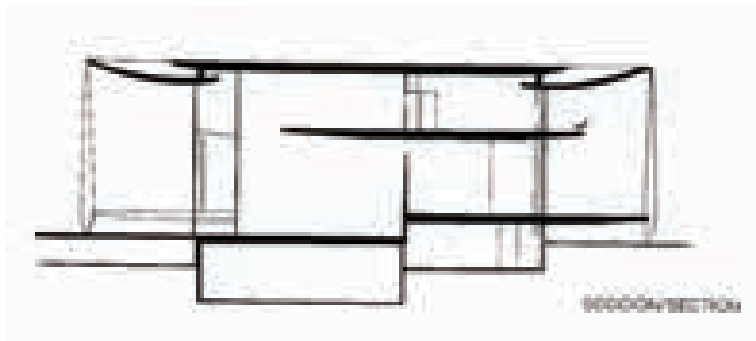


Ilustração 25 – Corte transversal do Palácio da Alvorada (Botey, 2008, p. 126)



Ilustração 26 – Vista do interior (Botey, 2008, p. 126)



Ilustração 27 – Fachada principal do Palácio da Alvorada (Bruno Luz, 2012)



Ilustração 28 – A procura da forma diferente (Niemeyer, 2007, p. 13)



Ilustração 29 – Coluna do Alvorada (Botey, 2008, p. 125)

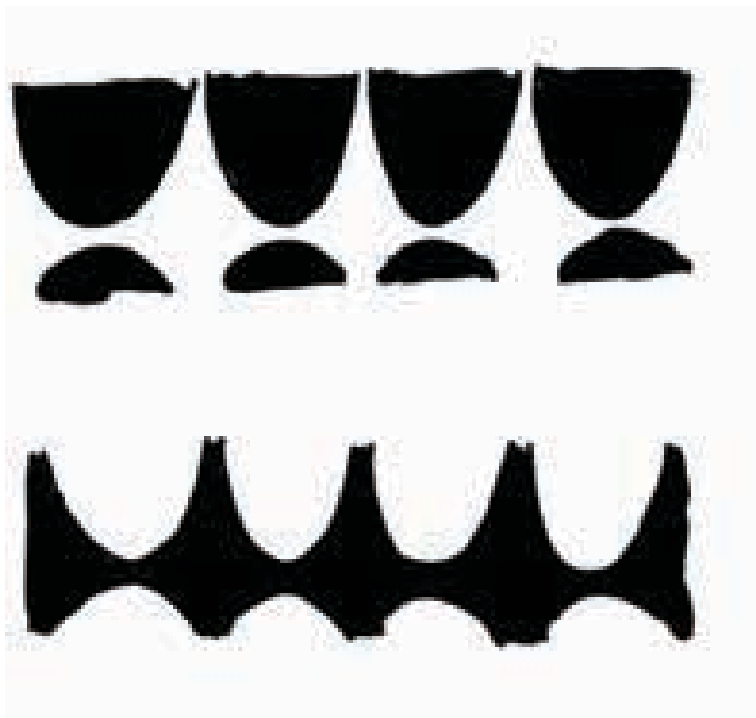


Ilustração 30 – Diagrama sobre a fachada, onde paradoxalmente o poché transmite menos claramente a fachada real, o vazio realça o cheio. (ilustração nossa, 2013)

3.5.3. MUSEU DE NITERÓI

Pode-se afirmar que o Museu de Niterói, construído em 1996, é uma das obras mais conhecidas de Niemeyer, pelas fortes razões aparentes: ser uma estrutura com uma forma forte e peculiar, e por se situar num lugar de extrema beleza, onde a paisagem se realça mais que qualquer outra coisa. Esta particularidade de beleza extrema da paisagem, foi o ponto principal na razão do porquê, de o projecto ser assim (ilustração 31);

[...] eu fiz o Museu de Niterói, era um lugar bonito, o Prefeito queria uma coisa espectacular, era um morro, assim avançando na água,(...), então por incrível que pareça era um projecto simples, porque o prédio seria aqui, o mar estava aqui, ele ia avançar na água, devia ser uma coisa leve, para não perturbar a natureza. Então eu fiz o Museu assim, e o pão de açúcar, e a natureza toda por baixo do Museu. (A Vida É um Sopro, 2007)

A preocupação principal era não perturbar a visão da natureza, daí a supressão de elementos pesados na composição. Deveria ser algo leve, esbelto, e ao mesmo tempo belo e inventivo; “Não raro o próprio terreno nos dá o caminho a seguir. No Museu de Niterói, por exemplo, ele me guiou – como no projecto do Museu de Caracas³¹ que elaborei muitos anos antes – ao apoio central.” (Niemeyer, 2007b, p. 11) (ilustrações 32 e 33). Tanto por exigência do Prefeito que pediu a Niemeyer algo espectacular, como por exigência do próprio lugar, que não deixando de referir, foi escolhido exclusivamente por Niemeyer como referido por Mário Soares³² em “A vida é um sopro”, a solução passava por um rasgo de imaginação único, que não desafiando a força da paisagem, marca-se aquele lugar e desse à arquitectura a importância, leveza e simbolismo que carecia. Em analogia (ilustração 34), a harmonia entre a paisagem e o museu parece resultar de algum modo, de um factor de cruzamento entre os dois elementos (ilustração 35), “Um cruzamento não é um choque, e a combinação de

³¹ **Museu de Caracas** – (1954) Museu de Arte Moderna de Caracas, Venezuela. O desenho do Museu de Niterói invoca a forma produzida neste museu, As questões paisagísticas são semelhantes, e as respostas algo idênticas.

³² **Mário Alberto Nobre Lopes Soares** – (1924-) Advogado, Historiador, Professor e Político português. Co-fundador do partido socialista de Portugal, em 19 de Abril de 1973. Combatente do Salazarismo, e um dos mais famosos resistentes ao Estado Novo. Licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1951, e em direito pela Faculdade de Direito da mesma Universidade em 1957. Conduziu o partido socialista à vitória nas eleições para a Assembleia Constituinte, em 1975. Foi Primeiro-Ministro de Portugal nos períodos: Do I Governo Constitucional entre 1976 e 1977; no II Governo Constitucional em 1978, e no IX Governo Constitucional entre 1983 e 1985. Entre 1986 e 1996 foi Presidente da República, e Deputado do Parlamento Europeu entre 1999 e 2004. Em 1991 inagura a fundação com o seu nome. Em 2010 recebeu o Doutoramento Honoris Causa pela Universidade de Lisboa. De algumas das suas obras literárias publicadas pode-se destacar: Portugal Amordaçado (1974); Crise e Clarificação (1977); O Futuro será o socialismo democrático (1979).

choque e cruzamento produz um contraponto entre colisão e continuação harmoniosa.” (Arnheim, 2001, p.53)

Por tudo isto importa transcrever um episódio relatado por Mário Soares, ainda no mesmo depoimento em “A vida é um sopro”, onde explica a maneira como Niemeyer depois de sugerir ao Prefeito o lugar ideal para o projecto, nesse mesmo dia traça os primeiros esboços que exprimem toda a matéria envolvida na ‘equação da ideia’, de uma forma espontânea e inesperada;

[...] Foram depois para uma churrascaria e no próprio papel que estava em cima da mesa, ele tirou a caneta e fez ali um desenho rápido, e que é o Museu que lá está, que é essa obra-prima que todo o mundo reconhece, fez aquilo assim, quatro traços. (A Vida É um Sopro, 2007)

A facilidade e espontaneidade com que Niemeyer encara o desenho das formas, é algo tão pessoal, e ao mesmo tempo tão absorvido do exterior, de tudo o que o envolve, que a sua arquitectura acaba por se justificar a si própria. Ela reflecte claramente as suas intenções, que conseqüentemente não são apenas as suas intenções, são também as do lugar, do povo, das exigências (ilustrações 36 e 37). E isso foi o que levou a obra de Niemeyer a tornar-se na arquitectura brasileira, tal como é conhecida no mundo, um símbolo da construção e do espírito de um povo. Como refere Ferreira Gullar³³;

O Oscar que é um homem militante, é um homem engajado a sua vida inteira na luta pela igualdade social, pela transformação da sociedade. No entanto ele como arquitecto, quando ele faz a sua arquitectura o que ele quer dar às pessoas é beleza, é a alegria da forma bela. [...] porque ele sabe a importância que a beleza e a maravilha tem, ele diz: Eu quero que as pessoas se espantem!. (A Vida É um Sopro, 2007)

³³ **Ferreira Gullar** – (1930-) Pseudónimo de José Ribamar Ferreira, é um poeta, crítico e arte, tradutor e ensaísta brasileiro. Foi vencedor do prémio Camões em 2010.



Ilustração 31 – Paisagem onde se insere o Museu, com o Pão de Açúcar em 2º plano (Bruno Luz, 2012)

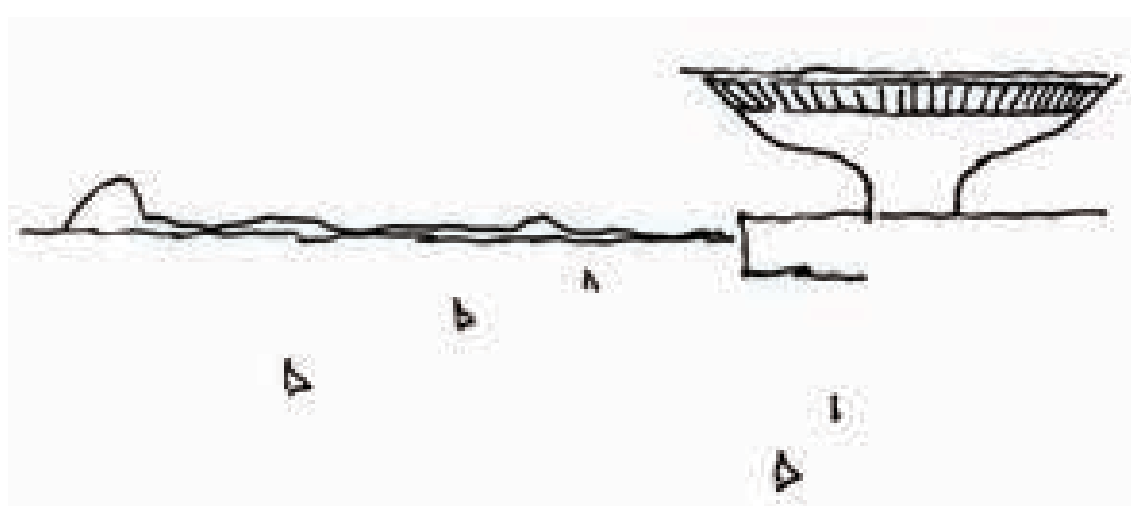


Ilustração 32 – Esquisso do Museu de Niterói (Niemeyer, 2007, p.10)



Ilustração 33 – Modelo Museu de Caracas. Niemeyer, 1954, (Botey, 2008, p. 175)



Ilustração 34 – Barnett Newman, The Broken Obelisk, 1968, Capela de Rothko, em Houston, Dominique de Menil, 1968, (Arnheim, 2001, p.54)

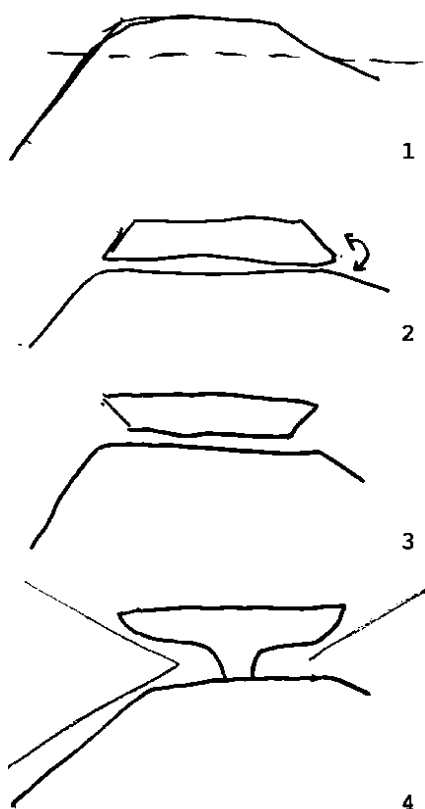


Ilustração 35 – Diagrama especulativo da forma do museu de Niterói, tentando uma aproximação justificativa da sua harmonia no contexto. Um pedaço do lugar é recortado, invertido e elevado, de modo a não perturbar a vista pré-existente. (ilustração nossa, 2013)



Ilustração 36 – Enquadramento da paisagem sob o museu (Bruno Luz, 2012)



Ilustração 37 – O betão na leveza da forma, representando o lugar em símbolo e identidade. (Bruno Luz, 2012)

3.6. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

A tríade: Beleza, Surpresa e Invenção que se vem defendendo ser o motivo de todo o processo criativo de Niemeyer, carece agora na conclusão, de uma explicação mais directa em relação à razão e à utopia simbólica na linguagem do arquitecto. São esses três factores que permitem compreender em certa medida o porquê da arquitectura de Niemeyer, e da sua procura de transcendência. Afirmou-se que a sua principal ideologia é retratar o Povo, o Lugar e o País numa intenção de projecto, ou seja, numa ideia abrangente, onde o momento e o espírito brasileiro é plasmado para todo o sempre no espaço e no tempo. Isto sucede porque se entende, que o lugar da arquitectura é o lugar do Homem no Mundo. O centro são os indivíduos destino da arquitectura.

Contudo, importa esclarecer, que embora a razão possa aparecer em segundo plano, depois de solto o primeiro esquisso, Niemeyer detém uma hábil capacidade de compreensão estrutural, que de algum modo o leva a saber como extravasar os 'limites' que não prejudiquem a sua ideia/desenho conceito. Quere-se com isto dizer, que o arquitecto tem plena noção da engenharia envolvida em cada desafio, facto atestado pela imagem da sua arquitectura, que se faz praticamente pela exaltação dessa própria engenharia. Niemeyer usa a razão para atingir a sua utopia simbólica, pode-se mesmo afirmar que é a sua principal aliada, dado que é no estímulo de elementos dessa mesma razão, que a ideia ganha força em busca de um resultado partilhado pelo simbólico e pelo tecnológico. Resumindo, o tecnológico é conseguido através dos conhecimentos que o arquitecto tem sobre construção, na precoce relação com a engenharia, a partir da qual consegue directamente criar formas.

Niemeyer defende que todos os edifícios funcionam, têm de funcionar, e desde que tenham um programa público, essa função vem por acréscimo na interpretação do espírito de um povo. O programa é cumprido, porque forçosamente é assim que a naturalidade o cumpre também. Sem forçar a forma à função, os espaços vão-se moldando porque a visão do arquitecto é completamente absorvida e ciente das necessidades inerentes ao programa. Isto resulta com conhecimento, o grande princípio gerador de visão, por arrasto de utopia, neste caso simbólica e relativa a uma arquitectura que se julga susceptível de ser interventiva social e politicamente.

O simbólico, é conseguido através da sua dedicação às questões da sociedade, às suas necessidades, possibilidades, e no contacto que estabelece com profissionais de

outras áreas que faz por envolver: pintores, escultores, jornalistas, etc. Sob este ponto, ele tenta explorar o quotidiano social mais profundamente, e adquirir assim uma aproximação mais íntima das suas características.

Niemeyer usou a razão para afirmar uma arquitectura que até então não existia. Juntou-lhe as características de um povo e dos seus acontecimentos, e a pouco e pouco, cada edifício é o retrato marcado de cada uma dessas situações. A Casa de Baile, que nasceu por sua imposição, para alargar o usufruto aos menos abastados, sendo ela própria o símbolo de um dos aspectos mais importantes da cultura brasileira, a dança. O Palácio da Alvorada, que segundo o próprio, as colunas nasceram sobre um desejo sublime de beleza e espanto, sendo um grande exemplo da união entre a razão e a utopia simbólica, é também a declaração de que a arquitectura também é feita para ser apreciada, para suscitar encontros maravilhosos. E o Museu de Niterói, que primando pela razão, onde vai ao extremo dos 'limites' tecnológicos, ao encontro de uma demonstração onde estes quase não existem, transmite-nos a ideia de uma paisagem que ficou intacta, onde o homem apenas se apoiou ligeiramente para poder apreciá-la mais do alto.

A solução diferente, escrita por extenso no 'texto explicativo' desde o início, por forma a clarificar todo o processo criativo que envolve cada edifício, cada intenção/representação de uma ideia intimamente retirada da leitura do desafio, é aquilo que atesta a validade da procura de beleza e surpresa, numa arquitectura que se não aspirasse estes dois factores antes de se preocupar com a função, em custo alcançaria o lado inventivo. A arquitectura de Niemeyer é assim caracterizada por uma autodeterminação artística e intelectual, que se serve da tecnologia, e da sua capacidade produtora de novas formas, numa tríade onde razão e utopia se entrecruzam, a qual teve um ponto alto em Brasília (onde só se refere o Palácio da Alvorada) que foi construída como centro espiritual de um povo.

4. FRANK O. GEHRY: PERCURSO, FORMAÇÃO E CARÁCTER

4.1. INFLUÊNCIAS – O JOGO DOS BLOCOS

Nascido em Toronto, Frank Owen Goldberg, foi o primeiro nome do arquitecto mundialmente conhecido Frank O. Gehry. A mudança de nome deve-se às retaliações que o apelido poderia provocar, assim, para evitar os confrontos com o antissemitismo, inventou o seu próprio nome, onde fez questão de manter a inicial 'G'. Gehry é descendente de uma família Judia, o que muito marca a sua vida, tanto na infância como nos dias de hoje. Seu pai, Irving Goldberg era de origem Russa. Pouco se sabe acerca da sua infância, apenas que começou a trabalhar muito cedo, depois de seu pai falecer, o que o levou a passar dificuldades e por consequência não conseguir estudar. Sua mãe, Thelma Goldberg nasceu em Lodz, em 1913. Quando completou 9 anos a sua família mudou-se para o Canada fugindo às represálias que se começavam a sentir sobre os Judeus.

A influência mais marcante na infância de Gehry, que mais tarde o levou a tomar a decisão de ser arquitecto, partiu dos avós maternos. Samuel e Leah Caplan, proporcionaram experiências bastante enriquecedoras, criativas e formativas, que gravaram o seu consciente e visionário.

A relação que Gehry tinha com os avós era muito aproximada, durante a sua infância passou mais tempo com eles do que com os seus pais. O avô reparava diversas coisas como relógios, torradeiras, tinha uma loja onde trabalhava e vendia desde parafusos, a pratos e travessas. Gehry adorava trabalhar na loja com o avô, olhava o espaço com uma organização confusa, e isso agradava-o muito, era esse mesmo aspecto que tanto o cativava. O avô era também um entusiasta sobre Talmúdica³⁴, e desde cedo incutiu em Gehry a importância de questionar tudo, tal como os ensinamentos talmúdicos, transmitiu-lhe curiosidade acerca do mundo, e a liberdade de fazer perguntas, porque isto é assim, “porque o sol nasce de manhã?”. Este espírito de interrogação e curiosidade ainda acompanha o arquitecto nos dias de hoje, e digamos que é uma peça muito importante do seu trabalho, que o próprio reconhece;

He was a Talmudic scholar. We would spend summer evenings on their porch, which he called his summer resort, and he would talk with me about Talmud and the importance of asking questions. Why did the sun come up in the morning? Why did the

³⁴ **Talmúdica** – Integra a religião baseada no Talmude, um livro sagrado dos Judeus, com registo das discussões rabínicas que integram a lei, ética, costumes e história do Judaísmo.

trees turn color in the winter? Why was the sky blue? Everything was why, why, why. I think that created a pattern of curiosity which has done well for me. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 14)

Mas, no período da sua infância existe algo que o marcou intensamente, algo que reconhece ter sido a causa mais forte de ter escolhido arquitectura, o jogo compositivo que fazia com a avó;

My grandparents had a wood stove, and I'd go with her to shops around the neighborhood where we'd buy burlap bags filled with small, leftover wood pieces. When we got home, she'd open one of the sacks and fill the kitchen floor with pieces of raw wood in all kinds of shapes. We'd sit on the floor together and make things out of them – cities, bridges, buildings. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 15)

Pode-se dizer, que este entretenimento que tinha com a avó foi o despontar do gosto para algo relacionado com a arte. Gehry tinha 8 anos quando isto aconteceu, e o divertimento que sentiu ao fazer estas construções em blocos de madeira foi de tal maneira marcante que a vivência do jogo lhe veio à memória quando pensava no que queria ser no futuro;

When I was choosing a profession, I didn't know what I wanted to be or what to do with my life, [...]. I started thinking about what was the most fun I ever had in my life. What would be something useful for me do? And I had this image of being on the floor with Grandma making things. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 15-16)

De tudo isto se conclui que a relação de Gehry com os avós foi crucial para a construção da sua personalidade criativa e imaginária, eles foram os responsáveis pela diferença que nele se criou face à visão do mundo, à visão das coisas sem regras, partindo de si próprio as perguntas, as respostas e as conclusões. Tornaram-no um autodidacta na descoberta do mundo, dos seus valores e potencialidades.

A ligação com os pais não era tão saudável. Seu pai, como descreve, era bastante generoso, mas consigo era rígido e pouco ligado; “He was very generous to them, and he had a good heart. But it was very hard for me, because he was always reminding me that he thought I was a dreamer, not a businessman, and useless.” (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 17). Mas, embora a relação com o pai e a mãe não fosse tão forte e chegada como era com os avós, estes também detém um papel importante na construção da personalidade artística de Gehry, nomeadamente na relação com outras artes que o arquitecto admira, como a pintura e a música. Sua mãe, que não teve oportunidade de estudar advocacia como desejava, por impedimento dos pais, deu-lhe a descobrir o mundo da música, no qual se integrou quando Gehry ainda era

criança. Foi a partir dela que se envolveu com esta arte, que em muito influenciou a sua inspiração para trabalhar, até mesmo para se libertar quando se sente reprimido na fase criativa;

My grandparents, who I adored, were my safe haven from my parents, who were more edgy. My mother wanted to be a lawyer, but because she was a woman, my grandparents wouldn't send her to college, much less law school. She didn't even graduate high school until she raised our family, but when I was a kid, she took violin lessons at the Hamburg Institute, and she used to take me to concerts. She took me to the museum, which is now called Art Gallery of Ontario and which is the one I'm remodeling. I was fascinated with music and I was fascinated with painting. I always liked art, and my father and I sometimes drew together. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 16)

A infância de Gehry foi assim moldada pelos seus pais no comportamento, dado a posição rígida que adoptavam em relação a si, que se repercutiu mais tarde nas suas relações, fazendo de si uma pessoa rígida e autoritária. E pelos seus avós, mais condescendentes, que lhe proporcionaram as experiências, que se podem afirmar serem as responsáveis pelo seu universo livre, criativo, e visionário.

Assim sendo, o que mais influenciou o carácter 'confuso', ambicioso, exigente, visionário e criativo do arquitecto, foi a sua infância 'bipolar', o que é visível nas suas obras.

4.2. FORMAÇÃO

Frank O. Gehry permaneceu na cidade natal de Toronto até concluir o ensino secundário aos 17 anos. Durante o tempo do liceu assistiu a diversas conferências na Universidade de Toronto, e foi aí que teve o primeiro contacto com a arquitectura. Numa dessas conferências fascinou-se com o trabalho do palestrante, não sabia de quem se tratava, mas a obra apresentada ficou-lhe gravada na memória, e embora ainda não tivesse perspectivas de se tornar arquitecto, nunca esqueceu a conferência que lhe despertou a curiosidade para os edifícios e conseqüentemente para a arquitectura. Anos depois, já sendo arquitecto, Gehry veio a descobrir que o palestrante era Alvar Aalto, e reconhece a influência que aquele primeiro contacto tem no seu trabalho.

Após terminar o secundário muda-se para Los Angeles, onde a família já se encontrava à algum tempo pelo facto da vida em Toronto não estar a ser fácil. Seu pai já tinha encontrado trabalho e tendo em conta que a família passava dificuldades,

Gehry também adoptou o trabalho do pai, conduzir camiões. Enquanto isso o arquitecto teve de estudar de noite e trabalhar de dia, as dificuldades que a família passava não lhe deram outra opção. Então optou por inscrever-se num curso de perspectiva;

Entreí num curso de perspectiva com o Srº Workman e fui reprovado. Tirei um 'F'. Não aguentei aquilo, repeti, e desta vez, tirei um 'A'.

Então entreí numa turma de cerâmica na Universidade da Califórnia. E o professor disse: "Tenho um palpite de que você deveria estudar arquitectura. Entre num curso noturno. Tem todas as segundas". Tirei 'A' no curso. (Sketches of Frank Gehry, 2006)

Fez o curso de perspectiva por duas vezes, terminando com nota máxima, seguiu-se o curso de cerâmica, no qual voltou a repetir o 'A', e então seguindo o conselho do professor Glen Lukens³⁵, optou por entrar em arquitectura no segundo ano. No entanto o que aprendeu neste último curso despertou-o para certas questões relacionadas entre si e o seu trabalho;

Once, I remember, the pot I put in the kiln came out so well that I said to Glen, "God, that's beautiful. It's just wonderful what can happen with the kiln and all those glazes."

Glen said, "Stop, From now on, when things like that happen, you take credit for it, because you did it. You made the pot. You put the glaze on. You put it in the kiln. You're allowed to claim credit for it, and I want you do that."

He was trying to make me feel part of it. That was a very important lesson that resonates for me even now. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 21)

Gehry iniciou então o seu percurso na arquitectura, mas as coisas não correram como normal. A meio do segundo ano o professor chama-o e diz-lhe que aquilo não é para ele. Ficou arrasado, mas mesmo assim aquelas palavras não significaram nada para si, e não desistiu. Este episódio foi antes de Gehry mudar o nome, a partir de tal, a sua mulher insistiu que não adiasse mais, pois receava que estes acontecimentos tivessem na sua base o antissemitismo. Acabou terminando o curso em 1954 com 24 anos.

O período que se seguiu foi bastante enriquecedor para a sua formação, entrou no exército nesse mesmo ano, e permaneceu até 1956. Como tinha um problema de saúde que o impedia de pertencer ao batalhão do exército, foi destacado para exercer outra função, onde neste caso já tivesse formação, surgiu assim a oportunidade de trabalhar para o exército como arquitecto. Durante esses dois anos expandiu a sua

³⁵ **Glen Lukens** – (1887-1967) Ceramista e professor. Mudou a maneira de interpretar a cerâmica americana, numa altura em que esta era dominada pelo design e decoração. O seu projecto baseava-se em peças de barro ásperas, novos esmaltes e técnicas experimentalistas. A sua obra é conhecida pelas cores brilhantes e superfícies cruas.

experiência profissional ao lado de William Pereira³⁶, concretizou trabalhos no âmbito do design, desenhando mobiliário personalizado, e realizou projectos para bases, para além de obter conhecimentos que o ajudaram bastante a compor uma postura enquanto arquitecto, conhecendo as pessoas certas.

Depois de abandonar o exército entrou na Harvard Graduate School of Design em Setembro de 1956, durante este período passou por diversas experiências em ateliers;

I was on the GI Bill, which paid something, but not the whole thing. I worked for a landscape architect, Hideo Sasaki, and before that I worked for the architecture office of Robert and Company, and I got to know a lot of the local architects. It's what I had done in the army, too, on weekends when I connected with the architects in Atlanta. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 45)

Foi numa conferência sobre design urbano em Harvard, que Gehry teve uma proposta de trabalho relevante, fazia parte nesta altura do escritório Pereira & Luckman. Bill Pereira, era seu professor, adorava o seu trabalho, mas reconhecia que as características de Gehry, encaixavam melhor noutro tipo atelier, onde a sua capacidade criativa pudesse ser melhor explorada;

There was an urban design conference that they used to have at Harvard,(...). My fifth-year professor at USC architecture school was Bill Pereira, who was my thesis adviser and loved my work, and he apparently told Bevasch to recruit me. It hadn't worked out for me to go back to Gruen's after school, which is what I assumed I would do since I loved Victor Gruen and the people there, so when Bevasch came and offered me this job, I said I would take it. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 45)

Abandonou o escritório Pereira & Luckman e ingressou no atelier do arquitecto vienense Victor Gruen³⁷ no qual já tinha trabalhado, com a ajuda do professor Arthur Gallion³⁸, que lhe solicitou um trabalho de verão neste mesmo atelier quando ainda estava no terceiro ano da USC. A prestação de Gehry no atelier foi muito apreciada e em toda a época de verão regressava, assim permaneceu até acabar a formação na USC. Permaneceu depois no atelier até 1960; "They talked more my language. They

³⁶ **William Pereira** – (1909-1985) Arquitecto estadunidense. É conhecido pelo seu design futurista. O seu nome provém de ascendência portuguesa. Das suas obras mais importantes pode-se destacar: Aeroporto internacional de Los Angeles (1929); Zoológico de Los Angeles (1966) e Transamerica pyramid (1969-1972).

³⁷ **Victor Gruen** – (1903-1980) Arquitecto e pioneiro no desenho de centros comerciais. Ficou também conhecido pelas propostas de revitalização urbana, aplicadas em: Forth North, Texas (1958), Kalamazoo, Michigan (1958) e Fresno, California (1965). Das suas obras pode-se destacar: Midtown Plaza (Rochester), 1962; Fox Plaza (San Francisco), 1966; Fulton Mall (Fresno), 1964.

³⁸ **Arthur Gallion** – (1902-1978) Arquitecto e professor estadunidense. Foi professor na University of Southern California, Los Angeles. Das suas obras pode-se destacar: San Pedro Community Hospital, San Pedro, Los Angeles, (1958-1960); Sedlachek, Raymond Joseph House, Sherman Oaks, Los Angeles (1950).

were doing lowcost housing, very idealistic stuff. I did really well there, and in fact I thought I was going to stay there.” (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 46). Esta sua experiência com Gruen reforçou a sua prática de trabalho, deixando-lhe ensinamentos preciosos no tratamento de projectos principalmente de casas, mas também no tratamento de toda a estrutura de outros projectos como centros comerciais, edifícios de escritórios, entre outras construções onde a precisão é fundamental.

Enquanto se encontrava no escritório de Gruen teve um pedido por parte de um amigo de Harvard, Mark Biass, para ir para a Europa, mais precisamente Paris. A sua esposa Anita teve um papel importante na sua decisão, o desejo de viver em Paris já era antigo, e Gehry sentiu necessidade de recompensar tudo o que a esposa tinha feito por si até então. Mark Biass encontrou trabalho para Gehry no escritório de André Rémondet³⁹, e despedindo-se com uma carta que deixou sobre a secretária, abandonou o atelier de Gruen, permanecendo em Paris por um ano.

Contudo as experiências no âmbito da arquitectura que Gehry viveu antes de formar o seu próprio escritório em 1962, e mesmo antes de conseguir começar a desenvolver a sua arquitectura, foram sempre de impacto inferior ao nível criativo, comparadamente ao que vivia no mundo da arte. A relação que estabeleceu desde muito cedo nesse mundo, fez com que nunca se sentisse ligado ao modernismo praticado no curso de arquitectura da University of Southern California. Como descreve Ed Ruscha⁴⁰, no documentário “Sketches of Frank Gehry”; “Ele era completamente ligado com os artistas. E achei aquilo interessante... porque ele sempre foi alguém que frequentava as exposições, as festas com os artistas. Poucos arquitectos se misturavam nos artistas.” (Sketches of Frank Gehry, 2006).

Gehry via na arte potencialidades que não sentia na arquitectura, e isso sempre o acompanhou, pois foi sempre um entusiasta, e um participante assíduo dos eventos nesse mundo;

Meus colegas faziam arquitectura, os da minha geração, faziam gozando o que eu estava a fazer. Então eu não tive muito apoio deles, era como se me faltasse um

³⁹ **André Remonet** – (1908-1998) Arquitecto, urbanista e professor na École Nationale Supérieure des Beux-Arts. Foi o primeiro a ser contemplado com o grande Prix de Rome em 1936. Das suas obras pode-se destacar: Piscine Municipale D’Avignon (1966); Église Saint-Pierre à Pau (1970); e Ambassade de France Aux États-Unis D’Amérique (1975-1982).

⁴⁰ **Ed Ruscha** – (1937-) Pintor, fotógrafo e desenhista americano. Formou-se no Chouinard Art Institute. É um artista associado à Pop Art. Foi vencedor do prémio Guggenheim Fellowship em 1971. Das suas obras pode-se destacar: Cada edificio on the sunset strip (1966); e Estação padrão (1966).

degrau... E com esses artistas divertidos, cujos trabalhos eu adorava... tratavam-me como se eu fosse parte do grupo. (Sketches of Frank Gehry, 2006)

A admiração que nutria pela arte levava-o a um experimentalismo constante no seu trabalho, no campo da forma, da ideia e dos materiais. Não deixou de estudar edifícios de arquitectos de renome como: Louis Kahn⁴¹, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, mas o envolvimento com os artistas de Los Angeles foi bastante marcante, acabando mesmo por conseguir introduzir a sua arte na deles, desenhando exposições para o Los Angeles County Museum of Art.

Embora consciente do que pretendia alcançar futuramente no seu trabalho, em 1962, quando abriu o seu primeiro escritório, Gehry teve receio de arriscar iniciar algo que fosse ao encontro dessa realização. O seu carácter rígido e ambicioso, como o próprio autorreconhece, deu-lhe a insegurança que o fez praticar uma ‘arquitectura de sobrevivência’ durante bastantes anos. Tinha medo do insucesso, da falência, e por isso manteve uma estratégia de projecto contida, até ao dia em que surgiu a oportunidade de experimentar o seu universo imaginário projectual na remodelação da sua própria casa, em 1978, transformando-a no ‘laboratório das suas ideias’ como apelidou.

Foi a partir do seu ‘laboratório de ideias’, e ao mesmo tempo do confronto que o presidente da empresa que facultava a maior parte dos trabalhos lhe fez, que Gehry colocou um fim à ‘arquitectura de sobrevivência’ que praticava. Decorria na altura a inauguração do edifício Santa Monica Place, e Gehry deu um jantar em sua casa, ao que o presidente lhe perguntou que arquitectura era aquela?, e na comparação com a arquitectura que tinha praticado no Santa Monica pediu-lhe que parasse, e não fizesse mais aquele tipo de arquitectura se não gostava. Gehry parou, e ao mesmo tempo, começou;

“Nesse momento, havia 45 pessoas no meu escritório trabalhando em projectos para ele. Então apertamos as mãos e decidimos parar com aquilo. Foi como pular num abismo. Uma sensação espectacular, e fiquei tão feliz por fazê-lo, apesar de todo o stress” (Sketches of Frank Gehry, 2006)

⁴¹ **Louis Kahn** – (1901-1974) Arquitecto nascido na Estónia, naturalizado americano em 1914. Foi um dos grandes nomes da arquitectura do século XX. Das suas obras pode-se destacar: Jonas Salk Institute, em Jolla, California (1959-1966); Assembleia Nacional, em Dallah, Bangladesh (1962-1974); e Biblioteca Exeter, em Exeter, New Hampshire (1967-1972).

4.3. CULTURA ECLÉTICA DO ARQUITECTO

Nas primeiras obras de Gehry, as referências modernistas são bastante observáveis. Embora tivesse consciência daquilo que procurava celebrar na sua arquitectura, nunca descurou os detalhes dos grandes mestres: Frank Lloyd Wright, Louis Kahn, Le Corbusier, e não deixando de parte a arquitectura japonesa bastante estudada durante a sua formação na USC, que lhe deixou uma primazia no tratamento da madeira no projecto, e sobre a qual sempre nutriu grande admiração. Frank Gehry tinha adquirido durante a sua formação conhecimentos sobre as grandes obras e os grandes mestres da arquitectura, chegou mesmo a observar e visitar constantemente os edifícios que estudava.

When I finished architecture school, I liked Kahn and Corbusier and other architects, but I still felt there was something more than the artists were doing. They were pushing into a visual language, and I thought that if a visual language could apply to art, which it obviously could, it could also apply to architecture. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 55)

Alvar Aalto é outra grande referência que o próprio reconhece na sua obra. O episódio em adolescente, da conferência que assistiu na Universidade de Toronto, onde Aalto expos a sua obra, deixou-lhe gravado na memória as imagens daqueles edifícios, que embora não soubesse tratar-se do arquitecto Alvar Aalto, muito o elucidaram dos factores espantosos que existem na arquitectura, o que lhe agradou bastante;

“Aquilo foi muito tocante para mim, nunca tinha visto edifícios como aqueles. Ainda não fui para casa decidido a ser arquitecto, mas aquilo ficou gravado. Depois que me tornei arquitecto, eu percebi que devia ser Alvar Aalto. Eu diria que meu trabalho é, provavelmente mais influenciado por ele que por qualquer outra geração anterior.”(Sketches of Frank Gehry, 2006)

Voltando à primeira citação, as referências na arquitectura esbatiam-se quando Gehry entrava no mundo da arte, era nela que encontrava o espirito livre, criativo e inventivo que esperava observar na arquitectura. Se a arte podia transmitir aquele tipo de observação, sensação, porque não fazer com que os edifícios também pudessem de alguma forma o transmitir. Como declara o artista Chuck Arnoldi⁴², no documentário “Sketches of Frank Gehry”;

Esses artistas não se casavam com a tradição, faziam o que queriam e respondiam pelo que gostassem de fazer. Não eram intelectuais profundos, não que fossem estúpidos mas não saíram de uma escola. Faziam o que sentiam que era certo, o que

⁴² **Chuck Arnoldi** – (1947-) Pintor, escultor e gravurista americano. Não completou a sua formação no Chouinard Art Institute, Los Angeles, em 1968, decidindo iniciar a sua prática artística como autodidacta.

lhes parecia bom, manipulavam materiais, elevavam os limites para além da tradição e da história. Acho que Frank sentia isso, em relação à arquitectura. (Sketches of Frank Gehry, 2006)

Com isto pode-se concluir que o universo de referências de Gehry, por detrás de toda a formação enquanto arquitecto em respeito ao seu lado inventivo e utópico, vem directamente do campo da arte, principalmente da pintura;

Se há uma profissão que invejo, é a dos pintores. Eu queria ser pintor. O que me fascina é o momento da verdade, há a tela que esta no cavalete, pincéis e uma maldita paleta de cores, e o que você faz? Qual o seu primeiro movimento? Eu adoro esse lugar perigoso. (Sketches of Frank Gehry, 2006)

A sua admiração pela arte prende-se ao facto da liberdade que lhe é concedida. Gehry pretendia alcançar essa liberdade na arquitectura, buscar o propósito final do objecto de arte, e introduzi-lo na arquitectura, adicionar-lhe esse potencial. Este fascínio fez com que sempre estivesse mais ligado a artistas que a arquitectos seus contemporâneos, pois aquilo que estes últimos julgavam no seu trabalho, era supostamente aquilo que ele traduzia da sua relação com a arte, com os artistas, e era isto que lhe parecia correcto fomentar, era aquele espírito livre, onde a arquitectura pudesse atingir o ideal de 'obra de arte';

Their work was more direct and in such contrast to what I was doing in architecture, which was so rigid. You have to deal with safety issues-fireproofing, sprinklers, handrails for stairways, things like that. You go through training that teaches you to do things in a very careful way, following codes and budgets.[...] When I got close to these guys, I'd hang out at their studios and watch them work and observe how they dealt with things, and it was very different.[...] That whole process seemed so much more likely to produce beautiful work than the architectural process did. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 58)

Foram imensos os artistas com quem manteve contacto durante os anos de formação, e até foram alguns desses mesmos artistas que lhe facultaram trabalho, quando abandonou a 'arquitectura de sobrevivência' que fazia. Eles compreendiam o seu trabalho, o seu objectivo. Esse grupo de artistas é pontuado de grandes nomes, percursos inspiradores, experiências variadas e desafiantes, eram artistas que como já foi referido no depoimento de Chuck Arnoldi, "não se casavam com a tradição, faziam o que queriam e respondiam pelo que gostassem de fazer"(Sketches of Frank Gehry, 2006). Este facto é sem dúvida a grande influência no processo criativo do arquitecto, o próprio reforça inúmeras vezes esta afirmação;

The way these artists thought and approached making things was a lot more intuitive and in touch with who they were. It seemed that was the way to find your voice, not the way I had been doing it. So I started mimicking their process, which was hard to doing architecture. And of course now you can see where it led. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 58)

A ligação com os artistas foi-se tornando cada vez mais forte, Gehry esforçava-se cada vez mais por se integrar nesse mundo, ia frequentemente a exposições, estava a par do trabalho dos grandes artistas da época, e aquando da construção do seu projecto Danziger House, teve a oportunidade de conhecer o artista Ed Moses⁴³. Este introduziu-o aos seus parceiros: Ken Price⁴⁴ e Billy Al Bengston⁴⁵, levando-o mais tarde a integrar um grande grupo pertencente à galeria Ferus, dentro do qual estavam nomes como: Ed Ruscha, Peter Alexander⁴⁶, John Altoon⁴⁷, Bob Irwin⁴⁸, Bob Graham⁴⁹, Larry Bell⁵⁰, Tony Berlant⁵¹, Dennis Hopper⁵², Laddie Dill⁵³ e Chuck Arnoldi.

⁴³ **Ed Moses** – (1926-) Artista americano. Formou-se na UCLA, University of California, Los Angeles. Terminando a pós graduação na Ferrus Gallery onde seria o segundo artista a ter um show a solo. O seu trabalho é pontuado por experiências variadas no campo das artes plásticas, tais como usando nas suas obras resina e latex. Foi o vencedor do Guggenheim Fellowship em 1980. Em 1996 as suas pinturas foram expostas no MOCA, Museu de Arte Contemporânea em Los Angeles.

⁴⁴ **Ken Price** – (1935-2012) Pintor e ceramista americano. Iniciou a sua formação na Chouinard Art Institute e no Instituto de Arte Ortis, em Los Angeles, recebendo o diploma de mestrado na New York State College of Ceramics na Universidade de Alfred em 1959. O seu trabalho prima pelas formas abstractas construídas a partir do barro.

⁴⁵ **Billy Al Bengston** – (1934-) Pintor e escultor americano. Formou-se na Universidade da Califórnia de Artes e Ofícios de Oakland (1955), e no Otis Art Institute, em Los Angeles, (1956). A sua primeira exposição individual foi na Ferrus Gallery em 1958.

⁴⁶ **Peter Alexander** – (1939-) Artista americano. Membro do grupo artístico do sul da Califórnia, Luz e Espaço, criado na década de 60. Directamente relacionado com a Op Art. As suas obras em resina nas décadas de 60 e 70 são responsáveis pela sua projecção. Trabalhou inicialmente como arquitecto, até ganhar destaque em 1960 com as suas esculturas.

⁴⁷ **John Altoon** – (1925-1969) Pintor americano. Foi uma figura de destaque em Los Angeles nas décadas de 50 e 60. Iniciou a sua formação no Otis Art Institute (1947-1949), passando pelo Art Center College of Design (1950), terminando no Instituto de Artes Chouinard (1950). O seu trabalho é influenciado pelo expressionismo abstracto. Fez parte da Ferrus Gallery (1957-1966). Na década de 60, devido aos seus problemas de esquizofrenia foi paciente do Drº Milter Wexler, também psicanalista de Frank Gehry.

⁴⁸ **Bob Irwin** – (1928-) Artista americano. Pertenceu ao movimento Luz e Espaço. Participou em vários Institutos: Otis Art Institute (1948-1950); Jepson Art Institute (1951); e Chouinard Art Institute, em Los Angeles (1952-1954). Foi professor no Instituto de Artes Chouinard nos anos 1957 e 1958. Foi premiado com MacArthur Fellowship em 1984. É reconhecido principalmente pelas suas instalações e projectos paisagísticos.

⁴⁹ **Bob Graham** – (1947-) Artista americano. Formou-se na Universidade Estadual do Norte do Texas. Começou a leccionar em 1974 em New Orleans. Parte da sua obra encontra-se distribuída em colecções privadas. É vencedor de inúmeros prémios artísticos.

⁵⁰ **Larry Bell** – (1939-) Escultor americano. Formou-se na Chouinard Art Institute, onde teve como professor Robert Irwin. Foi bolseiro na National Endowment for the Arts, e na Fundação Guggenheim. As suas esculturas podem ser associadas aos movimentos de Minimal Art e Abstracção Geométrica.

⁵¹ **Tony Berlant** – (1941-) Artista americano. Formou-se na Universidade da Califórnia, Los Angeles. Em 1989 é contemplado com o Heritage Award, no Heritage Museum, Santa Monica na Califórnia, onde ganha projecção no mundo artístico. São inúmeras as exposições onde participou por todo o mundo.

⁵² **Dennis Hopper** – (1936-2010) Actor, director e artista americano. Venceu o Cannes Film Festival em 2008, com o filme Easy Rider (1969), sendo também nomeado a Oscar para melhor roteiro original. Para além da actividade de cineasta, Hopper era um prolífico fotografo, pintor e escultor.

“For Kenny Price, Ed Moses, Ron Davis⁵⁴, and some of the others, the craft and the art were one. It wasn't two separate acts, and that intrigued me. I was hoping an architect could do that.”(Gehry apud Isenberg, 2009, p. 57)

Através dos artistas Gehry deixou-se deslumbrar e identificar, pelos processos criativos e seus resultados no mundo da arte. Isto fez com que as suas maiores referências no acto de criar, de buscar uma ideia ou uma inspiração, passem praticamente sempre por despender tempo na contemplação da arte.

São vários os outros artistas que se podiam nomear, como José Clemente Orozco⁵⁵, Carl Andre⁵⁶, Robert Rauschenberg⁵⁷ e Jasper Johns⁵⁸ que alargaram a sua visão para a composição com diferentes matérias, independentemente da sua nobreza, Richard Serra⁵⁹, Claes Oldenburg⁶⁰, Coosje van Bruggen⁶¹, entre tantos outros, que povoaram o seu percurso, e aos quais prestava uma dedicada atenção.

⁵³ **Laddie Dill** – (1943-) Artista americano. Frequentou a Chouinard Art Institute, em Los Angeles (1968). A sua obra encontra-se em colecções públicas por todo o mundo. Fez diversas experiências na arte com materiais como: néon, varas, cera, cimento entre outros.

⁵⁴ **Ron Davis** – (1937-) Pintor norte-americano. O seu trabalho está associado à abstracção geométrica, ilusionismo, abstracção lírica, pintura Hard-Edge, e computação gráfica em 3D. Formou-se na University of Wyoming, San Francisco Art Institute. É pioneiro na pintura e arte digital.

⁵⁵ **José Clemente Orozco** – (1883-1949) Pintor mexicano. Um dos grandes nomes da pintura mural, juntamente com Rivera e Siqueiros. Orozco destaca-se também na aquarela, desenho e caricatura. A temática da sua pintura prende-se com o povo, os seus ideais, a revolução e nova sociedade. Trabalhou principalmente no México, mas também desenvolveu algumas obras nos EUA. Um dos seus murais mais famosos encontra-se em Dartmouth College, em New Hampshire (1932-1934).

⁵⁶ **Carl Andre** – (1935-) Artista plástico estadunidense. Membro do movimento minimalista nos anos 60. As suas esculturas em madeira, exploram as potencialidades dos entalhes, criando volumes não esculpidos, mas sim montados, construídos e ordenados. O seu trabalho tem origem numa tradição escultórica.

⁵⁷ **Robert Rauschenberg** – (1925-2008) Artista plástico americano. A sua obra liga-se ao Expressionismo abstracto e Pop Art. Formou-se no Kansas City Art Institute, na Academia Julian em Paris. É considerado um artista de vanguarda, iniciando a chamada combine painting, precursora da Pop Art. Fez parte do movimento Dadá em Nova Iorque. Atingiu o reconhecimento mundial na Bienal de Veneza de 1964.

⁵⁸ **Jasper Johns** – (1930-) Pintor norte-americano. Pode-se considerar um dos pintores mais importantes do movimento Pop Arte. Formou-se na Universidade da Carolina do Sul (1947-1948). A sua obra é conhecida pelo retrato de objectos simbólico ou vulgares como: bandeiras, mapas, algarismos. Inseria objectos nas suas pinturas, e trabalhou também com entalhes, esculturas e litografias.

⁵⁹ **Richard Serra** – (1939-) Escultor norte-americano. É considerado por alguns críticos como o artista mais importante do pós-guerra. Tem uma ligação forte com o minimalismo e desconstrutivismo. Pós-graduou-se em arte na Universidade de Yale. Venceu o prémio Príncipe das Astúrias de Artes em 2010. As suas obras estão expostas por diversos pontos do mundo, salientando-se no Museu Rainha Sofia em Madrid, e no Guggenheim de Bilbao. As suas esculturas são muito caracterizadas pela utilização de aço corten.

⁶⁰ **Claes Oldenburg** – (1929-) Escultor norte-americano de origem sueca. É um dos mais importantes representantes da Pop Art americana. A sua obra representa o consumo na sociedade, numa ampliação exagerada, com cores garridas. Da sua obra pode-se destacar a escultura: Plantoir de 2001, presente no Museu Serralves no Porto.

⁶¹ **Coosje Van Bruggen** – (1942-2009) Escultora, historiadora de arte e crítica. Colaborou com o seu marido Claes Oldenburg. Formou-se em história de arte na Universidade de Groningen. Entre 1967 e 1971 trabalhou no Museu Stedelijk, em Amsterdão, onde teve contacto com artistas vanguardistas. Leccionou até 1976 na Academia de Arte e Indústria em Enschede.

É sensato referir que Gehry também conheceu pessoalmente arquitectos de renome, que teve contacto bastante próximo com os seus métodos de trabalho, visitando frequentemente os seus ateliers, como no caso de Soriano⁶² e Schindler⁶³, e chegando mesmo a ser aceite para colaborar, no caso do atelier de Neutra⁶⁴, que admirou bastante o seu trabalho, mas ao qual teve de recusar dado as condições oferecidas. Gehry procurou assim rodear-se de tudo aquilo que concorria para alimentar a sua própria visão da arquitectura, é por isso que a sua cultura eclética é bastante vasta, pois em tudo procura, e até mesmo encontra inspiração.

4.4. PROCESSO CRIATIVO

“Ele é arquitecto e é também, um artista. Ele assume tantos riscos, é o que fazem os artistas, um artista arrisca para fazer algo novo, nunca visto antes.”. É deste modo que Mildred Friedman⁶⁵, escritora e curadora, descreve a criatividade de Gehry no documentário “Sketches of Frank Gehry”. O processo criativo por detrás de um arquitecto que construiu a sua própria linguagem é complexo, se pensarmos num percurso bastante influenciado pelas artes plásticas, onde a vontade revolve entre frustração e desejo de encontrar na arquitectura o esplendor da obra de arte. Por outro lado, se pensarmos no método de trabalho, aí o processo criativo tornou-se simples, aliado à tecnologia, maquete e desenhos técnicos, que são partes num mesmo plano, desenvolvidas em simultâneo, espelhando-se uma à outra constantemente.

Gehry sempre pretendeu ser ele próprio, ter a sua própria linguagem, não obstante à compreensão do trabalho dos arquitectos seus contemporâneos, e suas referências

⁶² **Raphael Soriano** – (1904-1988) Arquitecto e professor nascido em Rhode na Grécia. Emigrou para os EUA em 1924 e formou-se na Universidade de Southern California School of Architecture (1929-1934). Foi pioneiro no uso de pré-fabricados modulares de aço e alumínio. Grande parte das obras de Soriano sofreram destruição ou remodelações, as que restam intactas são protegidas por lei.

⁶³ **Rudolf Schindler** – (1887-1953) Arquitecto nascido em Viena. Formou-se na Academia de Belas Artes de Viena. Grande parte das suas obras são construídas em Los Angeles onde se estabeleceu depois de 1914. É associado ao movimento moderno. A sua arquitectura é marcada pelo uso de formas inventivas, cores marcantes, e a capacidade de trabalhar com um orçamento reduzido. Teve contacto com outros arquitectos influentes no movimento moderno como Frank Lloyd Wright e Louis Sullivan. Das suas obras pode-se destacar: Salão do arco-íris, Denver (1933); Igreja Batista Bethlehem, Los Angeles (1944); Schlesinger House, Los Angeles (1952).

⁶⁴ **Richard Neutra** – (1892-1970) Arquitecto nascido em Viena. Formou-se na Universidade Técnica de Viena onde teve aulas com Adolf Loos. Trabalho no escritório de Mendelsohn, e em 1923 aquando da sua mudança para os EUA é convidado a trabalhar para Frank Lloyd Wright. Colabou também com Schindler em vários projectos. É considerado um dos mais influentes arquitectos do modernismo. Foi autor do livro: Survival Through Design (1954). Das suas obras pode-se destacar: Casa Kaufmann, Palm Springs (1946-1947); Prédio Northwester Insurance, Los Angeles (1951); Escola Elementar Kester Avenue, Los Angeles (1953).

⁶⁵ **Mildred Friedman** – Escritora e curadora. Foi autora de escritos sobre a vida e obra de Frank Gehry, tendo sido responsável pela projecção do seu nome na arquitectura.

modernas, sempre preferiu a aventura da experiência, ao 'mimetismo' daquilo que via. Tal facto explica o porquê de se ligar mais às artes plásticas, é delas que retirou e continua a retirar ideias para experiências, sejam elas espaciais ou mesmo materiais. "Ele usa o campo artístico expandido o campo escultórico expandido. A escultura e a arte em geral ocorrem... maiores, ampliadas, saindo para espaços maiores...uma ciência cada vez mais selvagem." (Hal Foster⁶⁶, *Sketches of Frank Gehry*, 2006)

Um repórter perguntou-me de onde eu tirava a minha inspiração... intuitivo, e aponte para a lixeira ao meu lado e disse: "olhe ali dentro, pense nas cavernas, nos espaços, nas texturas que existem nesta lixeira". Sabe, pode-se encontrar inspiração em qualquer lugar que se olhe. (*Sketches of Frank Gehry*, 2006)

É esta liberdade de imaginação que dá forma à sua linguagem, onde o leque de opções impulsionadoras para um momento criativo, estende-se ao tamanho do que pode ser observado e 'registado' espontaneamente, para que mais tarde em espírito criativo se reproduza.

Gehry conquistou a sua própria liberdade 'intuitiva' e ao mesmo tempo deu forma a uma arquitectura muito própria, reflexo da sua incessante busca pela arte de elementos causadores da expressividade, da emoção e sensibilidade humana. Mas em tudo isto, deve-se salientar o panorama onde a pouco e pouco tudo se foi desenvolvendo e envolvendo, Los Angeles, e uma sociedade predisposta a novidade.

Gehry's architecture is, in a nutshell, an expression of the individualism of Los Angeles, an individualism that in the final analysis the greatest stamp of the glory of American Society.[...]The Italian architect anxiously pursued a collective architectural expression, the anonymous architecture of a society that gives no protagonism to the individual. In contrast, Gehry's architecture reflects and celebrates American individualism. (Moneo, 2004, p. 257)

O individualismo tão celebrado em Los Angeles como declara Rafael Moneo, é um ponto importante para a compreensão de como Gehry não restringiu o seu senso imaginativo. Embora a prática de uma expressão própria na arquitectura ainda fosse muito amedrontada pelas influências dos mestres modernistas, havia um certo espaço aberto à novidade, sem restrições de conveniência, ou seja uma certa liberdade em abordar o espaço e o sentido dos programas. Estas são duas condições presentes na maneira como desenvolve cada projecto na fase conceitual;

⁶⁶ **Hal Foster** – (1955-) Crítico de arte e historiador americano. Formou-se nas Universidades de Princeton, Cornell e Columbia. Foi professor na Universidade de Cornell (1991-1997), e lecciona actualmente na Universidade de Princeton desde 1997. Recebeu em 1998 uma bolsa da Fundação Guggenheim. Das suas obras pode-se destacar *Anti-Aesthetic: Ensaio sobre cultura pós-moderna* (1983). *Recodificações* (1985) e *O retorno ao real* (1996).

He does not take surrounding circumstances into account, nor does he work with types, images, or preconceived ideas of how a building should be. In his own words, "What I like doing best is breaking down the project into as many separate parts as possible... So instead of a house being one thing, it's ten things. It allows the client more involvement. (Moneo, 2004, p. 257)

Gehry desenvolveu a sua própria estratégia de abordagem aos projectos ao longo de vários anos, e entre todo este período de desenvolvimento, muitas foram as situações que o foram desbloqueando, ao encontro da sua própria expressão 'artística'. Ultrapassou o medo de perder trabalho, acabando com a 'arquitectura de sobrevivência' que fazia de início, apoiou-se nos artistas que apreciavam o seu trabalho, moldou e tolerou a sua própria personalidade, com a ajuda do psicoterapeuta Milton Wexler⁶⁷, e foi tudo isto que a pouco e pouco resultou na sua expressão inconfundível. Foram vários os anos de acompanhamento com Milton Wexler, é importante salientar esta relação, pois foi a partir dela que Gehry atingiu a segurança e ousadia para praticar o que tanto se reprimia no seu espírito criativo;

Creio que ele ficou mais confiante em seus relacionamentos, creio que ficou mais ousado e mais disposto a fantasiar com as coisas certas. (...) Quase me atrevo a dizer que é o hemisfério direito de Frank. Há algo lá dentro, no hemisfério direito que lhe permite realizar associações livres e então torná-las realidades práticas. Se eu tiver de descrever rapidamente o trabalho de Frank diria que ele é um escultor cubista contemporâneo. Frank usa as formas diferentes de que todos usam para construir uma estrutura. (Milton Wexler, Sketches of Frank Gehry, 2006)

Assim sendo, toda a complexidade envolvida no trabalho de Gehry, é resultado de um percurso de repressão, ansiedade, ambição, libertação e tantos outros sentimentos e factos, que foram afectando e ao mesmo tempo cultivando o seu processo criativo, e a sua visão sobre a arquitectura; "Existem várias regras, sobre a expressão na arquitectura deve-se evitar sair desse caminho. Dane-se! Não significam nada. Vou fazer o que eu achar que é melhor, se não for bom o mercado irá renegar." (Sketches of Frank Gehry, 2006)

"As I said earlier, I think it's important to learn to trust one's instincts. I always say that if I knew in advance where I was going, I wouldn't go there. So I'm constantly letting things just evolve in response to a problem." (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 163)

⁶⁷ **Milton Wexler** – (1908-2007) Psicanalista americano. Formou-se na Columbia University. Criador da Fundação doença hereditária. Tornou-se conhecido pelo seu sucesso no tratamento de esquizofrénicos.

4.4.1. PROCESSO DE TRABALHO

Custa começar? Tu sabes que sim. Eu não sei o que fazes quando comesas, mas eu, limpo a minha mesa, faço um monte de coisas inúteis fingindo que são importantes. Evito, atraso, nego. Tenho sempre medo de não saber o que fazer, é um momento aterrador. Depois de começar fico sempre surpreendido, afinal não era assim tão mau. (Sketches of Frank Gehry, 2006)

Como foi descrito anteriormente, pode-se afirmar que o método de trabalho de Gehry é simples. Baseia-se numa relação íntima entre maquete/modelo e desenhos, no qual ambos sempre estão em sintonia. É fácil de compreender este método de trabalho, e as vantagens que detém para que os detalhes possam ser cuidados, e a funcionalidade questionada. Embora tudo isto, a complexidade dos meios envolvidos omite à primeira vista a simplicidade do método. Gehry trabalha essencialmente com maquete, em várias escalas, trabalha directamente sobre o modelo, por vezes ajustando as ideias em esquisos rápidos pouco concisos;

Vamos constantemente do projecto para a maquete. Fazemos um monte de projectos e experimentamos na maquete, criamos formas, estudamo-las, vemos as oportunidades. E então temos de voltar, reagrupar e fazer disso tudo uma coisa só. Fica claro que se isso não funciona, aquilo também não. (Sketches of Frank Gehry, 2006)

No final, a maquete acaba por ser o fiel representante da intenção, e os desenhos seguem-lhe essa intenção através de programas informáticos de modelagem, que digitalizam a própria maquete, e a reproduzem em computador tal como será na realidade;

Nós temos feito em laboratório diversas maneiras de escanear ou digitalizar as maquetes para construí-las no computador, para poder passar directamente de uma maquete tridimensional para um desenho bidimensional. O que fazemos permite que Frank vá mais além, ele pode na verdade ser mais escultural com mais segurança, porque ele sabe que tem mais precisão. Acho que é crítico para nós manter a tecnologia para adaptá-la ao processo de Frank, sem modificar sua forma de trabalhar, ou o seu método. (Jim Glymph⁶⁸, Sketches of Frank Gehry, 2006)

Gehry não trabalha com computador, e tão pouco sabe funcionar com os programas que sustentam a sua forma de projectar. A sua participação no processo de desenvolvimento de cada projecto, é feita na fase inicial, mais conceitual, onde explora as duas grandes bases do seu método de trabalho, o programa, e a estética do projecto;

⁶⁸ **Jim Glymph** – Fundador e presidente da Gehry Technologies, LLC.

I'm involved in everything, but it goes through phases. In the early phase, schematics and design development I'm very involved. When the projects go into production, I'm less involved, and when they go into construction, I'm less involved except to answer questions and to deal with aberrant changes or conditions. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 164)

Todas as fases de detalhes, e desenho técnico são deixadas para as equipas correspondentes, onde o elemento responsável mantém contacto com Gehry colocando-o a par da evolução do projecto. Gehry não perde totalmente a ligação ao projecto nas fases mais avançadas, mas dentro do seu atelier, funcionar em equipa é uma primazia; "...the way I talk about the office is that it's like a basketball game. If I give an idea to the guys, they pop it back to me fast. Then we develop a rhythm of working, and we can explore a lot of ideas together quickly." (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 168). Basta o arquitecto discutir a ideia envolvida para os seus colaboradores arrancarem com propostas, que na maior parte das vezes, e dado o facto de Gehry discutir a ideia em equipa, resulta numa coordenação intuitiva eficaz entre todos;

The design evolves in a process in which they participate [...] I don't sit in a room and design a building and then said, "this is it, client." It evolves from the inside out. [...] I don't keep that creative process private. I think there are people who guard their privacy in their creative work, who go somewhere alone and think it through and come back with it. (Gehry apud Isenberg, 2009, p.168)

Assim sendo o método de trabalho de Gehry é construído através da simples equação: maquete mais desenhos, mais equipa, vezes todo o software informático de modelagem 3d⁶⁹ que atestam a viabilidade da maquete. Esta acaba por ser o elemento que se repete mais vezes, e por verdade é mesmo o elemento mais importante em todo o processo criativo e laboral para Gehry; "Eu sempre trabalho com 2 ou 3 escalas, de uma vez, mantêm-me realista. [...] Porque na minha cabeça, eu fico pensando no edifício real, não me prendo ao objecto, à maquete. [...] Isto poderia vir a ser o objecto de desejo, o qual eu não quero." (Sketches of Frank Gehry, 2006)

"Tudo começa com as maquetes, o problema é que o mundo funciona como no papel. Então temos de encontrar meios de passá-lo para os desenhos." (Sketches of Frank Gehry, 2006)

⁶⁹ O Programa de modelagem 3D utilizado denomina-se CATIA. É uma multi-plataforma de CAD/CAM/CAE desenvolvido pela Dassault Systemes. O programa começou a ser desenvolvido para o desenho de aeronaves.

4.4.2. RAZÃO E UTOPIA

Como anteriormente descrito, Gehry pretende com as suas experiências alcançar o propósito do objecto de arte, e introduzi-lo na arquitectura, adicionando-lhe potencial. Para ele, o processo por detrás das artes plásticas é mais rico em liberdade de expressão que o de arquitectura, o que o faz concluir que acaba produzindo algo mais belo do que o resultado do processo ligado à arquitectura; “That whole process seemed so much more likely to produce beautiful work than the architectural process did.” (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 58).

A sua criatividade passa sempre por esta leitura ligada às artes plásticas, é o processo do objecto de arte que o cativa, que lhe mostra outras formas de produzir algo, que para além de obedecer à sua funcionalidade, não se restringe a ela, e emerge no sentido da arte plástica procurando expressão; The way these artists thought and approach making things was a lot more intuitive and in touch with who they were.[...] So I started mimicking their process...” (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 58).

O facto da intuição poder interagir no processo de produção, faz com que as matérias tratadas adquiram uma certa expressão, proveniente do criador, ou do próprio desenvolvimento da matéria que assim o vai solicitar; “I was very interested in the direct link between intuition and product. If you look at a Rembrandt⁷⁰ painting, it feels like he just painted it, and I was looking for that immediacy in architecture.”(Gehry apud Isenberg, 2009, p. 59).

Ou seja, Gehry deixa que o desejo próprio molde a ideia, lhe dê forma, trata-se de encorpar algo que tem em mente, algo que vai ganhando estética sem um sentido objectivo, e que depois de materializado, no modelo que é a sua principal ferramenta de trabalho, vai sendo modelado, desfeito e refeito, consoante o espírito intuitivo, e a procura de expressão. A ideia pretende ser mais que materializada, pretende interagir e provocar, numa arquitectura que para além de ser vivida, esforça-se por ser sentida, tal como a ‘obra de arte’;

⁷⁰ **Rembrandt Harmenszoon van Rijn** – (1606-1669) Pintor holandês. Associado ao movimento artístico barroco. Foi aprendiz do pintor Pieter Lastman em Amsterdão. Abriu o seu próprio atelier em Leida sua cidade natal em 1624. Das suas obras pode-se destacar: Aula de Anatomia do Dr. Tulp (1632); e A ronda nocturna (1640-1642).

Bom, vamos olhar para ele por um momento, deixarmo-nos irritar, e depois decidiremos o que fazer. [...] Parece-me um pouco pomposo, pretensioso...Isto é uma coisa que não sei exprimir por palavras. [...] Se esta parte descesse, e esta parte descesse, e isso se torna-se parte daquilo, então começaria a agradar-me. [...] Ainda não gosto, sei porque não gosto,[...] Isto tem de ser estaladiço, percebes?[...] Temos de ondulá-lo.” (Sketches of Frank Gehry, 2006)

Este episódio retirado do documentário “Sketches of Frank Gehry”, retrata o seu processo criativo sobre o modelo, na fase estética inicial, depois de compostas as devidas áreas do programa, para cumprir a funcionalidade correctamente. Falando de razão e utopia dentro desta abordagem peculiar ao desenvolvimento de projecto, pode-se afirmar que antes de se predispor a qualquer intuição ou visão imaginária, a racionalidade está cuidadosamente presente em cada projecto. Gehry é rigoroso no tratamento dos programas, e como pretende usar a sua própria linguagem estética sem percalços de restrições, o programa é a primeira coisa que cumpre e estuda afincadamente, para que possa ter liberdade estética sem o colocar em causa;

That there weren't that many things that were right or wrong in the visual world. There's a lot of freedom, in other words. If you could build it in real time and with real budgets, you could do it. You have to be aware of safety, and there are plenty of constraints---of the construction industry, safety requirements, availability of material, budgets, all those things---that would hold you into some kind of rationality, or irrationality, depending on how you're looking at it. Yet there is also a freedom, [...]the tendency of our colleagues is to create laws and rules. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 62)

São os próprios requisitos da obra que lhe atribuem a racionalidade. Outrora cumpridos, continua a existir liberdade inventiva, basta que não se limitem à correspondência entre forma e função, e que não se exagere na resposta às leis e regras geralmente impostas. Está aqui em questão um facto bastante presente na arquitectura contemporânea, o risco. Compreendido todo o campo racional inerente ao programa, existem seguidamente diferentes formas de encarar o projecto: limitando-se às directrizes dadas pela razão, ou arriscando sobre a razão algum tipo de utopia.

No matter what you build, after you solve all the issues of function and budget and so on, you bring to it your language, your signature of some sort, and I think that's important. The most important thing is to be yourself, because as soon as you try to be somebody else, you tend to denigrate the work and it's not a powerful or as strong. I always tell my students that they should be themselves, because when you are yourself, you're the expert on you. You're the only expert, and that's nice place to be. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 151)

Gehry fala da importância de criar uma linguagem própria, de arriscar essa linguagem no processo criativo do projecto, e não se prender a ‘mimetismos’ ou tentar reflectir

directamente algumas referências, sob o risco de traduzir mal essas referências e como consequência ridicularizar o próprio trabalho.

The plane, the platonic solids, are forgotten and the surfaces assume animate forms. Architecture departs from a static reality to become a palpitating body. In this way, Gehry, liberated from the repertoire of preexisting forms, transforms himself into what he so much wanted to be, an inventor of forms. (Moneo, 2004, p. 302)

É neste ponto que Gehry é um verdadeiro artista, como já citado anteriormente, do depoimento de Mildred Friedman, “Ele assume tantos riscos, é o que fazem os artistas. Um artista se arrisca para fazer algo novo, nunca visto antes.” (Sketches of Frank Gehry, 2006). Esta força em arriscar levou-o a atingir o patamar onde se encontra hoje, onde pode ser ele próprio, mestre da sua própria linguagem, e traduzir no seu trabalho as ambições estéticas que persegue, ao encontro de uma arquitectura que quer ser como a arte plástica, provocar emoções. Gehry é sustentado por uma ‘utopia de expressão’, não importa o tamanho do risco, as críticas, a rejeição, o começar de novo, o que importa é que o projecto final seja expressivo, transmita emoções, alcance uma relação íntima com o observador ou utilizador. Como tal, é impossível agradar a todos, sendo assim de que vale oprimir a expressividade.

You don't know whether you're talented or not, You don't know whether you're any good or not. You just think you must do this stuff, and you do it. If people like it, you're lucky. But not everybody will like it. The same number of people are going to hate it and like it, so you might as well do the best you can and let it go. That's what I do. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 153)

Gehry suporta a sua ‘utopia de expressão’ através do risco e da confiança no seu trabalho. Como já descrito, a razão está presente desde a fase mais primária, sendo um elemento de especial cuidado, pois o cumprimento do programa é um aspecto rigoroso. Mas o principal objectivo é que algo mais se introduza na obra arquitectónica, algo com que se possa estabelecer uma interpretação, uma ligação pessoal. O que o edifício provoca é tão ou mais importante que a sua missão, é a isto que Gehry dá expressão.

4.5. OBRA

Tendo em conta que nos primeiros anos de actividade, Gehry não arriscou fazer a arquitectura que tanto o caracteriza com receio de não se sustentar tanto financeiramente como artisticamente, importa apenas tratar a sua obra pós ‘laboratório de ideias’, nome dado à sua casa.

Pode-se afirmar que a sua obra é bastante diversa em termos estéticos, e que os materiais usados são na maior parte das vezes um elemento pontual identificativo. Os materiais são também um factor bastante importante no tratamento expressivo do edifício, são eles que dominam os jogos de luz, tanto no exterior como no interior, e tão importantes para a transmissão emotiva que pretende. Gehry tem noção do quanto isso enaltece ou regrida uma intenção projectual; “Gehry showed the extent of his interest in the potential of the most diverse materials. To him, architecture would always be linked to the materiality of construction.”(Moneo, 2004, p. 266)

Um edifício é sempre uma nova inspiração, uma nova intuição, novas experiências, questões, nova ‘utopia de expressão’. Cada projecto é um caso especial, que embora possa partilhar características de funcionalidade como o programa, é sempre um desafio na procura de novas potencialidades. São essas potencialidades que fazem das obras de Gehry um espólio diversificado, peculiar, reflexo directo da sua intuição e inspiração, sendo esta última encontrada em todo lado, mas principalmente na pintura, por ser esta que mais impressões lhe transmite;

I tell my students when you're stuck, go to a museum. I do it myself. I'll go to a museum and look at a painting. I do it with literature a bit, too, and with music. Concerts make me explode with ideas. It's just uncontrollable. Sometimes I can't even focus on the music, I get so carried away. But the best trigger for me is going to the museum. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 160)

Assim sendo, cada novo projecto é sempre imprevisível, tanto pode nascer de um esquisso rápido pouco conciso, como de uma composição contemplada numa obra de arte. Logo surge um jogo de volumes que vai sendo definido e redefinido consoante as condicionantes impostas pela racionalidade inicialmente, e pela ‘utopia de expressão’, posteriormente, resultando num processo que se pode afirmar passar sempre do espaço positivo para o negativo, sendo esta uma maneira de não condicionar a criatividade expressiva; “Eu vou redefinindo até obter algo que realmente goste. Tu desenhavas os objectos e depois desenhavas o espaço entre eles. Nada novo.”⁷¹ (Gehry apud Isenberg, 2009, pag 5)

É de salientar que Gehry pode contar com uma equipa de trabalho que segue os seus princípios como se fosse uma extensão das suas leituras, tudo porque como já foi referido anteriormente; “I don't keep that creative process private.”, o processo criativo de qualquer projecto não é apenas resultado do seu mundo privado imaginativo e

⁷¹ Tradução nossa.

intuitivo. Depois de deixar de praticar a ‘arquitectura de sobrevivência’, e é importante referir também a grande ajuda do seu psicoterapeuta Milton Wexler, Gehry mudou bastante a sua maneira de estar perante a arquitectura e o seu atelier, a sua obra é reflexo desse bem estar alcançado, e dessa união criada dentro do ambiente laboral entre si e os seus colaboradores; “Eles viram que são parte daquilo. Então em género têm um grande senso de trabalho em equipa.” (Sketches of Frank Gehry, 2006)

Foi depois de superar o medo de ser ele próprio, de arriscar traduzir o seu universo imaginativo, que nasce verdadeiramente a sua obra, ignorando a vertigem do erro, da rejeição. Afinal as artes plásticas mostravam-lhe um mundo onde era possível a expressividade, era isso que desejava experienciar à escala da arquitectura, e quando em 1978 teve a oportunidade de o fazer, não hesitou;

[...] eu percebi que era uma licença para jogar. Isto era importante para mim, porque quando tu comesças em arquitectura, ou em qualquer arte, os primeiros passos que tomas são assustadores. Pelo tempo que levas a chegar lá, tu já passas-te por um sistema escolar que tenta fazer tudo racional, matemático e lógico, e de repente, és confrontado com algo que é emocional e intuitivo. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 16)

4.5.1. VITRA FURNITURE MUSEUM

O museu Vitra, construído entre 1987 – 1989, em Weil am Rhein na Alemanha, é a obra que marca uma viragem na arquitectura de Frank Gehry. Até então o processo de trabalho baseava-se na projecção de ideias sobre a maquete e na sua tradução em desenhos técnicos o mais fidedignamente possível. Contudo aquando da realização de Vitra, projecto que lhe deu total liberdade de acção, a representação das formas criadas já na fase de construção distanciaram-se da real convicção do arquitecto, isto fez com que inicia-se no seu atelier, uma profunda busca por programas informáticos capazes de reproduzir as intenções expostas em maquetes para desenhos técnicos, onde fosse fácil a compreensão futura por parte dos empreiteiros. Gehry ansiava por liberdade de expressão, mas não suportava a distorção que existia nas representações 2D, que levavam à incompreensão por parte dos constructores, resultando em erros de obra. Isto levou-o directamente aos programas de modelagem 3D, que seriam a solução para a liberdade de expressão e para a leitura correcta dos aspectos formais do projecto (ilustração 38).

Comecei a projectar a escada em espiral, eu adorava o jeito que aquela curva desliza contra o fundo rectilíneo. Tentei desenhá-la com geometria descritiva, mas quando a construíram havia um erro, não funcionava, o desenho não representava o que

realmente era visto. Eu fiquei frustrado e fui perguntar ao pessoal do escritório se não havia um modo melhor de descrevê-la, pois eu queria jogar com as formas curvas, eu queria realmente descrevê-las, e isso nos levou à informática. Que eu saiba, é o primeiro edifício que incorpora essa nova liberdade, esse novo movimento. (Sketches of Frank Gehry, 2006)

É em Vitra que Gehry consegue finalmente experienciar a ideia de movimento no projecto; “[...]I never did get finish the trellis for Norton Simon’s Beach house, where I was experimenting with movement. The first time I got to realize that idea of movement was in Vitra.” (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 79). A partir desta obra, e muito em prol da nova ajuda informática, o processo criativo em Gehry sofreu uma grande evolução, dado que os programas de modelagem 3D o deixavam à vontade para ser mais livre em termos esculturais e artísticos, como referido no capítulo sobre o processo de trabalho.

Here it is harder to identify, pull apart, and isolate the pieces, the elements that were so clearly discernible in his other projects. This project is much more complex. Moreover, white stucco and zinc are manipulated in such a way that it is hard to distinguish between interior and exterior and between vertical and horizontal. (Moneo, 2004, p. 300)

Gehry entra assim num mundo onde a utopia de expressão é possível ser suportada (ilustrações 39, 40 e 41), não descurando a racionalidade imposta em cada projecto. Apoiado no novo suporte, traduz a sua imaginação e intuição, em formas provocadoras (ilustração 42), aliadas à expressão criativa que pretende elevar e exprimir a qualidade da arquitetura enquanto ‘objecto de arte’. Gehry é este artista que corre o risco de erigir expressivamente um universo utópico, que não se preocupa em agradar a todos (isso levaria à contenção), mas sim agradar sobretudo ao cliente e, à força criativa e contemplativa do ‘objecto’ e seu criador. Como refere Rolf Fehlbaum⁷², presidente da Vitra; “...creio que o maior atractivo é que há algo estranho, algo confuso. Porém no final, estas formas descontroladas encontraram uma nova ordem.” (Sketches of Frank Gehry, 2006), (ilustração 43).

Gehry here doesn’t distinguish between interior and exterior, and it’s not easy for him to decide which to give preference to in the creative process – just as it’s hard to determine whether a glove is the void in which a hand fits or the casing that shapes the void.”[...] Dissolve the distinction between inside and out he wants it to be impossible to make such a distinction on his architectures’, and shows us that it is possible to build a

⁷² **Rolf Fehlbaum** – (1941-) Presidente desde 1977 da empresa de móveis Vitra, uma empresa familiar com sede em Birsfelden, Suíça. No início da década de 80, após um incêndio que destruiu grande parte das instalações, dá início à construção dos novos edifícios da fábrica em Weil am Rhein, onde Gehry participa com o projecto do Vitra Furniture Museum (1989).

reality in which the exterior, appropriating movement, and the interior, insisting on continuity and unity, are reflections of one something: an undefinable, fluid space. (Moneo, 2004, p. 301)



Ilustração 38 – Esquisso para a sede internacional em Birsfelden, Suíça. Primeira mostra do seu trabalho a Rolf Fehlbaum. Gehry, 1989, (Isenberg, 2009, p.77)



Ilustração 39 – Segundo Gehry, um dos artistas bastante influente na sua visão experimental é Chuck Arnoldi. Arnoldi's, Leah Caplan, (Isenberg, 2009, p. xiv)



Ilustração 40 – Peter Alexander é também um dos artistas de Los Angeles, que Gehry reconhece como referência, Brian Forrest, (Isenberg, 2009, p.54)



Ilustração 41 – Giorgio Morandi é outro artista cuja influência se reflecte na capacidade compositiva praticada por Gehry, cujo próprio reconhece. Scala/art Resource, NY, 2008, (Isenberg, 2009, p. 6)



Ilustração 42 – Maquete. Gehry, 1989, (Isenberg, 2009, p.77)



Ilustração 43 – Thomas Mayer, (Isenberg, 2009, p.77)

4.5.2. GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO

“...sou agressivo, sou ambicioso. Acho que é a mesma coisa no trabalho [...] Quando fui a Bilbao e o vi pela primeira vez fiquei envergonhado. Pensei: “Meu Deus, como foi que me deixaram fazer isso?” (Sketches of Frank Gehry, 2006)

O museu Guggenheim de Bilbao, construído entre 1991-1997, é um fenómeno da arquitectura contemporânea, a própria expressão de Gehry ao vê-lo pela primeira vez transmite a capacidade de transcendência que o concretizou. Depois da fase de êxtase, Gehry surpreende-se com o resultado, como se fosse algo feito num subconsciente criativo, onde a utopia de expressão tem mais força que a razão. Bilbao alcançou assim esse estado mais uma vez de transcendência que se incorpora na obra e no sujeito que contempla (ilustração 44).

“Eu comecei o museu e já sabia muito acerca do programa de um museu de arte, eu estava entusiasmado em começar... observei todas as características da cidade, desde o terreno, à paisagem, às pessoas, à sociedade e cultura...” (Sketches of Frank Gehry, 2006). São frequentes as críticas ao modo como Gehry implanta os seus projectos, a não relação com os elementos adjacentes, ou o contraste excessivo, muitas vezes se diz que tudo isso é fruto do seu pouco interesse e dedicação na compreensão do lugar onde o projecto se insere, resumindo, que as pré-existências pouco ou nada importam. Contudo nada disso se pode afirmar convictamente, como referido na última citação, Gehry faz uma análise, uma compreensão da envolvente, nos pontos que ele acha necessário para a formação de uma leitura generalizada do ambiente, atitude e características representativas do lugar em questão, e conclui tudo numa analogia que mais tarde se reflecte consciente ou mesmo inconscientemente no projecto;

The Guggenheim necessarily reminds one of the importance in architecture of the organic analogy. That Gehry has tried to make it a nexus in a fragmented urban fabric becomes patent in the interior, which offers a crossed view of the city that makes the Guggenheim, indeed, the heart of gravitational center of a reborn Bilbao. (Moneo, 2004, p. 303)

Na fase criativa, todas as analogias, influências e referências emergiram na base racional de uma maneira expressiva, espontânea e transcendente, criando formas que não se explicam de forma racional, apenas especulativa. Bilbao é de grande significado para Gehry, “Bilbao foi o início de algo, para mim foi o início de algo (...) a maturidade é aquilo que te dá benefícios e os frutos, tu tiras benefícios do trabalho que

fazes.”(Netropolitan, 2002), mas para a arquitectura contemporânea foi ainda de mais importância, mostrou que a liberdade inventiva é possível sem juízos de valor prematuros que inibem a imaginação. O Guggenheim de Bilbao é a prova de que a arquitectura pode ser como as outras artes, desinibida, e com isso surpreender quem a observa como as grandes catedrais do passado, ou sublimes obras de arte (ilustração 45);

In the Guggenheim we are treated to a renewed sense of monumentality that, without resorting to direct allusions, transports us to experiences enjoyed in architectures of the past. Continuous changes of scale, leaps, breaks, interruptions, spans, etc. bombard our senses and transform our visit onto a chain of surprises that leaves no time to reflection. (Moneo, 2004, p. 305)

É importante mencionar o episódio inicial de todo o processo envolvido no museu. Quando Gehry foi chamado a visitar o local, a ideia era implantar o museu dentro de um bairro num edifício pre-existente; “The new museum could be beautiful if it’s done right, but it would change the whole neighborhood, which now has a certain character. My recommendation is not to do it and to find another site.” (Gehry apud Isenberg, 2009, p.134) Não concordando com a intenção de refazer um edifício, foi Gehry quem escolheu o lugar para a implantação do projecto; “We showed them where the bridges intersect and the river turns. There’s so much stuff happening there already, it would be a great spot.”(Gehry apud Isenberg, 2009, p. 134), (ilustração 46). A escolha do lugar é tão estrategicamente interessante, que após um curto período e alguns esforços para o adquirirem cedem à sua proposta. Nesta escolha estão bastante evidentes todos os aspectos aos quais Gehry dedica tempo a analisar, não é por acaso que a proposta recai sobre um lugar bastante relacionado com os principais elementos da cidade, desde o rio, as pontes, o centro e as artérias distributivas (ilustração 47). Era essas mesmas representações da cidade que pretendia incluir dentro do seu projecto, para que o projecto possa ser incluído dentro delas, tal como aconteceu;

I also wanted to have the central space open to the city so that whenever you came back to that central space, you had a different views of the city of Bilbao around you. It made the experience interactive and seeing art interacting with the city made sense to me. The city is a living thing, and the art is inspired by living. It’s kind of interrelated.[...] A lot of museum people have picked up on that. It does work. It helps with museum fatigue. And it gives you options. So, in a sense, it is democratic. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 138)

Por estas e outras razões de natureza identificativa e simbólica, o museu Guggenheim de Bilbao tornou-se o símbolo da cidade, transformou por completo a sua

potencialidade, elevando o seu reconhecimento e valor turístico. É uma obra fundamental na vida de Gehry, pois sintetiza todos os seus anseios e ambições, e revela o quanto uma utopia de expressão pode ser perseguida até alcançar o expoente máximo do que possa transmitir; “Eu juro, não sei porquê, mas continuava tão comovido por dois dias depois, como quando entrei. Bem, ele vê que toda a razão de ser um artista é aquele momento nos olhos de alguém, onde você os alcança.” (Philip Johnson, *Sketches of Frank Gehry*, 2006) (ilustração 48) Guggenheim museum of Bilbao não é só “o melhor edifício do nosso tempo” como diz Philip Johnson⁷³, é também a expressão do que a arquitectura deve ser, uma extensão da nossa dinâmica emotiva.

The result is a cultural landmark that the late architect Philip Johnson called “the greatest building of our time”. In the ten years after opened, in October 1997, nearly ten million museum visitors had turned Bilbao into a thriving tourist center. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 132)

⁷³ **Philip Johnson** – (1906-2005) Arquitecto, crítico, escritor e historiador norte-americano. Associado ao movimento Estilo Internacional. É um dos arquitectos de destaque do século XX, vencedor do prémio Pritzker em 1979. Formou-se na Universidade de Harvard onde foi aluno de Marcel Breuer, após a formação tornou-se director do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque MOMA. Elaborou o seu primeiro projecto de arquitectura aos 36 anos. Criou e colaboração com Mies Van der Rohe o Edifício Seagram. Em 1978 foi homenageado pelo Instituto Americano de Arquitectos com a Gold Medal. Das suas obras pode-se destacar a Glass House (1949), obra construída para si próprio no âmbito do desenvolvimento da sua tese.



Ilustração 44 – Destaque do Museu na paisagem. Guggenheim Museum Bilbao, David Heald, 1997, (Isenberg, 2009, p.133)



Ilustração 45 – Bilbao da cidade. Guggenheim Museum Bilbao, 1997, David Heald, 1997. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, (Isenberg, 2009, p. 259)



Ilustração 46 – The Guggenheim Bilbao acquired “visual presence” with its busy waterfront location, Gehry, 1991, (Isenberg, 2009, p.134)



Ilustração 47 – Guggenheim Museum Bilbao 1997, Sidney Pollack, 1997 (Isenberg, 2009, p.198)



Ilustração 48 – The interior of the Guggenheim Bilbao reflects Gehry's belief that museum design doesn't have to be conventional, David Heald, 1997, (Isenberg, 2009, p. 103)

4.5.3. WALT DISNEY CONCERT HALL

Frank tem um modo particular e até um pouco perverso de fazer as coisas. Somos amigos há vários anos, passámos muito tempo lamentando a dificuldade de tentar encontrar uma expressividade pessoal em disciplinas que impõem limites restritos pela demanda comercial. (Sidney Pollack, *Sketches of Frank Gehry*, 2006)

Walt Disney Concert Hall em Los Angeles, é a demonstração de apogeu do processo criativo de Gehry. A prova de como é possível o alcance de uma expressividade própria, tornando-se em algo que é parte do domínio íntimo, ou seja, a obra é a exposição fidedigna das ambições do arquitecto, que se torna assim dono e senhor das suas capacidades e limites. Com tudo isto, o acto de arriscar é constante, mas o seu impacto menor, o auto-domínio da capacidade criativa faz com que a razão sobre os actos se imponha com mais afinco, afinal, tratando-se de uma utopia de expressão cada resposta deve corresponder de forma precisa ao objectivo, pois só assim será possível alcançar a projecção desejada. Pretende-se com isto dizer que depois de Bilbao, Gehry atingiu o patamar de 'segurança' sobre as suas capacidades, ele sabe o que consegue atingir ao perseguir uma ideia, e sabe também aquilo a que tem de obedecer para que a sua utopia de expressão não caia em confusão e incompreensão.

A obra Walt Disney Concert Hall, foi uma aventura que se arrastou por mais de uma década. Antes do início da competição, Gehry não era muito apreciado na sua cidade, tinha inclusive perdido um concurso para a construção do Museum of Contemporary Art, MOCA, acabando por ser escolhido o arquitecto japonês Arata Isozaki⁷⁴. Este acontecimento fez com que hesitasse em concorrer para o projecto de Disney Hall.

I stayed in and worked on the competition, and it was very difficult. I submitted the work, we had interviews, and each team made a presentation. Meanwhile, our models were all brought to an office building nearby where everyone reviewed them. Without our names. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 111)

Sendo um dos escolhidos juntamente com Hans Hollein⁷⁵, Gehry acabou por ganhar o concurso, ficando bastante surpreendido, daí em diante iriam seguir-se 15 longos anos

⁷⁴ **Arata Isozaki** – (1931-) Arquitecto japonês. Foi vencedor da medalha de ouro no RIBA de 1986. Formou-se na Universidade de Tóquio e colaborador de Kenzo Tange. Das suas obras pode-se destacar: Sala de Concertos de Quioto, Japão; e Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, EUA.

⁷⁵ **Hans Hollein** – (1934-) Arquitecto e professor austríaco. Formou-se na Academia de Belas Artes de Viena. Foi professor em diversas Universidades, sendo desde 1976 professor na Universidade de Artes Aplicadas em Viena. Recebeu o Prémio Pritzker em 1985. Organizou diversas exposições, das quais na Bienal de Viena. Das suas obras pode-se destacar: Museu Abteiberg, Moenchengladbach, Alemanha (1972-1982); e Sede Interbancária, Lima, Peru (1996-2000)

sobre o projecto, de Dezembro de 1988 a Outubro de 2003 (ilustrações 49 e 50), ano em que foi inaugurado. Com tanto tempo decorrido, e depois da abertura do Guggenheim de Bilbao em 1997, o projecto sofreu alterações substanciais. A linguagem arquitectónica de Gehry tinha passado por todo um procedimento evolutivo e expressivo desde 1988, e por isso, em 1998 quando reavivaram a intenção de construir Disney Hall, a proposta era de um 'universo' projectual bastante diferente;

They look at what I'm proposing, what I'm working on and doing, and it seems strange to everybody, so they think it's unbuildable and impractical. People still think I don't follow programs, I don't follow budgets. That comes up in the press all the time. They are presumptions people make because of the work. But having to wait so long isn't just something that happened at Disney Hall. That's life in architecture. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 114-115)

Contudo apesar dos contratempos Gehry manteve-se o arquitecto escolhido para a construção do edifício. A sua relação com este projecto era também pessoal, a hipótese de construir na sua cidade algo de tão grande referência era um desejo à muito perseguido, assim como, a construção de algo directamente relacionado com uma das artes que tanto o fascina, e sobre a qual se mantém entusiasta desde criança, a musica;

They asked why each of us wanted to do this project, and I put down in words what it mean to me. I decided I would throw all my cards on the table, from day one, about where I was and where I'm going. I like to do that with clients. I really feel that is important, because you're dealing with clients who don't know your process, and don't understand it. (Gehry apud Isenberg, 2009, p. 119)

É importante reter esta forma de relacionamento entre Gehry e os clientes, pois foi algo que ele próprio foi desenvolvendo ao longo dos anos, com a grande ajuda do seu psicoterapeuta. Gehry não direcciona o seu processo de trabalho e criativo apenas para a sua busca 'imagino-expressiva', ele procura constantemente explorar as questões e propostas dadas pelo cliente. Como o próprio testemunho em "Sketches of Frank Gehry" de um destes seus clientes, mas relacionado com outro projecto, Barry Diller⁷⁶, presidente da IAC, Interactive Corporation, descreve assim a atenção prestada nas reuniões de projecto;

Frank descobriu, o que alguns arquitectos não descobriram, que a maior influência no desenho é o cliente. [...] Ele fareja conversa entende? Ele absorve o ambiente. Frank não para de trabalhar com aquelas maquetes está sempre rasgando algo, mudando

⁷⁶ **Barry Diller** – (1942-) Presidente e executivo da IAC, InterActiveCorp e Expedia, inc. Criador da Fox Broadcasting Company e EUA Broadcasting.

algo, ou apenas movendo como se fosse um mosaico, um processo criativo muito profundo. (Sketches of Frank Gehry, 2006)

À importante atenção dada na opinião do cliente, Gehry adiciona o rigor no tratamento do programa, e com isto, parte seguro para o risco de fazer a sua própria arquitectura. A exposição da intenção é clara, a eficácia do programa testada, e a função directamente ligada aos utilizadores tomada em consideração ao pormenor (ilustração 51), e aqui se prende toda a racionalidade que determina a liberdade na 'utopia de expressão', sem no entanto atrapalhar a imaginação no processo criativo.

"Frank foi claro, desde o início "Isso tudo é para a orquestra e este é um edifício para a música essa é a nossa prioridade".(Esa-Pekka Salonen⁷⁷, Sketches of Frank Gehry, 2006). Gehry procura uma 'arquitectura completa', de corpo (funcional), espírito (emotiva) e alma (estética), é por isso que o contexto não é tão importante de ser considerado na implantação das suas ideias, a não ser, como neste caso, em respeito por algo de grande importância como o edifício Dorothy Chandler Pavilion, cedendo-lhe espaço visual dentro da sua própria obra (ilustração 52), e quebrando a escala do edifício para que a sua leitura seja feita em partes, e não em volume único, de modo a não entrar em confronto com este. (ilustração 53).

A busca pela 'arquitectura completa' é aquilo que move a razão e utopia no seu processo criativo, e para tal foca-se nas potencialidades do programa e do modelo (ilustração 54), numa relação semelhante à arte plástica, onde a obra de arte é a utopia acima da sua própria utopia expressiva.

"You want people feel good about coming, besides just having the experience of the music. You want it to be a fabulous people experience. You want it to be comfortable. You want it to be easy."(Gehry apud Isenberg, 2009, p. 121)

⁷⁷ **Esa-Pekka Salonen** – (1958-) Compositor e maestro Finlandês. É o maestro da Philharmonica Orchestra de Londres, e maestro convidado da Los Angeles Philharmonic.



Ilustração 49 – Gehry's Disney Concert Hall Competition entry, Gehry, 1988, (Isenberg, 2009, p.117)

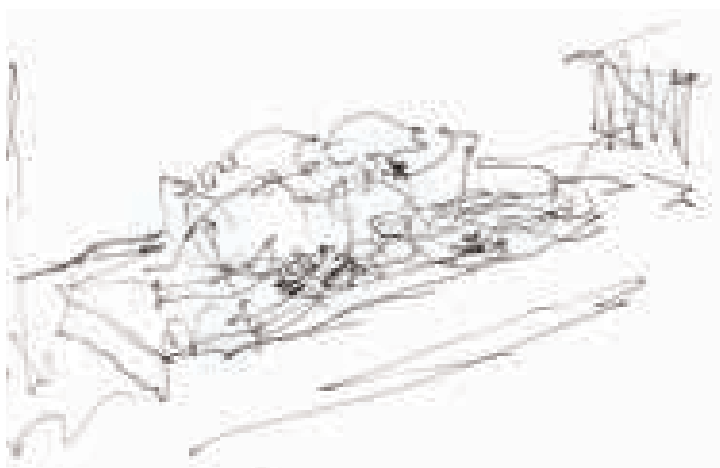


Ilustração 50 – A sketch for the Walt Disney Concert Hall, Gehry, 1998, (Isenberg, 2009, p.113)



Ilustração 51 – Walt Disney Concert Hall's auditorium, Gehry, (Isenberg, 2009, p. 246)



Ilustração 52 – The Walt Disney Concert Hall, em segundo plano Dorothy Chandler Pavillion, Gehry Partners, LLP, 2003, (Isenberg, 2009, p. 106)

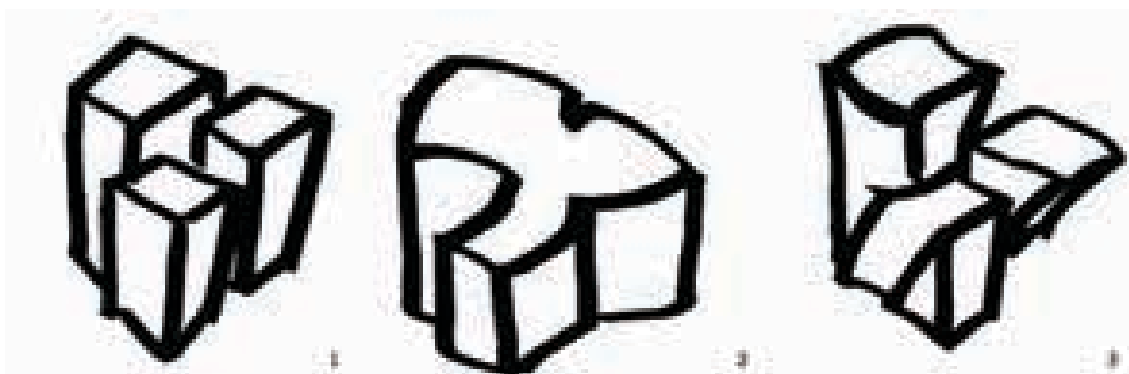


Ilustração 53 – Diagrama de interpretação, pode-se dizer que Ghery não trabalha sobre uma forma (conjunto), mas sobre blocos isolados que encerram o programa, quebrando a escala do edifício onde este exige, sem prejudicar o conjunto. (ilustração nossa, 2013)



Ilustração 54 – The Walt Disney Concert Hall's opening celebrations took place in October 2003, Tim Street-Porter, 2003, (Isenberg, 2009, p. 119)

4.6. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Gehry tem um lado artístico que se destaca, como se pode provar através da relação próxima que estabelece entre as experiências e resultados das artes plásticas com as suas próprias experiências e resultados arquitectónicos. Como já descrito anteriormente, segundo Hal Foster, professor de arte e arqueologia na Universidade de Princeton, ele usa o campo escultórico expandido. Esta característica, que pode desde logo ser vítima de inúmeras críticas, não deixa de ser um processo válido, tendo em conta os princípios do arquitecto que perseguem incessantemente um carácter expressivo da forma, que, em última instância é a sua utopia, a qual tem como objectivo elevar a arquitectura ao plano da obra de arte. A sua grande admiração pela pintura, leva-o a procurar na arquitectura encontros semelhantes aos que tem ao perceber um quadro. A sua inspiração vem principalmente de situações como esta, onde a sua visão se prende a formas, composições, nuances, entre outros aspectos registados pela percepção e sensação aguçadas. Gehry é um amante destes estímulos, que retira das artes plásticas, pois são estes que lhe dão a dinâmica criativa/inventiva quando desenha ou constrói maquetes. Contudo, há toda uma base racional, muito sólida, que remete para a Arquitectura Moderna, para a noção que o ornamento é delito, trabalhando assim, com o potencial da forma e dos materiais (cores e texturas), maioritariamente de modo individual encarando cada espaço como um 'edifício', atingindo assim a obra final a partir de formas particularmente tratadas.

A razão no processo criativo, é algo muito bem ponderado. O arquitecto domina os programas, também valoriza a função, adquiriu grande parte desse domínio durante a sua formação, e a par dos programas que possa desconhecer, aprendeu também a alcançar esse domínio sobre eles. Esta é assim, a base sólida que alegadamente sustenta a sua arquitectura, o conhecimento profundo das imposições que 'delimitam' um edifício. A referida equação da conjugação da forma plástica com os materiais que a definem e constroem exerce-se também a partir de outros parâmetros fundamentais como a luz, definida pelo comportamento dessas formas e desses materiais, ou mesmo a acústica de modo a garantir a funcionalidade e conforto interno do espaço.

Com isto, Gehry aplica sobre a base sólida racional, a utopia expressiva, fazendo e refazendo, retirando e acrescentado, através do estímulo que as formas resultantes do modelo lhe transmitem. Vai olhando para a maquete como um 'objecto' que dialoga consigo, que lhe vai pedindo expressão: ora se retrai, ora se alonga, ora se abre ou

afunila conquistando o espaço com intenção vincada, ou o espaço o conquista incumbindo-lhe a sua própria intenção, num jogo que o faz quase recuar no tempo, ao jogo dos blocos que fazia com a avó. Gehry torna a utopia num discurso metafórico sobre o programa e sobre a construção.

O Museu Vitra foi a demonstração inicial daquilo que Gehry pretendia atingir. Foi nele, que reconheceu os 'limites' da razão e os desafiou. Percebeu que a tecnologia o poderia levar mais longe, compreendeu que a função, factor de grande importância, não seria penalizada com a sua vontade de arriscar, bastava dominá-la, e o mais relevante, descobriu que a geometria cingida à mão era um instrumento obsoleto para as suas representações, era preciso transpor tudo isso, era preciso inserir novos meios de retratar as ideias, com menos restrições nas ferramentas criativas.

Depois do Museu Vitra, o Museu Guggenheim de Bilbao foi, como o próprio afirma, o início de algo para si, e até mesmo para a arquitectura contemporânea. Pode-se dizer, que o Museu Guggenheim de Bilbao é o expoente máximo da relação entre a razão e a utopia de expressão. Desde o desafio da engenharia, à aposta num material (titânio), culminando num risco assumido no desenho alternativo de um espaço museológico, Guggenheim de Bilbao é uma prova 'viva' da transcendência na arquitectura, e também, da sua dificuldade extrema em conquistar as pessoas, pois é gerador de dois grandes sentimentos, amor ou ódio.

Na última obra descrita, Walt Disney Concert Hall, deixando de parte o processo longo pelo qual passou, pode-se afirmar que a arquitectura de Gehry era já uma linguagem estabelecida, segura de si. Como o próprio diz, quando defende que o aluno/arquitecto deve sempre ascender a ser ele próprio, conquistar a sua linguagem, Gehry sempre pretendeu alcançar o 'patamar de excelência', onde se tornaria o 'expert' de si mesmo, e o projecto de Walt Disney Concert Hall prova isso mesmo, o patamar estava alcançado. A sua arquitectura já demonstrava o domínio da razão, com o sucesso funcional do edifício (principalmente acústico), e o domínio de si próprio, da sua utopia de expressão, quando trabalha as faces da entrada na fachada principal, abrindo-as ao público a convidá-los para o grande espectáculo.

5. CONCLUSÃO

Entre os três arquitectos tratados neste trabalho, pode-se destacar a semelhança que faz jus ao tema escolhido: ambos têm uma visão alargada da resposta a dar, não se suspendem na racionalidade, esperando dela outras revelações, ou seja, que a partir dela surja aquela particularidade que distingue a arquitectura, que a torna 'diferente', interactiva e próxima do utilizador/observador. Esta 'diferença' de que se fala são as particularidades que acentuam o propósito da arquitectura, sejam elas de necessidades maiores, sejam programáticas ou de outros aspectos constituintes, são particularidades que ao aproximarem-se de um objectivo transcendente que vai além do sentido figurado da arquitectura, procuram vivência, surpresa, expressão entre outras características que enriquecem o mundo arquitectónico e a experiência espacial.

Nestes três arquitectos há sempre esse objectivo transcendente. Este faz parte activa do processo criativo e é o que caracteriza em si a linguagem do arquitecto, é aquilo pelo qual o arquitecto consegue expor o seu universo de influências e referências, e com isso incute aspectos que não se alcançam pela razão definida, pois esta por defeito acabou por os racionalizar. Assim sendo, Siza, Niemeyer e Gehry, independentemente do sentido crítico que atribuírem às suas obras, são arquitectos que conseguem expressar essas utopias singulares que crescem no seio de qualquer 'artista' criador, e a relacionam com a razão imprescindível para a arquitectura viável, alcançando uma harmonia bastante importante: uma interacção verdadeira e saudável do arquitecto com o processo criativo.

[...] aquilo-que-o-objecto-é é constituído exclusivamente pelo sujeito, ou melhor, *aquilo-que-o-objecto-é* para o sujeito, é aquilo-que-o-sujeito-representa-nele, é a forma como o sujeito *se projecta* nele. É nesta *projectão* que se pode fundamentar a noção de *representação* e, co-extensivamente, a de *sentido* – onde “a coisa é apenas uma significação, ela é a significação ‘coisa’”. E se o sujeito reconhece em si carácter essencial, ou transcendente, é consequência disso o que *projecta* no objecto. Por isso, dizemos que a realidade não passa de um *álibi* construído por um sujeito que se quer conhecer verdadeiramente. Aliás, o *limite*, a existir, estará no sujeito e não no objecto, porque o sujeito é a *origem* ou o *lugar, donde vem* ou *onde há*, tudo o que pode ser experimentado e/ou pensado e, também, *donde vem* ou *onde há limites*. (Janeiro, 2013”, p. 92-93)

É de realçar o que Gehry reforça inúmeras vezes, nas entrevistas, o aluno/arquitecto que está em constante aprendizagem e assimilação de influências e referências, deve ser sempre ele próprio, procurar a sua própria linguagem, porque só assim poderá conquistar o auto-domínio das suas próprias faculdades, e em retribuição ser o mestre

de si próprio, do seu trabalho e potencialidades. E foi nisto mesmo que se agarrou quando decidiu praticar a arquitectura que o caracteriza, e onde ele se reconhece e, pode-se também afirmar, que tal é claramente visível na vida e obra de Siza e de Niemeyer, onde a linguagem se esbate nos traçados que claramente se reconhecem.

Trata-se dum crescimento pessoal/profissional, onde se vão sedimentando os conhecimentos, as experiências, influências e referências, mas de uma forma íntima, ou seja, interpretando sempre de uma maneira pessoal, não mimetizando, não tomando esse conhecimento assimilado em directrizes ou métodos pelos quais se deve seguir, bloqueando assim o processo crescente pessoal e autêntico. Resumindo, a filtragem do conhecimento fomenta a linguagem própria do arquitecto, selectiva por natureza.

Deste modo, qualquer intenção de cópia ou mimetismo, é sempre uma restrição, e por consequência uma regressão no crescimento pessoal, assim como uma mentira oculta, pois mimetizar qualquer procedimento ou resultado, é encarnar de maneira amadora o processo criativo de alguém, o que para além de não resultar, bloqueia ainda mais a formação de uma linguagem própria.

Isto para dizer, que a par da razão no processo criativo, capacidade organizadora fundamental no projecto, que segundo o exposto neste trabalho é conquistada na formação, crescimento profissional e maturidade do arquitecto, a capacidade utópica (visionária ou de transcendência) é trabalhada intimamente, com filtragem, auto-conhecimento, e auto-reconhecimento sobre um processo criativo que deve ser sempre subjectivo, e enfatizado naquilo que o distingue e estimula num abrir de horizontes e possibilidades, de modo a enriquecer a arquitectura com a 'invisibilidade' que a completa.

É por isso que estamos convictos que a *arquitectura* é muito mais do que o *objecto arquitectónico*; ele, o objecto arquitectónico, é, apenas, a sua *zona tangível*. Digamos: *a imagem é a tradução visível da intuição do objecto* ou *a imagem é a "modelização" das relações perceptivas homólogas àquelas quando em presença do objecto*; quer dizer, uma racionalização que pode omitir ou mesmo pode mascarar aquilo que na arquitectura há de *invisível*, de, digamos assim, *intangível*; e que é, digamo-lo nestes termos, *a possibilidade da vida do homem em sociedade* com todas as consequências que desta afirmação possam surgir quer a propósito dessa *vida*, desse *homem* ou dessa *sociedade*. É que, arriscamos dizer, nem tudo o que se sente é racionalmente *traduzível* – é, aliás, Wittgenstein quem no-lo diz: "Existe no entanto o inexprimível. É o que se revela, é o místico." (Janeiro, 2013, p. 70-71)

A arquitectura faz-se notável quando transcende, e essa transcendência vem da capacidade que o arquitecto adquiriu de dominar a racionalidade em favor da sua arte de projectar , onde dá asas a sua visão, à sua personalidade e linguagem própria.

O processo criativo não é assim fundamentado na inspiração, ou numa capacidade imaginativa relevante, mas sim, num processo longo de filtragem e sedimentação de conhecimentos, que quanto maior for a sua potencialidade, maior será a capacidade de resposta extensa ao projecto. Quanto mais o arquitecto domina a razão, mais próximo fica da utopia. Dado a capacidade crítica que a utopia tem sobre a razão, quanto maior for o domínio desta última, mais probabilidade tem de ceder ao espírito crítico e experimental activo da utopia. Enveredando por alternativas alicerçadas à segurança conquistada pelo conhecimento, o arquitecto consegue estender o seu campo visionário e inventivo, alcançando a maior parte das vezes uma linguagem própria, consequência da projecção de todo este processo num desejo de explorar os seus próprios ideais.

Assim sendo, a utopia como elemento crítico da razão, é passível de atingir soluções mais profundas no processo criativo. Comparando com a imaginação, que se pode dizer ser mais susceptível de se focar numa ideia única, podendo essa ideia ser cultivada durante todo o processo criativo como ideia mote de projecto, a utopia por outro lado, para além de ter fundamento na razão pode ser mais enriquecedora do ponto de vista criativo, por ser resultado da transcendência dessa razão através das interrogações dela retiradas.

Razão e utopia partilham a imaginação, sendo esta um estímulo na interacção entre ambas. Pode-se então dizer, que o conteúdo da razão e a cultura eclética privada do arquitecto, que se preenche de experiências e imagens construindo um universo imaginário próprio, tenderá a expressar-se em utopia, que será a <<formalização>> de uma expressão da criatividade que se desenvolveu num percurso interactivo com a razão. Nessa utopia procura-se, então, o carácter único do que ainda não aconteceu e cria-se para um mundo onde o 'objecto' ainda não existe, numa tentativa de antecipar o futuro.

Assim se pode descrever o percurso efectuado pelos três arquitectos tratados. Antes de perseguirem um ideal próprio, passaram pela formação que lhes incutiu os conhecimentos da razão necessários ao alcance de um patamar seguro de actuação. Só depois desse processo, puderam ascender a procurar as suas próprias utopias.

Deste modo, se pretende declarar, que a criatividade de um arquitecto, não nasce da sua aptidão artística nata ou visão aguçada, mas sim de um entendimento profundo das directrizes regentes da arquitectura conhecida, para que numa leitura futura a possa transcender, e transcender-se, exteriorizando a intuição, a visão ou o desejo que se prende no acto de projectar de dar algo mais à arquitectura;

A desejada beleza das melhores obras de Arquitectura deve ser reflexo da verdade empenhada com que os arquitectos devem trabalhar. Tentando que a verdade da ideia concebida e a verdade com que se materializa sejam capazes de florescer na beleza dessas obras.

E essa beleza e essa verdade na Arquitectura serão sempre conduzidas pela razão. Aplica-se perfeitamente à Arquitectura aquela definição tomista da verdade como *Adequatio rei et intellectus*, a adequação entre o pensamento e a realidade.(Baeza, 2013, p. 21)

A par da semelhança entre os três arquitectos no domínio da razão que lhes permite segurança, os conhecimentos envolvidos variam, consoante os factores inerentes à sua produção arquitectónica: País, sociedade, meios técnicos, etc. Contudo, a tecnologia é um dos factores cruciais na concretização das ideias. Em Siza, Niemeyer e Gehry esse é um dos pontos que torna as suas obras pertinentes e impulsionadoras da realidade.

Trata-se de erguer espaços de uma forma racional que também pertencem ao tempo em que foram construídas, dando confiança à sua época. A arquitectura tem sempre andado a par das novas tecnologias. Por isso dizemos que a arquitectura que tem valor teve sempre o carácter de uma verdadeira investigação. (Baeza, 2013, p. 27)

Siza, procura na sua 'utopia imaterial', exteriorizar vivências, controlando a luz, as superfícies, os percursos e detalhes constructivos ao encontro de uma essência espacial, que nasce tanto no conhecimento como na intuição. Niemeyer, procura na sua 'utopia simbólica', representar um povo, um momento, e criar espanto, dominando a engenharia a favor da arquitectura, e procurando sempre ir mais além que o conhecido, arriscando novas formas, e explorando a plasticidade do betão até à sublime imagem. Gehry, procura na sua 'utopia de expressão', exteriorizar uma relação conseguida no mundo da arte, uma empatia estabelecida entre observador/edifício passível de revelar expressão e revolver sensações na procura do apogeu tão próprio da obra de arte.

No alvorecer do racionalismo moderno, foi uma voz desenganada anunciando a estreiteza e a fragilidade dessa razão soberana, sublinhando o valor da intuição ou do "coração" – vias de acesso a um tipo de conhecimento que se não alcança por meio da razão racionante, [...] (Pascal, 1972, p. 9)

Estabelecendo relação com a experiência Erasmus que suscitou o tema, o processo criativo envolvido no projecto, é sobretudo uma afincada investigação no plano da razão, que ao atingir o conhecimento das premissas colocadas, poderá estender-se a uma utopia viável, que pode antecipar o futuro sem perder credibilidade. Da razão nasce utopia, quando surge a vontade de extravasar os 'limites conhecidos' arriscando um confronto, uma nova resposta, e da utopia surge nova razão, quando algo tornado relevante sobressai do restante e clama por explicação. A utopia própria e o universo visionário, devem vir sempre depois do pesar da razão, para que as duas se possam unir em harmonia na procura de uma resposta inventiva e clara. A razão é assim o motor da utopia, e a utopia própria o veículo para a criatividade, o elemento mais poderoso no meio arquitectónico.

Concluindo, a relação de harmonia entre razão e utopia é parte constituinte do 'patamar de excelência' já referido, torna-se assim num modo operativo, onde a ideia tem origem na razão que se dispõe à crítica da utopia, e a acolhe numa fusão cujo resultado tem sempre potencialidade inventiva. O arquitecto serve-se assim dessa fusão para perseguir algo mais, que se pode prender a uma capacidade intuitiva ou artística, onde pode não conseguir encontrar uma explicação coerente, mas de algum modo percebe-a, como uma invisibilidade, ininteligível mas gratificante, com o objectivo de exaltar a arquitectura e o seu nível. Sendo um método operativo este é parte activa em cada projecto, moldável às questões inerentes de cada um, onde a razão e utopia no processo criativo culminam na Obra que as revela, expondo um percurso que envolve um arquitecto e a exaltação do seu conhecimento sedimentado.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf (2001) – O Poder do Centro. Trad. Maria Elisa Costa. Arte e Comunicação. Lisboa : Edições 70.

A VIDA É um Sopro [Filme]. Realização de Fabiano Maciel. (2007). 1 filme em DVD: color, son.

BAEZA, Campo (2013) – Principia Architectonica. Casal de Cambra : Caleidoscópio.

BELÉM, Margarida Cunha (2012) – O essencial sobre Álvaro Siza Vieira. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BOTEY, Josep Ma (2008) – Oscar Niemeyer : Obras y Proyectos Works and Projects. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, SL.

CREMASCOLI, Roberto (2013) – Porto Poetic. Porto : Ordem dos Arquitectos – Secção Regional Norte.

GEHRY, Frank O. (2002) – Frank Gehry Interview for Netropolitan [Em linha]. Los Angeles : Entrevista realizada por Netropolitan [Consult. 02 Jul. 2013]. 20:25 min. Art Conversations Archive. Disponível em WWW: < URL: <http://www.netropolitan.org/gehry/gehryint.html>>.

ISENBERG, Barbara (2009) - Conversations with Frank Gehry. New York : Alfred A. Knopf.

JANEIRO, Pedro António (2013) – O Papel Do Desenho. Lisboa : Caleidoscópio.

MACHABERT, Dominique ; BEAUDOIN, Laurent (2009) – Álvaro Siza : uma questão de medida. Trad. Vera Cabrita. Casal de Cambra : Caleidoscópio.

MONEO, Rafael (2004) - Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects. Trad. Gina Cariño. Barcelona : Actar.

NIEMEYER, Oscar (1997) – Roda Viva | Oscar Niemeyer | 12/07/1997. [Em linha]. TV Cultura de São Paulo : RODA VIVA. [Consult. 02 Jul. 2013]. 89:17 min. Disponível em WWW: < URL: <http://www.youtube.com/watch?v=mNjeEibgRmc>>.

NIEMEYER, Oscar (2007a) – Entrevista o Arquitecto Comunista Niemeyer [Em linha]. Entrevista realizada por Centro de Educação Popular e Pesquisas Económicas e Sociais (2007) Rio de Janeiro : CEPPEP. [Consult. 26 Jun. 2013]. 13:13 min. Entrevista realizada em homenagem ao centenário do arquitecto. Disponível em WWW: < URL: <http://www.youtube.com/watch?v=2WfwC2Kke8k>>.

NIEMEYER, Oscar (2007b) – Conversa de arquitecto. Porto : Campo das Letras SA.

NIEMEYER, Oscar (s.d.). – Notícias Brasil [Em linha]. Oscar Niemeyer Biografia (s.d.). [Consult. 02 Julho. 2013]. Disponível em WWW: < URL: <http://www.terra.com.br/noticias/oscar-niemeyer/oscar-niemeyer-biografia.htm>>.

PASCAL (1972) – Pensamentos Escolhidos. Lisboa : Editorial Verbo. (Livros RTP)

PAULINO, Raquel Geda (2010) – Álvaro Siza e a Escola do Porto. Arquitectura 21 : Sizaless. Lisboa. 9 (2010) 32-35.

PENSADOR (2005-2013) – Autores: Oscar Niemeyer [Em linha]. [s.l.] : Pensador.uol. [Consult. 02 Jul. 2013]. Disponível em WWW: < URL: http://pensador.uol.com.br/autor/oscar_niemeyer/>.

SIZA, Álvaro (2006) – Imaginar a evidência. Trad. Soares da Costa. Lisboa : Edições 70.

SIZA, Álvaro (2009a) – Álvaro Siza em busca da serenidade. Entrevista realizada por João Carlos Fonseca. Archinews. Lisboa. ISSN-1646-2262. 12 (2009) 28-33.

SIZA, Álvaro (2009b) – 01 textos. Porto : Civilização Editora.

Sketches of Frank Gehry [Filme]. Realização de Sidney Pollack. Ultan Guilfoyle (2006). 1 filme em DVD: color, son.

TAL, TV AmericaLatina, realiz (2000) – Oscar Niemeyer: O arquitecto do século I. [Em linha]. [s.l.]. [Consult. 03 Jul. 2013]. 55:34 min. Documentário dirigido por Marc-Henri Wajnberg e Marcelo Gomes. Disponível em WWW: < URL: <http://www.youtube.com/watch?v=gEo9Ab0XAFk>>.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Joaquim (2010) – Arquitectura de Função e Forma. Arquitectura 21 Sizaless. Lisboa. 9 (2010) 36-38.

BAEZA, Campo (2011) – Pensar com as mãos. Trad. Eduardo dos Santos. Casal de Cambra : Caleidoscópio.

BAXI, Kadambari e MARTIN, Reinhold (2001) – Entropia. London : Black Dog Publishing Limited and the authors.

BONGIOVANNI, Vincenzo (2005) – As duas maiores contribuições de Eudoxo de Cnido <<A teoria das proporções e o método de exaustão>>. Union : Revista Ibero Americana de Educación Matemática. [Em linha]. ISSN-1815-0640. 2 (2005) 91-110. [Consult. 10 Fev. 2013]. Disponível em WWW: < URL: http://www.fisem.org/www/union/revistas/2005/2/Union_002_008.pdf>.

BORRALHO, Maria Luísa Malato (2004) – Não há Utopias Portuguesas? Revista E-topia: Revista Electrónica de estudos sobre a utopia. [Em linha]. ISSN 1645-958X. [Consult. 05 Abr. 2013]. Disponível em WWW: < URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo10421.PDF>>.

CANDILIS, JOSIC, WOODS (1978) – A decade of architecture and urban design. Trans. James C. Palmes. Nachdr. Stuttgart : Karl Krämer Verlag Stuttgart.

CARAÇA, Bento de Jesus (2012) – Conceitos fundamentais da matemática. Lisboa : Gradiva Publicações. S.A.

CECLA, Franco Ia (2011) – Contra a Arquitectura. Trad. João Soares (arq.). Casal de Cambra : Caleidoscópio.

CHÂTELET, François (1981) – História da Filosofia : A Filosofia de Kant a Husserl. Lisboa : Publicações Dom Quixote. (v.3.)

DÉDALO (2013) – Place:Less. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto. (2013) 9.

DINIZ, Guilherme (2011) - Pensamento, Raciocínio e Imaginação em Pascal [Em linha]. [s.l. : s.n.] [Consult. 30 Mar. 2013]. Disponível em WWW: < URL:

<http://espacocult.wordpress.com/2011/01/27/pensamento-raciocínio-e-imaginação-em-pascal/>>.

DUARTE, Rui Barreiros (2011) – Arquitectura, Representação e Psicanálise. Casal de Cambra : Caleidoscópio.

FERREIRA, J. M. Simões (2010) – História da teoria da arquitectura no ocidente. Lisboa : Nova Vega.

FIGUEIRA, Jorge (2010) – Siza: Play Time!. Arquitectura 21 : Sizaless. Lisboa. 9 (2010) 28-31.

FONSECA, João Carlos (2009) – Carlos Castanheira | Entrevista Siza joga de brancas. Archinews. Lisboa. ISSN-1646-2262. 12 (2009) 34-39

FREITAG, Barbara (2002) – Utopias urbanas [Em linha]. Brasília : [s.n.]. [Consult. 11 Abr. 2013]. Disponível em WWW: <URL:<http://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/01/freitag-bc3a1rbara-utopias-urbanas.pdf>>.

FRIEDMAN, Yona (2011) – L'ordine complicato Come costruire un'immagine. Trad. Paolo Tramannoni. Macerata : Quodlibet Srl. (Quodlibet Abitare 3).

HUISMAN, Denis (1997) – A Estética. Trad. Gabinete Editorial de Edições 70. Lisboa : Edições 70. (Arte e Comunicação.)

KANDINSKY, Wassily (2010) – Do Espiritual na Arte. Trad. Maria Helena Freitas. 8º Edição. Lisboa : Publicações Dom Quixote.

KONG, Mário S. Ming (2012) – Harmonia e Proporção : Um Olhar Sobre o Desenho Arquitectónico no Ocidente e no Oriente. Lisboa : Insidecity New Editorial Concepts.

KOOLHAAS, Rem (2008) – Nova York Delirante. Trad. Denise Bottmann. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, SL.

LE CORBUSIER (2010) – Le Modulor : Modulor 2. Trad. Marta Sequeira. Lisboa : Antígona/Orfeu Negro.

LEONÍDIO, Otavio (2010) – Álvaro Siza Vieira: Outro vazio. Arquitectura 21 : Sizaless. Lisboa. 9 (2010) 40-47.

MARTINS, Lourdes Câncio (2004) – Reconfigurações da Utopia na Ficção Pós-moderna. Revista E-topia: Revista Electrónica de estudos sobre a utopia. [Em linha]. ISSN 1645-958X. [Consult. 05 Abr. 2013]. Disponível em WWW: < URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo10441.PDF>>.

Metrópolis [Filme]. Realização de Fritz Lang. (1927). 1 filme em DVD: color, son.

MORO, Tommaso (2010) – Utopia. Trad. Davide Sala. Milano : Giunti Editore S.p.A.

MUGA, Henrique (2005) – Psicologia da Arquitectura. Vila Nova de Gaia : Gailivro.

MUMFORD, Lewis (1986) – Arte e Técnica. Trad. Fátima Godinho. Lisboa : Edições 70. (Arte e Comunicação).

MUNARI, Bruno (2011) – Fantasia. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa. (UL 385).

NIETZSCHE, Friedrich (1973) – O Crepúsculo dos Ídolos. Clássicos Filosofia. Lisboa : Editorial Presença.

NIETZSCHE, Friedrich (1987) – A filosofia na idade trágica dos gregos. Lisboa : Edições 70. (Textos Filosóficos).

POSSEBON, Ennio (2004) – O Modulor de Le Corbusier: Forma, Proporção e Medida na arquitectura [Em linha]. R. Cult: São Paulo. R.IMAE. [Consult. 10 Fev. 2013]. Disponível em WWW: <URL:<http://fmu.br/pdf/p68a76.pdf>>.

PURINI, Franco (2011) – Comporre l'architettura. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa. (UL 801).

RESTIVO, Joana (2006) – Utopia – abertura de outras possibilidades na arquitectura. Revista E-topia: Revista Electrónica de estudos sobre a utopia. [Em linha]. ISSN 1645-958X. [Consult. 05 Abr. 2013]. Disponível em WWW: < URL:<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1643.pdf>>.

ROMANO, José e AFONSO, João (2010) – Álvaro Siza Vieira Entrevista. Arquitectura : 21 Sizaless. Lisboa. 9 (2010) 18-27.

SOUSA, Edison Eloy de (2008) – Arquitectura e Geometria [Em linha]. [s.l. : s.n.]. [Consult. 01 Fev. 2013] . Disponível em WWW: < URL: http://www.usjt.br/arq.urb/numero_01/artigo_06_180908.pdf>.

TED Ideas Worth Spreading, realiz, (1990) - Frank Gehry: From 1990, Defending a vision for architecture. [Em linha]. Monterey California : [s.n.]. [Consult. 05 Out. 2013]. 44:33 min. TED Talk. Disponível em WWW: < URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Sp7ZjH2IHJ8>>.

TED Ideas Worth Spreading, realiz, (2002) - Frank Gehry: Nice Building. Then What?. [Em linha]. Monterey California [s.n.]. [Consult. 05 Out. 2013]. 22:01 min. TED Talk Disponível em WWW: < URL: <http://www.youtube.com/watch?v=FWuix2tbk9Q>>.

UNWIN, Simon (2013) – Exercícios de Arquitetura Aprendendo a pensar como um arquiteto. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre : Bookman.

VASCONCELOS, Filomena (2004) – Utopia, linguagem e poética no pensamento grego: dos pré-Socráticos a Platão. Revista E-topia: Revista Electrónica de estudos sobre a utopia. [Em linha]. ISSN 1645-958X. [Consult. 05 Abr. 2013]. Disponível em WWW: < URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo10431.PDF>>.

VITRÚVIO (2009) – Vitrúvio Tratado de Arquitectura. Trad. M. Justino Maciel. Lisboa : IST Press.

WILKINSON, Philip (2011) – 50 Ideias de arquitectura que precisa mesmo de saber. Trad. Carla Nunes. Lisboa : Publicações Dom Quixote.

WÖLFFLIN, Heinrich (2011) – Psicologia Dell'Architettura. Trad. Ludovica Scarpa. Milano : et. al.

ZEVI, Bruno (2004) – A linguagem moderna da arquitectura. Trad. Luís Pignatelli. 3ª edição. Lisboa : Publicações Dom Quixote.

ZEVI, Bruno (2006) – Architettura concetti di una controscoria. Roma : Newton Compton editori.