

Oscar Niemeyer no *Château La Coste*: moderno até o fim

Felipe de Souza Noto*

Resumo A recente inauguração do Pavilhão Oscar Niemeyer no complexo turístico da vinícola Château La Coste (2022), na França, é tomada por este artigo como oportunidade de levantar questões sobre procedimentos metodológicos do arquiteto brasileiro. São abordados aspectos recorrentes em sua forma de projetar, que remontam ao período de amadurecimento de sua obra, nas décadas de 1940 e 1950. Este movimento sugere comparações com outros operadores artísticos: do vizinho de empreitada Richard Serra (com uma obra recente no mesmo complexo) a Steven Spielberg, emprestado aqui como guia para um desvio teórico que reafirma os argumentos.

Palavras-chave: Oscar Niemeyer, arquitetura moderna brasileira, metodologia de projeto, Richard Serra, Steven Spielberg.

Oscar Niemeyer en el *Château La Coste* : moderno hasta el final

Resumen Este artículo aprovecha la reciente inauguración del Pabellón Oscar Niemeyer en el complejo turístico Château La Coste (2022), en Francia, para plantear cuestiones sobre los procedimientos metodológicos del arquitecto brasileño. Se discuten aspectos recurrentes de su forma de proyectar, que se remontan al periodo de maduración de su obra en las décadas de 1940 y 1950. Este movimiento sugiere comparaciones con otros operadores artísticos: desde su vecino Richard Serra (con una obra reciente en el mismo complejo) hasta Steven Spielberg, tomado aquí como guía para un desvío teórico que reafirma los argumentos.

Palabras clave: Oscar Niemeyer, arquitectura moderna brasileña, metodología de proyectos, Richard Serra, Steven Spielberg.

Oscar Niemeyer in *Château La Coste*: modern to the end

Abstract The recent inauguration of the Oscar Niemeyer Pavilion in the tourist complex of the Château La Coste winery (2022), in France, is taken by this article as an opportunity to raise questions about the methodological procedures of the Brazilian architect. Recurrent aspects are recognized in his way of designing, which go back to the period when his work matured, in the 1940s and 1950s. This movement suggests comparisons with other artistic operators: from his neighbor Richard Serra (with a recent work in the same complex) to Steven Spielberg, borrowed here as a guide for a theoretical detour that reaffirms the arguments.

Keywords: Oscar Niemeyer, brazilian modern architecture, architectural design methodology, Richard Serra, Steven Spielberg.

É importante iniciar escusando este trabalho de maiores considerações sobre o empreendimento turístico em que se implanta o pavilhão de Oscar Niemeyer, *Château La Coste* (2022). Trata-se de uma vinícola instalada em um terreno de mais de 200 hectares em Le Puy-Sainte-Reparate, Provença, comprada por um investidor irlandês. A aposta foi transformar o lugar em destino turístico, aproveitando a proximidade dos consolidados atrativos de verão do sul da França. Os convites a artistas e arquitetos multiplicaram-se e a propriedade tornou-se uma excêntrica reunião de obras de arte expostas em meio aos vinhedos produtivos. Os percursos de visita costumam um discurso de elogio à exclusividade – das realizações do tipo *site specific* às hospedagens com diárias de milhares de euros; possibilitam desde a instalação das impressionantes peças de 3 por 15m em aço, cravadas nas encostas por Richard Serra, até a conversão fetichista de exemplares de unidades pré-moldadas de baixo custo de Jean Prouvé em hospedagem de luxo.

Ressalvas sugeridas, resta a observação de que há realizações interessantes, justamente aquelas que transcendem os incômodos inerentes à condição da encomenda, ao converter o patrocínio em experimentação livre, sem limitações de verba ou de programa. Além da obra de Serra, cabem menções aos pavilhões de Richard Rogers (2021) e de Kengo Kuma (2018), ambos capazes de aprofundar suas pesquisas plásticas particulares de maneira explícita no *Château La Coste*.

Rogers propõe uma especulação sobre a gravidade: implanta um volume contra a pendente do terreno, em balanço, e celebra o enfrentamento antinatural com um elaborado sistema de ancoragem no pé da encosta. Os ingredientes usuais de suas receitas são convocados: estrutura em aço colorido – com um laranja-contraste contra o verde dominante – e desenho preciso e rigoroso das peças que reverberam um discurso elogioso ao processo construtivo.

Kuma importa sua ancestralidade asiática para a França turística ao propor uma estrutura recíproca em madeira que, batizada *Komorebi*, faz menção ao termo japonês que descreve a passagem filtrada da luz pelas folhas das árvores. O arquiteto cita a intenção de abstrair em monumento as impressões do sol na obra de Paul Cézanne, morador da cidade vizinha de Aix-en-Provence; para tanto, opera com técnicas de carpintaria que materializam sua contribuição nipônica e erguem um elogio explícito às possibilidades físicas do material e, sobretudo, da engenharia.

Com estas duas breves descrições, evidencia-se o potencial artístico de encomendas do gênero: estes pavilhões, pela inexistência de limitações programáticas (e, claro, orçamentárias) aproximam a arquitetura de sua matriz artística, aparando eventuais arestas do comprometimento funcional. Não tenho intenção de minimizar a complexidade das encomendas com exigências programáticas – pelo contrário: o ponto aqui é afirmar que o projeto de um pavilhão é uma oportunidade de exercitar de modo livre

* Felipe de Souza Noto é Arquiteto e Urbanista, Professor do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), ORCID <<https://orcid.org/0000-0001-9927-9037>>.



Figura 1: *Galeria de Exposição*, Richard Rogers (2021). *Aix*, Richard Serra (2008). *Komorebi*, Kengo Kuma (2018). Fonte: Fotografias do Autor.

as intenções plásticas investigadas por um arquiteto e, justamente por isso, de erguer versões condensadas e icônicas de suas obras.

Cito dois exemplos que justificam o argumento. O primeiro, talvez o mais celebrado de todos, é o *Pavilhão Alemão da Feira Universal de Barcelona*, projeto de Mies van der Rohe de 1929. A escala exigida (diminuta) permitiu ao alemão explorar de maneira definitiva os parâmetros elementares de sua obra futura, em termos materiais e espaciais. São lançadas suas estratégias de construção do espaço: planos que definem os volumes e que, simultaneamente, corrompem a mediação entre interior e exterior; protagonismo dos elementos estruturais, celebrados como virtude plástica, inclusive ornamental; controle da proporção com domínio das alturas de modo a reafirmar a horizontalidade. Entre outras.

O segundo, o *Centre Le Corbusier* no *Heidi Weber Museum* (Zurique, 1967), realiza um movimento inverso: se Mies **antecipa** em Barcelona decisões que se consolidariam em obras posteriores, Le Corbusier **condensa** em Zurique os procedimentos amadurecidos durante todo seu percurso profissional, quase como revisão das propostas de seus trabalhos iniciais. Isso torna mais difícil uma análise sintetizadora da obra, mas uma aproximação superficial já apresenta pistas importantes: a sugestão de um passeio (*promenade*) segue válida, com alternativas de deslocamento oferecidas ao visitante; o rigor do teto jardim é substituído por coberturas múltiplas, mas visitar a cota alta ainda é uma possibilidade, o que gera uma descompactação volumétrica com a distinção entre o volume encerrado do edifício e o elemento estrutural de suporte e vedação; a exploração de elementos cromáticos concretistas segue valendo, dessa vez incorporados ao discurso construtivo nos elementos de fechamento pré-fabricados. Os cinco pontos da arquitetura moderna dispersam-se em outros tantos, incorporados pelo arquiteto ao longo dos anos.

A **antecipação** de estratégias ou a **condensação** de aprendizados são condições presentes em projetos de pavilhão de exposição e irão acompanhar o desenvolvimento deste ensaio, com a convocação de outras experiências de Oscar Niemeyer que dão suporte às reflexões sobre sua mais recente obra construída. A visita ao pavilhão no *Château La Coste* e o consequente desenvolvimento do raciocínio por ela sugerido, trouxe mais duas personagens à discussão que ampliam o universo artístico da conversa e, ao mesmo tempo, corroboram alguns dos argumentos que serão aqui levantados. A primeira delas é Richard Serra, por meio da já mencionada obra *Aix* (2008), implantada a poucos metros do pavilhão de Oscar Niemeyer; a segunda é o cineasta Steven Spielberg, com seu mais recente longa *Os Fabelmans* (2022), de quem empresto, sob o risco controlado de estender a divagação teórica, um procedimento de criação, posto aqui em paralelo a Serra e Niemeyer.

Começamos por este ponto: Spielberg, aos 76 anos, continua fiel às estratégias de criação esboçadas – como revela seu recente filme autobiográfico - quando era ainda um adolescente¹.

¹O documentário *Spielberg* de Susan Lacy (HBO, 2017) constrói um panorama ainda mais aprofundado desta questão.

É evidente que construções artísticas de naturezas tão distintas requerem instrumentais específicos que dificultam os processos de comparação. No entanto, a matriz dos processos decisórios que delimitam, em última análise, o encaminhamento poético dos criadores pode estar submetido a certas lógicas reconhecíveis e, portanto, comparáveis. Direto ao argumento: Niemeyer, Serra e Spielberg demonstram que, apesar da longevidade de suas carreiras, seus processos criativos obedecem a um recorte metodológico bastante rigoroso imposto por eles mesmos de maneira consciente.

A validação da ideia exige uma breve análise sobre cada um deles. Em *Os Fabelmans* (2022), Spielberg recria, com o encantamento de quem revive a própria história, os momentos decisivos da construção de sua persona criativa; apresenta-nos suas primeiras obras amadoras em *super-8* como um depósito de experimentações técnicas e poéticas que seriam recuperadas em sua obra profissional.

O conjunto de recortes temáticos apresentados no longa, tanto pelos filmes amadores feitos pelo personagem principal – Sammy, seu avatar – como os que desenham o roteiro do próprio filme são coincidentes com a obra desenvolvida nas mais de cinco décadas de carreira do diretor. O filme é uma espécie de rol de justificativas das escolhas artísticas de Spielberg, justapondo os dramas particulares do jovem cineasta (o processo de separação familiar, a ascendência judaica e seus custos, a presença da guerra na vida do pai) com os gatilhos de fascínio que o cinema lhe causava (o suspense, o melodrama, a ação). É difícil não reconhecer algum traço de cada um de seus filmes profissionais arranhado por ali.

Richard Serra, com *Aix*, retoma o procedimento plástico de uma de suas mais celebradas obras – *Shift* (King, Toronto, Canadá, 1973). No Canadá, as restrições materiais, que ainda contornavam a carreira de um artista iniciante, o fizeram optar pelo concreto na construção de uma sequência de seis placas que negociam com o terreno a interpretação da própria topografia. As placas são implantadas de maneira sequencial, uma começa logo ao final da outra, sempre com a marcação de um desnível de um metro e meio e com a definição de marcos horizontais, as peças em si. Dando os devidos créditos à coautora da obra, Joan Jones, Serra afirma que:

“descobrimos que duas pessoas que atravessassem o campo de lados opostos, e tentassem se manter visíveis uma à outra apesar da curvatura do terreno determinariam mutuamente uma definição topológica do espaço. Os limites do trabalho passaram a ser a distância máxima a que as duas pessoas podem estar sem que se percam de vista”. (SERRA, 1973, p.25)

Shift é um destes termos ingleses que não se esgotam com uma tradução simples. Incorpora uma série de ações, simultâneas ou não, que multiplicam as interpretações possíveis para sua adoção. Carrega a noção de mudança, de troca, de transição, de deslocamento; todos termos que supõem o movimento, posto claramente em tensão com a existência estática do terreno e com o peso intuído das peças em concreto. Esta é a chave revelada pelo artista ao limitar a obra pela distância máxima percorrida pelos dois visitantes sem que deixem de se ver.

A obra de Serra é forjada sobre pouquíssimos elementos, materiais e operacionais. Sucodem-se as variações – essas sim, infinitas – sobre a mesma temática poética, múltiplas experimentações dentro de um rigoroso tabuleiro desenhado por ele. É disto que resulta a potência coerente de seu trabalho, da insistência intencional em um conjunto de regras estabelecidas, sem concessões. Não há desvios, não há atalhos: o trabalho estará sempre sobre o que foi definido como campo de jogo.

É especialmente surpreendente a precocidade com que estas decisões foram tomadas. Em 1967, aos 29 anos, Serra lançou uma espécie de auto manifesto, com a criação de uma obra intitulada *Verb List*, não mais que umas de dezenas de verbos escritos em papel, que estabeleceram os limites operacionais de sua atividade artística. Se Spielberg lançou princípios de enfrentamento poético ainda adolescente, ainda que de modo amador, Serra expõe a público as regras profissionais de sua atividade; ambos seguiram fiéis a seus procedimentos.

Sob esta ótica é que interessa a aproximação a *Aix*, em que os limites das ações artísticas ecoam alguns dos verbos que guiam *Shift*: levantar, pender, apoiar, cavar, articular, unir, fluir. Todos presentes na lista de 1967. Três placas em aço são distribuídas em trechos de encosta dos domínios de *La Coste*. Entre elas, o percurso da visita segue sem interrupção, a não ser aquela do espanto gerado pela dimensão das peças – únicas, sem costuras, soldas ou outros arranjos simplificadores da execução. A condição do terreno revela apenas seções das placas retangulares, convertendo-as em triângulos a quem as vê e estabelecendo um marco horizontal que reafirma o movimento descendente da encosta. O sentido orientado pelo percurso de visita sugere a aproximação à obra por uma primeira placa disposta transversalmente à trilha, tendo sua parte com maior altura exposta à passagem do visitante. Apenas depois de superar essa placa é que surgem as demais, vistas desde cima; a primeira placa é vista como um triângulo que revela a encosta; as outras duas como linhas que indicam a sequência da pendente. A regra é dada pelo terreno, já que a justaposição entre elas é guiada pela topografia, com as placas sempre enfrentando perpendicularmente sua pendente predominante; à contenção geométrica do gesto é contraposta a irregularidade da natureza.

Niemeyer também fez seu *Verb List*. Em 1957 escreve um artigo, *Depoimento*, em que expõe a lucidez com que chegava a esta conclusão: havia construído um repertório formal que lhe garantia um universo de ação seguro e declarava que se manteria

fiel a ele a partir dali, renunciando aos possíveis excessos que novas especulações poderiam gerar.

“Passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se expressem por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original”. (NIEMEYER, 1958, p.4)

É notável que, neste texto, esteja descrita a matriz de seu procedimento arquitetônico, à qual se manteria fiel pelas muitas décadas seguintes: a partir de uma leitura funcional, Niemeyer permite-se à experimentação formal dentro de parâmetros muito rigorosos de controle e síntese. Espreme as motivações modernas até lhe que reste apenas a essência, a própria estrutura, ainda que entendida como oportunidade plástica inaugural.

Como lembra Mafuz (2002), a operação de Niemeyer passa a ser regida por uma cartilha formal de soluções volumétricas: depois de Brasília surgirão poucas revelações espaciais, o repertório já estava consolidado. Não obstante, é a partir desse manancial seguro – cultivado originalmente no conjunto da Pampulha (1943) - que Niemeyer pôde orquestrar soluções de mediação atentas ao sítio ou às necessidades programáticas, mantendo firme as convicções plásticas de seu método.

No *Château La Coste*, não foge a sua regra. Em meio aos canteiros ordenados do vinhedo, implanta o edifício num terreno com uma leve pendente, e o organiza pela associação de três elementos: um volume circular prismático, com maior altura, um segundo volume contíguo horizontal que deriva do primeiro círculo com duas curvas que concorrem em uma aresta pronunciada, e um espelho d’água que isola os blocos do vinhedo. Sem concessões, Niemeyer respeita o vocabulário material de suas obras pós-Brasília: concreto pintado de branco, vidro e eventuais inserções de painéis artísticos.

Figura 2: Pavilhão Oscar Niemeyer (2022). Fonte: Fotografias do Autor.



Manteve-se moderno até o fim: apesar do reiterado discurso de elogio à forma livre, Niemeyer não escapa da associação explícita dos volumes à sua função. Aqui, temos um cilindro ocupado por um auditório e um segundo corpo, materialmente autônomo, que abriga o espaço expositivo.

Este esquema, aqui reproduzido como solução de um único e sintético bloco, acompanha Niemeyer em diversas escalas de atuação. Dele surgem conjuntos complexos, como o conjunto do Parque do Ibirapuera (São Paulo, 1954) ou o Centro Cultural de Le Havre (França, 1973-82). Nestes casos, a escala exigiu a incorporação de elementos de articulação entre os blocos sintetizados em “soluções simples, compactas e geométricas” (NIEMEYER, 1958, p.4): em São Paulo, uma marquise de extraordinária potência plástica e funcional; em Le Havre, uma praça que, rebaixada, multiplica os deslocamentos e as possibilidades de permanência, ao mesmo tempo em que adequa o conjunto ao entorno construído.

Mas o mesmo esforço metodológico também ocorre em projetos de menor escala. Se em São Paulo ou Le Havre os diversos programas revelam-se em soluções prismáticas distintas, a galeria do *Château La Coste* também explicita volumetricamente as vocações programáticas de suas partes.

Vale voltar à Pampulha, a paleta de soluções formais originais; o mito de origem de sua obra.

O conjunto encomendado por Juscelino Kubitschek reúne uma série de modelos em escala dos procedimentos básicos do que se tornaria a obra do arquiteto. Os projetos da Igreja de São Francisco e, sobretudo, da Casa do Baile funcionaram como protótipos de uma disposição projetual que Niemeyer assumiria ao projetar os edifícios de Brasília e que o acompanhariam pelo resto da carreira: a busca por uma síntese volumétrica que reduziria a equação espacial à associação de volumes independentes e legíveis, facilmente resumíveis em um ou dois croquis.

No projeto da Casa do Baile, Niemeyer antecipa o partido adotado em seu último projeto: um volume cilíndrico de onde é disparada uma forma de geometria heterodoxa. O espaço do baile, motivo programático central, é afirmado como forma pura, uma circunferência revelada espacialmente sem interferências; a solução inteligente é duplicar a forma, deslocando o centro da sala para a direita do centro do volume externo, também circular, de modo a criar espaço para os departamentos de apoio. O procedimento é simples, mas eficaz, e explícita o esforço em dedicar ao espaço protagonista a virtude imaculada de sua forma – imaginemos o custo espacial de incluir no salão pequenos volumes de banheiro ou cozinha!

A operação complementar é a extensão da laje deste bloco principal, agora sem as obrigações formais impostas pelo programa: é só passeio. A compreensão desta especificidade permite os devaneios geométricos que povoam o discurso do arquiteto e materializam a, por vezes, frágil associação discursiva à natureza, às montanhas, às formas femininas. A metáfora folclórica é superada aqui pelo rigor compositivo, pela pertinência da operação de contraponto que a liberdade formal oferece, neste caso, construindo a antítese complementar, pois aberta e livre, do volume contido e cartesiano.

Ponderadas as diferenças de origem, o procedimento é semelhante na França. A forma rigorosa é atribuída ao auditório, onde se acumulam as pessoas sentadas, estáticas; a forma livre abriga o movimento randômico, adequado em uma área de exposições daquelas dimensões.

Em ambos os casos, a partição volumétrica não impede a composição de uma unidade reconhecível; o resultado são edifícios que se vinculam como bloco único, compactos, ainda que com nuances identificáveis. Há de se lançar a atenção para a manipulação da concordância das formas, especialmente desafiadoras quando a realidade é curva. A síntese formal abriga no gesto gerador da forma o direcionamento da equação: as curvas, as hierarquias e as concordâncias nascem dentro deste universo de preocupação arquitetônica. Não há concessões, não há adendos; não há volumes adicionados ao salão de baile. Do cilindro do auditório são lançadas duas curvas concorrentes, que culminam num eixo virtual que cruza o centro da circunferência: a primeira busca uma tangente no quadrante cortado por este eixo, amplia seu raio e volta como segmento de reta; a segunda tangencia o mesmo lado do cilindro, mas em direção oposta, inverte seu centro, formando um “s”.

Este tipo de concordância faz com que os dois corpos programáticos se fundam, desdobrados a partir do mesmo elemento gerador. O que é parede circular do auditório converte-se em trecho opaco do bloco de exposição, antes de ganhar a devida abertura em vidro. Essa interação compensa o desequilíbrio gerado pela diferença de altura entre os dois corpos, insistindo no movimento de síntese intencional. Como régua comparativa, vale lembrar que na Casa do Baile este esforço é simplificado pela opção de uma mesma laje de cobertura que regula a mesma altura – e o mesmo discurso construtivo – para os distintos blocos programáticos.

Figura 3: Pavilhão Oscar Niemeyer (2022). Exposição Annie Morris (2022). Fonte: Fotografias do Autor.



Como parêntese, parece interessante citar outros exemplos deste mesmo procedimento operativo, em que a concordância entre elementos curvos verticais é revelada como virtude plástica. A chave está no controle da geometria, no desenho dos segmentos curvos com atenção às associações tangenciais, ao deslocamento cuidadoso dos centros das circunferências. No Cassino da Pampulha (1943), o bloco circular do auditório é desdobrado em escada de acesso, com uma laje que, em menor altura, revela a exceção criada sem configurar uma inserção conflitante.

Operando em sentido oposto, a coordenação entre as formas curvas horizontais (planos de piso e cobertura) regula as sobreposições entre elas como estratégia de ruptura, mais do que de continuidade. Niemeyer força, em La Coste, o desencontro entre o plano de fechamento em vidro (vertical) coincidente com plano do piso, e o plano de cobertura, descompassando as duas referências horizontais. É explícita a tentativa de atribuir funções distintas ao piso, responsável pela espacialidade percorrível, e a cobertura, convocada como elemento de proteção. Por um lado, a decisão amplifica a presença visual do elemento curvo, presente em situações não coincidentes e multiplicados pelo reflexo nas superfícies de vidro e água; é uma operação plástica. Por outro lado, o recuo da face de fechamento é estratégia recorrente desde suas primeiras obras, demonstração de apreço à regra cultural de criação de varandas².

Para além destes dois pontos, a distinção entre fechamento e superfície horizontal (curvos) é também um movimento de matriz funcionalista, no sentido em que acentua o discurso comemorativo da autonomia dos elementos construtivos: vedos, cobertura e estrutura podem ser moldados a partir de intenções particulares. Esta é, claro, uma conquista da era moderna, com o desenvolvimento de técnicas construtivas que permitiram a independência da estrutura.

Dois exemplos, em escala semelhante, reafirmam a estratégia: duas casas, a do arquiteto na estrada das Canoas (Rio de Janeiro, 1954) e a de Nara Mondadori, (Saint Jean Cap Ferrat, França, 1968). No Rio, o condicionante que domina a equação é o sítio, da presença de grandes pedras à densa vegetação existente. Neste contexto, o projeto não procura régua de contraponto geométrico, ao contrário, segue com desenhos curvos que tomam sem licenças formais os vazios possíveis do terreno. Deste ponto de partida, desdobram-se as demais soluções espaciais, mantendo a linha coerente de desenho, sempre em régua curva. A composição é feita por três elementos: no pavimento inferior, um bloco programático reúne quartos e áreas íntimas, como resposta quase literal ao terreno; no térreo, o movimento plástico é protagonista, com a sobreposição dos outros dois elementos: uma laje plana, insistentemente irregular, e um sistema de vedação – predominantemente em vidro – que define os limites internos sem maiores coincidências com a laje.

Uma investigação sobre as motivações funcionais destes dois últimos elementos, dá-nos algumas pistas sobre as decisões de desenho. O estar é abrigado por uma figura próxima a uma elipse, que abriga a convergência do mobiliário, apropriada a tal condição; do lado oposto, a grande pedra ao redor da qual se implanta a casa, guia a escada ao pavimento inferior, e define um setor de serviço, com a única divisória reta do pavimento. Entre a cozinha e a parede curva da sala de jantar, um pequeno lavabo. O que sobra é liberdade: uma galeria de articulação das demais decisões espaciais, sem rigores programáticos ou constrangimentos geométricos.

²Niemeyer se apropria das varandas, recorrências da arquitetura colonial e tropical brasileira, como um elemento de vinculação segura com a tradição, à luz do que pregava Lucio Costa como validação da modernidade nacional.

Este contraponto entre a curva propositiva como absorvedor de certo comportamento funcional e a curva resultante sem atribuições formais, repete-se no desenho da laje de cobertura. Diante dos blocos de estar e de jantar, a laje ganha dimensão, de modo a abrigar conjuntos funcionais de estar externo; no mais, é puro ajuste geométrico.

A casa de Nara Mondadori, erguida a poucos quilômetros do *Château La Coste*, retoma procedimentos enunciados na estrada das Canoas, mas com um menor protagonismo dos elementos naturais na definição do partido. Se no Rio o sítio era claramente o ponto de partida para as decisões de composição, em Saint Jean Cap Ferrat a arquitetura encarrega-se de definir uma paisagem visitável contraposta à vista do mar.

Mais uma vez Niemeyer associa as decisões formais à função, definindo uma hierarquia legível de partição volumétrica da casa. De maneira geral, identificam-se quatro volumes: uma peça em forma de arco, ocupada pelo conjunto de quartos; uma laje sinuosa, povoada pelos espaços de estar e jantar; um corpo semienterrado dedicado aos serviços; e um volume anexo, destacado e autônomo, que envidraça uma sala de vista para o mar.

À contenção geométrica dos volumes dos quartos contrapõe a profusão de curvas da laje que define o volume social, onde não existe concessão à linha reta. Sucedem-se espaços que insinuam uma ocupação por um mobiliário capaz de abrigar as atividades previstas: o estar junto ao fogo, o estar formal de recepção e ócio, o jantar. Aqui, como no Rio, os espaços externos cobertos são trazidos para a equação, pela manipulação consciente das sobreposições entre planos verticais de vedação e os planos horizontais de piso e cobertura.

Há um outro tema caro a Oscar Niemeyer, que abrange a série de decisões formais que definem os espaços e elementos de mediação entre o interior e o exterior. Como já dito, a desconstrução do limite físico é uma conquista celebrada pela modernidade, ainda que a história da arquitetura reúna inúmeras manifestações anteriores neste mesmo sentido. No caso específico da obra do brasileiro, a mediação é feita sempre em consideração a um dado fundamental: o dinamismo é uma premissa constante, supõem-se os usuários sempre em movimento. As obras de Niemeyer não são meros monumentos à apreciação distante, convidam e coreografam o movimento em torno de si, ao desenhar os meios de aproximação e afastamento do edifício. Spielberg sabe bem do que se trata.

A noção de *promenade architecturale* descrita por Le Corbusier assume em Niemeyer contornos que ultrapassam o deslocamento funcional ou o estar ao ar livre, já que o movimento não cessa. Como Serra em *Shift*, Niemeyer coordena os percursos - ainda que múltiplos e sobrepostos - e toma as decisões espaciais a partir deles; essa atenção toma, muitas vezes, contornos materiais protagonistas, como no caso das diversas rampas de acesso a palácios e museus. Para ficarmos em uma: o acesso ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) é a celebração pura e simples do ato de ingressar, multiplicando o percurso e controlando, portanto, o tempo de seus usuários; para Niemeyer, o deslocamento compulsório é o incentivo à vista da paisagem e do próprio edifício, também ele convertido em paisagem (TELLES, 1988).



Figura 4: Pavilhão Oscar Niemeyer (2022). Exposição Annie Morris (2022). Fonte: Fotografias do Autor.

Em *La Coste*, a mediação entre interior e exterior é guiada por três elementos. O primeiro é um espelho d'água, solução onipresente em seu repertório justamente pela capacidade de aliar plasticidade paisagística à inibição da passagem por certos caminhos. Não fossem os agora não mais improváveis atos incivilizados de manifestantes lobotomizados, diríamos que funcionaram perfeitamente por décadas como defesa natural aos prédios de poder em Brasília, como versão harmonizada dos fossos de castelos medievais. A água define dentro do vinhedo uniforme o caminho a seguir, controla o percurso de maneira inequívoca e oferece, ao mesmo tempo, uma transição desenhada entre edifício e natureza.

O segundo elemento é a consequência do primeiro: se os fossos exigiam pontes moveáveis, o espelho d'água sugeriu uma ponte de acesso, marco explícito da superação da barreira, não obstante a sujeição à tentação infantil de desenhar uma ponte em arco (acho pouco arriscado dizer que esta solução foi adaptada pela obra ou que, ao menos, não passou pelo crivo consciente do arquiteto). De toda maneira, a existência do elemento de passagem coroa o término do percurso e eleva o tom da celebração do ingresso ao edifício.

O terceiro elemento, por sua vez, inverte o movimento de separação: os extensos panos de vidro utilizados dissolvem as barreiras entre sala de exposição e vinhedo, permitindo a coexistência visual das duas atrações. A solução reforça a clareza formal do conjunto de decisões, que mantém opaco o volume funcional do auditório. Entretanto, tomada esta equação, surge um fator que gera estranhamento: a transparência dos vedos da exposição é interrompida por um painel opaco bem diante do ponto de acesso, em que é instalado um painel artístico de Niemeyer.

Seria compreensível o ímpeto de criar um suporte vertical para exposição, já que todas as demais superfícies são transparentes. A adoção de uma peça fixa, entretanto, ofusca o argumento já que sugere a exposição permanente da obra de Niemeyer, o que compromete, em tese, a neutralidade esperada para uma sala com esta função; vale a ressalva para o termo “em tese”, já que no momento da visita realizada para o desenvolvimento deste artigo o painel havia sido coberto por placas de gesso branca, suporte para peças novas em exposição.

É possível que estejamos diante de um custo indireto da opção metodológica de Niemeyer; ao manter-se fiel a seu repertório original, importa uma solução típica do discurso de síntese das artes, mais adequadas a ambientes expositivos ou de visitação com mais área de manobra. Os inúmeros painéis de Athos Bulcão nos palácios de Brasília e de Portinari na Igreja de São Francisco na Pampulha, as tapeçarias de Burle Marx no palácio do Itamaraty (1970) ou de Tomie Othake no Auditório do Memorial da América Latina (1987), parecem funcionar melhor. Fica registrado o incômodo e a aposta de que, ainda assim, vale o risco. A sobriedade metodológica de Niemeyer garantiu-lhe a coerência necessária de um grande artista. Certamente há outros caminhos, opostos inclusive, para garantir uma obra extensa e relevante; mas este ensaio procura reafirmar este, do rigor consequente, enquanto virtude.

Virtude também por revelar-se inspirador, como guia a outros artistas com outros conjuntos de certeza. O que parece ser essencial, carregando a conversa para Serra e Spielberg, é que o rigor do traçado do próprio caminho seja derivado de uma descrição precisa do plano de ação, da lista de verbos ou de um mosaico de temas que façam sentido, em particular, para seu autor.

Em entrevista a David Sylvester, Serra afirma que “o pensamento que entra na obra de arte é normalmente discernível no objeto existente, ou na escultura existente, ou na pintura existente, ou na manifestação de qualquer forma existente”. (SERRA, 2017, p.210)

O *Verb List* ou o *Depoimento* são, na verdade, manifestações de um processo de comunicação em que os artistas explicitam suas decisões *a priori*, imprimindo a chancela do “pensamento” naquilo fariam depois. É neste patamar que Niemeyer se posiciona ao comentar suas obras, descrevendo-as com a simplicidade desconcertante de um croqui de três linhas: os croquis só têm validade, no entanto, se decifrados à luz das certezas anteriormente descritas. Assim como *Aix* só se torna mais do que umas tantas toneladas de aço se inserido no plano de ações originais de Serra.

Quanto à Spielberg, vale a essa altura especular que seu recente filme se oferece como chave de leitura para todas as demais produções que tenha feito. Uma espécie de *Pavilhão Le Corbusier* em Zurique, com o que são acertadas as contas com o tempo e depositadas as devidas quantias em cada matriz de influência. Particularmente importante para um diretor que, apesar do enorme reconhecimento e autonomia criativa, recebeu inúmeros rótulos simplificadores pela crítica ao longo dos anos, justamente por manter-se fiel ao universo que retrata com sucesso neste último filme.

De uma maneira ou de outra, a mensagem derradeira é a menção à importância da reflexão sobre os procedimentos artísticos que, para ganhar validade para públicos ou usuários, devem, antes de tudo, ser compreendidos por seu autor. No início ou no fim de sua carreira.

Referências bibliográficas

CUTIERU, Andrea. *Último edifício projetado por Oscar Niemeyer é inaugurado na França*. ArchDaily Brasil. (Trad. Baratto, Romullo). Acesso em 17 Jan 2023. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/979859/ultimo-edificio-projetado-por-oscar-niemeyer-e-inaugurado-na-franca>>

NIEMEYER, Oscar. *Depoimento*. Módulo, Rio de Janeiro, 9, fev 1958, pp.3-6.

MAHFUZ, Edson. *O Clássico, o Poético e o Erótico*. Porto Alegre: Editora das Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 2002.

SERRA, Richard. Shift (1973). In: SPADA, Heloisa (org). Richard Serra. Escritos e entrevistas 1967-2013. São Paulo: IMS, 2014.

SERRA, Richard. *Entrevista concedida a David Sylvester* (1997). In: SPADA, Heloisa (org). Richard Serra. Escritos e entrevistas 1967-2013. São Paulo: IMS, 2014.

TELLES, Sophia S. *Arquitetura Moderna no Brasil: o desenho da superfície*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCHUSP, 1988.

Os Fabelmans. Steven Spielberg. Los Angeles: Universal Pictures, 2022. (115 min).

Spielberg. Susan Lacy. Nova York: HBO, 2017. (147 min).

Recebido [Jan. 19, 2023]

Aprovado [Ago. 26, 2023]