

OSCAR NIEMEYER E A UNIVERSIDADE DE HAIFA

OSCAR NIEMEYER AND THE UNIVERSITY OF HAIFA

Renato Holmer

Tradução português-inglês: Renato Holmer Fiore

A Universidade de Haifa é uma obra muito pouco conhecida em nosso meio e, provavelmente, uma das menos conhecidas dentre os trabalhos realizados por Oscar Niemeyer no exterior. Um dos projetos realizados durante uma permanência de três meses em Israel, em 1964,¹ foi construído apenas parcialmente de acordo com o desenho de Niemeyer. Basicamente, apenas o edifício principal, extensa placa horizontal, e o edifício-torre de administração da Universidade, a torre Eshkol, seguem o traço original. Alguns volumes não chegaram a ser construídos, como a pirâmide invertida do lado nordeste, e, na parte sul, acabaram sendo construídos outros blocos com escassa relação arquitetônica com o projeto de Niemeyer.

A placa horizontal, edifício principal da Universidade, com salas de aula, biblioteca etc., e a torre Eshkol, no entanto, dão uma idéia da concepção de Niemeyer, pois eram de fato os dois elementos dominantes do projeto, cujo aspecto completo, por assim dizer, pode ser vislumbrado através da maquete exposta no saguão principal da Universidade (Figuras 3 e 5).

A APROXIMAÇÃO COM O PROJETO DO CONGRESSO NACIONAL BRASILEIRO

Apesar da diferença do programa, do sítio urbano, do contexto, do próprio formato e da disposição dos volumes da composição, o projeto sugere uma ligação principalmente com o Congresso Nacional, em Brasília. Niemeyer retrabalha uma série de motivos arquitetônicos já utilizados, em uma composição geral de nítido parentesco com a do Congresso Nacional, só que mais complexa e com sentidos diferenciados, mas nem por isso de mais qualidade. Na verdade, cremos que falta a força expressiva da composição clara e monumental e ao mesmo tempo sutil (com o jogo simetria/assimetria) e elegante do Congresso. Mas a idéia básica de uma placa horizontal, com volumes singulares dispostos sobre ela, ou à sua volta, destacando-se uma torre de escritórios que serve como marco visual à distância, é semelhante.²

Tentando fazer uma análise mais detida das relações entre os dois projetos, podemos começar pela importância simbólica das duas instituições e, conseqüentemente, dos seus prédios. Evidentemente o Parlamento de uma nação tem um significado bem mais forte do que uma universidade, e, certamente, pede uma postura arquitetônica mais marcante e monumental. Talvez este fato servisse para explicar o porquê da menor força expressiva do projeto de Haifa. Mas devemos considerar que monumentalidade não é a única forma de conseguir força expressiva, e talvez nem mesmo a melhor delas. De qualquer modo, a Universidade tem um papel importante na cidade de Haifa, a terceira cidade em

The University of Haifa is probably, among Oscar Niemeyer's works abroad, one of the lesser known in Brazil. One of the projects made during a three month stay in Israel, in 1964,¹ it was built only partially according to Niemeyer's design. Basically, only the main building, a large horizontal slab, and the Eshkol Tower, the administrative section of the university, follow the original scheme. Some planned volumes were not built, like the inverted pyramid at the northeast side. To the south were added some other buildings with scarce architectural relation with Niemeyer's design.

The horizontal slab, with classrooms, the library, etc., and the Eshkol Tower, however, give an idea of Niemeyer's intention, as they were in fact the two dominant elements of the project whose complete conception can be seen on a model exposed in the main hall of the university (Figuras 3 and 5).

THE RELATIONS WITH THE BRAZILIAN NATIONAL CONGRESS BUILDING

In spite of the differences in the programme, urban site, context, shapes and composition of the volumes, the Haifa project suggests a link mainly with the Brazilian National Congress building, in Brasília. In Haifa, Niemeyer reworks a number of architectural motives already used, in a general composition evidently connected to the National Congress, but in a more complex way and with different aims, though without more quality. In fact, we believe that it lacks the expressiveness of the clear, monumental and, at the same time, subtle (playing with symmetry/asymmetry) and elegant composition of the Congress. But the basic idea of a horizontal slab with singular volumes disposed on or beside it, with an office tower standing as a landmark, is similar.²

To analyze more closely the relations between the two projects, we may start with the symbolic importance of the two institutions and, consequently, their buildings. Evidently the Parliament of a nation has more significance than a university, and, certainly, may require a more marking and monumental architectural attitude. Perhaps this could help to explain the lesser expressiveness of the Haifa project. But it must be considered that monumentality is not the only way to achieve expressiveness, and maybe not even the best of them. Anyway, the University has an important role in the city of Haifa, the third in size in Israel, and the metropolis of the north part of the country. The campus lies outside the city, on a high spot on Mount Carmel, without other tall buildings around it, in a visually dominant situation. The Eshkol Tower can be seen from other towns such as Akko (Acre), distant more than 20km, and from the west side of the Galilee highlands. It is, therefore, an architectural landmark, what would have been a programmatic intention in order to emphasize the importance of the institution.

tamanho em Israel e metrópole do norte do país. O campus situa-se fora da cidade, no ponto mais alto do Monte Carmelo, sem outros edifícios altos ao redor, portanto, numa situação visualmente dominante. A torre Eshkol eleva-se desse ponto, sendo visível a partir de várias localidades próximas, como a cidade de Akko (Acre, mais de 20km distante de Haifa), e do lado oeste dos altos da Galiléia. É, assim, um marco arquitetônico de toda a região, o que teria sido uma intenção programática, visando destacar a importância da instituição universitária.

EDIFÍCIO-TORRE

Portanto, uma primeira semelhança entre os dois projetos é a presença de torres, ou, poderíamos dizer, placas verticais (uma vez que suas plantas-tipo são retangulares, com uma dimensão bem maior que a outra, e não centralizadas) que, além de realizarem funções semelhantes (escritórios), devem servir de marco visual para todo um contexto. A grande diferença, desde o ponto de vista da importância como marco visual, está exatamente nas diferenças entre os contextos. O Congresso Nacional é o ponto focal de um eixo monumental, no setor mais marcante da cidade, em um sítio praticamente plano. A esplanada, com a aproximação ritmada pela sequência dos prédios dos ministérios nos dois lados, conduz majestosa e frontalmente o olhar para o Congresso. As duas torres gêmeas, de escritórios, um pouco deslocadas da posição central, mas ainda assim referindo-se a esta, destacam-se verticalmente de todo o conjunto e assinalam, à distância, a posição e a importância do Congresso, símbolo por excelência da democracia. A Universidade de Haifa fica num sítio retirado da cidade. Portanto, não está integrada em um contexto arquitetônico urbano. Não se coloca num eixo de aproximação claramente marcado, não sendo sua percepção à distância definida pela presença dentro de um sistema de eixos dado pelo contexto, mas muito mais pela localização num ponto alto, num sítio acidentado. O eixo vertical (Figura 2), portanto, e seu campo de expansão em várias direções horizontais predominam, em oposição ao eixo horizontal definido da esplanada dos Ministérios, em Brasília.

Ainda a respeito das torres de escritórios, podemos destacar a semelhança de forma (prismas retangulares), proporções e mesmo dimensões entre a de Haifa e cada uma das torres do Congresso, o fato de estarem dispostas com sua dimensão maior em direção perpendicular ao comprimento das placas horizontais e o de não estarem sobre estas, mas ao lado (em Haifa a torre “morde” um pouco, lateralmente, a placa horizontal principal).

Esses edifícios têm também em comum o fato de serem envidraçados em seus lados maiores, com placas cegas nas

THE TOWER

Therefore, a first similarity between the two projects is the presence of tower buildings, or, so to say, vertical slabs (having a rectangular plan with little width with respect to the length, and not a centralized plan), which have similar functions (offices) and serve as a visual reference for a whole context. In this respect, the great difference lies exactly on the differences between the contexts. The National Congress is a focal point of a monumental axis in the geographic centre of the city, on a practically plain site. The esplanade, with the rhythmic sequence of the ministerial buildings at both sides, conducts the sight majestically and frontally to the Congress. The twin office towers, a little displaced from the central position, but still referring to it, stand out in the composition and mark, at a distance, the position and importance of the Congress, symbol par excellence of democracy. The University of Haifa is situated in the outskirts of the city. Therefore, it is not integrated in an urban architectural context. It is not placed on a clearly defined urban axis. Its perception, when one is approaching it, is not defined within a system of axes given by the context, but much more by its location on a high spot, on an undulating site. The vertical axis (Figura 2) and its field of expansion in many horizontal directions prevail, in opposition to the horizontal axis defined in the esplanade of the ministries in Brasília.

Still in respect to the office towers, we may point out the similarity in shape (rectangular prisms), proportions and even dimensions between the Haifa tower and each one of the Congress towers. The facts of being placed perpendicularly to the length of the platforms and of not standing on them, but aside, are other similarities (in Haifa the tower “bites” a little, laterally, the main horizontal platform).

These buildings also have in common the fact of having curtain walls (the larger sides) with blind lateral walls framing the glass surfaces. The volumes of Brasília, however, look more abstract, with fewer elements. The lateral walls are thin as well as the upper end of the towers. The storeys are externally indistinctive, without a base or a top crowning. Besides, the pond contributes to the impression of lightness. There is no idea of a solid base which could also serve as the entrance. What predominates, this way, is the perception of the volume, or volumes, and the differentiated effects of colour and light on each side of the prisms. The Haifa prism (Figura 4), in its turn, transmits a better idea of materiality. The lateral walls are thicker than in Brasília, the curtain walls have a metallic frame for brise-soleil, and the upper end of the building, on the two main sides, is more clearly defined, reminding us of solutions like that of the Seagram Building, by Mies van der Rohe.

The main difference, however, between the towers of the

laterais, como que arrematando os planos envidraçados. Os volumes de Brasília, no entanto, são, por assim dizer, mais abstratos, com menos elementos. As placas laterais são finas, assim como as terminações superiores das torres. Os andares são indiferenciados externamente, sem marcação de base ou coroamento. O próprio espelho d'água nega a idéia de uma base mais sólida e que seja o acesso. O que predomina, assim, é a percepção do volume, ou dos volumes, e os efeitos de cor e luz diferenciados em cada face dos prismas. O prisma de Haifa (Figura 4), por sua vez, transmite uma sensação maior de materialidade. As placas laterais têm uma espessura maior, as faces envidraçadas apresentam armação metálica saliente (brises), e a terminação do edifício, nos lados maiores envidraçados, está mais clara, lembrando alguns arranha-céus envidraçados norte-americanos, como o edifício Seagram, de Mies van der Rohe.

A principal diferença, todavia, entre as torres das duas obras é o próprio fato de serem duas torres em Brasília e apenas uma em Haifa. As torres de Brasília, com a interligação em andares intermediários, formam, por sua vez, uma estrutura em H. No projeto para Haifa, há também uma estrutura em H (não executada), só que disposta horizontalmente sobre uma das extremidades da grande placa horizontal, com parte de seus volumes lançados em balanço para além da borda desta última, pairando sobre o edifício em terraços no declive sul (sudeste), no prolongamento do eixo longitudinal do conjunto (Figuras 3 e 5). Assim, se, por um lado, Haifa afasta-se da concepção das torres de Brasília ao não repetir a dualidade e a forma H, esta mesma dualidade e forma aparecem em outra situação. Mais uma vez, parece-nos clara a aproximação de idéias formais entre os projetos.

A PIRÂMIDE E A CASCA

Com isto, passamos aos outros volumes dispostos sobre ou junto à plataforma que constitui o edifício principal. Além do bloco em forma de "H deitado" e da torre Eshkol, o projeto previa uma pirâmide invertida (também não construída) no lado leste da placa horizontal, um pouco deslocada para sul em relação ao eixo transversal da torre (Figuras 3 e 5). A pirâmide invertida também é uma idéia formal já empregada por Niemeyer no projeto para o Museu de Arte Moderna de Caracas, de 1955. Em Haifa, a pirâmide seria, todavia, oblíqua, diferentemente da pirâmide reta do projeto para Caracas. O volume tem equilíbrio instável e, com grande parte de sua massa projetando-se para além da área da grande placa horizontal, parece querer contrabalançar, considerando-se o conjunto, o peso visual da "mordida" da torre Eshkol no outro lado da placa.

Mas se a forma de pirâmide invertida aparece no projeto

two projects is the fact that there are two towers in Brasília and only one in Haifa. The Brasília twin towers with the linking passage at the levels of the intermediate storeys form a structure in H. In the Haifa project there is also a structure in H (not executed), but it should lie horizontally at one end of the large platform with part in console above the terrace building on the southern (south-eastern) slope, on the extension of the main longitudinal axis (Figuras 3 and 5). So, if the Haifa tower does not repeat the duality and the H form of the Brasília towers, the same duality and form appear in another situation. Once more, the formal relations between the two projects seem to be clear.

THE PYRAMID AND THE AUDITORIUM

Besides the lying H structure and the Eshkol Tower, the project included an inverted pyramid (also not built) on the east side of the platform, a little displaced to the south in relation to the transversal axis of the tower (Figuras 3 and 5). The inverted pyramid is also a formal idea already used by Niemeyer on the project for the Museum of Modern Art of Caracas, from 1955. In Haifa the pyramid would be, however, oblique. The proposed volume has an unstable equilibrium, and, with great part of its mass projecting itself beyond the edge of the large platform, seems to be trying to counter the visual weight of the Eshkol tower's "bite" on the other side of the platform.

But if the inverted pyramid form appears in the project for Caracas, and not in the National Congress in Brasília, its use as a volume that seems to "sprout" (referring to an image expressed in a drawing by Niemeyer himself – Figura 1)³ from a platform, in a composition with other singular volumes, reminds us immediately of the Congress building. The connection with the volume of the House of Representatives in Brasília is evident, in spite of the difference between the straight lines of the Haifa pyramid and the dominant curved lines of the House of Representatives. It is the same principle of a marking, inverted volume (inverted pyramid and inverted dome) "sprouting" from a horizontal base, subverting the natural feeling of weight and balance and the way these forms have been used in the history of Architecture (cases of the Egyptian pyramids and of church domes, for example). With this, they are presented also as technological challenges, as testimonies of technological conquests, so much appreciated by Oscar Niemeyer, so typical of an expression of modernity searched for in a sometimes naïve way.

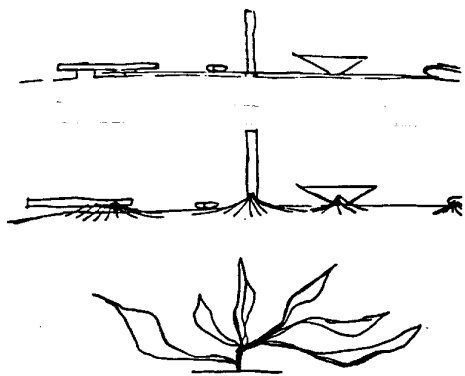
Another singular element that appears in the project is the auditorium (Figura 3), which should have been built at the north (or northwest) end of the main building, on its longitudinal axis, balancing, in the general composition, the building in H, men-

1 Croquis explicativos do projeto da Universidade de Haifa.

Fonte: Oscar Niemeyer, 90 dias em Israel, n. 321, p. 25.

1 Explanatory sketches of the project for the University of Haifa.

From: Oscar Niemeyer, 90 dias em Israel, Acrópole, n. 321, p. 25.



para Caracas, e não no Congresso Nacional, o seu emprego como volume que “brota”, por assim dizer (referindo-nos a uma imagem expressa num desenho do próprio Niemeyer – Figura 1),³ de uma plataforma, numa composição com outros volumes singulares, lembra imediatamente o Congresso. O parentesco com o volume da Câmara dos Deputados de Brasília é evidente, apesar das linhas retas da pirâmide de Haifa afastarem-se das dominantes curvas da Câmara. É o mesmo princípio de um volume marcante, invertido (pirâmide invertida e cúpula invertida), “brotando” de uma base horizontal, subvertendo a sensação natural de peso e equilíbrio e a própria maneira como essas formas foram usadas na história da Arquitetura (nas pirâmides egípcias e cúpulas de igrejas, por exemplo). Com isto, apresentam-se também como desafios estruturais, como testemunhos de conquistas tecnológicas, tão apreciados por Oscar Niemeyer, tão adequados a uma expressão de modernidade buscada às vezes de modo um tanto ingênuo.

Outro elemento singular previsto no projeto é o auditório (Figura 3), que deveria ser construído no prolongamento do eixo longitudinal do edifício principal, para o lado norte (ou noroeste), equilibrando-se, na composição geral, com o edifício em H, já mencionado. Em contraposição às dominantes retilíneas dos demais volumes, o auditório (também não realizado) seria uma forma curva, uma casca de concreto, idéia formal também bastante recorrente em Niemeyer.

A casca leve suavizaria a relação entre a topografia, o declive a norte, e a placa horizontal retangular, e daria um sentido maior de leveza à estrutura, tão caro a Niemeyer. É como se a forma, partindo de uma base na encosta norte, fosse lançada em um salto para o lado de cima, abrindo-se levemente no ar para alcançar a placa horizontal, tocando-a suavemente (ou, se preferirmos, podemos imaginar o movimento oposto).

Não há paralelo imediato no Congresso Nacional. Poder-se-ia, no entanto, ver, por um lado, alguma relação formal da casca abobadada do auditório de Haifa com a casca cupular do Senado brasileiro, e, por outro, da leveza do toque da cobertura do auditório na placa horizontal da Universidade com o toque, também delicado, das quatro pontas da cobertura da placa horizontal do Congresso nas laterais, por onde passam as avenidas do Eixo Monumental de Brasília.

NO PROLONGAMENTO DO EIXO LONGITUDINAL DO CONJUNTO

Temos, assim, os quatro elementos singulares que participam da composição sobre o edifício principal da Universidade, a grande placa horizontal. Além destes, há ainda os blocos que complementam o conjunto ao longo do eixo

tioned before. In contrast to the dominant straight lines of the other volumes, the auditorium (also not erected) would have a curved concrete roof, a formal idea which is also quite recurrent in Niemeyer’s work.

The curved roof would have softened the relation between the topography, the slope to the north, and the main rectangular, horizontal slab. It would have given an impression of lightness, so dear to Niemeyer, to the structure. It suggests the idea of a jump from a base on the northern slope, with the movement opening a little in the air to reach the platform on the horizontal slab, touching it gently (or, if we prefer, we could imagine the opposite move).

There is no immediate parallel in the National Congress. However, we could see, on the one hand, some formal relation between the vaulted roof of the Haifa auditorium and the dome of the Brazilian Senate, and, on the other hand, between the light “touch” of the auditorium roof on the University’s main building and the “touch”, also light, of the four points at the corners of the Congress platform on the lateral ground where the avenues of the Monumental Axis of Brasília pass.

ON THE EXTENSION OF THE LONGITUDINAL AXIS OF THE PROJECT

Thus we have the four singular elements that take part in the composition about the main building of the University, the large horizontal slab. Besides these elements, there are buildings in the project that complete the ensemble along the extension of its longitudinal axis to the south. There is the terrace building which “goes” down the southern slope of the hill, establishing, in a different way of the one proposed by the auditorium at the north end, a more harmonic relation (by steps, below the structure in H) of the main building with the southern slope and the plateau that follows (Figura 3).

Along the latter, the extension of the main axis of the whole composition is well marked in the project. This axis was more abstract in the main building area, basically discerned through the position of the various volumes. Alongside this extension of the axis, there is, to the west, a multi purpose building and, further on, to the east side, the student dormitories, completing the design to the south. These last parts of the project balance themselves asymmetrically around the main axis. The multi purpose building has the shape of a “comb”, with a longitudinal block, parallel to the main axis of the whole project, and perpendicular wings. The student dormitories would be made of three parallel wings linked perpendicularly at their centres.

All this southern part of the project, from the terrace building on, was also not executed as it was designed by Niemeyer. In the area designated for the terrace building, for example, there

longitudinal deste para o lado sul, além do edifício principal. Há o edifício em terraços que, por assim dizer, “desce” a encosta sul da colina, estabelecendo, de forma diferente da proposta pelo auditório na extremidade norte, uma ligação mais harmônica (em degraus, por baixo do edifício em H) do edifício principal com a encosta do lado sul e o plateau mais baixo que se segue (Figura 3).

Ao longo deste, no projeto, é bem marcado o prolongamento do eixo principal (longitudinal) de toda a composição, eixo antes apenas abstrato, percebido pela colocação dos vários volumes do conjunto. Nos lados desse prolongamento do eixo, situam-se ainda, a oeste, um edifício multifuncional e, mais adiante, a leste do eixo, completando a composição a sul, os dormitórios de estudantes (Figura 5). Estas últimas partes do projeto equilibram-se assimetricamente aos lados do eixo principal. O edifício multifuncional é uma forma “em pente”, com um bloco longitudinal, paralelo ao eixo central do conjunto, e blocos perpendiculares a esse, um pouco afastados entre si. O dormitório de estudantes seria composto por três blocos paralelos, ligados perpendicularmente em seus centros.

Toda essa parte sul da composição, a partir dos terraços escalonados, também não foi executada como prevista no projeto de Niemeyer. Na área prevista para o edifício em terraços, por exemplo, há uma área aberta para estacionamento e canchas esportivas. Alguns prédios a seguir têm escassa relação formal com a concepção niemeyeriana. Assim, voltemos à proposta do projeto, como mostrada na maquete do saguão da Universidade, para refletir um pouco mais sobre a questão do eixo longitudinal da composição como um todo.

OS EIXOS

O primeiro aspecto, já mencionado, é o de que, na parte principal do conjunto (da placa horizontal), o eixo não é tão explícito, não correspondendo a uma forma física linear específica, como no prolongamento sul da composição (Figura 5). O eixo fica “envolvido”, por assim dizer, pelo edifício principal do conjunto. Assim, se por um lado o eixo não corresponde a uma forma física específica, por outro, pode-se dizer que há uma concentração de massa em torno deste. O oposto ocorre no prolongamento sul do conjunto. O eixo é marcado construtivamente, ficando os edifícios mais significativos desta parte colocados para as laterais. Portanto, há como que um sentido centrífugo na relação dos prédios com o eixo, ao contrário do que parece ocorrer na parte do edifício-placa horizontal, dominante no conjunto. Há, portanto, logo após o edifício em terraços, para o sul,

is a parking lot and an area for sports. Some of the buildings that follow have little relation with Niemeyer’s conception. So, we shall return to the project proposal, as shown by the model on display in the University’s hall, for some more considerations about the main axis of the composition.

THE AXES

As already mentioned, the axis is not so explicit in the main part of the University (that of the large platform), not corresponding to a specific linear form like in the southern part of the composition. The axis is “involved”, so to say, by the main building of the University. This way, if the axis does not correspond to a specific physical form, we may say that there is a concentration of mass around it. The opposite happens in the south extension of the project. The axis is physically marked, and the most important buildings of this part of the project are situated laterally. There is a centrifugal relation of these buildings to the axis, unlike what seems to happen in the sector of the platform. Therefore, there is an inversion in the way the main axis was conceived and marked in the composition.

Another interesting aspect about this central axis is the fact that it can be either an axis of symmetry or of asymmetrical balance depending on the part or volume considered. Taking only the volumes which are on the axis, that is, the auditorium, the main building, the building in H, and the terrace building, it works as an axis of symmetry (considering the volumes externally). It passes through the centre of these volumes, which are symmetrical in relation to this axis. On the other hand, considering only the volumes which are not on this axis, that is, the Eshkol tower, the inverted pyramid, the multi purpose building and the student dormitories, there is asymmetry both between the shapes of the volumes disposed at each side of the axis and between the positions of these volumes. We may identify, in the plan, two “pairs”, one of them constituted by the tower, to the west of the axis, and by the pyramid, to the east, in the main sector of the University, and the other formed by the multi purpose building, to the west, and the student dormitories, to the east. These two “pairs”, besides being formed by elements of different shapes, are not balanced on axes perpendicular to the main axis. Both imaginary axes, which would link in pairs these elements, are inclined in relation to the central axis, and to the same side, even if the angles are different (Figura 5).

This way, the calm balance achieved by the symmetry of the parts crossed by the main axis is in a way contradicted by the asymmetrical and dynamic form in which the other volumes are disposed, which creates axes of tension inclined in relation to the main longitudinal axis. With this, the design avoids the static and hieratic character that could result from total sym-

uma inversão na forma de conceber e de marcar o eixo principal da composição.

Outro dado interessante a respeito deste eixo central é o fato de que se trata, conforme o bloco ou edifício considerado, de um eixo de simetria ou de equilíbrio assimétrico. Tomando apenas os volumes que o eixo atravessa, vemos que este funciona (considerando-se a volumetria exterior) como eixo de simetria. Passa pelos centros de equilíbrio dos volumes. E estes, auditório, edifício principal (placa horizontal), edifício em H, edifício em terraços, são volumes simétricos em relação a esse eixo principal. Por outro lado, considerando apenas os volumes não atravessados por este (torre Eshkol, pirâmide invertida, edifício multifuncional e dormitórios dos estudantes), há assimetria tanto entre os formatos dos blocos colocados a um e a outro lado do eixo como entre as posições destes blocos. Poderíamos identificar, em planta, dois “binários”, um constituído pela torre, a oeste do eixo, e pela pirâmide, a leste, no setor mais importante, junto à placa horizontal, e outro formado pelo edifício multifuncional, a oeste, e pelos dormitórios, a leste, no prolongamento sul do conjunto. Estes dois “binários”, além de formados por elementos de formatos diferentes, não se equilibram sobre eixos perpendiculares ao eixo principal. Ambos os eixos imaginários, que ligariam dois a dois estes elementos, são inclinados em relação ao eixo central do todo e para o mesmo lado, sendo que com ângulos diferentes (Figura 2).

Assim, o equilíbrio tranquilo garantido pela simetria das partes atravessadas pelo eixo principal é, de certa forma, contrariado pela maneira assimétrica e dinâmica da disposição dos outros volumes, disposição que gera eixos de tensão inclinados em relação ao grande eixo longitudinal. O conjunto, com isto, quebra com um sentido estético e hierático que poderia resultar da total simetria, chegando a causar certa impressão de movimento. Apesar disto, cremos que não é rompido o equilíbrio geral da composição, em torno do eixo longitudinal. Este, assim, deixa de ser apenas eixo de simetria para tornar-se um eixo de equilíbrio de pesos, colocados assimetricamente. Cabe lembrar que a simetria é um princípio clássico e acadêmico, sendo que dificilmente uma obra modernista, mesmo quando influenciada pela tradição clássica em vários aspectos, o assume de forma clara. Sempre tende a haver algum ou alguns elementos destinados a quebrá-lo.

Voltando à comparação com o Congresso Nacional em Brasília, essa questão dos eixos principais das composições mostra algumas diferenças significativas de organização dos dois projetos (Figura 2). Vimos, nos inícios deste artigo, que, do ponto de vista da relação de cada edifício com o contexto, considerado numa escala ampla, o eixo mais significativo no caso do Congresso é o Eixo Monumental da cidade,

coming to cause an impression of certain movement. In spite of this, the equilibrium of the whole, along the longitudinal axis, is not broken. The axis, thus, becomes an axis of balance of masses asymmetrically disposed, rather than a mere axis of symmetry. Symmetry is a classical and academic principle, and a modernist work, even if influenced by the classical tradition in many aspects, would hardly assume it in a clear way. The tendency is to have one or more elements breaking it.

Returning to the comparison with the National Congress in Brasília, we see that the main axes show some important differences in the organization of the two projects (Figura 5). We have already seen that, from the point of view of the relations of the buildings with their contexts, in a large scale, the most important axis in the case of the Congress is the so called Monumental Axis of the city, in relation to which the Congress is positioned transversely. In the case of the University, there is no important urban axis that regulates the position of the building or that connects it in a clear way to important parts of the city. In the relation among building, city and surroundings, the vertical axis marked by the Eshkol tower is much more important (Figura 5).

However, in Haifa the main longitudinal axis of the building complex itself is of fundamental importance, while in Brasília it has a much less significant role. In the Congress, the longitudinal axis of the main building (the horizontal slab) does not have a primary importance to the whole. The office buildings have no evident relation to it, not being balanced by other volumes at the other side of the composition. The longitudinal axis of the main building, thus, would be only a subsidiary axis, connecting the House of Representatives to the Senate, losing strength beyond these two points. We believe that it is even of little significance or relevance to talk about a longitudinal axis of this building. On the contrary, in Haifa the longitudinal axis regulates the whole composition and seems to wish to extend itself into the infinite. In Brasília, this happens at the urban level with the longitudinal axis of the Esplanade of the Ministries – Three Powers Plaza (Monumental Axis), in relation to which the Congress is transversely disposed (Figura 7). Whereas in Haifa the fundamental is the axis at the level of the edifice, as there is a lack of axes that relate the latter to an urban context, in Brasília the urban axis is the main one, being the axes at the level of the edifice of less importance and strength.

DYNAMIC CHARACTER

Another aspect still related to the question of the axes is the impression of a static or dynamic quality that may be given by the designs. The National Congress seems to transmit a more static impression, whereas the Israeli university, in the

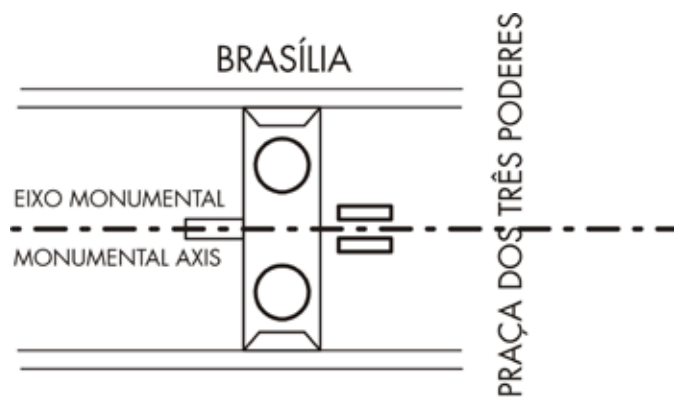
em relação ao qual o Congresso (ou sua parte principal) se posiciona transversalmente. No caso da Universidade, não há um eixo importante em termos urbanos que regule a posição do edifício, ou que o conecte de forma clara com partes importantes da cidade. O que funciona, na relação edifício-cidade-cercanias, é muito mais o marco vertical da torre Eshkol (Figura 2).

Por outro lado, o eixo longitudinal da composição em si é fundamental em Haifa, enquanto em Brasília tem um papel bem menos significativo. No Congresso, o eixo longitudinal do edifício principal (a placa horizontal) não tem, no conjunto, uma importância marcante. Os edifícios de escritórios, em primeiro lugar, não têm relação evidente com este, não sendo equilibrados por outros volumes do outro lado da composição. Esse eixo longitudinal do edifício principal seria, assim, apenas um eixo de parte da composição, que conecta a Câmara ao Senado, perdendo o vigor para além destes dois pontos. Cremos mesmo que é pouco significativo ou relevante falar em um eixo longitudinal do prédio. Ao contrário, em Haifa o eixo longitudinal regula toda a composição e parece querer lançar-se ao infinito nos dois sentidos. Em Brasília, isto acontece ao nível urbano, com o eixo longitudinal da Esplanada dos Ministérios – Praça dos Três Poderes (Eixo Monumental), em relação ao qual o Congresso se coloca transversalmente (Figura 9). Enquanto em Haifa o fundamental é o eixo ao nível da edificação, não havendo eixos que a relacionem ao entorno urbano, em Brasília o principal é o eixo urbano, não havendo a mesma clareza e vigor de eixos ao nível apenas do edifício.

SENTIDO DINÂMICO

Outro aspecto, relacionado ainda à questão dos eixos das composições, é a impressão causada pelas obras em relação a um sentido de estaticidade ou dinamicidade. O Congresso Nacional parece-nos transmitir um sentido de estaticidade maior, enquanto a universidade israelense, no conjunto, parece sugerir a idéia de movimento na direção do eixo longitudinal. Estas impressões em grande parte devem-se à própria forma de trabalhar com os eixos, que vínhamos analisando.

No Congresso, a posição transversal da placa horizontal em relação ao eixo dominante parece exatamente contrapor-se ao movimento ao longo do Eixo Monumental, afirmando uma espécie de conquista e domínio de uma posição, a fixação ao lugar. O prédio do Congresso é, pois, precisamente, o ponto focal do Eixo Monumental, o elemento para o qual o movimento ao longo deste converge, onde ele chega, termina. O prédio, pela sua função, deveria ter exatamente esta posição dominante, afirmando sua importância frente aos outros edifícios da esplanada. Os ministérios parecem passos de um movimento ritmado, constante até aos Minis-

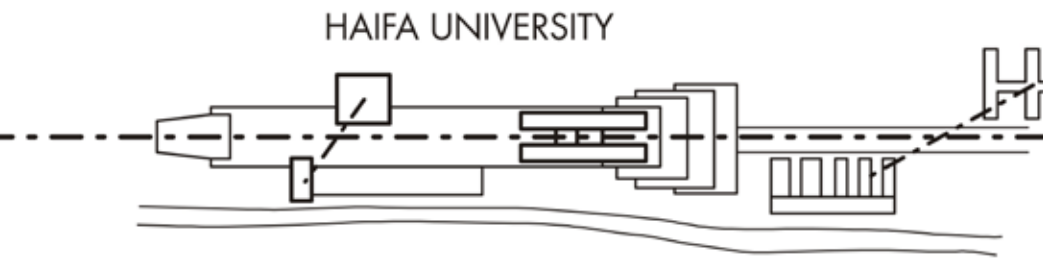


whole, suggests an idea of movement along the direction of the longitudinal axis. These impressions in great part are due to the ways, already analyzed, the axes are worked with in the projects.

In the Congress, the transversal position of the horizontal slab in relation to the dominant axis seems to be opposed to the movement along the Monumental Axis, affirming a kind of conquest and dominance of a position. In fact, the Congress building is precisely the focal point of the Monumental Axis, the element which the movement along the latter converges to, reaches, and where it ends. The building, because of its use, should exactly have this dominant position, affirming its importance in relation to the other buildings of the esplanade. The ministries seem to be steps of a rhythmic movement, which is constant until the Ministries of Justice and Foreign Affairs. At this point the rhythm is broken, the movement is restrained, before it ends softly in the Congress building. This one, thus, appears as the point of arrival of the movement, i. e., where there is no movement (evidently, beyond the Congress the movement may be retaken to the infinite, from the Three Powers Plaza).⁴ And the longitudinal axis of the horizontal slab, which, as we have already seen, is restricted and of little significance, is not capable, in its turn, of suggesting movement along itself, being cut by the avenues that pass by the sides of the building. The horizontal slab lies on a depression between the avenues, with the four corners of the platform reaching the lateral banks (cutting definitely, this way, the possibility of suggesting movement, what could maybe happen if the supports were closer to the axis or if they suggested a convergence towards the latter). This way, the Congress presents itself as a static element, what matches its programmatic importance. The static quality, the break of the movement, guarantees monumentality, majesty and dominance in relation to the surrounding buildings.

In its turn, the design of the University of Haifa suggests movement along the main longitudinal axis. It is certainly nothing comparable to the dynamism of some baroque buildings, for example, but a suggestion of a linear, slow movement. We may think in the movement of a large ship, leaving a trail behind it. It comes to our mind the image of a large aircraft carrier. The large platform resembles the flight deck, and the Eshkol tower, the superstructure. It is interesting to note that some illustrations published by Acrópole show a model of the project photographed by the water.⁵ We do not know the reason of this, once the project was not to be built by the sea, but it stresses the suggestion of the ship metaphor. Maybe the fact that the University is in Haifa, the major port of Israel, could have something to do with this image.

The other elements of the composition (in the project), in



térios da Justiça e Relações Exteriores. Aí o ritmo é quebrado, retendo-se o movimento como que com um freio, até sua chegada, suave, ao Congresso. Este, então, coloca-se como ponto de chegada do movimento, ou seja, como ponto em que não há movimento (evidentemente, para além do Congresso, o movimento seria retomado para o infinito, a partir da Praça dos Três Poderes).⁴ E o eixo longitudinal da placa horizontal, que, como vimos, é restrito e pouco significativo, não é, por sua vez, capaz de sugerir movimento ao longo de si, sendo cortado pelas próprias avenidas que passam junto às laterais do prédio. A placa horizontal fica encaixada, rebaixada entre as avenidas, com a cobertura apoiando-se nas laterais pelos quatro cantos (cortando-se assim definitivamente a possibilidade de sugerir movimento, o que poderia ainda acontecer se os apoios estivessem mais junto ao eixo ou sugerissem uma convergência para este). Assim, o Congresso apresenta-se como elemento estático, o que condiz com a importância que lhe foi conferida programaticamente. A estaticidade, a ruptura do movimento lhe garante monumentalidade, majestade e dominância em relação às outras edificações.

Por sua vez, a composição da Universidade de Haifa sugere um sentido de movimento ao longo do grande eixo longitudinal. Por certo nada comparável ao dinamismo de obras barrocas, por exemplo, mas uma sugestão de um deslocamento linear, lento, como se pode pensar no deslocamento de uma grande nave ou navio, deixando um rastro atrás de si. Surge-nos a imagem de um grande porta-aviões. A grande placa horizontal lembra o convés de lançamento dos aviões, e a torre Eshkol, a superestrutura de controle. É interessante notar que algumas ilustrações publicadas na revista *Acrópole* mostram uma maquete fotografada junto à água.⁵ Não sabemos a razão disto, uma vez que o edifício não seria construído junto ao mar, mas colabora para acentuar essa sugestão da metáfora do navio. Talvez o fato da Universidade ser em Haifa, o maior porto de Israel, pudesse até ter algo a ver com esta imagem.

Os outros elementos do conjunto da composição (no projeto), apesar de não colaborarem tão claramente com a imagem náutica do porta-aviões, não deixam de contribuir para a sugestão de movimento ao longo do grande eixo longitudinal. O auditório, pela sua forma curva, sugere até a idéia de um salto à frente. O edifício em H acentua o eixo longitudinal, que passa entre os dois blocos paralelos, como se, ali, ganhasse energia e fosse lançado com mais velocidade para trás. O edifício em terraços sugere que o movimento do conjunto faria deslizar uma parte sobre a outra. Por fim, os outros elementos da composição fariam as vezes de um rastro e de partes deixadas pela grande nave em movimento.

Sensação de fluidez e movimento pode ser sentida

spite of not contributing so clearly to the nautical image of the aircraft carrier, do not fail to contribute to the suggestion of movement along the longitudinal axis. The auditorium, because of its curved shape, suggests the idea of a jump ahead. The building in H stresses the longitudinal axis, which passes between the two parallel blocks as if, there, it would gain energy and speed. The terrace building suggests that the movement of the whole would make parts slide on each other. At last, the other elements of the project would suggest the image of a trail and of parts left behind by the large ship in movement.

Other aspects and architectural elements also give a feeling of fluidity and movement. Inside the main building, corridors that give access to the classrooms have undulating wooden walls, suggesting a fluid movement. Externally, the platform of the main building is juxtaposed to a smaller platform (Figura 3), which forms a terrace that gives access to the tower and provides a long marquee to the west (or southwest) side, entrance of the building, where the cars and buses arrive. This marquee is supported by transversal porticoes of a "free" curved shape (Figura 7) with an inclined pillar (as if it were one of the legs of the V pillars typical of Niemeyer) and a console extension (Figura 9). The *free* curve, the inclination of the pillar, and the relatively little height in relation to the length stress the dynamic character present in various aspects of the project, as well as in other works of the architect.

Another frequent element in the projects of Niemeyer, of dynamic character, is the ramp. In Haifa there is a ramp giving access to the Eshkol tower (Figura 10), at the south side, on the smaller terrace, mentioned above, which serves as a plaza in front of the entrance of the tower. The ramp, perpendicular, in plan, to the tower, conducts the movement frontally to the entrance. It should create, like in the National Congress and the Planalto Palace, in Brasília, a sense of solemnity, with a processional way, in a slow, ascending approach. Being a path, and being inclined, the ramp is one more element that expresses the idea of movement.

THE RAMP AND THE EXTERNAL ACCESS TO THE TOWER

Nevertheless, in Haifa, because of the way in which it was placed, on the smaller terrace, laterally in relation to the entrance to the main building, and above it, the ramp remains in a secondary position, not really participating in the life of the University. It seems to be, in fact, something without a major purpose, both instrumental and expressive, not comparing to the ramp of the National Congress or that of the Planalto Palace, for example. The architectural motif is repeated in Haifa, but without the same strength, like a quotation that loses meaning because of frequent repetition, but mainly because of the little importance of its position.

3 Maquete do projeto. Vista do lado sul.
Foto: Renato Fiore.
3 Model of the project, seen from the south side.
From: Renato Fiore.

4 Maquete do projeto. Vista do lado nordeste.
Arquivo PROPAP.
4 Model of the project, seen from the northeast side.
From: PROPAP archives.

5 A torre Eshkol
Foto: Renato Fiore.
5 The Eshkol tower.
From: Renato Fiore.

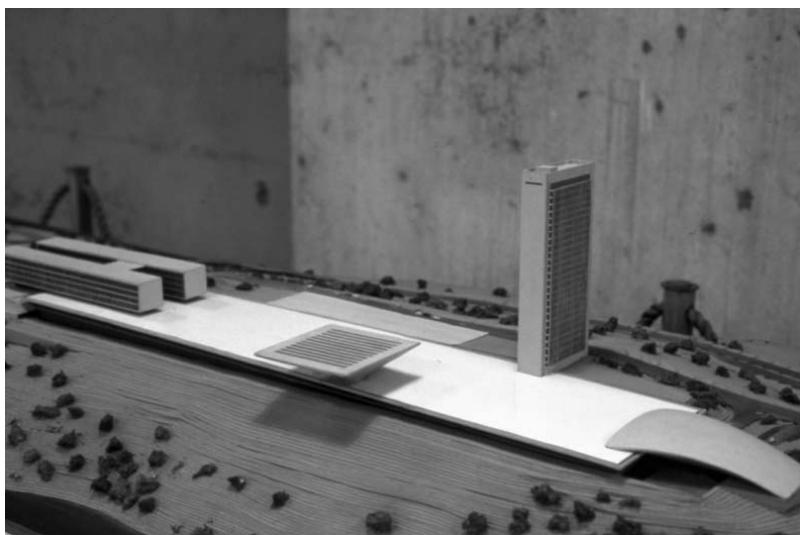
6 A torre Eshkol
Arquivo PROPAP.
6 The Eshkol tower.
From: PROPAP archives.



3



4



5



6

7 Pórticos da plataforma menor, com o acesso principal à Universidade ao fundo.

Foto: Renato Fiore.

7 Porticoes of the small, lateral horizontal slab, with the main entrance to the University in the background.

From: Renato Fiore.

8 A torre Eshkol
Arquivo PROPARG.

8 A tower Eshkol
From: PROPARG archives.

9 Marquise junto à via de acesso à Universidade.

Foto: Renato Fiore.

9 Marquee along the access way to the University.

From: Renato Fiore.

10 Rampa e acesso à torre Eshkol.

Foto: Renato Fiore.

10 Ramp and access to the Eshkol tower.

From: Renato Fiore.

11 Universidade Hebraica no Monte Scopus.

Foto: Renato Fiore.

11 Hebrew University on Mount Scopus.

From: Renato Fiore.



7



9



8



10



11

também em outros aspectos e elementos arquitetônico-compositivos. No interior do edifício principal, corredores que dão acesso a salas de aula têm paredes com lambris, de forma ondulante, sugerindo uma fluidez de movimento, de passagem das pessoas. Externamente, a placa horizontal do edifício principal é justaposta a uma outra menor (Figura 3), cujo terraço serve de acesso à torre, e que proporciona uma extensa marquise do lado oeste (ou, sudoeste), lado de chegada à Universidade, onde carros e ônibus deixam as pessoas. Esta marquise é sustentada por pórticos transversais, de forma curva livre (Figura 7), com pilar inclinado (como se fosse uma das pernas dos pilares em V típicos de Niemeyer), com prolongamento em balanço (Figura 9). A curva livre, a inclinação do pilar, a relativa pouca altura da marquise, em relação ao comprimento, acentuam o caráter dinâmico presente em vários aspectos do projeto, como também em várias outras obras do arquiteto.

Outro elemento frequente nos projetos de Niemeyer, de caráter dinâmico, é a rampa. Em Haifa, há uma rampa de acesso à torre Eshkol (Figura 10), pelo lado sul, por sobre o terraço menor, mencionado há pouco, que serve de praça em frente à entrada da torre. A rampa, conduzindo perpendicularmente à entrada no centro desta, deveria gerar, como no Congresso Nacional em Brasília, e talvez ainda mais no Palácio do Planalto, um sentido de solenidade, com um caminho processional, em uma aproximação lenta, ascendente. Enquanto caminho, e mesmo pela forma inclinada, a rampa é mais um elemento que expressa a idéia de movimento.

A RAMP A E O ACESSO EXTERNO À TORRE

No entanto, em Haifa, da forma como a rampa foi colocada, sobre o terraço menor, lateralmente à entrada no edifício principal, e acima deste, fica, na verdade, em uma posição secundária no conjunto, aparentemente deslocada, não participando de fato da vida da Universidade. Parece, na realidade, algo sem maior finalidade, tanto instrumental como expressiva, não se comparando à rampa do Congresso Nacional ou à do Palácio do Planalto, por exemplo. O motivo arquitetônico é repetido em Haifa, mas sem o mesmo vigor, como uma citação que se esvazia pela repetição frequente, mas sobretudo pelo deslocamento para uma situação menos destacada.

Essa sensação de fragilidade da proposta é acentuada, ainda, por dois outros aspectos. O primeiro é a própria entrada na torre Eshkol,⁶ para onde conduz a rampa. Um dos problemas projetuais difíceis de resolver é exatamente a entrada de edifícios prismáticos enviaçados. A volumetria simples, a repetição exaustiva dos elementos, a busca de uma elegância quase abstrata, sóbria, limpa, ao gosto

This feeling of weakness of the proposal is stressed by two other aspects. The first is the entrance of the Eshkol tower,⁶ to where the ramp conducts. A design problem which is difficult to solve is exactly the entrance to prismatic buildings with curtain walls. The simple volume, the exhaustive repetition of elements, the search for an abstract, sober and clean elegance, in the way modernist architects like, are often little compatible with clear demarcation of entrances, porticoes or portals formally in evidence, like the classical porticoes, for example. In the modernist glass prisms, the external doors are many times panels which, in spite of being moveable, are little or almost nothing different in form from the other, fixed, panels of the façade. That may even, in some cases, be of certain difficulty of legibility to the users. A clearer demarcation of the entrance could compromise the sober and minimalist elegance often desired.

In the case of the Haifa building, there is a demarcation of an entrance, at the end of the ramp. But it is a small and little expressive salient prism at the base of the tower (Figura 10),⁷ that should mark the entrance without being too conspicuous in order to avoid compromising the elegance of the tower. The result is a timid, fragile solution, not capable of expressing monumentality or solemnity. And it does not even avoid breaking a little with the formal cleanness of the tower. With this, it compromises also the formal importance of the ramp.

THE SPACIOUSNESS AND THE WINDS

The other aspect that contributes to weaken the importance of the ramp is the fact that the covering slab of the main building, which should serve as a large terrace-plaza, does not seem to have conditions to attract much public and to become a lively place. The impression is of a large open space, arid and abandoned, without attractions, unless for some visitor that wishes to see the building or the landscape, or to feel alone in the immensity of infinite space. As it has been said about Brasília, there is a lot of "space", but specific "places" are lacking. The slab itself, the plaza's floor, seemed not to be well kept, with grass growing in the joints and fissures. Maybe this is also due to the fact that, being a roof, the plaza is not immediately accessible to the students, not being on their normal paths. Anyway, if the idea was to make a large usable space, an elevated plaza, it does not seem to have been much successful. And, with the deficiency of the terrace as a plaza, the ramp of access remains forgotten.

In fact, there are aspects of the project that do not seem to have had a most favourable response from the public (users).⁸ A criticism that we heard during our visit, though it is a more technical than formal aspect (but that influences the perception and the feelings about the building), is about the fact that the

dos arquitetos modernistas, são freqüentemente pouco compatíveis com marcações claras de acessos, pórticos ou portais formalmente bem evidenciados, como o eram os pórticos clássicos, por exemplo. Nos prismas de vidro modernistas, as portas externas são muitas vezes painéis que, apesar de móveis, pouco ou quase nada se diferenciam formalmente dos outros painéis fixos, que compõem a fachada, podendo, em alguns casos, até mesmo causar alguma dificuldade de leitura para os usuários. Uma marcação mais clara da entrada poderia comprometer a elegância sóbria e minimalista muitas vezes buscada.

No caso do prédio de Haifa, há uma marcação da entrada, aonde chega a rampa, mas trata-se de um pequeno e pouco expressivo prisma saliente na base da torre (Figura 9), uma espécie de edícula plugada ao edifício,⁷ que deve marcar a entrada sem se destacar demasiado para não comprometer a elegância da torre. Acaba sendo uma solução tímida, frágil, que não é capaz de expressar monumentalidade ou solenidade, e nem sequer evita uma certa quebra da limpeza formal da torre. Com isto, a própria importância formal da rampa fica comprometida.

A AMPLIDÃO E OS VENTOS

O outro aspecto que também contribui para a perda de importância desta é o fato de que a laje de cobertura do edifício principal, que deveria ser um grande terraço-praça, não parece ter condições de atrair grande público e constituir-se num ambiente vivo. A sensação é de um grande espaço aberto, árido e abandonado, sem atrativos, a não ser para algum visitante que queira ver a obra ou a paisagem, ou sentir-se só frente à imensidão do espaço infinito. Como freqüentemente tem-se dito a respeito de Brasília, há muito "espaço", mas faltam "lugares". A própria laje, piso da praça, na oportunidade em que lá estivemos, pareceu mal conservada, com capim crescendo nas fendas. Talvez isto se deva também, em parte, ao fato de, enquanto cobertura, a praça não estar ao alcance mais imediato dos estudantes, em seus trajetos normais. De qualquer forma, se a idéia era de um grande espaço de utilização, de uma praça "suspensa", não nos parece que a proposta tenha sido muito feliz. Além disto, com a fragilidade do terraço enquanto praça, a rampa de acesso fica mais esquecida.

De fato, há aspectos do projeto que parecem não ter tido uma resposta muito favorável do público (usuários).⁸ Uma crítica que ouvimos durante nossa visita, se bem que esta seja mais a um aspecto técnico do que formal (mas que tem influência nas sensações, percepções, que se têm da obra), é sobre o fato de a torre Eshkol balançar um pouco com os ventos mais fortes. Certamente calculada para suportar esses esforços, a torre, no entanto, causa de fato uma sensação

Eshkol tower sways a little with the stronger winds. Certainly calculated to support these forces, the tower, however, causes a rather unpleasant sensation, when it is too windy, especially at its top, giving an impression of instability. The tower is a kind of blade, of little thickness, standing on a high and unprotected spot. Maybe its shape should be different, wider, with a centralized plan, for example (circular, square, etc.), which would not only be more stable, but give a better impression of stability. The very idea of a vertical landmark or axis, dominating a whole region (a programmatic point) would be more clearly manifest.

THE PROBLEM OF THE RELATION OF THE BUILDING WITH THE CONTEXT

In terms of identification with the local architecture, the project does not show major preoccupations. The idea of the dominant tower is what exists of evident in the relation of the building with the surroundings, being a monumental adequacy to the place and to the importance of the building. If we accept the nautical analogy, perhaps we could see in it a reference to the port and to the sea of Haifa. But, in terms of architectural language, the relations seem to be established within Niemeyer's own professional history, as we try to demonstrate, as well as within the international modernism, without being manifest any search for references in the local architecture or cultural environment. There are not real problems of urban insertion, of contrasts not well solved with the traditional buildings, because the University lies withdrawn from the city, or at least from the central and dense areas. So, if the University is not much integrated in the architectural and cultural context, it also does not compromise this context.

It would be interesting to mention here another university campus of Israel, the Hebrew University on Mount Scopus, Jerusalem, designed by a group of architects in which David Reznik, a Brazilian architect of Jewish origin, settled in Israel, takes part. The other authors are S. Shaked, R. Carmi and H. Katzev.⁹ This campus is also withdrawn from the urban centre, on the top of a hill (Figura 11). But the project is entirely identified with the spirit of local architecture, with low buildings, with the massive and complex play of volumes that reminds us of the traditional towns of the region. It is evident that, considering that the architects are Israelis, the insertion in the context should be much easier. But it may also be a question of attitude, an ideological point, a way of seeing architecture within a cultural frame.

The work of Niemeyer is often not clearly marked by the preoccupation with harmonizing with the architectural, built context, especially in his more recent work, in spite of what

um tanto desagradável, sob o vento, principalmente no alto, dando uma impressão de certa instabilidade. Trata-se de uma lâmina, com pouca largura (ou espessura), num ponto alto e totalmente desprotegido dos ventos. Talvez o formato da torre devesse ser diferente, mais largo, com uma planta central, por exemplo (circular, quadrada etc.), que não só fosse mais estável como transmitisse melhor a impressão de estabilidade. A própria idéia de marco ou eixo vertical que domina toda uma região em volta (um ponto programático) ficaria mais claramente evidenciada.

O PROBLEMA DA RELAÇÃO DA OBRA ARQUITETÔNICA COM O CONTEXTO

Em relação à identificação com a arquitetura local, o projeto não demonstra uma preocupação maior. A idéia da torre dominante é talvez o que há de evidente na relação do prédio com o entorno, uma adequação monumental ao lugar e à importância do prédio. Se aceitarmos a analogia naval, talvez possamos ver aí uma referência ao porto e ao mar de Haifa. Mas, em termos de linguagem arquitetônica, as relações parecem inscrever-se mesmo dentro da trajetória arquitetônica, formal, do próprio Niemeyer, como procuramos demonstrar, assim como do modernismo internacional, sem que se evidencie alguma busca de referências na arquitetura local, de relações com o meio cultural. Não chega a haver problemas de inserção urbana, de contrastes mal resolvidos com as edificações tradicionais, porque a Universidade fica retirada da cidade, ou, pelo menos das áreas centrais e densificadas. Assim, se não há propriamente integração no contexto arquitetônico-cultural, não há também um comprometimento maior deste.

Seria interessante mencionar aqui outro campus universitário de Israel, o da Universidade Hebraica no Monte Scopus, em Jerusalém, projeto de um grupo de arquitetos, do qual faz parte David Reznik, arquiteto brasileiro de origem judaica, radicado em Israel. Os demais autores são S. Shaked, R. Carmi, e H. Katzef.⁹ Trata-se também de um campus afastado do centro urbano, no cimo de um monte (Figura 11). Mas o projeto identifica-se plenamente com o espírito da arquitetura local, com construções baixas, com o sentido de massa da pedra, com a volumetria complexa que se desenvolve lembrando as aglomerações tradicionais da região. É evidente que, tratando-se de arquitetos israelenses, a inserção no contexto é muito mais fácil. Mas talvez também seja uma questão de postura, uma questão ideológica, uma maneira de ver a arquitetura, dentro de um prisma culturalista.

A obra de Niemeyer não se notabiliza pela preocupação em harmonizar-se com o contexto arquitetônico-cultural, apesar do que por vezes aparece no discurso do autor.¹⁰ No caso do projeto para Haifa, em um país tão distante e

aparece sometimes in the author's discourse.¹⁰ In the case of the Haifa project, in a country so distant and different from his own, it is quite natural that this difficulty should appear. However, considering, for example, the case of the Latin America Memorial, in São Paulo, it becomes evident, in our opinion, that it is not only the difficulty in understanding a distant culture. It seems, in fact, that there is a lack of interest, typical of the architectural modernism, in establishing relations with the built place (adequacy to the natural landscape is common, though) seen not only in geographical, climatic and geological terms, but with all its cultural and aesthetic characteristics.

The Brazilian modernism developed a discourse about the search for a Brazilian "spirit" in architecture, under the influence of the colonial baroque, the tropical qualities, and the topography.¹¹ In fact, it seems that many times Brazilian modernist architecture showed this preoccupation, especially before Brasília, with results often interesting and aesthetically and culturally quite rich.¹² The Grande Hotel of Ouro Preto, of 1940, designed by Niemeyer, is a work that tries to reflect, in its modernity, the Brazilian culture, with important influences from the colonial architecture from the state of Minas Gerais, being therefore related to the context (if we accept that it is appropriate to put a modern building in an almost entirely preserved 18th century town).

The general tendency, however, may perhaps have been seeing this relation with the Brazilian culture in a too generic way, without considering the individualities of each particular context, without really trying to interpret specific cases, regional realities, and give particular solutions to each situation. Even the mentioned hotel of Ouro Preto, according to Yves Bruand, reached a reasonable harmony with the context only because of the interference of the national agency for historical preservation, which did not accept Niemeyer's first proposal, which "did not take into consideration the peculiarities of the environment".¹³ Bruand affirms that, comparing to Lúcio Costa, Niemeyer: "was not equally sensitive to the arts of the past, in spite of appreciating them, and considered that modern architecture should not be subordinated to them and that both could coexist independently from each other".¹⁴

If we take the case of the State of Rio Grande do Sul, in south Brazil, for another example, we may see that the dominant tendency in the course of architecture of the Institute of Fine Arts, probably the principal agent of diffusion and consolidation of modern architecture in the State, is exactly the influence coming from the main centres of the country (represented chiefly by Lúcio Costa and Niemeyer). If on the one hand this line represents an effort to adapt the international modernism, especially the influence from Le Corbusier, to the Brazilian cul-

diferente do seu, é bastante natural que essa dificuldade apareça. Mas considerando, por exemplo, o caso do Memorial da América Latina, em São Paulo, fica, a nosso ver, evidente que não se trata apenas da dificuldade em compreender uma cultura distante. Parece-nos que há, de fato, um desinteresse, típico do modernismo arquitetônico, pela adequação ao local, entendido não apenas geográfica, climática e geologicamente, mas com toda uma carga de influências culturais e estéticas.

O modernismo brasileiro desenvolveu todo um discurso sobre a busca da “brasilidade” na arquitetura, sobre a influência do barroco colonial, da tropicalidade, da topografia.¹¹ De fato, parece-nos que muitas vezes a arquitetura modernista brasileira revelou esta preocupação, sobretudo antes de Brasília, com resultados freqüentemente interessantes e bastante ricos esteticamente e culturalmente.¹² O Grande Hotel de Ouro Preto, de 1940, projeto de Niemeyer, é uma obra que busca refletir, dentro de sua modernidade, a cultura brasileira, com marcante influência da própria arquitetura colonial mineira, estando, portanto, relacionada ao contexto (se aceitarmos que pode ser adequado construir um prédio moderno numa cidade do século XVIII praticamente conservada por inteiro).

Mas talvez, em termos gerais, tenha havido uma tendência a ver esta relação com a cultura brasileira de uma forma muito genérica, sem considerar as individualidades de cada inserção de uma nova obra em um contexto específico, sem procurar realmente interpretar casos especiais, realidades regionais, e dar respostas particulares a cada situação. O próprio hotel de Ouro Preto, de acordo com Yves Bruand, só chegou a esse resultado razoavelmente harmônico com o seu contexto urbano por interferência do Serviço do Patrimônio Histórico, que não aceitou a primeira proposta de Niemeyer, a qual “não levava em consideração as características peculiares do meio ambiente”.¹³ Bruand afirma que, em relação a Lúcio Costa, Niemeyer: “não era igualmente sensível às artes do passado, apesar de apreciá-las, e julgava que a arquitetura moderna não deveria a elas se subordinar, e que ambas podiam manter uma coexistência com independência recíproca”.¹⁴

Se tomarmos, ainda para exemplificar esta questão, o caso do Rio Grande do Sul, veremos que a tendência dominante no curso de arquitetura do Instituto de Belas Artes, talvez o principal agente de difusão e consolidação da arquitetura moderna no estado, é exatamente a de influência do centro do país (representada fundamentalmente por Lúcio Costa e Niemeyer). Se por um lado esta linha representa uma busca de adaptação do modernismo internacional, especialmente o corbusiano, à cultura e condições brasileiras, por outro, tende a basear-se no que seria uma espécie de estereótipo difundido em todo o país como “a cultura brasile-

ture and conditions, on the other hand, it tends to base itself on a kind of stereotype diffused in the whole country as “the Brazilian culture” (based mainly on selected cultural aspects from Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo and also the northeast of the country), above the specific local conditions. At the same Institute of Fine Arts, it appears another trend, the so-called socialist realism, which criticizes the architecture coming from the main centres of the country, considering that it lacks a more direct relation with the particular local cultures.¹⁵ So, in these cases, modernist insertions, even if justified by a generic “inspiration” on the Brazilian culture and past, may cause contrasts which are not well solved.

Modernist architecture in general tends to have difficulty in establishing relations between the new buildings and their cultural and architectural contexts, many times compromising aesthetically the surroundings.¹⁶ Normally the modernist projects achieve better results when they are distant enough from traditional groups of buildings, not creating much conflict with the pre-existing built environment. Many of Niemeyer’s works are exactly situated out of consolidated contexts, thus avoiding more critical situations. But it looks clear, also because of this fact, that the analysis of the pre-existent architectural context of each new work, aiming at the establishment of relations with it, is not a fundamental preoccupation of the architect.¹⁷

CONCLUSION

In the case of the University of Haifa, the precedents to be considered are definitely not in the cultural and architectural environment, but mainly in the previous work of Niemeyer himself. The comparison with the National Congress in Brasília, as well as the references to other works or aspects of works of the architect, helps to make clear this point. Thus it is once more confirmed the affirmation of Edson Mahfuz that Niemeyer “works with a closed formal and compositional repertory, which is applied to all the projects”,¹⁸ and that, therefore, it is not much more than a myth the idea that “his method of work would consist of constant inventions, and that each new project would start from zero”.¹⁹

Observing Niemeyer’s work, the recurrences of forms and compositional schemes become clear. This, however, seems to contradict the architect’s own discourse in favour of invention and originality at each new work.²⁰ It is evident that originality may be achieved departing exactly from an already known repertory, maybe even with better results than departing from “zero”. The repertory may be modified and interpreted in a new way, process in which the precedents also contribute to give meanings to the innovations. It is in great part this process what we could see comparing the Haifa project to the Brazilian National Congress.

ira" (calcada principalmente em aspectos selecionados da cultura carioca, mineira, paulista e ainda nordestina), e que acaba impondo-se sobre condições locais específicas. No próprio Instituto de Belas Artes, surge também outra linha, o chamado realismo socialista, que critica a falta de relação mais direta desta arquitetura vinda do centro do país com o povo, com as culturas mais localizadas.¹⁵ Assim, nesses casos, inserções modernistas mesmo justificadas por uma "inspiração" genérica no passado e na cultura brasileira podem causar contrastes bastante mal resolvidos.

O modernismo arquitetônico em geral tende a ter dificuldades para resolver bem a relação das obras novas com os seus contextos culturais e arquitetônicos, muitas vezes levando mesmo ao comprometimento estético de todo um conjunto.¹⁶ Normalmente, os projetos modernistas conseguem resultados melhores quando estão afastados o suficiente de conjuntos construídos tradicionais para não gerar muitos conflitos com as pré-existências. Muitas obras de Niemeyer são exatamente em locais afastados, fora de contextos consolidados, e, assim, evitam situações mais críticas. Mas, parece-nos claro, inclusive por este mesmo fato, que não é uma preocupação fundamental do autor a análise da inserção de cada obra em um contexto arquitetônico pré-existente, visando a compor um conjunto com este.¹⁷

CONCLUSÃO

No caso da Universidade de Haifa, definitivamente, os precedentes a considerar não estão no entorno cultural-arquitetônico, mas, principalmente na obra anterior do próprio Niemeyer, como já colocado. A comparação com o Congresso Nacional, em Brasília, assim como a menção de outras obras ou aspectos de outras obras do autor, deve deixar claro este fato. Confirma-se, assim, mais uma vez, a afirmação de Edson Mahfuz, de que Niemeyer "trabalha com um repertório formal e compositivo fechado, o qual é aplicado a todos os projetos",¹⁸ e que, portanto, não passa muito de um mito a idéia de que "seu método de trabalho consistiria em invenções constantes, e que a cada projeto ele partiria do zero".¹⁹

Observando-se a trajetória de Niemeyer percebem-se claramente recorrências formais e de esquemas compositivos, o que parece contrapor-se ao discurso do arquiteto, a favor da invenção, da originalidade a cada obra.²⁰ É evidente que a originalidade pode ser conseguida, e talvez mesmo com resultados até melhores do que partindo "do zero", partindo-se exatamente de um repertório já conhecido, modificando-o e interpretando-o de algum modo novo, processo em que os precedentes colaboram para dar significados também ao que é inovador. É em grande parte isto que vimos ao comparar o projeto de Haifa ao do Congresso Nacional.

In another article written by Edson Mahfuz, this aspect is also analyzed. Mahfuz states the following: "the architectural production consists, in great part, in the transformation and adaptation of the existing knowledge under always variable circumstances".²¹ Niemeyer is evidently an architect of great talent and artistic sensibility, capable of achieving innovation and originality using a limited repertory.

However, maybe this process is not always so much successful. In the more recent works, it seems that Niemeyer often lacks the strength shown in previous works, like in the Brazilian Pavilion for the New York Fair of 1939,²² in Pampulha, Belo Horizonte, in his residence at Canoas Road, Rio de Janeiro, and even in Brasília. The project for the University of Haifa, already from 1964, is interesting, has aesthetic quality and is capable of suggesting various ideas and interpretations, but is certainly of less interest than these previous works. Departing from schemes and forms already present especially in the National Congress, Niemeyer does not achieve a result of the same quality. In more recent works, like in the Latin America Memorial, the impression is that the process of working within the same basic repertory is near exhaustion, not only because of the recurrence of already known forms and because much is left to be desired in terms of relations with the urban context, but also because Niemeyer's own idea of architecture seems to remain the same, or almost the same, while architecture and the ideas about architecture have found new directions, many times derived from the criticism on the conceptions that Niemeyer insists in reproducing. Carlos Eduardo Dias Comas is quite emphatic about this exhaustion of Niemeyer's production. Quoting Niemeyer when the latter writes about the "repetition of forms and already known solutions, products of tendencies that gradually become academic and out of date",²³ Comas affirms the following: "It could not be better described great part of his recent production. There is nothing more banal than this proposal for the Tietê, with its exclusive sectors, its business towers, its apartment blocks and the 'play of volumes'... (...) There is no surprise or emotion. Unequivocal sign that the dream is over..."²⁴

Author of projects of great value, aesthetic quality and originality, with interesting cultural references especially until Brasília, Niemeyer loses strength and imagination at the moment he starts to give the impression that he is only designing "in the manner of Oscar Niemeyer".

Em outro artigo de Edson Mahfuz também esta questão é analisada. Mahfuz coloca que “a produção arquitetônica consiste, em grande parte, na transformação e adaptação do conhecimento existente à luz de circunstâncias sempre variáveis”.²¹ Niemeyer é evidentemente um arquiteto de grande talento e sensibilidade artística, capaz de empregar um repertório limitado e inovar em cima deste, alcançando originalidade.

Mas talvez esse processo não seja sempre tão bem sucedido. Nos dias mais recentes, parece freqüentemente faltar a Niemeyer o vigor demonstrado nas obras anteriores, como no Pavilhão da Feira de Nova York,²² na Pampulha, na sua residência em Canoas, Rio de Janeiro, e mesmo em Brasília. O projeto da Universidade de Haifa, já de 1964, é, como vimos, interessante, tem qualidade estética e é capaz de sugerir – várias idéias e interpretações, mas é certamente de menos interesse do que essas obras anteriores. Partindo de esquemas e formas presentes sobretudo no Congresso Nacional, Niemeyer não consegue em Haifa um resultado da mesma qualidade. Em obras mais recentes, como no Memorial da América Latina, a impressão é de que realmente o processo de trabalho em cima de sua própria obra está em vias de esgotamento, não só porque há uma recorrência de formas já conhecidas, e porque deixa a desejar em termos de diálogo com o contexto e em termos urbanos, mas porque a própria visão que Niemeyer tem da arquitetura parece ter sofrido pouca, ou quase nenhuma, mudança no decorrer de sua carreira, enquanto à sua volta a arquitetura e as idéias sobre a arquitetura vão encontrando novos caminhos, muitas vezes abertos por críticas ou problemas evidenciados justamente nas próprias concepções que Niemeyer insiste em reproduzir. Carlos Eduardo Comas é bastante incisivo a respeito desse esgotamento da produção de Niemeyer. Citando uma passagem do próprio Niemeyer em que este fala da “repetição de formas e soluções já conhecidas, produções de escolas que aos poucos se vão tornando acadêmicas e superadas”,²³ Comas afirma o seguinte: “Não se poderia descrever melhor o grosso de sua produção recente. Nada mais banal que essa proposta para o Tietê, com sua setorização exclusiva, suas torres empresariais, seus blocos de apartamentos e os ‘jogos de volumes’... (...) Não há nela surpresa ou emoção. Sinal inequívoco que o sonho acabou...”²⁴

Autor de uma obra de grande valor, qualidade estética e originalidade, com interessantes referências culturais, sobretudo até Brasília, Niemeyer perde força e imaginação no momento em que começa a dar a impressão de que está apenas projetando “à maneira de Oscar Niemeyer”.

NOTAS

¹ Textos explicativos, croquis e fotografias de maquetes desses projetos foram publicados em 1965. Oscar Niemeyer: 90 dias em Israel, Acrópole, n. 321, p. 21-29.

² As recorrências formais e compositivas (como estas que apontamos neste trabalho) dentro do conjunto da obra de Oscar Niemeyer foram estudadas por Edson Mahfuz. Mahfuz identifica um conjunto limitado de elementos, relações e estratégias compositivas básicas usado em quase todos os projetos de Niemeyer (Edson Mahfuz, O clássico, o poético e o erótico, AU - Arquitetura urbanismo, n. 15, p. 60-68).

³ Oscar Niemeyer: 90 dias em Israel, Acrópole, n. 321, p. 25.

⁴ A semelhança com o esquema do palácio barroco é evidente, com três domínios básicos (mesmo que de conteúdos diferentes) que se sucedem ao longo de um eixo longitudinal que sugere um movimento contínuo tendendo ao infinito, e com a massa do palácio disposta simétrica e majestosamente de forma transversal ao eixo principal.

⁵ Oscar Niemeyer: 90 dias em Israel, Acrópole, n.321, p.25.

⁶ Na verdade, o acesso à torre Eshkol é, na prática, feito por dentro da grande plataforma. Este acesso pela rampa teria um significado mais formal.

⁷ É o mesmo tipo de solução encontrada no edifício do Instituto de Previdência do Estado (IPE) do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

⁸ Quanto a este aspecto, não temos condições de fazer aqui qualquer afirmação definitiva, uma vez que para isto seria necessária uma pesquisa mais extensa e demorada, com coleta de dados e informações no local sobre as percepções e sensações do público usuário, seguindo métodos estatísticos e ultrapassando a proposta de nosso trabalho, a de um ensaio crítico de análise do projeto de Niemeyer, sobretudo enquanto proposta formal. Assim, apenas estamos colocando impressões que tivemos, frente à obra, durante visita que fizemos ao local, tendo ouvido algumas pessoas.

⁹ David Reznik, The Hebrew University on Mount Scopus, in: Modern architecture in Jerusalem, p. XII-XIII e z46-49.

¹⁰ Ver, por exemplo, em Oscar Niemeyer, Como se faz arquitetura, p. 67-68. Niemeyer discorre sobre a questão da unidade urbana, considerando o seu esquecimento um dos problemas mais graves da arquitetura atual. Em entrevista concedida à revista Arte hoje, Niemeyer toca na questão, elogiando a unidade do casario de Paris e lamentando a desfiguração do Rio de Janeiro. Sheila Dunaevits, Oscar Niemeyer, o arquiteto do sonho brasileiro, Arte hoje, v. 3, n. 29, p. 9.

¹¹ Niemeyer menciona a atração (e, portanto, a influência exercida) pelas "montanhas do meu país". Módulo, Oscar Niemeyer, n. especial, s/p.

¹² Ver Carlos E. D. Comas, Nemours-sur-Tietê, ou a modernidade de ontem, Projeto, n. 89, p. 90-93. Comas salienta a qualidade da obra de Niemeyer até Brasília, rica em referências arquitetônicas-culturais.13 Yves Bruand, Arquitetura Contemporânea no Brasil, p. 107.

¹⁴ Ibidem, p. 107.

¹⁵ A respeito do curso de arquitetura do Instituto de Belas Artes, de Porto Alegre, e as tendências dominantes neste, ver Renato Holmer Fiore, Arquitetura moderna e ensino de arquitetura: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951. (Dissertação de Mestrado).

¹⁶ Roger Scruton afirma que "é intrínseco da arquitetura que seja infinitamente vulnerável a mudanças nos arredores", tornando-se esta uma "arte do conjunto" (Estética da arquitetura, p. 20). O modernismo, também pelo culto à originalidade, tende a não ver a importância do sentido de lugar na arquitetura e da relação da

obra com seu entorno específico.

¹⁷ Devemos, no entanto, mencionar, por exemplo, o caso do Banco Boa Vista, no Rio de Janeiro, de 1946, muito bem colocado em seu contexto urbano.

¹⁸ Edson Mahfuz, op. cit., p. 60.

¹⁹ Ibidem, p. 60.

²⁰ Ao descrever seu método de trabalho, Niemeyer afirma o seguinte: "Surge uma idéia de repente e começo a trabalhar. (...) só me sinto satisfeito quando vejo que um elemento novo foi incorporado ao projeto, que ele não é vulgar nem repetitivo". Ao falar de um projeto em que interferiu no programa, Niemeyer diz tratar-se de "uma solução discutível, mas sem dúvida diferente e inovadora". (Os grifos são nossos). Oscar Niemeyer, op. cit., p. 65, 71-72.

²¹ Edson Mahfuz, Nada provém do nada: a produção da arquitetura vista como transformação do conhecimento, Projeto, n. 69, p. 89.

²² Ver a respeito Carlos E. D. Comas, Arquitetura moderna, estilo Corbu, pavilhão brasileiro, AU - Arquitetura urbanismo, v. 5, n. 26, p. 92-101.

²³ Oscar Niemeyer, Forma em arquitetura, p. 45, apud Carlos E. D. Comas, Nemours-sur-Tietê, ou a modernidade de ontem, Projeto, n. 89, p. 93.

²⁴ Carlos E. D. Comas, op. cit., p. 93.

Recebido: junho/2008.

Aprovado: agosto/2008.

NOTES

¹ Texts, drawings and photographs of the models of these projects were published in 1965. Oscar Niemeyer: 90 dias em Israel, Acrópole, n. 321, p. 21-29.

² The formal and compositional recurrences (like the ones that are being pointed out in this work) in the whole work of Oscar Niemeyer were studied by Edson Mahfuz. Mahfuz identifies a limited group of elements, relations and basic compositional strategies used in almost all of Niemeyer's projects (Edson Mahfuz, O clássico, o poético e o erótico, AU - Arquitetura urbanismo, n. 15, p. 60-68).

³ Oscar Niemeyer: 90 dias em Israel, Acrópole, n. 321, p. 25.

⁴ The similarity to the scheme of the baroque palace is evident, with three basic domains (even if of different contents) which succeed each other along a longitudinal axis that suggests a continuous movement tending to the infinite, and with the mass of the palace disposed transversely in relation to the main axis, in a symmetric and majestic way.

⁵ Oscar Niemeyer: 90 dias em Israel, Acrópole, n. 321, p. 25.

⁶ In fact, the access to the Eshkol tower is given inside the large platform. The access through the ramp would have a more formal meaning.

⁷ The same kind of entrance is found in the building of the Institute of Social Welfare of the State of Rio Grande do Sul (IPE), in Porto Alegre, Brazil.

⁸ In respect to this point, we do not have conditions to make any definitive remark here, since it would be necessary to carry out a more extensive research, collecting data about the feelings and perceptions of the users, following statistical methods, what would exceed the scope of the present paper, a critical and analytical essay on Niemeyer's project, chiefly in formal terms.

⁹ David Reznik, The Hebrew University on Mount Scopus, in: Modern architecture in Israel, p. XII-XIII and 46-49.

¹⁰ For example, in Como se faz arquitetura, Niemeyer writes about urban unity, considering the lack of regard in respect to it one of the major problems of contemporary architecture (Oscar Niemeyer, Como

se faz arquitetura, p. 67-68). In an interview given to the review *Arte hoje*, Niemeyer touches the question, praising the urban unity of Paris and deploring the disfigurement of Rio de Janeiro (Sheila Dunaevits, Oscar Niemeyer: o arquiteto do sonho brasileiro, *Arte hoje*, v. 3, n. 29, p. 9).

¹¹ Niemeyer mentions the attraction to (and, therefore, the influences suffered from) "the mountains of my country". *Módulo*, Oscar Niemeyer, special number.

¹² See Carlos E. D. Comas, *Nemours-sur-Tietê ou a modernidade de ontem*, *Projeto*, n. 89, p. 90-93. Comas points out the quality of Niemeyer's work until Brasília, rich in architectural and cultural references.

¹³ "... não levava em consideração as características peculiares do meio ambiente". Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, p. 107.

¹⁴ "... não era igualmente sensível às artes do passado, apesar de apreciá-las, e julgava que a arquitetura moderna não deveria a elas se subordinar, e que ambas podiam manter uma coexistência com independência recíproca". *Ibid.*, p. 107.

¹⁵ About the course of architecture of the Institute of Fine Arts, of Porto Alegre, and its dominant tendencies, see Renato Holmer Fiori, *Arquitetura moderna e ensino de arquitetura: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951, 1992*. Dissertation (Master in History).

¹⁶ Roger Scruton says that "it is intrinsic to architecture being infinitely vulnerable to changes in the surroundings" (*Estética da arquitetura*, p. 20). Modernism, also because of the cult of originality, tends not to see the importance of the meaning of the place in architecture and of the relation of the building with its specific surroundings.

¹⁷ We must, however, mention the case, for example, of the Boa Vista Bank, in Rio de Janeiro, of 1946, very well arranged in the urban context.

¹⁸ "...trabalha com um repertório formal e compositivo fechado, o qual é aplicado a todos os projetos". Edson Mahfuz, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹ "...seu método de trabalho consistiria em invenções constantes, e que a cada projeto ele partiria do zero". *Ibid.*, p. 60.

²⁰ Describing his own working method, Niemeyer affirms the following: "An idea appears suddenly and I start to work. (...) I only feel myself satisfied when I see that a new element has been incorporated in the project, that this one is neither vulgar nor repetitive". ("Surge uma idéia de repente e começo a trabalhar. (...) só me sinto satisfeito quando vejo que um elemento novo foi incorporado ao projeto, que ele não é vulgar nem repetitivo"). When talking about a project in which he interfered in the programme, Niemeyer says that it was "a questionable solution, but with no doubt different and innovative". ("...uma solução discutível, mas sem dúvida diferente e inovadora"). Oscar Niemeyer, *op. cit.*, p. 65, 71-72. (The italics are ours).

²¹ Edson Mahfuz, *Nada provém do nada: a produção da arquitetura vista como transformação do conhecimento*, *Projeto*, n. 69, p. 89.

²² See Carlos E. D. Comas, *Arquitetura moderna estilo corbu: pavilhão brasileiro*, *AU - Arquitetura urbanismo*, v. 5, n. 26, p. 92-101.

²³ "...repetição de formas e soluções já conhecidas e superadas". Oscar Niemeyer, *Forma em arquitetura*, p. 45, apud Carlos E. D. Comas, *Nemours-sur-Tietê ou a modernidade de ontem*, *Projeto*, n. 89, p. 93.

²⁴ "Não se poderia descrever melhor o grosso de sua produção recente. Nada mais banal que essa proposta para o Tietê, com sua setorização exclusiva, suas torres empresariais, seus blocos de apartamentos e os 'jogos de volumes'... (...) Não há nela surpresa ou emoção. Sinal inequívoco que o sonho acabou...". *Ibid.*, p. 93.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

COMAS, Carlos E. D. *Nemours-sur-Tietê, ou a modernidade de ontem*. *Projeto*, São Paulo, n. 89, p. 90-93, jul. 1986.

_____. *Arquitetura moderna estilo Corbu, pavilhão brasileiro*. *AU - Arquitetura Urbanismo*, São Paulo, v. 5, n. 26, p. 92-101, out./nov. 1989.

DUNAEVITS, Sheila. *Oscar Niemeyer, o arquiteto do sonho brasileiro*. *Arte hoje*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 29, p. 8-12, nov. 1979.

FIORE, Renato Holmer. *Arquitetura moderna e ensino de arquitetura: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951*. *Dissertação (Mestrado em História)* - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUC-RS, 1992.

GUEDES, Joaquim. 1989, *Oscar Niemeyer na Barra Funda*, em São Paulo. *Memorial da América Latina*. *Projeto*, São Paulo, n. 136, p. 100-103, nov. 1990.

MAHFUZ, Edson da Cunha. *Nada provém do nada: a produção da arquitetura vista como transformação do conhecimento*. *Projeto*, São Paulo, n. 69, p. 89-95, nov. 1984.

_____. *O clássico, o poético e o erótico*. *AU - Arquitetura urbanismo*, São Paulo, v. 3, n. 15, p. 60-68, dez. 1987/jan. 1988.

MÓDULO. *Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro, n. especial, jun. 1983.

NIEMEYER, Oscar. *Como se faz arquitetura*. Petrópolis: Vozes, 1986.

NIEMEYER, Oscar. *90 dias em Israel. Acrópole*, São Paulo, n. 321, p. 21-29, set. 1965.

PENTEADO, Hélio (coord.). *Oscar Niemeyer*. São Paulo: Almed, 1985.

REZNIK, David. *The Hebrew University on Mount Scopus*. In: *Modern architecture in Jerusalem*. Jerusalém: The Institute for Jerusalem Studies, 1980, p. XII-XII e 46-49.

SCRUTON, Roger. *Estética da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.