

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 90 (2003)
Heft: 4: et cetera

Artikel: Offene Räume in São Paulo
Autor: Spiro, Annette
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-67073>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

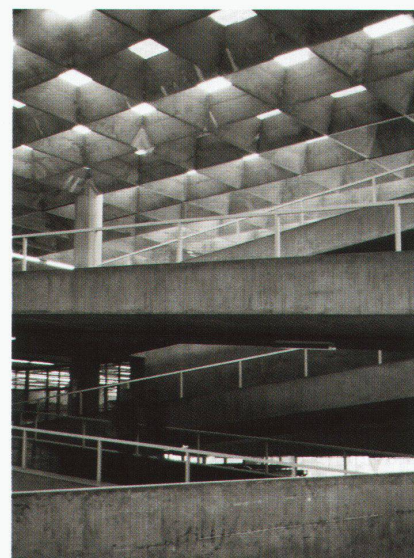
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



João Vilanova Artigas: Architekturfakultät
São Paulo, 1961. – Bilder: A. Spiro





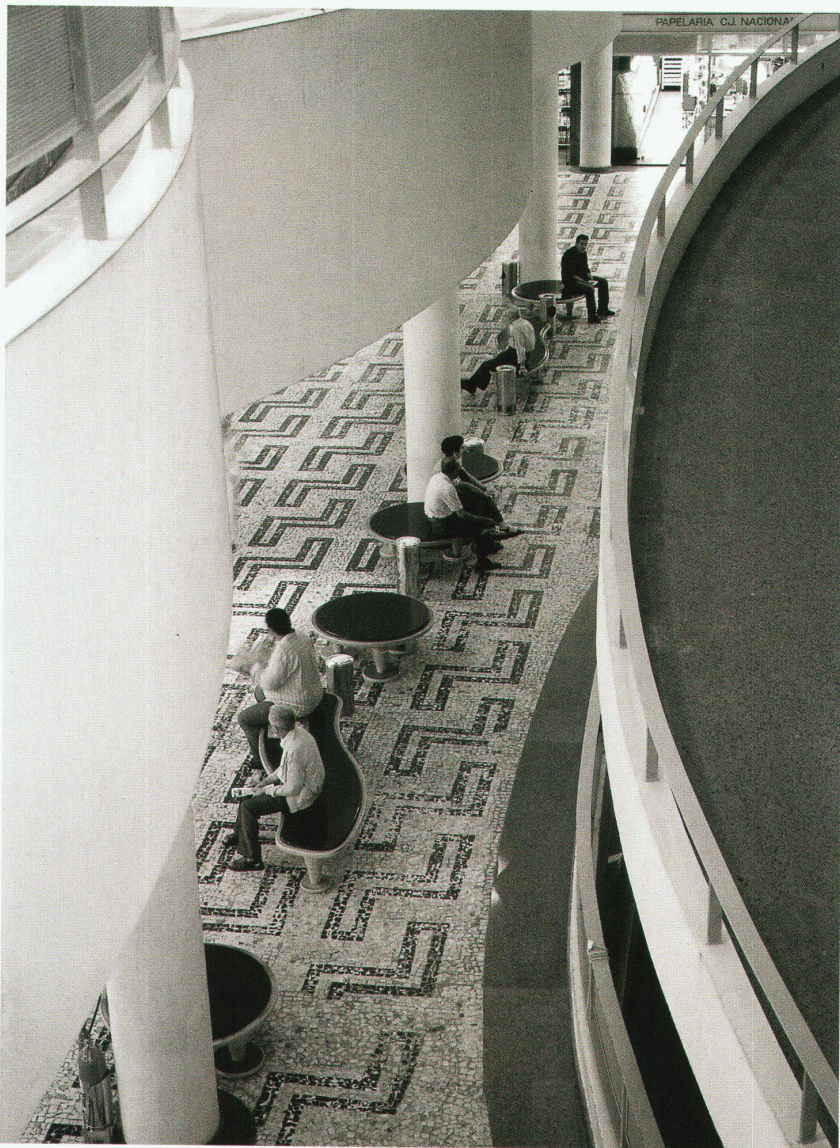
Offene Räume in São Paulo

Annette Spiro Man kann viele bedeutende Bauten Brasiliens durchwandern, ohne je eine Tür zu passieren. Diese Offenheit der Räume ist es, die den Besucher aus der alten Welt so überrascht und fasziniert. Ein Spaziergang durch einige Bauwerke der Moderne, aber auch der jüngsten Zeit zeigt, dass das Thema immer wieder neue Formen findet.

Die 1961 von João Vilanova Artigas erbaute Architekturfakultät in São Paulo hat weder Türen noch Pforten. Das Gebäude besteht vor allem aus Dach und Boden. Nur hauchzarte Stützen berühren das modellierte Terrain. Beunruhigt über das labile Gleichgewicht zwischen Schwere und Leichtigkeit geht man hinein und wähnt sich draussen und drinnen zugleich: Fassaden, Rampen und ein Dach, welches das Licht wie ein wolkenbedeckter Himmel bricht. Der Übergang zwischen Innen- und Aussenraum ist nahtlos, nur kleine Niveausprünge und eine lange Sitzbank begrenzen den offenen Raum. Es gibt in diesem Haus praktisch keine abgeschlossenen Räume. Professoren und Universitätsangestellte scheinen von diesem radikalen Raumkonzept doch etwas überfordert zu sein und haben sich notdürftig Bretterverschläge zusammengezimmert.

Eine solche Offenheit bedeutet auch eine Missachtung der Idee des Schutzes. Der Architekt Paulo Men-

des da Rocha sagt dazu: «Die brasilianischen Bauten wurden nicht gemacht, um irgend jemanden vor irgendwas zu schützen. Man tritt immer durch eine Tür hinein und durch eine andere wieder hinaus. Ein Zustand der Zerstretheit, der Unachtsamkeit. Der Raum sagt nur: hier ist der Ort. Wer eintreten möchte, trete hier ein. Der Raum verteidigt nichts gegen niemanden. Kein Zaun, keine Mauer, kein Graben – Elemente, die anderswo Archetypen der Architektur sind: die Burg, die Fortifikation. Man nehme die Hütte des Viehhirten in der endlosen Weite im Hinterland des Sertão. Nichts deutet in der Wildnis auf ein Haus hin. Plötzlich, überraschend steht das Haus da. Keine Einfriedung, kein Graben, nichts. Eine gerodete Stelle, einfach so, nur ein kleines Maniok-Beet darum herum. Oder man denke an den Palácio dos Arcos in Brasília, das Ministerium für Auswärtiges. Nichts von einer Befestigung, einem Pentagon oder Ähnlichem... Es ist



David Libeskind: Galerie Conjunto Nacional, São Paulo. – Bild: A. Spiro



Lúcio Costa, Oscar Niemeyer u.a.: Ministerium für Erziehung und Gesundheit, Rio de Janeiro, 1937–43. – Bild: St. Gantenbein

aber auch eine Frage der Epoche. Der Flughafen Santos Dumont¹ in Rio de Janeiro zum Beispiel wird nie zugesperrt, man kann ihn nicht abschliessen. Aktuelle Flughäfen haben immer Türen, Drehtüren, Alarmanlagen. Den Flughafen Santos Dumont hingegen betritt man von der Piste aus, durchquert ihn und ist auf einem Platz, in Rio de Janeiro. Bis heute ist das so, und es ist sehr schön. Jeder Vorübergehende kann ohne weiteres den Flughafen betreten, der nichts anderes ist als eine offene Säulenreihe auf einem Platz. Ist Ihnen das jemals aufgefallen? Vielleicht kann nicht jeder auf der anderen Seite in ein Flugzeug steigen, aber immerhin ... Wahrscheinlich werden wir das verlieren. Die internationalen Sicherheitsvorschriften, das Verkehrsaufkommen, Terrorismus ... Wenn das verschwindet, werden wir viel verloren haben.»²

Geht man vom Flughafen Santos Dumont ein paar hundert Meter weiter in Richtung Stadtzentrum, trifft man auf ein Bauwerk, das als Keimzelle solcher Raumkonstellationen gelten kann: die Sockelpartie des Ministeriums für Erziehung und Gesundheit³ ist einer der schönsten Stadträume des 20. Jahrhunderts. Der Bau nimmt nicht nur in der brasilianischen Architekturgeschichte eine Schlüsselstellung ein. Brasiliens Moderne ist nicht der europäischen gefolgt, sondern hat sich vielmehr parallel dazu entwickelt und mit dem Bau des Ministeriums sogar eine Vorreiterrolle übernommen. Überraschend ist, wie es einem Hochhaus mit den Attributen eines Solitärs gelingt, einen offenen Raum in den traditionellen Blockraster der Stadt einzuflechten. Es ruht auf zehn Meter hohen Stützen, und beinahe ohne es zu bemerken, betritt man das offene Erdgeschoss und findet sich unversehens in einem städtischen Raum von fließender Bewegung, Heiterkeit und Eleganz.

Im selben Geist wurden in der Folge auch in São Paulo öffentliche Räume und Passagen gebaut. Die repräsentativen Innenräume der Bauten der Jahrhundertwende im historischen Zentrum der Stadt wurden ergänzt durch Passagen, die in Sprache und Intention der Moderne folgten. Ein Prototyp solch städtischer Wohnbauten mit öffentlichem Erdgeschoss ist Oscar Niemeyers Copan-Gebäude im alten Geschäftsviertel São Paulos. Doch auch an der Avenida Paulista, der Schlagader des neueren Geschäftszentrums der Stadt, gibt es einige dieser ins Innere verlagerten städtischen

Strassenräume. Ein Pionier ist der Gebäudekomplex «Conjunto Nacional» von David Libeskind an der Avenida Paulista.

In unmittelbarer Nachbarschaft dazu finden wir ein jüngeres Projekt von Paulo Mendes da Rocha. In einem spektakulären Hochhaus nach Plänen von Rino Levi wurde das von den heutigen Funktionen überforderte Erdgeschoss erneuert.⁴ Mit einem kühnen chirurgischen Schnitt durch den Sockel des Hochhauses verhilft Paulo Mendes da Rocha der Avenida Paulista zu einem überraschenden öffentlichen Raum. Die Ebenen im Erdgeschoss werden herausgetrennt, die bestehende Tragstruktur aus Beton mit einer neuen Stahlkonstruktion ergänzt. Eine effiziente Schnittlösung, charakteristisch für diesen Architekten, verschränkt die verschiedenen Niveaus der angrenzenden Strassen: der Gehsteig der Avenida Paulista wird zur Terrasse, und der tief im

Hause liegende künstliche Garten von Roberto Burle Marx wird ins Blickfeld geholt.

Etwas weiter an der Avenida Paulista steht das Kunstmuseum von Lina Bo Bardi, das öffentliche und offene Erdgeschoss im Stadtraum schlechthin: ein einziger grosser Raum ohne Zäsuren, und gleichzeitig ein Balkon mit Blick auf die Stadt.

Die Absenz der Wände zieht den Blick in die Weite. Die Bauten scheinen weniger in der Erde verwurzelt, als verankert im weitgespannten Horizont. Der innere Kompass stellt sich auf die Horizontale ein. Die brasilianische Architektur hat wenig Statisches oder gar Erratisches, und wenn sie ruhend wirkt, so ist es eher die Ruhe des Liegenden als die des Aufrechten. Der Grundton ist die Horizontale. Darum herum spannt sich die Melodie der Linien. «Samba de uma nota só» von Tom Jobim könnte eine musikalische Entsprechung sein.

¹ 1937 gewinnen die Brüder Milton und Marcelo Roberto den Wettbewerb für den Flughafen Santos Dumont. 1944 wird er fertiggestellt, 1970 restauriert und dabei verändert, 1998 durch einen Brand ernsthaft beschädigt und leider nicht mehr im Originalzustand wiederhergestellt.

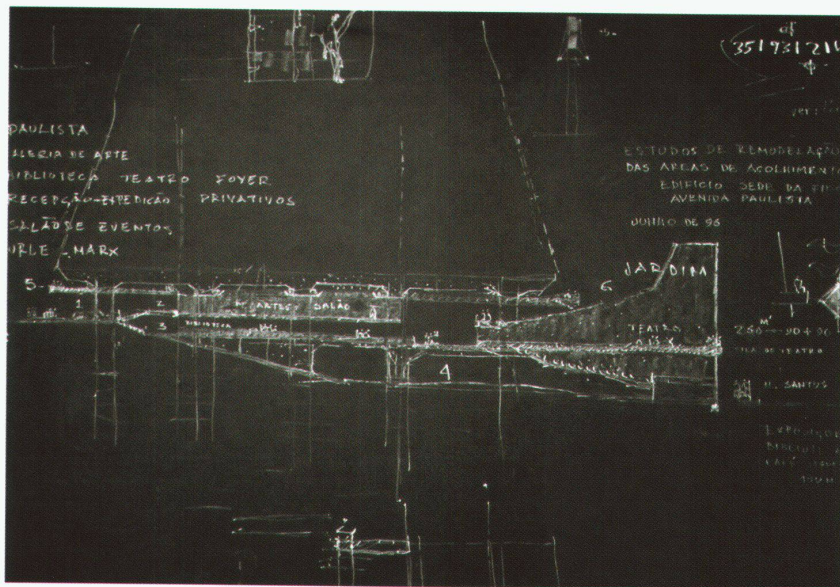
² Isabel Villac: La construcción de la mirada. Tesis Doctoral, UPC Barcelona 2000, S. 427.

³ Ministerium für Erziehung und Gesundheit, Rio de Janeiro, 1937–43. Architekten: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Azevedo Leão, Jorge Moreira, Afonso Eduardo Reidy und Ernani Vasconcelos, beratender Architekt: Le Corbusier.

⁴ 1969 wurde das Haus für den Sitz der FIESP (Industrieföderation des Staates São Paulo) nach Plänen des 1965 verstorbenen Architekten Rino Levi erstellt.



Paulo Mendes da Rocha: Kulturzentrum FIESP, São Paulo, 1996. Zugang von der Avenida Paulista – Bild: Nelson Kon



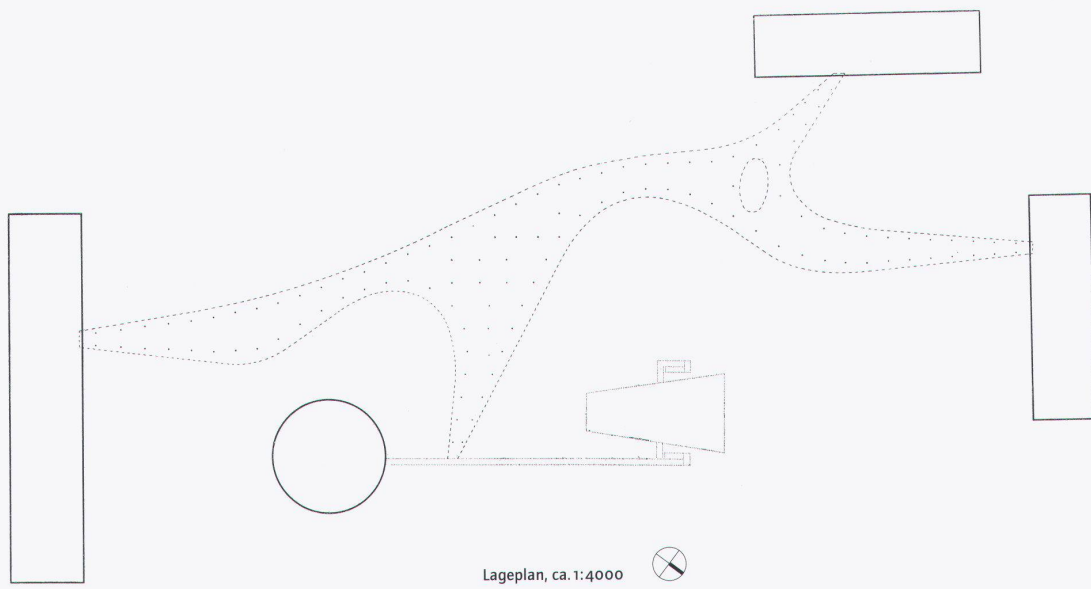
Paulo Mendes da Rocha: Kulturzentrum FIESP, São Paulo, 1996. Wandtafelskizze und Ansicht von der Avenida Paulista
Bild unten: Nelson Kon

Ein Bauwerk ohne Wände ist auch die grosse Esplanade von Oscar Niemeyer im Ibirapuéra-Park in São Paulo.⁵ Ein funktionales «Gebäude», das drei Bauten im Park verbindet: das Ausstellungsgebäude der Biennale, das Museum für Moderne Kunst und den Agrikultur-Pavillon. Die Esplanade ist nichts anderes als ein flaches Dach auf Stützen, doch was für ein Raum! Wie eine flache Wolke schwebt die Betonplatte über dem Boden. Darunter gleiten Skater in eleganten Kurven über die glatten Flächen, eins mit der fließenden Bewegung der Architektur.

Angesichts solcher Eigenschaften wurde und wird die brasilianische Moderne immer wieder als barock bezeichnet. Der Vergleich ist so naheliegend wie ungenau. Die üppige Formsprache, die Kurven und geschwungenen Linien werden mit der tropischen Vegetation in Verbindung gebracht. Ob man das im Vergleich mit der europäischen Moderne weniger «strenge» Formen-vokabular tatsächlich als eine Art Nachahmung der Natur verstehen kann, bleibe jedoch dahingestellt. Die plastische Formung der Bauteile und der Hang zur freien Form sind jedoch augenfällig. Und zweifellos hat der Barock in der Architekturgeschichte Brasiliens eine wichtige Rolle gespielt und dabei eine eigene Prägung erfahren. Trotzdem beruht der Vergleich eher auf dem populären Wortsinn als auf einer architekturtheoretischen Grundlage.

Aufschlussreichere Parallelen zum Barock als in der Formsprache lassen sich jedoch in der Raumqualität entdecken, nämlich in der Vorstellung, ein Raum werde erst durch die Bewegung des Betrachters komplett. Der Raum ist bewegt, die Perspektive beginnt sich aufzulösen und kennt keinen idealen Standpunkt mehr. Der Betrachter ist aufgefordert, seinen Standort ständig zu wechseln und wird zum Mitspieler. Er «schreibt» dem Raum immer wieder neue Formen ein. Umberto Eco formuliert dies so: «Die barocke Form hingegen ist dynamisch, strebt nach einer Unbestimmtheit der Wirkung und suggeriert eine fortschreitende Auflösung des Raumes; das Streben nach Bewegung und Illusion bewirkt, dass die plastischen Massen des Barock niemals die Feststellung eines bevorzugten, frontalen, definitiven Standpunktes gestatten, von dem aus sie zu betrachten wären, sondern den Betrachter ständig dazu veranlassen, den Standort zu wechseln, um das Werk unter im-

⁵ Grosser Wandelgang, 1951–55 von Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Helio Uchôa und Eduardo Kneese de Mello in Zusammenarbeit mit Gauss Estelita und Carlos Lemos.



Oscar Niemeyer u.a.: Wandelgang im Ibirapuera-Park, São Paulo, 1951-55. – Bild: A. Spiro

⁶ Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1959.

⁷ Flávio Motta in einem Aufsatz über Paulo Mendes da Rocha. In: Revista Acrópole No. 343. São Paulo 1967, S. 17.

⁸ Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Lina Bo Bardi, São Paulo 1993, S. 100.

⁹ An einem Vortrag in Rio de Janeiro bezeichnet Max Bill die neuen Tendenzen der brasilianischen Architektur mit folgenden Worten: «Ein Ausbund an antisozialer Verschwendung, absonderlich, barbarisch, anstössig, dekorativ...» Architectural Review, Nr. 116, 1954.

¹⁰ Elisabeth Blum: Wem gehört die Stadt? Armut und Obdachlosigkeit in den Metropolen, Basel 1996.

mer neuen Aspekten zu sehen, so als ob es in ständiger Umwandlung begriffen wäre.»⁶

Genau das ist es, was man erlebt, wenn man unter Niemeyers Esplanade im Ibirapuera-Park tritt. Eine fortwährende Bewegung. Die Raumbegrenzungen treten in den Hintergrund. Es ist, als hätten sich die geschwungenen Wände in Luft aufgelöst und nur die Bewegung unsichtbar im Raum zurückgelassen. Nicht die Form der Bauteile, sondern Stellung und Rhythmus der simplen Stützen erzeugen die Bewegung. Endlos möchte man Schlaufen ziehen, bis am Sonntagnachmittag die Dichte der Parkbesucher ihren Höhepunkt erreicht und das Flanieren unter dem grossen Dach ins Stocken gerät. Und gerade hier liegt ein wesentlicher Aspekt der hier vorgestellten Architektur. Die Bauten Niemeyers werden durch das Publikum zum Leben erweckt. «Eine Ansammlung von Menschen wie ein natürliches Ereignis»⁷.

Zum Entwurf für das bereits erwähnte Kunstmuseum schreibt Lina Bo Bardi: «Ich suchte nach einer einfachen Architektur, einer Architektur, die in direkter Weise das vermitteln konnte, was früher «monumental» genannt wurde, das heisst, die Bedeutung des «Kollektiven», die «Würde des Zivilen»...»⁸. Gemeint ist eine Monumentalität, welche nicht auf das Bauwerk selber zielt, sondern auf das Ereignis, den namenlosen Passanten, auf «eine Ansammlung von Menschen».

Paulo Mendes da Rocha hat mit seinem Projekt für den Patriarca-Platz in São Paulo ein solches «monumentales» Bauwerk geschaffen, in welchem die Passanten und das alltägliche Leben auf dem dicht bevölkerten Platz im Zentrum stehen. Der 1992 geplante und erst kürzlich fertiggestellte Bau befindet sich an städtebaulich strategischer Stelle in der Achse der Brücke, dem «Viaduto do Chá». Dieser verbindet das historische Zentrum mit der Stadterweiterung der Jahrhundertwende. Ein weit ausladendes Dach bedeckt den Aufgang der Passage Prestes Maia und schützt vor Regen und Sonne. In seiner weissleuchtend schwebenden Form bildet das Dach einen unerwarteten Kontrast zu den schweren Steinbauten der Umgebung. Das Bauwerk ist nicht aus Beton, sondern aus weissgestrichenem Stahl. Schwere und Leichtigkeit in einem labilen Gleichgewicht bewirken das Schwebende, das den Ort eher befragt als erklärt.

Das Dach konzentriert den offenen Platz auf einen Raum, der Rahmen fokussiert den Blick in die Stadt. Doch auch hier: keine Wand bildet den Raum. Nur eine schwebende Fläche komprimiert den Stadtraum. Was dabei entsteht, gleicht eher einem Kraftfeld als einem klar definierten Raum. Ähnlich der Esplanade werden weniger die baulichen Elemente als vielmehr die «Luft» dazwischen bewegt.

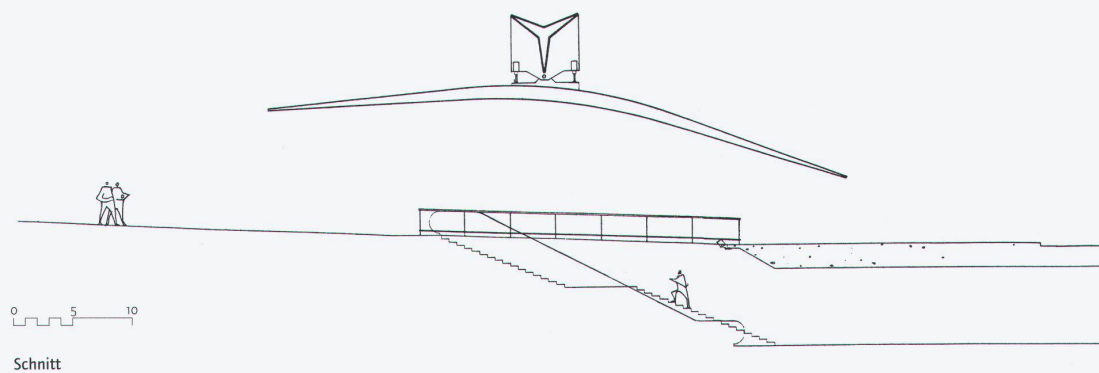
In seiner perfekten und reinen Erscheinung rührt das Dach am Patriarca-Platz aber auch an eine Frage, die spätestens seit Brasília immer wieder in einer äusserst polemischen Kritik an der brasilianischen Architektur auftaucht, insbesondere an Oscar Niemeyers Werk. Es ist die Frage, wie formale Ästhetik und plastische Freiheit sich mit der Funktion und der sozialen Aufgabe der Architektur vereinbaren lassen. Kaum ein Architekt ist so heftig angegriffen worden wie Oscar Niemeyer. Selbst Max Bill glaubt Brasiliens junge Architektengeneration vor so viel Oberflächlichkeit und fehlender sozialer Verantwortung warnen zu müssen.⁹ Doch die eigentliche Frage, ob sich denn die Freude an einer schönen und «nutzlosen» Form und eine Architektur im Dienste des Menschen zwangsläufig ausschliessen, wurde dabei nie gestellt. Oscar Niemeyer und seine Kollegen haben sich geweigert, eine solche Kategorisierung der Bauaufgaben zu akzeptieren und haben diesen seltsamen Streit um «Nützlichkeit» und «Schönheit» stets ignoriert. Sie haben weniger versucht, den Menschen zu ändern, als ihm eine Freude zu machen. Und möglicherweise liegt gerade hier eine spezifische Eigenart der brasilianischen Architektur. Der Pathos der europäischen Moderne ist ihr fremd.

«Die brasilianische Architektur hat etwas Festliches» sagt Paulo Mendes da Rocha. Das «Schöne» ist nicht nur den erhabenen und seltenen Augenblicken des Lebens vorbehalten. Selbst nachts bietet das Dach am Patriarca-Platz den obdachlosen Schläfern einen würdevollen Schutz und beantwortet die Frage «wem gehört die Stadt?»¹⁰ ■

Annette Spiro, Dipl. Arch ETH; Ausbildung an der Hochschule für Gestaltung und an der ETH Zürich; seit 1991 gemeinsames Architekturbüro mit Stephan Gantenbein in Zürich. Publikationen zu Lina Bo Bardi und Paulo Mendes da Rocha. Autorin und Herausgeberin der Monographie «Paulo Mendes da Rocha, Bauten und Projekte», Sulgen/Zürich 2002.



Paulo Mendes da Rocha: Patriarca-Platz, Zugang zur Passage Prestes Maia, São Paulo, 1992–2002. – Bild: Nelson Kon



Espaces extérieurs à São Paulo Au Brésil, il est possible de traverser de nombreux bâtiments importants sans jamais franchir une porte. Cette ouverture des espaces surprend et fascine le visiteur de l'ancien monde. L'architecte Paulo Mendes da Rocha dit à ce propos: «Les bâtiments brésiliens n'ont pas été faits pour protéger qui que ce soit de quoi que ce soit. L'on entre toujours par une porte et l'on sort par une autre. Un état de distraction, d'inattention. L'espace ne dit qu'une chose : le lieu est ici; peut entrer qui le désire. L'espace ne défend rien de personne. Pas de barrière, pas de mur, pas de fossé ...»

Le socle du ministère de l'éducation et de la santé construit en 1937-43 à Rio de Janeiro par Lúcio Costa, Oscar Niemeyer et autres peut être considéré comme étant la cellule souche de ces constellations d'espaces ouverts. Depuis lors, cet esprit d'ouverture traverse, comme un fil rouge, l'architecture brésilienne jusqu'à aujourd'hui. L'absence de parois dilate le champ visuel. Les bâtiments paraissent souvent moins enracinés dans le sol qu'ancrés dans un vaste horizon. Le compas intérieur se règle sur l'horizontale, tout autour se tisse la mélodie des lignes. «Samba de uma nota só» de Tom Jobim pourrait en être une correspondance musicale.

Le vocabulaire formel, la plupart du temps moins rigoureux et plus exubérant que celui du Mouvement moderne européen, est souvent mis en relation avec la végétation tropicale. Ou encore avec l'architecture baroque même si les parallèles se situent ici davantage au niveau de la qualité des espaces que du langage formel. C'est-à-dire dans la représentation d'un espace qui n'est rendu complet que par le déplacement du visiteur. Umberto Eco formule cette idée de la manière suivante: «La forme baroque est en revanche dynamique, elle vise un effet indéfini et suggère une dissolution croissante de l'espace; l'aspiration au mouvement et à l'illusion induit par les masses plastiques ... occasionne un constant déplacement du spectateur pour qu'il voie sans cesse l'œuvre sous de nouveaux aspects, comme si elle était en mutation perpétuelle».

C'est exactement ce que l'on ressent lorsque l'on pénètre sous l'esplanade de Niemeyer dans le parc Ibirapuera. Un mouvement perpétuel. Un peu comme si les parois incurvées s'étaient dissoutes dans l'air et n'avaient laissé dans l'espace que le mouvement invisible. Ce n'est pas la forme des éléments, mais la position et le rythme des piliers qui produisent le mouvement. Le promeneur aimerait tracer des boucles sans fin jusqu'à ce que la densité des visiteurs atteigne son point culminant et que la flânerie soit entravée. Un aspect significatif de l'architecture présentée ici réside précisément en cela. Les constructions sont animées par le public.

Depuis Brasília au plus tard se développe une critique extrêmement polémique. Elle porte sur la question de savoir comment l'esthétique formelle et la liberté plastique peuvent se concilier avec la fonction et la mission sociale de l'architecture. Même Max Bill pensa devoir prévenir la jeune génération d'architectes brésiliens d'une telle superficialité et d'un tel manque de responsabilité sociale. Mais la véritable question n'a jamais été posée à savoir si le plaisir d'une forme belle et «inutile» et une architecture au service de l'homme s'excluent nécessairement. Oscar Niemeyer et ses collègues



Paulo Mendes da Rocha: Patriarca-Platz, Zugang zur Passage Prestes Maia, São Paulo, 1992-2002. – Bild: Nelson Kon

ont toujours ignoré cette étrange querelle entre «utilité» et «beauté». Ils ont davantage essayé de faire plaisir à l'homme que de le changer. La spécificité de cette architecture réside peut-être précisément en cela. Le pathos éclairé du Mouvement moderne européen lui est étranger.

«L'architecture brésilienne à quelque chose de festif» dit Paulo Mendes da Rocha. La «beauté» n'est pas réservée exclusivement aux rares moments sublimes de la vie. Même la nuit, le toit à la place Patriarca offre aux sans-abris une protection digne et répond à la question «à qui appartient la ville?» ■

Open rooms in São Paulo You can wander through a great many important buildings in Brazil without ever passing a door. This openness is both surprising and fascinating to a visitor from the Old World. The architect Paulo Mendes da Rocha comments about it as follows: "Brazilian buildings were not made to protect anyone from anything. You enter through one door and exit through another. A state of absent-mindedness, inattentiveness. The room says: this is the place. Anyone who wants to enter can. The room defends nothing against anyone. No fence, no wall, no ditch..."

The base floor of the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro, built in 1937–43 by Lúcio Costa, Oscar Niemeyer and others, is a kind of a germ cell of open spatial constellations. Since then this spirit of openness has continued to be a central theme of Brazilian architecture right up to the present day. The absence of walls makes one focus on the distance. The buildings often seem less rooted in the earth than anchored in the wide horizon. The inner compass is focused on the horizontal and encircled by a melody of lines. Tom Jobim's "Samba de uma nota só" might be a musical equivalent.

The formal vocabulary, which is usually less strict and more opulent than that of modern European architecture, is often connected with tropical vegetation. Or with baroque architecture, although in this context the parallels have more to do with spatial quality than formal language, namely with the concept that rooms are not complete until they are perfected by the movement of the observer. In the words of Umberto Eco: "Baroque form, on the other hand, is dynamic, striving for indefiniteness and suggesting a progressive spatial disintegration; the striving for movement and illusion has the effect of making the three-dimensional volumes prompt the observer continually to change his position and perceive new aspects of the architecture, as if it were in a state of constant change."

This is exactly what we experience when we walk under Niemeyer's esplanade in the Ibirapuéra Park. Constant motion. It is as if the curved walls had dissolved into thin air and left only the motion, invisible in space. It is not the form of the structural elements that generates the movement but the position and rhythm of the simple supports. We long to wander endlessly until, on Sunday afternoon, the density of the visitors to the park reaches its peak and things come to a standstill. And it is precisely this that constitutes the crucial aspect of this architecture. The buildings are brought to life by the public.



Viaduto do Chá und Patriarca-Platz – Bild: Nelson Kon

Ever since Brasília, if not before, an extremely polemic critique has targeted the issue of how formal aesthetics and flexible freedom can be reconciled within the function and social duty of architecture. Even Max Bill believed he was obliged to warn Brazil's young generation of architects about so much superficiality and lack of social responsibility. But the real question of whether pleasure in attractive and "useless" form and architecture in the service of mankind must inevitably be mutually exclusive was never raised. Oscar Niemeyer and his colleagues always ignored the strange incompatibility between "usefulness" and "beauty", trying not so much to change people as to please them. And, quite possibly, it is precisely this that constitutes this architecture's specific quality. The progressive emotionalism of European modernity is alien to it.

"Brazilian architecture has something festive about it" said Paulo Mendes da Rocha. "Beauty" is not reserved for the elevated and rare moments in life. The roof over Patriarca Square offers the homeless a dignified shelter even at night and answers the question of "to whom does the city belong?" ■