

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

Raquel Manna Julião

A HETEROTOPIA DA CURVA LIVRE EM
OSCAR NIEMEYER

BELO HORIZONTE
2012

Raquel Manna Julião

A HETEROTOPIA DA CURVA LIVRE EM OSCAR NIEMEYER

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras
da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito
parcial para a obtenção do título de DOUTOR

Área de Concentração: Linguística do texto e do discurso
Linha de Pesquisa: Análise do discurso
Orientadora: Profa. Dra. Ida Lúcia Machado
Co-orientadora: Profa. Dra. Vera Casa Nova

Belo Horizonte

Faculdade de Letras de UFMF

2012

À memória de meus pais
José Julião
Leticia Manna
Ao querido tio
Edimur Nunes da Silva, meu outro pai

Agradecimentos

Às muito queridas orientadoras Ida Lúcia e Vera, pela generosa acolhida, preciosas indicações, delicada sensibilidade e estimulantes conversas. Aos amigos Cássio Miranda, Tereza Castro e Juliana Chalub, pela amizade e apoio.

Lição de arquitetura

No ombro do planeta
Em Caracas
Oscar depositou
para sempre
uma ave uma flor
 (ele não faz de pedra
 nossas casas;
 faz de asa)

No coração de Argel sofrida
faz aterrizar uma tarde
uma nave estelar
 e linda
como ainda há de ser a vida
 (com seu traço futuro
 Oscar nos ensina
 Que o sonho é popular)

Nos ensina amar
mesmo se lidamos
com a matéria dura
o ferro o cimento a fome
da humana arquitetura

Nos ensina a viver
no que transfigura
no açúcar da pedra
no sono do ovo
na argila da aurora
na alvura do novo
na pluma da neve
Oscar nos ensina
que a beleza é leve

(Ferreira Gullar
Buenos Aires, 22/01/1976)

RESUMO:

Esta pesquisa aborda o discurso arquitetural de Oscar Niemeyer a partir do ponto de vista da paratopia e da noção barthesiana de escritura. O conceito de paratopia, proposto na análise do discurso pelo teórico Dominique Maingueneau, refere-se ao lugar paradoxal construído pelo autor, entre sua obra e um contexto sócio histórico. O procedimento de pesquisa dos dispositivos de embreagem paratópica no discurso do arquiteto nos guiou na aproximação à construção do seu nome próprio, num embate com outros discursos arquiteturais, e na constante sustentação de seu discurso. A partir de uma leitura de textos verbais foi possível tratar de uma construção subjetiva nas sucessivas tomadas de posição política e estética (numa palavra: ética) de Niemeyer. A noção de escritura é definida, num primeiro momento, como um conjunto de traços através dos quais o autor assume a responsabilidade histórica de sua forma, posicionando-se relativamente ao interdiscurso. A abordagem escritural do discurso do arquiteto mostrou a insistência em algumas cenas que ficcionalizam a história do autor e explicitam sua proposição heterotópica. Mas, se tomada no seu sentido radical, como escritura estética (ou traço do artista) a escritura é ligada ao corpo, ao seu gesto criador: é expressão pulsional. Foi aí que identificamos o traço de Niemeyer: na adoção da curva livre, imbricada na surpresa, e que revela-se como o embreante maior do seu discurso arquitetural. O desenho mostrou ainda sua autonomia com relação aos projetos do arquiteto, e sua função na argumentação. Finalmente, na articulação da escritura com a forma do objeto arquitetural, recuperamos uma teoria entranhada no discurso do autor; teoria que dialoga, principalmente, com o campo do pensamento nas artes plásticas.

Palavras-chave: Oscar Niemeyer, discurso arquitetural, paratopia, teoria em arquitetura, heterotopia.

Résumé:

Cette recherche approche le discours architectural d'Oscar Niemeyer par le moyen de la paratopie et de la notion barthesienne d'écriture. Le concept de paratopie, proposé dans l'analyse du discours par le théoricien Dominique Maingueneau, se réfère au lieu paradoxal, construit par l'auteur; lieu situé entre son oeuvre et le contexte social et historique. Le procédé de recherche des embrayeurs paratopiques nous a guidé vers la construction du nom propre de l'architecte, par rapport à d'autres discours architecturaux, et au même temps, par la constante défense de son discours. En faite, nous suivons une construction subjective marquée par des successives prises de position politique et esthétique (en un mot : éthique). La notion d'écriture est définie, dans un premier moment, comme un ensemble de traits par lesquels l'auteur assume la responsabilité de sa forme historique, et se positionne par rapport à l'interdiscours. L'approche par la voie de l'écriture a montré l'emphase donnée à certaines scènes qui fictionnalisent l'auteur et son histoire et explicitent la proposition hétéropique de Niemeyer. Prise dans son sens plus radical, l'écriture est écriture esthétique (trace de l'artiste) liée au corps, à son geste créateur. Elle est une expression pulsionnelle. C'est là que nous avons identifié le trait de Niemeyer: par l'adoption de la courbe libre que, imbriquée dans la surprise, se révèle comme le plus important embrayer de son discours architectural. Voir le dessin comme écriture nous a montré que celui-ci a une autonomie par rapport aux projets architecturaux de Niemeyer; en outre, le dessin est lié à l'argumentation. Finalement, dans l'articulation de l'écriture avec la forme de l'objet architectural, nous avons récupéré une théorie tissée par le discours de son auteur, théorie qui dialogue, surtout avec celles de la pensée des arts plastiques.

Mots-clés: Oscar Niemeyer, discours architectural, paratopie, théorie dans l'architecture, hétérotopie.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACT	<i>As curvas do tempo</i>
AFA	<i>A forma na arquitetura</i>
CAm	<i>Conversa de amigos</i>
CAr	<i>Conversa de arquiteto</i>
CIAM	Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
COM	<i>Casas onde morei</i>
FAUUSP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado de São Paulo
FD	Formação discursiva
IAB	Instituto dos Arquitetos do Brasil
JK	Juscelino Kubitschek
MA	<i>Minha arquitetura</i>
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MEB	<i>Minha experiência em Brasília</i>
MESP	<i>Ministério de Educação e Saúde Pública</i>
MSE	<i>Meu sócia e eu</i>
O.N.S.	Oscar Niemeyer Soares
PCB	Partido Comunista Brasileiro
SPHAN	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Sumário

Introdução.....13

CAPÍTULO 1 – Percursos teóricos

1.1	Análise do discurso de linha francesa.....	21
1.2	Pêcheux com Barthes.....	27
1.3	Escritura.....	30
1.4	Heterotopias e utopias.....	33
1.5	Paratopia.....	47
1.6	A escritura como traço.....	52

CAPÍTULO 2 – Uma breve discussão da relação entre a arquitetura modernista e a utopia.....54

CAPÍTULO 3 – O discurso de Niemeyer à luz da noção de paratopia

3.1	A construção de um nome.....	62
3.2	Lugares paratópicos.....	68
3.3	Sustentando um lugar paradoxal.....	75
3.4	Mudar a sociedade.....	83

CAPÍTULO 4 – Escrita e enunciação

4.1	A enunciação.....	92
4.2	A cenografia.....	95
4.2.1	O <i>croquis</i> defenestrado.....	96
4.2.2	Em Pampulha nasceu minha arquitetura.....	103
4.2.3	Encontrei a tangente!.....	105
4.2.4	Sou funcionário.....	107
4.3	Escrita estética.....	109
4.3.1	Os desenhos de Niemeyer.....	111
4.3.2	Desenho e re-desenho.....	118
4.3.3	Desenho, texto e método de trabalho.....	123
4.3.4	Desenho e argumentação.....	125
4.3.5	Desenho e heterotopia.....	129
CAPÍTULO 5 – Escrita e teoria.....		132
5.1	A leveza.....	133
5.2	Espaço arquitetural.....	143

5.3	A linha nômade.....	148
5.4	Surpresa arquitetural.....	152
5.5	A terceira dimensão.....	166
5.6	Arquitetura como monumento.....	170
	Considerações finais.....	185
	Referências.....	188

Introdução

Este trabalho nasceu de uma pergunta: como tratar a arquitetura do ponto de vista discursivo? Considerando que todas as práticas humanas são atravessadas pelo discurso, com a arquitetura não deveria ser diferente, já que o discurso não se restringe ao domínio da língua. A primeira dificuldade com a qual nos defrontamos foi relativa ao corpus. O que tomar como objeto de análise: os projetos técnicos de arquitetura, as obras construídas, as imagens ou representações das obras (desenhos, fotos, maquetes, etc.), ou os textos produzidos sobre as obras, descrevendo-as, comentando-as ou justificando-as? Ou talvez devêssemos abordar preferencialmente a produção teórica sobre a arquitetura, isto é, aquele conjunto de escritos investidos de autoridade, que orientam o ensino e a transmissão do conhecimento arquitetônico? O caminho mais fácil seria, certamente, escolher os textos escritos como objeto privilegiado da investigação, já que a análise do discurso oferece instrumental teórico adequado para essa abordagem. Entretanto, consideramos que essa opção seria empobrecedora: se perderia aí, por exemplo, toda a dimensão da sensação estética, que só pode ser aproximada pelas próprias formas da arquitetura.

Optamos, afinal, por um recorte diferente, que pudesse contemplar várias dimensões do discurso arquitetural, ainda que limitado à obra de apenas um arquiteto, no caso, Oscar Niemeyer. A escolha de Niemeyer foi motivada por vários fatores. Em primeiro lugar, trata-se de um arquiteto cuja vida e obra fazem parte da história recente do Brasil – entre a década de 1930 e os dias atuais. Muito conhecido no país e também no exterior, tem sido incensado como gênio por uns, mas também duramente criticado, principalmente pela pouca funcionalidade de seus projetos, por outros. Sobre Niemeyer e sua arquitetura, há vários livros publicados em todo o mundo, filmes documentários, sem falar de entrevistas e matérias em jornais. Muitas exposições já foram realizadas, com farta divulgação documental dos seus projetos, inclusive a grande exposição itinerante de 2007, ano do centenário de nascimento do arquiteto. Há ainda muitos livros publicados pelo próprio Niemeyer, além da revista por ele mesmo editada: a revista *Módulo* – publicada entre 1955 e 1965; tendo sido proibida pela ditadura militar, só voltou a circular em 1975, e saiu de circulação definitivamente em 1989 – especializada em arquitetura, e importante canal de divulgação de suas ideias à época. Ideias, e não apenas projetos, porque Niemeyer é um homem afeito às palavras: por um lado, durante todos esses anos, vem escrevendo textos

para explicar sua arquitetura, evidenciando sua necessidade de ser compreendido e aceito mesmo depois de ter se tornado uma celebridade: Niemeyer recebeu muitos prêmios importantes, inclusive o Pritzker (o “Nobel da Arquitetura”) em 1988. Por outro lado, Niemeyer sempre se posicionou politicamente com clareza, tendo se filiado ao Partido Comunista em 1945, e esse posicionamento adquire um significado especial considerando que seu tempo de vida e atuação profissional inclui as duas décadas da ditadura militar. Aí está, aliás, uma grande polêmica em torno do seu nome, já que ele nunca defendeu nem projetou arquitetura socialista – uma arquitetura cujo objetivo principal fosse atender demanda populares, como a questão da habitação para as massas. Pelo contrário, Niemeyer sempre entendeu que arquitetura de qualidade é arte, e que a primeira função da arquitetura é causar surpresa... Isso já sinaliza para uma posição diferente dos modernistas que defendem a racionalização do projeto e a padronização da construção para a produção em série.

Não se pode negar a importância da existência de Niemeyer no Brasil e no mundo. Eric Hobsbawn¹ diz que “é impossível imaginar o Brasil do século XX sem Oscar Niemeyer. É impossível pensar na arquitetura do século XX sem ele” (apud NIEMEYER, 2005a, p.415²). André Malraux³ declarou que “o elemento arquitetural mais importante desde as colunas gregas são as colunas do Palácio da Alvorada” (ibid., p.409). Celso Furtado⁴ comparou-o aos consagrados gênios criadores: “[...] poucos gênios na rica história da arquitetura lograram transmitir sua mensagem estética com plenitude. Oscar Niemeyer inclui-se entre eles, ao lado de Fídias e Michelângelo”⁵ (ibid.). Darcy Riberio localiza a construção de um “padrão oscárico” na liberdade plástica e na coragem do arquiteto: “Não é impossível que, amanhã, se fale de arquitetura oscárica como substantivo comum” (in Niemeyer, 2005a, p.413).

¹ Historiador marxista.

² Todos esses “testemunhos” aqui citados foram extraídos do livro publicado por Cecília Scharlach para a exposição *Niemeyer - 90 anos*.

³ Escritor, ex-ministro da cultura da França.

⁴ Economista, e respeitado intelectual brasileiro.

⁵ Fídias foi a artista grego a quem se atribui a execução dos grupos escultóricos do Parthenon em Atenas.

Nossa escolha foi movida também por uma admiração pessoal pela personalidade artística e pelo traço do arquiteto; nosso maior interesse está em torno do que chamamos aqui de *curva livre*, que o arquiteto vem trabalhando ao longo de sua vida, sempre associada ao desenvolvimento da tecnologia do concreto armado. Investigamos particularmente a relação da curva livre com a surpresa, na constituição do discurso arquitetural de Niemeyer, o qual – sustentaremos – é um discurso *heterotópico*.

A opção por um tema ao qual corresponde um corpus heterogêneo levou à adoção de diferentes “entradas”. O que chamamos discurso arquitetural nesta pesquisa inclui a produção textual, os desenhos, e a própria obra de arquitetura (enquanto forma e espaço edificado), tomada também na sua dimensão escultural. Quanto ao conjunto de textos escritos, a obra foi abordada, principalmente, pela via da *paratopia* conforme desenvolvida pelo teórico do discurso Dominique Maingueneau. A paratopia é definida como a construção de um lugar que o autor realiza pela própria obra numa difícil conjunção entre o espaço coletivo do interdiscurso e um espaço subjetivo. Ela é condição e produto da obra por que está entre vida do autor e sua *escritura*. Ao elemento que articula esses espaços chamamos embreante paratópico, que se caracteriza por sua situação de limite ou de fronteira, por sua indecidibilidade. Nesse ponto é necessário esclarecer que, embora Maingueneau restrinja a investigação da paratopia a cada obra singular, neste trabalho aplicamos essa noção ao conjunto da obra do autor, tomando-a como uma construção ao longo da trajetória produtiva do sujeito, e não isenta de contradições e ambiguidades.

Mas Niemeyer é também desenhista. Seus desenhos – que tomamos aqui como *objetos escriturais*, adaptando a noção de *escritura* de Roland Barthes – para além de explicar os projetos, expõem um pensamento sobre a arquitetura, a arte e a vida. Escritura e paratopia são aqui cotejadas, momento no qual discutimos que a obra do arquiteto é necessariamente *bio-gráfica*. Isto é: por um lado, profundamente ligada à construção de uma paratopia; por outro lado, é *traço*, incluindo toda a carga pulsional do gesto escritural. Nesse sentido, abordamos a relação entre a criação e a vida do artista, a criação e o pensamento, ou: como sua “teoria” é veiculada na obra.

Se a noção de paratopia foi adotada pela sua capacidade de permitir, ao mesmo tempo, uma abordagem do autor, de sua obra e de seu contexto, a situação da nossa pesquisa é ela mesma paratópica, limítrofe entre disciplinas. Para além da dimensão técnica, plástica e utilitária, a arquitetura é abordada como texto, *texto* entendido como “uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados” (BARTHES, 1999, p.13) ⁶. E tratamos como textos não apenas os documentos escritos, mas também os desenhos do arquiteto. É bom frisar que na interdisciplinaridade o que vale é o *entre*, e não a especificidade de cada disciplina. Como não há um modelo para a abordagem, um caminho precisa ser construído, mesmo que seja uma análise – ou uma leitura – com diferentes entradas. É ainda Barthes quem propõe que a interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a nenhuma disciplina específica, e que o *texto* é um desses objetos (1988, p.99)⁷. A noção de trabalho está entrelaçada na de texto: “só se prova o texto num trabalho, numa produção” (ibid., p.73) ⁸, um trabalho de atravessar o limite da *doxa* (o sentido comum, a opinião corrente): o texto é sempre *paradoxal*.

Pois bem, uma das entradas adotadas foi a relação entre a ideia de utopia e a arquitetura. De fato, é muito clara a orientação utópica das proposições do período modernista, isto é, a intenção de vincular um planejamento do espaço à organização da sociedade⁹. Entretanto, na medida em que nos aprofundamos no discurso de Niemeyer, percebemos o quanto ele se distancia dessa intenção, e se aproxima de algo bem diferente, algo mais parecido com o que Michel Foucault chama *heterotopia*, situado na “dimensão sem lei do heteróclito”. Considerando que a obra do arquiteto dialoga necessariamente com o discurso da arquitetura de seu tempo, examina-se a intensidade dessas relações interdiscursivas¹⁰. Observamos ainda que o discurso arquitetural de Niemeyer tem mais afinidades com as artes plásticas, de maneira especial com certa vertente escultórica

⁶ Trata-se da obra *S/Z*, primeira edição em 1970.

⁷ No artigo “Jovens pesquisadores”, publicada originalmente em *Communications* em 1972.

⁸ No artigo “Da obra ao texto”, publicado em *Revue d’Esthétique* em 1971.

⁹ Esse aspecto será abordado no capítulo 2.

¹⁰ O termo *interdiscurso* é utilizado aqui no seu sentido amplo, como o conjunto de unidades discursivas (contemporâneas ou não) com os quais um discurso particular entra em relação implícita ou explícita (MAINGUENEAU, 2008, p.286).

moderna, do que propriamente com a arquitetura modernista, de base utópica. O fato de se tratar de um discurso transgressivo – um desvio de princípios que fundamentam o modernismo em arquitetura – aumenta ainda mais seu interesse.

Mas voltemos à heterotopia. Trata-se de uma noção que pode assumir vários sentidos, conforme o objeto ao qual é aplicada, mas que sempre aponta para o novo, o não estabelecido, a surpresa. A criação pressupõe, assim, um pensamento heterotópico como condição de possibilidade, um pensamento que Foucault chamou de pensamento do Fora, porque corresponde a uma experiência que estaria fora da subjetividade, ou situada num espaço topológico que desfaz a dualidade exterior/interior. Nossa reflexão evolui então (no rastro de Blanchot, Gilles Deleuze e Michel Foucault) para o *pensamento do Fora* como possibilidade da criação. Se as referências são várias, é importante frisar que todos esses teóricos estão ligados a uma geração de intelectuais franceses que se tornou conhecida na década de 1960, e que inclui Foucault, Deleuze, Barthes, Jacques Derrida, mas também o último Michel Pêcheux¹¹ e Dominique Maingueneau, enquanto pensadores da diferença. No pensamento da diferença, ao contrário da metafísica tradicional, não há uma referência à origem, à presença idêntica a si mesma, a um centro ou verdade única. Não há propriamente conceitos, mas noções e categorias, e é nesse sentido que as ideias desses pensadores podem ser adotadas numa aproximação ao nosso objeto de pesquisa¹².

Finalmente, a questão mais delicada com a qual nos deparamos foi relativa à qualidade da obra, qualidade pensada aqui como o conteúdo de verdade da obra, *seu poder de nos afetar*. Para abordar essa questão convocamos outras fontes teóricas e críticas, e nos apoiamos principalmente no pensamento de Didi-Huberman (2005) a fim de iluminar a discussão sobre a *presença em obra*. O próprio Didi-Huberman desenvolveu essas noções a partir da *aura* de Walter Benjamin, bem como do *Unheimliche* (inquietante estranheza) de Freud.

¹¹ Referimo-nos às últimas contribuições de Pêcheux para a Análise do Discurso (AD).

¹² Partimos ainda da admissão de uma ruptura descentralizadora que a teoria do inconsciente trouxe ao pensamento contemporâneo; assim, Freud e Lacan também são convocados.

No capítulo que se segue, apresenta-se o percurso teórico que realizamos na construção deste trabalho, começando com o pensamento do fundador da análise de discurso de linha francesa, Michel Pêcheux. Discutimos como a noção de *leitura* pode ser inferida de suas últimas reflexões, de modo que o pensamento desse analista do discurso pode ser aproximado ao de Roland Barthes. Argumentamos que, nos seus últimos escritos, Pêcheux abandona a ênfase na interpelação ideológica do sujeito – ou assujeitamento pela ideologia – e passa a privilegiar a leitura dos textos pela via das falhas, ou brechas que abrem espaço para a interpretação. As noções de escritura e paratopia são apresentadas então como possíveis instrumentos para essa tarefa. Por fim, introduzimos a ideia de heterotopia, que é a chave de nossa abordagem do discurso arquitetural de Niemeyer.

No capítulo 2, no âmbito da discussão do caráter utópico do discurso da arquitetura modernista, apresenta-se Le Corbusier. A inserção desse breve capítulo justifica-se pela importância dos escritos de Le Corbusier para a teoria da arquitetura e do urbanismo em geral e, principalmente, pela intensidade da relação discursiva que Niemeyer estabelecerá com a obra desse arquiteto, afirmando-a ou, com muito mais frequência, a ela se opondo. Aspectos como a *ordem*, a *clareza* da apreensão da forma, a centralidade da geometria (e especialmente da *simetria*) são tratados de maneira a que possamos apreciar as diferenças nas posições discursivas de Niemeyer nos capítulos seguintes.

O capítulo 3 passa ao exame dos textos de Niemeyer, segundo uma leitura atenta às ambiguidades, repetições e contradições. A identificação de embreantes paratópicos foi o principal procedimento de desmontagem do texto e nos guiou na análise da construção da paratopia do autor. Nessa investigação encontramos lugares e personagens paratópicos, mas, acima de tudo, um enorme esforço de construção de um nome próprio e de um lugar institucional. Observamos que a paratopia de Niemeyer pode ser pensada como a situação paradoxal do arquiteto que faz arquitetura como arte e, ao mesmo tempo, declara um posicionamento político de esquerda. Para sustentar essa desconfortável posição, Niemeyer cria o personagem paratópico do *sósia*.

No capítulo 4 a escritura é abordada. Primeiro, como uma cenografia, que vai se construindo ao longo do tempo. Foram identificadas as cenas que insistem no discurso do

arquiteto, e que vão sendo retocadas ao longo dos anos, de maneira que a narrativa – ao mesmo tempo autobiográfica e ficcional – vai se consolidando como um discurso heroico, pautado pelos nobres ideais da liberdade, fraternidade, coragem e justiça. Assim, a *cena do croquis defenestrado* corresponde ao início da carreira de um profissional autônomo e capaz de deixar sua marca, a *cena de Pampulha* ao nascimento do arquiteto das formas livres, a cena do *telefonema de Joaquim Cardozo* à consolidação do compromisso entre forma e estrutura na arquitetura. E a cena do *funcionário público* é reveladora de uma ética ao mesmo tempo constitutiva da paratopia do autor e relacionada a uma proposição heterotópica.

O caráter heterotópico fica ainda mais claro ao abordarmos o desenho de Niemeyer como *escritura estética* ou *traço*. O desenho é o lugar situado entre a imaginação do artista e o espaço real da obra edificada. É um espaço de formas livres, distanciando-se assim da proposição modelar que caracteriza o modernismo em arquitetura. Discutimos também a importância do desenho na argumentação do arquiteto, e do desenho como método de trabalho (o re-desenho).

Afinal, descobrimos a veiculação de um pensamento teórico na escritura de Niemeyer, problema investigado no capítulo 5. Nesse momento, toda a produção (ou discurso arquitetural) de Niemeyer é tomada como escritura, o que nos permite pesquisar proposições teóricas nos textos, nos desenhos, bem como na obra de arquitetura. Trata-se de uma teoria que passa ao largo de questões como funcionalidade do projeto, técnicas ou racionalidade construtiva, etc. isto é, questões consideradas propriamente arquitetônicas. Em outros termos, uma teoria que não se refere ao edifício, mas à experiência espacial e temporal do sujeito fruidor da arquitetura. São discutidos os temas que permeiam a escritura do arquiteto e que são portadores de clara potencialidade teórica: a *leveza*, o *vazio*, a *surpresa* e a *terceira dimensão* da arquitetura.

Dentre esses temas, o mais importante é a surpresa provocada pela curva livre. A surpresa, por um lado, é identificada com o belo. Isso significa que a beleza para nosso arquiteto não corresponde à identificação do sujeito com a obra. Ao contrário, corresponde a um sentimento de estranhamento, de quebra da expectativa, e por isso é capaz de

desestabilizar, de produzir deslocamentos. Por outro lado, sustentamos que a surpresa funciona como um embreante no discurso de Niemeyer – isto é, momento de aparecimento do sujeito, segundo o modelo do *Witz*. Ela é escritura por desconstrução (desconstrói a geometria), sendo capaz de romper com a lógica hegemônica no projeto de arquitetura. E mais, a geometria “deformada” das formas livres nos leva à noção paradoxal de *Unheimliche*, o estranho e familiar a um só tempo. Nossa discussão caminhará, então, no sentido de identificar a heterotopia da curva livre com o estranhamento e a surpresa.

CAPÍTULO 1

PERCURSOS TEÓRICOS

1.1 Análise do discurso de linha francesa

A análise do discurso (AD) é um campo situado no cruzamento das ciências humanas. É um lugar de experimentação, ou de problematização, o qual, entretanto, vem construindo uma proposta disciplinar desde os anos de 1960. A chamada Escola Francesa da AD nasce com Michel Pêcheux. O pensamento desse teórico estava desde o princípio vinculado às ideias de Louis Althusser, para quem o materialismo histórico – como teoria das formações sociais e de suas transformações – seria a forma “correta”, científica, de tratar o discurso. O pensamento de Althusser dá sustentação filosófica e política ao projeto pechetiano de construção de uma teoria da análise do discurso (GREGOLIM, 2006, p. 52) por meio de sua *teoria da interpelação*, segundo a qual “a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos” (PÊCHEUX, 1995, p.148)¹³. A partir disso, Pêcheux vai sustentar a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso, pela ideologia, no interior de uma *formação discursiva* (FD). A noção de *formação discursiva*, proposta originalmente por Michel Foucault, onde designava simplesmente conjuntos de enunciados associados a um sistema de regras, foi modificada por Pêcheux, significando o lugar *do que pode e deve ser dito*.

O *assujeitamento* ligado à interpelação ideológica é que levaria à ilusória evidência do sujeito como idêntico a si e dono do seu dizer, bem como da – também ilusória – evidência do sentido. O sentido, aparentemente evidente, se constitui nas relações das palavras com outras da mesma formação discursiva, já que “o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina” (ibid., p.173). O sentido, assim, se forma exteriormente ao sujeito, está ligado aos “já-ditos” que atravessam o discurso: o verdadeiro “Sujeito” seria a própria Ideologia.

¹³ Publicado originalmente como *Les vérités de la palice: linguistique, sémantique, philosophie*, em 1975.

Mais tarde Pêcheux descobrirá que a evidência do sentido no interior de uma FD mascara sua dependência em relação ao interdiscurso, esse último definido como o exterior que permeia as formações discursivas, estabelecendo relações (de desigualdade, contradição, subordinação) entre elas. A FD vai passar a ser compreendida, então, como:

[...] constitutivamente invadida por elementos provenientes de outro lugar (isto é, de outras FD) e que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais (sob a forma de pré-construídos e de discursos-transversos) (PÊCHEUX, 1990, p.314)¹⁴.

Discurso-transverso e *pré-construído* correspondem à imposição do sentido pela interpelação ideológica. Exemplo de *Discurso-transverso* é o apelo ao retorno do Universal no sujeito (como na articulação discursiva: “como todo mundo sabe”). Também no *pré-construído* o sentido se impõe sob a forma da universalidade: é “o que todo mundo sabe”. Mas, ao mesmo tempo, nesse “já dito” Pêcheux começa a identificar uma discrepância pela qual um elemento *estranhamente familiar* (id., 1995, p. 171) irrompe no enunciado, como se tivesse sido pensado “antes, em outro lugar, independentemente” (ibid., p. 156). A definição de pré-construído como a irrupção de um elemento *estranhamente familiar* tenta trazer uma noção fundamental da psicanálise para o discurso: o *Das Unheimliche* freudiano. A menção à noção do estranho familiar, que tem a ver com algo recalcado que retorna, já pressupõe a intromissão do plano do inconsciente, diferente do imaginário – que é o do ego e das identificações às FDs. Entretanto, sendo “o que todo mundo sabe”, o *pré-construído* remete claramente a elementos próprios às FDs, e não ao inconsciente. O sentido continua, ainda, imposto pela interpelação ideológica.

Tudo indica que a dívida teórica de Pêcheux com relação a Althusser¹⁵ o impedia de reconhecer o sujeito (dividido) da psicanálise. A única forma de subjetividade que pode ser extraída da tese do assujeitamento é a que considera o sujeito como resultado de um processo de identificação. E a única saída possível do assujeitamento seria então uma *desidentificação*, considerada possível através de uma certa “*pedagogia da ruptura das*

¹⁴ Publicado originalmente em 1983, como “A análise de discurso – três épocas”.

¹⁵ É interessante registrar que Pêcheux deixou o Partido Comunista Francês em 1980. Em 1978 ocorrera a quebra do Programa Comum da Esquerda Francesa, pela qual Pêcheux militava.

identificações imaginárias em que o sujeito se encontra, logo a possibilidade de uma interpelação às avessas” (PÊCHEUX, 1995, p. 299).

Só na sua autocrítica (que inaugura a chamada terceira época da AD), é que Pêcheux, tomando distância de Althusser, irá admitir que o sujeito do inconsciente não é redutível ao sujeito da ideologia. No texto intitulado *Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação, de 1978*¹⁶, Pêcheux não acredita mais na tese da interpelação ideológica do indivíduo em sujeito. Ao contrário, indica que é no fracasso da interpelação – nos lapsos, atos falhos, sonhos e chistes, que se toca o sujeito. O inconsciente é que é a

[...] causa que determina o sujeito exatamente onde o efeito da interpelação o captura [...], pois os traços inconscientes do significante não são jamais apagados ou esquecidos, mas trabalham, sem se deslocar, na pulsação sentido/*non sens* do sujeito dividido (PÊCHEUX, 1995, p. 300).

As falhas seriam pontos de resistência à ideologia dominante. São “formas de aparição fugidias de alguma coisa de uma “outra ordem”, vitórias ínfimas que, no tempo de um relâmpago, colocam em cheque a ideologia dominante” (ibid., p.301). Em outras palavras, a fenda que se abre na enunciação (e é fato que a enunciação assume destaque no pensamento de Pêcheux nesse momento, em detrimento do discurso) pode ser pensada como lugar de emergência do inconsciente. É nessa “hiância” pela qual o inconsciente aparece como um fenômeno, nessa pulsação evanescente, nessa descontinuidade de relâmpago, que algo de não nascido, “não realizado” (cf. LACAN, 1985, p.28) vem se manifestar na enunciação, é onde pode aparecer o sujeito. Mas a experiência do inconsciente só pode ser pensada como subjetiva se tal fenda é, por algum tempo, habitada. Certamente o papel de um analista numa sessão analítica é o de evitar que essa fenda se feche muito rápido, evitando a tendência de se produzir apressadas sínteses, para que a relação com o “real do inconsciente” não seja perturbada pela imposição de um conhecimento veiculado por uma ideologia dominante. É que um novo saber, uma compreensão – não uma legibilidade –

¹⁶ Na tradução brasileira que utilizamos, cuja primeira edição é de 1988, esse texto aparece como anexo em *Semântica e Discurso* – uma crítica à afirmação do óbvio. É importante observar que o texto principal desse livro é tradução de *Les vérités de la palice: linguistique, sémantique, philosophie*, escrito originalmente em 1975. O anexo foi escrito em 1978, naquela que o próprio Pêcheux chamou de terceira época da AD ou AD-3. Esse texto só será publicado na França em 1990.

advém na interpretação, que é sempre uma surpresa, um acontecimento irruptivo pelo qual o analisante se sente ultrapassado. Pode-se dizer que esse acontecimento interpela o analisante em sujeito (CARVALHO, 2008, p.142) e a isso chamamos, evocando Pêcheux, uma “interpelação às avessas”.

Aquelas “aparições fugidias que colocam em cheque a ideologia dominante” são discutidas por Pêcheux tomando o chiste (o *Witz* freudiano) como modelo. O *Witz*, “sendo estruturalmente análogo ao caráter de falta do lapsos” (op.cit., p.303) é indicador da presença inconsciente de um pensamento em estado nascente, e que mostra o momento da descoberta como o desequilíbrio de uma certeza. Num instante, ele desconstrói um sentido e constrói outro, não sem passar pelo *non-sens*. A produção do *Witz* não é intencional, mesmo que nem sempre seja inocente, isto é, mesmo que seja de alguma maneira tendenciosa. De fato, no *Witz* o próprio sujeito do enunciado é surpreendido.

Sendo um desvio de uma *formação discursiva* (a qual fixa, num dado contexto e momento, o que pode e deve ser dito), o novo dizer mantém com aquela formação discursiva uma relação de estranheza familiar. É que a absorção do interdiscurso no intradiscurso não se realiza sem falhas. Com efeito, o *Witz* mostra uma possível articulação entre inconsciente e ideologia, na medida em que um pensamento inconsciente – onde o eu do enunciado é ultrapassado pelo sujeito da enunciação – é capaz de escapar dos efeitos da interpelação, permitindo uma inflexão no pensamento. Para nossos propósitos, o acontecimento do *Witz* é especialmente interessante por apontar para uma estranha familiaridade entre o inconsciente, a surpresa e a resistência a um modelo.

Na “abertura” de *Matérialités discursives* (obra de 1981 que reúne os trabalhos apresentados no colóquio realizado em Nanterre)¹⁷, escrita por Pêcheux, novamente aparece a “estranheza familiar” referindo-se, agora, à opacidade dos textos. A ideia de *leitura* vem substituir a análise, e surge inclusive a noção de *escritura* no pensamento de Pêcheux. O dispositivo de leitura que se propõe nesse momento – a trituração – é organizado em torno das operações de recortar, extrair, deslocar e contrapor. Essa *leitura-trituração*, diz Pêcheux,

¹⁷ Esse colóquio reuniu intelectuais dos campos da história, da psicanálise e da análise de discurso.

visa retirar a análise de discurso da rotina da reprodução do sentido e engajá-la na “produção de acontecimentos” (PÊCHEUX, 1981, p. 17).

A noção de escritura aparece ali ligada à hipótese da existência de duas formas fundamentais de articulação entre enunciados, que são o *encadeamento* e o *desligamento*. No texto de Pêcheux começam a aparecer exemplos vindos da literatura, ao invés de textos políticos, focos de interesse privilegiado nas fases anteriores. A escritura por encadeamento, aproximada ao discurso jurídico, é aquela que visa ao júbilo resultante da resolução de um enigma, isto é, em fazer funcionar um mecanismo ajustando suas peças. Pêcheux chega a metaforizar (evocando Lacan) a realização bem sucedida da relação sexual completa. A obra de Jorge Luis Borges é tomada como exemplo de uma escritura por encadeamento assinalando, ao mesmo tempo, uma “subversão da lógica dentro do espaço da lógica, que se apoia sobre a construção gramatical e a preserva, intacta” (ibid., p.147, tradução nossa¹⁸).

Já a escritura por desligamento, aproximada por Pêcheux ao aforismo lacaniano “não há relação sexual”, encontra seu exemplo na obra de James Joyce, cuja “escritura é feita de enunciados justapostos e com conexões implícitas, de frases nominais, de frases interrompidas ou parcialmente apagadas, de acumulações e enumerações grotescas onde pululam os “conjuntos mal formados”” (ibid., p.147). A questão que Pêcheux se coloca então é se essa escritura por desligamento, feita de “desconstruções gramaticais” corresponderia a uma escritura do sujeito-dividido, já que tenderia a romper os elos lógicos, aproximando-se, assim, do *trabalho do inconsciente* (CARVALHO, 2008, p.176). A escritura por desligamento poderia ser então aproximada à emergência do real do inconsciente.

Interessa-nos, sobretudo, esse último Pêcheux. Já no ano de sua morte, em *O discurso – estrutura ou acontecimento*¹⁹, ele avança na retificação do seu pensamento, assumindo a análise como um jogo de descrição/interpretação. Isso porque a descrição está

¹⁸ “[...] Subversion de la logique dans l’espace de la logique, que s’étaye sur la construction grammaticale et la preserve, intacte”.

¹⁹ Esse texto foi apresentado originalmente em Illinois, na conferência “Marxismo e interpretação da cultura: limites, fronteiras, restrições” em julho de 1983.

exposta ao equívoco da língua (o lapso, algo como o *real da língua*²⁰ sobre o qual o sujeito não tem controle e que desestabiliza a enunciação). Por isso todo enunciado é suscetível de se deslocar, tornando-se outro. Descrever um enunciado então corresponde a descrever os

[...] pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação [...]. A descrição coloca necessariamente em jogo (através da detecção de lugares vazios, de elipses, de negações e de interrogações, múltiplas formas de discurso relatado...) o discurso-outro como espaço virtual de leitura desse enunciado (PÊCHEUX, 2002, p.54).

A análise passa a ser uma alternância, um batimento entre descrição e interpretação. É na descrição das montagens discursivas que se pode detectar momentos – as brechas, as ambiguidades – para a interpretação. Interpretação que deve ser assumida como tomada de posição do sujeito leitor, e não como a decifração do sentido.

Pêcheux propõe então abordar o discurso mais como um acontecimento discursivo em sua singularidade do que como uma estrutura. Essa última acaba por absorver o discurso numa sobreinterpretação antecipadora, numa grade de leitura ou numa “máquina discursiva de assujeitamento” dotada de uma estrutura semiótica interna. Essa fase da AD realiza, com efeito, uma desconstrução teórico-metodológica: a materialidade discursiva – o texto mesmo –, assume a primazia; a análise dá lugar à leitura; o *discurso-outro* aparece agora para além de um discurso do outro (pelo funcionamento do interdiscurso através do pré-construído e do discurso transversal), mas principalmente pelo erro, pelo lapso ou equívoco, isto é, pela irrupção de algo realmente estranho e familiar... que Pêcheux identifica com o *real da língua*. O discurso passa então a ser tomado como índice potencial de uma agitação nas suas filiações (e aqui o termo *filiações* vem substituir as *formações discursivas*), na medida em que ele, discurso, é não apenas efeito delas, mas também um *trabalho* de deslocamento no seu espaço.

Essa proposição, por seu caráter de rigor aliado a uma liberdade de interpretação (ou de leitura) apresenta afinidades com as propostas de leitura que Roland Barthes já vinha desenvolvendo. Algumas dessas afinidades é que serão examinadas a seguir.

²⁰ O real da língua designa o ponto onde a linguística encontra a psicanálise. O real em que a linguística se sustenta não é suturado, como o da lógica: é um real percorrido por falhas, já que a produção do equívoco é própria da língua (cf. CARVALHO, 2008, p.179).

1.2 Pêcheux com Barthes

Esse último Pêcheux apresenta aproximações ao pensamento de outro intelectual contemporâneo: Roland Barthes. A *leitura-trituração*, por exemplo, com suas operações de recortar, extrair, deslocar e contrapor não está distante do trabalho de estilhecimento realizado por Barthes em *S/Z*. Essa obra propõe uma leitura que pretende não descobrir sua verdade (sua “estrutura profunda”), mas estelar o texto, maltratar o texto, cortar-lhe a fala a fim de evitar toda totalização:

[...] propor-se-á a matéria semântica [...] de várias críticas (psicológica, psicanalítica, temática, histórica, estrutural); a cada crítica compete, em seguida (se assim o desejar) entrar no jogo, fazer ouvir a sua voz que é uma das vozes do texto (BARTHES, 1999, p.19)²¹.

Trata-se de um *trabalho* topológico sobre uma “galáxia de significantes”, que é o texto, associando-lhe *outras* ideias, *outras* imagens, *outras* significações (BARTHES, 1988, p.41)²². Ler é fazer explodir o texto, disseminá-lo, ensina Barthes (ibid., p.74)²³. Ora, descrever os pontos de deriva, como queria Pêcheux, não seria uma maneira sua de explodir o texto? E quando Barthes discute a questão do método do trabalho de leitura de um texto como atendimento a duas demandas: a da responsabilidade com a crítica – o exercício de por em crise – e a outra, da ordem da escritura (ibid., p.321)²⁴, identificamos também um paralelo com o procedimento de descrição/interpretação anunciado pelo último Pêcheux. Explicitamos: Barthes quer aumentar a lucidez, desmascarar as implicações de um processo, os alibis de uma linguagem (ibid.). Isso se faz por meio da descrição. E a escritura – que para Barthes nesse momento é o espaço de dispersão do desejo – é uma interpretação radical, já que dispensa o Modelo, ou dele tira o lugar privilegiado, recusando ao texto um sentido único, e gerando novos textos.

²¹ Obra publicada originalmente em 1970.

²² Essa ideia da associação, ao invés da dedução, está em “Escrever a leitura”, artigo publicado originalmente em *Le Figaro Littéraire*, em 1970.

²³ A ideia de explosão dos sentidos está em “Da obra ao texto”, publicado pela primeira vez em *Revue d’Esthétique*, em 1971.

²⁴ É em “Escritores, intelectuais, professores”, publicado em 1971 em *Tel Quel*, que Barthes fala da necessidade de criticar radicalmente: por em crise.

É notável também a ênfase na responsabilidade ética para ambos os autores. Se Barthes quer “aumentar a lucidez”, Pêcheux termina sua última obra com as seguintes palavras: “Face às interpretações sem margens nas quais o intérprete se coloca como ponto absoluto, sem outro nem real, trata-se aí, para mim, de uma *questão de ética e política*: uma questão de responsabilidade” (PÊCHEUX, 2002, p.57). Nessa mesma obra, Pêcheux confessa ter aberto mão de qualquer “ciência régia” (e isso certamente inclui pressupostos marxistas como a luta de classes) e reconhece que “o fato linguístico do equívoco como fato estrutural implicado pela ordem do simbólico” abre o espaço das transformações do sentido, num relançar indefinido das interpretações (ibid., p.51). Pouco tempo antes, no texto de abertura do colóquio de Nanterre, Pêcheux convidava a “faire l’imbécile”:

[...] uma tomada de posição pela imbecilidade: quer dizer, decidir de nada saber sobre o que se lê, de permanecer estrangeiro à sua própria leitura, de nela apresentar sistematicamente a divisão espontânea das sequências, para liberar a matéria verbal dos restos de sentido que ainda a ela aderem (PÊCHEUX, 1981, p.17, tradução nossa²⁵).

E afinal, no balanço desse mesmo evento (*La frontière absente: un bilan*), Pêcheux conclui que os anos do estruturalismo, com sua tentativa de edificação de uma ciência do discurso, tinham tratado o domínio de seu objeto como um interior (lugar do dizível e do sentido) bordejado por um exterior – lugar do indizível e do *non-sens* –, constituindo assim uma relação excludente entre o discursivo e o extra discursivo. Uma das tendências evidentes naquele evento, entretanto, tinha sido a de “pensar o exterior de um discurso não mais como um além de uma fronteira, mas como um aqui sem fronteira assinalável, como a presença-ausência eficaz do outro no sentido” (PÊCHEUX, 1981, p.199, tradução nossa²⁶).

Identificamos aí uma inflexão definitiva no pensamento de Pêcheux. Nesse momento “o primado teórico do outro sobre o mesmo se acentua, empurrando até o limite a

²⁵ [...] *un parti pris pour l’imbécilité* [...]: c’est à dire décider de ne rien savoir de ce qu’on lit, de rester étranger à sa propre lecture, d’en rajouter systématiquement sur le morcellement spontané des séquences, pour achever de libérer la matière verbale des restes de sens qui y adhère encore...

²⁶ “[...] penser l’extérieur d’un discours non plus comme l’au-dela d’une frontière, mais comme un en-deça sans frontière assignable, comme la présence-absence efficace de l’autre dans le même sens”.

noção de máquina discursiva estrutural” (PÊCHEUX, 1983)²⁷ A descrição do discurso em termos espaciais apresentada no *bilan* pode ser pensada como a passagem de uma configuração esférica (um interior cercado por um exterior) para outra bi-dimensional, com a forma de uma banda de *Moebius*²⁸ (CARVALHO, 2008, p.171). A banda de *Moebius* é uma figura unilátera, tem apenas uma face – e por isso rompe com o sentido de profundidade: o sentido estaria na superfície mesma – e pertence ao espaço topológico²⁹. A banda de *Moebius* foi, com efeito, utilizada por Lacan para desestabilizar a oposição significado/significante no par saussuriano, subvertendo-o.

Observe-se que a gênese do Eu (ego) na psicanálise lacaniana é explicada por referência à imagem especular demonstrada através da geometria euclidiana (utilizada na descrição das leis da ótica). Mas a banda de *Moebius* simplesmente não pode ser virada, ao ser virada permanecerá idêntica a si mesma, e, portanto, não tem imagem especular. Nesse sentido, a topologia aponta o real, e não o especular/imaginário. Pensar o discurso sem a delimitação interior/exterior equivaleria a pensá-lo como real (e não como imaginário) ou, nas palavras de Pêcheux: considerar a presença de “um exterior imanente ao discursivo” (PÊCHEUX, 1981, p.200)³⁰.

²⁷ “A análise de discurso: três épocas”. In: GADET, 1997.

²⁸ Uma banda de *Moebius* constrói-se com uma tira retangular em material flexível (por exemplo, de papel) que, após sofrer uma torção tem as extremidades coladas, de tal maneira que não é mais possível identificar exterior de interior, fazendo desaparecer a profundidade.

²⁹ A Topologia foi originalmente chamada *analysis situs* por Leibniz, constituindo um ramo da matemática que formaliza as propriedades das figuras no espaço (continuidade, contigüidade e delimitação) que são preservadas sob qualquer deformação contínua. O espaço topológico não se limita ao espaço euclidiano clássico, de duas ou três dimensões (superfície ou volume, respectivamente). A definição de um espaço topológico dispensa qualquer referência a distância, tamanho, área ou ângulo, baseando-se apenas sobre um conceito de proximidade ou vizinhança.

³⁰ Além disso, partir da consideração da falha como manifestação do real do inconsciente, certamente, é bem diferente de sustentar uma teoria na ideia da contradição inscrita na luta de classes como motor da História (CARVALHO, 2008).

1.3 Escritura

Em *Variations sur l'écriture* Roland Barthes (2000) ³¹ revela que a noção de escritura em sua obra evoluiu de um sentido coletivo para um caráter pulsional. Num primeiro momento, a escritura era definida pelo “conjunto de traços languageiros através do qual um escritor assume a responsabilidade histórica por sua forma e se vincula – por seu trabalho verbal – a uma certa ideologia da linguagem” ³² (ibid., p.25, tradução nossa). Assim, embora o escritor se relacione a um universo discursivo *pela escritura*, através dela ele se posiciona de uma forma singular no interdiscurso. A referência feita à escritura por Pêcheux – encadeamento ou desligamento – está próxima dessa visão, aparentada ao estilo, a uma maneira de articular o texto.

Em *Sade, Fourier, Loyola* Barthes (2005) estudou as escrituras – como invenções de uma língua nova – desses três autores. Apesar das diferenças entre o libertino do século XVIII, o socialista do século XIX e o santo católico do século XVI, Barthes aponta para as mesmas insistências na escritura: a volúpia da classificação, a obsessão enumerativa, a prática da imagem e a urdidura dos sistemas social, erótico e fantasístico.

Uma escritura não tem a intenção de produzir um sentido: seu sentido, ou sua verdade, está apenas no prazer que a leitura pode proporcionar. E a leitura prazerosa, tanto quanto a escritura, é um *trabalho* sobre a linguagem, e nada tem a ver com o conteúdo ou o discurso moral veiculado. A responsabilidade social do texto é deslocada – não se trata de uma leitura que denuncie a ideologia, já que “não há hoje nenhum lugar de linguagem exterior à ideologia burguesa: nossa linguagem vem dela, a ela retorna, nela fica fechada” como esclarece Barthes no prefácio daquela obra. O que se tenta fazer no trabalho de leitura é justamente apagar a mensagem e escutar apenas seu arrebatamento, a *violência* “que permite exceder as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia se dão para pôr-se de acordo consigo mesmas” (BARTHES, 2005, p. XIX).

³¹ A primeira edição dessa obra foi em 1994.

³² [...] l'ensemble des traits langagiers à travers lesquels un écrivain assume la responsabilité historique de sa forme et se rattache par son travail verbal à une certaine idéologie du langage.

Interessa-nos aqui, de modo especial, a escritura de Fourier conforme é apresentada naquela obra. Fourier foi um dos pais da ideia de corporativismo e é chamado de socialista utópico pelos socialistas marxistas³³. É também considerado como um precursor do urbanismo, um *pré-urbanista utópico progressista* (cf. CHOAY, 1998) por propor um modelo alternativo à cidade – um centro de produção e consumo autossuficiente chamado Falange – onde a organização espacial é fortemente vinculada às práticas dos cidadãos. Fourier idealizou ainda um modelo de edificação coletiva: o falanstério: um edifício-tipo, espécie de alojamento comunitário, incluindo as funções relativas à cultura, religião e saúde, e algumas das atividades produtivas. As próprias ruas seriam incorporadas nesse edifício (as ruas galerias).

Mas o Fourier que conhecemos através da leitura de Barthes é um inventor de modelos muito mais vinculados à ordem do significante, e nem tanto ao significado: “a invenção fourierista visa ao novo absoluto, aquilo de que ainda nunca se falou [...]; é um fato de escritura, um desdobramento do significante” (BARTHES, 2005, p.98, *passim*). Exemplos desse desdobramento apresentados por Barthes estão nas figuras em cujo código se introduz “um grão” (de insensatez, de *imbecilidade*) como na descrição seguinte, onde a lua é tratada como uma peça de mobiliário para ser usada à noite:

Em mobília noturna a variedade já seria considerável e composta de nossas luas vivas e diversamente coloridas, perto da qual Febe pareceria o que é, um espectro lívido, uma lâmpada sepulcral, um queijo suíço (FOURIER apud BARTHES, 2005).³⁴

Ou ainda, na construção de sintagmas estranhos, que aliam um objeto fútil e um pensamento grandioso, como no caso dos bolinhos produzidos em Harmonia³⁵: “os quarenta

³³ O pensamento socialista, num primeiro momento, foi formulado por Saint-Simon (1760-1825), Charles Fourier (1772-1837), Louis Blanc (1811-1882) e Robert Owen (1771-1858). O socialismo defendido por estes autores foi, mais tarde, denominado de *socialismo utópico* por seus opositores marxistas (os quais se autodenominavam socialistas "científicos"), e isso vem do fato de seus teóricos exporem os princípios de uma sociedade ideal sem indicar os meios para alcançá-la.

³⁴ A maioria das alusões de Barthes ao texto de Fourier não vêm explicitamente acompanhada da informação da fonte. São citadas as obras *Nouveau monde amoureux* e *Théorie des quatre mouvements* (editadas pela primeira vez em 1808), as quais, certamente, foram as principais referências.

³⁵ Civilização é para Fourier sinônimo de barbárie e infelicidade e designa o estado que vivemos: opõe-se à Harmonia, próxima fase da humanidade, muito mais evoluída e feliz.

e quatro sistemas de bolinhos”, “as fornadas de bolinhos anatematizadas pelo concílio”, “os bolinhos adotados pelo concílio da Babilônia”, etc. A ideia de *imbecilidade* nos remete à Pêcheux, quando falava do *parti pris pour l'umbécilité* a propósito da leitura. Barthes vê na imbecilidade a marca do “despegamento da enunciação”, numa espécie de jogo de trocamos gerando textos cujo ridículo não tem como fonte “nenhum enunciador certo e sobre os quais, por conseguinte, nenhum leitor pode jamais ter domínio” (BARTHES, 2005, p.107).

Os estudos urbanísticos que citam Fourier como um precursor do urbanismo – enquanto proponente de um modelo espacial alternativo à cidade tradicional –, evitam, entretanto, esses trechos próximos do ridículo. De fato, em *O urbanismo*, Françoise Choay refere-se ao “hedonismo que reina na falange, a dialética dos temperamentos que preside a composição destas, sua negação da família”, como dificuldades para enquadrar Fourier na categoria de pré-urbanista. E sua “verdadeira mania” de classificação, traduzida numa terminologia específica, é considerada pela autora fator que torna fastidiosa a leitura de suas obras (CHOAY, 1998, p.69). Esses inconvenientes são contornados com a escolha criteriosa dos textos citados pela pesquisadora, embora seja impossível evitar a estranheza de aproximações insólitas (por exemplo, no trecho reproduzido abaixo: entre o templo e o telégrafo; o ferreiro e o aprendiz de clarineta), bem como as comparações paradoxais (como em “o mais belo palácio civilizado como um solar de tolos”, etc.).

O centro do palácio ou falanstério deve ser destinado às funções tranquilas, aos refeitórios, salas da bolsa, do conselho, biblioteca, salas de estudo, etc. Neste centro ficam o templo, a torre de ordens, o telégrafo, os pombos-correio, o carrilhão de cerimônias, o observatório, o pátio de inverno com plantas resinosas situado atrás do pátio de parada. Uma das alas deve reunir todas as oficinas ruidosas: carpintaria, ferraria, trabalhos com martelo; deve abrigar também todos os conjuntos industriais de crianças, que são comumente muito ruidosas. Será evitado, com essa reunião, um lamentável inconveniente de nossas cidades civilizadas, onde se vê, em toda rua, algum carpinteiro, algum ferreiro ou algum aprendiz de clarineta estourar o tímpano de cinquenta famílias da vizinhança [...] (FOURIER³⁶ apud CHOAY, 1998, p.72).

³⁶ Théorie de l'unité Universelle, citado cf. *l'Harmonie universelle et le Phalanstère, exposés par Fourier, recueil méthodique de morceaux choisis de l'auteur*, Librairie phalantérienne, 1849. A primeira edição desse texto é de 1822 com o título *Traité de L'Association domestique Agricole*, cf. Choay (1998). De qualquer maneira é posterior às obras *Théorie des quatre mouvements*, de 1808 e *Nouveau Monde amoureux*, essa só publicada postumamente, em 1967.

Observe-se ainda que em Fourier trata-se da proposição de um modelo que vai bem além da prescrição: pela mistura dos tempos e modos verbais o discurso parece oscilar entre um mundo imaginário e uma realidade concreta, como na implicação da possibilidade de alguém ter percorrido a rua-galeria de uma falange:

As ruas-galerias constituem um método de comunicação interna que por si só bastaria para desdenhar os palácios e as belas cidades da civilização. *Quem quer que tenha visto as ruas-galerias de uma falange*, contemplará o mais belo palácio civilizado como um lugar de exílio, um solar de tolos, que, em 3000 anos de estudos sobre a arquitetura, não aprenderam ainda a alojar-se sã e comodamente. (ibid., p.74).

Por esse viés da leitura, a proposta de Fourier, seja em termos escriturais, seja em termos espaciais, aponta muito mais para algo como uma *heterotopia* do que propriamente para a utopia³⁷. Por isso consideramos problemático não só enquadrar Fourier entre os pré-urbanistas, mas, principalmente, classifica-lo como utópico.

1.4 Heterotopias e utopias

Isso não deixa de lembrar o conto de Jorge Luis Borges³⁸ citado por Foucault no prefácio de *Les Mots et les choses*:

[...] Esse texto cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde está escrito que os animais se dividem em a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam feito loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabaram de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas (FOUCAULT, 2000, p. IX)

Ali se apresenta uma taxonomia de animais que só podem situar-se na dimensão sem lei do heteróclito – do que se desvia das regras da gramática – já que é impossível encontrar para eles um lugar comum, ou uma regra que os relacione. A esse espaço outro, onde a “sintaxe é arruinada”, e por oposição à noção de utopia, Foucault

³⁷ Voltaremos à discussão, sobre o caráter ambíguo dos escritos de Fourier nesta mesma seção. Antes, será necessário discutir as noções de heterotopia e de utopia.

³⁸ “O idioma analítico de John Wilkin” em *Outras inquisições*, de Jorge Luis Borges (1999).

chamou *heterotopia*. A utopia, segundo o filósofo, está no fio da linguagem, na dimensão da fabulação. A utopia é sempre fundada no mito, a heterotopia, ao invés, o desfaz. Mesmo não sendo reais, as utopias nos consolam – “desabrocham, entretanto, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico.” (ibid., 2000, p. XII) – mas as heterotopias inquietam: “Elas minam secretamente a linguagem porque impedem de nomear isto e aquilo, porque despedaçam os nomes comuns e os embaralham, porque arruinam de antemão a sintaxe” (ibid.). A um só tempo, as heterotopias representam, contestam e invertem esses lugares existentes.

Heterotopias espaciais

Em obra posterior, Foucault (2009)³⁹ desenvolverá esse conceito, apresentando princípios descritivos e exemplos. O primeiro princípio descritivo das heterotopias é o de sua universalidade, pois todas as culturas constituem heterotopias, como aquelas relacionadas aos espaços sagrados ou os proibidos. Nas sociedades primitivas eram espaços de reclusão temporária (para adolescentes, grávidas, etc.); nas sociedades modernas essas heterotopias de crise foram substituídas por heterotopias do desvio – espaços de exclusão – destinados a confinar indivíduos fora da norma, como as prisões, hospitais psiquiátricos⁴⁰, asilos de idosos. O segundo princípio é a capacidade de mudança no funcionamento das heterotopias. O cemitério, por exemplo, que se situava tradicionalmente no coração das cidades ocidentais, migrou para a periferia a partir do século XIX, passando a ser identificado com contaminação e doença, e não mais com o caráter sagrado da morte.

O terceiro princípio está relacionado com a capacidade de justaposição, em um mesmo espaço real, de muitos lugares imaginários, como ocorre no teatro e no cinema, que são capazes de abrigar todos os espaços dramáticos. O quarto princípio aponta para uma *heterocronia*: o funcionamento da heterotopia em sua capacidade máxima, num rompimento

³⁹ Trata-se de “Outros Espaços”, conferência proferida no Círculo de Estudos Arquitetônicos, em março de 1967. O texto só foi publicado na França em *Architecture, mouvement, continuité*, n.5, out1984, pp 46-49.

⁴⁰ Prisões e hospícios, como Foucault discutirá mais tarde em *Surveiller et punir* (1976), são espaços panópticos, concebidos com o fim de exercer (efetivamente ou imaginariamente) a função de absoluto controle e vigilância. Seu modelamento espacial é da ordem da utopia – conforme discutiremos abaixo. Por isso dizemos que esses os espaços estão no limite entre utopia e heterotopia.

com a vivência tradicional do tempo. Museus e bibliotecas, por exemplo, são lugares de acumulação do tempo, em forma de objetos, documentos, etc. No outro extremo, há lugares vividos como fluxo, transitoriedade ou precariedade, como feiras, festivais ou cidades de veraneio.

O último princípio enfatiza a função da heterotopia com relação aos outros espaços, isto é, sua função de *espaço-outro*. Essa função se desdobra entre espaços de ilusão e fantasia como os bordéis e os espaços “perfeitos” como colônias puritanas na América do Norte ou colônias jesuítas no Paraguai (sec. XVII) onde se procurou organizar uma sociedade perfeita e totalmente regulada em seus usos do tempo. Ora, esse tipo de comunidade é exatamente a tentativa de concretização de uma utopia, o que mostra a necessária ligação entre os dois conceitos: é como se utopias e heterotopias se seduzissem mutuamente. Mas para Foucault as heterotopias são “lugares que estão fora de todos os lugares”, ainda que sejam localizáveis no mundo real, ao contrário da utopia, que pertence ao campo da ficção.

Chama a atenção o fato de que Foucault tenha colhido a noção de heterotopia da literatura – aliás (e paradoxalmente) do mesmo Jorge Luis Borges cujo texto Pêcheux haveria de considerar paradigmático da escritura por encadeamento⁴¹. Também é intrigante o fato de que a definição mesma de heterotopia seja linguística: ela “embaralha os nomes”, “arruína a sintaxe”. Entretanto, os exemplos de heterotopia apresentados por Foucault em *Outros espaços* são todos relativos a espaços físicos do mundo real. Barthes é quem nos apresenta, na *escritura* de Fourier (uma invenção situada “na dimensão sem lei do heteróclito”, onde os nomes e a gramática são desestabilizados) uma heterotopia escritural. Mas, como vimos (outro paradoxo) Fourier foi também considerado um socialista utópico, autor de uma proposição de um modelo sócio-espacial reproduzível⁴².

⁴¹ Isso nos diz da riqueza da escrita de um Borges, que pôde ser considerado, por pensadores do porte de Pêcheux e de Foucault, como modelo de escritura por encadeamento lógico pelo primeiro, e como inspirador de um conceito original como o de heterotopia, situada na “dimensão sem lei nem geometria do heteróclito”.

⁴² No *Manifesto do Partido Comunista* os jovens Marx e Engels buscariam diferenciar sua proposta de socialismo daquelas elaboradas por pensadores como Saint-Simon, Charles Fourier, Louis Blanc e Robert Owen, consideradas por eles fantasiosas, uma vez que pretendiam transformar radicalmente a sociedade sem considerar a luta de classes. Os marxistas conferiram ao seu próprio projeto um suposto cunho científico (comunismo científico) que não estaria presente na obra daqueles que rotularam de socialistas utópicos.

A Utopia de Morus e a Harmonia de Fourier

Cabe explicitar o que estamos chamando de *utopia*, já que essa noção será articulada ao discurso do modernismo na arquitetura neste trabalho (ver capítulo 2). Todas as proposições utópicas são herdeiras da *Utopia* de Thomas Morus. Essa obra pode ser descrita como uma ficção enunciada no tempo presente e em primeira pessoa, tendo nela inserida a descrição de uma sociedade-modelo (que se opõe criticamente a uma sociedade histórica real: a inglesa), e tendo como suporte um espaço-modelo.

Em Utopia não há propriedade nem liberdade individual. As cidades são todas edificadas sobre o plano original de Utopus, ou, pelo menos, “os utopianos atribuem a Utopus o plano geral de suas cidades” (MORUS, 2001, p.25). Ali não há possibilidade de espaços singulares nem intimistas; a única possibilidade é a reprodução do modelo fixo num espaço homogêneo e isotrópico. Além de recusar o lugar singular em proveito do protótipo, a cidade em Utopia é cercada por muralhas, é impedida de crescer.

A ilha da Utopia tem cinquenta e quatro cidades espaçosas e magníficas. A linguagem, os hábitos, as instituições, as leis são perfeitamente idênticas. As cinquenta e quatro cidades são edificadas sobre o mesmo plano e possuem os mesmos estabelecimentos e edifícios públicos [...] As ruas e as praças são convenientemente dispostas, seja para o transporte, seja para abrigar-se do vento. Os edifícios são construídos confortavelmente; brilham de elegância e de conforto e formam duas fileiras contíguas, acompanhando de longo as ruas, cuja largura é de vinte pés. Atrás, e entre as casas, abrem-se vastos jardins. Em cada casa há uma porta que dá para a rua e outra para o jardim. Estas duas portas se abrem facilmente com um ligeiro toque, e deixam entrar o primeiro que chega (MORUS, 2001, pp.23-25, passim)

Esses fragmentos de textos já são suficientes para nos fazer sentir a diferença espacial – mas também *escritural* – entre as cidades de Utopia e as da Harmonia de Fourier. Embora ambas as proposições sejam críticas da propriedade privada e preconizem um ordenamento dos espaços e das atividades do cidadão, fazem-no por motivações diferentes. Em Utopia, o que se tem em vista é a felicidade e a justiça, e isso é garantido por uma contínua vigilância sustentada no arranjo dos espaços e no controle do uso do tempo:

Não se vêem nem tabernas, nem lugares de prostituição, nem oportunidade para deboches, nem antros ocultos, nem assembléias secretas. Cada um, *continuamente exposto ao olhar de todos*, se sente na feliz contingência de trabalhar e de repousar, conforme as leis e os costumes do país. [A felicidade] não está em toda espécie de voluptuosidade; está unicamente

nos *prazeres bons e honestos*. É para esses prazeres que tudo, até a própria virtude, arrasta irresistivelmente a nossa natureza; são eles que constituem a felicidade (MORUS, 2001, p.33-37, *passim*, grifos nossos).

A própria alimentação, “e os outros prazeres da vida animal” são tomados como práticas virtuosas ligadas a uma disciplina sanitária, vigilante contra a invasão da moléstia:

Eles se entregam acima de tudo aos prazeres do espírito, que encaram como o principal e mais essencial de todos os prazeres; colocam no plano dos mais puros e mais desejáveis, *a prática da virtude e a consciência de uma vida sem mancha*. Entre as volúpias corporais dão preferência à saúde porque não se deve procurar a boa mesa e os outros prazeres da vida animal, senão visando a *conservação da saúde*, visto que essas coisas não são deleitáveis em si mesmas, mas unicamente em virtude de se oporem à invasão secreta da moléstia (MORUS, 2001, p.40, grifos nossos).

Mas em Harmonia é tudo ao contrário. O móvel da construção fourierista é o prazer sensual: a liberdade amorosa, a boa mesa, a despreocupação. A felicidade está ligada ao gozo pleno, variado e sem medida: o excesso é o princípio mesmo da organização social.

A felicidade, sobre a qual tanto, ou melhor, tanta bobagem se falou, consiste em ter muitas paixões e muitos meios para satisfazê-las. Nós temos poucas paixões, e dificilmente os meios para satisfazer a quarta parte delas; é por isso que nosso planeta é, *no momento*, um dos mais miseráveis do universo. [...] A mais infeliz das estrelas é aquela cujos habitantes têm paixões desproporcionais aos meios para satisfazê-las (FOURIER, 1996, p.95, tradução nossa⁴³).

A árvore da felicidade tem, em Harmonia, mil seiscentos e vinte frutos, que são as paixões. Esse número é resultado de “brilhantes e inumeráveis combinações” de algumas paixões básicas. O entusiasmo, o excesso na escritura está presente no espaço de Harmonia, com suas luas coloridas, a celebração, os ruídos e até seus bolinhos amaldiçoados (de tão deliciosos?). Mas principalmente, como descobre Barthes, a sensualidade da palavra, a gulodice da palavra como um ato erótico, e a imoralidade da sintaxe (nos estranhos jogos de combinações), são as marcas dessa escritura. Aqui, ao modo heterotópico, a sintaxe é arruinada, inclusive do ponto de vista moral. É que numa heterotopia as relações não estão submetidas a um modelo. Existem regras, mas são regras de combinações que correspondem

⁴³ Happiness, about which so much, or rather so much nonsense, has been talked, consists in having many passions any many means of satisfying them. We have few passions and hardly sufficient means to satiwfy a quarter of them; this is why our globe is *for the moment* one of the most miserable in the universe.[...] The most unfortunate star is that whose inhabitants have passions disproportionate to the means of enjoying them.

ao jogo, e não a uma doutrina ou um sistema. O sistema (civilizado) é ultrapassado em direção a uma *sistemática*, onde nada domina nada, mas tudo se combina, se engrena e gira. Trata-se de uma justeza de funcionamento – e essa é sua justiça. Enquanto o sistema é monológico, o sistemático é dialógico, é operacionalização de ambiguidades, não sofre de contradições. Tampouco se preocupa com uma aplicação (a não ser a título de um puro imaginário, de um teatro do discurso), mas com a circulação e a transmissão significativa. (BARTHES, 2005, p.127). Vista por esse ângulo, isto é, retirando a ênfase daquelas partes da sistemática de Fourier onde ele brinca de sistema (num procedimento inverso ao realizado por Choay), a criação de Fourier – sua escritura mesma – é uma heterotopia.

Utopias pré-urbanísticas

As diversas “utopias” que surgem no século XIX, conservam, de alguma maneira, da obra que deu nome ao gênero, o caráter de propostas críticas e modelizadoras. Muitos estudos foram realizados numa tentativa de compreender e controlar o rápido crescimento das cidades e as modificações no espaço urbano contemporâneos à expansão da revolução industrial. Além dos estudos descritivos, que tentavam ordenar quantitativamente os dados, outros, mais críticos, preocupavam-se com as condições de vida dos proletários, contribuindo assim para a geração de uma legislação voltada para as condições de trabalho e da habitação. Ao denunciarem a exploração e a alienação dos trabalhadores⁴⁴ essas reflexões resultaram muitas vezes em proposições de caráter utópico, tendo sido consolidadas em modelos espaciais reprodutíveis. Esses modelos assumiram principalmente duas formas: a de uma *utopia do tipo progressista*, e a de uma *utopia nostálgica*. Os escritos desses “utopistas” são considerados pré-urbanísticos (CHOAY, 1998, p.6).

O tipo progressista fundamentava sua crítica à cidade industrial na alienação do indivíduo. Paradoxalmente, nesse modelo, o indivíduo é tomado como um tipo, cujas necessidades – dedutíveis e tipificáveis cientificamente –, deveriam ser atendidas pelos meios técnicos disponíveis. De modo que, a partir de uma análise racional, seria possível

⁴⁴ É o caso da obra de Engels publicada em 1845: *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Essa obra não só denunciou as condições de miséria do proletariado, ela também criticou os modelos e propostas pré-urbanistas, enquanto soluções estanques e parciais de questões que só a ação revolucionária possibilitaria resolver.

determinar uma ordem espacial aplicável a qualquer agrupamento humano. A *higiene* é um tema chave nesse modelo, e por isso o espaço progressista é aberto, rompido por espaços vazios ou verdes, garantindo a insolação e a aeração necessárias às edificações. O traçado é conforme às funções urbanas (habitação, trabalho, cultura e lazer), que deveriam ser devidamente separadas, o que, supunha-se, resultaria em bem estar e *progresso* social. A beleza, nesse modelo, está associada à lógica racional, recusando-se toda herança artística do passado. A cidade adquire, assim, certa rigidez, e nesse aspecto se filia à Utopia. Entre os edifícios-tipo, o alojamento tem lugar privilegiado. O modelo progressista se caracteriza pela atomização, fragmentação, baixa densidade, enfim, tudo o que se opõe a uma atmosfera urbana. Apesar de ter se originado em preocupações sociais é um modelo com traços autoritários, orientado no sentido do *rendimento* máximo.

São muitos os autores que preconizam esse modelo; escolhemos apenas um trecho desses escritos, pelo fato de seu autor ser justamente um fourierista. Victor Considérant (1808-1893), engenheiro militar francês, abandonou sua carreira para se dedicar às ideias de Fourier, e também tentou implantar experiências falansterianas, todas evidentemente destinadas ao fracasso (a utopia, sendo um não-lugar, existe apenas na dimensão do modelo, não pode ser implantada) . A mais célebre foi a colônia de Reunião, fundada perto de Dallas, Estados Unidos. O enunciado reproduzido abaixo destaca a centralidade da ordenação racional, pela separação e classificação; e, sobretudo, a autoridade do *lógos*, da palavra enquanto lei ⁴⁵.

Ah! Acabou-se a confusão de todas as coisas; a odiosa embrulhada da cidade e do burgo civilizado; o incoerente aglomerado de todos os elementos da vida civil, da vida agrícola, da vida industrial; a justaposição monstruosa e desordenada dos habitáculos dos homens e dos animais, das fábricas, das estrebarias, dos estábulos, a promiscuidade das coisas, das pessoas, dos animais e das construções de toda ordem. *O verbo da criação repercutiu sobre o Caos e a Ordem se fez.* Os elementos confundidos no Caos separaram-se e reuniram-se por gêneros e espécies sob o comando da Palavra. (CONSIDÉRANT ⁴⁶ apud CHOAY, 1998, p.79).

⁴⁵ O logos é o discurso vivo, que pressupõe a presença e o comando de quem fala, em prejuízo de qualquer possibilidade de diferença.

⁴⁶ *Description du Phalanstère et considerations sociales sur l'architectonique*, Paris: Livraria societária, 1848 cf Chaoy, 1998.

De fato, os fourieristas ortodoxos mostram ser “exatamente os antípodas de Fourier: uns burgueses doutrinários”⁴⁷ (MAX-ENGELS⁴⁸ apud BARTHES, 2005, p.126). Encontraremos traços desses escritos nas teorias da arquitetura que sucederão esse período, especialmente no que concerna à racionalização da organização do espaço pela separação das funções, e também na enunciação em primeira pessoa, e no tempo presente, um certo *presente exaltado*, em tom de manifesto.

O outro modelo pré-urbanístico – classificado como uma “utopia nostálgica” – tem como ponto de partida crítico o desaparecimento da unidade orgânica da cidade. E a chave ideológica não é, como no modelo anterior, a ideia de progresso, mas a de *cultura*. No culturalismo o planejamento da cidade é menos rigoroso. Entretanto, ela deve ter dimensões modestas e ser circunscrita em limites bastante precisos, estabelecendo contraste com a natureza. O *estético* ocupa o lugar que a higiene ocupava no outro modelo. A irregularidade e a assimetria é que são valorizadas, pois são marcas de organicidade, da potência geradora da vida. Ao mesmo tempo, prevalece uma estética ligada à tradição, mas sem a proposição de padrões ou tipos. A edificação privilegiada é a de uso cultural e por isso o “ar” da cidade é propriamente urbano. Do ponto de vista econômico, a cidade culturalista é anti-industrial e a produção privilegia a relação harmoniosa entre os indivíduos, ao invés do rendimento. Assim, apesar de não ordenar rigidamente os espaços, esse modelo também é estanque, pois não considera as transformações próprias à temporalidade: propõe uma cidade que não se transforma no tempo. É nesse aspecto que se aproxima da Utopia.

Um culturalista a cujos escritos vale a pena referirmos, é o britânico John Ruskin (1818/1900). Foi crítico severo da sociedade vitoriana, e do sistema econômico baseado no lucro e degradante do trabalho humano. Seu pensamento (através de William Morris) constituirá o fundamento do urbanismo culturalista. Sua enunciação dirigida ao interlocutor convoca a cumplicidade dos ouvintes, apelando para sua vivência da cidade:

⁴⁷ Isso explica a afirmativa de uma pesquisadora como Choay, com relação aos textos de Considérant: “as teorias de Fourier são [ali] expostas de uma forma mais clara e mais sintética do que nos livros do próprio fundador da escola” (CHOAY, 1998, p.77). Não nos consta que Fourier tivesse se proposto a criar uma escola.

⁴⁸ Barthes cita *A ideologia alemã*.

A arquitetura é uma arte *que todo mundo deveria aprender* porque interessa a todo mundo: e é de uma tal simplicidade que é tão indesculpável não se estar familiarizado com suas regras elementares *quanto ignorar a gramática e a ortografia*. [...] *Vocês sabem* como os arquitetos são apaixonados pela igualdade e semelhança. Ora, a natureza, despreza tanto a igualdade, a semelhança, quanto a estupidez dos homens [...]. *Vocês não ignoram* o quanto *nossos* melhores pintores de arquitetura apreciam o aspecto das ruas de certas cidades do continente. Ora, o principal encanto de todas essas ruas provém do fato de que suas casas têm telhados altos com empenas. Pelas ruas de Antuérpia, de Gand ou de Bruxelas uma série maravilhosa e fantástica de degraus e de curvas distintamente decoradas sucede-se ao infinito. (RUSKIN⁴⁹ apud CHOAY, 1998, p.124, grifos nossos.).

Ao convocar o interlocutor, a enunciação revela certa abertura dialógica, o que marca ainda uma diferença entre os discursos dos dois modelos. O enunciado mostra também o início de uma polêmica relativa à imposição do geometrismo pelos arquitetos progressistas, quando denuncia a igualdade e a semelhança, enquanto faz o elogio da maravilha, da fantasia, das linhas curvas e da irregularidade. Veremos que as teorias urbanísticas – especialmente a de Le Corbusier – também apelarão para a “natureza” e para certa tradição (no caso, as normas clássicas) como legitimação do discurso.

A utopia bakthiniana: o carnaval

O termo utopia é usado também no sentido de um mundo imaginário, ideal ou fantástico. Em Bakthin (2002) vamos encontrar essa noção associada à cultura carnavalesca medieval. Ora, o carnaval é o contrário do espaço organizado: ali impera a liberdade e não há fronteira espacial. Só nessa festa popular e pública, o povo “penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (ibid., p.8). O carnaval propiciava, assim, uma *outra* vida, com possibilidades de relações novas, não hierarquizadas e não alienadas. Não se tratava, entretanto, de uma abstração. Ao contrário, essa outra vida era experimentada no contato vivo, material e sensível. A visão carnavalesca é contrária a toda imutabilidade e manifestava-se em formas dinâmicas, ativas. Por isso a linguagem carnavalesca está impregnada de renovação, da consciência da relatividade das verdades e autoridades no poder. As imagens ligadas à alimentação, excreção, sexo e procriação como afirmações do princípio material e corporal, encontradas na literatura renascentista, são herança da cultura popular medieval. A cultura carnavalesca é uma

⁴⁹ *Lecture on Architecture and Painting. Delivered at Edimburg in November 1853*, Londres, 1854 cf. Choay (1989).

concepção estética onde o cósmico, o social e o corporal formam uma totalidade e corresponde a uma visão materialista, contrária ao idealismo abstrato. Enquanto ruptura institucionalizada, o carnaval faz parte do funcionamento social, e portanto não procede de uma crítica sistemática. Essa ideia de utopia está bem distante daquela de Morus, e por isso não deveria ter o mesmo nome que ela. De fato, essa visão carnavalesca está mais próxima da heterotopia do que propriamente da utopia de Morus.

Além disso, um discurso carnavalesco pressupõe a manifestação de diversas vozes – e a isso Bakhtin chamou *polifonia* – o que pode gerar diversas leituras. Um discurso (sempre encarnado em algum tipo de texto) monofônico é aquele em que “se abafam as vozes dos percursos em conflito, em que se perde a ambiguidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso de verdade única, absoluta, incontestável”. (BARROS, 1999, p. 6). Com base nesse pensamento, é possível identificar duas tipologias discursivas básicas: o discurso autoritário, monofônico (embora constitutivamente dialógico) e o discurso poético, sempre polifônico (ibid.). Examinemos um trecho da *Utopia*:

Tenho tentado, continuou Rafael, descrever-vos a forma desta república, que julgo ser, não somente a melhor, como a única que pode se arrogar, com boa justiça, do nome de república. Porque, em qualquer outra parte, aqueles que falam de interesse geral não cuidam senão de seu interesse pessoal; enquanto que lá, onde não se possui nada em particular, todo mundo se ocupa seriamente da causa pública, pois o bem particular realmente se confunde com o bem geral. (MORUS, 2001, p.59, grifo nosso).

Trata-se claramente de um discurso que esconde os diálogos que o constituem, um discurso de verdade única. Propomos que a “ruína da sintaxe”, o “embaralhamento dos nomes comuns” – aquilo que Foucault chamou de heterotopia (e que em termos espaciais pode ser pensado como lugar de certo maravilhoso, aparentado ao inquietante, ao vertiginoso, ao alucinante, à surpresa) – é condição para o discurso poético, polifônico. Aliás, essa relação entre o texto e o espaço foi pensada por Deleuze-Guattari de maneira associada à percepção, e que pode iluminar a nossa aproximação à noção de heterotopia. Trata-se da discussão sobre liso e o estriado.

O liso e o estriado

Às noções de espaço liso e estriado desenvolvidas por Deleuze-Guattari (1995) em *Mil platôs* pode-se associar a utopia – espaço estriado por excelência, e as heterotopias, que são espaços que tendem ao alisamento. Essas noções, relativas à experiência subjetiva, estão sempre em referência recíproca. O exemplo mais elementar do estriamento é o da produção do tecido – organizado pela trama e urdidura dos fios. Como tal, é parcialmente limitado, restrito, já que o próprio processo de fabricação implica no retorno do fio pelo mesmo trajeto. O tecido é paradigmático do modelo tecnológico da sociedade sedentária. Isso já nos informa sobre a primeira relação sócio-espacial do estriado. O feltro – o antitecido – é o modelo da sociedade nômade: apesar de não ser homogêneo, é liso: infinito em todas as direções, sem direito nem avesso⁵⁰. Diríamos que viver num espaço nômade é tornar-se nômade, é passar a fabricar certo tipo de tecido, e também de realizar outras operações próprias do nômade, é interagir de um “modo nômade” com o ambiente circundante, é se colocar num certo modo de relação com o mundo.

Na geografia, o modelo marítimo é o paradigma do espaço liso, mas também o deserto, e o campo não cultivado. A cidade, o campo cultivado e o mar como lugar da navegação (estriado pelas rotas) são exemplos de como o espaço liso pode tornar-se estriado. No espaço estriado, a linha do trajeto é subordinada aos pontos de partida e de chegada. No liso, o valor do ponto está apenas no fato de ser atravessado pela linha, que funciona como um vetor em constante mudança de direção, assim como o trajeto do nômade, que é condicionado às contingências. O espaço liso é direcional, o estriado é métrico, dimensional. Assim também é o percurso na cidade, onde o que conta é o lugar (o ponto) onde se pretende chegar, sendo o trajeto puramente instrumental. Mas a cidade pode ser experimentada como espaço liso, pode ser perambulada. E mais, a cidade sempre secreta espaços lisos, como favelas temporárias, depósitos de todo tipo de lixo, etc.

⁵⁰ Outras oposições em tecidos: o tricô estriado e o crochê liso, pois as agulhas de tricô funcionam alternadamente como cadeia e trama, enquanto o crochê é prolongável em todas as direções. Ou o bordado estriado e o patch-work liso, já que o bordado tem um motivo central, e a colcha de retalhos se faz por acréscimos sucessivos, potencialmente infinitos. Na colcha não há centro e a repetição libera valores apenas rítmicos, enquanto o bordado se constrói com base numa harmonia, que sempre pressupõe um centro.

Quanto ao modelo estético, o que importa é a posição e a distância do observador ao objeto observado. Isso se relaciona aos conceitos de percepção háptica e ótica. A visão háptica é a visão do tangível, visão dos corpos, do objeto em si. A visão ótica, ou “‘subjettiva’ – enquanto indiferente ao pousar tátil nos objetos”, é a visão do espaço em aberto, homogêneo e infinito (MERQUIOR, 1974, p. 202). O espaço liso pressupõe visão próxima, ausência de profundidade, múltiplos pontos de vista, enfim, a ausência de um modelo visual. Ele é, portanto, percebido no modo háptico. Já o espaço estriado exige visão distanciada, bem como um ponto de vista único e constante. Relaciona-se com a visão ótica⁵¹. Espaço liso e espaço estriado são formas de estar no mundo, mas não cessam de transformar-se um no outro, interpenetrarem-se. O que realmente interessa são as passagens de um ao outro, as operações de estriamento e de alisamento: se há forças constantes agindo no sentido do estriamento do espaço (mas também do pensamento), novos espaços lisos são secretados em pleno espaço estriado.

Lembremos que o texto, desde sua etimologia, é um tecido, espaço estriado por excelência (*histós* era o rolo vertical de onde partiam os fios do tear). E o estriamento do espaço, evidentemente, é condição para a produção da arquitetura (estria vem do latim *striga*, traço, risco). Mas, no limite, o estriamento leva ao espaço utópico, aquele onde tudo está determinado de antemão, onde o imprevisto não pode ocorrer. A existência de um espaço totalmente estriado é impossível, e é por isso que a utopia não é real. O espaço construído que pretende o controle total fica, portanto, na fronteira com a utopia. É o caso do panóptico, proposto por Bentham no século XVIII. Trata-se de um espaço constituído de uma torre central e células periféricas onde os detidos (sejam eles prisioneiros, doentes, alunos, operários ou soldados) podem ser sempre vigiados, mas não podem ver a si próprios. Contudo, a fórmula do panoptismo não é simplesmente ver sem ser visto: é impor uma conduta através da repartição no espaço-tempo. Para além de constituir uma visibilidade, isto é, de ser um edifício que incorpora determinado projeto arquitetônico, Foucault (2004) fala do panoptismo como uma máquina abstrata: o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal, cujo funcionamento pode ser representado como um puro sistema arquitetural e óptico, e que atravessa as funções enunciáveis. No caso da prisão, as funções

⁵¹ O sistema perspectivo é uma convenção figurativa que reflete uma visão de mundo. A perspectiva linear, um sistema de representação aperfeiçoado no Renascimento italiano é uma construção que combina figuras num cenário espacial único e homogêneo.

enunciáveis são as determinadas pelo direito penal, que classifica infrações e calcula penas. O panoptismo não coincide com a lei, ele é o princípio geral de uma “anatomia política” (ibid.) que visa as relações de disciplina (diferentemente, por exemplo, das relação de soberania no mundo feudal). O estriamento do espaço realizado pelo panoptismo está ligado à constituição de um saber, e, em última instância, a relações de poder, que são meras relações de forças. O saber é que liga o visível (a prisão, o quartel, a escola) ao enunciável (as leis, as regras). “Não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder”, esclarece Foucault (ibid., p.27). Ora, tais funções enunciáveis constitutivas do campo de saber-poder correspondem ao estriamento do pensamento. O pensamento estriado seria então o que se empenha em atualizar sempre as mesmas relações de poder, fixando uma forma de saber. É por isso que em Utopia só é possível haver reprodução de sentido, indefinidamente⁵².

O espaço liso, porém, aponta para a liberação dos mecanismos de poder do espaço estriado, pois é na lisura que são possíveis deslocamentos imprevistos, as mudanças. Se podemos pensar em percursos peripatéticos que deixam rastros lisos nos espaços estriados das cidades, é razoável imaginar objetos arquiteturais cujas relações com o espaço da cidade tendam para a lisura: sem um modelo visual, preferencialmente perceptíveis pela visão háptica, que demandem múltiplos pontos de vista, enfim um *espaço-outro*, e também capaz de romper com nossa experiência usual do tempo, constituindo-se numa espécie de heterocronia. A questão que nos colocamos então é: como tal objeto pode ser concebível? Propomos então uma maneira de abordar a *heterotopia do pensamento* em torno daquilo que Levy (2003), partindo de uma elaboração do pensamento de Blanchot (mas também de Foucault e de Deleuze) chamou *a experiência do Fora*.

O pensamento do Fora

Pensar é geralmente compreendido como o exercício de uma faculdade inata. Nesse sentido, pensar significa conhecer, ou antes, reconhecer a realidade, com o fim de

⁵² Aqui importa marcar que quando Foucault afirmava que as utopias “desabrocham num espaço maravilhoso e liso” certamente não pensava nessa oposição liso/estriado; o espaço utópico, no sentido que adotamos aqui – o de espaço modelar – é totalmente estriado.

representa-la. Mas o que se chamou o pensamento do Fora é algo completamente diferente. Nessa acepção, pensar não é natural nem inato, mas algo que acontece ao pensamento a partir de uma violência provocando, ao mesmo tempo, estranhamento e surpresa. Pensar, então, não é reproduzir um modelo: é fazer nascer algo que não existe, é o mesmo que criar. Trata-se, entretanto, de uma experiência radical, que sendo independente de um sujeito, é a expressão máxima da vida. Mas em que consiste a experiência da criação artística se ela não é experiência de um sujeito? É Blanchot quem responde: “somente há experiência no sentido estrito onde algo de radicalmente *outro* está em jogo. [...] a experiência radical não-empírica não é de maneira alguma a de um ser transcendente, mas a *presença imediata*, ou a presença como Exterior” (BLANCHOT, 2001, p.91), isto é, como Fora. Não havendo mediação, não há separação; sem separação, não há relação; paradoxalmente, se não há relação, a separação é infinita. Na *presença*, tempo e espaço estão imbricados: ela é tanto a “intimidade da instância” quanto a dispersão do Fora – é a intimidade com o Fora que se torna uma intrusão (ibid.). A experiência do Fora está então ligada a certa noção de presença, mas a presença de uma ausência. Trata-se de uma alteridade radical, pois o outro não é duplicação do mesmo, o outro é o desconhecido, o errante, o estrangeiro, o exilado. O criador é um exilado, não por estar fora do mundo, mas por ter que se deslocar para fora de si, abrindo mão de uma interioridade, e lançar-se ao desconhecido. O artista é um exilado em sua própria cultura, em seu próprio ambiente. Diz Blanchot:

O poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é exterior sem intimidade e sem limite [...]. Esse exílio que é o poema faz do poeta o errante. [...] O errante não tem sua pátria na verdade mas no exílio, mantém-se de fora, *aquém*, à margem, onde reina a profundidade da dissimulação [...]. (BLANCHOT, 1987, p. 238)

A relação com o Fora é a realização do impossível: a relação com o imediato, a presença da ausência, ou “o demasiado presente cujo acesso é recusado” (id, 2001, p.90). Sendo o pensamento a experiência do Fora, um fora que reside no pensamento mesmo sob a forma do “impensado” (onde mais o Fora poderia estar?), justamente essa convenção do longínquo no próximo constitui um espaço do lado de dentro copresente no espaço do lado de fora: um espaço topológico que põe em contato o dentro e o fora, o mais longínquo e o mais profundo, e desfaz a dualidade interior/exterior. Nas palavras de Deleuze: “Pensar é dobrar, é duplicar o fora com um dentro que lhe é coextensivo [numa] topologia carnal ou

vital” (2005, pp.126-127). Observe-se que essa noção de pensamento como dobra pode ser aproximada àquilo que chamamos de “habitar a fenda” na discussão sobre o *Witz* (seção 1.1). Habitar a fenda é uma posição da ordem do impossível, assim como o pensamento do Fora. E como o *Witz*, a experiência do Fora ocorre por acaso, mas ao mesmo tempo corresponde a uma resistência ideológica e a um posicionamento. Lembremos que o modelo do *Witz* indicava uma possibilidade de desvio da formação discursiva. E Pêcheux terminava sua retificação de 1978 com o que chamou de dois pontos incontornáveis: o primado prático da luta de classes, significando que é preciso “ousar de revoltar” (1995, p.304), e o primado prático do inconsciente, “que significa que *é preciso suportar o que venha a ser pensado*, isto é, é preciso pensar por si mesmo” (ibid.).

Da mesma forma, embora seja um acaso, a experiência do Fora é também uma escolha: a escolha da experimentação, de ultrapassar a interioridade subjetiva possibilitando o encontro com o inesperado. Nesse aspecto, o de implicar numa escolha, é uma experiência ética. E também por resultar de uma resistência ao modelo, um rompimento com a *doxa* e a organização adaptativa que ela condiciona. O pensamento do Fora (que inclui a arte) é um meio de se desprender das referências estabilizadas, de destruir o automatismo perceptivo. É um estranhamento que leva a outros modos de pensar e de viver. No Fora, o trajeto do pensamento é como o movimento do nômade no espaço liso.

Esse não-lugar, esse deserto onde erra o exilado – que se torna um nômade, sem lugar fixo – é aquele mesmo deserto que Deleuze-Guattari identificaram como o paradigma do espaço liso, e também se aproxima daquilo que Pêcheux chamou de “um exterior imanente” ao discursivo (1981, p.200). É certo que essa posição de exilado, errante, marginal, também alimenta a noção de paratopia, que discutimos a seguir.

1.5 Paratopia

A noção de *paratopia*, como proposta pelo teórico do discurso Dominique Maingueneau, é um operador valioso na abordagem proposta neste trabalho: a do discurso arquitetural de Oscar Niemeyer. É uma noção capaz de articular um enfoque discursivo à

leitura de textos. O ponto de vista da paratopia pressupõe o procedimento da *embreagem paratópica*, capaz de estabelecer uma articulação, não só entre o enunciado e enunciação, mas também entre obra e o autor. Abrimos aqui uns parênteses para lembrar que chamamos obra, no âmbito deste trabalho, a toda a produção do arquiteto que elegemos como tema. Isso inclui sua produção não textual. E chamamos autor a essa figura a quem se atribui todas as enunciações, e que, para além disso, é um homem que tem uma trajetória própria, uma vida. Mas a obra não está fora da vida, ou do “contexto biográfico” do autor, ela participa de sua vida. O que se deve levar em consideração, propõe Maingueneau, “não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união” (2001, p.46).

Nossa proposta de leitura está próxima daquela que aprendemos com Barthes: nada tem a ver com o consumo de sentidos já prontos. Ao contrário, o que se quer é elaborar sentidos, fazer o texto dizer mais, e criar um novo texto a partir do texto dado: desdobrar a leitura no ato de ler e escrever. Comentar esses textos, então, é escolher entradas nas múltiplas redes que formam o que Barthes chamou de galáxia de significantes. Seguir uma entrada é também identificar vozes vindas de outros textos. Vejamos como a *embreagem paratópica* pode nos apontar entradas no texto.

Na linguística o termo “embreante” assinala uma relação concreta entre o enunciado e a situação de enunciação, isto é, o contexto extra-linguístico. Os dêiticos, termos como *eu, você, aqui, hoje*, são considerados embreantes. Maingueneau (2001) entretanto, propôs que se atente para outros elementos que podem funcionar como embreantes em um texto literário. Podem ser, por exemplo, personagens, lugares, elementos temporais, etc. Entre os lugares paratópicos, dois são especialmente interessantes para nossa especulação: o deserto, aquele lugar distante, e sem limites fixos nem rotas assinaláveis, que caracteriza o espaço liso; e a ilha, que tem em Utopia um de seus mais célebres exemplares. Nas palavras de Maingueneau:

O espaço paratópico mais evidente é a ilha, cujos recursos a literatura não cessou de explorar. De fato ela materializa o distanciamento constitutivo do autor com relação à sociedade. [...] A ilha pertence ao mundo sem pertencer (ibid., p. 184).

Paratopia é uma noção que procura dar conta do lugar paradoxal do autor, entre um universo discursivo (que inclui representações e comportamentos associados à atividade literária) e sua obra. Um lugar, porque uma obra tem que estar vinculada a uma instituição que administra sua produção e a legitima; mas também um não-lugar, porque a criação está ligada a uma deslocalização (ibid., p.28). Lugar e não lugar ao mesmo tempo, “um lugar que está fora de todos os lugares” faz pensar na noção de heterotopia, proposta por Foucault. Como discutimos acima, trata-se de uma noção que nasceu da literatura, e a partir de um estranhamento. O famoso prefácio de *As palavras e as coisas* começa com a declaração de que aquele livro nascera do riso que, provocado por uma leitura que “perturba todas as familiaridades do pensamento”:

Esse texto de Borges fez-me rir durante muito tempo, não sem *um mal-estar evidente* e difícil de vencer. Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito (FOUCAULT, 2000, p. XII, grifos nossos).

A noção de heterotopia, que evidentemente contém a ideia de espaço, evoca certo “mal-estar”, a sensação de estranhamento. Estranhamento porque se trata de *um outro* espaço que não o familiar. A paratopia de Maingueneau compartilha com a heterotopia essa sensação de lugar estranho e impossível de definir (um deslugar?). Talvez a dificuldade para precisar essa localização se deva ao fato de que pensamos sempre em termos de geometria euclidiana, mas as heterotopias que nos interessam particularmente estão muito mais próximas de espaço topológico, em termos comparáveis aos de Pêcheux ao se referir ao exterior de um discurso “como um aqui sem fronteira assinalável, como a presença-ausência eficaz do outro no sentido” (1981, p.199); ou ainda, como a dobra onde se constitui o pensamento do Fora: o lugar instável da possibilidade da criação.

Entre os tipos de heterotopias espaciais descritos por Foucault, dois apresentam relações muito estreitas com a paratopia (embora noções não se confundam). Diferentemente daquelas que apontam para lugares reais – o asilo, a clínica psiquiátrica, a colônia, o bordel e até o cemitério –, as heterotopias concentradoras de múltiplos espaços, e aquelas que recortam o tempo, não são precisamente localizáveis. Exemplos são a literatura, o teatro, o

cinema, que colocam em contato espaços estranhos uns aos outros, e nos arrebatam para dimensões temporais diferentes do instante de fruição da obra. Nas artes plásticas ou na arquitetura, por sua vez, parece que o fruir do tempo é interrompido, configurando uma heterocronia concentradora do tempo na própria obra. O estranhamento diante desses eventos, nesses casos, parece estar também relacionado ao fato de que as obras artísticas se dão como discursos de origem (ou discursos fundadores), que são validados por seu próprio lugar de enunciação, isto é, fundam-se e se autorizam a si mesmos. Mesmo admitindo relações com discursos anteriores, esses discursos de origem pretendem que essas relações sejam não fundamentais, embora a interdiscursividade seja utilizada para legitimar um pretense discurso fundador. A isso Maingueneau (2009) chamou *discurso constituinte*. Um discurso constituinte não pode ser localizado numa tradição discursiva, não tem antepassados. Esse é um outro aspecto afim com a paratopia, a qual pode ser pensada como um lugar que o autor *constrói para si* pela própria obra numa difícil conjunção entre um espaço coletivo – o do interdiscurso – e um espaço subjetivo. A paratopia é, ao mesmo tempo, condição e produto do processo de criação de uma obra.

Toda obra é, antes de tudo, um manuscrito, no sentido não só de escrito à mão, mas de documento original, não editado, ou seja, de uma *grafia* a qual “constitui a zona de contato mais evidente entre a vida e a obra” (MAINGUENEAU, 2001, p.47). Com efeito, a grafia é sempre ligada à vida, é uma bio/grafia, o que supõe uma reversão da obra sobre a vida. A barra indica uma situação de instabilidade na relação entre vida e obra, que afetam-se mutuamente. A barra diz também de uma descontinuidade, de uma fratura entre a vida e a obra. Mas onde encontrar essa ligação, que é ao mesmo tempo passagem e fratura entre escritura e vida? Essa ligação encontra seu funcionamento metodológico na embreagem paratópica, é ela que possibilita “compreender o texto como discurso, na medida em que o enunciado literário transporta consigo elementos que funcionam como embreantes” (CABRERA, 2011, p.60). Esses elementos participam ao mesmo tempo do mundo da obra e da situação através da qual se institui o autor. O que caracteriza o embreante paratópico é, em todos os casos, sua situação limite ou de fronteira, sua indecidibilidade.

Uma das hipóteses desse trabalho é que embreantes paratópicos mais potentes têm a natureza de *indecidíveis*. Esse termo vem do matemático Kurt Gödel que enunciou

(em 1931) que há proposições aritméticas, tais que nem elas nem sua negação são demonstráveis (NASCIMENTO, 2004, p.29) ⁵³. Essa noção de indecível foi adotada por Jacques Derrida⁵⁴, a partir do termo grego *phármakon*, que pode ser traduzido como droga: remédio e veneno. No *Fedro* de Platão a escrita é apresentada ao rei dos deuses como um *phármakon*, isto é, como um remédio para sustentar a memória e imobilizar o tempo. A oferta não é aceita pela razão mesma de ser um *phármakon*, mas no sentido de veneno, que ao mediatizar a palavra, rompe com sua presença viva, matando assim a memória.

O indecível *phármakon* pode ser também aplicada ao espaço. Referimos à análise de Françoise Choay (1985) para quem a escrita em três dimensões, que é a arquitetura, tem a mesma duplicidade da escrita, podendo ser pensado como um *phármakon*: dependendo do estatuto a ela concedido – remédio ou veneno – são gerados diferentes arranjos espaciais. A proposição de Morus teria justamente subvertido o significado do espaço-modelo evocado nas Leis de Platão (século IV a. C.), dessacralizando-o. Ali a referência se fazia a uma Atenas já desaparecida, corrompida pelo tempo e pelo desejo dos homens, que teriam estabelecido assim um espaço-veneno. O modelo que Platão propõe, então, é restaurador das leis divinas. Mas o que o modelo de Morus quer promover é uma nova ordem baseada no espaço construído, sendo, portanto, um espaço-remédio instaurador. O modelo espacial implantado por Utopo garante o *status quo* das instituições e a passagem de um estado social pervertido a um estado positivo: uma sociedade virtuosa chamada Utopia (ibid., p.165).

⁵³ O teorema pertence formalmente à lógica e é usado para indicar que, em uma afirmação matemática, nem ela nem sua negação têm uma demonstração verdadeira, sendo portanto indecível; ou insolúvel, se forem utilizadas as ferramentas usuais da matemática.

⁵⁴ E aqui chama atenção o fato de que uma noção tão importante no pensamento contemporâneo: a noção de *indecível* conforme desenvolvida por Jacques Derrida, tenha sua origem na literatura filosófica, numa referência à escrita. O indecível não é um conceito (apesar de simular uma verdade conceitual); também não é uma metáfora, não designa uma coisa pela outra por uma relação de analogia (apesar de conter algo do tropo); ele fica entre o conceito e a metáfora (Cf. NASCIMENTO, 2004).

1.6 A escritura como traço

A noção de escritura foi tratada por Barthes como uma prática de enunciação, na qual o sujeito se posiciona de uma maneira particular. Ela remete inevitavelmente a um complexo de valores estéticos, linguísticos, sociais e metafísicos (2000, p.55), mas isso não significa que ela seja decifrável. De fato, essa noção de escritura serve para contornar a questão da autoria, pois para Barthes o autor não é anterior ao seu texto, ele

[...] nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é de forma alguma dotado de um ser que precedesse ou excedesse sua escritura [...]. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último” (id.,1984, p.68-69).

Pela vinculação a um contexto e pela necessidade de se construir na própria obra, a noção de escritura é próxima à de paratopia. Entretanto, num segundo momento, o termo *escritura* em Barthes adquiriu um significado mais preciso, e se restringiu ao gesto de inscrição: ao ato manual de tomar um instrumento, e apoiando-o sobre uma superfície com firmeza ou leveza, e traçar formas sobre uma superfície. Nesse sentido, a escritura está além (ou aquém) da intencionalidade que conduziu ao gesto, e por isso não está atrelada a uma inteligibilidade. A escritura não é nem mesmo expressão de uma personalidade. Ao contrário: enquanto um traço – resultado de um gesto – é vibração do corpo, é pulsão, ou energia psíquica. O aspecto mais notável da escritura está relacionado ao movimento necessário à fabricação, no momento mesmo em que acontece: o traçar. Representa o estado vivo da inserção do corpo; aí está manifesta sua natureza manual, artesanal, operatória e corporal. (BARTHES, 2000, p.67). Se o traço remete a uma força, remete também a uma direção: para que não seja apenas um traço tolo, é necessário “*gauchir* o traço: há sempre um pouco de *gaucherie* na inteligência” (id.,1990, p. 157). E ainda: o traço é “um trabalho, que oferece à leitura o que ficou de sua pulsão, de seu desgaste”. O corpo ao qual Barthes se refere é claramente o corpo libidinal, “o corpo que roça”; não “o corpo importante, o corpo de carne, o corpo de humores” (ibid., p.154).

A isso Barthes chamou, *escritura estética* por oposição à *escritura conforme*, aquela assujeitada a modelos (2000, p.64). É aí que a escritura é marca subjetiva – no sentido de sujeito do inconsciente –, e, no limite, assinatura. Numa assinatura, usualmente, a

escritura é expressão de uma identidade, mas também uma marca de propriedade e autenticação do engajamento da pessoa (ibid., p.59). Na discussão sobre o traço de Niemeyer, adiante, veremos que aos desenhos do artista sempre está associada sua assinatura, o que enfatiza seu caráter de escritura estética. São desenhos que não pretendem ser esboços de projetos de arquitetura. O projeto em arquitetura é um conjunto de documentos grafados segundo regras universais com o fim de servirem à execução. O projeto técnico é, de fato, uma escritura conforme. Mas aqui chamamos assinatura também aos traços frequentes na obra de um artista. Para além da assinatura como inscrição do nome próprio, maneira de se assegurar do gozo do produto, investigamos aqui como o traço do arquiteto, por força do trabalho do re-desenho – o gozo na produção – transforma-se em assinatura.

O capítulo seguinte toma apenas um dos aspectos contemplados no percurso teórico que acabamos de empreender: a utopia. Discute-se a relação entre o pensamento utópico e as teorias da arquitetura e do urbanismo modernista e, especialmente as proposições teórico-programáticas defendidas por Le Corbusier. A partir daí, nos capítulos subsequentes, passa-se às leituras do discurso arquitetural de Niemeyer, iluminadas pelas noções discutidas neste percurso teórico.

CAPÍTULO 2

UMA BREVE DISCUSSÃO DA RELAÇÃO ENTRE A ARQUITETURA MODERNISTA E A UTOPIA

As teorias da arquitetura que surgem, já a partir da segunda metade do século XIX, embora se pretendam científicas, constituem de fato um gênero textual que conserva traços daquelas “utopias” (mas também dos tratados) às quais nos referimos ao comentar o pré-urbanismo⁵⁵. O mais proeminente dos traços é a enunciação em primeira pessoa, e no presente do indicativo, numa espécie de relato heróico⁵⁶, que, de saída, já compromete sua cientificidade. O urbanismo difere do pré-urbanismo especialmente por ser obra de especialistas, geralmente arquitetos. Conserva-se, porém, o lugar do imaginário, já que a cidade mesma é substituída por uma ideia de cidade, e é abordada mais como um campo para a aplicação de modelos do que como uma realidade social. Isso faz do urbanismo um herdeiro direto do momento anterior, mantendo, inclusive, as duas tendências ideológicas, o utopismo progressista e o culturalista. O status conferido ao espaço (o de espaço-remédio), bem como o caráter mítico de Utopia, prevalecerá nos escritos urbanísticos. Isso porque, por um lado, a Utopia pode ser pensada como uma fórmula para resolver contradições sociais através do arranjo modelar do espaço e dos usos do tempo. Essa solução, paradoxalmente *fora do espaço e do tempo*, funciona como o mito (o mito é, por definição, uma estrutura que visa resolver contradições). Ao mesmo tempo, a fundação de Utopia é um ato heroico, executado unicamente por Utopus. No urbanismo, a figura do arquiteto-herói é representada principalmente por Le Corbusier – urbanista progressista cujo pensamento muito nos

⁵⁵ Segundo Choay (1985), os teóricos da arquitetura falam a partir do lugar de duplo heroísmo: o do herói utopista que é capaz de curar os males da cidade, e o do tratadista (inventor e construtor), cujo paradigma é o Tratado *De re aedificatoria* de Leon Batista Alberti (impresso em 1485). Esse Tratado e a *Utopia* são considerados os textos inaugurais entre os instauradores do espaço construído. Ao contrário da *Utopia*, que propõe um modelo para a construção do espaço, o Tratado (enquanto gênero textual) consiste na aplicação de princípios e regras, e suas combinações, abrindo espaço para a criação. Le Corbusier, o mais influente de todos os teóricos modernistas, será exemplar nesse aspecto, com sua proposta totalmente modelizadora, mas sem deixar de exaltar sua própria criatividade.

⁵⁶ De fato, no texto da *Utopia*, há uma ficção em terceira pessoa – o mito de Utopo (que coincide com a própria criação de Utopia) e a história dos utopianos – incrustada no discurso em primeira pessoa, que é a narração das viagens de Rafael, personagem do livro.

interessa, já que foi o teorizador que maior influência exerceu sobre nossos arquitetos na fase de implantação do modernismo na arquitetura no Brasil e, especialmente, sobre Oscar Niemeyer. Entretanto, a despeito de estar fundado no pensamento socialista do século XIX, o discurso do urbanismo é “despolitizado”, no sentido de que perde os traços humanistas e flerta com o capital (por seu caráter regular e calculável). O trecho abaixo, de uma conferência de Le Corbusier proferida em Buenos Aires em 1929, começa justamente por mencionar a Utopia, mas para destacar o sentido contrário da sua proposição.

[...] não estamos, em absoluto, em terras de Utopia, mas no âmago do grande problema contemporâneo. Enuncio as bases, insisto nessas bases. [...] Aqui se dá a articulação que projeta uma concepção moderna contra usos, tradições e hábitos. Antes de mais nada o seguinte: urbanismo não é embelezamento, é equipamento; urbanismo não é jardinagem. É aparelhamento. Ao levar em consideração as técnicas modernas, os novos meios de construção, que são o grande acontecimento moderno, a arma da salvação, a porta subitamente aberta para o amanhã, afirmo com ênfase:

Urbanizar não é gastar dinheiro, Urbanizar é ganhar dinheiro

Urbanizar é fazer dinheiro

Ou, dito de outra maneira:

Urbanizar não é depreciar, desvalorizar

Urbanizar é valorizar.

Em se tratando de urbanismo, as soluções “médicas” são um engodo. Nada solucionam e custam caro. As soluções “cirúrgicas” solucionam! É útil conhecer bem! (LE CORBUSIER, 1929, grifos do autor)⁵⁷.

Quando adotamos a tese do caráter utópico do urbanismo moderno consideramos fundamentalmente a ideia da promoção de uma ordem social baseada no espaço construído. Um exemplo privilegiado dessa relação, encontramos em *Por uma arquitetura*, escrito como um manifesto em 1924, onde o autor fala que o equilíbrio da sociedade depende da solução construtiva do principal problema da época: a casa, e termina nos seguintes termos “Concluimos com esse dilema defensável: “arquitetura ou revolução” (LE CORBUSIER, 1977, p.159). O recurso a máximas ou aforismos é uma constante no discurso de Le Corbusier. A esse propósito, é Barthes quem nos faz notar o caráter simétrico de uma estrutura como a do dilema, composta de dois termos de sentido forte. E quanto mais fortes os termos, mais a relação tende à imobilidade: trata-se de “uma relação de essência, não de fazer, de identidade, não de transformação: efetivamente, na máxima, a linguagem sempre tem uma atividade definidora e não uma atividade transitiva” (BARTHES, 2004,

⁵⁷ “O Plano Voisin de Paris – Buenos Aires poderá se tornar uma das cidades mais dignas do mundo”, Buenos Aires, 18 out 1929. In: LE CORBUSIER, 2004, p.172.

p.85). É notável a relação entre a não transitividade da linguagem do arquiteto e sua proposição modelar.

Em Utopia, o que embasava a proposição do arranjo espacial era uma ideia de virtude. No urbanismo corbusiano, vemos que a cidade é pensada a partir de outros valores, inclusive a especulação do valor da terra possibilitada pelo investimento em equipamentos urbanos. “Em terras de Utopia”, ao contrário, pretendia-se conservar indefinidamente o arranjo e as edificações, evitando gastos desnecessários:

Nas outras partes, a construção e a reparação dos edifícios exigem trabalhos contínuos. A razão disto é que o pai, após ter edificado a sua casa com grandes sacrifícios, deixa seus bens a um filho negligente e dissipador, em cujas mãos tudo se deteriora pouco a pouco; o resultado é que o herdeiro deste último não pode empreender reparações sem fazer despesas enormes. Frequentemente acontece mesmo que um mais requintado no luxo desdenha as construções paternas, e se põe a construir, com maiores despesas ainda, noutro terreno, enquanto a casa de seu pai cai em ruínas. *Na Utopia, tudo está tão bem previsto e organizado* que raro é-se obrigado a construir em novos terrenos. Os estragos são consertados no momento em que aparecem, e os que estão iminentes são prevenidos. (MORUS, 2001, p.29, grifo nosso).

Mas voltemos a Le Corbusier. Sua proposição de associação das técnicas modernas à “salvação” substitui a virtude evocada em Morus (salvação da tradição? de uma revolução que ameaça privilégios da classe dominante b?). Também encontramos em Le Corbusier a analogia com as técnicas médicas. Analogias biológicas ou médicas, bem como as analogias mecânicas, são recorrentes no discurso modernista, no intuito de conferir-lhe certa cientificidade; funcionam como discursos veredictórios. Ainda naquela série de conferências realizadas em Buenos Aires (nas quais o arquiteto desenhava no quadro negro enquanto discursava), temos:

Um pouco de biologia prévia:
Este esqueleto *para sustentar*,
enchimentos musculares *para agir*,
Estas vísceras *para alimentar e fazer funcionar*
Um pouco de construção automobilística:
Um chassis,
Uma carroceria,
Um motor com seus órgãos de alimentação e evacuação.
(LE CORBUSIER, 1929, grifos nossos) ⁵⁸.

⁵⁸ “O plano da casa moderna”, Buenos Aires, 11 out 1929. In: LE CORBUSIER, 2004, p.127.

O modelo progressista propõe uma ruptura histórica, mas diferentemente dos pré-urbanistas, foca as estruturas técnicas e estéticas em detrimento de propostas que pudessem corrigir injustiças sociais. A crítica que fundamenta esse momento é ao anacronismo da cidade do século XX, isto é, sua não contemporaneidade à máquina ou à arte moderna. Nessa concepção, a cidade deve incorporar, além dos materiais industriais, também a *eficácia* moderna baseada nos meios de standardização e mecanização da indústria.

Neste momento em que ocorre uma interpenetração geral e técnicas científicas internacionais, *proponho: uma única casa para todos os países e todos os climas, uma casa que ofereça a respiração exata. [...] A casa é hermética! De agora em diante, nem o menor grau de poeira penetrará nela, nem as moscas e pernilongos. Nenhum ruído!* (ibid., grifo nosso)⁵⁹.

Mas não é só a ambiência da casa que preocupa o arquiteto. Pelo contrário, seu foco está, antes, numa concepção global, que articula a estrutura (ou esqueleto), a planta e a fachada. O uso do *esqueleto independente* – que o concreto armado permitia e que equivale a liberar as paredes da função de sustentação da edificação – resulta no elemento chave da

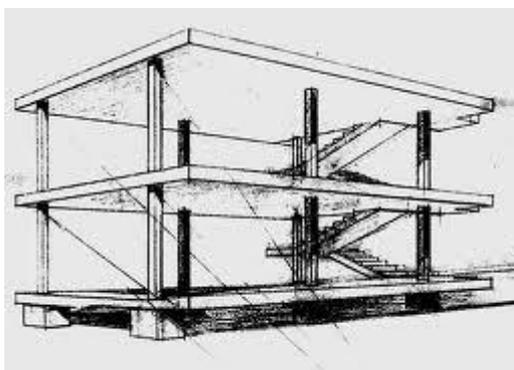


Figura 1: protótipo da casa Dom-ino (1914)

proposta corbusiana: os *pilotis*, mas também na *planta livre*. Outras consequências são que o solo fica liberado para usos comuns (áreas verdes), e a fachada pode ser toda envidraçada, ou apenas vedada por janelas em fita, de maneira a iluminar uniformemente o interior da edificação.

Eis-nos aparelhados para encontrar soluções para o plano da casa moderna, se nos dispusermos a procura-las. Relembro o plano “paralisado” da casa de pedra e o plano a que chegamos, com a casa de ferro ou de concreto armado:

- planta livre
- fachada livre
- esqueleto independente
- janelas corridas ou pano de vidro
- pilotis

⁵⁹ “As técnicas são a própria base do lirismo, elas abrem um novo ciclo da arquitetura”, Buenos Aires, 5 out 1929. In: CORBUSIER, 2004, pp. 74-76.

teto-jardim
e o interior provido de “escaninhos” e livre da acumulação de móveis
(ibid.)⁶⁰.

Essa é, de fato, a racionalidade da proposta corbusiana: uma solução estrutural que traz consequências no nível da planta, da elevação, da articulação com o espaço urbano e também da volumetria. Nesse aspecto, edifício é visto muito mais como um objeto geométrico para apreciação estética do que como objeto utilitário ou simbólico. Também chama a atenção a insistência no adjetivo *impecável*, que está associado à clareza, ao caráter imediato da apreensão, da *leitura* da forma.

A vista da casa é uma vista categórica, sem ligação com o solo. Então os senhores avaliarão a importância que as proporções assumem e as dimensões do cubo suportado pelos pilotis. [...] Apreciem este valor formidável e inteiramente novo da arquitetura: *a linha impecável da parte de baixo da construção. A construção apresenta-se como um objeto de vitrina sem algo que o apoie, ela se lê inteira.* [...] No céu é a linha impecável do fim deste prisma de cristal [...]. Este recorte nítido contra o céu é uma das mais adoráveis conquistas das técnicas modernas (eliminação do teto e da cornija) (ibid.)⁶¹.

Observe-se também a conotação moral de *impecável*, que significa: incapaz de pecar, de errar; correto. Ao mesmo tempo em que as formas puras (como os sólidos platônicos) são consideradas corretas, algumas relações da composição arquitetônica são mais verdadeiras: matematicamente verdadeiras.

Desenho uma porta, uma janela, mais uma janela. O que aconteceu? [...] Criamos lugares geométricos, estruturamos os termos de uma equação. Pois então prestem atenção! *E se nossa equação fosse falsa, insolúvel?* Com isso quero dizer o seguinte: e se tivéssemos colocado tão mal nossas portas e janelas que nada de *verdadeiro*, de matematicamente verdadeiro, existisse entre essas aberturas e as diversas superfícies das paredes, assim determinadas entre as aberturas (ibid.)⁶².

Para Le Corbusier a beleza vem do uso racional da técnica, mas também de supostas leis universais e determinadas *a priori*, como o uso da proporção áurea. No

⁶⁰ “O plano da casa moderna”, Buenos Aires 11 out 1929. In: LE CORBUSIER, 2004, p.127.

⁶¹ “As técnicas são a própria base do lirismo, elas abrem um novo ciclo da arquitetura”, Buenos Aires, 5 out 1929. In: LE CORBUSIER, 2004, p.66-68.

⁶² “Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo”, Buenos Aires, 8 out 1929. In: LE CORBUSIER, 2004, p.80

enunciado seguinte, Le Corbusier explica como, depois que desenhou a vila de Garches, operou retificações a fim de conferir precisão às proporções:

[...] uma ordenação matemática (aritmética ou geométrica) baseada na “Seção Áurea”, no jogo das diagonais e perpendiculares, nas relações de ordem aritmética, 1,2,4, entre as faixas horizontais, etc. Assim essa fachada harmonizou-se em todas as suas partes. *A precisão criou algo definitivo, agudo, verdadeiro, imutável, permanente, que é o instante arquitetônico* (ibid., grifos nossos)⁶³.



Figura 2: Plan Voisin elaborado para a cidade de Paris, em 1925.

A geometria, e especialmente a ortogonalidade, é considerada o ponto de encontro entre o belo e o verdadeiro. O plano da cidade progressista despreza as determinações topológicas e a tradição cultural. A preocupação com a eficácia vincula-se também a preocupações sanitárias e se manifesta na *desdensificação* do espaço da cidade tradicional: os edifícios da cidade moderna devem ser elevados (Le

Corbusier defende a construção de edifícios de 200 metros de altura, que incluem serviços, além das habitações)⁶⁴ e estar isolados uns dos outros, garantindo iluminação e a aeração necessárias e deixando o solo livre para áreas verdes. Essa já era, observe-se, uma preocupação em Utopia. A consequência maior desse tipo de implantação é a abolição da rua. Os edifícios, assim, deixam de ter frente e fundo, são sólidos soltos no espaço. A cidade passa a ser rigorosamente setorizada e desvinculada do sistema de circulação, que é pensado exclusivamente em função do automóvel. Uma das máximas de Le Corbusier é: “é preciso matar a rua corredor”, isto é, a rua tradicional. Isso se faz:

⁶³ “Arquitetura em tudo, urbanismo em tudo”, Buenos Aires, 8 out 1929. In: LE CORBUSIER, 2004, p.83.

⁶⁴ Alguns pesquisadores (como Choay) interpretam as imensas torres da proposição urbanística de Le Corbusier (como a *Cité Radieuse*) como espécies de falanstérios verticalizados. Não compartilhamos desse pensamento, pois desconsidera que o modelo de Corbusier passa ao largo tanto da crítica social, quanto da proposição heterotópica entranhadas nas proposições de Fourier.

[...] apanhando tudo aquilo que margeia as ruas, reduzindo os pátios a zero, empilhando em altura os cubos das construções, dispo-ndo-as em cruz, em estrela, ou em cruz de Lorraine [...]. É nestes espaços reencontrados que os veículos irão estacionar: seu rio barulhento correrá regularmente no ponto mais distante das casas. Estreitaremos tanto mais a superfície do solo construído, nos afastaremos tanto mais da rua, quanto mais as técnicas modernas possibilitarem levantar construções altas. Aí está o nó da questão. Os imóveis não ficarão mais debruçados sobre a rua. *Serão prismas isolados a grande distância uns dos outros.* O solo da cidade será encontrado novamente (ibid., grifos nossos) ⁶⁵.

Mas o modernismo terá também uma nova versão do pré-urbanismo culturalista. Nessa concepção, o aspecto cultural é mais valorizado que o produtivo. As propostas culturalistas serão também despolitizadas. Privilegiam uma estética baseada nas obras do passado, muito mais no que concerne ao modo singular de dispor os elementos em cada situação, do que a relações numéricas. Nesse modelo, a cidade é limitada tanto em extensão quanto em população, cercada por um cinturão verde: são as *garden cities*, que ao invés de crescer, devem desdobrar-se como células vivas. O interior das cidades deve ser dotado de variedade e particularidades. Ao invés do espaço abstrato que serve de fundo para os “edifícios-figura” do urbanismo funcionalista, o culturalista valoriza os espaços das ruas e praças, sempre adaptadas às sinuosidades do terreno, portanto assimétricas e imprevisíveis. O espaço urbano é que faz as vezes da figura, e o espaço construído é o fundo, o cenário. O resultado é uma configuração do espaço urbano mais próximo ao da cidade medieval, inadequado às demandas modernas.

Camillo Sitte publicou, no final do século XIX, a obra *Der Städtebau* que exerceu influência decisiva sobre a realização das cidades-jardins inglesas e sobre o urbanismo anglo-saxão em geral. Sitte foi um estudioso dos traçados urbanos e dos monumentos das cidades antigas, dos quais extraiu regras de composição e modelos espaciais, baseados no efeito agradável que eram capazes de produzir. Para nossos objetivos, interessa mencionar aqui especialmente as suas críticas ao planejamento regular e geométrico:

⁶⁵ “O Plano *Voisin* de Paris – Buenos Aires poderá se tornar uma das cidades mais dignas do mundo”, conferência proferida em Amigos da Arte, Buenos Aires, 18 out 1929. In: LE CORBUSIER, 2004, p.170.

Nas cidades modernas, as irregularidades de planos não têm sucesso, pois são criadas artificialmente, com o auxílio da regra. Traduzem-se frequentemente em praças triangulares, resíduo fatal de um parcelamento em tabuleiro. Essas praças provocam, na maior parte das vezes, *um mau efeito: o olho não pode iludir-se*, pois vê sempre as interseções ofensivas das fileiras das casas.

A noção de simetria propaga-se em nossos dias com a rapidez de uma epidemia. É familiar às pessoas menos cultas e todos acham que devem dar sua opinião em questões de arte tão difíceis como são as que se referem à construção de cidades, porque todos acham que têm no dedinho o único critério necessário: a simetria. Essa palavra é grega, mas pode-se provar facilmente que, na Antiguidade, tinha um sentido bem diferente do de hoje. A proporção e a simetria são, para os antigos, uma única e mesma coisa. A única diferença entre esses dois termos consiste em que, em arquitetura, a proporção é simplesmente uma relação agradável aos olhos, enquanto a simetria consiste na mesma relação expressa em números. (SITTE ⁶⁶ apud CHOAY, 1998, p.213, grifos nossos.).

Enquanto para os urbanistas progressistas a geometria era tomada como uma verdade salvadora do espaço (e da sociedade), para os culturalistas a irregularidade é que seria capaz de humanizar o espaço. Essa polêmica pode ser pensada como marca do pertencimento a formações discursivas distintas. Quando Sitte argumenta que na Antiguidade a palavra simetria tinha um sentido diferente, está, de fato, mostrando que a autoridade da história pode validar tanto a linha reta e a repetição, quanto a irregularidade e a assimetria, conforme a filiação do autor: culturalista ou progressista. Enquanto para Le Corbusier e os progressistas, Sitte era a encarnação de uma vocação retrógrada, esse último criticava a proposição do uso da geometria como um remédio para a cidade doente, ironizando-a na declaração de que a noção de simetria propagava-se “com a rapidez de uma epidemia” ⁶⁷. A ideia do *phármakon* aparece aqui na sua plenitude: a simetria como uma droga que pretende curar, mas que pode matar a vitalidade do espaço; vitalidade essa ligada aos efeitos agradáveis provocados pela *ilusão do olho*.

⁶⁶ *L'art de bâtir des villes*, Paris: H. Laurens, 1902, cf. CHOAY, 1998

⁶⁷ A adoção generalizada da linha reta e da ortogonalidade também está na base da industrialização da arquitetura, através da criação de elementos construtivos ou edificações-tipo. Os tipos correspondem à fixação do significado e do papel da arquitetura como reprodutora da ideologia funcional. A noção de funcionalidade, que reduz as necessidades humanas a necessidades-tipo, justifica a desconsideração aos valores culturais, e a implantação de modelos espaciais urbanos capazes de garantir a disciplina e o controle sociais, ou uma moralidade sadia, para falar como Le Corbusier.

CAPÍTULO 3

O DISCURSO DE NIEMEYER À LUZ DA NOÇÃO DE PARATOPIA

Se partimos do princípio de que a obra e a vida do artista criador não podem ser separadas, o sujeito biográfico – isto é, a pessoa ou indivíduo – e o enunciador (escritor, artista) devem ser ambos considerados. A noção de enunciador, segundo o ponto de vista mais recente de Maingueneau (2009), é bastante instável: trata-se daquele que diz “eu” (um locutor) ou de uma instância interior ao enunciado? Maingueneau prefere abandonar esse termo, e opta por dividir o enunciador entre escritor e inscritor: escritor (ou artista), aquele ator que define uma trajetória numa instituição (por exemplo, a literária); inscritor, sujeito da enunciação. Sendo cada uma dessas instâncias atravessada pelas outras, tem-se uma estrutura de nó borromeneano; os três anéis se entrelaçam de tal modo que, se se rompe um dos três, os outros se separam. “É-se sempre tentado a reduzir o nó a um de seus anéis: a *pessoa*, para a história literária; o *escritor*, para as pesquisas sobre as instituições literárias; o *inscritor*, para os adeptos da obra ou do texto” (ibid., p.137). Vamos chamar aqui autor a essa instância borromeneana a qual, na sua relação com o mundo, constitui a paratopia do artista: a condição de realização de sua obra e seu produto. O que a noção de paratopia nos traz, afinal, é a possibilidade de articular questões biográficas à leitura escritural.

3.1 A construção de um nome

O aspecto mais evidente da paratopia de Niemeyer está na delicada negociação entre a defesa da arquitetura como arte e um posicionamento político de esquerda (Niemeyer foi, durante muitas décadas, filiado ao Partido Comunista). A compreensão desse aspecto pressupõe conhecer um pouco da origem social do arquiteto, do percurso profissional, seu posicionamento abertamente contrário ao regime militar no Brasil, bem como seu autoexílio.

Num relato autobiográfico (*Minha Arquitetura*), publicado em 2000, o arquiteto se apresenta:

(1) ⁶⁸

Vou começar dizendo que meu nome deveria ser Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares, Ribeiro e Soares nomes portugueses, Almeida árabe e Niemeyer alemão. Sou, portanto, *com satisfação um mestiço*, como mestiços são a maioria dos meus irmãos brasileiros. [...] Minha juventude vivida na casa dos meus avós Ribeiro de Almeida, nas Laranjeiras. Lembranças daqueles velhos tempos. O conforto que sempre usufruímos, e ele, ministro do Supremo Tribunal Federal durante muitos anos a morrer pobre, deixando-nos apenas aquela casa hipotecada. Lembranças de um período de correção, hoje nem sempre seguido (NIEMEYER, 2000a, p.7, grifo nosso) ⁶⁹.

Como mestiço se apresenta, solidário com os “irmãos brasileiros”, mas orgulhoso da procedência burguesa, decente, vinculada ao poder judiciário: um Ribeiro de Almeida. Em obra posterior (*Casas onde morei*, de 2005) Niemeyer também começa falando como seu nome deveria ser, e lembrando o avô: “E como dele guardo as melhores lembranças, é lógica a minha preocupação em manter o seu nome” (ibid., p.10). Nesse relato também são nomeados a avó D. Mariquinhas (fazendeira de Maricá, que se sentava à cabeceira da mesa, e que aos domingos abria o oratório para a celebração da missa, rezada em casa) os tios Ziza e Nhonhô, as irmãs Lília e Leonor, os irmãos Carlos Augusto e Paulo, e a prima Milota. Da mãe, declara que pintava pequenas paisagens a óleo, que gostava de cantar e incentivava reuniões a que o pai “mais simples, assistia de longe conversando com os amigos” (ibid., p.13) ⁷⁰.

Nessa mesma obra, Niemeyer conta que foi presenteado por um casal amigo com uma antiga casa de fazenda em Maricá, e acabou descobrindo que essa casa pertencera ao seu bisavô Manoel Ribeiro de Almeida. Assim termina o relato: “não sou filho do rei, nem vou para Pasárgada, mas um dia, repetindo Bandeira, vou viver em Maricá” (COM, p.29). Quando essa frase foi publicada Niemeyer já tinha 97 anos... Mas entre os tempos da casa de Laranjeiras e a casa de Maricá Niemeyer construiu uma enorme obra e um nome

⁶⁸ As citações são numeradas a partir daqui, de maneira a facilitar as remissões.

⁶⁹ A obra citada é *Minha Arquitetura*, cuja primeira edição foi no ano 2000; doravante, ao referirmos a essa obra, utilizamos a abreviatura MA.

⁷⁰ A obra à qual nos referimos é *Casas onde morei*, cuja primeira edição foi em 2005. Doravante: COM.

conhecido em todo o mundo, nome herdado, é apropriado lembrar, daquele “simples” tipógrafo que fora seu pai. A referência a Maricá chama a atenção, particularmente por estar relacionada a Pasárgada, antiga capital do império persa e tema do conhecido poema de Manuel Bandeira, onde essa cidade é associada às ideias de liberdade e de delícias sensuais, o que nos faz pensar numa heterotopia *à la* Fourier.

Nessa trajetória há pelo menos dois nomes aos quais o nome de Niemeyer se tornará definitivamente entrelaçado: Lúcio Costa e Le Corbusier. Recém-formado, Niemeyer colaborava no escritório do primeiro, onde se desenvolvia o projeto do Ministério de Educação e Saúde Pública – MESP (1937), por solicitação do então ministro de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema⁷¹. Na mesma ocasião, e a pedido de Lúcio, o ministro convidou ao Brasil o já conhecido arquiteto Le Corbusier, que acabou por propor duas soluções projetuais alternativas à de Lúcio. É Niemeyer quem conta (e reconta) esse episódio, uma espécie de ficção do seu nascimento como arquiteto autônomo.

(2)

Pessoalmente, preferia o primeiro projeto de Le Corbusier, muito mais bonito, e, *não sei por que*, desenhei alguns croquis nele baseados. [...] Leão gostou dos croquis. Lúcio, que chegava, pediu pra vê-los, e eu, que não pretendia intervir nos desenhos em execução, joguei-os pela janela. Lúcio mandou buscá-los e, entusiasmado como Leão, resolveu adotá-los (MA, p.9, grifo nosso)⁷².

Esses *croquis* resgatados e (adotados por Lúcio) “inauguram” Oscar Niemeyer, que passa a ser atuante e respeitado no escritório. Discutimos abaixo que o momento dos *croquis* recuperados pode ser pensado como a condição de possibilidade do nascimento da arquitetura de Niemeyer. Afinal, foi o reconhecimento da capacidade de intervenção de Niemeyer que possibilitou Pampulha.

Pouco tempo depois, por ocasião do concurso para o projeto do pavilhão que representaria o Brasil na feira internacional de Nova York (1939), mesmo tendo obtido o

⁷¹ A carreira de Niemeyer começa, assim, num estado de transição, que emerge com a revolução de 1930. Isso é que possibilitou uma obra que não se enquadrava nas preferências de cada uma das facções políticas que integravam o bloco do poder, isto é: o neoclássico e o neocolonial. Por outro lado, deve-se ter em mente que “a arquitetura moderna nasce sob a égide do populismo, na mesma época em que florescem outros gêneros artísticos voltados para as massas” (PULS, 2000): o romance regionalista de um Lins do Rego, a pintura social de um Portinari, e o canto orfeônico de Villa-Lobos.

⁷² A obra citada é *Minha Arquitetura*, cuja primeira edição foi no ano 2000; doravante MA.

primeiro lugar, Lúcio reconhece a superioridade do projeto de Niemeyer (classificado em segundo lugar) e o convida para juntos realizarem um novo projeto. Executado, o projeto da dupla foi salgado pela crítica internacional como “a criação de um idioma nacional dentro da linguagem internacional da arquitetura moderna” (RUSSEL-HITCHCOCK⁷³, apud CAVALCANTI, 2006, p.185). Também no episódio do projeto do Grande Hotel de Ouro Preto o apoio de Lúcio foi fundamental: em carta ao dirigente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, evocando sua condição de especialista do serviço e representante do Brasil junto ao Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – CIAM⁷⁴, Lúcio defende o projeto de colega como uma obra de arte⁷⁵, perfeitamente compatível com o entorno por sua “beleza e verdade”. De fato, anos depois, em texto publicado em 1951, no jornal Correio da Manhã, sob o título de *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, Lúcio chegou a comparar Niemeyer ao Aleijadinho⁷⁶. Essa elevação da arquitetura moderna ao estatuto da arte fortaleceu o grupo modernista e legitimou sua atuação nas decisões relacionadas ao patrimônio. O relato dessa defesa de Lúcio (em detrimento da proposta neocolonial de seu ex-sócio Carlos Leão) estranhamente não consta dos textos de Niemeyer. Sobre esse projeto diz apenas que:

(3)

[...] o SPHAN decidiu que o caminho certo era uma obra moderna, que marcasse o contraste entre a nova e a velha arquitetura. Elaborei o projeto, e pela primeira vez em nosso país foram construídos conjuntos duplex de sala com quarto em sobreloja, e, como reminiscência dos velhos tempos,

⁷³ Henry Russel-Hitchcock Jr., *Latin American Architecture since 1945*, Nova York: Museum of Modern Art, 1955.

⁷⁴ CIAM é o organismo responsável pelo estabelecimento das normas para a atuação profissional. Lúcio representava o Brasil, por indicação de Le Corbusier.

⁷⁵ “Na qualidade de arquiteto incumbido pelos Ciam de organizar o grupo no Rio, e a de técnico especialista encarregado pelo Sphan de estudar a nossa arquitetura antiga, devo informar a você, com referência à construção do hotel de O.N.S. (Oscar Niemeyer Soares), o seguinte: sei, por experiência própria, que a reprodução do estilo das casas de Ouro Preto só é possível, hoje em dia, à custa de muito artifício...teríamos, depois de concluída a obra, ou uma imitação perfeita e o turista desprecaído correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, ou então, fracassada a tentativa, teríamos um arremedo neocolonial em nada em comum com o verdadeiro espírito das velhas construções. Ora, o projeto de O.N.S. tem pelo menos duas coisas de comum com elas: beleza e verdade...não deverá estranhar a vizinhança de outras obras de arte, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura” (carta de Lúcio Costa a Rodrigo Melo Franco, presidente do SPHAN, arquivo Iphan, apud CAVALCANTI, 2006, p.114, grifo nosso).

⁷⁶ “Assim como Antônio Francisco Lisboa, em circunstâncias muito semelhantes, nas Minas Gerais do século XVIII, ele [Oscar Niemeyer Soares Filho] ele é a chave do enigma que intriga a quantos se detêm na admiração dessa obra esplêndida e numerosa devida a tantos arquitetos diferentes [...]” (COSTA, 1997, p.170)

treliças nas varandas e o prédio caiado de branco na boa tradição portuguesa (MA, p.23, grifo nosso).

Essa maneira de trabalhar, fiel às velhas tradições portuguesas, é a maneira de Lúcio Costa fazer arquitetura. Lúcio era considerado um erudito em arquitetura colonial, tendo realizado importantes levantamentos e estudos. Quando da criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1937, fora nomeado consultor. Isso também é omitido no texto de Niemeyer. Sobre Carlos Leão, Cavalcanti (2006, p.120) conta que meses depois de ter perdido a disputa (interna ao SPHAN) pelo projeto de Ouro Preto, abandona o serviço e mergulha no anonimato por quase vinte anos, “do qual só sairá com desenhos em bico-de-pena de figuras femininas [...] nas capas de livros do poeta Vinicius de Moraes, seu primo”.

Lúcio é sempre lembrado, inevitavelmente, quando Niemeyer fala dos projetos de Brasília. Em 1957, Juscelino Kubitschek, então presidente da República e já ligado a Niemeyer pela experiência de Pampulha⁷⁷, convida o arquiteto para projetar a nova capital do país. Nas palavras de Niemeyer: “JK me procurou na casa das Canoas e juntos descemos para a cidade. Queria construir Brasília, a nova capital [...] “a mais bela do mundo”” (MA, p.33). A casa das Canoas, projetada por Niemeyer em 1953, era onde o arquiteto residia na época. A menção a essa casa, no contexto do relato dos arranjos iniciais para o projeto de Brasília, não deixa de marcar uma posição. A casa das Canoas é uma das obras mais importantes de Niemeyer, já internacionalmente famosa na época, tendo chamado a atenção dos arquitetos mais proeminentes⁷⁸. É uma edificação totalmente integrada à topografia de um terreno rochoso e acidentado, e coberta por uma laje em curvas livres. Niemeyer continua o relato:

(4)

O problema do Plano Piloto se fazia urgente, e organizamos um concurso internacional. Inquieto, JK me propunha: “Niemeyer, não podemos perder tempo, faz você o Plano Piloto”. E eu não aceitava. Pensava, inclusive, que

⁷⁷ Quando o conjunto arquitetônico da Pampulha foi projetado e construído, Juscelino era prefeito da capital mineira.

⁷⁸ A propósito da Casa das Canoas, ver nossa cit. 42, adiante, onde Niemeyer relata a visita de Walter Gropius.

talvez o Reidy⁷⁹ participasse do concurso [...] mas isso não ocorreu surgindo *Lúcio Costa com seu talento excepcional* (MA, p.36, grifo nosso).

Esse foi um momento de inflexão na história da arquitetura e do país, pela dimensão e valor simbólico do empreendimento. Vale a pena nos distanciarmos um pouco da narração sintética de Niemeyer. Sabe-se, por exemplo, que houve forte reação da oposição a Juscelino, evocando os enormes gastos em um país com tantas prioridades (o Brasil da década de 1950 estava apenas começando a se industrializar, com a implantação de usinas hidrelétricas e siderúrgicas). Nesse ambiente de forte pressão política, e já com a construção do palácio presidencial adiantada (o Palácio da Alvorada), é que se organizou o concurso. O concurso também foi questionado:

(5)

Recordo como tentaram cancelar o concurso já por terminar, com o projeto de Lúcio se destacando. O presidente do IAB a procurar o Israel Pinheiro⁸⁰, sugerindo nomearem uma comissão de urbanistas para elaborar um novo projeto. Israel disse que o assunto era comigo. [...] declarei: “De minha parte *vocês vão encontrar todos os obstáculos*”. E o Lúcio foi o vencedor (MA, p.36, grifo nosso).

O resultado do concurso desagradou muitos arquitetos. Niemeyer fala de certos incidentes, certas passagens, que o fizeram descrever de muita coisa: “Pela primeira vez senti como é forte a competição profissional e como a muitos domina, fazendo-os desprezar amizades e compromissos” (NIEMEYER, 2006, p.9)⁸¹. É evidente a mágoa do arquiteto; entretanto, encerra o enunciado declarando que sabe encontrar em tudo uma parcela positiva, e que isso lhe permitiu “compreendê-los [aos insatisfeitos] sem ressentimentos” (ibid.).

De qualquer maneira, o concurso para o Plano Piloto encerra uma fase na vida de Niemeyer: quita sua dívida com Lúcio, mas também liquida a questão com aquele que

⁷⁹ Afonso Eduardo Reidy, arquiteto carioca, trabalhou no escritório de Lúcio Costa na época do projeto do MESP, foi depois urbanista da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Participou de obras importantes como o Plano Diretor da cidade do Rio de Janeiro, o Aterro do Flamengo, o Conjunto Habitacional Pedregulho.

⁸⁰ Israel Pinheiro, político mineiro de confiança de Juscelino, foi nomeado para a presidência da Novacap – Companhia Urbanizadora da Nova Capital, da qual Niemeyer foi feito diretor técnico.

⁸¹ A obra em referência é *Minha experiência em Brasília*, que teve sua primeira edição em 1961. Daqui em diante, simplesmente MEB.

considerara seu mestre, Le Corbusier⁸². É Lauro Cavalcanti (2006, p.207) quem conta que o arquiteto franco-suíço⁸³ teria escrito a Juscelino, oferecendo-se para a tarefa, inclusive evocando sua bem-sucedida parceria nos anos 1930 (referindo-se ao projeto do edifício do MESP), mas não obteve resposta. Nessa altura, nem JK nem Niemeyer desejavam uma estrela estrangeira nesse empreendimento que simbolizava “a pujança de um Brasil moderno”.

3.2 Lugares paratópicos

Minha experiência em Brasília é o primeiro livro publicado por Niemeyer, em 1961. No prefácio o autor esclarece que o livro foi feito a partir da organização de artigos “esclarecendo o nosso trabalho, nossas dificuldades e atropelos”. Essa é, de fato, uma prática constante na trajetória do arquiteto, a de esclarecer, explicar, justificar sua arquitetura. Interessa-nos aqui o exame de marcas de lugares paratópicos nesse texto. A primeira delas aparece na frase “tudo era deserto e solidão” (MEB, p. 13). Esse “deserto” era o Planalto Central, uma região detalhadamente mapeada por uma comissão técnica de exploração, logo após a Proclamação da República, a fim de demarcar a área a ser ocupada pela futura capital do país, prevista na Constituição Federal. Uma região inacessível, pois não havia estradas, inóspita, já que não havia ocupação humana, e de clima tropical, com muitas chuvas. Não é, portanto um deserto. Niemeyer descreve “as terras quase virgens, cobertas de lama, sulcadas pelas chuvas que derramavam pelo planalto de forma assustadora” (MEB, p.12). Mas o deserto, ou a ideia de deserto, vimos, é o paradigma do espaço liso, é também lugar de errância do exilado, um lugar paratópico.

Em outro momento da mesma narrativa Niemeyer usa a expressão “aquele sertão imenso”, no mínimo, pitoresca. O sertão brasileiro situa-se na região do Nordeste, e em

⁸² Os constrangimentos de Le Corbusier a Niemeyer (no caso MESP e no caso Nações Unidas) são relatados abaixo, no item 3.2.1.1: A cena do *croquis*.

⁸³ O arquiteto vinha tentando implementar suas ideias urbanísticas em larga escala, mas enfrentava muitas dificuldades. Na França, tinha que enfrentar movimentos pela preservação da arquitetura pretérita. E na Índia (Chandigar), tinha que lidar com a luta entre facções políticas. O Brasil lhe teria parecido, então, ser uma grande oportunidade.

parte no norte de Minas Gerais. O sertão, ele sim, apresenta baixas médias pluviométricas. Mas certamente não é a localização nem o regime de chuvas que levou o autor à ideia de sertão. É muito mais uma referência interdiscursiva a obras consagradas da literatura brasileira, como *O grande sertão: veredas* ou *Os sertões*, de Euclides da Cunha, uma espécie de epopeia da vida do sertanejo, sobrevivendo a condições ecológicas severas e lutando contra a opressão. Aliás, a *Canudos* de Antônio Conselheiro não seria uma heterotopia? Além disso, o sertão, como um espaço não construído, não estriado, é aparentado ao deserto. E Brasília em obras, isolada, cercada de imensos vazios, tem ainda um caráter insular.

O autor fala também daquela “zona imensa abandonada que a todos assustava” e da “alegria que a solidão provocava”. Assustar-se com o estranho e alegrar-se na solidão também é o sentimento que o arquiteto quer provocar; como declara reiteradamente.

(6)

Lembro-me a defender *minha arquitetura preferida: bela, leve, variada, criativa, criando surpresa*. Palavras que, para alegria minha, encontrei depois num livro de Baudelaire: “L’inattendu, l’irrégularité, la surprise et l’étonnement sont une partie essentielle et une caractéristique de la beauté”⁸⁴ (NIEMEYER, 1999, p.33, grifo nosso)⁸⁵.

Um nome estava construído: Oscar Niemeyer (não mais Oscar Niemeyer Soares, nem tampouco O.N.S. como Lúcio costumava grafar, cf. nota 75) com muito trabalho, certo, mas também a proteção providencial de Lúcio e JK. Uma obra fora mostrada ao mundo, nomeadamente “minha arquitetura”, mas será necessário sustentá-la todo o tempo.

Com o golpe militar de 1964, Niemeyer escolhe o lugar paratópico por excelência, o exílio. Dizemos escolhe, porque ele não foi formalmente exilado, mas teve sua vida profissional e cidadã inviabilizada pelo regime da ditadura militar, e optou por deixar o país. Seu projeto para o aeroporto de Brasília fora rejeitado (o então Ministro da aeronáutica tendo declarado que lugar de arquiteto comunista era em Moscou); seu escritório no Rio e a revista *Módulo*, a qual dirigia, saqueados; demitiu-se com outros duzentos professores da

⁸⁴ “O inesperado, a irregularidade, a surpresa e o espanto são uma parte essencial e uma característica da beleza” (tradução nossa). Baudelaire, poeta francês. Sua obra poética e teórica influenciaram profundamente as artes plásticas dos séculos XIX e XX.

⁸⁵ Trata-se da obra *Meu sózia e eu*, cuja primeira edição foi em 1992. Doravante: MSE.

universidade de Brasília, em protesto contra a exoneração de colegas e invasões militares ao *campus*. Em 1966 Niemeyer muda-se para a França. Afinal a língua e a cultura francesas eram muito expressivas no Brasil, notadamente no mundo das artes e da arquitetura, ainda muito ligada às *beaux arts* na época da formação profissional de Niemeyer. Razão ainda mais importante é que na França o arquiteto contava com o apoio incondicional do Ministro da Cultura do governo Charles De Gaulle e admirador de sua obra, André Malraux.

Foi como um exilado que Niemeyer obteve reconhecimento internacional definitivo, vale dizer, um lugar no mundo: o governo francês promulgou um decreto que possibilitou que trabalhasse no país. Ali projetou obras de grande porte, como a sede do Partido Comunista Francês, a bolsa de Bobigny, uma grande praça em Le Havre. Isso sem falar dos projetos para a editora Mondadori, em Milão e para a Universidade de Constantine, na Argélia.

(7)

Mas os que pretendiam me paralisar criaram, sem o saber, uma nova e importante fase na minha vida de arquiteto [...]. E uma sensação de tarefa cumprida se apossou de mim, não mais interessado em explicar o que fazia. Ali estava minha arquitetura *diante do mundo civilizado*, que sobre ela se manifestará, um dia, em função do tempo e da sensibilidade dos homens (NIEMEYER, 1978, p.48, grifo nosso) ⁸⁶.

O enunciado acima é surpreendente, e não se repetirá em obras posteriores. A aceitação de seus trabalhos na Europa parece ter suprido parte da demanda de reconhecimento por Le Corbusier (que ocorreu, mas, ao que tudo indica, a contragosto e de modo lacônico). De fato, essa questão não cessou de ser retomada, e Niemeyer citou mais de uma vez a frase retirada do livro de memórias de Ozenfant ⁸⁷:

(8)

Le Corbusier parece ter decidido abandoná-lo [ao ângulo reto], ao sentir no vento as *premissas de um novo barroco*, vindo de fora, que faz justiça a ele mesmo e, como sempre, com um imenso talento (AFA, p.30, grifo nosso).

⁸⁶ A obra de qual foi retirada essa citação é *A forma na arquitetura*, primeira edição de 1978. Utilizamos daqui em diante a abreviatura: AFA.

⁸⁷ Artista plástico francês. Em 1919 publicou com Le Corbusier o manifesto Purista com o título de *Après le Cubisme*. Também com ele participou da revista *L'Esprit Nouveau*, publicada entre 1921 e 1925 e que propunha a renovação das formas arquitetônicas e pictóricas.



Figura 3: Chapelle Notre-Dame du Haut Ronchamp (1955). Projeto de Le Corbusier.

O imenso talento, no caso, seria o de Niemeyer. As tais “premissas de um novo barroco” (as curvas) teriam sido adotadas por Le Corbusier no seu projeto da capela de Ronchamp⁸⁸. E a tarefa cumprida, seria a de se tornar mestre do seu mestre? É uma pergunta pertinente, mas o importante é que, a partir da experiência do exílio, Niemeyer afirma que não estava “mais interessado em explicar o que fazia” (ibid., p.48). Esse é um

ponto de inflexão, embora o autor vá continuar a explicar-se; essa necessidade, essa insistência, é constitutiva do discurso de Niemeyer e é marca de sua escritura.

Outra novidade que esse enunciado (7) traz está na marcação de uma posição no “mundo civilizado”, colocando-se em pé de igualdade com seus críticos internacionais. Em publicações posteriores esse posicionamento vai ser substituído pela narração da exaltação de nossa engenharia no exterior, em declarações como:

(9)

Não desejava [...] limitar-me à divulgação de minha arquitetura. [...] Queria mostrar nos países da técnica e do dinheiro que não estamos na periferia de tais problemas [técnicos], mas aptos a atendê-los e discuti-los em qualquer lugar (1999, p.35)⁸⁹.

De certa forma, o autor rasura o texto mais antigo, corrige um enunciado, tentando amenizar o tom um pouco afetado. E em “minha arquitetura diante do mundo civilizado, que sobre ela se manifestará, um dia”, enunciado único no discurso de Niemeyer, encontramos o que talvez seja um desejo inconfessável, o de que sua obra permaneça no tempo, como uma pirâmide egípcia (que ele tanto admira). Mas, ao contrário das pirâmides egípcias e das catedrais góticas, obras de autoria incerta ou coletiva, a sua arquitetura, que [supostamente] entrará na história – quando for o tempo e os homens estiverem prontos –

⁸⁸A chapelle Notre-Dame du Haut foi construída sobre a colina de Bourlémont em Ronchamp; iniciada em 1950 e concluída em 1955.

⁸⁹ Citação retirada da obra *Conversa de Arquiteto*, cuja primeira edição foi em 1993. Utilizaremos a abreviatura CAr nas próximas referências a essa obra.

estará ligada ao seu nome: desejo de eternidade. Uma obra de arte é uma defesa contra a fuga do tempo e, assim, uma defesa contra a morte. Os traços paratópicos do autoexílio de Niemeyer nos parecem, assim, associados à assunção de um desejo de pertencimento a um lugar e um tempo *outros*, infinitamente mais amplos e duradouros: o lugar e o tempo da obra de arte. Lembramos Blanchot (1987) ao dizer que o artista pertence ao exterior sem limite, às trevas exteriores; pertence à obra, que é *o exílio da verdade*.

Identificamos ainda um outro lugar paratópico no discurso de Niemeyer: o lugar da amizade. A amizade é mostrada no seu texto como uma completude amorosa, incondicional, sem falhas, e eterna. Muitos são os amigos evocados em seus textos, mas o mais querido, certamente, é Rodrigo de Melo Franco. É significativo o fato de que a mais longa referência a esse amigo esteja relacionada com a visita ao seu túmulo, dias depois de sua morte:

(10) *o amigo perfeito*

Nunca fui a cemitério em dias convencionais, mas em se tratando de um ente querido às vezes o faço, sozinho e inibido, como se com isso compromettesse minhas convicções pessoais. E foi o que aconteceu dias depois da morte de Rodrigo M.F. de Andrade, um *velho e querido amigo*. Lembro-me desse dia, e eu a circular entre os túmulos até sua sepultura onde fiquei sentado muito tempo a lembrar aquele *bom amigo*. [...]. E lá fiquei a lembrar coisas passadas, [...] se o assunto me envolvia e magoava, ele, sem saber se eu tinha razão ou não, logo se solidarizava: “F. Da p.” Era o *amigo perfeito*, como dizia Manoel Bandeira. Rodrigo foi a pessoa que mais influenciou na minha formação humanística. Era um fim de tarde cinzento e triste. E saí devagar deixando sobre a sepultura do *meu amigo* uma pequenina flor que trazia no bolso, para ele. (MSE, p. 71-72, grifo nosso).

A amizade por Rodrigo, o mineiro que comandou o SPHAN (atual IPHAN), da sua fundação em 1937 até 1967, é cheia de gratidão a um mestre que lhe abriu as portas do universo literário, ampliando suas possibilidades de pensamento para além do campo da arquitetura:

(11)

Lembrava Rodrigo a me dizer: “Oscar, leia os gregos e os clássicos portugueses”. E li, li muito. Li como quem nada sabe e tudo quer aprender. *Li com a devoção com que lera, anos antes, a obra de Le Corbusier* (MSE, p. 67, grifo nosso).

Niemeyer não se cansa de enfatizar o afeto envolvido nessa relação:

(12)

Em 1986 recebi, com outras pessoas, no MEC, a medalha Rodrigo M. F. de Andrade. Comovido, disse a Graciema: “Esta foi a medalha que me deu maior prazer”. Era verdade. As outras, guardo numa gaveta, mas esta, do Rodrigo, com satisfação vou tê-la sempre junto de mim. (ACT, p.60)

Depois de Rodrigo, os maiores merecedores da amizade do arquiteto são Lúcio Costa, Capanema e Juscelino, justamente aqueles que impulsionaram sua brilhante carreira, a quem Niemeyer fez questão de retribuir. A criação de um monumento a Lúcio em plena Praça dos Três Poderes, numa espécie de *mise en abyme*, é a homenagem maior que presta a Lúcio:

(13)

Introverso, Lúcio não superou os momentos sombrios com que o destino ofende nossas pobres vidas e, viúvo, se fez mais distante, hermético, embora atento a tudo que ocorria, *pronto a defender seus velhos companheiros*. E foi, contente comigo mesmo, que um dia propus ao então governador José Aparecido de Oliveira construir na Praça dos Três Poderes o Espaço Lúcio Costa, desenhando-o com o carinho que meu amigo merecia. (MSE, p.224, grifo nosso).

Quanto a Capanema, foi um incidente que os aproximou, e que determinou os rumos da carreira de Niemeyer. Na mesma época da construção do MESP, Oscar foi chamado também para colaborar no projeto da Universidade do Rio de Janeiro⁹⁰, como membro da equipe de Lúcio. Diante da intervenção de um alto funcionário do Ministério de Getúlio em seu projeto, Niemeyer pediu demissão. O Ministro Capanema recusou, convocando-o para trabalhar em seu gabinete. Algum tempo depois, o arquiteto foi apresentado a Juscelino pelo ministro, e daí segue-se Pampulha. E anos mais tarde, em 1985 (ano do falecimento de Capanema) foi Niemeyer quem sugeriu ao então Ministro da Educação, Marcos Maciel, que o edifício do MESP passasse a se chamar Palácio Capanema. A sugestão foi acatada.

Sobre JK, são muitas as passagens associadas à construção de Pampulha e Brasília, sempre destacando o entusiasmo e a sensibilidade do presidente em cenas quase oníricas: “Com que alegria JK nos levava de lancha, altas horas da noite, para vermos os edifícios se refletindo nas águas da represa” (MA, p.17). E durante a construção de Brasília,

⁹⁰ Esse projeto, assim como a proposição anterior elaborada por Le Corbusier, foi sumariamente recusado pelos professores responsáveis por sua avaliação, e não foi executado.

quando JK, sozinho no Palácio da Alvorada, convidava Niemeyer e seus colaboradores para os serões:

(14)

[...] serões inesquecíveis, que lembram a presença de um presidente possuído do maior dinamismo, mas capaz de guardar tempo para ver os amigos e, como outro homem qualquer, rir e brincar um pouco. Tarde, uma ou duas horas da madrugada, JK nos acompanhava na saída. E aí nos retinha, empolgado com a noite de Brasília. O céu imenso, cheio de estrelas, os palácios já erguidos a se destacarem com suas formas brancas na enorme escuridão do cerrado. Mansamente, *como a me dizer um segredo*, JK tomava-me pelo braço: “Niemeyer. Que beleza!” (NIEMEYER, 2000b, p.115-116, grifo nosso)⁹¹.

Também no caso do presidente, Niemeyer não deixou de retribuir pelas distinções que recebera. O arquiteto relata que, logo após o golpe militar, entrevistado pela revista *Manchete*, pediu ao jornalista que lhe perguntasse quem eram seus melhores amigos e respondeu:



Figura 4: Escultura com estátua de JK, Memorial JK (1981), Brasília.

(15)

“Juscelino Kubitscheck, Darcy Ribeiro, Luís Carlos Prestes e Marcos Jaimovich”, acrescentando, “Eles estão de fato entre meus melhores amigos, mas *cito-os porque estão sendo perseguidos* e nesses momentos é que a amizade deve estar presente e se manifestar.” Repugnava-me a convivência com que seus nomes eram evitados. (MSE, p.77, grifo nosso)⁹².

A essa relação de total cumplicidade e lealdade com os amigos estão associados gestos de coragem e delicadeza. Quando da construção do Memorial JK, ainda no governo militar, houve enorme pressão para intervenções no desenho original do arquiteto: “consideraram a forma que projetei para acentuar a figura de JK no imenso céu de Brasília uma foice, e o braço da estátua de

⁹¹ A obra citada é *As curvas do tempo*, publicada pela primeira vez em 1998. Utilizamos a abreviatura ACT daqui em diante.

⁹² Luís Carlos Prestes foi secretário geral do Partido Comunista Brasileiro. Jaimovich foi líder comunista, também ligado ao PCB. Foi uma espécie de braço direito de Niemeyer, coordenando suas obras em Brasília, e também no exterior, dirigindo o escritório em Paris, e articulador de obras, sobretudo na Argélia, na Itália e na França. Ele foi um dos responsáveis pela concepção da Revista *Módulo*.

JK um martelo”, e diante da sugestão de se construir dentro da “foice” uma parede de tijolos, de maneira a apagar a alegada semelhança, Niemeyer recusa e ameaça protestar publicamente, “e a figura de JK ficou no alto, solta, como desejava, a olhar, sorrindo, a cidade que construiu” (MSE, p.79). E como que para colocar em relação de contraste, Niemeyer conta seu último encontro com Duclos, Secretário Geral do Partido Comunista Francês, antes de seu retorno ao Brasil:

(16)

Oscar, a nossa sede, que você projetou, está pronta. É muito bonita. Queria saber se você concorda que eu leve para o meu gabinete uma mesa antiga, histórica, que me acompanha a vida inteira”. E fiquei a olhá-lo surpreso. Como sabem respeitar o trabalho alheio! Quando em nosso país isso seria possível acontecer? (MSE, p.78).

3.3 Sustentando um lugar paradoxal

Em 1978, em *A forma na arquitetura*, segundo livro que publicou, o arquiteto mostra-se visivelmente incomodado com as críticas que recebera, e desdenha seus detratores.

(17)

Mas alguns contra Pampulha de insurgiram, incapazes de nos acompanhar nas *formas mais livres* que propúnhamos. E as palavras barroca e fotogênica se repetiam, vazias e gratuitas, pois os que nos contestavam nada de novo tinham a sugerir [...]. A própria curva, que tanto os perturbava, era *por eles desenhada de forma frouxa e desfibrada*, não a sentindo, como nós, estruturada, feita de curvas e retas (AFA, p.32, grifo nosso).

Dentre todas as críticas que sofreu, a que teve maior repercussão, e possivelmente a que mais afetou Niemeyer, foi a realizada pelo artista plástico e crítico suíço Max Bill, quando da sua visita ao Brasil, em 1953. Iniciada em longa entrevista concedida à revista *Manchete*, de circulação nacional, aparece de maneira mais sistematizada na revista americana *Architectural Review* de 1954, num conjunto de pareceres intitulado “Report on Brazil”, assinados por Walter Gropius, Ernesto Rogers e outros, além do próprio Max Bill. Bill argumenta que os elementos que, segundo ele, definem a moderna arquitetura brasileira, a forma livre, a fachada de vidro, os *brise-soleils* e o *pilotis*, derivados de princípios da vanguarda europeia (leia-se Le Corbusier), foram

transformados aqui, “sem reflexão nem razão”. Sobre a forma livre – definida por elementos curvos derivados da pintura de Kandinsky e da escultura de Hans Arp – ou forma orgânica, declara que poderia:

(18)

[...] ser útil quando se trata de *atender a uma função*, como, por exemplo, a de tornar um edifício *mais útil*. Mas isso é exceção. Hoje, muitas das aplicações da forma livre são puramente decorativas. Como tal, elas nada têm a ver com arquitetura séria (BILL⁹³ in XAVIER, 2003, p. 159, grifos nossos).

E continua, alegando que os edifícios brasileiros parecem criados para impressionar e aparecer bem em fotografias, e que problemas funcionais são desconsiderados em função da tentativa de produzir um espetáculo. Finalmente, aponta para uma irresponsabilidade social de nossos arquitetos e declara que, como arte social, a arquitetura deve estar a serviço do homem.

A resposta a essas críticas foi imediata. No primeiro número da revista *Módulo*, criada e dirigida pelo próprio Niemeyer, ele escreve:

(19)

Sobre essas críticas, meu amigo, *nada tenho a dizer*, nem me interessa mesmo contestá-las. Somos um povo jovem [...] o que nos expõe naturalmente mais à crítica daqueles que se julgam representantes de uma civilização superior. Mas também, somos simples e confiantes em nossa obra. O suficiente, pelo menos, para *apreciar essa crítica*, ainda quando parta de homens que não possuem, profissionalmente, as credenciais necessárias. É claro que a autoridade de Gropius é diferente, embora cumpra ressaltar a pouca afinidade que temos com sua técnica e fria sensibilidade. Consideramos a arquitetura obra de arte e que, como tal, só subsiste quando se revela espontânea a criadora. Trabalhamos com o concreto armado, material dócil e generoso a todas as fantasias. Tirar dele beleza e poesia, *especular sobre suas imensas possibilidades* é o que nos seduz e apaixonava, profissionalmente. (NIEMEYER, 1955, grifos nossos)⁹⁴.

Trata-se, evidentemente, de um texto irônico. A ironia aparece no contraste entre o uso do vocativo “meu amigo” – seu interlocutor – e que tem um acento afetivo positivo, e as expressões “homens que não possuem, profissionalmente, as credenciais necessárias” e “que se julgam representantes de uma civilização superior”. Ora, esses homens pretenciosos

⁹³ “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade”, *Architectural Review*, v.116, n.694, out 1954, pp.238-239.

⁹⁴ “Crítica da arquitetura brasileira”, *Módulo* n.1, 1955.

e desqualificados é que são os verdadeiros destinatários daquele enunciado, o que torna suspeita a qualificação de “amigo”. E ainda, ao mesmo tempo em que desqualifica seus críticos⁹⁵, o arquiteto afirma a posição que sustentará durante toda a sua vida: a arquitetura como arte. Em artigo sobre o discurso de Niemeyer, Danilo Matoso Macedo (2000) alega que esse enunciado mostra que o arquiteto não só se preocupou com as críticas recebidas, como ainda, a partir desse episódio, passou a escrever sistematicamente: “o que pro-moveu seu fazer teórico foi a visão externa, foi o ponto de vista relativo de outros teóricos”(ibid.). Prova disso estaria no artigo publicado na revista *AD* em 1955 (e novamente no próximo texto assinado por Niemeyer publicado na revista *Módulo*, em 1956), onde começa por identificar inquietações entre os arquitetos brasileiros, seja no que tange à distância que a arquitetura moderna assume com relação à tradição e cultura do nosso povo, seja quanto à baixa qualidade das construções modernas. Mas Niemeyer não desenvolve esses tópicos. Ocupa-se mais das contradições sociais:

(20)

A nossa arquitetura moderna tem certamente na falta de conteúdo humano a razão das suas deficiências, refletindo – como não poderia deixar de fazê-lo – o regime de contradições sociais em que vivemos e no qual ela se desenvolveu. [...] Dirigida a classes dominantes pouco interessadas em economia arquitetural – pois o que desejam realmente é ostentar riqueza e luxo – [...] ela tem encontrado, como base obrigatória de seus temas, a vaidade, a demagogia, o oportunismo (NIEMEYER, 1955)⁹⁶.

Se é verdade que Niemeyer passou a escrever com frequência depois das críticas de Max Bill (a revista *Módulo* foi fundada, coincidentemente, na mesma época) esmerando-se em explicar sua arquitetura, não o faz tanto para dar prova de funcionalidade (ou de adequação da forma à função), mas principalmente para livrá-la da pecha de gratuidade.

⁹⁵ Walter Gropius, em artigo publicado no mesmo número da revista, em 1954, fala em tom neutro, de um movimento vigoroso na arquitetura brasileira. Sobre Niemeyer, observa que seus edifícios “são sempre interessantes e ousados na sua concepção, mas ele parece dar pouca atenção aos detalhes, o que acaba comprometendo a qualidade dos edifícios” (GROPIUS, 1954. In XAVIER, 2003, pp.153-154).

Bruno Zevi, arquiteto comunista italiano e personagem importante no contexto da teorização e introdução da historiografia da arquitetura moderna, também se manifestou. Em artigo para uma revista italiana de arquitetura, mostra-se incomodado com o temperamento brasileiro. Da casa das Canoas, de Niemeyer, diz ser “uma lâmina arbitrariamente recortada, sintoma de um gosto extrovertido que mal esconde a veleidade pelo inédito” (ZEVI, 1954. In: XAVIER, 2003, pp. 163-166).

⁹⁶ “O problema social da arquitetura”, *AD – arquitetura e decoração*, n.13, 1955. In XAVIER, 2003, p.185.

Também é certo que em 1958, na mesma revista *Módulo*, Niemeyer publicou um depoimento na forma de uma autocrítica. Miguel Pereira (1997) observa que a autocrítica era um ritual no cotidiano do Partido Comunista Brasileiro, numa tentativa de superação do entendimento doutrinário (e Niemeyer era filiado ao PCB desde 1945) e interpreta esse enunciado como “uma verdadeira interpelação da ideologia do militante em relação ao equilíbrio entre sua arquitetura e o respectivo conteúdo social” (ibid., p.130).

(21)

[...] encarava a arquitetura como complemento de coisas mais importantes e mais diretamente ligadas à vida e à felicidade dos homens. [...] E isto permitia certa negligência – facilitada pelo meu feitio displicente e boêmio – fazia com que aceitasse trabalhos em demasia, executando-os às pressas, confiante na habilidade e na capacidade de improvisação de que me julgava possuidor. Essa atitude de descrença, que as *contradições sociais* ensejam em relação aos objetivos da profissão, levou-me por vezes a descuidar de certos problemas e a adotar *uma tendência excessiva para a originalidade* [...]. Isso prejudicou, em alguns casos, a simplicidade das construções e o sentido de lógica e economia que muitos reclamavam. [...] E se refiro essa autocrítica [...] é por considerá-la processo normal e construtivo, capaz de nos conduzir à correção de erros e a melhores resultados, com a adoção de uma série de providências e medidas disciplinadoras (NIEMEYER, 1958, grifos nossos)⁹⁷.

Discordamos de Pereira, entretanto, quando afirma que essa autocrítica coincide com a explicação do *dilema de Niemeyer*: “arquitetura com conteúdo social ou arquitetura para a burguesia” (PEREIRA, 1997, p.130). Segundo nosso ponto de vista, Niemeyer, como artista, não viveu tal dilema. Aí Niemeyer se separa ainda uma vez de Le Corbusier – lembremos seu *aforismo*: “arquitetura ou revolução” (LE CORBUSIER, 1977, p.159). Quando fala em correção dos erros através de “providências e medidas disciplinadoras”, Niemeyer não está se referindo a abrir mão da arquitetura como arte. Ao contrário, trata-se de se propor a fazer uma arquitetura realmente artística. Para isso, a providência a ser tomada é a “redução dos trabalhos no escritório” (NIEMEYER, op. cit., p. 239) a fim de dedicar mais tempo a cada projeto, recusando aqueles que visem a fins meramente comerciais. Sobre as medidas disciplinares, importam as que busquem “a simplificação da forma plástica e seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos” (ibid.). Esse depoimento termina afirmando que seu trabalho se funda no “conceito de criação – o único capaz de conduzir a uma verdadeira obra de arte” (ibid., p.240). Dizemos, então, que não se

⁹⁷ “Depoimento”, *Módulo*, Rio de Janeiro, n.9, fev.1958, pp.3-6. In XAVIER, 2003, p.238, passim.

trata, para Niemeyer, de um dilema, ideia que implica em contradição. Trata-se muito mais de suportar uma ambiguidade, e com ela sustentar um lugar paradoxal.

Houve outras importantes repercussões à crítica de Max ‘Bill no Brasil. Em artigo no *Jornal do Brasil*, meses depois da publicação do depoimento de Niemeyer, Mário Pedrosa começa assim seu enunciado: “Nenhum documento no mundo cultural Brasileiro de nossos dias é mais cheio de significação e mesmo mais patético que o “Depoimento” de Oscar Niemeyer” (PEDROSA, 1958) ⁹⁸. Esse intelectual e crítico de arte, mas também comunista trotskista, não esconde suas divergências com Niemeyer, a quem descreve como um “cristão-novo” da política, que teria abraçado a causa comunista no pós-guerra e andado “de lanterna na mão, em grupos de camaradas, pela noite adentro, a pichar paredes e a pregar cartazes de um partido idealizado (como se o comunismo de Stálin fosse o comunismo de Lênin e Trotsky)” (ibid.). Desse comentário irônico, prossegue:

(22)

A experiência serviu para fazer desabrochar nele a consciência social, imprescindível a qualquer intelectual e artista de nossa época, mormente arquiteto. Mas, por outro lado, essa consciência lhe encheu de reservas quanto à arquitetura brasileira, por faltar a esta o lastro social [...]. Iria caber a Niemeyer, o mais fecundo inventor de formas de nossa arquitetura, o inesgotável improvisador de soluções, o *playboy* endiabrado, reagir, primeiro que todos, contra *o demônio da originalidade e a faceirice da improvisação* [...]. [Aqui encontramos] o ponto de convergência do ético e do estético, que é o traço mais profundo e distintivo dos artistas verdadeiramente grandes, Niemeyer já não quer distinguir entre concepção plástica e estrutura [...]. O que é artístico é a própria unidade global concebida (ibid., passim, grifo nosso).

O texto de Pedrosa, para além de sugerir uma relação ambivalente – carregada de afeto positivo e negativo ao mesmo tempo – com o arquiteto, revela a ambiguidade no seu próprio posicionamento com relação à arquitetura moderna. Por um lado, ele pratica a crítica da arquitetura como crítica de arte, isto é, centrada na apreciação estética. Por outro lado, sabe que a experiência estética do objeto arquitetônico não pode prescindir do atendimento às destinações práticas, caindo assim na antinomia de aplicar um juízo, por definição, desinteressado, sobre uma obra interessada (isto é, que deve atender a

⁹⁸ “O depoimento de Oscar Niemeyer”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 e 25 jul. 1958. In: XAVIER, 2003, p.241.

determinados fins). De resto, esse é um paradoxo implicado na própria proposição da arquitetura moderna, a de ser ao mesmo tempo funcional, social e bela.

O comentário de Pedrosa termina por congratular-se com a nova postura do arquiteto, que, segundo o crítico, teria atingido a convergência do ético e do estético na síntese entre plástica e estrutura. Ora, isso não está necessariamente relacionado a uma arquitetura com “lastro social”. Afinal, Pedrosa não acusa no depoimento de Niemeyer o enfrentamento daquele dilema ao qual Pereira se referia. Mas o fato de não enfrentar necessariamente um dilema como arquiteto não o livra de, como homem, angustiar-se por viver numa sociedade que considera injusta. Nesse aspecto, temos um cidadão totalmente íntegro e combativo, fiel às suas convicções. Essa situação paradoxal, que é a de ser um arquiteto artista, construtor de palácios financiados pelo poder público, mesmo em regimes ditatoriais, sendo, ao mesmo tempo, um cidadão comunista, é também constitutiva da sua paratopia.

Fazemos aqui uma pequena digressão para lembrar que em Pêcheux, a reação ao encontro com a falha que caracteriza o inconsciente resultou no exercício da autocrítica, inscrita na perspectiva do progresso do pensamento político de esquerda. Não é possível avaliar até que ponto a violência desse encontro teria ligações com o precoce e trágico fim da produção do teórico. É importante lembrar que o pensamento de Pêcheux, que partia inicialmente da ideia de contradição (inscrita na luta de classes), apresentava uma capacidade de apreensão do sentido limitada à identificação de incoerências, oposições, ocultações. Tendo passado a enfatizar o real do inconsciente, sofreu uma verdadeira guinada, acolhendo a possibilidade da multiplicidade de sentidos: todo enunciado é suscetível de se deslocar, tornando-se outro, concluíra Pêcheux.

Em Niemeyer, ao contrário, a autocrítica foi provocada por fatores externos, e teve o efeito de afirmar sua proposição de “tirar do concreto armado beleza e poesia”, explorando sempre as possibilidades técnicas do concreto armado. Identificamos aí uma intenção de depuração no trabalho com as formas na adoção continuada da curva livre. Outro efeito importante do acontecimento de sua autocrítica foi a maneira como passou a se referir a suas explicações e justificativas do passado, como se tivessem sido forjadas

artificialmente, objetivando apenas “evitar discussões”. No final da década de 1970, depois da construção de Brasília e do seu auto-exílio, o arquiteto já fala sob essa perspectiva, enfatizando sua opção pelo *espetáculo arquitetural*:

(23)

Mas, não raro, era a forma abstrata que me atraía, pura e delgada, solta no espaço à procura do espetáculo arquitetural. E nela me detinha, conferindo-a tecnicamente, certo de que alguns teriam empenho em analisa-la, com essa vocação para a mediocridade que não permite concessões nem obra criadora. E isso explica minha atuação diante das obras de Pampulha [...] (AFA, p. 24).

Aos que me contestavam, *explicava pacientemente as razões da minha arquitetura, dizendo, por exemplo – para evitar discussões ociosas –,* que as curvas da marquise da Casa do Baile acompanhavam e protegiam as mesas localizadas junto à represa, quando na verdade eram apenas as curvas que me atraíam (AFA, p.36, grifos nossos).

Mais de uma década depois, ao relatar as explicações de sua arquitetura, Niemeyer enfatiza ainda que as justificativas das soluções adotadas eram criadas *a posteriori*, e não sua motivação:

(24)

De Pampulha a Brasília, minha arquitetura seguiu a mesma linha de liberdade plástica e invenção arquitetural e eu, *atento à conveniência de defendê-la* das limitações da lógica construtiva. Assim, se desenhava uma forma diferente, devia ter argumentos para explica-la. Quando projetei um bloco em curva, por exemplo, solto no terreno, junto apresentei croquis demonstrando que as curvas de nível existentes o sugeriram; [...] quando projetei um auditório cuja forma poderia lembrar um objeto parecido, foi ao problema da visibilidade interna que atendi; [...] Quando propus coberturas em curva com apoios inclinados nas extremidades, dei como justificativa o problema estrutural do empuxo; [...]E assim continuei durante muitos anos, *procurando a forma diferente e explicando-a depois, como convinha.* (MSE, p.34, grifos nossos)⁹⁹.

É curioso que, alguns anos mais tarde, em 1995, em palestra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, dirigindo-se, portanto, a um público especializado, Niemeyer volta a justificar a adoção das curvas livres de maneira razoável, seja por uma questão de implantação, de conforto térmico, ou uma exigência técnica de projeto:

(25)

Quando eu fiz um prédio em curva, era a curva de nível que ele deveria acompanhar. Quando fazia um terraço assim (descoberto) é por que eu

⁹⁹ Esse objeto parecido é o mata borrão, trata-se do Auditório do Colégio Estadual, em Belo Horizonte.

queria que o sol entrasse na sala. Se eu fizesse ao contrário é porque eu queria a sombra. Se eu fazia um prédio assim (tangente ao solo) era para o piso acompanhar a curva de visibilidade da plateia (NIEMEYER apud QUEIROZ, 2007, p.62).

Não consideramos que essas idas e vindas sejam indicadores de um caráter inconstante do autor, de contradições do seu discurso nem tampouco expressão de algum tipo de dilema. É que as explicações não são, de fato, falsas. Os fatores citados como justificativas das soluções adotadas – a topografia do terreno, a curva de visibilidade em um auditório, a insolação de um edifício, etc. – são certamente considerados na concepção do projeto. Apenas, não são os fatores mais importantes na definição da forma do objeto arquitetural. O atendimento a uma determinada função pode ser realizada de muitas formas. Essa ambivalência com relação à validade das explicações é, antes, uma necessidade própria à sua paratopia, que consiste também em manter-se nessa posição insustentável que é a de ser um arquiteto cuja responsabilidade é a de atender ao programa¹⁰⁰ e a requisitos técnicos, mas também cumprir uma função social – e nisso está implícita a consideração do custo da obra como uma responsabilidade social –, e, ao mesmo tempo, um artista criador que não está submetido a uma ideia de vinculação obrigatória entre a forma e a função. E aqui pensamos o signo arquitetônico, onde o significante que é a forma não está soldado ao significado, isto é, à função. Diríamos até que, no seu caso, o que se passa é o contrário, a função é que se ajusta à forma.

Não podemos deixar de registrar ainda, uma interpretação oposta à opinião corrente¹⁰¹ sobre a incoerência entre a obra de Niemeyer e sua militância política; opinião, de certa maneira, compartilhada pelo arquiteto mesmo. O sociólogo e jornalista Maurício Puls (2000) sustenta que a deliberada disfuncionalidade, e a adoção da forma curva mostram que Niemeyer é um contestador das imposições técnicas e estilísticas do capital. É que a

¹⁰⁰ Programa, em arquitetura é o conjunto de requisitos a que o projeto deverá contemplar, a fim de atender aos usos e necessidades particulares do edifício.

¹⁰¹ Cite-se a declaração do jornalista americano Larry Rohter à revista Veja em novembro de 2008: “[...] há um consenso quase universal aqui no Brasil de que Niemeyer é um gênio. [...] Deixando de lado a política stalinista de Niemeyer, que é execrável, há uma contradição fundamental e irreconciliável entre o que ele professa e a obra que ele produziu. Ele afirma querer uma sociedade baseada em princípios igualitários, mas sua arquitetura, para usar a linguagem do mundo da computação, não é user friendly. Ao contrário: ela é profundamente elitista e mesmo egoísta, concentrada principalmente em fazer declarações grandiosas e eloquentes por si mesmas, para satisfação de Niemeyer e seus admiradores, mesmo que cause desconforto ou inconveniência ao usuário” Disponível em http://veja.abril.com.br/051108/p_132.shtml, acesso em 01 jun 2012.

funcionalidade não é um valor absoluto, nem unívoco: ela serve a uma classe, é adequação às necessidades da classe dominante, a proprietária do edifício. O não proprietário está do lado de fora, e ocupa outro espaço social. O sacrifício do espaço interno do edifício, a disposição invertida, a ventilação inadequada, a iluminação ineficientes, ou o acabamento defeituoso não afetam àquele que contempla o edifício. Para o contemplador, o que importa é a beleza, *a qual não coincide com a funcionalidade*, já que a arquitetura é uma arte, e não uma técnica. E ainda, do ponto de vista do capital, é exigido o máximo aproveitamento do espaço, o que implica em geometrismo e despojamento formal. O racionalismo do modernismo seria nada menos do que o portador da razão burguesa, a expressão da subordinação da arte ao fetichismo da mercadoria. O sacrifício da funcionalidade em proveito da beleza, o uso das formas curvas dispendiosas, a ênfase nos espaços externos generosos por Niemeyer são maneiras de prejudicar os proprietários dos meios de produção e beneficiar os não-proprietários. Essa seria, verdadeiramente, a razão da imensa popularidade do arquiteto (ibid.).

3.4 Mudar a sociedade

Possivelmente as críticas que mais tenham irritado Niemeyer não eram as referentes à gratuidade da forma ou à (in) adequação entre forma e função em sua obra. A cobrança de uma coerência política é certamente a mais sensível: as críticas à grandiosidade ou monumentalidade (e, conseqüentemente, ao custo) de suas obras, e o fato de não realizar projetos para o povo têm como resposta o silêncio, ou uma reação irada:

(26)

Aos que reclamavam o arrojo da nossa arquitetura, *não dávamos resposta*. Deviam saber, como nós, que a arquitetura, quando o tema permite, deve exprimir o progresso técnico da época em que é realizada. [...] Aos que reclamavam uma arquitetura mais simples, “despojada”, “mais ligada ao povo”, *eu desabafava*, dizendo que falar de arquitetura social num país capitalista é, como declarou Engels, uma atitude paternalista que se pretende revolucionária. (AFA, p.38)

Niemeyer não mudou de opinião. Décadas depois se expressa mais ou menos nos mesmos termos:

(27)

Poucos *projetos de caráter social* realizei e confesso que ao fazê-lo sempre me senti como que conivente com o objetivo demagógico e paternalista que representam: enganar a classe operária, que reclama melhores salários e as mesmas oportunidades (MSE, p. 38).

Em entrevista ao programa Roda Viva, já em 1997, o arquiteto ainda parece responder às críticas à sua suposta incoerência, quando fala das esculturas ou monumentos de protesto:

(28)

[...] fiz um monumento pra luta dos sem terra, que vai ser assim também, é no chão, que aí eu posso fazer um monumento de 30 metros *e não custa nada*, é de concreto no chão e aí suspende...

[...] dos monumentos que fiz, *são todos monumentos de protesto*. O primeiro que fiz foi um monumento assim, era uma forma assim, com uns 30 metros e com uma figura humana transpassada aqui pela força do mal... [tortura nunca mais] (NIEMEYER apud QUEIROZ, 2007, p.42-44, grifo nosso).

A necessidade de justificar suas soluções plásticas, por várias vezes já tinha colocado o autor sob a mira da crítica, como no caso do depoimento à *Módulo*, em 1960 (depois publicado em *Minha experiência em Brasília*, em 1961) no qual, discorrendo sobre a maneira como especulou sobre as formas das colunas dos palácios, recusando-se a adotar as seções usuais e contrariando regras funcionalistas, declara sua intenção de que elas:

(29)

[...] mantivessem os palácios como que suspensos, leves e brancos, nas noites sem fim do planalto. Formas de surpresa e emoção que, principalmente, *alheassem o visitante* – ainda que por instantes – dos problemas difíceis, às vezes invencíveis, com que a vida a todos aflige. (MEB, p.29-30, grifo nosso).

A menção ao alheamento será relacionada, no discurso de intelectuais de esquerda, a certa alienação, ou descompromisso ¹⁰² do próprio arquiteto. Esse termo será utilizado outras vezes, mas com sentido diverso, como ao argumentar que atribuir à arquitetura a responsabilidade pelo contraste entre palácios e favelas, sem considerar que a miséria é gerada pelo capitalismo, “[levaria] a assumir uma posição de alheamento

¹⁰² Mário Pedrosa, bem antes da construção de Brasília, denunciava: “Uma parte do lado faustoso da nova arquitetura vem, sem dúvida, de seu comércio inicial com a ditadura. Certos aspectos de gratuidade experimental das construções da Pampulha procedem do programa de capricho e de luxo do pequeno ditador local” (1953. In: XAVIER, 2004, p.101).

injustificável” (NIEMEYER, 1976) ¹⁰³. Entretanto, não utilizará mais essa expressão referindo-se à recepção de sua obra – nem mesmo nas várias ocasiões nas quais voltou a se referir à leveza dos palácios – e essa será provavelmente mais uma rasura no seu discurso ¹⁰⁴. Mas apesar da aparência de ato falho, o alheamento pode ser pensado aqui como uma palavra para o estranhamento provocado pelo novo: a surpresa. Esse estranhamento, defendemos, tem muito mais a ver com uma ruptura no automatismo perceptivo – com uma desidentificação com uma formação discursiva – justamente no sentido contrário ao da alienação.

Também a admissão do uso de artifícios em suas obras e da aceitação de “todos os compromissos” serão omitidos posteriormente. A confissão da aceitação de “todos os compromissos” foi tomada como uma concessão a qualquer forma de poder:

(30)

Isso sem temer as contradições de forma com a técnica e a função, certo de que permanecem, unicamente, as soluções belas, inesperadas e harmoniosas. Com tal objetivo, aceito *todos os artifícios, todos os compromissos*, convicto de que a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas *uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia* (MEB, p.28, grifos nossos).

Mas o discurso de Niemeyer é salpicado de relatos de situações que são provas de seu posicionamento contrário ao regime político de direita. O primeiro deles é ainda em 1945, fins do Estado Novo de Getúlio, e ano em que Luís Carlos Prestes saiu da prisão, onde passara nove anos incomunicável. Niemeyer o acolhe com seus companheiros e, alegando ser a tarefa de Prestes ¹⁰⁵ mais importante que a sua, cede-lhe seu escritório para que se transformasse em Comitê do Partido. Muitos anos depois, no governo JK, sendo convocado para depor na polícia política, é interrogado:

(31)

¹⁰³ “Considerações sobre a arquitetura brasileira”, *Módulo*, n.44, dez 1976/jan 1977, pp.36-37.

¹⁰⁴ Por exemplo, em *A vida é um sopro*, documentário de 2007, de Fabiano Maciel, o arquiteto declara: “Quando me pedem um prédio público, por exemplo, eu procuro fazer bonito, diferente, que crie surpresa. Porque eu sei que os mais pobres não vão usufruir nada. Mas eles podem parar, *ter um momento assim de prazer, ver uma coisa nova*. É o lado assim que a arquitetura pode ser útil. O resto, quando ela tiver um programa humano, social, aí ela vai cumprir seu destino.”

¹⁰⁵ Niemeyer declara ser Prestes “o exemplo mais perfeito de dignidade e patriotismo” e “um grande homem, um herói do povo brasileiro” (CAm, pp.174-175)

“O que vocês comunistas pretendem?” “Mudar a sociedade”, foi o que respondi. “Escreve aí”, disse o policial ao negrinho que batia à máquina minhas declarações: “*Mudar a sociedade*”. Este – coitado –, voltando-se para mim, exclamou: “Vai ser difícil!” (MA, p.49, grifo nosso).

Essa nova sociedade, Niemeyer diz ter experimentado nos anos de trabalho em Brasília, numa declaração feita 40 anos depois da construção da cidade.

(32)

Com que saudade lembro os velhos tempos! O clima fraternal que sempre nos envolveu, o ambiente especial em que vivíamos, arquitetos, engenheiros e operários. Os desconfortos e as alegrias que nos cercavam como se *uma sociedade mais justa* estivesse nascendo. Tudo ilusão! (MA, p.90, grifo nosso).

Nessa visão retrospectiva, as dificuldades – e muitas delas são relatadas em *Minha experiência em Brasília*, como a áspera relação com Israel Pinheiro, “quase senhor de engenho” (MEB, p.21) – são desconsideradas, e prevalece uma imagem de camaradagem juvenil, incompatível com o poder e a riqueza. Em *Meu sócio e eu*, livro no qual o autor se permitiu um texto mais livre, inclusive das intermináveis justificativas e explicações, Niemeyer descreve seu sonho de uma vida melhor, onde a solidariedade é planetária, inclui a natureza e suas criaturas:

(33)

Um dia a vida será melhor, com certeza, sem as preocupações de luxo e poder que tanto a desmerecem. Modestos e realistas, os homens aceitarão afinal serem filhos deste velho planeta, como as florestas e os rios, os bichos da terra e os peixes do mar. Uma rosa para eles será *uma pequena irmãzinha, bela e perfumada*, e, se lhes ocorrer que amanhã ela estará desfolhada e, como eles, morta para sempre, a vida continuará a lhes parecer um breve passeio, mas cheio de amor e solidariedade (MSE, p.73, grifo nosso).

Aparentemente banal, esse texto revela plenamente o caráter heterotópico do pensamento de Niemeyer. Ao descrever um mundo melhor, o autor nada menciona com relação à organização do espaço ou das instituições, distanciando-se, assim, de uma proposição utópica. Parece muito mais com o carnaval bakhtiniano – uma concepção estética onde a dimensão cósmica, a social e a sensual formam uma totalidade. Uma visão que nada tem do idealismo abstrato que alimenta as proposições utópicas. Na heterotopia de Niemeyer os homens serão “modestos e realistas”, pois conscientes de sua finitude, e desfrutarão inteiramente das relações amorosas nesse “breve passeio” que é a vida, em contatos materiais e sensíveis entre os seres e com o cosmos. Não haverá preocupação com

luxo e poder, porque os homens serão iguais. Não apenas iguais entre si, mas iguais às outras criaturas. A rosa aparece aí como apenas “uma pequena irmãzinha” que também desaparecerá. Mas a ideia da “rosa” está sempre vinculada ao seu uso estereotipado como ideal de beleza, pureza e feminilidade. E a imagem de uma rosa desfolhada e morta reforça a visão materialista do autor, bem como a dimensão poética desse enunciado.

Aliás, invocar a poesia é recorrente no discurso de Niemeyer. Seu discurso verbal como um todo pode ser considerado poético, por ser polifônico. Mas também por apelar para valores tão carregados de emoção: a beleza, a igualdade, a justiça. O recurso a valores abstratos e universais tem também importância na argumentação, eles validam o discurso. Mas como artista que é, reconhece a autonomia do significante, para além dos axiológicos de fundo patêmico. Para falar de certa “pureza literária a dispensar outros predicados” (MSE, p.68), Niemeyer cita Borges, que cita Freire:

(34)

Como a beleza se impõe! E lembro esse verso magnífico de Freire¹⁰⁶, transcrito num livro de Luís Borges: “Peregrina Paloma imaginaria/ que enardecas os últimos amores/ alma feita de luz, de música e de flores/ peregrina Paloma imaginaria”. E o comentário de Borges: “Este verso *não* significa absolutamente nada. Mas para mim é inesquecível” (MSE, p.68).

3.5 Um personagem paratópico: o sósia

No livro publicado em 1992, intitulado *Meu sósia e eu*, é revelada a criação de um personagem paratópico. Como tal, ele contribui para a instituição da paratopia do autor: a costura *em ato* entre um sujeito que, tendo nascido em família abastada, torna-se comunista; sendo arquiteto num mundo em rápida urbanização e industrialização, faz arquitetura como se fosse escultura; e sendo comunista, desconsidera a arquitetura para as massas... Esse processo de costura que é a paratopia de Niemeyer, muitas vezes é encarnado num personagem paratópico, apresentado como o “ser oculto” ou o “sósia”.

(35)

Não me devo queixar desse ser oculto que dentro de nós existe, que a informação genética criou e tantas vezes nos domina. Mas já comentei como ele me envolve quando inicio um novo projeto, pegando-me pelo braço, levando-me *em transe para os caminhos da fantasia, das formas*

¹⁰⁶ Ricardo Jaimes Freire, (1872-1933), poeta boliviano, autor de *Castalia bárbara* e *Los sueños son vida (Os sonhos são vida)*.

novas e inusitadas responsáveis pelo espetáculo arquitetural que preferimos (MSE, p.33, grifos nossos).

O termo transe vem do latim *transire*, passar através de, atravessar. Transe remete também a um momento crítico ou uma angústia. Além disso, esse termo está semanticamente relacionado ao êxtase, que literalmente quer dizer arrebatado, desprender subitamente, elevar-se. O “ser oculto que dentro de nós existe” está então ligado a uma dimensão paradoxal do transe, sem definição precisa, um lugar de passagem, entre a inquietação e a insensibilidade, a vida e a morte, o sono e a vigília. É, claramente, um indecível, e podemos também considerá-lo um termo paratópico. Mas continuemos a acompanhar Niemeyer na fala sobre o “ser oculto”:

(36)

[...] como ele [o ser oculto] participa dos meus entusiasmos e revoltas nesse longo diálogo que vamos mantendo pela vida afora, interferindo nas minhas reações e no meu trabalho, para este transferindo aqueles sentimentos, fazendo-o como que portador do meu entusiasmo ou do meu desprezo e protesto. Assim, se você examinar minha obra de arquiteto verificará, nas diversas fases a que aludi, como nelas esse velho sócia atuou, transformando-as por vezes num desabafo diante dos equívocos que, a meu ver, envolviam a arquitetura (MSE, p.33).

Nesse trecho surge a figura do *sócia*, aparentemente como sinônimo de *ser oculto*. Essa é uma passagem um tanto obscura do discurso de Niemeyer. É que o sócia é identificado, ao mesmo tempo, com a carga genética, com as lembranças e histórias da família e seus “velhos preconceitos”, mas também com o contrário disso: o sócia é puro e “desconhece todos os preconceitos” (MSE, p.11). É generoso, fraternal, sensual. É um bom amigo, mas é um também um “intruso” com quem o autor conversa diariamente e segue pela vida “de mãos dadas, sonhando melhorar o mundo” (ibid.). Finalmente, o sócia é curioso, quer “desenhar, fazer escultura e literatura”. O autor então procura “contê-lo, fazendo autocrítica, ouvindo os amigos, lendo muito” (ibid.). Chama atenção a referência à autocrítica, que aparece aí como uma tentativa de conter uma inquietude irreprimível do sujeito. O sócia é, nos parece, uma espécie de negociação: uma figura criada para dar conta das próprias angústias e ambiguidades.

Se o ser oculto – aquela construção fantasmática – está associado ao estado de *transe* da criação das formas novas, ele não tem relação com informação genética nem com

a personalidade; teria, antes, com um acaso ou com a dimensão do inconsciente. Propomos que o “ser oculto” e o “sósia” devem ser abordados de maneiras distintas. Pensamos o “transe” como um *outro lugar*, onde não há reprodução de modelos, nem acordo possível com a *doxa*. O ser oculto seria, então, aquele que tem acesso ao “impensado” que acontece na dobra espaço-temporal que é a experiência do Fora. O transe é o nome que Niemeyer dá à condição necessária para a criação “das formas novas e inusitadas”.

A figura do sósia, por sua vez, traz em si uma clara dualidade: é, ao mesmo tempo, o *um* e o *outro*. Um outro que não precisa estar comprometido com normas ou expectativas porque não está inserido num contexto social. Ele pode realizar um trabalho que seja crítico dos equívocos cometidos na arquitetura, ligados a soluções repetidas e desprovidas de imaginação; pode ser “o *portador* de um entusiasmo ou de um desprezo”, como se fosse uma máscara, isto é, algo modelado com o fim de imitar, um fingimento; no limite, uma ficção (o termo “ficção” vem do latim *fictio*, fingimento). Ele não é o escritor, já que o escritor Niemeyer prefere não comentar o trabalho de colegas. Mas o sósia, esse sim, pode desabafar, enquanto uma outra face do sujeito da enunciação.

O sósia também pode ser pensado como o *fiador* da enunciação. Maingueneau (2005) fala dessa instância enunciativa como a de uma representação que se encarrega da responsabilidade do enunciado. A noção de fiador está sempre ligada à de uma *cenografia*, uma atmosfera que satura a enunciação e torna o enunciado plausível. Ora, a palavra “fiador” vem do latim *fidare*, confiar, acreditar. Daí se vê a ambiguidade da figura do sósia: um fingimento no qual se deve acreditar. Se ele carrega a responsabilidade da enunciação, ao mesmo tempo justifica certa “irresponsabilidade” social. A primeira referência ao sósia que encontramos, está numa entrevista à revista *Módulo*, onde se lê:

(37)

Quantas vezes resolvo fazer um projeto mais simples, mais econômico, mais popular, como os eternos demagogos sugerem, e eis que ele me cerca, pega-me pelo braço, levando-me em transe para o mundo das curvas e fantasias que preferimos (NIEMEYER, 1988, p.42)¹⁰⁷.

Aí o sósia cumpre abertamente o papel de justificar o fato do arquiteto não projetar como se espera que um arquiteto comunista projete – fazendo uma arquitetura

¹⁰⁷ “Entrevista”, *Módulo*, n.97, fev. 1988, p.42.

socialmente comprometida – de modo a liberar o artista para trabalhar livremente, enquanto o cidadão apoia com coragem os movimentos sociais progressistas. A figura do sócia, vale observar, vai tomando gradativamente o lugar das explicações e justificativas nos textos de Niemeyer.

Mas o sócia pode também aparecer encarnado em outra pessoa, como é o caso de em *Conversa de Amigos* (2002) onde Sussekind tece comentários sobre a apatia do Instituto dos Arquitetos com relação à intenção da prefeitura do Rio de Janeiro, no começo dos anos 2000, de construir o Museu Guggenheim na cidade, em edifício a ser projetado pelo arquiteto americano (de origem canadense) Frank Gehry. Não é improvável que uma opinião do arquiteto Oscar Niemeyer esteja sendo veiculada pela pena de seu calculista:

(38)

A outra perplexidade [...] é o absoluto silêncio e indiferença do Instituto dos Arquitetos diante da escolha apenas entre arquitetos do hemisfério norte para o desenvolvimento do projeto. É engraçado: as publicações de lá consideram o Museu de Niterói *uma das sete maravilhas do mundo moderno* (nenhum outro museu foi apontado), projetado e construído por brasileiros [...]. Será que os arquitetos brasileiros nem sequer teriam o direito de concorrer ao projeto do museu a ser pago, ao que consta, por dinheiro público brasileiro? Ou será que todos – até o IAB – devem aplaudir a importação a de uma concepção arquitetônica similar à de Bilbao, realmente singular e inigualável no grotesco do aspecto e no nouveau-richismo repugnante do acabamento? Pode haver algo mais acintoso do que se revestir com titânio? (NIEMEYER; SUSSEKIND, 2002, p.126, grifo nosso) ¹⁰⁸.



Figura 5: Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha, projeto do arquiteto Frank Gehry.

Logo nas primeiras páginas de *Meu sócia e eu*, o autor afirma que sua arquitetura é “indiferente às regras preestabelecidas”, e que “não aceita compromissos” pois visa apenas a beleza. Lembramos aqui aquele enunciado de 1961, 30 anos antes, (ver cit. 30), onde

¹⁰⁸ A citação foi retirada da obra *Conversa de amigos*, publicada em 2002; daqui em diante: CAM.

afirmava justamente o contrário, que aceitava “todos os compromissos” em nome da beleza. Como explicar essa contradição? É que os tempos da necessidade de explicações e justificativas, da obrigação da autocrítica, estão superados. Afinal, o arquiteto construíra um lugar paratópico pela própria obra – e um personagem paratópico que pode responder por ela – embora seja necessário sustentá-lo continuamente.

(39)

[...] mostrar que *minha arquitetura não aceita compromissos*, que visa à beleza e à invenção, sem cair em pequenos detalhes, atuando, isto sim, nas próprias estruturas, nas quais se insere e se exhibe *desde o primeiro traço*. [...] contar minha trajetória de arquiteto, minhas dúvidas, minha coragem profissional de fazer *apenas o que me agrada e emociona*. *Sem temor, indiferente a todas as regras preestabelecidas* (MSE, p.33, grifos nossos).

CAPÍTULO 4

ESCRITURA E ENUNCIÇÃO

4.1 A enunciação

A enunciação de Niemeyer, sempre na primeira pessoa, é uma narrativa que alterna situações no presente e no passado, produzindo simultaneamente efeitos de ficção histórica e narrativa autobiográfica, onde autor e narrador se confundem. O verbo “lembrar” em expressões como “lembro-me” ou “lembro” permeia seus textos (ver, por exemplo, as cit. 52, 57, 101). Na verdade, todos os textos escritos por Niemeyer – mesmo aqueles se tratam de assuntos muito específicos da arquitetura – a forma, o espaço, as técnicas construtivas, etc. – tem algo de um texto de memórias. A arquitetura para Niemeyer não é apenas uma atividade profissional, ela é misturada com sua história pessoal, com a história do seu tempo, e com um pensamento sobre a vida e a criação arquitetural. Mesmo que ele repita que a arquitetura não é importante, em falas como “[...] embora interessado em outros problemas, revoltado com a miséria, muito mais importante para mim que a arquitetura” (AFA, p.54) ou:

(40)

Comparava-a [a arquitetura] com outras coisas mais ligadas à vida e ao homem, referia-me à luta política, à colaboração que todos nós devemos à sociedade, aos nossos irmãos menos favorecidos. *O que poderia ser comparado à luta por um mundo melhor, sem classes, todos iguais?* (MSE, p.33, grifo nosso).

Mesmo assim, é evidente que sua arquitetura e sua vida se confundem, e por isso todo o discurso de Niemeyer é um discurso arquitetural eivado de memórias pessoais. E a memória é uma maneira de vencer a morte, de permanecer, de certa maneira, *nesta vida*. Ao mesmo tempo, é um meio de transmitir um pensamento para seus contemporâneos e para os homens do futuro. Contar e re-contar determinados episódios é também uma forma de encenar sua própria trajetória, inserindo-a num momento da história do país, e também na história da arquitetura. O texto escrito de Niemeyer é um texto repetitivo. A repetição é, certamente, constitutiva da sua escritura. Niemeyer escreve e re-escreve as mesmas histórias

há décadas, com pequenas variações. Ao reescrever, introduz pequenas modificações na narrativa, acréscimos, omissões, retificações ou até rasuras. É como se o autor estivesse retocando as cenas de maneira a compor a melhor versão, a que preferencialmente deve permanecer. Certa redundância nas questões e enunciados tratados aqui deve ser tomada, assim, como propriedade do próprio discurso de Niemeyer.

No que se refere aos textos verbais, nesta pesquisa trabalhamos com as seguintes publicações de autoria de Niemeyer: *Minha experiência em Brasília* (cuja primeira edição foi em 1961), *A forma na arquitetura* (1978), *Meu sócia e eu* (1992), *Conversa de arquiteto* (1993), *As curvas do tempo* (1998), *Minha arquitetura* (2000), e *Conversa de amigos* (2002), *Casas onde morei* (2005), além de alguns artigos publicados na revista *Módulo*, assinados pelo arquiteto.

Em *Conversa de arquiteto* e *Conversa de amigos*, só pelos títulos já fica evidenciado uma intenção dialogisante. Enunciados na primeira pessoa, um interlocutor é explicitamente incluído: o arquiteto leitor, no primeiro caso, ou o amigo e calculista de suas obras atuais, José Carlos Sussekind. Nesse último caso temos uma situação inusitada no discurso de Niemeyer. É que esse livro, conforme explica Sussekind no prefácio ou *explicação ao leitor* (CAm, 2002, p. 6) nasceu da admiração do calculista pelo livro que publicou a troca de cartas entre o filósofo italiano Umberto Eco e um cardeal católico¹⁰⁹. A troca de correspondências entre Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto foi outra referência (mesmo porque teve sua edição preparada por Flora Sussekind, irmã do calculista). Tendo em vista essas publicações, Niemeyer teria lamentado o fato de não ter mantido correspondência com Joaquim Cardozo, poeta, dramaturgo e calculista de muitos projetos de Niemeyer, incluindo os de Pampulha e Brasília. Dessa falta é que surge a ideia de exercitarem eles, Oscar e José Carlos, o registro escrito que deveria ter sido realizado entre Oscar e Joaquim há mais de 50 anos... *Conversa de amigos* concretiza, assim, um *outro* diálogo, isso sem mencionar a reverberação de *In cosa crede chi non crede?* e de nomes tão cintilantes na história do modernismo brasileiro com os de Carlos Drummond e Manuel Bandeira.

¹⁰⁹ Tudo indica tratar-se de *In cosa crede chi non crede?* (Em que creem os eu não creem?). A tradução foi publicada no Brasil pela editora Record.

Nas publicações *Minha experiência em Brasília, Minha arquitetura, Meu sócia e eu, Casas onde morei* o título já mostra que o enunciado se organiza com relação à situação de enunciação, pela presença do dêitico (eu). Mas no caso dos dois primeiros títulos, o que está em jogo é a narração de uma história, a história da construção de Brasília, e a história da arquitetura de Niemeyer (e do Brasil) tendo como narrador e personagem principal, o próprio Niemeyer. Embaralha-se aqui a clássica distinção introduzida por Benveniste entre discurso e história, que considera o discurso como enunciado pelo locutor na categoria da pessoa; já no plano da enunciação da narrativa histórica, “os eventos parecem narrar-se por si mesmos” (MAINGUENEAU, 2008, p.182).

Em todas essas obras, bem como em *As curvas do tempo*, encontramos o discurso citado, geralmente entre aspas. Interessa-nos particularmente, nesse aspecto, a maneira como uma fala é atribuída a uma outra fonte, de modo que invariavelmente beneficia a imagem do nosso autor. A fala de terceiros, os quais são quase sempre personagens da maior importância no campo da arquitetura, cumpre a função de validação do discurso de Niemeyer, seja pela via do reconhecimento do outro – uma autoridade, seja pela via inversa, isto é, na forma de uma desqualificação do outro por Niemeyer. Por exemplo, ao comentar o episódio da crítica de Max Bill, Niemeyer chama para si não só o apoio de Lúcio Costa, mas também o de Alvar Aalto, importante arquiteto e *designer* finlandês, e membro do CIAM:

(41)

Às vezes surge o indesejável resposta adequada: “Sem Pampulha, Pedregulho não existiria.” E, de longe – como as coisas se propagam! – Alvar Aalto me escreveu: “Niemeyer, hoje pus a última pá de cal em cima de Max Bill.” *E o trêfego homenzinho voltou à sua insignificância* (MA, p.24, grifo nosso)., e um intruso é levado a exhibir sua pretensão descabida. Foi o que aconteceu com Max Bill, que, de passagem pelo Rio, se permitiu criticar Pampulha. Lúcio Costa, pelos jornais, deu-lhe a

Niemeyer aqui não economiza na ironia, que fica ainda mais evidente pela raridade da ocorrência de uma fala depreciativa explícita em seu discurso. Mas quando se trata de reagir a uma crítica ao seu trabalho, Niemeyer se permitirá, com o passar do tempo, explicitar sua irritação, mesmo sem recorrer ao sócia. Isso ocorre mesmo com relação a

Walter Gropius¹¹⁰, que não pode deixar de ser respeitado pela sua centralidade na história da arquitetura moderna (ver cit.19; observe-se que aquela declaração era de 1955, enquanto a cit. 42, abaixo, é de 2000). Ao relatar a visita de Gropius à Casa das Canoas, Niemeyer, num só golpe, desmoraliza Gropius e Argan¹¹¹:

(42)

Lembro Gropius, depois de visitar minha casa das canoas: “Sua casa é muito bonita mas *não é multiplicável*.” E eu a olhá-lo condescendente, pensando: “Como se diz bobagem com ar de coisa séria.” Gropius, professor ilustre, foi um dos que mais difundiram as ideias limitadoras do Bauhaus. Como se tratava de amigo influente de Argan, para ele transfiro os equívocos que Argan cometia quando sobre arquitetura se manifestava (CAr, p.14).

Mas nosso trabalho procura também ultrapassar a literalidade do texto buscando identificar uma escritura de Niemeyer – tanto nos textos verbais quanto nos desenhos (objetos escriturais). Já identificamos uma marca fundamental da escritura de Niemeyer na recorrência de justificativas às suas obras. Investigamos agora outras repetições, materializadas na insistência em determinadas cenas. A repetição dessas cenas tende a formar como que uma espinha dorsal da sua narrativa. Elas se caracterizam por referir-se a um episódio significativo – na vida e na arquitetura de Niemeyer. Pensamos nessas encenações sucessivas, e que sofrem ligeiras deformações ao longo do tempo, como fundamentais para a manutenção da atmosfera que impregna a sua narrativa, o que equivale a dizer que são constitutivas da construção da *cenografia* da obra.

4.2 A cenografia

¹¹⁰ O arquiteto alemão Walter Gropius é um dos principais nomes da arquitetura do século XX, fundador da Bauhaus, escola que foi um marco no *design*, arquitetura e arte moderna. Tendo iniciado sua carreira na Alemanha, com a ascensão do nazismo na década de 1930, Gropius emigrou para os Estados Unidos, onde desenvolveu a maior parte de sua obra, e foi diretor do curso de arquitetura da Universidade de Harvard.

¹¹¹ O italiano Giulio Carlo Argan, historiador e teórico da arte, foi também prefeito de Roma em 1976 e senador, em 1982, pelo Partido Comunista Italiano. A importância de sua obra é tal que seus livros são considerados bibliografia fundamental de cursos de história da arte no mundo todo.

A opção pelo exame das cenas é inspirada na noção de *cenografia*, proposta por Maingueneau para tratar o problema da enunciação. Essa noção acrescenta à ideia teatral de cena a de –grafia, no sentido de inscrição. Aqui a grafia deve ser pensada como um processo, isto é, a “instauração progressiva do dispositivo de fala”. A cenografia dá sustentação ao discurso, e, ao mesmo tempo, é criada no discurso, é “aquilo de onde vem o discurso e aquilo que o discurso engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la” (2005, p.76). Neste ponto também é importante marcar que, para Maingueneau, a noção de cenografia é aplicada a um dado enunciado. Neste trabalho, entretanto, aplicamos a noção a toda a obra do arquiteto. De fato, é o nosso *corpus* mesmo que indica esse caminho.

Tomando a obra escrita de Niemeyer em seu conjunto, fica evidente a repetição de determinadas cenas. A primeira cena, a do *croquis defenestrado* trata da construção de um lugar profissional, na relação com as grandes figuras da arquitetura (principalmente Lúcio Costa e Le Corbusier). A segunda cena corresponde ao nascimento de um trabalho original, com feições próprias e é identificado ao episódio da *Pampulha*. Essa cena e a seguinte (a cena da *tangente*) narram a proposição de uma arquitetura *outra*, baseada na liberdade no uso da curva e na relação de quase identidade entre arquitetura (forma) e estrutura da edificação. Finalmente, a última cena marca a asseveração de uma posição ética (na afirmação “*sou funcionário*”), realizando uma espécie de dobra sobre o primeiro elemento definidor da paratopia de Niemeyer: sua ascendência Riberio de Almeida. Como podemos observar, a escritura e a paratopia do autor estão fortemente relacionadas.

4.2.1 O *croquis* defenestrado

Considerando que a enunciação está sempre inscrita no interdiscurso, e é essa inscrição mesma que a legitima, interessa-nos reconstruir as cenografias, examinando como elas validam o discurso arquitetural de Niemeyer. Na cena do *croquis* (ver cit. 2) essa validação está fortemente associada a uma cronografia – um momento – e uma topografia, um lugar, que é o cenário mesmo, com os seus objetos e os personagens. O cenário é o escritório de Lúcio; dentre os objetos, o mais valoroso é o “primeiro projeto de Le

Corbusier”. Os personagens são Carlos Leão (que gostou dos *croquis*) e Lúcio (que mandou busca-los e resolveu adotá-los).

Essa é a cena que consideramos mais importante e que chamamos cena fundadora: o episódio do *croquis* que foi jogado pela janela, resgatado e, finalmente, adotado como base de um importante projeto. Aquele enunciado prossegue, comentando a cena, não sem ambiguidade:

(43)

Sempre declaramos, e consta da placa comemorativa da inauguração daquele edifício, ser ele um projeto de Le Corbusier, sem darmos ênfase às modificações que no seu desenvolvimento *fomos obrigados* a fazer. Mas agora, ao revê-las, sinto que a nossa colaboração *não foi assim tão pequena*. [...] A meu ver, contudo, *elas influíram muito pouco* na importância do projeto elaborado por Le Corbusier (MA, p.9-11).

Esse mesmo episódio tinha sido contado em *As curvas do tempo – memórias*, obra cuja primeira edição foi em 1998, aproximadamente nos mesmos termos:

(44)

Para mim, o primeiro estudo era muito melhor. E, quando vi os desenhos do segundo projeto serem concluídos, *tentei, angustiado*, uma ideia diferente tendo como base seu primeiro projeto [de Le Corbusier] (ACT, p.91).

Observe-se a substituição de “não sei porque” da outra versão, por “tentei, angustiado”, em referência às modificações propostas por Niemeyer ao projeto de Le Corbusier. Niemeyer escolheu o primeiro estudo, que já tinha sido descartado, pois destinava-se a um outro terreno. Então, *sem saber porque*, movido por uma *angústia*, sentiu-se *obrigado* a intervir. Ora, agir sem uma intenção racional, como que em transe, movido por uma vitalidade libidinal, é próprio da criação. É possível que o jovem arquiteto já tivesse vivido situação semelhante antes, mas tudo indica que elegeu esse momento como o começo de sua vida profissional. Observamos que em *Meu sócia e eu*, cuja primeira edição data de 1992 (portanto anterior às publicações mencionadas acima, onde a cena é relatada), o autor chega a declarar que:

(45)

[...] nesse momento [em que Lúcio manda buscar o *croquis*], senti que não seria um arquiteto medíocre, que compreendia a arquitetura contemporânea e nela *podia atuar corajosamente*” (MSE, p.62).

Essa elaboração, certamente, só foi feita muitos anos depois do episódio, e é possível que a frase não conste nas publicações posteriores por ter sido censurada pelo autor, por pretenciosa. No texto de 1998 também consta a descrição detalhada das modificações propostas, mas Niemeyer prossegue:

(46)

Terminado o projeto, enviamos para Le Corbusier uma foto da maquete, ele, não satisfeito em ser considerado o arquiteto absoluto do edifício, sobre ele fez um croqui, publicado na capa de uma revista da Suíça. *O velho mestre exagerava*. As modificações feitas por nós e exibidas naquela foto *pouco representavam* diante de sua concepção original (ACT, p.92, grifos nossos).

Novamente a ambiguidade, e não destituída de ironia. Se as modificações pouco representassem, a conduta de Le Corbusier não teria sido, necessariamente, “exagerada”¹¹². Esse episódio é, então, aparentemente encerrado:

(47)

Sempre declaramos que o projeto do Ministério da Educação é obra de Le Corbusier. Na placa comemorativa gravamos: “De acordo com o risco original de Le Corbusier”. *Risco, em arquitetura, é o traço original, a ideia básica, a invenção arquitetural*. (ACT, p.92, grifo nosso).

Parece que a questão fundamental aqui está na compreensão do termo *risco*. Sabemos que risco era o nome que se dava às representações gráficas da concepção arquitetônica no Brasil colonial. O risco era o conjunto de desenhos constituídos da representação em planta e elevação do edifício, bem como das anotações das dimensões, detalhes em escala ampliada para orientar a execução, especificação dos materiais a serem utilizados na construção, etc. É Lucio Costa, um especialista no tema, que falando da portada da igreja de São Francisco de São João Del Rey, esclarece:

¹¹² Ainda sobre esse tema, é interessante conhecer a reação de Lúcio Costa. Ao saber da publicação encaminhada por Le Corbusier à revista suíça, Lúcio escreveu-lhe imediatamente. Essa carta, de 1949, termina assim: “[...] nous n’avons jamais cessé de rattacher directement à vous l’admirable essor de l’architecture brésilienne: si la frondaison est belle, vous devriez vous en réjouir, puisque le tronc et les racines, - c’est vous. Mais si c’est d’argent qu’il s’agit, permettez de vous faire savoir que pendant les quatre semaines de votre séjour ici vous avez touché d’avantage que nous autres pendant les six ans que l’affaire a duré, car nous étions six architectes et quoique les contributions individuelles fussent inégales les honoraires ont toujours été partagés également parmi nous” (COSTA, 1997, p. 139). “[...] Nunca deixamos de ligar diretamente a você o admirável desenvolvimento da arquitetura brasileira: se a folhagem é bonita, você deveria se alegrar, pois você é o tronco e raiz. Mas se é de dinheiro que se trata, permita-me que lhe faça saber que durante as quatro semanas da sua estadia aqui você recebeu mais do que todos nós durante os seis anos que o trabalho tomou, pois éramos seis e, embora a contribuição de cada um fosse diferente, os honorários foram sempre compartilhados igualmente entre nós” (tradução nossa).

(48)

Da mesma forma que a expressão inglesa *design*, a palavra *risco*, na sua acepção antiga, está sempre associada à ideia de concepção ou feitura de alguma coisa, como tal, não significa apenas desenho, *drawing*, senão desenho visando à feitura de determinado objeto ou à execução de uma determinada obra, ou seja, precisamente, o respectivo projeto (COSTA, 1997, p. 539, grifos do autor).

Mas o termo *risco* também foi usado no sentido de *croquis* – o mesmo que esboço, e *croquis* é a palavra usada por Niemeyer. Trata-se de notações gráficas mais livres, para fins de estudos que orientam uma concepção projetual; um recurso para a construção de um corpo de conhecimentos sobre o objeto em questão. De modo que os riscos lidam tanto com aspectos gerais como com os mais específicos de uma concepção arquitetural. A partir do *risco* inicial, deve ocorrer um progressivo enriquecimento das informações, tanto técnicas quanto aquelas mais ligadas à intuição do arquiteto. Ora, se as modificações propostas por Niemeyer foram realizadas a partir de uma *ideia básica* de Le Corbusier – edifício sobre pilotis, fachadas protegidas por *brises* – elas (aquelas modificações) se restringiram ao que se chama comumente em arquitetura de desenvolvimento do projeto, e, nesse caso, a autoria é devida a quem propôs a ideia básica. Mas se as modificações não se restringiram a desenvolvimento de soluções já esboçadas, a detalhamentos e acertos menores, então é pertinente perguntar a quem deve ser atribuída a *invenção arquitetural*. Niemeyer explica as modificações que propôs:

(49)

Mudamos a localização do bloco principal, levando-o para o centro do terreno. Com isso, o salão de exposições e o auditório passaram a abrir diretamente para a praça, e esta, a atravessar o edifício de lado a lado. E as altas colunas, antes escondidas pelas vidraças do edifício, ficaram soltas, como verdadeiros pilotis, e mais imponentes, com certeza. [...] (MA, p.9).

Vemos que as modificações conduziram a outro resultado arquitetural, a uma outra experiência do espaço arquitetural por parte do visitante ou transeunte: espaços se abrem para a praça, a praça é atravessa pelo edifício. É a dimensão pública da arquitetura que é valorizada. Ao mesmo tempo, o modo de percepção do objeto muda, o edifício passa a ser percebido também no modo háptico ou tátil, ou da visão próxima. Então, não se pode deixar de considerar a importância daquelas modificações. Lembramos também que o próprio Lúcio declarou que a participação de Le Corbusier:

(50)

[...] não foi apenas destacada, mas *acrescida*, em atenção ao vulto da sua obra criadora e doutrinária, e a inscrição comemorativa deixa intencionalmente presumir a participação do mestre no risco original do edifício construído, *quando se refere a risco diferente*, destinado a outro local, mas que serviu efetivamente de guia ao projeto definitivo (COSTA, 1997, p.169).



Figura 6: Edifício do MESP (1936), hoje Palácio Capanema

A posição de Lúcio é muito importante nesse caso, afinal, ele foi o coordenador de todo o processo. Na correspondência com Sussekind (*Conversa de amigos*), portanto, em 2002, finalmente é Niemeyer vai dar ao público sua explicação:

(51)

Ontem, Sussekind, fui à sede do Ministério de Educação e Saúde projetada por Le Corbusier e senti, ao andar por entre aquelas colunas tão bonitas, que minha colaboração nesse projeto *não foi nada medíocre*. Sem ela, as altas colunas projetadas por Le Corbusier estariam dentro do edifício, escondidas pela fachada. Com a proposta que fiz, aprovada por Lúcio, a área destinada ao auditório e ao salão de exposições ficou independente, a rua atravessando o edifício de lado a lado. E, *como um milagre, elas surgiram, imponentes, numa escala inesperada* [...]. É preciso não ter medo do monumental, dizia Le Corbusier, e como aquelas colunas do MES *se tornaram monumentais quando as tirei do interior, dando-lhes a grandeza de verdadeiros pilotis!* (CAm, p.59, grifos nossos).

Aí está a explicação: Niemeyer reivindica a co-autoria, pela razão de que seu traço foi mais corbusiano do que o de Le Corbusier, pois não teve medo da grandeza associada ao monumental, não se furtou ao inesperado.

Certamente, há também razões de outra ordem envolvidas nessa demanda. É necessário lembrar que o edifício em questão foi a primeira obra modernista de grande porte

construída em todo o mundo¹¹³. Na ocasião da vinda de Le Corbusier ao Brasil – final da década de 1930, período entre guerras na Europa –, para a elaboração dos estudos para o projeto do MESP, esse arquiteto já era muito conhecido por suas formulações teóricas¹¹⁴ e por cerca de uma dúzia de obras de pequeno porte para clientes particulares na Suíça e na França. Nada que pudesse se comparar a um grande edifício, financiado pelo poder público. Certamente a Le Corbusier interessava a autoria exclusiva¹¹⁵. A reclamação de Niemeyer – mesmo dessa forma oblíqua, vai além de uma demanda por reconhecimento da parte de velho mestre. Tudo se passa como se a lembrança dessa história, sempre articulada ao episódio do *croquis* defenestrado, correspondesse ao surgimento de Niemeyer como arquiteto autônomo, porque nesse momento aparece a crítica (em retrospectiva) ao mestre, uma espécie de assassinato simbólico do pai¹¹⁶. De qualquer maneira, trata-se para Niemeyer de ousar criar e, paradoxalmente, vincular-se definitivamente a Le Corbusier, que se tornará um personagem chave na constituição de sua paratopia, como veremos adiante (ver cit. 52 e 53, por exemplo).

Mas a história não para por aí, tem ainda um desdobramento importante, que desestabiliza o lugar de autonomia conquistado: trata-se do caso sede das Nações Unidas, outra cena que se repete no discurso de Niemeyer. Foi em 1947, tendo sido convidado para participar da equipe responsável pelo projeto para a sede das Nações Unidas em Nova York, teve seu projeto escolhido. Segundo o relato de Niemeyer, o seu projeto foi aceito por

¹¹³ Lúcio Costa declara, em entrevista à revista *Projeto* (1987) que quando ele e Niemeyer estiveram em Nova York para o projeto do Pavilhão do Brasil para a exposição Internacional “não havia lá nenhum edifício com fachada envidraçada e o Ministério da educação já estava em construção, de modo que o Brasil antecipou a aplicação inovadora da chamada *curtain wall* ou *mur rideau, pan de verre*, como os franceses dizem. [...] Uma coisa européia e aplicada pela primeira vez no Brasil, na América do Sul, em escala monumental. Isso é muito significativo” (In: COSTA, 1997).

¹¹⁴ Foi o presidente do CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – em 1933, ano de elaboração da carta de Atenas, texto fundador do urbanismo modernista, cujo objetivo era propor os meios para melhorar as condições de vida nas cidades possibilitando o desenvolvimento das quatro funções da vida humana: habitar, trabalhar, descansar, circular.

¹¹⁵ A repercussão desse edifício foi enorme nos EUA, principalmente a partir da exposição Brasil Builds no Moma, Nova York, em 1943. Nesse mesmo ano sai no New York Times: “o prédio do Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro considerado a mais avançada estrutura arquitetônica do mundo” (cf. CAVALCANTI, 2006, p. 58).

¹¹⁶ A esse propósito, é interessante conhecer a declaração de Lúcio Costa (1997), em entrevista de 1987, de que Le Corbusier (por sua vez) queria o reconhecimento do país de seus ancestrais, dos franceses, que sistematicamente o combatiam e ridicularizavam. Ele finalmente recebeu a *grand-croix* da Legião de Honra.

unanimidade¹¹⁷. Le Corbusier, que era um dos concorrentes, pediu-lhe que realizasse modificações:

(52)

Atendi-o. O que ele queria era mudar a posição da grande Assembleia, levando-a para o centro do terreno: “É o elemento hierarquicamente mais importante, e lá é o seu lugar.” *Eu não estava de acordo*. Liquidaria com a Praça das Nações Unidas, dividindo de novo o terreno. Mas Le Corbusier insistiu, e tão preocupado me parecia que *resolvi aceitar*. E juntos apresentamos um novo estudo, o projeto 23-32 (23 era o número do seu projeto e 32 o meu). [...] Seria natural, diante dos fatos relatados, que guardasse uma certa mágoa de Le Corbusier. Mas isso não ocorre. Lembro-o hoje, com o mesmo entusiasmo com que 40 anos atrás fomos busca-lo no aeroporto. O arquiteto genial que naquele dia nos parecia descer do céu. [...] Mas isso não impede que, ao olhar a foto da obra realizada, me sinta um pouco triste. *Ah... como faz falta a praça das Nações Unidas que desenhei!* (MA, p.29).¹¹⁸

Nessa ocasião, Niemeyer não era mais o arquiteto recém-formado que trabalhava sem remuneração no escritório de Lúcio Costa e Carlos Leão. Já era conhecido internacionalmente, já tinha realizado Pampulha. Ainda assim, parece ter cedido do seu desejo¹¹⁹. As referências a Le Corbusier tornam-se mais escassas, com exceção da frase proferida por ocasião de sua visita a Brasília, a um terceiro:

(53)

Lembro Le Corbusier, dizendo a Ítalo Campofiorito, a subirem a rampa do Congresso: “*aqui há invenção!*”. Eram as enormes cúpulas daquele palácio que o surpreendiam, pela ousadia inventiva que revelavam (MA, p.41).

A referência mais antiga a essa frase de Le Corbusier (em *A Forma na Arquitetura*, de 1978) vinha seguida de “o que depois [Le Corbusier] comentou a meu respeito com Ítalo Campofiorito: “cada uma de suas decisões é válida, porque é um ato de vontade e liberdade total”” (AFA, p.45). O abandono dessa frase é intrigante porque ela atribui, para além do valor estético, um valor ético ao trabalho de Niemeyer, ético no sentido muito particular que lhe dá Lacan, ao falar da ética em psicanálise como o compromisso do

¹¹⁷ Dez arquitetos foram convidados para participar. Inicialmente, cada um deveria apresentar proposta individual, e a escolhida seria posteriormente desenvolvida pela equipe (cf. CAVALCANTI, 2006, p.189).

¹¹⁸ Arquiteto e crítico de arte, professor titular aposentado da UNB, atou junto ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional onde assinou o tombamento de Brasília.

¹¹⁹ Segundo Cavalcanti (2006) Le Corbusier estava convicto de que Nova York seria o palco da reparação da injustiça sofrida 20 anos antes, por ocasião do concurso para a Liga das Nações, em Genebra, ocasião em que seu projeto fora preterido por um projeto neoclássico. Sua atitude era a de quem acreditava estarem os outros arquitetos participando na condição de seus auxiliares.

sujeito com o próprio desejo (LACAN, 1988) ¹²⁰. Parece-nos pouco provável que Niemeyer omitisse de bom grado tal deferência. É presumível que a veracidade do fato tenha sido questionada.

4.2.2 Em Pampulha nasceu minha arquitetura

Mas voltemos alguns anos, para 1940, época da Pampulha. Sobre os projetos de Pampulha. Niemeyer fala que foi onde penetrou “nesse mundo fascinante de curvas e formas diferentes que o concreto armado oferece” (MA, p.17). Quando Pampulha aparece na sua biografia, é aí que Niemeyer começa a dizer “minha arquitetura”. O fato de se referir à sua obra nesses termos (“minha arquitetura”) não deixa de mostrar certa ludicidade, um prazer quase infantil ou uma relação erotizada com seu trabalho ¹²¹.

Em *Conversa de Amigos* o tema é retomado,

(54)

Pampulha é uma realização importante. Foi na verdade o início de Brasília. A mesma correria, os mesmos problemas, o mesmo entusiasmo. Foi – muitos o desconhecem – a primeira obra que JK realizou como homem público, o meu primeiro projeto de arquiteto [...]. Em Pampulha, Sussekind, nasceu a *minha arquitetura*, o que explica o carinho especial que tenho por esse trabalho (CAm, p.58, grifo nosso)

Ora, não é verdade que Pampulha seja o primeiro trabalho de Niemeyer como arquiteto. Além de sua participação no projeto do MESP e do pavilhão da feira de Nova York (em parceria com Lúcio, em 1939), bem como da Cidade Universitária do Distrito Federal (1936), Niemeyer já tinha projetos de sua autoria exclusiva, construídos, como a Obra do Berço (1936), a casa de fim de semana de Oswald de Andrade (1938) e o Hotel de Ouro Preto (1938). Entretanto, é certo que em Pampulha nasceu sua arquitetura. A razão da eleição de Pampulha como momento desse nascimento é que ali, nos desenhos da Casa do Baile e da Igreja de São Francisco, pela primeira vez, Niemeyer experimenta plenamente a curva na volumetria, e que será nomeada curva livre.

(55)

¹²⁰ Não é o caso de uma rasura (uma tentativa de correção *a posteriori*, como na citação (7), pois se trata da enunciação de um outro sujeito.

¹²¹ E isso faz lembrar a declaração de Freud em sua carta a Flies de 21 de setembro de 1897, referindo-se à sua teoria da sedução: “não acredito mais na *minha* neurótica”.

Com a obra de Pampulha o vocabulário plástico da minha arquitetura – num *jogo inesperado de retas e curvas* – começou a se definir. As grandes *coberturas em curvas* passaram a descer em retas, dando-lhes um aspecto diferente que o problema do empuxo estrutural justificava. Outras vezes elas *se desdobravam nas curvas* repetidas e imprevisíveis que a minha *imaginação* de arquiteto criava (MA, p.19).

Essa cena descende da anterior, mas aquela não incluía o nascimento de um novo discurso arquitetural. A noção de *discurso constituinte*, aquele que se pretende originário, pode fornecer uma chave para a compreensão desse advento: o que valida o discurso constituinte é um lugar de enunciação que se funda e se autoriza a si mesmo. Não tendo antepassados, nasce do nada, uma espécie de milagre. Aliás, ideias associadas a milagre, não são inusitadas no discurso do arquiteto (ver cit. 51). A palavra vem do latim *miraculum*, do verbo *mirare*, e significa "maravilhar-se". O milagre é um acontecimento extraordinário, aparentado da surpresa. Uma ideia do mesmo campo semântico aparece no episódio onde o Núncio Apostólico que visita a catedral de Brasília, não contendo seu entusiasmo, como conta Niemeyer, diz: “Esse arquiteto deve ser santo para imaginar tão bem essa ligação esplêndida da nave, com os céus e o Senhor” (MSE, p.37). Ele mesmo tinha sido comparado a um milagre por Lúcio Costa, que chamou-o de “gênio artístico nativo”.

(56)

Não se trata da procura arbitrária da originalidade por si mesma, ou da preocupação alvar de soluções “audaciosas” – o que seria o avesso da arte –, mas do legítimo propósito de inovar, atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica, com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores, de *desvendar o mundo formal ainda não revelado* (COSTA, 1951)¹²².

Aqui se define claramente o outro aspecto da heterotopia de Niemeyer, a que ele chama “minha arquitetura”: a construção de um mundo de formas curvas e inesperadas, um mundo pleno de invenção. Mas não se trata de curvas quaisquer, e sim de curvas trabalhadas, resultado de uma pesquisa estética e técnica, pois precisam ser executadas em concreto armado. Sobre a questão da técnica, outra cena que se repete é a do telefonema de Joaquim Cardozo, quando Niemeyer estava detalhando as cúpulas do Congresso Nacional.

¹²² “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”. In: COSTA, 1997, p.170. Artigo escrito para a edição comemorativa do cinquentenário do jornal *Correio da Manhã* em 1951.

4.2.3 Encontrei a tangente!

(57)

Um dia o arquiteto resolve utilizar uma forma antiga, antiquíssima, já incorporada ao vocabulário plástico da arquitetura. [...] O mesmo fiz ao adotar a cúpula – a abóboda circular que os egípcios usavam e os romanos multiplicavam – no edifício do Congresso Nacional. E nela intervim plasticamente, modificando-a, invertendo-a, procurando fazê-la mais leve, como é fácil explicar. Na cúpula do senado, *desprezando a característica autoportante que oferece o empuxo que criaria*, inclinei em retas sua linha circular de apoio, tornando-a mais leve, como preferia. [...] E tudo isso fazíamos com tal empenho que lembro Joaquim Cardozo me telefonando: “*Oscar, encontrei a tangente que vai permitir a cúpula solta como você deseja*” (CAR, p.12).

Niemeyer se esmera em explicar ao seu leitor – possivelmente para se prevenir contra críticas relativas à gratuidade das formas que adota – o processo do desenho para obter o resultado desejado. Observamos que o argumento do *empuxo estrutural* é utilizado tanto no caso de Pampulha quanto no caso do Palácio do Congresso, mas em sentidos opostos. No caso da Pampulha (Igreja de São



Figura 7: Igreja de São Francisco de Assis, (1943) Pampulha, Belo Horizonte.

Francisco) foi o problema do empuxo que justificou a adoção da cobertura em forma de abóbodas parabólicas. Referimo-nos aqui ao estudo realizado por Danilo Matoso Macedo (2008, pp.175-181) onde explica que a parábola funciona como uma catenária invertida¹²³ que transmite apenas forças de compressão aos apoios, tornando-a naturalmente estável. O problema na Igreja de São Francisco é que tanto a laje de piso do coro, quanto às pequenas abóbodas laterais, apoiam-se nas grandes abóbodas parabólicas, que cobrem a nave e o altar, respectivamente. Isso significa que o comportamento estrutural previsto ficou prejudicado.

¹²³ Um cabo flexível submetido a cargas verticais uniformes, ou seu próprio peso, assume a forma de uma catenária.

O artifício utilizado por Joaquim Cardozo foi projetar as lajes de piso da nave e do altar para funcionar como elementos tracionados, contendo os empuxos laterais da abóboda da nave. A veracidade da explicação de Niemeyer fica, assim, comprometida.

Já no caso da cúpula do Senado, o arquiteto declara ter deliberadamente desprezado a característica autoportante que teria uma cúpula semiesférica, de maneira a torna-la visualmente mais leve (e mais complexa a solução estrutural, provavelmente).

(58)

Lembrar como mantinha nos seus cálculos a leveza estrutural que eu pretendia, *desejoso de ver os palácios soltos*, como que apenas tocando o chão, rindo dos eternos contestadores, que criticavam ter ele usado ferro demais na ponta das colunas: “vou fazê-las de ferro maciço, mais finas ainda”. Ou *a alegria* com que me comunicava uma nova solução: “Encontrei a tangente que vai permitir que a cúpula da câmara pareça apenas pousada na laje” (ACT, p.18, grifos nossos).

A “Eureka” de Cardozo dá uma ideia da importância da relação entre forma e estrutura, mas também da construção de um ajustamento fino entre a arquitetura e a engenharia: a engenharia a intervir no desenho, e não para tornar a execução mais simples ou econômica (como é usual), mas para aproximar a solução do desejo do arquiteto, desejo que é compartilhado pelo engenheiro.

Existe, então, uma intimidade entre o arquiteto e o engenheiro. Também pressentimos uma solidariedade de perseguidos, já que o calculista também era criticado por suas soluções pelos “eternos contestadores”. *Encontrei a tangente!* é enfim um grito de alegria, e que carrega algo da surpresa, do acaso. Não que o calculista tenha se deparado por acaso com a solução do problema que estudava com dedicação. O importante é que relatar a cena é parte da criação uma cenografia que vai sustentar o discurso arquitetural de Niemeyer. Essa cena legitima uma enunciação arquitetural que tem como marcas a surpresa e a relação fundamental entre estrutura e forma, entre engenharia e arquitetura. Em troca, a enunciação – que é a aparência final da cúpula, legitima aquela cena.

A forma final do objeto arquitetural – e bem que podemos chamá-lo de escultural, pela primazia conferida ao resultado plástico – só aparece nas mãos do calculista, pois é ele quem compatibiliza a pretensão do arquiteto e a exequibilidade da obra. Niemeyer

não deixa de reconhecer o mérito do calculista. Nem de enfatizar que a alegria da invenção da forma, para ele, está também misturada ao afeto humano.

(59)

Diante da leveza de certas estruturas, lembrávamos então do grande companheiro Joaquim Cardozo, que tudo nos permitiu realizar, *completando nosso trabalho* com uma sensibilidade e um interesse inexcedíveis. Esses eram alguns dos momentos felizes de Brasília [...] (MEB, p. 31).

4.2.4 Sou funcionário

Por fim, entre as cenas que se repetem, há uma que insiste naquela correção herdado do avô Ribeiro de Almeida, o ministro que morreu pobre (ver cit. 1). Esse parece ser um aspecto secundário da escritura, mas, de fato, ele remete ao primeiro elemento constitutivo da paratopia de Niemeyer, que é do seu advento ao mundo como membro de uma sociedade, dotado de um nome, uma ascendência. Por isso dissemos que essa cena realiza uma espécie de dobra sobre o primeiro momento da paratopia de Niemeyer. O enunciado abaixo é uma das narrativas dessa cena:

(60)

Estive com Israel, que me disse: “Só poderei pagar-lhe como funcionário. Mas, como o Instituto de Arquitetos do Brasil estabelece, seria possível lhe dar uma comissão sobre o custo das construções.” E a palavra “comissão”, que detesto, me fez recusar sua proposta, projetando todos os palácios de Brasília *com o salário mensal de um modesto servidor público*. [...] Mas quando JK me telefonou – “Niemeyer, quero que você projete as sedes, em Brasília, do Banco do Brasil e do Banco do Desenvolvimento Econômico, e receba pela tabela do IAB” –, respondi-lhe: “*não posso, sou funcionário*” (MA, p.35-36, grifo nosso).

Não se pode deixar de perceber aí a presença do avô, na imagem de homem honesto e desinteressado por dinheiro. Mas há outro aspecto, menos evidente. Recusar-se a receber um valor baseado em critérios prosaicos, como a tabela do IAB, aponta para a percepção de seu trabalho como diferente de um serviço de arquitetura comum. Obras de arte, na verdade, não têm seus valores regulados por tabelas de associações profissionais. O enunciado abaixo, de certa forma, apoia nossa suposição:

(61)

Duas coisas *guardo com satisfação*. Uma é esse desinteresse pelo dinheiro, que mantive por toda a vida; a outra, minha vontade de ajudar as pessoas [...]. Tendo trabalhado muito, é natural que pensem ser eu um homem rico. Como negá-lo, se os jornais anunciam os meus trabalhos? Como contestá-

lo, se andei pelo Velho Mundo e tanto realizei? [...] Ninguém imagina quantas vezes trabalho graciosamente, como fico longos períodos colaborando sem nada receber, como divido com meus amigos os projetos que elaboro [...]. Com que satisfação comprei o apartamento de Luís Carlos Prestes! Lembro que naquela época minha conta no banco estava curta e apressei o Acácio, seu secretário: “Providencia a escritura rapidamente, que o dinheiro pode acabar.” Um ato natural de pura amizade. [...] “*Teria vergonha de ser um homem rico*” (ACT, 163-165, grifo nosso).

O desprendimento com relação ao dinheiro é relacionado a uma satisfação em ajudar as pessoas, certamente ligada a um gozo. O que nos interessa aqui, entretanto, não é o retorno afetivo que a solidariedade e a amizade podem propiciar, ou talvez a herança da educação recebida em uma família católica¹²⁴, embora esse aspecto não deva ser desprezado: a declaração de que “teria vergonha de ser um homem rico” confirma esse aspecto ligado a uma moral católica. O que queremos destacar é, antes, a apropriação que Niemeyer faz dessa herança familiar na sua prática. Não é por acaso que o exemplo de gesto solidário escolhido pelo autor envolva ninguém menos que Luís Carlos Prestes, “o cavaleiro da esperança”, comunista e não religioso. A figura de Prestes está ligada ao imaginário de um *outro* mundo, mais justo, uma sociedade sem classes. “O que poderia ser comparado à luta por um mundo melhor, sem classes, todos iguais?” pergunta Niemeyer (MSE, p.33). Amizade e solidariedade são aspectos necessariamente constitutivos desse outro mundo, dessa sociedade de iguais. E a arquitetura de formas livres do arquiteto seria, então, o cenário dessa vida futura. Essa visada não passou despercebida ao poeta Ferreira Gullar, no poema “Lição de arquitetura”:

(62)

No coração de Argel sofrida
faz aterrizar uma tarde
uma nave estelar
e linda
como ainda há de ser a vida
(com seu traço futuro
Oscar nos ensina
que o sonho é popular) (MSE, p.32).

É por isso que sustentamos que esse posicionamento ético é, ao mesmo tempo, elemento essencial de sua paratopia e um aspecto da proposição heterotópica de Niemeyer.

¹²⁴ Seu irmão, o neurocirurgião Paulo Niemeyer, ocupou vários postos na Santa Casa até chegar ao cargo de provedor, jamais recebendo um centavo por seus serviços no hospital. “Costumamos dizer que é o espírito de misericórdia que nos move, de fazer algo pelo doente, além do interesse de aprender e de ensinar”, teria dito. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Niemeyer, consultado em 20/05/2012.

Finalmente, pode-se falar também da construção de um personagem heroico nessa longa narrativa na primeira pessoa que compõe o discurso arquitetural de Oscar Niemeyer, quase oito décadas. Como um herói, nosso autor é sempre guiado por ideais nobres como a liberdade, fraternidade, coragem e justiça. Mas se tomarmos Utopus como referência de herói, enquanto idealizador e fundador da cidade segundo um modelo virtuoso, então Niemeyer se parece mais com um anti-herói. É que Niemeyer propõe uma nova maneira de pensar a arquitetura, no entrelaçamento entre a *surpresa* e a defesa da construção de um mundo justo e igualitário. Le Corbusier é que estaria mais próximo de Utopus, e sua proposta modelar seria uma versão moderna do mito de Utopia. Mas a proposição de Niemeyer tende muito mais para uma heterotopia, um mito às avessas. E por duas razões: a primeira é que se trata de uma narrativa na primeira pessoa, enunciada no presente, enquanto o mito é sempre pretérito, em terceira pessoa. Além disso, o mito supõe a solução de contradições, enquanto Niemeyer quer deixar exposta a *não relação* entre a beleza (que é a verdade da obra), necessariamente ligada à singularidade, e a sociedade comunista, que implica em repetição, de maneira a que todos possam ter acesso aos mesmos bens.

4.3 Escritura estética

O desenho foi, para Niemeyer, o começo de tudo. Ele conta que aos 11 anos só recebia 10 nos desenhos que fazia no colégio, desenhos que sua mãe guardava orgulhosa, sem saber que um dia o levariam à arquitetura (MSE, p.61). A ligação do menino com o desenho era também lúdica: ele desenhava com o dedo no ar – independentemente de uma superfície plana ou de qualquer suporte material. A aproximação especial de Niemeyer a Le Corbusier foi também devida ao desenho. O próprio ministro Capanema conta que, em 1936, quando da vinda de Le Corbusier para a prestação de sua consultoria:

(63)

Quem o ajudava muito nos seus projetos, quem era o enfant gaté de Le Corbusier era o Oscar Niemeyer. Como era o mais jovem e desenhava muito bem, Oscar Niemeyer passou a ser o sacristão de Le Corbusier. Ele

não fazia nada sem o Oscar. O Oscar convertia as suas ideias logo em desenhos (CAPANEMA, 1985) ¹²⁵.

Sabemos também que o contato com Le Corbusier mudou a maneira de Niemeyer desenhar. Como observa Julio Katinsky “o impacto dessa presença catalizadora se fez sentir até mesmo nos desenhos dos projetos. Se, no período 1934-1936, as convenções de um desenho renovador passam por Lúcio Costa”, no período seguinte vê-se clara influência de Le Corbusier não só no tratamento dos desenhos, mas na prática que Niemeyer aprende a adotar: a de “experimentar muitas soluções para um mesmo problema em tempo mínimo” (KATINSKY, 2007) ¹²⁶.

Para Niemeyer, a arquitetura começa com um traço: “De um traço nasce a arquitetura. E quando ele é bonito e cria surpresa, ela pode atingir, sendo bem conduzida, o nível superior de uma obra de arte”. (CAr, p.9). A prática do desenho é objeto de considerações de Niemeyer, como a que se segue:

(64)

[...] Não o desenho técnico feito com régua e esquadro, mas *o desenho à mão livre* que, como disse, vai lhe permitir [ao estudante] com facilidade conceber os croquis e projetos que seu trabalho de arquiteto reclama, *desde o traço inicial*. Sem essa base fundamental tanto o arquiteto como o artista plástico seguem, sem querer, o caminho mais simples e menos criativo, e certamente por isso, como se vê com frequência, muitos são obrigados a defender a própria deficiência utilizando velhos argumentos de purismo que não lhes tiram o sentido repetitivo inevitável. Inserido no desenho, um campo novo e paralelo de atividades lhes é oferecido, e o arquiteto principalmente se sentirá *mais integrado nas artes plásticas*, que afinal fazem parte da sua arquitetura (MSE, p.92).

Esse enunciado mostra a importância do desenho como procedimento necessário à criação, tanto na arquitetura como nas artes plásticas. E é clara a posição de Niemeyer quanto à estreita relação entre os dois campos. O desenho à mão livre – não o desenho técnico, que utiliza instrumentos de desenho, – mas o desenho enquanto escritura estética. Um tal desenho não tem nada a ver com aquele que é resultado das tecnologias aplicadas, como na linha da doutrina da Bauhaus, nem da aplicação de formas “puras”. Aliás, a

¹²⁵ “Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação”, *Módulo* n.85, maio 1985. In: XAVIER, 2003, p.126.

¹²⁶ “Caminhos do desejo – desenhos de Oscar Niemeyer na FAUUSP”. In: QUEIROZ, 2007, p 113-114.

referência ao purismo, movimento artístico que está na base da vertente corbusiana da arquitetura moderna, é certamente uma crítica, embora indireta, ao antigo mestre. Noutra referência ao purismo, Niemeyer relaciona-o ao já esperável, ao previsível.

(65)

Às vezes, revoltava-me contra tanta insensibilidade, respondendo aos mais complexados que formalista era a arquitetura *purista* que propunham, pois antes de elaborada já a esperávamos nos seus eternos cubos de vidro, o que para mim constitui *formalismo absoluto*, considerando que os programas construtivos sugerem, muitas vezes, soluções recortadas e inovadoras (AFA, p.36).

Nesse ponto é importante ressaltar que Niemeyer não é apenas um criador de arquitetura, mas também um lúcido crítico do que fazem os arquitetos do seu tempo. E a crítica é feita principalmente pela via do desenho. É justamente a maneira de encarar o desenho – enquanto escritura estética – que diferencia o arquiteto enquanto artista.

4.3.1 Os desenhos de Niemeyer

Os desenhos do arquiteto¹²⁷ apresentam, ao longo dos anos, uma série de mudanças. Essas mudanças são atribuíveis a vários fatores. Em primeiro lugar, a época em que foram realizados, à qual corresponde determinado grau de maturidade no trato da arquitetura e de sua representação. Também devem

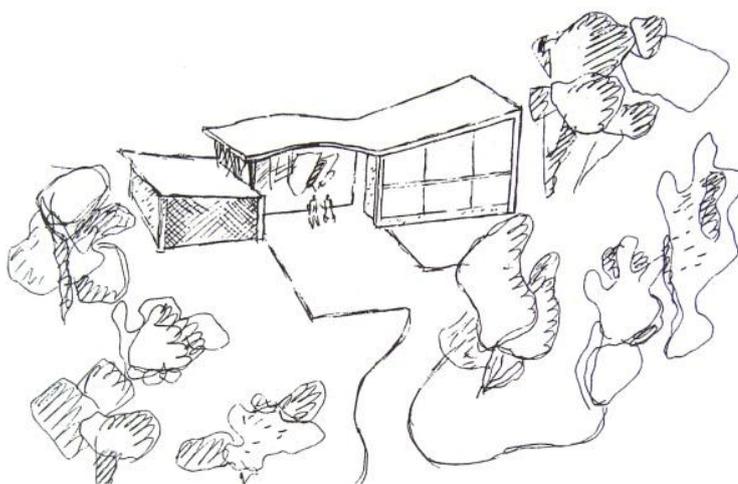
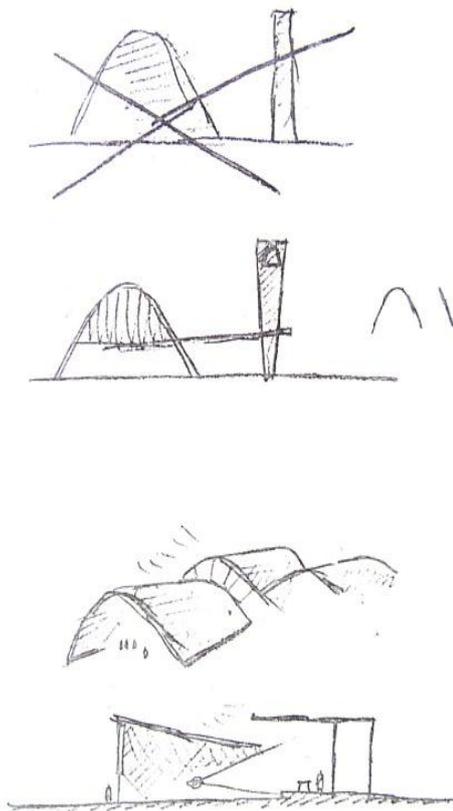


Figura 8: Casa de Oswald de Andrade (1938). Fonte: KATINSKY, 2007, p.112.

ser consideradas as questões técnicas e teóricas que inquietam o arquiteto naquela ocasião. Outro fator importante, certamente, é o objetivo da representação.

¹²⁷ A principal fonte de pesquisa consultada nesta parte do trabalho é a publicação da Biblioteca da FAUUSP: *Coleção Niemeyer* organizada pelo arq. Rodrigo Queiroz, que reproduz desenhos originais de Oscar Niemeyer no período entre 1938 e 1997.

A figura acima, desenho de 1938, é um típico *desenho de apresentação*, que serve para apresentar o projeto ao cliente, ou para fins de divulgação. Numa vista aérea, mostra o volume do edifício, cuidando para distinguir os cheios do vazado, as superfícies foscas das transparentes, através do uso de linhas hachuradas para criar efeitos de textura. Além da “novidade” do volume, que articula planos inclinados com uma cobertura abobadada – e é provável que essa seja a primeira experimentação da linha curva na volumetria –, há uma graciosa continuidade com o espaço externo, e o tratamento inusitado dado à vegetação. Entretanto, se a forma é arrojada, a técnica ainda é convencional; Niemeyer ainda não iniciou a busca da coincidência entre a estrutura e a forma da arquitetura. O marco do início dessa pesquisa estará Pampulha, na Igreja de São Francisco de Assis.



Nos desenhos da Igreja de São Francisco, (fig.9) embora menos cuidados, e elaborados em linhas descontínuas, encontramos não só o frescor de uma verdadeira invenção na forma, mas também na representação mesma: possivelmente esse é o começo dos *desenhos explicativos*, que se tornarão cada vez mais comuns na produção do arquiteto. Nesse caso, vê-se a comparação entre duas alternativas de fachada (com e sem ligação com a torre, a própria “inversão” da torre), bem como a explicação da solução construtiva da iluminação pela defasagem entre as abóbadas.

Figura 9: Desenhos explicativos da Igreja de S. Francisco (1940) (Fonte: VALLE, 2007, p. 127).

Os desenhos ao lado são esboços para fins de estudo em escritório, não para serem mostrados ao público, e por isso são mais simples, sem apelos retóricos (como o uso de sombreamento, por exemplo), nem recurso a procedimentos didáticos, como num desenho explicativo. O objetivo é visivelmente o de estudar a relação entre as formas e as proporções da composição. Nota-se, entretanto, um traçado mais rápido e menos hesitante, isto é, as linhas parecem ter sido menos retomadas no ato do desenho, com relação aos desenhos anteriores.

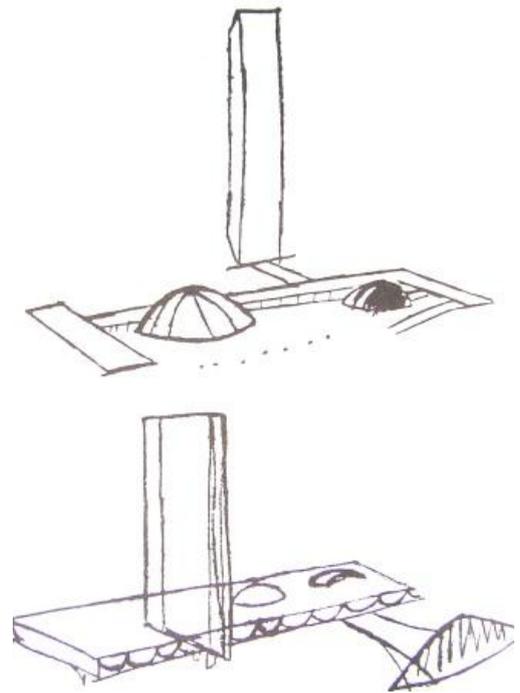


Figura 10: croquis de trabalho, de 1957 (Fonte: LUIGI, 1987, p.112).

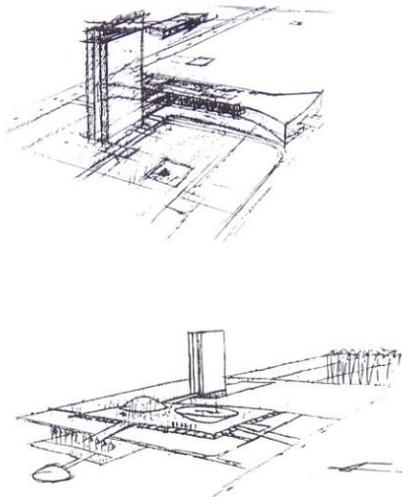


Figura 11: Estudos preliminares do palácio do congresso, provavelmente de 1958 (Fonte: KATINSKY, 2007, p.115).

A ilustração ao lado (fig. 11) também apresenta estudos preliminares para o Palácio do Congresso, certamente posteriores aos apresentados na fig.10, pois o segundo croquis já mostra a solução que foi finalmente adotada. É um desenho que tomou tempo em sua elaboração, o que se vê pela densidade de linhas de hachuras acentuando as diferenças de planos, e até pela presença de elementos de vegetação. A perspectiva mais rigorosa confere um caráter profissional, tendendo à *escritura conforme*. Além disso, certa dramatização da profundidade coloca o conjunto num cenário mais amplo, no contexto do Eixo Monumental.

A versão que consta da proposta final, e também a mais conhecida, entretanto, é da figura 12, que inclui os Palácios do Planalto e do Supremo Tribunal, completando assim a Praça dos Três Poderes. É um desenho bastante simples, elaborado num traçado contínuo e lento, apresentando uma perspectiva muito aberta e sem nenhum tratamento. A proximidade do observador com relação à cena, a sugestão da presença humana, e o aparecimento das colunas dos palácios “humanizam” o desenho. Trata-se, nitidamente, de um desenho de divulgação, que quer a compreensão do público leigo, salientando o diálogo entre as formas puras – paralelepípedos e “calotas” e com o efeito de “rendilhado” das colunas.

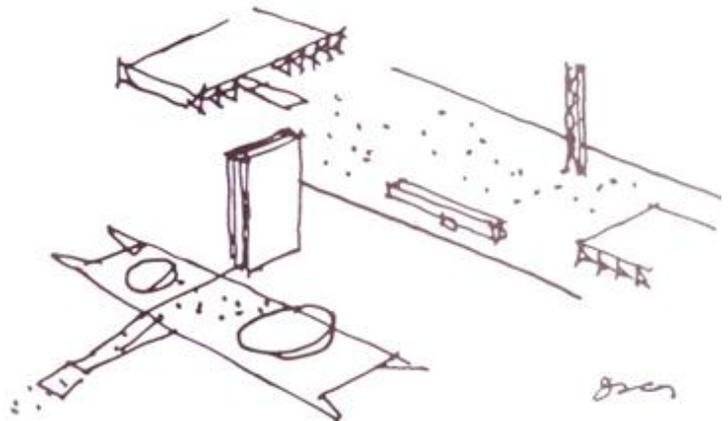


Figura 12: Desenho que consta da proposta final, possivelmente de 1958. Fonte: VALLE, 2007, p.137.

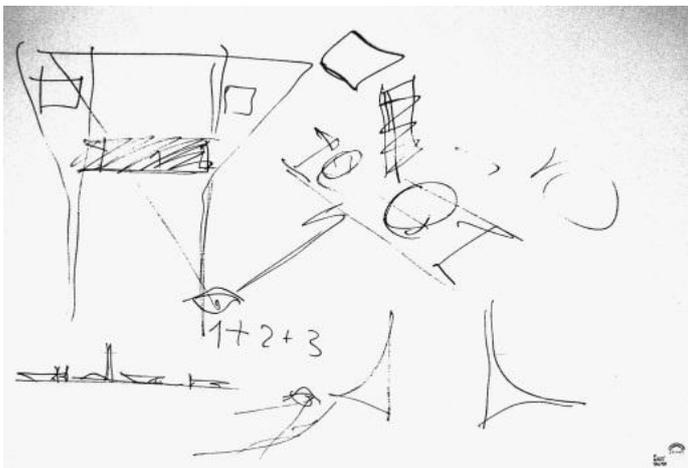


Figura 13: Desenho explicativo da Praça dos Três Poderes, em palestra proferida na FAUUSP em 1963 (Fonte: QUEIROZ, 2007, p.35).

Outro registro desse mesmo tema está no desenho realizado em palestra na FAUUSP em 1963, Brasília já inaugurada. Nesse caso, o público é de estudantes e profissionais da arquitetura, e o desenho mostra os mesmos elementos do anterior, de uma maneira mais livre, dinâmica e fragmentada: além de uma perspectiva esquemática, traz uma representação em planta, uma

elevação e perfis das colunas dos palácios. Trata-se de uma síntese dos vários aspectos contemplados no projeto: o partido¹²⁸ formal, os volumes e suas relações de proporção, o “detalhe” das colunas dos Palácios, as várias visadas, dependendo da situação do visitante (ou as diferentes apropriações visuais do conjunto pelo visitante). Aqui encontramos um traçado rápido e muito preciso, numa demonstração de domínio das dimensões espacial, técnica e plástica, e de suas inter-relações.

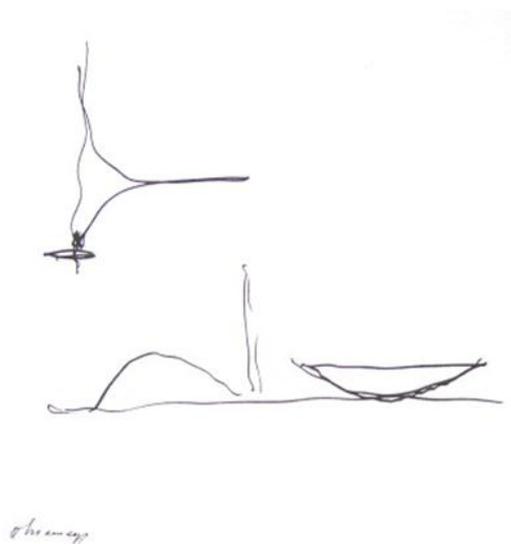


Figura 14: Desenho elaborado em palestra na FAUUSP em 1995 (Fonte: QUEIROZ, 2007, p.69)

Mas décadas depois, e novamente em palestra na FAUUSP, o desenho do Palácio do Congresso se resume a uma elevação muito singela, esquemática e “mal proporcionada”, junto com um perfil da coluna do Palácio do Planalto. Vemos que a perspectiva desapareceu, e a Praça dos Três Poderes ficou resumida apenas às cúpulas do congresso ladeando as “torres”, e ao perfil da coluna do Palácio do Planalto. A linha apresenta descontinuidades, tremores, chega mesmo a ser “corrigida” na cúpula da Câmara dos Deputados.

Os primeiros desenhos mostrados acima (fig. 8-13), da casa de Oswald, da igreja e da Praça dos Três Poderes enfatizavam, sobretudo, o volume do edifício ou a proporção na composição volumétrica. Todas essas representações têm a intenção de transmitir um conjunto de informações ao cliente, leitor ou ouvinte sobre a forma do objeto arquitetural. Mas o desenho acima é de natureza diferente, não representa mais um edifício, e sim *apresenta* uma relação fundamental: a *relação entre a forma e a estrutura*. O que interessa ao arquiteto aqui parece ser principalmente uma questão de cunho teórico. Essas questões – o imbricamento entre a forma e estrutura e também a relação próximo/distante – estão, de fato, entre as proposições teóricas que podem ser apreendidas no discurso de Niemeyer, mesmo que não sejam explicitadas¹²⁹. A primeira

¹²⁸ Chama-se comumente de partido arquitetônico a ideia básica do projeto, que deve contemplar a interpretação das condicionantes do programa e a intenção plástica do arquiteto.

¹²⁹ Essas questões serão discutidas no capítulo 5, abaixo.

delas, aliás, já tinha sido apontada na sua autocrítica de 1958, na alusão às medidas disciplinadoras que seriam adotadas então:

(66)

[...] passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e caráter arquitetônico; as conveniências da unidade e da harmonia entre os edifícios e, ainda, que esses *não mais se exprimam por seus elementos secundários*, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original (NIEMEYER, 1958)¹³⁰.

A isso Mário Pedrosa, mostrando fina sensibilidade, chamara um ponto de convergência do ético e do estético: não mais distinguir entre concepção plástica e estrutura. A arquitetura de Niemeyer começa a coincidir com o desenho porque a forma final do objeto arquitetural é a mesma da estrutura. Essa ideia (que só se tornará explícita nos desenhos anos depois daquela autocrítica) é fundamental no pensamento arquitetural de Niemeyer, e é por esse viés que sua arquitetura irá se aproximar, cada vez mais, de um objeto escultural.

Além disso, a preferência pela elevação em detrimento da perspectiva, por um lado, prejudica a apreensão do conjunto e, conseqüentemente, certo controle da totalidade. Ao tomar distância do objeto pode-se ter domínio visual do volume como um todo. Na representação gráfica, a perspectiva cumpre esse papel. Se tomada de baixo para cima cria efeitos de grandiosidade; de cima para baixo tem o efeito contrário. Mas ver de frente estabelece uma relação entre as estaturas do objeto desenhado e do homem, privilegiando uma percepção mais háptica do que ótica. O que está em jogo não é tanto a compreensão (tomar o objeto consigo e em conjunto), é muito mais a visão do tangível: o objeto em relação ao corpo do observador, capaz de provocar o batimento do “próximo e distante”, como Niemeyer vai sugerir¹³¹.

O mais importante nessa evolução dos desenhos é o fato de deixarem de ser representação de um objeto de arquitetura e se tornarem simplesmente *apresentação*. Eles perdem todas as referências, estão soltos no espaço vazio do papel. Ao mesmo tempo, a linha também sofre transformações, ela vai perdendo a precisão que lhe permitia veicular

¹³⁰ In: XAVIER, 2003, p. 239.

¹³¹ Ver discussão sobre as proposições teóricas de Niemeyer no capítulo 5, abaixo.

uma informação; torna-se apenas gesto, que certamente produz efeitos, mas não mais de inteligibilidade: o objeto vai deixando de ser reconhecível.

No desenho realizado em entrevista ao programa *Roda Viva*, em 1997, quase não restou relação com o desenho que gerou o projeto executado: as linhas estão tortas e corrigidas, as formas estão deformadas, as proporções

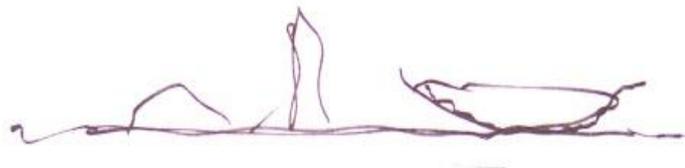


Figura 15: Desenho elaborado no programa de televisão *Roda Viva*, em 1997. (Fonte: QUEIROZ, 2007, p.41).

desproporcionadas. É evidente a diminuição do domínio da mão (Niemeyer já tinha 88 anos nessa ocasião), e o consecutivo aumento da presença corporal (pulsional) do desenhista. Ainda assim, ali está o Palácio do Congresso Nacional. É verdade que trazemos na memória a imagem do Palácio do Congresso Nacional: duas cúpulas – a maior “invertida” e um pouco mais afastada – ladeando uma torre dupla. É essa relação das formas e suas posições relativas que confere a pregnância do conjunto. Mas, para além disso, algo permaneceu, ou algo restou: foi a *gaucherie* do traço do arquiteto. Traço *gauche* porque inábil, como se tivesse sido feito com a mão esquerda, estranho. E aprendemos com Barthes que a *gaucherie* é a inteligência do traço. Um traço tolo, ao contrário, “é aquele que se faz para *parecer*, ou aquele que se faz para *não aparecer*: por exemplo, a linha que ondulamos para que não pareça uma linha reta”. O que torna o traço inteligente numa escritura é, paradoxalmente, a *cursividade do descontínuo*, sua repetição (1990, pp. 199-200).



Figura 16: Teatro de Niterói (2007), obra de Niemeyer em curva livre.

A *gaucherie* do traço de Niemeyer é a curva livre – a invenção maior de sua escritura estética. E ela ganha estatuto de escritura pela repetição, gerando uma série que começa em Pampulha na década de 40 e vai até últimas obras do arquiteto. Mas o perfil dessa curva nunca se repete, é sempre uma surpresa. É que a repetição é sempre elaborada num re-desenho, numa pesquisa contínua que faz de cada novo desenho uma novidade, uma surpresa.

4.3.2 Desenho e re-desenho

Ao falar das cúpulas do Palácio do Congresso em Brasília (ver cit. 57) Niemeyer revela ter realizado modificações nas cúpulas dos egípcios e romanos, intervindo plasticamente, no sentido de fazê-las mais leves, mas também, invertendo-as. Possivelmente as cúpulas são, entre as formas da

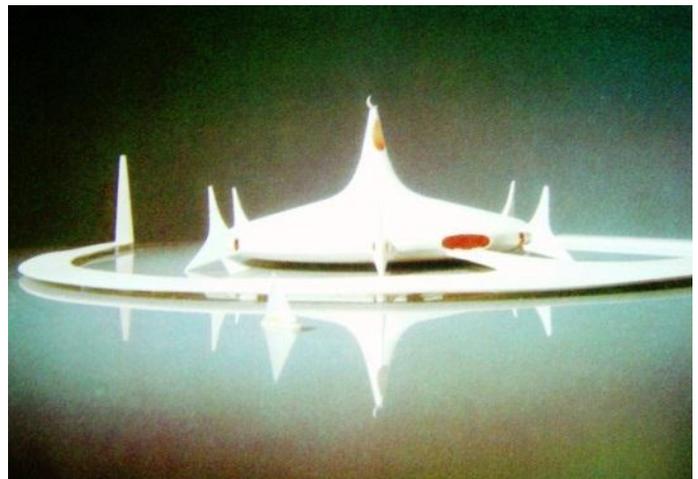


Figura 17: Mesquita de Argel, (1968) não executada.

arquitetura, as mais carregadas de memórias e apelos simbólicos. Além das modificações plásticas – por assim dizer, lexicais – Niemeyer introduz modificações sintáticas, ao mudar a relação da cúpula com o edifício e com seu entorno: ele as implanta no nível do terreno ou sobre grandes lajes planas, como se estivessem brotando do solo. A cúpula de Niemeyer é um dos seus mais notáveis re-desenhos, numa re-leitura da cúpula romana.



Figura 18: Santa Sofia, Istambul, Turquia.

No caso da mesquita de Argel, não é difícil identificar o re-desenho do perfil da Basílica de Santa Sofia, construída em Constantinopla (atual Istambul) no sec. VI, e que se tornou o modelo para as mesquitas islâmicas. O re-desenho em Niemeyer é feito sobre o perfil, e isso tem implicações muito distintas daquelas de um re-desenho baseado, digamos, na planta ou na elevação.



Figura 19: Auditório do Colégio Estadual (1955), Belo Horizonte. Vêem-se vigas de sustentação da laje de piso.

Mas o arquiteto redesenha também elementos do seu próprio vocabulário formal. Lembremos as colunas dos palácios de Brasília (Alvorada, Planalto, Supremo Tribunal) ligeiramente diferentes umas das outras. Pensemos ainda na placa em concreto dobrado, configurando a assim chamada “forma livre” que começa – ainda pesada e com seus

elementos de sustentação dissimulados – como no auditório do Colégio Estadual (1955), e evolui para soluções de extrema leveza e liberdade plástica como na Universidade de Constantine (1969), no Museu de Curitiba (2002) ou no Teatro de Niterói (2007).



Figura 20: Museu de Curitiba (2002).

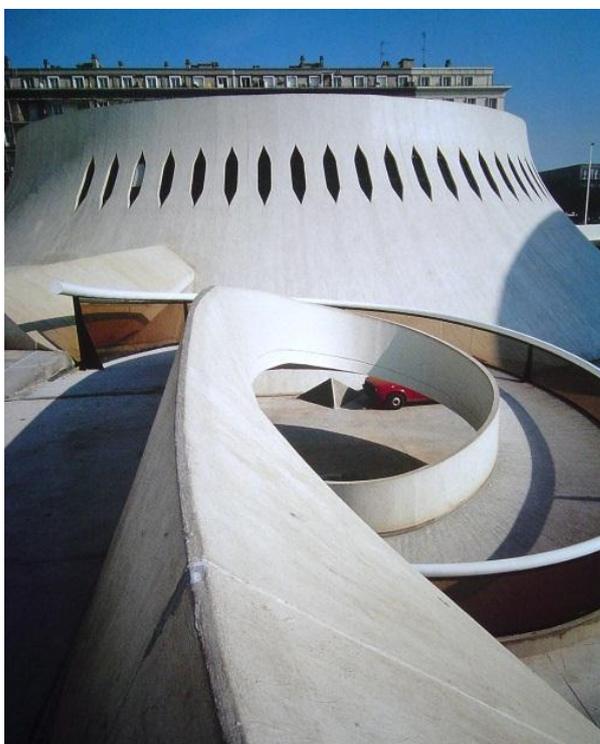


Figura 21: Espaço Oscar Niemeyer (1972), Le Havre, Sala Polivalente.

De maneira similar ao que faz reescrevendo suas “cenas”, o artista redesenha soluções de arquitetura, mas sempre transformando-as de modo que cada solução é única. A partir da abóbada parabólica de São Francisco de Assis, na Pampulha, as metamorfoses serão, por um lado, no sentido das metáforas orgânicas, resultando em formas que podem fazer lembrar uma concha, um pássaro ou um olho; por outro lado, podem ser puramente abstratas. É o caso da sala polivalente do Espaço Oscar Niemeyer, no Havre (construído em 1972) e cuja forma foi gerada por uma hiperboloide de

revolução¹³². Aliás, essa é a mesma curva que gerou as dezesseis peças/pilares que sustentam a Catedral de Brasília. O desenho de outro edifício do mesmo Espaço Oscar Niemeyer, o Teatro (ver fig. 40), é definido por uma parabolóide hiperbólica: tem o volume gerado a partir de circunferências horizontais de diâmetros continuamente variados cujos centros estariam situados numa hipérbole central, como se fosse a de espinha dorsal do volume.

Mas alguns dos edifícios que compõem o Memorial da América Latina (1986) é que nos parecem ser um desdobramento direto da experiência de Pampulha, especialmente da Igreja de São Francisco. Ali o arquiteto volta a trabalhar com as abóbadas em túnel, embora abra mão da seção parabolóide e adote preferencialmente o arco de circunferência. Essas estruturas, entretanto, não se auto sustentam como a citada igreja, elas estão dependuradas (caso do Teatro Simón Bolívar e da Biblioteca) ou apoiadas (caso do Salão dos Atos) em enormes pórticos de concreto. Se, por um lado, o resultado plástico do conjunto é impressionante, por outro lado, nada mais resta daquela justificativa da adoção de forma em atenção ao problema do empuxo.



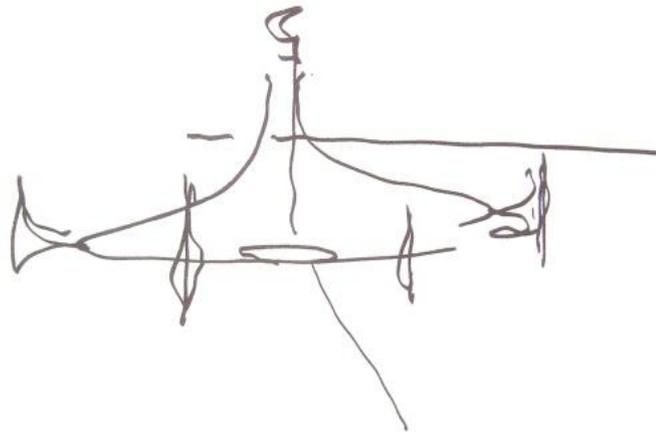
Figura 22: Salão dos Atos do Memorial da América Latina, São Paulo (1986). À frente, a escultura da Mão.

¹³² O hiperbolóide de revolução é a superfície gerada pela rotação de uma hipérbole em torno de um dos seus eixos de simetria. Hipérbole é definida como a interseção entre uma superfície cônica circular regular e um plano que passa através das duas metades do cone.

De qualquer maneira, o trabalho de re-desenho, de certo modo circunscrito a um repertório formal, parece ter dado ao arquiteto uma tal desenvoltura que ele chega a sugerir uma autonomia do desenho, que surpreende a ele próprio:

(67)

Certa ocasião, em Paris, comecei a estudar o projeto de um centro musical para o Rio. E, como experiência, em vez de desenhá-lo em folhas separadas, fui trabalhando num rolo de papel vegetal, que desenrolava pouco a pouco, à medida que *o desenho prosseguia. E com surpresa, antes de termina-lo a solução surgiu.* É curioso ver esse rolo, sentir como a imaginação varia, como as ideias vão surgindo diferentes, ora com dois ou três volumes, ora simples, caminhando para o monumental. Em todas prevalece a curva, essa liberdade plástica que preferimos [...] (CAr, p.9).



É o ato de traçar que encaminha para uma solução. Mas a solução pode também assaltá-lo, como um *acontecimento*; esse é o caso do projeto da mesquita de Argel.

(68)

Às vezes *a ideia surge de repente.* Foi o que me aconteceu com a mesquita de Alger, que resolvi durante a noite, levantando-me de madrugada para desenhá-la. (CAr, p.9, grifo nosso).

Figura 23: croquis da Mesquita de Argel.

O acontecimento dessa ideia imagética entre a vigília e o sono é indicadora de um estado aparentado ao transe, propício à companhia do “ser oculto”. Lembramos Barthes, em *O império dos signos*, comparando o haicai com o *satori Zen*, que é o “despertar diante do fato”, a captura da coisa como acontecimento e não como substância, mas um acontecimento da linguagem, não do sujeito (2007, p.102). O *satori* vai além do transe, é uma pequena iluminação: “é o súbito relâmpago da consciência de uma nova verdade jamais sonhada. É uma espécie de catástrofe mental, ocorrendo num instante [...]. Intelectualmente, é a aquisição de um novo ponto de vista” (SUZUKI, 2011, p.119). Esse acontecimento remete à experiência do Fora, com a suspensão do tempo cronológico, a vivência do puro instante.

Só ocorrerá aquele “súbito relâmpago” se houver um repertório a partir do qual diferir. O acontecimento da criação pensado como experiência do Fora é descontinuidade numa série de repetições – no nosso caso, de re-desenhos, mas esse trabalho é elidido na cit. 68. Talvez porque descrever a maneira como se tem uma ideia criativa seja parte da construção de uma paratopia que sempre “revela uma fratura com relação ao modelo hegemônico” (CABRERA, 2011, p.26), ou pelo menos, ao esperável. Além do mais, a criação é, de fato, ao mesmo tempo, acontecimento e trabalho. Vimos acima uma pequena amostra de esboços de Niemeyer para o projeto da Praça dos Três Poderes, e que dá uma ideia do enorme trabalho de re-desenho como o caminho necessariamente percorrido na concepção daquele objeto arquitetural. Possivelmente, ao longo dos anos e com a elaboração de uma escritura, o ato de traçar formas venha a prescindir de um longo período de desenvolvimento e se aproxime do *satori*. Ou ainda, para dizer com Barthes: “pouco importa que a obra seja, na verdade, o resultado de um cálculo minucioso. O que conta é o efeito de acaso [...] é a felicidade do acaso” (1990, p.164).

4.3.3 Desenho, texto e método de trabalho

No discurso de Niemeyer, o desenho aparece articulado ao texto, especialmente em duas situações: como um procedimento necessário ao trabalho, e nas explicações e justificativas das soluções adotadas. Em *Conversa de arquiteto*, Niemeyer dedica uma seção ao seu *método de trabalho*, que começa pelo contato com o problema, seguido de um período de espera, onde “o inconsciente” deve agir, e quando surge uma ideia, inicia-se a elaboração dos desenhos:

(69)

Um dia esse período de espera termina. *Surge uma ideia de repente e começo a trabalhar*. Analiso a ideia surgida e começo a fazer os meus desenhos. Às vezes é uma planta, um partido arquitetônico que prevalece, outras vezes é um *croquis*, uma simples perspectiva que me agrada e procuro testar. Escolhida a solução inicio o meu projeto na escala 1:500. É a escala que prefiro, que me prende melhor à solução de conjunto indispensável (CAr, p. 42).

Dessa exposição destacamos a importância do tempo de maturação do problema, dedicado muito mais a uma elaboração “inconsciente” do que ao estudo técnico. A ideia surge, e só aí o arquiteto passa ao desenho. O autor não se demora na descrição dessa fase,

informa-nos apenas que o desenho pode começar a partir de uma planta ou de um esboço em perspectiva. O texto prossegue com a descrição de um passeio imaginário.

(70)

E começo a desenhar o projeto, vendo-o como se a obra já estivesse construída e eu a percorrendo curioso. Com esse processo, sinto detalhes que um desenho não permitiria, detendo-me nos menores problemas, sentindo os espaços projetados, os materiais que suas formas sugerem etc. Uma vez, elaborei um texto explicando as colunas do Palácio do Planalto, mostrando como as fixei, como nesse *passeio imaginário*, entre elas circulei, apreciando suas formas, modificando-as, procurando criar novos pontos de vista, o espetáculo arquitetural (CAR, p. 42).

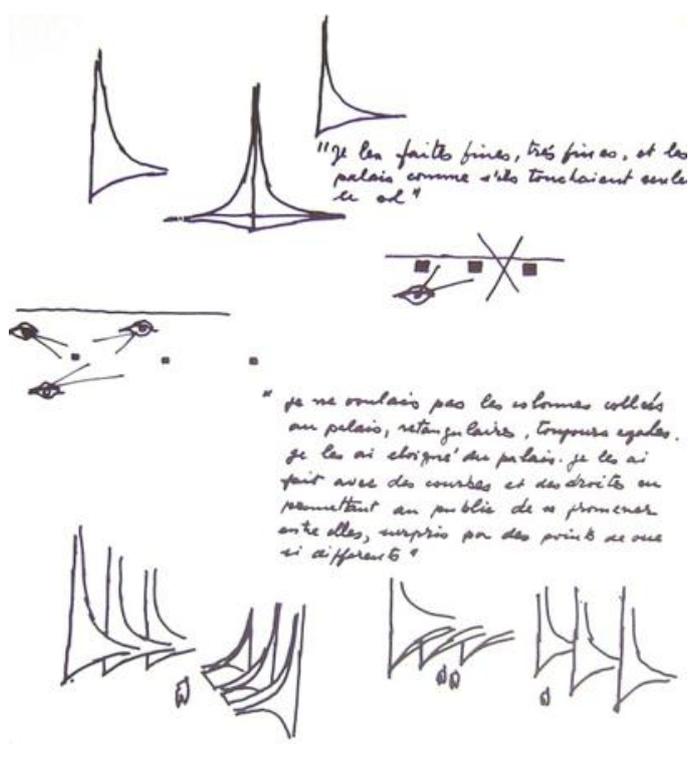


Figura 24: croquis de Niemeyer com perfis das colunas dos palácios e o passeio imaginário. Fonte: Philippou, 2008, p.270.

O passeio imaginário corresponde a uma apropriação imaginária do espaço. Ao criar múltiplos pontos de vista, variando as posições de observação e as distâncias do objeto observado, o arquiteto pode avaliar como a forma será percebida no espaço e proceder a ajustes mais finos (“detalhes que um desenho não permitiria”) a fim de garantir o *espetáculo arquitetural*. E aí Niemeyer dá uma indicação do que seria esse espetáculo arquitetural: não a simples emoção advinda da contemplação daquilo que atrai a vista, mas a renovação

sucessiva da surpresa, uma série de comoções em intensidades diferentes, na medida em que o espaço é percorrido. A figura acima mostra esse procedimento transformado num desenho. A partir disso, o arquiteto passa ao texto.

(71)

Ao chegar a uma solução, passo a descrevê-la num texto explicativo. Se, ao lê-lo, ele me satisfaz, inicio os desenhos definitivos. Se, ao contrário, os argumentos não me parecem satisfatórios, volto à prancheta. É uma espécie de prova dos nove. Na realidade, na maioria dos casos é lendo os textos que os meus projetos são aprovados. Pouca, muito *pouca gente conhece os segredos da arquitetura* (MA, p.21).

Eis a reivindicação da racionalidade do projeto, como afirma Pereira (1997, p. 145). O texto é um procedimento de aferição do desenho e, ao mesmo tempo, antecipando-se a possíveis críticas, o momento de produzir os argumentos necessários à sua explicação do projeto. É curioso que, justamente nessa seção do livro dedicada ao método de trabalho, o desenho é o procedimento menos valorizado. Ao invés do desenho, o período de espera pelo surgimento da ideia, o procedimento mental do “passeio imaginário”, e o texto explicativo é que são enfatizados. Mas vimos (na cit. 64) a importância que Niemeyer dá ao desenho, relacionando-o à criatividade. Talvez um dos “segredos da arquitetura” a que o autor se refere seja esse: o de conjugar o trabalho da imaginação com uma escritura que se desdobra em textos e desenhos – maneiras distintas, mas suplementares, de pensar a arquitetura. No entanto, o desenho é o lugar privilegiado dessa escritura porque só ele pode tratar a forma arquitetural.

4.3.4 Desenho e argumentação

Quase todos os livros de Niemeyer são fartamente desenhados. Não se trata de ilustração, como no caso da apresentação de uma foto da obra, fotomontagem de maquete, ou reprodução de um projeto. Seu desenho integra a *argumentação*, é a sua face gráfica. A figura ao lado reproduz uma página de *Conversa de Arquiteto*, obra na qual todos os argumentos importantes recebem um número que remete ao

As pirâmides do Egito não seriam tão belas e monumentais sem os espaços horizontais sem fim que as realçam e até as modificam, conforme a luz de cada dia. (2) Ainda Rilke: “A planície tudo engrandece.” Quando um arquiteto cria um intercolúnio, o espaço que se separa as colunas é por ele estudado. Faz parte da arquitetura. É tão importante como as próprias colunas. (3) Nele, o arquiteto se esmera, dando-lhe a forma e o ritmo que mais lhe agradam, multiplicando-o, fazendo-o diferente. (4) No fundo, ele corta os espaços livres e neles integra a sua arquitetura. Entre dois edifícios, o espaço existente é também fixado pelo próprio arquiteto, que lhe dá a proporção adequada aos volumes que projeta. (5) Muitas vezes esse espaço arquitetural se expande, envolvendo a arquitetura e os conjuntos urbanísticos que ele completa. (6) *L'oeuvre n'est pas parti seulement d'elle même. Le dehors existe.* (Le Corbusier.)

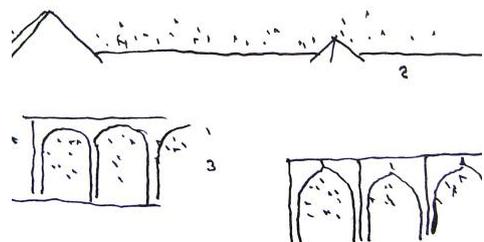
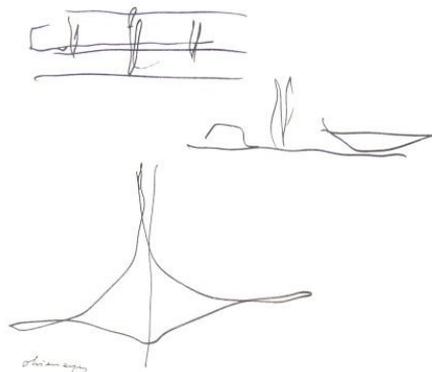


Figura 25: reprodução da p.20 do livro *Conversa de Arquiteto*



desenho correspondente (nessa página, o argumento do espaço arquitetural como integrante da arquitetura coincide com os pontilhados do desenho).

A presença do desenho é também notória em suas palestras e entrevistas, onde o discurso verbal acompanha a realização dos desenhos. Assim se expressa Rodrigo Queiroz na “apresentação” de *Desenhos originais de Oscar Niemeyer*:

Figura 26: prancha desenhada por Niemeyer em palestra na FAUUSP, em 1995. Fonte: Queiroz, 2007, p.65.

(72)

Quando realiza seu traço sobre o bloco de papel apoiado sobre o cavalete, Niemeyer empunha a caneta como quem segura uma batuta: a caneta na posição vertical apoiada na palma da mão direita e aprumada entre o polegar e o indicador percorre o papel em movimento contínuo. Esses desenhos representam o registro gráfico do movimento, como a impressão de um gesto compassado pela fala. *Ao terminar sua precisa explicação, o desenho está pronto.* A duração do desenho coincide com o tempo destinado ao comentário (QUEIROZ, 2007, p.9, grifo nosso) ¹³³.

O enunciado e o desenho andam juntos, são as duas faces do argumento, são a enunciação mesma. Uma enunciação espetacular que busca a adesão de seu público muito mais pela encenação e pela sedução do traço que pela persuasão. É que o desenho, como traço pulsional, “toca o corpo” do espectador, por assim dizer. Mas isso não quer dizer que não haja lógica na argumentação, como no enunciado abaixo, a fala que acompanhou a elaboração do desenho da figura 26:

(73)

[...] antigamente, quando surgia uma estrutura a gente tinha vigas e apoios, a arquitetura vinha depois, como uma coisa secundária. Em Brasília, qualquer prédio que você estude e procure conhecer, você vai ver que sempre *a arquitetura e a técnica surgem no mesmo momento* (NIEMEYER apud QUEIROZ, 2007, p. 64).

¹³³ O próprio Niemeyer descreve o caráter de encenação dessas enunciações: “Hoje, tive que fazer desenhos e explica-los numa parede de 18 metros [...] procurando calcular que as explicações e os desenhos coincidissem com a extensão da parede, parando de vez em quando (como o Walter me aconselhava), [...] sem esquecer que, no fim, deveria voltar à política (...). (CAM, p.94).

É ainda a noção de cenografia de Maingueneau, “aquilo de onde vem o discurso e aquilo que o discurso engendra” (2008, p.96), que nos abre uma interessante possibilidade de leitura dessa situação: a própria existência concreta de Brasília e o reconhecimento internacional do arquiteto no campo da arquitetura é que legitima esse enunciado. E esse, por sua vez, legitima a proposição arquitetural (o compromisso entre arquitetura e técnica adotada naqueles projetos que compõem o grande cenário que é Brasília), isto é, lhes dá uma justificativa teórica que vem da assertiva: *a arquitetura não é coisa secundária*.

Esses desenhos realizados nas palestras e entrevistas referem-se sempre a obras já consagradas, conhecidas do público e bastante depurados pelo próprio arquiteto, de tal maneira que, ao apresentá-los, o faz em pouquíssimas linhas, mas que têm toda a potência da forma: um *traço*. Se Niemeyer resguarda os esboços que registram o real procedimento de seus projetos, parece querer dar a entender que as formas nascem no momento mesmo da enunciação, saídas “das mãos de um gênio”, contribuindo para a construção do próprio mito (QUEIROZ, 2007, p. 11). Há quem interprete seus desenhos como uma “representação de seus próprios desenhos, numa espécie de tautologia que ratifica e amplifica a presença ou marca autoral” (BAGOLIN, 2008), como um procedimento ensaiado com ares de “originário”. Não compartilhamos, porém, da visão desse pesquisador. É certo que os desenhos já não representam projetos, apenas re-presentam, tornam presente ainda uma vez, embora de maneira sempre diferente, temas como a surpresa e a leveza arquitetural. Afinal, o desenho como escritura estética, como traço, independe do projeto pois não se propõe a representá-lo; é independente também dos outros desenhos, os quais não pretende imitar. O desenho é o pensamento arquitetural *em obra*: o lugar da transmissão da sua reflexão teórica. Vejamos:

A imagem ao lado é um *croquis* de Niemeyer, apresentando a Casa do Baile, realizado posteriormente à execução da obra.

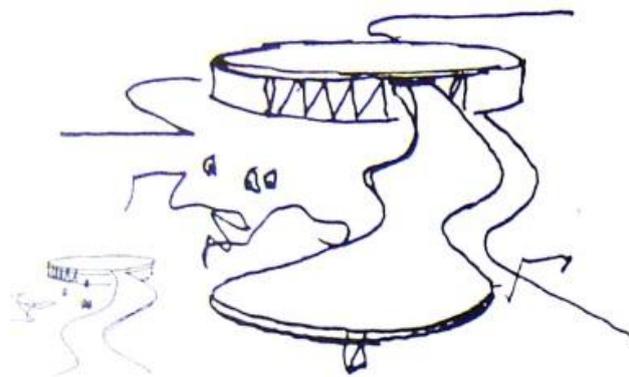


Figura 27: croquis de Niemeyer: Casa do Baile. Fonte: Queiroz, 2007, p.131.

Nesse desenho, a marquise não está em continuidade com a laje que cobre o volume cilíndrico, como no edifício construído. A descontinuidade faz com esse elemento pareça ejetado do edifício, como uma língua, lembrando obras posteriores (como a rampa do Museu de Arte Contemporânea de Niterói ou a marquise do Teatro do Parque do Ibirapuera¹³⁴). Isso mostra, inclusive, a tendência a um procedimento que vai se tornar mais frequente na obra do arquiteto depois de Brasília: a associação de suas formas com figuras aliada a certa “corporeidade” nas edificações construídas em volume único e como que saídos de uma única fôrma, volumes cuja convexidade remete à concavidade de um corpo (ver fig. 49 a 51).



Figura 28: Casa do Baile (1943) Pampulha.

No *croquis* ao lado, que também mostra a casa do Baile, não encontramos nem a citada continuidade, nem sequer qualquer elemento de apoio. A sustentação dos edifícios nesse desenho não tem qualquer importância, o que se enfatiza aqui é simplesmente a curva.

Figura 29: croquis de Niemeyer. Fonte: Queiroz, 2007, p. 61.

Voltando à Casa do Baile, a marquise não termina apoiada em um pilar, e sim em uma pequena edificação. Fica claro que o desenho não tem aí o compromisso de representar a obra (não é uma escritura conforme). Ele é, repetimos, um instrumento de transmissão de um pensamento arquitetural, tem relativa autonomia, podendo sofrer alterações conforme o ponto sustentado na argumentação.



¹³⁴ O projeto da década de 1950 foi redesenhado várias vezes até sua execução em 2005.

A escritura estética está do lado da produção, do gesto de traçar – e o que está implicado nele: o ato de roçar o papel seja com hesitação ou entusiasmo – não do produto. Está do lado de um gozo, não de uma inteligibilidade (BARTHES, 2000, p.65). Não se trata de fazer um desenho bonito ou correto. O traço é o tremor da mão enquanto realiza o *trabalho do significante*. “Pelo traço, a arte desloca-se; seu centro já não é o objeto do desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito desse desejo” (id., 1990, p.154).

4.3.5 Desenho e heterotopia

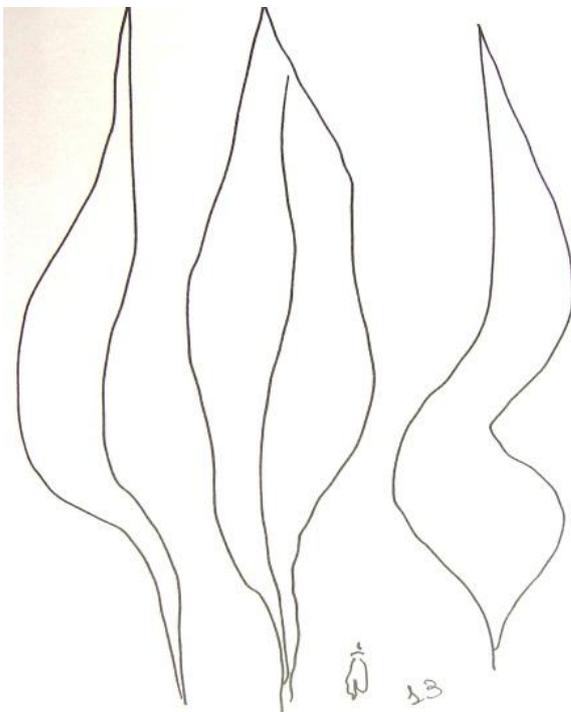


Figura 30: desenho de Niemeyer, enfatizando a grandeza do espaço arquitetural e a dimensão diminuta do ser humano (Fonte: CAr, p.13)

Observamos no desenho de Niemeyer a tendência a uma progressiva redução das informações, de maneira a enfatizar aspectos do seu pensamento, como o vazio, a leveza, a curva livre. Seus desenhos vêm, com o tempo, criando sua própria i(realidade): sem uma função clara (um lugar estabilizado), eles são apenas traço, e, no limite, a assinatura do autor.

A primeira coisa que chama a atenção é frontalidade das figuras, aliada à falta de profundidade, pressupondo visão próxima e percepção háptica, ao invés da percepção ótica. O desenho em elevação – ao contrário da perspectiva que “estria” o espaço, instrumentalizando-o – evidencia um distanciamento do modelo visual convencional. Os edifícios ou outros elementos do desenho aparecem soltos na página, como se estivessem voando, que faz lembrar certas pinturas de Chagall. São desenhos lisos, por assim dizer, ou que remetem a um espaço liso. Lembremos que “a linha abstrata é o afeto do espaço liso”. (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p.213). No espaço liso a linha é apenas uma direção, e não uma dimensão ou uma determinação métrica. Ao invés das coisas formadas que habitam o espaço ótico – ou estriado –, são

acontecimentos, intensidades, qualidades táteis ou sonoras que ocupam o espaço liso. É o espaço de ação livre, por oposição à disciplina da estriagem do espaço-tempo. Essa disciplina de estriagem, de repartição, corresponde à sujeição da ação livre, uma anulação dos espaços livres que é necessária tanto no trabalho quanto no lazer (o lazer é a estriagem do tempo livre). Sobre isso, vale a pena lembrar como Barthes se aproximava da escritura de Fourier:

(74)

[...] (os *prazeres*, e não os *lazer*es é o que separa, felizmente, a Harmonia fourierista do estado moderno, onde a piedosa organização dos lazeres corresponde à censura impiedosa dos prazeres); o prazer, com efeito, liga-se a um cálculo, operação que é, para Fourier, a mais alta forma de organização e de domínio sociais; ele é o próprio cálculo de toda a economia societária, cuja prática consiste em transformar o trabalho em prazer (BARTHES, 2005, p.93).

No desenho de Niemeyer, que é o lugar de sua escritura estética, identificamos, sobretudo, a proposição heterotópica de um espaço do devir, espaço da plenitude de formas e de relações humanas livres. Formas que estão sempre se transformando, efeitos de deformações da curva livre. Em outras palavras, os desenhos mostram o desejo de criação de uma heterotopia: um *outro modo de viver*. É como na cultura carnavalesca, onde o cósmico, o social e o corporal se misturam.



Figura 31: Desenho de Niemeyer: espaço de convivência. Fonte: KATINSKY, 2007, p.118.

Finalmente, afirmamos que os desenhos de Niemeyer, bem como seus textos, veiculam claramente um pensamento sobre a arquitetura. Defendemos a tese de que é

possível depreender de sua escritura uma teoria muito original. Uma teoria que não se refere ao edifício, e sim a sua espacialização e temporalização. No capítulo seguinte, investigamos os temas que compõem essa teoria, suas elaboradas relações interdiscursivas, bem como a forma de sua incorporação aos edifícios do arquiteto.

CAPÍTULO 5

ESCRITURA E TEORIA

De todos os arquitetos do movimento moderno, foi Le Corbusier quem construiu fundamentos teóricos de forma mais sistematizada. Ele queria conferir à arquitetura o status de disciplina autônoma e normativa, tentando uma conciliação entre questões relativas à produção tecnológica industrial e valores arquitetônicos *a priori* herdados da arquitetura clássica (os sólidos platônicos, a proporção áurea). Isso confere a seu pensamento traços contraditórios, que não encontramos, por exemplo, em Walter Gropius. Enquanto para esse último a teoria era o instrumental para o desenho do produto, para Le Corbusier seu trabalho era uma demonstração da teoria. Lembremos que a teoria de Le Corbusier sobre a edificação tinha postulados muito claros e concretos. O mais importante era a adoção do “esqueleto” independente com pilotis, liberando a planta e o volume de restrições estruturais. A consequência disso foi que as paredes ficavam reduzidas a membranas, isto é, superfícies puras. As aberturas, penetrações e divisões deviam ser tratadas sempre no sentido de reforçar o volume, de maneira a aproximá-lo idealmente dos sólidos puros, ou sólidos platônicos. Mas em Niemeyer vamos encontrar temas de natureza totalmente distinta.

De fato, Niemeyer nunca se propôs a fazer teoria da arquitetura. Mas, apesar de sempre declarar não ter a “pretensão de criar regras”, de criticar os teóricos que, “perdem-se nos caminhos da especulação metafísica, [das] digressões da filosofia e da ginástica intelectual” (CA, p.19), é possível extrair de seu discurso algumas formulações que revelam um autêntico pensamento teórico sobre a arquitetura. Embora não formalizada, podemos dizer que Niemeyer constrói uma espécie de teoria muito viva porque misturada com sua trajetória profissional e pessoal¹³⁵.

Os temas que permeiam a escritura do arquiteto, com claro apelo teórica são: a leveza, o vazio, a surpresa, e a terceira dimensão na arquitetura. A leveza, como veremos a seguir, é efeito buscado principalmente através da redução dos apoios, uma questão de

¹³⁵ Em MA, ele chega a declarar: a arquitetura se apresenta cada vez mais pessoal para mim (p.75).

tectônica. O vazio é associado ao espaço arquitetural, que em Niemeyer adquire dimensões inusitadas. Nossa aproximação ao vazio em Niemeyer desdobra-se ainda na reflexão sobre o vazio como condição necessária à criação artística. A surpresa é com certeza o tema central da teoria de Niemeyer, e está sempre articulada com a curva livre. A discussão desse tema se desenvolverá no sentido de compreender a curva livre como uma linha abstrata e nômade, de variação contínua. As formas geradas em curva livre têm intensa presença, noção investigada aqui na sua relação com a aura, bem como com a *terceira dimensão* de Niemeyer e com o *espaço em obra*, isto é, a uma maneira peculiar de se relacionar com o mundo em comum, própria da escultura moderna. Terminamos este capítulo abordando o tema do monumento no discurso de Niemeyer, enquanto uma questão de ética e política.

São temas que remetem ao pensamento da arquitetura, mas também a campos discursivos vizinhos, e com ela relacionados, como a poesia, a matemática, a engenharia de estruturas, assim como questões ligadas à filosofia e às artes plásticas. Nesse sentido, Niemeyer não deixará de se apoiar em grandes mestres. Quando defende a leveza arquitetural, recorda, por exemplo, a leveza estrutural das “velhas pontes de Maillard”¹³⁶ onde se uniam apuro técnico e beleza (CAr, p.33). O poeta Rilke é lembrado quando o assunto é a importância do vazio, na referência ao “espaço sublime e patético” entre as árvores. Baudelaire, já vimos, é evocado para falar da relação entre a surpresa e a beleza (“la surprise et l’étonnement sont une partie essentielle et une caractéristique de la beauté”, cit. 6).

5.1 A leveza

A partir dos projetos de Brasília, Niemeyer começa a trabalhar sistematicamente no sentido de obter efeitos de extrema leveza na sua arquitetura. A princípio, afinando os apoios, a fim de aparentarem estar apenas tocando o chão. A análise dos projetos revela, entretanto, que as elegantes colunas dos palácios (da Alvorada, do Planalto e Supremo Tribunal Federal), sustentam apenas uma pequena parte das lajes, aquela que se projeta além das vedações em vidro; no interior dos edifícios existem colunas muito mais robustas e com

¹³⁶ Robert Maillart, engenheiro suíço, realizou pontes em arcos de concreto armado no início do século XX, consideradas esteticamente revolucionárias.

maior responsabilidade estrutural. O importante, porém, é que os palácios, vistos de fora, parecem estar apoiados sobre aquelas colunas esbeltas, e o resultado final é de leveza, como preferia o arquiteto.



Figura 32: Colunas do Palácio do Planalto (1960), Brasília.



Figura 33: Colunas internas do Palácio do Planalto

A tendência a buscar a coincidência entre a estrutura e o resultado plástico que começa na São Francisco de Assis, acentua-se em Brasília. Isso corresponde a dizer que a estrutura de um edifício não é mais o esqueleto que será recoberto por uma pele arquitetônica (como no caso da casa “dom-ino”, proposta por Le Corbusier). Ao contrário, a estrutura pretende determinar a forma mesma da edificação.

(75)

Mas foi em Brasília que minha arquitetura se fez *mais livre e rigorosa*. Livre, no sentido da forma plástica; rigorosa, pela preocupação de mantê-la em perímetros regulares e definidos. E se fez mais importante, sem dúvida, pois se tratava da arquitetura de uma Capital. Minha preocupação foi caracterizá-la com as próprias estruturas, *afinando os apoios com o objetivo de tornar os palácios mais leves, como que simplesmente tocando o chão*, e incorporei a arquitetura ao sistema estrutural, permitindo que, terminada uma estrutura, ela também estivesse presente, ao contrário dos prédios usuais, onde aparece depois, pouco a pouco, com a colocação dos pré-fabricados, brise-soleil, vidros, etc... Integrava-a na técnica mais avançada, no vão maior, nos balanços imensos, nela caracterizando o apuro do concreto armado (AFA, p.42).

Na troca de correspondências de *Conversa de Amigos*, Sussekind comenta o sistema construtivo da Catedral de Brasília, classificando-a como “a mais completa interação arquitetura-estrutura” no século XX:

(76)

Quem conhece a catedral de Brasília deve pensar ser impossível, mesmo àquele que a concebeu, conseguir, em inspiração criadora, igualá-la dentro da mesma temática: a mais completa interação arquitetura-estrutura no século 20. Em Brasília, está a evidência de criação de uma catedral utilizando *uma única peça curva* (do chão rumo ao céu) repetida 16 vezes; uma construção sem laje, viga ou pilar, apenas as 16 peças curvas; entremeadas de vitrais, fazendo as vezes de tudo; o contraste da escura entrada com a profusão de luz natural no seu interior e – requinte dos requintes – os três anjos pendurados, com dimensões propositadamente diferentes, ampliando a sensação de perspectiva e de condução do visitante rumo ... ao céu! (CAm, p.107)¹³⁷.



Figura 34: Catedral de Brasília (1960)

A leveza na arquitetura de Niemeyer vai ganhar novo aspecto nas obras que privilegiam o uso da curva livre na sua forma global (e não apenas em um elemento, como nas colunas dos palácios). Esse efeito de leveza está relacionado à espessura das cascas de concreto, mas, principalmente à maneira como os edifícios se sustentam e apoiam-se no

¹³⁷ Os anjos da Catedral de Brasília são de autoria do artista mineiro Alfredo Ceschiatti.

solo: à sua tectônica. Esse termo, de origem grega, deriva da palavra *tekton*, carpinteiro ou construtor, que deu origem a *architekton* (arquiteto). A partir do século V a.C a palavra passou a assumir o sentido genérico de fazer, supondo a ideia de *poiesis* (FRAMPTON, 1999, p.15). Para além do sentido técnico, esse termo assumiu, então, uma conotação estética, equivalendo a uma poética da construção. A tectônica se refere fundamentalmente à maneira como as partes do edifício estão articuladas com o fim de sustentá-lo e apoiá-lo no solo.



Figura 35: croquis de Niemeyer do Auditório da Universidade de Constantine.

Comentamos acima que nos desenhos, especialmente os mais recentes, não só são desconsideradas as articulações (que dariam indicações sobre o funcionamento estrutural do edifício, como a articulação entre pilares e laje), tampouco são evidenciados os apoios do edifício no solo; ao contrário, muitas vezes os edifícios aparecem soltos no vazio do papel. Essa maneira de apresentação nos coloca diante de uma negação tectônica, de uma surpreendente *atectônica*. Esse termo descreve a forma como se rechaça ou se oculta visualmente uma interação coerente entre a carga e o suporte na arquitetura (FRAMPTON, 1999, p.31).

No projeto do auditório da Universidade de Constantine a *atectônica* não está apenas no desenho, é uma clara intenção de projeto, que a técnica do concreto armado, na ocasião da execução desse projeto, já permitia. Niemeyer declara que ali sua preocupação era “o desenvolvimento da estrutura associado ao da plástica arquitetônica” (apud QUEIROZ, 2007, p.77). A utilização de finas placas de concreto dobradas (cascas) cobrindo enormes vãos provoca o espanto associado ao efeito de leveza.



Figura 36: Auditório da Universidade de Constantine, Argélia (1969)

Esse efeito pode ser provocado também pela maneira de dispor os apoios, como no uso dos pilotis. Sustentar o edifício em um único pilar, como no Museu de Arte Contemporânea de Niterói ou dependurar o edifício em uma estrutura externa, como na sede Mondadori ou no Palácio do Governo do Estado de Minas Gerais, são maneiras de

acentuar essa impressão. De todo modo, o efeito de leveza implica sempre numa relação ambígua entre a carga e os apoios, pois o aparentemente mais leve fica em baixo e o mais pesado em cima. A ideia é de *fazer parecer* que o edifício “pousa” no solo, “toca” o solo, ou, simplesmente “flutua”.

Os dois templos projetados por Niemeyer depois da Catedral de Brasília, a mesquita de Argel (cerca de 20 anos após), e a nova catedral católica (já no século 21, quase meio século depois), diferentemente da primeira, já não se “apoiam” mais no solo, “procurando, de certo modo, trazer o efeito dos pilotis, da construção solta do terreno”, comenta Sussekind, que assim termina sua carta: “Me parece que, buscando ainda mais beleza e audácia, você foi capaz, Oscar, de conseguir o feito de se igualar a si mesmo [...]” (CAm, p.107-108).



Figura 37: Palácio Tiradentes, Sede do Governo de Minas (2010)

É nesse diálogo entre Sussekind e o arquiteto que encontramos uma surpreendente sustentação do argumento da leveza. O calculista relaciona a posição de Niemeyer na busca da forma leve e diferente (com pouca consideração pelo custo e até por questões funcionais, segundo seus críticos¹³⁸) à própria racionalidade, associando seu nome ao de Descartes. Isto é: a forma “irracional” é legitimada pela racionalidade mais radical, já que o desenvolvimento da tecnologia do concreto armado é tomado como um *ponto de inflexão no pensamento arquitetural*, de tal maneira que o uso de outras tecnologias torna-se injustificável.

(77)

[...] você lembrando Descartes e a coragem intelectual dele [...] *não se deixando levar pelo “princípio de autoridade”*, isto é, daquilo anteriormente tido como a verdade estabelecida: a filosofia de Aristóteles e a geometria euclidiana, no caso de Descartes; a arquitetura pré-concreto armado, na sua obra. Você foi preciso quando escreveu que a liberdade e arrojo trazido pelo novo material (cujo uso estrutural nasceu com o século 20) mudaram tudo, zeraram tudo: a arquitetura feita até então, automaticamente, se torna uma referência do passado, que o concreto, na verdade, descontinua (CAm, p.197).

Embora seja inquestionável que a plasticidade do concreto possibilita a construção de formas antes impensáveis¹³⁹, é evidente que esse não é o único material adequado para a arquitetura contemporânea. As estruturas metálicas, por exemplo, em suas diversas modalidades (como as treliças espaciais) são capazes de cobrir grandes vãos e com alta qualidade plástica. Devemos lembrar, entretanto, que nas primeiras décadas do século XX o Brasil ainda não produzia os componentes industriais necessários para a execução de estruturas desse tipo, e nem possuía mão de obra especializada.

A técnica do concreto armado, ao contrário, é semi-artesanal, e os materiais necessários estavam disponíveis¹⁴⁰. Além disso, a tecnologia indispensável – relativa aos testes de carga em concreto e aço – estava em pé de igualdade com os países desenvolvidos

¹³⁸ Um exemplo: “O perigo, em Niemeyer, é que frequentemente dir-se-ia que ele esquece a importância do programa em função da liberdade do partido e dá preferência a uma forma gratuita, uma grande curva no perfil espetacular do conjunto” (PEDROSA, Mário. “Arquitetura moderna no Brasil”, *L’architecture d’aujourd’hui* n.50-51, 1953. In: XAVIER, 2003, p. 103).

¹³⁹ Diz Darcy Ribeiro: “impensável, até que ele o tenha feito” (MSE, p.13).

¹⁴⁰ A companhia Belgo Mineira já produzia vergalhões em aço recozido a partir de 1921. O cimento já era fabricado pela Rodovalho (hoje Votorantim) desde 1897.

¹⁴¹. Isso significa que a geração de Niemeyer encontrou as condições necessárias ao projeto e execução de obras em concreto armado. Mas é indispensável ressaltar que o esqueleto estrutural convencional, seja ele realizado em peças metálicas ou em concreto armado não passa de uma transposição da estrutura em madeira. O diferencial no caso do concreto armado é que, quando moldado *in loco*, pela aderência entre os materiais, o conjunto estrutural adquire caráter monolítico, e é isso que vai permitir a utilização de lajes – planas ou curvas –, sem vigas de apoio. Explorando esse aspecto, as proposições formais de Niemeyer resultaram em formas diferentes, e também forçaram o desenvolvimento da tecnologia do concreto armado e do cálculo estrutural.

Também deve ser destacado o fato de que a construção da Igreja de São Francisco teve enorme repercussão no campo da arquitetura, tendo sido publicada nas mais importantes revistas internacionais. Não é à toa que Niemeyer sempre declara que sua arquitetura começou em Pampulha – ali ele encontrou uma maneira de fazer a diferença: por seu traço *gauche*. Justamente sobre a leveza em São Francisco de Assis (1943), o poeta e calculista Joaquim Cardozo escreveu no primeiro número da revista *Módulo*:

(78)

É uma tendência manifesta para largas superfícies, verdadeiros panos de concreto. Digo panos porque são corpos de delgada espessura, sugerindo uma leveza, muito íntima e muito semelhante à dos invólucros de balões e dirigíveis [...] fugindo e refluindo, participando de um espaço movimentado e quase mágico, só comparável ao estilo barroco – [...] todos os seus volumes parecem *suspensos por uma energia inexplicável e miraculosa...*

Estamos assistindo a uma das expressões mais altas da arquitetura e [...] perscrutamos o problema da abóbada com tão extremado interesse que tal ordem de pesquisa quase pode comparar-se às das especulações metafísicas... Os próprios pilotis dos primeiros tempos da arquitetura moderna transformaram-se, assinalando com maior agudeza esses canto dos pontos de apoio de que falava Perret (CARDOZO, 1955) ¹⁴².

¹⁴¹ A Escola Politécnica de São Paulo criou, de 1903, o Gabinete de Resistência dos Materiais que depois transformou-se no Laboratório de Ensaios de Materiais. No Rio de Janeiro criou-se o Instituto Nacional de Tecnologia. O engenheiro Emílio Baumgart (que veio a ser o calculista do edifício do MESP), tinha seu escritório de cálculo desde 1924 (cf. MACEDO, 2008).

¹⁴² “Arquitetura Brasileira – características mais recentes”, *Módulo*, n.1, mar 1955, p.6.



Figura 38: Noite de São João (1961), Guignard.

Esse enunciado começa num tom nada usual em textos de arquitetura. A pitoresca descrição de Cardozo faz lembrar um quadro de Guignard da série Noite de São João, que pinta um céu ouro-pretano salpicado de balões e igrejinhas suspensas numa névoa escura. Cardozo prossegue considerando o interesse com que ambos – arquiteto e calculista – estudaram o problema da abóbada, comparando-o a especulações metafísicas, reconhecendo assim na postura do arquiteto o desejo de construir um pensamento arquitetural.

Não se trata de fazer edifícios “fotogênicos”, e sim de um pensamento especulativo e criador, capaz de produzir efeitos teóricos. Vimos que o pensamento criativo é uma maneira a deslocar-se do já sabido (inclusive do “princípio de autoridade”) e das referências cognitivas, mas só o faz por ter sido submetido a certa violência gerada pelo encontro com o Fora, com o imprevisível, o inesperado – é o que Blanchot chamara impossibilidade. Daí que o pensamento criativo seja sempre surpreendente: é o impossível que se atualiza. Pensar, então, não tem a ver com produção de conhecimento ou a descoberta da verdade. Pensar, nesse sentido, é fazer advir o novo. Trata-se de uma escolha ética, próxima ao que Sussekind chamou “coragem intelectual”.



Figura 39: Pórtico que sustenta o Salão dos Atos, em espelho d’água. Memorial da América Latina (1987), São Paulo.

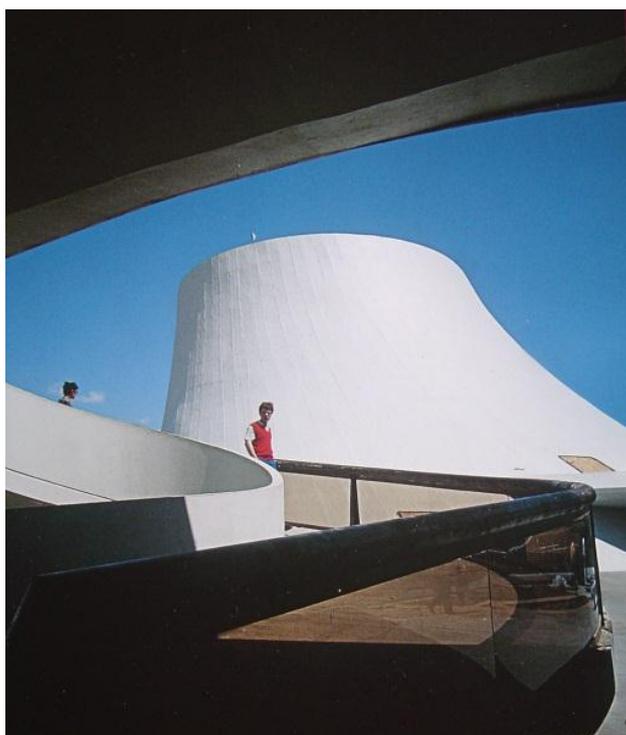


Figura 40: Teatro (1972), Espaço Oscar Niemeyer, Le Havre, França.

Voltemos ao texto de Cardozo. Ao fazer referência a Perret, ele enfatiza o pertencimento de Niemeyer à tradição modernista, especialmente àquela empenhada no desenvolvimento da tecnologia do concreto armado. Nesse ponto, é relevante referir que Le Corbusier trabalhara no escritório de Auguste Perret (entre 1908 e 1910). Foi com Perret que aprendeu a pensar a arquitetura em termos de esqueleto e vedação independentes. Sabe-se que, no *Dictionnaire raisonné d'architecture française* de Viollet-le-Duc, adquirido com seu primeiro salário, Le Corbusier escreveu, ao lado de uma ilustração de um arco-botante gótico: “a arte vive por seu esqueleto. Como Aug. Perret me dizia “apreenda o esqueleto e você apreenderá a arte”” (CURTIS¹⁴³ apud MACEDO, 2008). E apreender o esqueleto, é mais que projetar com esqueleto independente, é “extrair dele a ordenação do edifício e sua expressão plástica” (MACEDO, 2008, p. 58). Nesse aspecto, podemos dizer Niemeyer foi ainda além de Le Corbusier, já que não apenas extraiu ordenação e expressão plástica da estrutura, mas fez da estrutura a forma plástica mesma. Quanto à capacidade de Niemeyer de “fazer cantar os apoios”, alusão à famosa frase de Perret (“L’architecture, c’est l’art de faire chanter le point d’appui”)¹⁴⁴, parece que Cardozo já prevê o magnífico resultado que Niemeyer – com seu [de Cardozo; ver cit. 58] indispensável auxílio – vai alcançar nas soluções das colunas dos Palácios da Alvorada, do Planalto, e do Supremo Tribunal, as quais, paradoxalmente, afinam-se nos pontos de apoio, justamente onde “deveriam” ter maior dimensão. Nesse sentido – o de extrair da estrutura a expressão plástica, Niemeyer é o mais radical dos

¹⁴³ William Curtis, *Le Corbusier: ideas and forms*. London: Phaidon, 1998.

¹⁴⁴ “A arquitetura é a arte de fazer cantar o ponto de apoio”, citado em *Encyclopédie française* - v.16, p. 12, de Gaston Berger cf. http://pt.wikiquote.org/wiki/Auguste_Perret. Acesso em 01 jun 2012.

modernistas, se pensarmos sua obra como uma busca de exata coincidência entre estrutura e arquitetura, mesmo que – paradoxo – essa coincidência seja muitas vezes contraditória e duramente criticada¹⁴⁵. O discurso arquitetural de Niemeyer provoca, com isso, deslocamentos no discurso modernista da arquitetura. Essa é a principal razão de ser tão elogiado por uns e atacado por outros¹⁴⁶.

Quanto à referência feita a uma “leveza semelhante a balões suspensos por uma energia miraculosa”, e que participam de um “espaço movimentado e quase mágico, só comparável ao estilo barroco”, tentemos compreender as possíveis relações entre o espaço barroco e o espaço na obra de Niemeyer. O aspecto de leveza conferido pelo uso pelos “panos de concreto” em formas livres que parecem infladas, essa leveza “muito íntima” provoca certo estranhamento. E uma das razões desse estranhamento está na ambiguidade tectônica, no fato de que as cascas de concreto não expressam claramente a função da sustentação (como um pilar expressa) mas, *ao mesmo tempo*, afirmam o material, pois o concreto é material plástico, adequado à moldagem em curvas.

Registre-se ainda que Niemeyer, em algum momento, aceita e até divulga essa identificação entre sua obra e o barroco. Niemeyer explica que a sugestão de suas formas livres vem da “extrema maleabilidade dos atuais métodos de construção, aliada ao nosso amor instintivo pela curva – uma verdadeira afinidade com o barroco dos nossos tempos coloniais [...]” (NIEMEYER, 1950)¹⁴⁷. O amor pela curva é o ponto de identidade alegado, mas sabemos que no barroco de nossas igrejas coloniais a presença da curva está associada principalmente aos elementos da ornamentação e não à estrutura ou à forma global do

¹⁴⁵ “A casca é uma forma inteligentíssima porque trabalha somente à compressão, sob medida para o concreto, que não tem resistência à tração. Ora, romper o trânsito dos esforços que se dirigiam tranquilamente ao solo, para remetê-los a uma viga reta gigantesca, "a maior do mundo", é no mínimo um tremendo non sense, 95 metros. Niemeyer insiste na ideia de que isso é "avanço tecnológico" e às vezes apresenta suas "intuições estruturais" como uma homenagem à engenharia nacional. É preciso que alguém aponte a ingenuidade dessa deslocada pretensão que, ao contrário do que dizem e repetem seus admiradores, não constitui intuição estrutural: tudo não vai além de investir recursos públicos no alto custo de uma proposta tecnicamente ineficiente” (GUEDES, 1989) Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/05/joaquim.php>. Acesso em 29/11/2008.

¹⁴⁶ Pereira (1997, p.166) cita a crítica de Silvio de Vasconcelos aos modernistas pelo apego à originalidade em detrimento da “verdade arquitetônica”. Silvio prossegue questionando o “deslumbramento diante da técnica, um desejo infantil de abusar dela, como se o possível devesse prevalecer sobre o conveniente”.

¹⁴⁷ Apud Pereira (1997, p.123).

edifício. A ênfase dada, no interior barroco, é à transição entre luz e sombra, transição suavizada pelas formas curvas dos elementos decorativos. E o visitante se move conduzido por essa exuberância fantasmagórica dos detalhes. Esse é o aspecto mais importante do movimento num interior barroco.

Na arquitetura em formas livres de Niemeyer, não há ornamentação, mas a curva domina. A esse propósito, Deleuze (2009) fala de *uma linha barroca, que é a dobra*. Não a dobra inflexível tomada da geometria euclidiana sólida, mas a dobra em curvatura de variação contínua. No barroco, a dobra é o elemento genético da forma (ibid., p.66). A dobra barroca, liberada do seu suporte material, afeta o material mesmo, fazendo-o prender ou expulsar a luz. “Em relação às dobras de que é capaz, a matéria torna-se *matéria de expressão*” (ibid., p.70). Não tem realmente muita importância se o barroco enfatizava a decoração em detrimento da estrutura. O que conta é a “vontade de forma”¹⁴⁸ e, nesse aspecto, Niemeyer se aproxima efetivamente do barroco, com suas formas dobradas que elevam o material – o concreto armado – à condição da dobra.

5.2 Espaço arquitetural

Em *Conversa de arquiteto*, encontramos um pequeno capítulo dedicado ao *espaço arquitetural*. Ali Niemeyer afirma que:

(79)

[...] o espaço arquitetural faz parte da arquitetura e da própria natureza, que também a envolve e limita. Entre duas montanhas ele está presente e nas suas formas se integra como um elemento de composição paisagística (CAr, p.19).



Figura 41: Intercolúnio da Editora Mondadori em relação com o “sublime espaço entre as árvores”. Fonte: Philippou, 2008, p. 347.

¹⁴⁸ Esse conceito será discutido no item 4.5.2, a seguir.

Essa declaração causa admiração: encontrar espaço arquitetural entre as montanhas mostra que, para Niemeyer, a arquitetura tem uma dimensão muito mais ampla do que a edificação e seu entorno imediato, ela está na natureza e nos grandes espaços vazios que a permeiam. Vazios que não são pensados como o fundo para as figuras (ou as formas), mas vazios que são presença. Isso nos faz pensar na maneira como são abordados na tradicional pintura chinesa: não se trata de um vazio inscrito num material como uma falta, mas de um vazio que participa do “grande Vazio”, do qual ele não é uma parte, e sim um momento, um acontecimento (MALDINEY, 2009, p.173).

Niemeyer não vai à filosofia, mas convoca o poeta Rilke: “Como as árvores são magníficas, porém o mais magnífico é o espaço sublime e patético entre elas” (in CAR, p.19). Chama nossa atenção o uso dos termos “patético” e “sublime”. O termo sublime (do latim *sublimis*, "que se eleva" ou "que se sustenta no ar") está ligado a uma categoria estética distinta do belo e do pitoresco. Sublime é o sentimento que se tem diante da grandiosidade da natureza, e que provoca no sujeito um sentimento de solidão: “as pirâmides do Egito não seriam tão belas e monumentais sem os espaços horizontais sem fim que as realçam e até as modificam, conforme a luz de cada dia [...] a planície tudo engrandece”, diz Niemeyer, lembrando ainda Rilke (CAR, p.20).



Figura 42: Editora Mondadori, Milão (1968)

Mas o espaço arquitetural está também na dimensão do edifício, entranhado nele. O espaço intercolúnio é um exemplo sempre lembrado:

(80)

[...] é tão importante quanto as próprias colunas. Nele, o arquiteto se esmera, dando-lhe a forma e o ritmo que mais lhe agradam, multiplicando-o, fazendo-o diferente. No fundo, *ele corta os espaços livres* e neles integra a sua arquitetura (CAR, p.20, grifo nosso).

Aí esta uma das *invenções arquiteturais* de Niemeyer: o intercolúnio como um ritmo que pode variar segundo o desejo do arquiteto:

(81)

Na sede Mondadori, a minha preocupação com a invenção arquitetural explica ter evitado a repetição de um mesmo vão, como é comum em qualquer colunata, desenhando-os com espaçamentos diferentes, *uma solução inteiramente nova na história da arquitetura* (CAm, p.156, grifo nosso).

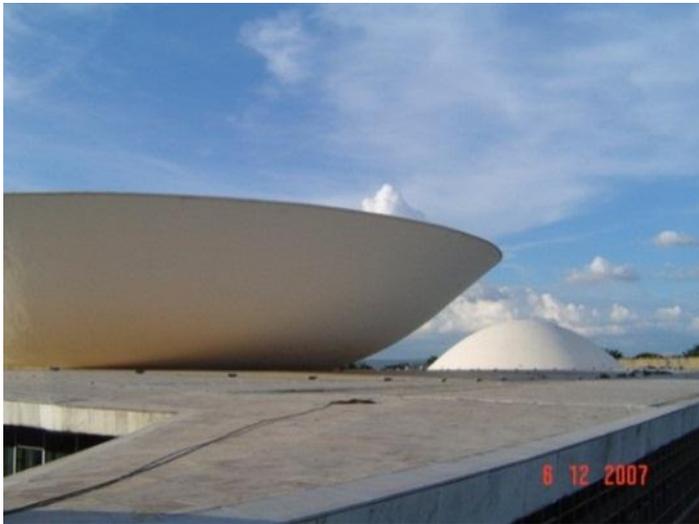


Figura 43: Cúpulas do Palácio do Congresso Nacional. O espaço arquitetural “pesa” sobre a forma.

Se, por um lado, os vazios são cortados pelo arquiteto para ali integrar sua arquitetura, eles também agem sobre ela: o espaço arquitetural “penetra” os edifícios de diferentes formas (caso dos balanços), os “mantem” suspensos (nas situações atectônicas), ou até “pesa” sobre eles (CAr, p.21). Ao espaço arquitetural são atribuídas *qualidades de um ser*, capaz de agir sobre a matéria, e como que modelar

a forma.

(82)

Quando você faz um arco, você está estudando não apenas o arco, mas o *espaço arquitetural*. Se você faz um prédio com um balanço, você está criando *um espaço que penetra no edifício*. Quando você tem um grande espaço circular, você deve valorizar, dar maior amplitude, você faz uma entrada pequenina, de modo que o espaço parecerá ainda maior (NIEMEYER apud QUEIROZ, 2007, p.94).

Figura 44: Vista interna da Catedral de Brasília (1960).

O espaço interno pode ser valorizado de várias maneiras. O contraste foi utilizado na catedral de Brasília, cujo acesso é



feito por uma galeria estreita para dar aos visitantes “ao entrarem na nave, uma impressão de grandeza multiplicada e, fazendo-a escura, acentuar a luminosidade e o colorido previstos” (CAr, p.23).

Outro artifício (muito usado no período barroco) de ampliação dos espaços internos é revestir uma parede com espelhos, o que, além de fazê-la desaparecer, no mínimo, duplica o espaço. Essa solução foi adotada no Cassino da Pampulha (fig.45), e também no Teatro Simon Bolívar, no Memorial da América Latina (1986).



Figura 45: Parede espelhada do Cassino da Pampulha (1943) refletindo o jogo de rampas e os pilotis

Mas Niemeyer não se demora nessas explicações, ele não pretende ensinar receitas. Como artista plástico que é, seu pensamento prioriza a “modulação” do perfil do objeto, a maneira de apoiá-lo no solo e inseri-lo na paisagem. Trata-se de uma concepção do edifício muito próxima à de um objeto escultural, tendencialmente pensado de “fora para dentro”.

Não é essa a maneira de pensar de um Le Corbusier. No enunciado reproduzido abaixo, onde o arquiteto trata do desenho da casa ou da cidade a partir de uma analogia biológica, o pensamento da forma é justamente o inverso, isto é, de dentro para fora:

(83)

Aprendemos a ver como as coisas nascem. As vemos desenvolver, crescer, mudar, desabrochar, florir e morrer... E o grão amadurece. O princípio fundamental é “de dentro para fora” (contrariamente às aparências). Tudo na vida é, em essência, biológico. A biologia de uma planta ou seção é tão necessária e óbvia como a da criatura da natureza. A introdução da palavra “biologia” ilumina todas as pesquisas no campo da edificação. Morar, trabalhar, cultivar o corpo e a mente, movimentar-se de um lugar ao outro,

são processos paralelos àqueles dos sistemas circulatório, nervoso e respiratório. *De dentro para fora... O valor de todas as coisas está no seu propósito, na sua semente. Só é visto, admirado ou amado o que é tão bom e belo que de fora se penetra no seu coração por meio do estudo, da pesquisa e da exploração* (LE CORBUSIER, 1967, p. 201, tradução nossa).

Abrimos esses “parênteses” para marcar a independência do pensamento de Niemeyer com relação a Le Corbusier. A ideia de um propósito, de um sentido escondido *dentro da forma*, e que precisa ser decifrado, está bastante distante da proposição de Niemeyer, que enfatiza, antes, a aparência e o impacto que pode provocar no sujeito. A forma em Niemeyer não é o desenvolvimento de uma semente/propósito. É forma artística, vem do vazio.



Figura 46: Teatro Vicenza, Palladio (1584), perspectiva pictural na arquitetura.

O vazio está no centro mesmo do pensamento criativo, porque está associado ao desejo. Lacan (no seu *Seminário 7*) articula vazio, arquitetura e desejo. Ele ensina que o desejo é deslocamento metonímico de um significante a outro em torno de um vazio. E também que a arquitetura primitiva era algo que se organizava *em torno de um vazio*: esse seria o verdadeiro

sentido de toda arquitetura, no entanto, perdido. Quando se começa a pintar imagens de arquitetura nas paredes da arquitetura (fig.46), no momento em que se descobre a perspectiva na pintura – e essa foi uma tentativa de se reencontrar o vazio na pintura mesma –, passa-se a fazer uma arquitetura que se submetia a essa perspectiva; a arquitetura renascentista de Palladio é um exemplo perfeito. “A partir desse momento, está-se amarrado num nó, que parece cada vez mais furtar-se ao sentido desse vazio” (LACAN, 1988, p.169-170). Muito tempo depois, o Neoclássico fará das leis da perspectiva sua própria regra. Só o Barroco teria trazido de volta os “jogos da forma” com procedimentos dos quais a anamorfose (deformação, ou transformação gerada pelo efeito da perspectiva) é um esforço

para restaurar a pesquisa artística em direção à exploração das *propriedades das linhas* “para fazer ressurgir alguma coisa que esteja justamente lá onde não se sabe mais para onde se virar – ou seja, exatamente, *um lugar nenhum*” (ibid.), um vazio. A ilusão da anamorfose mostra que a forma não está ali senão como significante.

5.3 A linha nômade

A questão da propriedade das linhas foi estudada por Worringer (1957), historiador e teórico da arte alemão, em relação a impulsos fundamentais que chamou de *kunstwollen* (vontade de forma, ou querer-artista). O primitivo impulso de abstração teria sido a origem da *linha abstrata*. Esse impulso de abstração vem da necessidade de exorcizar o caos dos fenômenos naturais através da estabilidade de uma linha (e de uma arte) geométrica e cristalina. Já na arte clássica o *kunstwollen* estaria ligado a um impulso da empatia. O mundo clássico é aquele que já dominou a natureza pela razão, que transformou o caos em cosmos. Para o homem clássico, a vontade de forma se manifesta como vontade de harmonia, de integridade orgânica. A harmonia no Clássico é o resultado da identificação “natural” do homem com a forma clássica: o orgânico tem a ver com o sentimento que une a representação a um sujeito. Na verdade, mais do que à forma final, essa identificação refere-se à lei de formação orgânica da natureza: a relação íntima e recíproca das partes e delas com o todo, a referência a um centro ou eixo, em uma palavra, a

simetria.



Figura 47: Parthenon (sec. V a. C.), o paradigma da arquitetura clássica, Atenas.

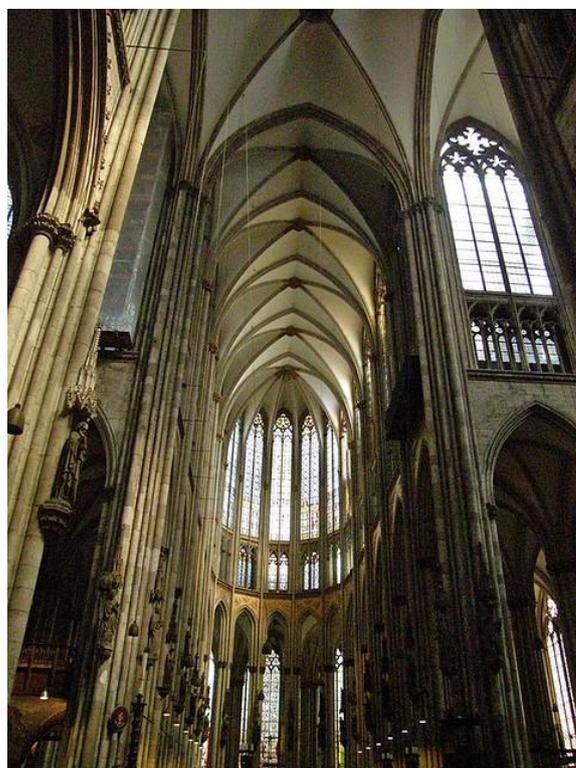
Na arquitetura clássica, essa organicidade estava também ligada ao princípio de adequação entre carga e apoio, a tectônica. A necessidade tectônica se convertia numa expressão orgânica, e até antropomórfica, na adoção das ordens clássicas que imitavam as proporções humanas. Além disso,

o clássico “afirmava o material”, na medida em que a pedra, na arquitetura clássica, expressa com clareza sua função de sustentação (ver fig.47).

A linha gótica (ou nórdica), entretanto, seria híbrida – uma mistura entre abstração e empatia. Sem ser propriamente expressiva, ela é plena de uma potente vitalidade inorgânica. Ou antes, ela tem uma expressão própria, não é derivada de uma impressão a ela conferida. Trata-se de uma linha dionisíaca – por oposição à linha apolínea que caracteriza a arte clássica – e mesmo sendo geométrica, é viva, movimentada, está muito distante da forma morta do abstrato. A linha gótica é plena de uma vida que nada guarda da plasticidade e completude do orgânico, uma vida mais forte do que a vida orgânica. Essa potência da linha gótica, Deleuze-Guattari (1997) atribuem ao papel substancial dos nômades (no caso, os godos, sármatas e hunos), aos quais talvez não se possa atribuir uma “vontade artística”, mas apenas a invenção de um “devir-artista”, e por isso a chamam de *linha nômade*. Para esses autores, a linha viva não está restrita ao Gótico, mas está associada ao espaço liso. De fato, consideram a linha nômade como abstrata, não no sentido do retilíneo reduzido ao plano, e sim porque não representa nada, não expressa nada, tem a potência da expressão e não a forma. “Distingue-se, ao mesmo tempo, do geométrico e do orgânico. Eleva à intuição as relações mecânicas” (ib., p.212)

A maneira como o gótico exprime uma paixão vital sem passar pelo paradigma que conhecemos – o orgânico, o da relação com nosso corpo – é justamente negando o esquema compositivo através do qual a arte clássica revela sua identidade: a *simetria* (RONZONI, 1999). Ao invés da simetria, a decoração gótica usa a repetição, não por simples adição, mas por multiplicação, de tal maneira que não há referência a um ponto de apoio, e sim um caráter de labirinto ou de uma melodia

Figura 48: Catedral de Colônia (sec. XIII)



infinita.

Em termos tectônicos, o Gótico quer anular a gravidade, dar a impressão de que não há carga. Os apoios são esbeltos: é como se a expressão dessa arquitetura se fizesse *apesar da pedra*, enquanto no Clássico ela se fazia *pela pedra*. Se no Clássico a pedra era afirmada e sensualizada, no gótico a pedra nega sua natureza de pedra, desmaterializa-se. O gótico foi o momento histórico da criação do edifício estruturado, mecânico. A vontade de forma gótica é, nesse aspecto, de mobilidade mecânica, e não orgânica.

Se referimos a essas especulações de Worringer neste momento, é para lembrar os pontos de contato entre o gótico e o barroco, já que identificamos uma ligação da curva livre de Niemeyer com a linha barroca (a dobra). Vejamos: na relação entre Gótico e Barroco, é evidente a diferença na abordagem tectônica, já que a concepção construtiva do Barroco é orgânica e sensualista. Ao mesmo tempo, a vitalidade nos elementos decorativos é tão intensa no Barroco que parece levantar o edifício, como que erguê-lo no espaço, numa expressão de atividade apaixonada e nem um pouco harmônica. E isso aponta para uma vontade de forma abstrata, mecânica: o visitante é tocado não por uma identificação “natural”, mas por um apelo externo, artificial. Esse movimento barroco é que explica a relação estabelecida por Cardozo, ao falar dos volumes *suspensos por uma energia inexplicável e miraculosa* (ver cit. 78). Dito de outro modo: se a arquitetura dá forma a um espaço a partir de uma “vontade de forma”, existem afinidades entre a vontade que anima a arquitetura de Niemeyer e aquela que anima o barroco (muito embora no que se refere à tectônica, a identificação da vontade de forma de nosso arquiteto seja com o gótico).

No Barroco, pela profusão com que aparecem na ornamentação, as dobras também devem sua vitalidade à multiplicação. As grandes dobras que encontramos em Niemeyer, entretanto, não se multiplicam em elementos decorativos, elas definem o edifício inteiro, geram a forma global. E o que define a dobra é a inflexão, o momento da mudança de direção, que é o ponto de singularidade ou o acontecimento da linha: *ponto dobra*, ou o “signo ambíguo” como definira Leibniz (DELEUZE, 2009, p.33). Quando Niemeyer diz que sua arquitetura nasce de um traço que gera surpresa, está falando da busca desse

acontecimento da linha. O concreto armado, trabalhado pelas mãos do arquiteto, revela o ponto dobra do material, seu momento de ambiguidade, torna-se matéria de expressão.

É inevitável que a ideia de dobra insista em nosso texto. É que ela desconstrói a oposição interior/exterior, organizadora de toda uma série de pares tais como: verdadeiro/falso, bom/mau, etc. E o lugar do pensamento criativo – que funciona não por oposições, mas pela diferença – é a dobra. Na dobra há possibilidade de relação entre um dentro (uma interioridade) e um fora, isto é, uma não subjetividade. Ela pode, entretanto, ser pensada como lugar de uma subjetivação, mas apenas na medida em que o fora se torna a “intimidade da instância”, numa espécie de invaginação do fora. É que o sujeito só se apreende, verdadeiramente, quando liberado da pessoalidade do eu. De um outro modo, o famoso aforismo de Lacan "penso onde não sou, logo sou onde não penso", diz o mesmo, com a diferença de que o que ele chama ali de pensamento é o pensamento cartesiano, racional.

Evocamos novamente as ideias de Le Corbusier, a fim de estabelecer um contraponto para as proposições teóricas que identificamos no pensamento de Niemeyer. Lembremos a estrutura *Dom-ino*. É um modelo que não só coloca a tecnologia no coração da arquitetura, ele também pressupõe que a evolução da técnica deve culminar com uma forma perfeita e típica, expressão do espírito de uma época. Por outro lado, vimos que para Le Corbusier o valor de uma obra estava fundamentado em uma ordem artística determinada *a priori*, em valores artísticos absolutos e imutáveis, como a proporção áurea. Le Corbusier, de fato, realizou um esforço para conciliar a crença positivista na ciência, com a ideia de progresso contínuo (herdada dos historicistas do século XIX), mas também com um ponto de vista clássico, que, apesar de rejeitar as formas específicas e historicamente determinadas do “estilo clássico”, conserva seu ideal de dar forma às “leis eternas da estética”.

Quando ele diz com relação à vila de Garches: “A precisão criou algo definitivo, agudo, verdadeiro, imutável, permanente, que é o *instante arquitetônico*” (LE CORBUSIER, 2004, p.83) mostra ainda o aspecto moral de sua concepção. Esse instante arquitetônico seria o encontro com uma verdade perene que traz um sentimento de harmonia. Sabemos que Oscar Niemeyer foi, no começo de sua carreira, fortemente

influenciado por Le Corbusier. Mas nosso arquiteto defenderá, cada vez mais, a importância do elemento surpresa, em detrimento de uma ordem artística pré-determinada. E esse elemento surpresa nasce, principalmente, da curva livre, na sua dimensão de linha nômade.

5.4 Surpresa arquitetural

Um sentido de aventura

Se fosse necessário resumir o pensamento arquitetural de Niemeyer em uma noção principal, essa seria a *surpresa*.

(84)

Para alguns, é a função que conta; para outros, inclui *a beleza, a fantasia, a surpresa arquitetural que constitui, para mim, a própria arquitetura*. E essa preocupação de criar a beleza é, sem dúvida, uma das características mais evidentes do ser humano, em êxtase diante desse universo fascinante em que vive (AFA, p.18, grifo nosso).

A surpresa está, para nosso arquiteto, intrincada com a beleza. Isso significa que a beleza não é uma identificação harmoniosa do sujeito com a obra. É, ao contrário, um sentimento de estranhamento, de quebra na expectativa. Por ser desestabilizadora, pode gerar mudança (na percepção, no posicionamento do sujeito). A surpresa é, simultaneamente, interrupção da sequência temporal linear e a eternidade do instante: a surpresa é uma *heterocronia*. Ela é também um indecível, na medida em que nos paralisa (é próprio do ser surpreendido ficar sem palavras e sem ação, pois é preso por algo maior), mas também é capaz de nos mobilizar, alertando os sentidos e desestabilizando o pensamento. No discurso arquitetural de Niemeyer, a surpresa está fortemente associada à invenção e à curva livre. Também a curva livre é marcada pela ambiguidade: ela fica entre (ou além de) uma linha geométrica abstrata e a harmoniosa linha orgânica. Mas o que é a curva livre?

Vimos acima que o impulso de abstração teria sido a origem da linha artificial na arte primitiva. O impulso da empatia, por sua vez, teria resultado numa linha orgânica. Mas a *linha nômade* (cf. DELEUZE-GUATTARI, 1997), não tendo identificação orgânica alguma, é “intrinsecamente expressiva”: tem a repetição como potência e não a simetria como forma, sua vitalidade originando-se do seu próprio ritmo, do fato de ser de orientação

múltipla (ibid., p.210). A linha nômade não se confunde com o geométrico, ela *escapa da geometria* graças à sua mobilidade. Trata-se, antes, de uma geometria viva. Comentando os projetos de Pampulha, Joaquim Cardozo fala justamente de uma outra geometria:

(85)

[...] nesses projetos da Pampulha a ideia da forma purificada não repousa mais naquele espírito geométrico tradicional e sim *nesse outro mais moderno* de desafio e oposição às teorias estabelecidas, onde se investigam as possibilidades de *novas funções matemáticas* que não se subordinam a essas teorias, introduzindo no pensamento dedutivo um *sentido de aventura* e talvez mesmo sugerindo *uma ordem para a fantasia* (Cardozo, 1956, p.35, grifos nossos).



Figura 49: Espaço Oscar Niemeyer (1972), Le Havre, França.

Esse espírito geométrico mais moderno – que inclui um “sentido de aventura” e sugere uma “ordem para a fantasia” – orienta o traço de Niemeyer. A curva livre é claramente uma linha nômade: artificial e dotada de expressividade em si mesma. Sua variação contínua gera formas dobradas e conexões imprevisíveis com o entorno. Formas resultantes de uma geometria anexata¹⁴⁹ (embora rigorosa) não são reproduzíveis (fig.49).

¹⁴⁹ A noção de *anexatidão* está ligada à ideia de uma *multiplicidade* cujas determinações são *qualitativas* e não métricas; elas se deixam dividir, mas mudam de natureza nesse processo (ao contrário de uma multiplicidade métrica, composta de grandezas divisíveis em partes discretas sem mudar sua natureza, e que formam extensões matematicamente homogêneas). Isso significa que em espaços lisos e direcionais – e não dimensionais – há resistência ao estriamento. (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p.190, passim).

Também não são formas transportáveis, pois vinculam-se fortemente ao seu contexto, e fora dele perdem intensidade (LYNN, 1988, p.199).

O espaço em obra

Façamos uma breve digressão sobre o problema da forma na arte e sua relação com o espaço. Henry Maldiney sugere que a forma, na arte, é indissociável do espaço que ela forma, ao mesmo tempo em que ela se forma: o acontecimento de seu advento funda o espaço e o tempo de sua abertura (2010, p.212, tradução nossa). A forma é, assim, intransponível porque é ela quem instaura o espaço em que acontece. E daí sua singularidade: ela traz e leva consigo o seu espaço. O que aparece na arte não é uma imagem, é a forma. Uma imagem, bem como um signo, implica uma visada intencional. Mas a forma não é intencional nem signitativa. Imagem e signo remetem a uma outra coisa – um referente ou um modelo – que o signo substitui e a imagem lembra. Imagem e signo são indiferentes ao espaço em que se encontram (ESCOUBAS, 2007). São, portanto, transportáveis e repetíveis. Mas na arte a forma aparece como um acontecimento que abre um mundo, e, ao mesmo tempo, vincula-se ao mundo em comum. Há uma comunicação entre o corpo da obra e o espaço do mundo em comum, como aponta Tassinari (2006), autor que desenvolve a noção de *espaço em obra* para tratar da relação necessária da obra escultórica moderna com o espaço que a cerca. Essa noção implica que a obra solicita o



Figura 50: Museu Nacional Honestino Guimarães (2006), Brasília.

espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte, ela o arrasta para si por meio dos vários “sinais do fazer” da obra (ibid., p.76). Esses sinais, na arquitetura, são ainda mais abundantes, a começar pela implantação no terreno e os acessos. Se, por um lado, a obra imanta o mundo ao seu redor, ela não é autônoma porque emerge

do espaço em comum. Um espaço em obra possui uma espacialidade imanente ao mundo em comum (ibid., p.91).

No espaço barroco o espectador era arrebatado e incluído no espaço. Mas num *espaço em obra* o espectador é solicitado pela obra, é incluído nela e, ao mesmo tempo, é excluído, pois ele não pode se desconectar do mundo em comum (ibid., p. 94). Um *duplo movimento*, de exclusão e inclusão, vamos encontrar também nas obras de Niemeyer, que, mesmo quando promovem uma separação total entre o espaço externo e o espaço interno ao edifício, vinculam-se fortemente ao seu entorno (fig. 50). Essa pulsação inclusão/exclusão própria da espacialidade moderna é um aspecto do movimento na arquitetura de Niemeyer que marca uma diferença fundamental com relação ao movimento no barroco.



Figura 51: MAC de Niterói, paralelismo com o Pão de Açúcar.

É por isso que não se pode pensar, por exemplo, na Casa do Baile longe da lagoa da Pampulha, no Museu de Niterói longe da Bahia de Guanabara ou no Espaço Oscar Niemeyer no Havre desconectado do porto com seus barcos, o mar, os ventos gelados do norte. As obras de Niemeyer que discutimos aqui, as que adotam a curva livre, têm, ainda, uma conexão a mais, pois para além da relação com um contexto imediato, com o espaço do mundo em comum, vinculam-se *pelas próprias curvas livres* a um espaço muito mais

amplo, o espaço cósmico – ele mesmo um espaço curvo (“o universo curvo de Einstein”, como fala Niemeyer, ver cit. 86, abaixo) – e que, para o arquiteto, inclui o espaço arquitetural. Estaríamos perdendo parte da intensidade do discurso arquitetural de Niemeyer se desconsiderássemos seus escritos. Apesar da insistência do autor, eles não explicam sua arquitetura, mas iluminam a compreensão de seu pensamento. O que move o arquiteto, já vimos, não é uma vontade de justiça social, de racionalidade na produção do espaço, nem a criação de uma beleza apolínea. Ele vê o homem como um ser insignificante e extasiado, siderado (do latim *sidera*, astros), diante de um universo fascinante; e sua arquitetura quer criar pequenos acontecimentos/surpresa, lampejos no escuro da ausência dos astros (desejado). Sabemos que a palavra desejo, *desiderium*, é justamente a busca do que não se vê, do que está ausente. O que move o artista só pode ser algo da ordem do desejo.

Variação contínua

A escritura estética de Niemeyer mostra sempre uma relação entre o gesto¹⁵⁰, o desenho e a arquitetura. A curva livre, marca dessa escritura, é gestual. O desenho é a alma – o que anima – a arquitetura desse artista. E é alma porque está visceralmente ligado ao corpo: é traço pulsional. Ser gestual, porém, não é o mesmo que ser espontâneo, como pode sugerir o poema tantas vezes recitado por Niemeyer:

(86)

Não é o ângulo reto que me atrai
nem a linha reta, dura, inflexível,
criada pelo homem.
O que me atrai é a curva livre e sensual,
a curva que encontro nas montanhas do meu país,
no curso sinuoso dos seus rios,
nas ondas do mar,
no corpo da mulher preferida.
De curvas é feito todo o universo
O universo curvo de Einstein (MA, p.17, grifo nosso).

Esse poema reverbera a noção de que o espaço arquitetural é parte da natureza cósmica, mas não diz muito sobre o desenho do arquiteto. Desse poema, é certo, retiramos a expressão *curva livre*. Mas sabemos que ela não é imitação de nenhuma curva da natureza.

¹⁵⁰ Numa entrevista concedida em 1987, Lúcio Costa declara que qualquer desenho de Le Corbusier, e “qualquer desenho do Oscar, [...] por mais insignificantes que sejam, têm sempre uma carga, são sempre expressivos. É uma coisa que é intuitiva *porque é um gesto*” (COSTA, 1997, p. 153, grifo nosso).

Nem é traçada com espontaneidade. De fato, a construção geométrica desses perfis – que concordam curvas e retas – é resultado de um trabalho de desenho. É, muito provavelmente, também a esse processo que Niemeyer se refere, quando fala que sua arquitetura que se tornou “mais livre e rigorosa”.

A propósito do espontâneo, – Roland Barthes nos chama a atenção –, ele “é o campo imediato do já-dito” (1988, p.99), é o domínio do estereótipo. A liberdade da *curva livre* não é inocente, é liberdade virtuosa: um trabalho do significante, ligado ao *desejo da diferença*. Niemeyer fala (ver cit. 17) da sua linha como uma curva estruturada, por oposição à curva “frouxa e desfibrada”. A curva estruturada é traço inteligente, *trabalhado* em retas e curvas.

“Como produzir um traço que não seja tolo?” perguntava Barthes; e respondia: “Não basta ondulá-lo um pouco para torna-lo vivo: é necessário [...] *gauchir* o traço: há sempre um pouco de *gaucherie* na inteligência” (1990, p. 157).

É necessário, então, *gauchir* o traço, trabalhar a forma. Sabemos que Niemeyer não adota tipologias já experimentadas na arquitetura, mas trabalha como um artista plástico, que parte da linha abstrata, dobra a superfície, cria estranhas formas fluidas. O calculista Joaquim Cardozo explica que as formas livres seguem princípios ordenadores que não são os da geometria cartesiana:

(87)



Figura 52: Edifício Oscar Niemeyer (1954), Belo Horizonte.

Presente-se [...] uma tendência para o abandono dos antigos compromissos com as curvas e superfícies algébricas¹⁵¹, para se situar no campo da **geometria finita** – expressão esta que se deve a Darboux – ou melhor dizendo, para se voltar à intuição de uma geometria natural, valendo pelas suas qualidades imanentes e não por dispositivos sobre ela construídos. Não mais uma geometria cartesiana – dominada, conduzida, pelo formalismo algébrico – porém, uma outra mais moderna, emancipada desses sistemas que lhe vêm de fora, e lhe restringe o campo de existência (CARDOZO, 1963)¹⁵².

Geometria intuitiva, natural, mais moderna, emancipada – assim Cardozo descreve o instrumento matemático utilizado para transformar ideias nas formas dos edifícios. É importante sublinhar que para se transformar em edifício, o desenho do arquiteto passa pelo cálculo do engenheiro, que precisa traduzi-lo numa *escritura conforme* que é o projeto estrutural. A concretização das formas livres de Niemeyer só é viabilizada pelo empenho de seus calculistas, que passaram a utilizar outros modelos matemáticos que os usuais em projetos de edificações, e muito mais complexos. Cardozo continua, elucidando a construção da curva livre pela adoção de certa molduração ou modenatura:

(88)

É pelo emprego dessa realidade geométrica, às vezes com boa parte de ação consciente, às vezes apenas pela intuição divinatória, que atingimos nos tempos que correm a um critério de molduração ou de modenatura, que julgo desde agora necessário assinalar; uma modenatura *não mais utilizando congruências de linhas retas e paralelas*, ou arranjos e justaposições de prismas retos, como se fazia por volta das três primeiras décadas deste século, mas uma molduração mais intrínseca às linhas, superfícies e volumes que constituem o espaço arquitetônico e se define no emprego dos campos de tangência, de curvatura, ou de contatos de ordem mais elevada entre aqueles seres geométricos (ibid.).

Modenatura é um termo utilizado na arquitetura neoclássica, significando uma ordenação de molduras pela determinação de reentrâncias e saliências, segundo o caráter das ordens arquitetônicas. O elemento decorativo (um friso, por exemplo) que assinala a transição de elementos também é chamado modenatura. Ora, a arquitetura moderna não faz uso desses elementos. O termo modenatura é empregado aqui por Cardozo no sentido de modulação do volume pela articulação de superfícies planas e curvas, a fim de obter determinado perfil.

¹⁵¹ Cardozo está se referindo à geometria analítica, também chamada geometria de coordenadas ou geometria cartesiana. A geometria analítica diz respeito à definição e representação de formas geométricas de modo numérico, e a extração de informação numérica dessa representação.

¹⁵² Joaquim Cardozo, “Algumas ideias novas sobre arquitetura”, Módulo, n.33, jun 1963, pp. 3-4.

Porém a ideia da modenatura vai além da moldagem, pois “moldar é modular de maneira definitiva [mas] modular é moldar de maneira variável”. É assim que o objeto torna-se acontecimento, não mais uma essência (DELEUZE, 2009, p.38.). Variação – a variação contínua da forma – é a ideia mais importante na modulação, e é ela que garante o “movimento” da forma, a aparência de que está em plena formação.



Figura 53: Edifício Niemeyer (1954), Belo Horizonte.

Finalmente, Cardozo fala da percepção da descontinuidade na variação da curvatura, por um observador perspicaz. Esse interesse pelos efeitos da percepção, a atenção à singularidade (a descontinuidade) fazem lembrar o zelo de Ruskin ou Camillo Sitte pela irregularidade e pela assimetria das cidades tradicionais. Cabe falar aqui de uma sensibilidade comparável à dos culturalistas, mas em sentido contrário. Sitte estava interessado no efeito agradável provocado pela “ilusão do olho” para qualquer observador. Já Cardozo pretende que as inflexões da curva livre (que são as descontinuidades na variação do raio de curvatura) só podem ser percebidas por um observador refinado. Isso mostra que não se trata, absolutamente, de uma busca de identificação harmônica (por exemplo, com a tradição), mas de uma criação elaborada que pretende criar efeitos surpreendentes.

(89)

Exemplifiquemos: um elemento arquitetônico pode ser limitado por uma linha composta de vários arcos de circunferência tangentes entre si; se constatará que a tangente desta linha varia continuamente, mas o seu raio de curvatura apresenta descontinuidade na sua variação e este fenômeno é visível, é sensível à vista de um observador perspicaz; a linha pode ser tangente e o raio de curvatura de variação contínua e, entretanto, oferecer descontinuidade no seu contato com a linha reta, contato de uma ordem

superior à segunda, e este fato será notado por um bom observador de **vista boa** como os quartos de tom na música podem ser percebidos por um ouvinte de **bom ouvido** [...]. Os contatos entre dois entes geométricos são sempre possíveis, não apenas entre curvas regulares e a linha reta, mas entre curvas de um modo geral, regulares ou possuidoras de pontos singulares. Por aí se vê a riqueza dessa molduração (ibid.).

A imagem abaixo mostra um estudo realizado pelo pesquisador Danilo Matoso Macedo, no qual investiga a modenatura do Edifício Niemeyer, segundo a variação de arcos de circunferências tangentes entre si. Trata-se, evidentemente, de uma hipótese, mas dá uma ideia da complexidade geométrica de um desenho em curva livre, mesmo que haja “intuição divinatória” na sua construção. Ou talvez devêssemos dizer: justamente porque há algo de acaso nessa elaboração. Para Deleuze (2005, p.117) a intencionalidade se dá no espaço euclidiano e deve ser ultrapassada em direção a um outro espaço, um espaço “topológico”, que põe em contato um lado de Fora e um lado de Dentro. Se o desenho da curva livre é pensamento criativo (ou experiência do Fora), não é propriamente intencional, mas acontece no espaço topológico da dobra, na “intimidade da instância”, lugar do aparecimento do novo.

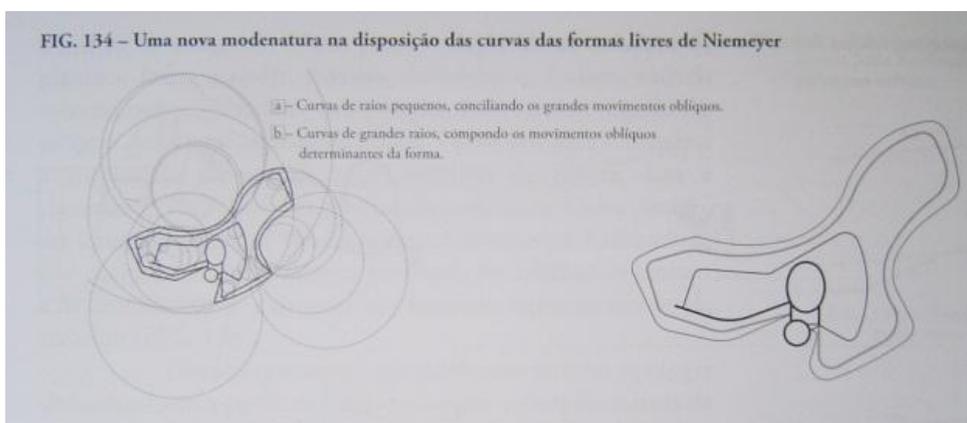


Figura 54: Modenatura do Ed. Niemeyer, Belo Horizonte, cf. Danilo Matoso (2008), p. 267

A surpresa como embreante

A articulação curva livre/surpresa funciona também como um embreante no discurso arquitetural de Niemeyer. O embreante foi descrito por Roman Jakobson (1973) como “uma espécie de função sintomática, indicial, na qual se sobrepõem – no espaço de uma palavra mínima, no espaço de uma intensidade ou de uma fulguração do discurso – a coerção global do código e a intervenção local, subjetiva, da mensagem”. Nesse caso, trata-se do sujeito da enunciação, que aparece em sua existência histórica. Mas essa definição do

embreante como intervenção subjetiva pode ser cotejada com o papel do chiste (ou *Witz*) na fala, como vimos em Pêcheux. Na produção do *Witz* o enunciador “é atravessado pela língua da qual ele não seria senão uma espécie de instrumento. De fato, no *Witz*, o próprio sujeito é surpreendido: o *Witz* lhe escapa e se antecipa nele” (CARVALHO 2008, p.150). Se o chiste tem algo a ver com o sujeito, é justamente com o aparecimento do sujeito do inconsciente, ou algo recalcado que retorna. Lacan fala que o *retorno do recalcado* se dá no sonho, mas também no ato falho e no chiste. Ele chama a atenção para o que esses eventos têm em comum:

(90)

[...] o modo de tropeço pelo qual aparecem. Tropeço, desfalecimento, rachadura [...]. Ali, alguma outra coisa quer se realizar – algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade (LACAN, 1998, p.29).

E o que se produz aí é um achado: uma *surpresa*, algo que ultrapassa o sujeito, que é também um re-achado, “sempre prestes a escapar de novo, instaurando a dimensão da perda” (LACAN, 1985, p.30). O chiste então nos dá uma dica do parentesco entre o inconsciente, a surpresa e o embreante, ou o papel destabilizador que um embreante pode cumprir no discurso.

Em outros termos, o chiste, que é intervenção subjetiva, pode ser pensado como uma espécie de embreante: momento (ou acontecimento) em que o sujeito aparece no discurso. A noção de embreante, apropriada e adaptada por Maingueneau, através da embreagem paratópica, permitiu uma aproximação à relação entre o autor, o contexto, e sua obra: embreantes como elementos “que participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor” (2001, p.174). No discurso de Niemeyer encontramos, por exemplo, uma



Figura 55: Violino e castiçal (1910), Georges Braque.

série de lugares paratópicos: a casa de Maricá, o sertão, o exílio, o lugar da amizade que funcionavam como embreantes e nos possibilitaram articular o discurso e a vida do autor.

Mas se pensarmos no chiste como modelo para a embreagem num discurso contemple obra de arquitetura, seu lugar de aparecimento será a escritura estética, o desenho. E se a intuição de Pêcheux de que a escritura por desligamento, feita de “desconstruções gramaticais”, corresponderia a uma escritura do sujeito-dividido, pelo procedimento de romper os elos lógicos, então arriscamos avançar que a *escritura da curva livre*, por ser desconstrutora da geometria euclidiana, também rompe a lógica hegemônica de projeto em arquitetura, aproximando-se do *trabalho do inconsciente*.

A noção de *figurabilidade*, tomada da psicanálise freudiana, pode nos ajudar a pensar nesse trabalho. Trata-se de uma exigência a que estão submetidos os pensamentos no sonho, que precisam exprimir-se por imagens (ou figuras). A figurabilidade está sempre articulada a deslizamentos dos pensamentos oníricos abstratos para substitutos figuráveis (LAPLANCHE; PONTALIS, 2008, p.189). A estranheza gerada esse processo – que também é de deformação e de dissimulação (da fantasia inconsciente) – do mesmo modo encontramos na arte: tanto na arte da vanguarda moderna como nos sonhos a “forma se constrói sobre uma “desconstrução” ou uma desfiguração crítica dos automatismos perceptivos” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 216). Na arte da vanguarda moderna a estranheza já se manifesta no deslocamento da questão do belo – que nada tem mais de ideal ou moral –, bem como da noção de intenção artística. Quanto à forma, basta pensar no movimento precursor do modernismo, o cubismo, que rejeita a imitação figurativa e a perspectiva, planificando seus objetos.

Houve também outros movimentos, de uma vertente mais idealista ou intelectual – como a construtivista – que propunham que a obra de arte derivasse de uma construção mental, e que revelasse sua lógica construtiva, de modo a possibilitar a apreensão imediata e o domínio conceitual da forma (KRAUSS, 2007). A Bauhaus, escola de *design*, artes plásticas e arquitetura criada por Gropius em 1919 na Alemanha, estava ligada a essa vertente. Na Bauhaus o edifício é tratado como um objeto a ser produzido industrialmente, e sua beleza seria o resultado da coerência entre a forma, a função e o processo de produção.

Diálogo com as artes

Nessa mesma década, o jovem Le Corbusier, lançava o manifesto de fundação do Purismo. Esse movimento artístico defendia um método científico na pintura, propondo rigor na aplicação de relações numéricas – em especial a proporção áurea – inclusive a introdução coeficientes de



Figura 56: Villa Savoye (1928), Le Corbusier.

medição da beleza (cf. OZENFANT; JEANNERET, 2007). As ideias puristas irão fundamentar a formulação teórica da arquitetura em Le Corbusier, especialmente no que se refere à ortogonalidade e à simplificação das formas pela geometrização. Ferreira Gullar (1999) inteligentemente observa que, enquanto a geometrização cubista era negação da linguagem pictórica tradicional, o purismo era uma pintura figurativa que usava figuras geométricas.



Figura 57: Palácio do Planalto (1960).

Vimos como, na autocrítica de 1958, Niemeyer lastimava “uma tendência excessiva para a originalidade” que teria prejudicado “a simplicidade das construções e o sentido de lógica e economia” (ver cit. 21). A partir daí, o arquiteto se propõe a uma arquitetura mais livre e rigorosa. Com efeito, não se pode negar que muitas obras de Niemeyer revelam rigor geométrico e abstração total,

características do construtivismo (ver fig. 57). Também é evidente que o caráter escultórico de suas obras tem a ver com o purismo de Le Corbusier, especialmente quando se trata de formas regulares. Todavia, cada vez mais, esse caráter escultórico vai adquirir uma “corporeidade” que se aproxima de certa vertente da escultura moderna.



Figura 58: Início do Mundo (1920), Brancusi

terreno da figuração, embora trabalhe com figuras deformadas. Seus volumes são blocos inteiros, sem articulações e a forma é reduzida a seus elementos essenciais. O caráter quase simétrico dessas esculturas facilita a apreensão do objeto, enfatizada pelo destaque conferido pelo uso de suportes-pedestais.

Também com Hans Arp Niemeyer parece compartilhar questões conceituais, como a referência ao corpo e o tratamento abstratizante da figura. Além disso, o caráter compacto dos volumes de Niemeyer, a maneira como são destacados do entorno, seja pelos espaços pavimentados ou espelhos d’água que cercam os edifícios – sem falar nos pilotis – funciona como a

É importante considerar que, naquele efervescente começo do século XX, surgiram também tendências artísticas que eram críticas da racionalidade construtivista, como o dadaísmo e o surrealismo. Seus discursos (sempre veiculados na forma de manifestos) se construía em torno das noções de acaso ou do inconsciente. Nesse contexto, alguns artistas se mantiveram independentes de qualquer movimento artístico, como é o caso de Brancusi e Hans Arp. As formas livres e inusitadas de Niemeyer nos parecem muito mais ligadas a esses artistas. Vejamos Brancusi, que se manteve no



Figura 59 : Torso-Garbe (1958), Arp

base das esculturas. A integração da estrutura com a forma plástica nos edifícios de Niemeyer, especialmente nos mais “compactos”, sem recortes ou articulações e que, simultaneamente, promovem uma ruptura entre o interior e o exterior, aproxima-os de objetos esculturais (BORDA, 2007).

Presença

Sobre a forma, destaquemos que ela é apreendida sempre na sua relação com outras formas e, de modo especial com a estatura do corpo humano. Esse é um atributo da sua *presença*. Quanto à forma geométrica, ela está em confronto com a ausência do corpo humano. E ausência (enquanto falta, vazio) é motor dialético do desejo e do luto, ou trabalho psíquico do que se confronta com a morte (DIDI-HUBERMAN, 2005) A geometria teria, então, algo de especificamente humano, certa densidade antropológica, e é nesse sentido que pode ser pensada como antropomorfa. Mas o que dizer de uma forma construída em curva livre, segundo uma geometria mais “natural” ou “intuitiva”, como é o caso da curva livre? Consideramos a curva livre como linha abstrata – artificial e geométrica –, mas que não deixa de provocar certa sensação de familiaridade (não seria a essa familiaridade que Niemeyer se referia ao falar das curvas do “corpo da mulher preferida”?). A intensidade da forma em curva livre parece então estar associada à sua “diferença” na relação com a geometria euclidiana, por um lado, e à paradoxal relação com o corpo humano, por outro.

Nesta altura, é interessante convocar a noção de *différance*. Esse termo, proposto por Derrida, é uma distorção gráfica da palavra *différence* (diferença). Os sentidos dessa palavra oscilam entre a diferença, a



Figura 60: Teatro de Niterói (2007)

divergência, e o diferimento (protelamento): a *différance* é o simulacro de uma presença real. A ideia é de que os diferentes não são opostos, e nem o presente é o fundamento último da significação. O elemento dito presente só adquire significação em relação a outra coisa que não seja ele, claramente separado dele por um intervalo, e que conserva algo do passado, mas se deixa marcar por algo do futuro. Dizemos então que a *presença* deve ser tomada não como o oposto da ausência, sim como um momento diferencial ou *différant*. A presença só advém trabalhada, espaçada, temporizada (ibid., p.205). Tempo e espaço, sendo constitutivamente dependentes, um se torna o outro: a presença é um batimento, um ritmo.

A *presença* de uma forma está ligada à sua intensidade, para além da sua extensão tópica. Essa intensidade, esse poder de nos afetar, nasce da disjunção entre o afeto e sua representação numa espécie de “desconstrução” (que caracteriza o processo da figurabilidade nos sonhos). No caso da forma em curva livre, encontramos essa disjunção no obscurecimento da sua geometria, em outros termos: na sua geometria deformada e transformada em simulacro de corpo, pela sugerida concavidade implicada pelas dobras (fig. 60). Daí a surpresa, ou o “re-achado” que advém numa “estranha temporalidade”, a maneira de um *Witz* – momento de aparecimento do sujeito no discurso. É nesse sentido que pensamos na associação curva livre/surpresa como o embreante maior do discurso arquitetural de Niemeyer.

5.5 A terceira dimensão

Em *Conversa de arquiteto*, Niemeyer dá o que nos parece ser sua mais sensível contribuição teórica. Ele afirma: “numa composição arquitetural não existem apenas os espaços externos e internos, mas também o próximo e o distante, a terceira dimensão” (CAr, p.28). O autor não desenvolve essa ideia, mas ela corresponde a uma intuição presente, por exemplo, no caso MESP (ver item 4.3.1). Niemeyer sabe que ao modificar a maneira como se vivencia o espaço, está modificando a arquitetura mesma.

É curioso que Niemeyer defina a terceira dimensão – não como a profundidade¹⁵³ (no sentido de coordenada espacial, juntamente com altura e largura) – mas como “o espaço próximo e distante”. Próximo e distante *ao mesmo tempo*, a terceira dimensão é percebida, assim, como um ir e vir, uma pulsação, um movimento. O texto abaixo, onde o autor descreve um passeio imaginário entre as colunas dos palácios, mostra a consideração da terceira dimensão no ato mesmo do projeto, e não como uma ferramenta teórica para explicar uma escolha projetual.

(91)

E com o mesmo empenho me detive diante do Palácio do Planalto e do Supremo na Praça dos Três Poderes. Afastando as colunas das fachadas, imaginando-me diante da planta elaborada, *a passear entre elas, curioso, procurando sentir os ângulos diferentes que poderiam provocar*. E isso me levou a recusar o montante simples, funcional, que o problema estrutural exigiria, preferindo conscientemente a forma nova desenhada, rindo com meu sócia daquele “equivoco” que a mediocridade atuante com prazer descobriria (MSE, p.36).

Admira-nos a menção aos “ângulos diferentes que [as colunas] poderiam provocar”. Isso parece não fazer sentido, pois se sabe que o que determina o ângulo da visão é a posição do observador, e não o objeto observado. Invocamos aqui a reflexão de Didi-Huberman sobre a presença, partindo da ideia da *aura* benjaminiana: uma trama singular de espaço e de tempo (BENJAMIN, 1996). Essa trama que nos captura em sua rede é explicada em Didi-Huberman como o espaçamento tramado do olhante e do olhado (2005, p.147). É que o objeto aurático nos olha, aproxima-se, afasta-se – ele é um quase-ser, um fantasma¹⁵⁴ (nem sujeito nem objeto) que aparece como acontecimento visual único. A aura é a distância “como capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância ótica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil” (ibid., p.159). Trata-se, assim, de uma dupla distância e de um duplo olhar (em que o olhado olha o olhante). Afinal, a dupla distância é a distância mesma, na unidade dialética de seu batimento rítmico, temporal (ibid., p.162). Espaço e tempo não estão separados na experiência sensorial: é na forma espaço-temporal da distância

¹⁵³ Entretanto, o termo *profundidade do campo* é usado em Lacan como a ambiguidade da distância, mas elidida na relação geométrica (1985, p.95). Merleau-Ponty também se referiu ao paradigma da profundidade – não como noção geométrica, objetivada, mas como a experiência da dimensionalidade fundamental do espaço: “a profundidade é que faz com que as coisas tenham uma carne”.

¹⁵⁴ Fantasia ligada ao desejo inconsciente.

que sentimos e nos movimentamos. O próximo e o afastado existem porque nos movimentamos na direção do que não possuímos, do que desejamos.

A *terceira dimensão* de Niemeyer pode ser pensada como a dupla distância, o espaçamento tramado; é isso que leva o arquiteto a dizer que uma coluna pode “provocar” um ângulo diferente. Ela pode sim atrair nosso olhar e nos movimentar, de modo que a distância ótica se converte numa percepção háptica. A terceira dimensão é que promove o *espetáculo arquitetural*, mas com a condição de suprimir a separação entre o sujeito e o objeto que caracteriza o “espetacular” (o espetáculo entendido como “o que é para ser visto”). Esse efeito espetacular se faz principalmente pelo uso de gigantescas rampas *esculturalmente trabalhadas* (a rampa escultural é uma das suas invenções arquiteturais). Elas conduzem o visitante num percurso que explora a ambiguidade da distância – o pulsar próximo/distante ¹⁵⁵.

(92)

No Museu de Niterói, o local era tão bonito que foi fácil projetá-lo. Um apoio central, e a arquitetura a surgir à volta dele *como uma flor*. Depois a rampa a convidar o povo para visitá-lo, um passeio em torno da arquitetura e a *paisagem a correr*, belíssima, sob o pilotis (MA, p. 81).

A expressão “a arquitetura a surgir como uma flor” remete a um pensamento escultural: o do aparecimento da forma a partir do nada. A explicação “esperável” do arquiteto seria a da forma como resultado do programa, ou de questões relativas à implantação no terreno, à



Figura 61: Rampa do MAC (1996).

¹⁵⁵ A rampa estabelece uma continuidade entre o espaço exterior e o interior do edifício menos abrupta do que a escada, e com grande potencial plástico. Ela elimina os traços da escala humana (o degrau) dissimulando assim sua função. A escada está relacionada à monumentalidade tradicional (a do neoclássico), sendo privada de ênfase no modernismo.

técnica construtiva, etc. O próprio “pilotis” é reduzido nesse Museu a apenas um apoio central¹⁵⁶. Aliás, parece-nos mais apropriado falar desse elemento como um pedestal, um efeito de destaque, obtido em outras obras pela implantação em amplas áreas pavimentadas ou em espelhos d’água, destacando-as do contexto urbano adensado, funcionando assim como as bases das esculturas.

A alusão à “paisagem a correr” também acentua a amplitude da dimensão do espaço arquitetural. Ele participa daquele espaço tramado do olhante e do olhado que, no caso desse objeto – que podemos chamar escultural – é tão peculiar. É que toda a paisagem que envolve a edificação pode ser vista



Figura 62: Vista da Bahia da Guanabara, a partir da “varanda” que contorna todo o salão de exposições do MAC, perfazendo 360°.

pelo visitante numa amplitude de 360°, incluindo a baía de Guanabara, e com destaque para o Pão de Açúcar. Inversamente, o edifício pode ser visualmente acessado de uma infinidade de pontos ao seu redor. Elementos da paisagem – ou do espaço arquitetural, para dizer com Niemeyer – também “levantam os olhos” para o edifício e para o visitante. Esse “acontecimento visual único” é ainda exacerbado pela constante mudança de luminosidade com o avançar das horas, e talvez seja isso que tenha levado o arquiteto a se referir a uma paisagem “a correr, belíssima”.

De acordo com Didi-Huberman, quando o objeto aurático nos olha, ficamos no *limiar* “entre ver e perder, entre perceber oticamente a forma e sentir tatilmente – em sua apresentação mesma – que ela nos escapa, que ela permanece votada à ausência” (2005,

¹⁵⁶ Esse elemento, a rigor, não constitui nem um pilotis (que seria um sistema de estacas ou pilares), nem mesmo um pilar, já que se trata de um elemento de sustentação vazio (ou oco) pelo qual passam os elevadores de acesso ao subsolo.

p.226). Há aí um sentido de perda, uma angústia. À angustia suscitada por essa situação limiar, Freud chamou *das Unheimliche* (inquietante estranheza, ou estranho familiar)¹⁵⁷, a qual Didi-Huberman considera a explicação metapsicológica da noção de aura. Assim, a inquietante estranheza é que de fato conferiria o valor de culto ao objeto (e não sua relação com uma crença ou com a tradição, como propôs Benjamin): “toda forma intensa, toda forma aurática se daria como “estranhamente inquietante” na medida mesmo em que nos coloca visualmente diante de “algo recalcado que retorna”” (ibid.p.230). Algo que deveria permanecer em segredo, ao mesmo tempo terrível e belo.

5.6 Arquitetura como monumento



Figura 63: desenho de Niemeyer - Bolsa de Valores em Bobigny (1972), Paris. Fonte: Queiroz, 2007, p.83.

Quando a arquitetura moderna defende a reprodutibilidade, pelo menos em tese, isso significa que uma obra moderna perde em autenticidade, em habilidade para transmitir a tradição, perde, enfim, sua autoridade. Nesse sentido, a arquitetura moderna é anti-monumental. Mas Niemeyer, ao tratar a arquitetura como escultura, defende também seu caráter monumental.

(93)

“Tem dois tipos de arquitetura que a gente tem que fazer. A arquitetura que a gente tem que se limitar a uma coisa mais simples e essa arquitetura que você pode fazer o que quiser... você trabalha como escultura...” (NIEMEYER apud QUEIROZ, 2007, p.82).

¹⁵⁷ *Das Unheimlich* foi traduzido corretamente pelo “fino germanista” Michel Pêcheux como “estranhamento familiar”, evitando os equívocos da tradução original francesa “inquietante estranhamento”. Assim, esse termo aponta para a inquietude e angústia ligada ao insustentável do desejo. De fato, ao discutir os sentidos de *das Unheimlich* (estranho), Freud mostra que essa palavra relaciona-se diretamente com o seu sentido contrário, ou seja, o “familiar”. Desta forma a sensação de “Unheimlich” consiste no estranho que nos é familiar. Cf. CARVALHO (2008).

É no monumento que a teoria da arquitetura de Niemeyer pode ser plenamente aplicada, já que nele as funções utilitárias são menos importantes. Nos projetos de edifícios públicos, seja pela escala do edifício, seja pelos recursos disponíveis ou pela importância simbólica da obra, o trabalho do arquiteto sofre menos restrições, possibilitando que a arquitetura seja tratada como objeto escultural. A implantação em áreas amplas e os recuos generosos possibilitando a visualização a partir de pontos distantes privilegiam a percepção ótica, adequada à contemplação de um monumento.

A definição de uma obra de arquitetura como monumento tem implicações importantes na sua preservação (como a garantia jurídica de sua proteção). O monumento como patrimônio coletivo era inicialmente definido como uma obra criada pelo homem com a intenção de conservar viva uma lembrança. A partir do século XIX¹⁵⁸ se passou a considerar monumentos também as obras que não foram edificadas com essa intenção, às quais o estatuto de monumento é atribuído por seus contemporâneos, conforme o *valor de antiguidade*, vinculado a qualidades históricas. O prazer estético proveniente da contemplação de um monumento antigo (antiguidade constatável pelas marcas da degradação) se completa com o conhecimento do estilo empregado, da história da época em que foi construído – em suma, trata-se de um prazer reflexivo, ligado ao valor histórico. O valor histórico vem do reconhecimento de que determinado monumento representa *um estado particular e único no desenvolvimento de um domínio da criação humana*. Sendo um documento histórico, o monumento deve ser mantido o mais fiel possível ao estado original, como no momento de sua criação, demandando uma ação de conservação não interventora, mas que o proteja da degradação acelerada e da destruição. Isso garantiria a preservação da “aura” original. Porém, se domina na cultura o *valor de contemporaneidade*, a tendência será a de fazer com que o monumento pareça igual a uma criação recente, dando a impressão de perfeita integridade, de não ter sido tocado pela ação destrutiva do tempo. O valor de contemporaneidade se liga por um lado, ao valor de uso prático e, por outro lado, ao *valor de arte*. Esse último redundava em duas exigências da moderna *kunstwollen* (vontade

¹⁵⁸ As cartas patrimoniais mostram o desenvolvimento da ampliação do conceito de patrimônio. A primeira carta patrimonial, a de Atenas (1931), se centrava nos grandes monumentos. A Carta de Veneza (1964) já levava em conta os lugares onde se implantavam os monumentos: incluía “o sítio urbano ou rural que faz o testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um evento histórico. Ele se estende não somente às grandes criações, mas também às obras modestas que adquiriram com o tempo uma significação cultural” (Carta de Veneza, artigo 1º, 1964).

artística): o valor de arte elementar ou de novidade e o valor de arte relativo. O valor artístico relativo refere-se à capacidade que o monumento antigo mantém de sensibilizar o homem moderno e só pode ser apreciado por um homem culto. De outro modo, o *valor de novidade* está ligado à aparência nova e fresca de uma obra (supostamente) recém-criada. Nesse aspecto, para além de perpetuar uma memória, a conservação presta-se a reafirmar o desejo humano de imortalidade. Esse gosto “inculto” pelas obras íntegras e recentes não se restringe às condições materiais de preservação, se estende também ao estilo, e resulta na exigência de uma “integridade total” para as criações artísticas novas. De acordo com o *valor de novidade*, “a obra moderna deve lembrar o mínimo possível obras anteriores, tanto na concepção, quanto no tratamento de pormenores” (RIEGL apud SANCHES, 2011)¹⁵⁹.

Essa breve digressão sobre a questão do monumento¹⁶⁰ nos ajuda a pensar a situação de Niemeyer nesse contexto. Tanto o valor de novidade quanto o desejo de permanência não são estranhos à *kunstwollen* modernista. É bom lembrar que o modernismo da arquitetura no Brasil nasceu junto com o serviço do patrimônio histórico – e Lúcio Costa foi a figura central nessa articulação, tendo sido não só o principal teorizador da arquitetura moderna no Brasil, como também o mais importante pesquisador da arquitetura colonial brasileira à época. Lúcio chegou a estabelecer uma relação entre a arquitetura tradicional (colonial) e a moderna, apontando similaridades entre a estrutura de pau-a-pique e a estrutura em concreto armado. Vimos também a veemência com a qual defendeu o projeto de Niemeyer para o Hotel de Ouro Preto¹⁶¹. A mais importante consequência disso tudo é que os modernistas passaram a ser considerados aptos a decidir sobre o valor histórico e artístico das edificações e objetos, isto é, sobre o que deve ou não ser preservado para as

¹⁵⁹ Alois Riegl, *O Culto dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006.

¹⁶⁰ Conforme o pensamento de Alois Riegl. Ele foi mestre de Worringer, e o criador da noção de *kunstwollen*. *O culto moderno dos monumentos* foi escrito em 1903, e até hoje é uma referência indispensável nos estudos sobre patrimônio histórico.

¹⁶¹ O pensamento de Lúcio estava em consonância com os postulados da vanguarda artística e literária. O SPHAN era um serviço vinculado ao MESP, e da equipe do ministro Capanema fizeram parte o poeta Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade (na presidência do serviço), Manuel Bandeira, Mário de Andrade. Outros intelectuais modernistas que colaboram com órgãos do MESP foram Gilberto Freire, Joaquim Cardozo, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes.

gerações futuras¹⁶². Nessa questão, a posição de Niemeyer não pode escapar à sua formação discursiva relativamente aos valores que orientam a abordagem de uma obra de arquitetura como monumento¹⁶³. E ainda com maior ênfase, já que, do ponto de vista do valor histórico, ele mesmo considera sua obra um momento *particular e único no desenvolvimento da arquitetura*. Quanto ao valor artístico, esse está dado pelo reconhecido – mas também auto-atribuído – caráter de novidade da curva livre. Diante disso, como abordar a monumentalidade em sua obra com relação a outras produções de arquitetura? Fomos buscar no pensamento de Georges Bataille uma reflexão sobre a relação entre monumento e discurso de autoridade. Em seu verbete sobre a arquitetura diz:

(94)

A arquitetura é a expressão do próprio ser das sociedades, da mesma maneira que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos. Entretanto, é sobretudo a fisionomias de personagens oficiais (prelados, magistrados, almirantes) que essa comparação deve ser relacionada. Com efeito, apenas o ser ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com autoridade, se exprime nas composições arquiteturais propriamente ditas. Assim, os grandes monumentos se elevam como diques, opondo a lógica da majestade e da autoridade a todos os elementos perturbadores: é sob a forma das catedrais e dos palácios que a Igreja ou o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões” (BATAILLE, 1929)¹⁶⁴.

Sabemos, porém, que na arquitetura moderna não há mais fachada, isto é, uma fisionomia; o edifício é tratado como um sólido no espaço, e a noção de *fachada livre* equivale justamente a não ter uma fachada. Pelo menos não no sentido convencional, que implica na existência de uma parede que delimita e protege um espaço interior, vasada por aberturas (olhos?) do edifício. Se a arquitetura moderna “exprime um ser”, transmite valores, isso não se dá propriamente pela fisionomia. Essa transmissão de valores acontece de muitas maneiras (como na priorização da função e racionalização do projeto com vistas à industrialização da construção a serviço do mercado imobiliário).

¹⁶² A primeira obra modernista tombada pelo IPHAN foi nada menos que a Igreja de São Francisco de Assis, projetada por Niemeyer e construída na Pampulha, em 1947. Em seguida foi a vez do edifício do MESP, em 1948.

¹⁶³ Não pode ser desconsiderado o fato de que o projeto de construção de uma identidade nacional do governo Getúlio tem na monumentalização um importante instrumento. Os arquitetos modernistas participaram ativamente desse processo; ver também nossa nota 112: Lúcio Costa enaltece a escala monumental do MESP.

¹⁶⁴ George Bataille, “Arquitetura” (tradução de Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna). In: Revista Inimigo Rumor, n. 19, 2006 /2007, p. 79. Publicado no número de maio de 1929 da revista *Documents*.

Já o pós-modernismo em arquitetura¹⁶⁵, por sua vez, assumiu uma postura crítica com relação à transmissão de valores ligados à autoridade e ao capital. Uma de suas estratégias, embora negando o simbolismo próprio do monumento clássico, foi adotar figuras convencionais (como colunatas, frontões, cúpulas, rotundas) de forma irônica, desrespeitando deliberadamente a sintaxe clássica. Podemos falar, nesse caso, de verdadeiras desconstruções gramaticais, que ao invés da reprodução do sentido, visam à produção de novos acontecimentos arquiteturais. Apesar disso, as obras pós-modernas não deixaram de ser, à sua própria maneira, simbólicas e monumentais; ou pelo menos são assim percebidos. Entretanto, os monumentos pós-modernistas não pretendem mais ser um mecanismo de reprodução de um saber. Essa reprodução se atualiza no edifício especialmente na forma de reforço recíproco entre a forma e a função. A ligação forma-função tende a se tornar mais frouxa numa obra pós-moderna dando lugar a novos significados¹⁶⁶. Ou, nos termos propostos por Foucault na discussão do panóptico, o pós-modernismo na arquitetura tornou muito mais complexa a relação entre o visível e o enunciável. No entanto, ao constituir um novo saber – ao estabelecer a crítica da utopia modernista em termos prescritivos (como o uso das alegorias) acabou por criar outras maneiras de estriar o pensamento arquitetural, resultando em uma nova monumentalidade.

Por sua vez, quando Niemeyer lança mão um elemento clássico como a cúpula (ou a coluna) ela é de tal maneira transformada (ver seção 4.4.3) que se torna uma cúpula, digamos, niemeyeriana, e não uma mera “citação” de um elemento do passado. Se a obra de nosso arquiteto tem algo de pós-moderno, está muito mais naquela desconexão forma-função. E se considerarmos, com Maurício Puls¹⁶⁷, que a disfuncionalidade, a adoção da forma curva e a negação do geometrismo adotadas nas obras de Niemeyer são marcas da contestação das imposições técnicas e estilísticas do capital, então veremos justificada a

¹⁶⁵ Esse termo designa propostas arquitetônicas cujo objetivo foi o de estabelecer a crítica à arquitetura moderna, a partir dos anos 1960 até o início dos anos 1990. Considera-se que seu momento mais expressivo situa-se na década 1980, em figuras como Robert Venturi e Philip Johnson nos Estados Unidos, Aldo Rossi na Itália ou James Stirling na Inglaterra.

¹⁶⁶ Referimos aqui à análise de Anthony Vidler (1994) onde compara o projeto do arquiteto britânico James Stirling para o museu de Stuttgart (década de 1980) com o *Altes Museum* em Berlim, do arquiteto neoclássico Schinkel, 150 anos antes. Contemporaneamente, fala-se de uma arquitetura não representativa e autorreferente. Um exemplo é a obra de um Eisenman, considerada uma arquitetura-processo e não produto.

¹⁶⁷ Ver item 3.3 (Sustentando um lugar paradoxal).

veemente reação de Niemeyer ao dizer: “Monumental – pode ser – mas no bom sentido” (ver cit. 95, abaixo). Sublinhemos que a desconexão forma-função em Niemeyer não é uma crítica deliberada a um “discurso de autoridade” do monumento. A intensa presença de sua obra está, antes, na surpresa que é capaz de provocar.

Ainda assim, a declarada preferência pelo monumental ensejou muitas críticas, que sempre incomodaram Niemeyer, que não deseja ter seu nome ligado à ostentação de riqueza e poder. Ele procura se justificar enfatizando a modernidade da técnica e, ao mesmo tempo, apelando para os velhos mestres criadores de obras consagrados pela história da arquitetura. Sobre a editora Mondadori, por exemplo, diz:

(95)

[...] sinto que tal projeto atendeu a todas as razões da boa arquitetura, que seu volume corresponde ao programa apresentado, que ele adota a técnica mais moderna e é diferente dos prédios do mesmo gênero, e por isso mesmo contesta a denominação pejorativa que a alguns ocorre e a outros projetos se estende, de “obra monumental”. *Monumental – pode ser – mas no bom sentido*. Ah, como eram grandes os velhos mestres, os que criaram as cúpulas imensas, as *voûtes* espetaculares, as grandes catedrais! Foram [sic] com elas, monumentos com certeza, que a arquitetura evoluiu (MA, p.59).

É também através da produção de monumentos que Niemeyer pode se inserir em uma linhagem de mestres. Nesse aspecto, o Palácio dos Doges, em Veneza, obra do século XIV é sempre citado pelo autor:

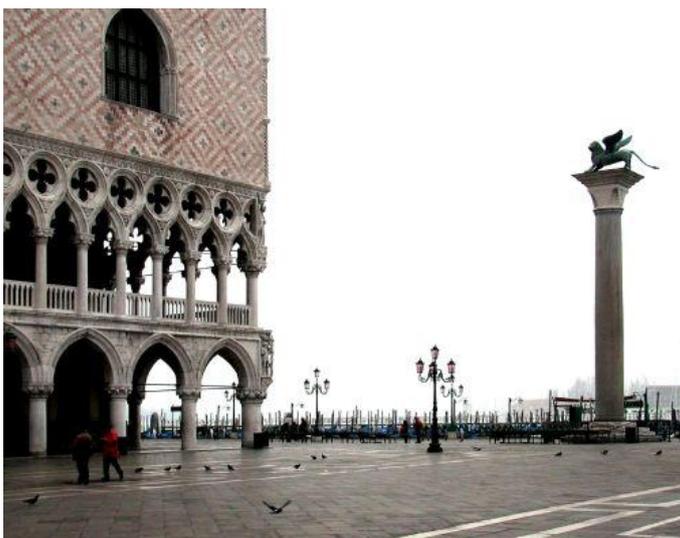


Figura 64: Detalhe dos arcos ogivais, Palácio dos Doges, Veneza

(96)

Como me surpreendi diante do Palácio dos Doges, que Candelario projetou em Veneza, a anunciar a arquitetura de hoje! A mesma procura da beleza e da leveza arquitetural, com seus arcos a se multiplicarem nos andares superiores, evitando apoios, desejosos, como nós, de vencer os espaços livres – o que fez magistralmente, no grande salão, com uma simples treliça de madeira (MA, p.57).

O palácio dos Doges é a obra à qual Niemeyer devota a maior admiração. A ela o arquiteto associa um mesmo desejo de forma que o seu

próprio: o da leveza associada à surpresa. A história desse Palácio é tema de conversação entre Niemeyer e Sussekind. Na carta de 28 de maio de 2001, Sussekind comenta que Palladio¹⁶⁸ defendera a demolição do Palácio dos Doges, o favorito de Niemeyer, “alegando estar sua arquitetura errada; o leve devia ser em cima, o pesado embaixo” (CAm, p.115). Esse tema é tão caro a Niemeyer que Sussekind, discorre sobre o episódio na carta seguinte. Relata que, em virtude de um incêndio que destruíra algumas salas do palácio em 1557, Palladio teria proposto a demolição do edifício e sua reconstrução em estilo clássico, e segundo um projeto seu. A proposta foi rejeitada “com horror” pelo Senado veneziano, a despeito do clima antigermânico da época. “Amaldiçoado o homem que inventou essa desgraçada arquitetura gótica; somente um povo bárbaro poderia tê-la trazido para a Itália”, teria afirmado Filarete¹⁶⁹ no início do Renascimento. Sussekind segue comentando que, entretanto, a presença das linhas góticas (o arco ogival) na famosíssima cúpula florentina de Brunelleschi, construída na mesma época, é prova de “autenticidade e inovação”:

(97)

[...] ao invés de meramente copiar o Panteon de Adriano, ele incorporou a curva gótica e introduziu, com graça e lógica, o lanternin [...]. Pena que após uma solução criativa e evolutiva, seus contemporâneos e sucessores tenham decidido – pura e simplesmente – copiar soluções e proporções romanas, no declarado intuito de varrer do mapa as “bizarrices bizantinas” de Veneza (CAm, p. 169).

Essa discussão é central para a compreensão do pensamento teórico de Niemeyer, bem como da sua concepção de monumento. Aquele polêmico acontecimento: a proposta de demolição de uma obra-prima do gótico veneziano, feita por Palladio, é marco de um momento da história da arquitetura que, do seu ponto de vista, é um retrocesso. É ainda pela boca de Sussekind que essa visão é explicitada. Sobre os arquitetos renascentistas, seguidores do tratado de Palladio (onde o romano Vitruvius¹⁷⁰ é tomado como mestre e guia), diz:

(98)

¹⁶⁸ Arquiteto veneziano do sec. XVI, autor do tratado *I Quattro Libri dell'Architettura*.

¹⁶⁹ Escultor e arquiteto italiano do sec. XV, autor do importante tratado sobre arquitetura *De Re aedificatoria* e do primeiro projeto de uma “cidade ideal” renascentista.

¹⁷⁰ Arquiteto e engenheiro romano (sec. I a. C) autor do tratado de *De Architectura*, cujos padrões de proporção e os princípios de *utilitas* (utilidade), *venustas* (beleza) e *firmitas* (solidez) são a base da Arquitetura clássica.

Explicitamente (as invasões germânicas ainda estariam na memória histórica?) condenaram como bárbara a arquitetura gótica, impondo a volta do classicismo [...]. A simetria – se possível dupla [...] se transforma no ideal da perfeição e a reprodução dos arcos e cúpulas romanas no caminho para a ela se chegar [...] Curioso, assim, o tempo da Renascença (por justiça, aliás, a palavra é perfeita: ressuscitar o que “morrera” há mais de mil anos, num impulso claramente platônico): belíssimas esculturas e pinturas, ao mesmo tempo em que, com relação à audácia e à “tecnologia”, um retrocesso se impôs, fazendo o relógio do tempo recuar em mais de mil anos. Curiosamente a boa arquitetura decidia fugir da surpresa, da invenção, ficando presa a regras tão ou mais rígidas que as da futura escola Bauhaus? (CAm, p.163).



Figura 65: Villa Rotonda ou Villa Capra (sec. XVI), Vicenza, projeto de Palladio.

em função de uma ousadia – *ao mesmo tempo técnica e formal* –; e isso não é encontrável numa arquitetura conforme a tradição clássica (como é o caso da arquitetura renascentista e mesmo da arquitetura modernista). Mas o mais importante é que o afeto especial de nosso arquiteto por esse palácio revela sua afinidade com a “bárbara” linha gótica. A linha gótica, vimos, tem parentesco com a linha barroca, por sua vitalidade e desarmonia, e, portanto, com a curva livre “niemeyeriana”.

A afinidade da arquitetura de Niemeyer com o gótico está também no aspecto tectônico. Sua busca da coincidência entre a arquitetura e a estrutura é comparável ao resultado obtido nas catedrais góticas. No sistema de Le Corbusier (ver fig. 1) a estrutura era um esqueleto encoberto, que simplesmente fornece uma ordem oculta e implícita (COLQUHOUN, 2004, p.164). No contexto do modernismo na arquitetura, foi Mies Van

Este texto é notável em mais de um aspecto. O primeiro é a ideia de que a obediência a regras externas e que resulta numa arquitetura pouco inventiva, sem surpresa, não se aplica só aos adeptos da Bauhaus ou aos “puristas”. Niemeyer autoriza-se a criticar o consagrado Palladio. Outro aspecto está na explicitação da avaliação da qualidade da arquitetura

der Rohe¹⁷¹ quem praticou radicalmente a estrutura como expressão plástica, mas com um resultado claramente geométrico. Na figura abaixo vemos uma obra desse arquiteto concebida sobre uma malha regular bidimensional que inclui a estrutura, e é geradora da planta e do volume.

Porém a posição de Niemeyer é decididamente contrária a qualquer imperativo, seja da pureza formal, seja da lógica estrutural (a despeito da autocrítica de 1958). O enunciado abaixo faz alusão a ideias que remetem claramente a nomes como o de Le Corbusier (purismo), Gropius (funcionalismo), bem como ao



Figura 66: Pavilhão de Barcelona (1929), Mies Van der Rohe (reprodução)

citado Mies van Der Rohe através de seu famoso aforismo “less is more”.

(99)

Já não era a imposição do ângulo reto que me irritava mas a preocupação obsessiva a favor da pureza arquitetônica, da lógica estrutural, da campanha sistemática contra a forma livre e criadora que me atraía, considerando-a com desprezo coisa gratuita e desnecessária. Falavam do “purismo” – da máquina de habitar, do “less is more”, do “funcionalismo” etc. – sem compreenderem que *tudo isso se desvanecia diante da liberdade plástica que o concreto armado oferece* (MSE, p. 35).

A rejeição de Niemeyer à pureza formal e à simetria clássica manifesta-se não apenas na sua identificação com o barroco e o gótico. De fato, onde a linha abstrata¹⁷² é soberana, ali está a paixão do arquiteto.

¹⁷¹ Mies van der Rohe, arquiteto alemão da primeira geração dos modernistas e considerado um dos principais nomes da arquitetura do sec. XX, ao lado de Le Corbusier ou de Frank Lloyd Wright. Foi professor da Bauhaus e um dos criadores do *International style*, uma arquitetura que prima por uma geometria regular racionalidade construtiva.

¹⁷² Se para Worringer a linha abstrata ou primitiva era sempre retilínea e sem vida, Deleuze-Guattari sugerem que as “linhas imperiais”, sempre abstratas, (egípcia, assíria e chinesa) tinham também influências nômades (no Egito, os hicsos; na Ásia Menor, os hititas; na China, os turco-mongóis). Assim, apesar da geometria



Figura 67: colunas do Templo da deusa Hathor

(100)

Na última conversa que tivemos sobre filosofia, o nosso amigo Luiz Alberto [...] falava do Parthenon, das colunas, das caneluras, que as tornava mais elegantes, da modulação adotada e daquela simplicidade e pureza repetidas por todo o mundo. E eu a pensar no Egito, na imaginação fantástica daquele povo, *voltado para a monumentalidade e a fantasia*. E lembrava o templo da deusa Hathor, com sua cabeça a enriquecer os capitéis da colunata [...] o templo do deus Hórus, a desenvoltura das curvas criadas nos seus capitéis, como para dar mais leveza à linha horizontal da cobertura. E, completando o conjunto, a figura de Hórus com sua cabeça de falcão, o grande bico a apontar para o ar, os olhos enormes, exibindo poder (CAM, p.112, grifos nossos).

Esse enunciado nos envia para a inevitável relação entre monumento e poder.

Sabemos que a proposição da noção de aura por Walter Benjamin estava vinculada à discussão

de seu declínio [da aura] na era da reprodutibilidade técnica, quando a obra deixa de ser única, na mesma medida em que tem sua exponibilidade elevada. A isso corresponde uma transformação da função social da arte, que passa a fundar-se numa outra práxis que o ritual¹⁷³: a política (1996, p.172). Para o filósofo, a condição da reprodutibilidade pode ser útil para a formulação de exigências revolucionárias na política artística, num sentido contrário ao de conceitos tais como gênio e validade eterna, facilmente apropriáveis pelo fascismo (ibid., p.176). É por essa razão que os monumentos são uma espécie de documento da barbárie que sustentou seu aparecimento.

Um aspecto levantado por Benjamin quanto ao “valor de eternidade” do monumento é a questão da perfectibilidade, isto é, a capacidade de sofrer alterações (como a produção de um filme, montado a partir de inúmeras imagens isoladas), no sentido de

retilínea da arquitetura egípcia, seus adornos esculturais têm enorme vitalidade, uma vitalidade de linha nômade.

¹⁷³ Segundo o filósofo, as mais antigas obras de arte nasceram de um ritual inicialmente mágico, e depois religioso.

aperfeiçoar-se. Uma obra perfectível, evidentemente, não pretende veicular valores eternos. A contraprova disso é que, para os gregos, “cuja arte visava a produção de valores eternos, a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura”, feita a partir de um bloco de pedra único. Isso explicaria inclusive o declínio da escultura numa era da obra de arte montável (ibid., p.176).

Ora, como vimos discutindo, Niemeyer trata suas obras como esculturas-monumentos. E o monumento é também um lugar privilegiado para o uso da curva livre. O processo de projeto, cálculo estrutural e execução das cascas de concreto dobradas é muito mais complexo e custoso que o esqueleto ortogonal. Uma edificação em curva livre construída em concreto armado, é bom lembrar, dificilmente pode sofrer alterações como o acréscimo ou supressão de partes – não se trata de uma montagem, e sim de uma moldagem. Além disso, outros componentes da edificação (esquadrias, por exemplo) devem ser fabricados especialmente para esse edifício, que não segue nenhuma padronização. Dito de outro modo, trata-se de um objeto único, irreprodutível e imodificável: um monumento. Deixar monumentos é a maneira mais concreta de perpetuação de um nome próprio, é deixar uma marca quase definitiva sobre a paisagem do planeta. É mais ou menos nesse sentido que Eduardo Galeano¹⁷⁴ se expressa sobre a obra de Niemeyer: “ele tem feito uma arquitetura leve como as nuvens [e parecida com as montanhas] desenhadas por Deus no dia em que Deus achou que era Niemeyer”¹⁷⁵.

O edifício monumental de Niemeyer é vinculado não só à paisagem, mas a nomes que validam a obra mesma. Esse é o caso do Espaço Oscar Niemeyer (ver fig. 49) no Havre, circundado pela “arquitetura severa” de Perret, e a propósito da qual Niemeyer recebeu o que possivelmente foi a maior prova de reconhecimento dos seus pares:

(101)

O Espaço Oscar Niemeyer no Havre corresponde a uma grande praça aberta para o mar. À volta, a arquitetura severa de Perret. Não quis criar um contraste violento com aquela arquitetura, e, como o programa destinado a teatro, centros culturais, previa prédios de poucas aberturas, os fiz quase cegos, *como grandes esculturas abstratas*. Todas em função das

¹⁷⁴ Escritor uruguaio, autor de “As veias abertas da América Latina”.

¹⁷⁵ Eduardo Galeano, em depoimento para o documentário *A vida é um sopro*, de 2007.

conveniências interiores. No projeto, comecei pedindo que a praça fosse rebaixada de quatro metros. Com isso queria protegê-la dos ventos frios que vêm do mar, permitindo inclusive que ela fosse vista de cima. É nesse gênero – acredito – a única praça construída no mundo. Lembro-me com prazer [...] do dia que meu amigo Massimo Gennari [...] me telefonou dizendo: “Oscar, Bruno Zevi declarou que colocaria a sua obra no Havre entre os dez melhores exemplos da arquitetura contemporânea” (MA, p.53, grifos nossos).

Essa praça é uma das mais elaboradas invenções arquiteturais de Niemeyer. Como ele mesmo explica, foi necessário dialogar com um ambiente frio e, de certa forma, hostil: a arquitetura severa de Perret, os ventos gelados do mar. A solução foi ambígua e intensa: por um lado, esconder a praça, rebaixando-a; por outro lado, fazer brotar enormes formas estranhas, inusitadas. Evidentemente, a explicação para a construção dessas grandes esculturas abstratas “em função das conveniências interiores” (isto é, do programa arquitetônico) não convence nem ao leitor mais desavisado. Trata-se, isso sim, de pura paixão pela forma abstrata, pela linha nômade.

Mas o monumento também é o lugar – embora não necessariamente intencional – de fazer política na arquitetura. Política num sentido originário e, ao mesmo tempo, revolucionário. Aqui é importante marcar que a ideia de origem deve ser pensada (assim como a presença) como já desdobrada, ou *différente*. Política pensada em termos originários não remete nem à democracia grega, enquanto fonte, origem, nem à sociedade comunista como um fim a ser atingido. Mas conserva um sentido ético, ligado ao exercício da liberdade, à possibilidade do radicalmente novo e do verdadeiro. Só o impensável, o inexprimível, manifesta o verdadeiro. Nisso consistiria o verdadeiro: a revelação do que há de caótico na beleza, sua falsa totalidade. O valor da beleza não estaria, assim, no “resplendor da verdade” enquanto vinculada ao bem e à perfeição (ou harmonia), como proclamara Platão – e, no seu rastro, Le Corbusier. A verdade, afirma Benjamin, é uma potência crítica do inexprimível, “que quebra em toda bela aparência o que nela sobrevive como herança do caos” (apud DIDI-HUBERMAN, 2005, p.173).

A propósito da Mesquita de Argel, projetada (mas nunca construída, ver fig.17), em 1968, Niemeyer relata:

(102)

A forma curva, ascendente, as colunas a contorna-la, e a hipótese de que ela poderia ser construída no mar, junto da praia, me entusiasmou. Levantei-me, fiz os desenhos e a ligação indispensável com o continente. Seria uma mesquita diferente, como, ao vê-la o presidente Boumedienne se manifestou: “*Mas esta é uma mesquita revolucionária!*” Ao que respondi: “Presidente, a revolução não deve parar” (MA, p.65) ¹⁷⁶.

Será que a revolução que não pode parar é a revolução argelina? Ou seria a criação do artista? O artista não escolhe a criação, não escolhe o pensamento do Fora, ele o encontra. E o pensamento do Fora não reproduz um modelo, ele escapa do interdiscurso e lança-nos ao inesperado. O espectador da obra criadora é também atingido pelo inesperado. A ruptura provocada pela surpresa é um momento de desidentificação. Por isso a criação é revolucionária, nunca reacionária. Nesse aspecto, puramente heterotópico, Niemeyer faz política com sua arquitetura. Deve-se acrescentar que, embora monumentais,



Figura 68: A Mão (1986), Memorial da América Latina, São Paulo.

as obras que aqui tratamos possuem um alto grau de exponibilidade, por serem exaustivamente reproduzidas pelas diversas mídias (mesmo que estilizadas, como é o caso da Igreja de São Francisco de Assis, utilizada pela prefeitura de Belo Horizonte, ou do Museu de Arte Contemporânea, pela prefeitura de Niterói, entre outros).

¹⁷⁶ Participou da Frente Nacional de Libertação (FNL) da Argélia contra a França, foi chefe do Estado-maior do governo no exílio. Ajudou Ben Bella a subir ao poder em 1962, e três anos mais tarde o derrubou. Boumedienne dirigiu o país como presidente do Conselho Revolucionário e, a partir de 1977, como presidente da República.

Mas nas suas esculturas, que ele chama “monumentos de protesto” (ver cit. 28), Niemeyer atuou declaradamente como um militante. A mais importante delas é a Mão, com sete metros de altura, construída no Memorial da América Latina (1986) em São Paulo. A mão espalmada ostenta uma ferida sangrenta cujos contornos coincidem com o mapa da América Latina. A inscrição que pretendia anexar, censurada pelo então governador Orestes Quércia¹⁷⁷, seria: “Sangue, suor e pobreza marcaram a história de opressão da América Latina. Agora devemos uni-la, defendê-la e fazê-la independente e feliz” (Cf. UNDERWOOD, 2003, p.138); muito provavelmente numa referência à obra de Galeano *As veias abertas da América Latina*. Há quem considere essa escultura um tributo a Le Corbusier, “uma apropriada síntese da dívida fundamental dos brasileiros para com o mestre franco-suíço” (ibid.). De fato, a mão aberta é um motivo recorrente em Le Corbusier que projetou uma série delas. A maior foi a gigantesca *La Main ouverte*, de 28 metros de altura, instalada em Chandigarh, na Índia, sobre a qual assim se manifestou: “a mão aberta para receber e dar no momento em que o mundo moderno está explodindo em infinita riqueza intelectual e material” (CORBUSIER, 1960, p.278)¹⁷⁸.



Figura 69: *La main ouverte* (1951) de Le Corbusier, Chandigarh.

A mão de Niemeyer certamente dialoga com a mão de Le Corbusier (de resto, como procuramos mostrar aqui, todo o discurso de Niemeyer está em relação com o de Le Corbusier, sendo essa relação constitutiva de sua paratopia). Mas essas mãos não se dão, a começar pela escala: a mão de Niemeyer é

¹⁷⁷ O pomposo texto, efetivamente inscrito e assinado pelo governador é: “O sentimento de unidade latino-americana é o limiar de um novo tempo. O esforço de organização para eliminar a opressão dos poderosos e construir um destino maior e mais justo é o compromisso solene de todos nós”.

¹⁷⁸ “The open-hand to receive and to give at the moment where the modern world is bursting into infinite, unlimited richness intellectual and material”.

quatro vezes menor; a de Le Corbusier é enorme e imponente. A mão do Memorial está inserida num conjunto de edifícios cujo sentido é da integração e a solidariedade entre os povos latino-americanos – uma mão de denúncia e conclamação. A solitária mão de Le Corbusier acena otimista, à distância.

Considerações finais

Nossa principal motivação para uma aproximação a Niemeyer pela via discursiva foi a obra de Michel Pêcheux, especialmente a produzida após a retificação. Impressionou-nos a honestidade intelectual desse pesquisador na realização de uma verdadeira desconstrução teórico-metodológica, abrindo caminhos, segundo ele mesmo, para retirar a análise de discurso da reprodução do sentido e engajá-la na “produção de acontecimentos” (1981, p. 17). Todo o nosso empenho foi na direção apontada por Pêcheux: a da produção de um pequeno acontecimento teórico, passando pela realização do deslocamento das fronteiras entre disciplinas, o que necessariamente afeta seu regime de verdade (ibid., p.18). O procedimento de leitura – a investigação do que ele chamou pontos de deriva – não chegou, entretanto, a ser desenvolvido pelo pesquisador. Fomos buscar indicações nesse sentido, então, principalmente em Dominique Maingueneau e Roland Barthes.

De Maingueneau emprestamos a noção de paratopia, que, em primeiro lugar, guiou a abordagem da biografia do autor na relação com seu tempo e com sua obra. Percorremos os escritos do arquiteto, tomando a embreagem paratópica como uma possível via de entrada no discurso. Identificar tais pontos de embreagem foi o primeiro passo para uma desmontagem do discurso na busca de “brechas” para a interpretação. Nessa investigação, encontramos lugares e personagens paratópicos, mas, acima de tudo, um enorme esforço para a construção de um nome próprio e de um lugar institucional, construção essa que se confunde com a própria condição de possibilidade da produção discursiva. O ponto de vista da paratopia nos orientou no resgate da história do autor (pensado como “instância borromeneana”) dispersa nos seus textos. Foi na pesquisa da paratopia do autor que nos deparamos com enunciados muitas vezes retomados, às vezes invertidos, omitidos ou negados. Dessas retomadas identificamos algumas cenas insistentes, que são os acontecimentos que marcam a construção da grande narrativa de vida/obra de Oscar Niemeyer. Finalmente, encontramos um importante personagem paratópico criado pelo autor para responsabilizar-se por suas escolhas: o sócia. O sócia toma gradativamente o lugar das constantes explicações e justificativas no discurso do arquiteto; seu aparecimento recorrente confere à escritura uma outra conformação: enquanto explicar é aplinar (eliminar

a *plica*, dobra), adotar o sócia é assumir o duplo, é se duplicar ; a escritura assume, por assim dizer, uma “sosiabilidade”.

Nessa altura, foi a noção barthesiana de escritura que iluminou nossa leitura, principalmente na abordagem dos desenhos enquanto escritura estética. O desenho – ou o trabalho de re-desenho – revelou-se o procedimento central no processo de criação, mas também como uma face da argumentação. Sobretudo, o desenho mostrou ser o lugar privilegiado da apresentação da heterotopia “niemeyeriana”. A ideia de heterotopia funcionou, então, como a referência maior para a compreensão do pensamento arquitetural de Oscar Niemeyer. Guiada pela heterotopia, na sua relação com o espaço liso e com a linha nômade é que a obra de Niemeyer aponta para o *devoir*, distanciando-se de uma proposta utópica e modelar.

Heterotopia e *Unheimliche* são noções que apresentam estranhas afinidades... ambas apresentam um conteúdo paradoxal, de alteridade e intimidade a um só tempo. *Unheimliche*: mistura a angústia diante do diferente com o conforto e proteção daquilo que é familiar. Heterotopia: um lugar estranho porque *outro*, mas também lugar de uma alegre liberdade, pois está “na dimensão sem lei do heteróclito”. A heterotopia, sendo um lugar para a fantasia, está vinculada ao desejo, pois é a fantasia que sustenta o desejo. O recalque também está articulado ao desejo, é ele que funda o desejo¹⁷⁹. Considerando essas possíveis relações, então nossa abordagem da forma arquitetural pela via da aura ou presença – conforme a visão de Didi-Huberman –, é compatível com nossa leitura dos textos, articulada em torno da ideia de heterotopia.

Afinal, a *surpresa* mostrou-se o principal dispositivo de embreagem de todo o discurso arquitetural de Niemeyer. A alegação da surpresa como essencial à beleza é o argumento central na defesa de seu lugar paratópico. A surpresa relacionada à curva livre é o acontecimento singular da escritura estética do artista, seu traço. A surpresa é também a síntese de sua teoria da arquitetura, já que os outros elementos – o vazio, a leveza e a terceira dimensão – estão com ela entrelaçados. Em outros termos, ela funciona como uma prega ou dobra, capaz de articular o discurso, o traço e a forma.

¹⁷⁹ O recalco refere-se a uma representação que satisfaria prazerosamente uma pulsão.

[...] só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes [de memória] e trajetões [sociais]: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço. (PÊCHEUX, 2002, p.56)

O enunciado de Pêcheux, reproduzido acima, parece até ter sido escrito a propósito do discurso arquitetural de Niemeyer, que provocou, verdadeiramente, um importante deslocamento no seu espaço. Se pensarmos a história da arquitetura como a adaptação da técnica a uma vontade de forma, é necessário admitir que Niemeyer não realizou apenas obras, ele fez história da arquitetura. E com suas invenções arquiteturais, forçou o desenvolvimento da tecnologia do concreto armado. Modificou as regras de sua própria tradição. Niemeyer produziu também conhecimento arquitetural na forma de proposições teóricas da arquitetura, que se deixaram afetar e afetaram os campos discursivos circundantes. Afinal, o arquiteto defendeu incansavelmente e realizou arquitetura como obra de arte. E a obra de arte não é um objeto, mas uma potência: potência de fazer ver de outro modo, potência de fazer um mundo outro, uma heterotopia.

Referências

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAGOLIN, Luiz Armando. Os dois desenhos de Niemeyer. Disponível em <http://smtp.romanoguerra.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.078/3070>. Consulta em 20 maio 2012.
- BAKTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D.L.P e FIORIN, J.L (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade – em torno de Bakthin*. São Paulo: Edusp., 1999.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BARTHES, Roland. *Variations sur l'écriture*. Paris: Seuil, 2000.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BATAILLE, George. “Arquitetura”. In: Revista Inimigo Rumor, n. 19, 2006 /2007, p. 79.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: XAVIER, Alberto (org.) *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.158-163.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.
- BORDA, Luis Eduardo. Vinculo da Forma: investigação sobre a interface da Obra de Niemeyer com a arte moderna. *Nossa América - Revista do Memorial da América Latina* (São Paulo), n.25, pp. 44-55, 2007.
- BORGES, Jorge Luis Outras inquisições em *Obras Completas*. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- BRAIT, Beth (org.) *Bakthin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- BRAIT, Beth (org.) *Bakthin – conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- CABRERA, Juan Pablo Chiappara. *Ficciones de vida: la literatura de Carlos Liscano*, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2011.
- CABRERA, Juan Pablo Chiappara. *Uma leitura de Borges na França: lingüística discursiva e literária*. Dissertação de mestrado em estudos lingüísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- CAMPOS, Jorge Lucio de. Panofsky e a questão da perspectiva, *Sincronia*, Guadalajara, verão 2002. Disponível em <http://sincronia.cucsh.udg.mx/Panofsky.htm>. Acesso em 05 mar 2011.
- CAPANEMA, Gustavo. “Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação”, *Módulo* n.85, maio 1985. In: XAVIER, 2003, pp.121-131.

- CARDOZO, Joaquim. Arquitetura Brasileira: características mais recentes, *Módulo*, n.1, mar 1955, p.6.
- CARDOZO, Joaquim. Algumas ideias novas sobre arquitetura. *Módulo*, n.33, jun 1963, pp.3-4.
- CARVALHO, Frederico Zeymer Feu de. *O sujeito no discurso: Pêcheux e Lacan*. Tese de doutorado em estudos linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- CASA NOVA, Vera; GLENADEL Paula (orgs) *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.
- CAVALCANTI, L.P. *Moderno e brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso – modos de organização*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- CHARAUDEAU, P., MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2008
- CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COELHO, Maria Barcelos de Carvalho. *Arte/Clinica: a revelação do escritor – uma leitura dos fragmentos da escrita de Sigmund Freud entre os anos de (1887-1904)*. Dissertação de mestrado em estudos literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- COLQUHOUN, Alan. *Essays in architectural criticism – Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica – ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

- COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.
- CUNHA, Claudia dos Reis. Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos. In: *Vitruvius* ano 5, jun 2006. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.054/3138>. Consulta em 20 jun 2012.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus Editora, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense. 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI Felix, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia – vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ESCOUBAS, Eliane. Alguns temas da estética francesa contemporânea. *O que nos faz pensar. Cadernos do departamento de filosofia da PUC Rio* (Rio de Janeiro) n. 21, pp.213-226, jun 2007. Disponível em http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/alguns_temas_da_estetica_francesa_contemporanea/artigos219232.pdf. Consulta em 03 mar 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*. Mayenne: Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II – o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro : Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento de prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- FOURIER, Charles. *The Theory of the four movements*. Cambridge: University Press, 1996.
- FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. Edição Standard Brasileira, Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/43021478/O-Estranho-Freud>. Acesso em 15 jul 2012.
- GADET, Françoise et al. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- GREGOLIM, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos e duelos*. São Carlos: Claraluz, 2006.
- GROPIUS, Walter. Um vigoroso movimento. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.153-154.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Editora Revan. 1999.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique generale*. Paris: Minuit, 1973.
- KATINSKY, Julio. Caminhos do desejo: desenhos de Oscar Niemeyer na FAUUSP. In: QUEIROZ, Rodrigo (org.). *Coleção Niemeyer: desenhos originais de Oscar Niemeyer*. São Paulo: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2007, pp.97-118.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2007.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LAGO, André Corrêa do. *Oscar Niemeyer, uma arquitetura da sedução* – Coleção educação do olhar: arquitetura. Rio de Janeiro: Bei Comunicação, 2007.

LAPLANCHE Jean; PONTALIS Jean-Bertrand. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LE CORBUSIER. *Precisões*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

LE CORBUSIER. *Creation is a patient search*. New York: Frederick A. Praeger, Inc., 1967.

LEVY, Tatiana Salem. *A Experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LUIGI, G. *Oscar Niemeyer: une esthétique de la fluidité*. Marseille : Edditions Parenthèses, 1987.

LYNN, Greg. *Folds, bodies and blobs: collected essays*. Bruxelles : La lettre volée, 1988.

MACEDO, Danilo Matoso. *Arquitetura em transição: interpretação do trabalho de Oscar Niemeyer a partir de seu discurso – 1955-1962*, 2000. Disponível em www.danilo.arq.br, acesso em 18 mar 2008.

MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1938-1955*. Brasília: Centro de Documentação e Informação da Câmara dos Deputados, 2008.

MACHADO, Ida Lucia. Uma teoria de análise do discurso: a semiolinguística. In: MARI, H. et al. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD – FALE/UFMG.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. “Ethos, cenografia, incorporação”, *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*, org. Ruth Amossy, São Paulo: Contexto, p. 69-92, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*, São Paulo: Editora Contexto, 2009.
- MALDINEY, Henri. *Art et existence*. Paris: Klincksiek. 2009.
- MALDINEY, Henri. *Ouvrir le rien, l’art nu*. Varese: Éditions Les Belles Lettres, 2010.
- MERQUIOR, L.G. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1974.
- MILLER, Jack Alain. *A erótica do tempo*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 2010.
- MIRANDA, Sueli de Melo. *A comunhão do opaco – arte, poesia e transmissão em Amílcar de Castro*. Tese de doutorado (Pós-graduação em estudos literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais), 2001.
- MORUS, Thomas. *Utopia -"de optimo statu reipublicae deque nova insula Utopia"* file:///C:/site/LivrosGrátis/utopia.htm [05/04/2001 17:09:01]
- MORUS, Tomás. *A utopia ou o tratado da melhor forma de governo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.
- NASCIMENTO, Evandro. *Derrida*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- NESBITT, Kate. (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

- NIEMEYER, Oscar. O problema social da arquitetura. *AD – arquitetura e decoração*, n.13, set-out.1955. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 184-188.
- NIEMEYER, Oscar. Criticada a arquitetura brasileira. *Módulo*, Rio de Janeiro, n.1, 1955, p.47.
- NIEMEYER, Oscar. Depoimento. *Módulo*, Rio de Janeiro, n.9, fev.1958, pp.3-6. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.238-240.
- NIEMEYER, Oscar. Considerações sobre a arquitetura brasileira, *Módulo*, Rio de Janeiro, n.44, dez 1976/jan 1977, pp.36-37.
- NIEMEYER, Oscar. *A forma na arquitetura*, Rio de Janeiro: Editora Avenir, 1978.
- NIEMEYER, Oscar. *Meu sócia e eu*, Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- NIEMEYER, Oscar. *Conversa de Arquiteto*, Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- NIEMEYER Oscar. *Minha Arquitetura*, Rio de Janeiro: Revan, 2000a.
- NIEMEYER Oscar. *As curvas do tempo: memórias*, Rio de Janeiro: Revan, 2000b.
- NIEMEYER, Oscar. *Conversa de Amigos*. Rio de Janeiro: Revan, 2002.
- NIEMEYER Oscar. *Casas onde morei*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.
- NIEMEYER Oscar. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.
- NIEMEYER Oscar. *O ser e a vida*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.
- NIEMEYER Oscar. *Universidade de Constantine: universidade dos sonhos*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.
- NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer – Minha arquitetura (1937-2005)*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

OHTAKE, Ricardo. *Oscar Niemeyer*. São Paulo: Publifolha, 2007.

OZENFANT; JEANNERET. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1973.

PÊCHEUX, Michel *et al.* *Matérialités discursives*. Colóque des 24, 25, 26 avril 1980 à Natterre. Lille: Press universitaires de Lille, 205p, 1981.

PÊCHEUX, Michel. A análise de discurso – três épocas. In: GADET, F., HAK, T. (org.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora Unicamp, 1990, pp.311-319.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso – uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 2002.

PEDROSA, Mário. O depoimento de Oscar Niemeyer, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 e 25 jul. 1958. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.241-244.

PEDROSA, Mário. Arquitetura Moderna no Brasil, *L'architecture d'aujourd'hui* n.50-51, Boulogne (Seine), pp.XXI-XXIII, nov.-dez. 1953. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.98-105.

PEREIRA, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto – o discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: Editora UnB, 1997.

PERES, Ana Maria Clark. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita? ensaio de literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: FALÉ, UFMG, 2001.

PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer – Curves of irreverence*. Singapura: Yale University Press, 2008.

PULS, Maurício. Um arquiteto do comunismo, *Cultura Vozes*, volume 94, ano 94, número 1, jan fev 2000. Disponível em <http://www.arte.abstrata.nom.br/niemeyer.html>. Consulta em 21 jun 2008.

PULS, Maurício. *Arquitetura e Filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.

QUEIROZ, Rodrigo (org.) *Coleção Niemeyer: desenhos originais de Oscar Niemeyer*. São Paulo: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2007.

RIEGL, Aloïs. *O Culto dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006.

RONZONI, M. *Lo stile e il mondo: tra Panofsky, Worringer e Deleuze*. Milano: Seminario di filosofia dell'immagine, 1999. Disponível em http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/stilewor.htm. Acesso em 01 jun 2012.

SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007.

SANCHES, Pedro Luís Machado. Caracterização e Origens do Culto Moderno dos Monumentos. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v.2, n.5, abr. / jul. 2011 Disponível em www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede. Acesso em 01 jun 2012.

SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introdução ao zen budismo*. São Paulo: Editora Pensamento, 2011.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VALLE, Marcos do. Oscar Niemeyer: primeiros desenhos. In: QUEIROZ, Rodrigo (org.) *Coleção Niemeyer: desenhos originais de Oscar Niemeyer*. São Paulo: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2007, pp.119-138.

VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*. London: MIT Press, 1994.

WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.

XAVIER, Alberto (org.) *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZEVI, Bruno. A moda lecorbusiana no Brasil. *Cronache di architettura*, v.I, Bari, Laterza, 1954-55. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 163-166.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.