

Cenografia, vazio e corporeidade no discurso arquitetural de Oscar Niemeyer

*Raquel Manna Julião (UFMG)**

Resumo: Examina-se a construção do *ethos* discursivo em texto de Oscar Niemeyer, à luz da noção de cenografia. A cenografia é abordada a partir da identificação da figura de um fiador (que emerge da relação entre autor e leitor), assim como das validações do discurso. Argumenta-se que são as fissuras do discurso que sustentam a proposição teórica do autor, recuperável no texto. Essa teoria está centrada na incorporação do vazio ao espaço arquitetural, mas também no caráter corpóreo da arquitetura. E esse é enfatizado pelas imperfeições do traço dos desenhos que permeiam o texto – a escritura estética – que também veiculam a corporeidade do fiador.

Palavras chave: Oscar Niemeyer; cenografia; teoria da arquitetura; escritura.

Introdução

Um texto de Oscar Niemeyer, “O espaço arquitetural”, foi escolhido para esta reflexão, que é uma aproximação à relação entre discurso e arquitetura. A referência teórica principal é o pensamento de Dominique Maingueneau (2005) a propósito do *ethos* discursivo – a construção de uma imagem de si no discurso – especialmente por propor uma articulação entre corpo e discurso. De Roland Barthes (2000), emprestamos a noção de escritura estética, para a leitura dos desenhos. A partir da ideia de imperfeição em Greimas (2002), propomos aqui a noção de falha ou fissura (na enunciação) como um instrumento para a leitura da cenografia de onde o discurso vem e que, ao mesmo tempo, é engendrada pelo discurso.

Ethos, fiador e cenografia

A noção de *ethos*, oriunda da retórica aristotélica, implica que a capacidade de persuasão do discurso não decorre somente do que é dito, depende também da imagem do locutor, da impressão que ele produz em seu auditório, com a finalidade de obter sua adesão. Maingueneau elabora essa noção, enfatizando seu laço crucial

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos/Faculdade de Letras.

com a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso. Nessa acepção, o *ethos* está fundamentalmente ligado ao tom particular do discurso, a partir do qual se pressupõe uma vocalidade indicativa de certa corporeidade do enunciador, ou, mais precisamente, o corpo do *fiador* do discurso. O fiador (ou garante) é a instância subjetiva que emerge da leitura do texto. Encarnado no texto, o fiador vincula leitor e autor, mas também o autor à sua obra e ao seu tempo e espaço, já que esse *corpo enunciante* é historicamente determinado.

O fiador vai sendo construído pelo leitor a partir de indícios textuais, adquirindo um caráter – definido por um conjunto de traços psicológicos – e um corpo. Para além da presença corporal do orador, a corporeidade (e o caráter) do fiador de um texto escrito se apoia no tom do discurso, e também em representações sociais. Ocorre que o tom do discurso remete a um posicionamento discursivo (ou ideológico), pois a maneira como algo é dito por alguém é relacionada a uma maneira de ser e de se posicionar no mundo. Como ensina Maingueneau, a corporeidade inclui uma maneira de mover-se no espaço social.

Assim, formado na interação entre o leitor e o fiador, o *ethos* discursivo envolve a enunciação, mas não é necessariamente explicitado no enunciado: é muito mais mostrado do que dito. O *ethos* discursivo (ou mostrado) participa de uma cenografia, mas é também constituído por ela. A noção de cenografia está ligada à maneira de inscrição da enunciação, às suas formas de legitimação, e pressupõe o tempo (cronografia) e o espaço (topografia) a partir dos quais se desenvolve a enunciação.

A cenografia legitima o enunciado, que, por sua vez, deve legitimá-la. Estão, portanto, imbricados. Os conteúdos do enunciado são formas de legitimar – ou validar – a cena, já que, pelo menos em certos gêneros¹, esses conteúdos não podem deixar de apelar para representações sociais, como os estereótipos ou as cenas validadas. Enquanto modelos já instalados na memória coletiva, as cenas validadas são referências explícitas ao interdiscurso. Entenda-se interdiscurso como as unidades discursivas pertencentes a discursos anteriores do mesmo gênero ou discursos contemporâneos (geralmente de outros gêneros), com os quais um discurso dado entra em relação, mesmo que seja implícita. Já os estereótipos podem ser definidos como representações coletivas cristalizadas, pelo menos no

¹ Maingueneau concebe os gêneros de discurso numa linha contínua, com extremos opostos. Num deles, os gêneros se atêm à sua cena genérica, ou sua instituição discursiva, não admitindo cenografias variadas, como no caso de despachos administrativos, por exemplo. No outro extremo, situam-se os gêneros que exigem a escolha de certas cenografias. Esse seria o caso do discurso publicitário. Entre esses dois extremos, há uma gama de possibilidades no uso de cenografias, como no caso do ensaio que analisamos aqui.

âmbito de uma comunidade discursiva. Assim como os *topoi* (ou lugares-comuns), os estereótipos contribuem para fundamentar a comunicação, funcionando como ‘moeda corrente’. Podem muitas vezes ser identificadas com os pré-construídos, que são formas de naturalizar o discurso, isto é, camuflar conteúdos culturais ou ideológicos sob o suposto evidente, ou natural (Charaudeau; Maingueneau, 2008).

Leitura cenográfica e as fissuras do texto

A recuperação da cenografia pode ser feita, assim, pela investigação da construção do ethos. Perseguindo os indícios textuais da formação da figura do fiador e identificando as validações do discurso, a leitura cenográfica é capaz de desdobrar o texto, revelando inclusive suas incongruências ou fissuras. É o que se propõe neste ensaio, a partir de uma breve apresentação dos conteúdos, na ordem em que aparecem no texto, a fim de identificar pontos de inflexão.

Conteúdos e digressões no texto “Espaço arquitetural”

Desenvolvido em parágrafos curtos, pontuado de ilustrações em forma de croquis, o texto em questão é um capítulo do livro de autoria de Oscar Niemeyer (1999) intitulado *Conversa de arquiteto* (figura 1). Está dado o tom informal do discurso. “Espaço arquitetural” começa com a proposição de não se “deter em pesquisas desnecessárias” e prossegue desvalorizando as “especulações metafísicas, as digressões da filosofia e da ginástica intelectual”. Sustenta que o espaço arquitetural é algo simples: a própria arquitetura integrada na paisagem e em seu interior “como duas coisas que nascem juntas e harmoniosamente se complementam” (Niemeyer, 1999, p.19).

Uma citação de Bruno Zevi² é colocada nesse ponto: “L’architecture, au contraire, est comme une grande sculpture évidée, à



Figura 1: capa do livro *Conversa de arquiteto*, com desenho de Niemeyer

² Bruno Zevi (1918/2000) foi historiador, crítico e teórico da arquitetura.

l'intérieur de laquelle l'homme pénètre, marche et vit" (Zevi, apud Niemeyer, 1999, p.19). Segue-se uma citação de Rilke³ a propósito do espaço que existe *entre* as árvores: "Como as árvores são magníficas, porém o mais magnífico ainda é o espaço sublime e patético entre elas" (Rilke apud Niemeyer, 1999, p. 20). O autor acrescenta que mesmo entre duas montanhas o espaço arquitetural está presente, pois ele pertence também à natureza. Aí aparece a primeira ilustração do texto (figura 2): um desenho de Niemeyer que sugere formas da natureza permeadas de vazios.

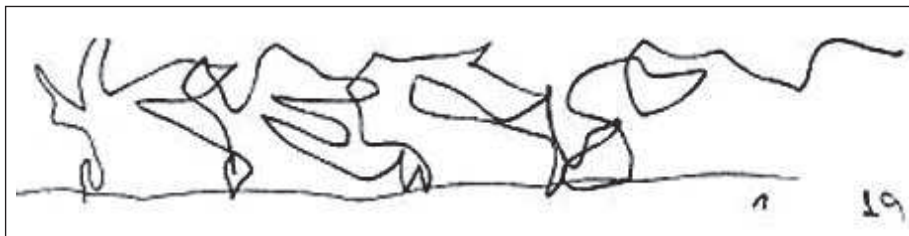


Figura 2: ilustração do espaço arquitetural, croquis de Niemeyer

Outra citação de Rilke, a propósito dos grandes espaços, reforça a ideia de que parte da beleza das pirâmides do Egito está no deserto, "nos espaços sem fim que as realçam e até as modificam" (Niemeyer, 1999, p.20). A ilustração correspondente é um desenho onde o vazio é enfatizado pelo tratamento gráfico. Esse recurso é mantido nas ilustrações que mostram diferentes intercolúnios (figura 3), isto é, espaços entre colunas:

Quando um arquiteto cria um intercolúnio, o espaço que separa as colunas é por ele estudado. Faz parte da arquitetura. 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 sua arquitetura.

Entre dois edifícios, o espaço existente é também fixado pelo próprio arquiteto, que lhe dá a proporção adequada aos volumes que projeta.

Muitas vezes esse espaço arquitetural se expande, envolvendo a arquitetura e os conjuntos urbanísticos que ele completa. (Niemeyer, 1999, p.20).

Assim, espaço externo, ou espaço livre, é colocado aqui no mesmo nível da arquitetura. Essa seção termina com a citação de Le Corbusier: "L'oeuvre n'est pas part seulement d'elle même. Le dehors existe" (Le Corbusier, apud Niemeyer, 1999, p.20)⁴.

³ Rainer Maria Rilke (1875/1926), poeta tcheco.

⁴ Le Corbusier (1887/1965) foi importante arquiteto modernista franco-suíço, que teve forte influência no Brasil, e especialmente sobre Niemeyer.

Nesse ponto do texto, o fio do discurso sofre uma ligeira inflexão, com a denúncia da atual carência de áreas livres devido às “imposições do lucro imobiliário e das concessões levianas dos órgãos responsáveis” (Niemeyer, 1999, p.21).

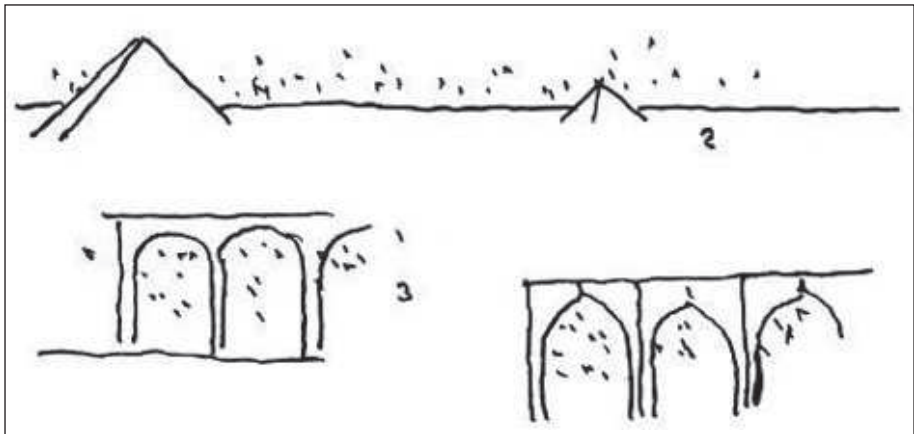


Figura 3: “A planície tudo engrandece” (Rilke), e os intercolúnios de Niemeyer

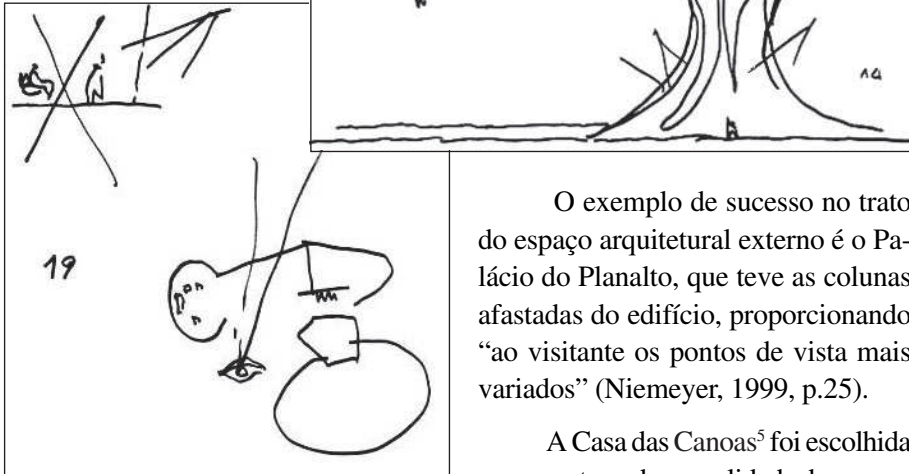
A parte central do texto é o desenvolvimento da definição do espaço arquitetural, que pode ser “pesado, como que apoiado nos edifícios”, ou assumir “formas indefinidas, neles penetrando”, ou mesmo “mantê-los suspensos”. Também os espaços interiores fazem parte do espaço arquitetural, como nos mezaninos, balcões, aberturas e desníveis. Le Corbusier é novamente mencionado aqui, como o iniciador do uso dos desníveis de pisos em projetos de edificações. O autor assinala que o tratamento do espaço arquitetural deve ser regido por um elemento disciplinador – o homem e seus objetos –, e algumas normas, sendo a mais importante a *unidade plástica*.

Para exemplificar o tratamento do espaço arquitetural, Niemeyer destaca o contraste espacial, obtido, por exemplo, na proposição de um acesso estreito e escuro capaz de provocar no visitante uma impressão de amplitude e luminosidade ao adentrar o espaço principal. Esse é o caso da Catedral de Brasília (figura 4). Ainda dessa vez o ‘mestre’ é mencionado: “é a explosão da qual nos falava Le Corbusier” (Niemeyer, 1999, p.23).

Numa segunda digressão, apresenta-se uma crítica ao fato do profissional arquiteto, de uma maneira geral, nunca pensar nos assuntos relativos ao espaço arquitetural, “ou não ter condições de senti-los na sua verdadeira importância” (Niemeyer, 1999, p.25).

Figura 4 (ao lado):
Catedral de Brasília

Figura 5 (abaixo):
Casa das Canoas



O exemplo de sucesso no trato do espaço arquitetural externo é o Palácio do Planalto, que teve as colunas afastadas do edifício, proporcionando “ao visitante os pontos de vista mais variados” (Niemeyer, 1999, p.25).

A Casa das Canoas⁵ foi escolhida para mostrar a boa qualidade do espaço arquitetural interno, pois aliou a fachada envidraçada ao pé direito baixo, com orientação solar adequada (figura 5). O autor lembra as pequenas casas do fim do século XIX como locais agradáveis, onde o pé direito alto ficava bem. Nesse ponto aparece a crítica a Le Corbusier por ter proposto a adoção generalizada do pé direito baixo (dois metros e trinta centímetros) “sugerindo razões de economia e até de escala humana” (Niemeyer, 1999, p.25).

Ainda no tema dos espaços internos, Niemeyer chama a atenção para a importância do mobiliário, que não deve desprezar os espaços livres propostos pelo arquiteto. Assim critica aos que não compreendem o espaço arquitetural: “Diante da incompreensão e do mau gosto existentes, o subterfúgio é – como fizemos nos salões do Congresso Nacional – limitar os locais destinados ao mobiliário com os próprios tapetes” (Niemeyer, 1999, p.27).

Estratégias para dar a aparência de amplitude são listadas, como uso de espelhos, cor adequada ou suavização do encontro de planos. Quanto à

⁵ Projeto de Niemeyer de 1951. Trata-se de uma residência construída com “teto de forma livre” e onde há completa integração entre espaços arquitetônicos envidraçados e o ambiente natural.

harmonização entre espaço arquitetural interior e o exterior, são exemplos o Teatro Nacional de Brasília e as cúpulas do Congresso Nacional, projetos onde as questões de acústica foram compatibilizadas com a forma externa do volume construído. O arquiteto Eero Saarinen⁶ e seu projeto para o aeroporto de Nova York é mencionado, estabelecendo um paralelo com o auditório da Bolsa do Trabalho em Bobigny⁷.

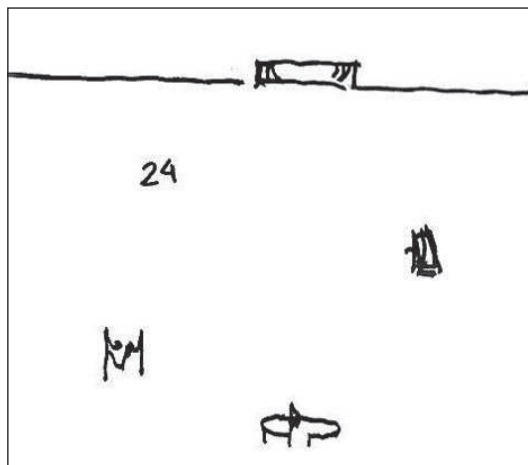


Figura 6: Praça dos Três Poderes, vista do Palácio do Planalto

Aqui o texto adquire uma densidade teórica maior, introduzindo, para além dos espaços internos e externos, uma *terceira dimensão: o espaço próximo e o distante*. O autor comenta que o jogo com a profundidade ocorreu de maneira requintada, embora limitada, no período do Barroco. E realça a importância desse aspecto na arquitetura contemporânea, considerando a complexidade dos programas e possibilidades técnicas da atualidade.

Finalmente, ao espaço arquitetural é acrescida a dimensão humana. A ideia é a de que o espaço só se completa com o movimento e o dinamismo, como no desfile da ‘granfinagem’ pelas rampas do Cassino da Pampulha, ou o calor do povo reunido na Praça dos Três Poderes “para ouvir a mensagem de solidariedade e esperança que até hoje não recebeu” (figura 6). O entusiasmo é que completa “o espetáculo arquitetural que o arquiteto programou” (Niemeyer, 1999, p.28).

A última referência é à obra do filósofo Gaston Bachelard⁸, *A poética do espaço*. O texto é encerrado com a menção à velha casa familiar que nos ficou na memória, com varandas e jardins, numa rua arborizada “a lembrar um tempo perdido para sempre” (Niemeyer, 1999, p.28).

⁶ Eero Saarinen (1910/1961) foi arquiteto e designer, de origem finlandesa.

⁷ O edifício da Bolsa do Trabalho de Bobigny, na França, é projeto de Niemeyer, executado na década de 1970.

⁸ Gaston Bachelard (1884/1962) foi filósofo da ciência e poeta francês.

Uma leitura da cenografia no texto “Espaço arquitetural”

Num tom ligeiro, o texto contempla proposições teóricas e práticas, citações, críticas, referências históricas e alguma nostalgia, bem como os desenhos do autor. O enunciado, já bastante heterogêneo, é de certa forma interrompido com algumas digressões, que correspondem a críticas à não compreensão do espaço arquitetural.

Nos termos propostos por Maingueneau, identificamos a construção de um *ethos* excepcional, que reúne em si todos os atributos para tratar o problema do espaço arquitetural, conjugando a sensibilidade e o gosto estético do artista, o conhecimento técnico do arquiteto, a erudição do historiador e crítico, a verdade do homem que se coloca ao lado do povo: um *ethos* heróico. A sustentação desse *ethos* é realizada na construção cenográfica, com o recurso a cenas validadas, estereótipos, e também aos textos gráficos, conforme veremos à frente.

Validação pela autoridade, validações paradoxais

Cenas validadas, vimos, são modelos já instalados na memória coletiva. Enquadram-se nessa classificação a menção a Rilke e Bachelard, como pensadores e poetas, na abertura e no fechamento do texto, respectivamente. Como nos lembra Maingueneau “a cena validada é ao mesmo tempo interior e exterior ao discurso que a evoca” (Maingueneau 2005, p. 82). É exterior por preexistir ao discurso. Era já dada no interdiscurso. Mas é também interior, uma vez que é um produto do discurso, que a configura à sua maneira. De Rilke foram pinçadas duas frases: uma sobre o sublime e magnífico do espaço *entre* as árvores, outra que evoca os grandes vazios (“a planície tudo engrandece”). De Bachelard foi citado apenas o título de *A poética do espaço*, obra que discute o espaço a partir de um ponto de vista fenomenológico. De uma maneira imagética, o autor estabelece a relação entre arquitetura e a dimensão poética. Todavia, configura-se aí certa contradição, já que “as digressões da filosofia” haviam sido desvalorizadas logo no início do texto. Maingueneau nos fala da construção do fiador pelo leitor a partir de vários indícios textuais. Nesse texto, a figura do fiador começa a se delinear justamente no aparecimento dessa fissura na lógica da argumentação. A partir daí podemos apreender que o corpo do fiador em questão não é exatamente um corpo lógico.

A menção a Saarinen, um arquiteto mundialmente respeitado, como um colega que trabalha na mesma linha do autor, também é estratégia de validação. O autor (ou mais propriamente, o fiador) marca assim sua posição no cenário da arquitetura internacional.

São também procedimentos de validação as menções a Bruno Zevi e Le Corbusier, enquanto arquitetos que teorizaram a arquitetura. Zevi foi possivelmente o primeiro a sustentar que a essência da arquitetura está no espaço. O seu pensamento privilegia nitidamente o espaço interior da arquitetura, que ele chama de ‘escultura esvaziada’. Para esse crítico “o julgamento arquitetônico é fundamentalmente um julgamento sobre o espaço interior de um edifício” (Zevi, 2002, p. 28). A menção a Zevi, pela sua importância no campo teórico da arquitetura, certamente legitima o autor. Ao mesmo tempo causa estranheza, por não corroborar a posição de Niemeyer, já que a concepção de espaço arquitetural em Zevi desconsidera o espaço externo. Mas o fato da formulação de Niemeyer ser mais ampla e inclusiva, aliado à sua produção arquitetônica de reconhecida qualidade, coloca-o numa posição argumentativa superior à do teórico.

Quanto a Le Corbusier, vimos, é citado várias vezes, como na declaração da existência do espaço externo (“Le dehors existe”), ou na menção ao efeito de explosão, provocada pelo contraste espacial. Contudo, justamente o ‘mestre’ é o único nomeado entre os arquitetos criticados, e isso faz da menção a Corbusier a mais paradoxal de todas as validações por autoridade.

Observamos que, em cada digressão do texto – nas críticas ao arquiteto que nunca pensa no espaço arquitetural, ou que não tem condições de senti-lo, não o compreende ou que tem mau gosto – aparece o antifiaador, figura que se opõe ponto por ponto ao fiaador. Nesse aspecto é que se revela a ambiguidade na relação com Le Corbusier, que de voz de autoridade, se transforma em antifiaador (especificamente na crítica à proposição da regra do pé direito reduzido). Essa ambiguidade é, aliás, uma constante nos textos de Niemeyer, numa tentativa, se não de negar sua filiação profissional ao arquiteto franco-suíço, ao menos de reivindicar sua (de Niemeyer) independência como criador e pensador dos temas da arquitetura. No contexto do enunciado em questão, mesmo onde há concordância de ideias, a ênfase pode diferir. Por exemplo, é clara a importância que tem para o autor a relação da arquitetura com a paisagem, ou o valor dos vazios e da visibilidade. Vimos mesmo que proporcionar “ao visitante os pontos de vista mais variados” é uma das diretrizes de seu pensamento arquitetural. Le Corbusier, por sua vez, apenas reconhece a existência do fora⁹.

⁹ Referimo-nos aqui apenas à enunciação em questão. No pensamento corbusiano a ideia de *promenade architecturale* (aliás, bastante cara a Niemeyer) é um bom exemplo da consideração dos espaços externos.

Validação pela história

Também são cenas de referência os períodos da história da arquitetura evocados na enunciação: o antigo Egito e o Barroco. O respaldo na História e seus monumentos confere legitimidade ao discurso. Aí está um dos pontos de ancoragem da proposição de um enfoque teórico original – original por ser novo, mas também por remontar às origens, afinal a pirâmide egípcia é o mais antigo dos monumentos arquitetônicos conhecidos.

Trata-se de uma concepção ampla do espaço arquitetural, que inclui a natureza, os inter espaços, os espaços externos, as relações de profundidade. Ora, a profundidade está ligada ao movimento do sujeito que caminha em direção, contorna e percorre a obra e, eventualmente, a abandona. A realização desse percurso é ação no espaço e no tempo. E com a temporalidade introduz-se a dimensão subjetiva do espaço arquitetural, que se produz enquanto é percorrido e se desdobra em novas visadas.

A consideração do movimento aponta também para o reconhecimento da dimensão dramática da arquitetura, associada ao período Barroco. O caráter dramático do Barroco vem justamente de uma cenografia espacial, na medida em que a arquitetura é entendida como parte de um espetáculo urbano, ou, para dizer com Niemeyer: o espaço arquitetural envolve os conjuntos urbanísticos que ele completa. E essa dramaticidade tonaliza a cena da enunciação, corroborando a conhecida defesa por Niemeyer da relação necessária entre arquitetura e emoção.

A menção desses períodos históricos e dos monumentos, que remetem a imagens estereotípicas, reforça a dimensão pictural do texto. A picturalidade se manifesta, então, pelo menos em três níveis: o dos desenhos, o da evocação dos monumentos, e também no nível das citações, as quais, por serem retiradas do seu contexto original, funcionam como ilustrações para as ideias do autor.

O fiador e as cenas validadas de tipo especial, quase-estereótipos

Mas é importante marcar o recurso a uma categoria especial de cenas validadas, constituídas pelas obras do próprio Niemeyer – são dez obras mencionadas nesse pequeno texto. Muitas delas são conhecidas mesmo pelos leitores leigos, como a catedral de Brasília, o Palácio do Planalto e o Congresso Nacional. São cenas compartilhadas, que já fazem parte do imaginário arquitetônico brasileiro. Pode-se mesmo falar dessas obras como estereótipos, tal a força da imagem icônica por elas projetada. Assim se consolida a figura do

fiador nesse texto, como aquele que conhece, pratica e até tem autoridade para ensinar a tratar o espaço arquitetural. Mas, para além disso, ele é quase uma *persona* mítica, e também um nome próprio: o do arquiteto Oscar Niemeyer.

Se o fiador desse discurso é o detentor da verdade da arquitetura, ele não deixa de revelar uma posição político-ideológica, situando-se num contexto social mais amplo que o da profissão. Por exemplo, no uso irônico do termo ‘granfinagem’ para evocar os frequentadores do Cassino da Pampulha, e também na referência à mensagem que o povo – o qual, conforme propõe seu projeto, deveria estar reunido na Praça dos Três Poderes – ainda espera para ouvir. Com efeito, a figura do fiador tem a função de vincular a enunciação ao seu tempo e a um corpo social.

É possível mesmo identificar o pertencimento a um estrato social específico, quando o fiador ‘deixa escapar’ sua nostalgia pelo conforto e segurança da velha casa da família. Se considerarmos a corporeidade da arquitetura mesma, podemos dizer que estamos diante um corpo protetor, ainda distante do corpo dramático que a arquitetura plenamente desenvolvida, a arquitetura defendida pelo fiador, pode vir a ter.

Os estereótipos paradoxais

A imagem dessa casa tradicional já tinha surgido no texto, a propósito de seu pé direito generoso e que se contrapunha à acanhada proposta corbusiana. Ressalte-se que o estereótipo da casa familiar tradicional¹⁰ como que se contrapõe àquele monumental, que incluía as pirâmides e os edifícios barrocos. Ainda assim, ambos os estereótipos são usados como validação no enunciado.

De fato, toda a cenografia tende para a desqualificação das postulações teóricas que esses estereótipos sustentam. Se tomamos a formulação fundamentada na tradição clássica – relacionada ao estereótipo do monumento histórico – observamos que ela parte de regras de composição bastante estritas, que definem os elementos arquitetônicos e também a maneira que devem ser relacionados. Vimos, entretanto, que quando Niemeyer fala dos intercolúnios, por exemplo, declara que devem ter a forma e o ritmo que mais agradem o arquiteto, para que o resultado seja algo diferente. Apenas o *elemento humano* é disciplinador do espaço arquitetural, mantido o respeito à *unidade plástica*

¹⁰ A casa urbana da classe média brasileira do final do século XIX e princípio do XX está sendo considerada aqui no contexto de uma arquitetura popular, por oposição à arquitetura monumental. A casa tradicional não se pretende original e destacada do meio em que se insere. Ao contrário, articula-se perfeitamente às práticas cotidianas, tanto pela forma de implantação (em sua relação com a rua e o quintal), quanto pelo arranjo dos espaços internos.

na arquitetura. Trata-se, portanto, de regras bastante gerais, e que deixam muito espaço para a criatividade do arquiteto.

Por outro lado, se tomamos a sensibilidade prática que orienta a arquitetura da casa familiar tradicional, também não encontramos afinidades com a proposição de Niemeyer, esta muito mais fundamentada na sensibilidade estética do artista plástico. Trata-se, assim, de validações paradoxais, pois, ao mesmo tempo em que compõem a cenografia, são por ela desqualificadas. Aí está mais uma aparente fragilidade, ou imperfeição, do texto. Aparente porque, ao abrirem-se fissuras na coerência argumentativa (pontos de ambiguidade, estranhezas), cria-se espaço para a desestabilização de certezas e posições pré-concebidas, estereotipadas, o que reforça a ‘teoria’ particular do arquiteto, centrada na ideia do vazio como um elemento fundamental na composição arquitetural.

O traço, a corporeidade, e o vazio

Permeado por discontinuidades e fissuras, o texto perde em efeito de totalidade. Mas, enquanto texto, sempre se presta à interpretação a partir dos conteúdos e das estratégias de validação, como discutido acima. Mas, e os desenhos?

Quanto aos desenhos, não se trata somente de ilustrações, mas de textos gráficos que dialogam com o texto verbal, enriquecendo-o. O traço aqui veicula uma escritura estética, não uma ‘escritura conforme’ (Barthes, 2000, p. 64); esse seria o caso do desenho técnico arquitetônico. A escritura estética pressupõe o traço feito à mão, o gesto, marca da corporeidade do artista. Ela engaja mais o gozo do que a inteligibilidade, pois está ligada às profundezas pulsionais do corpo, e, no limite, à subjetividade (Barthes, 2001, p. 154).

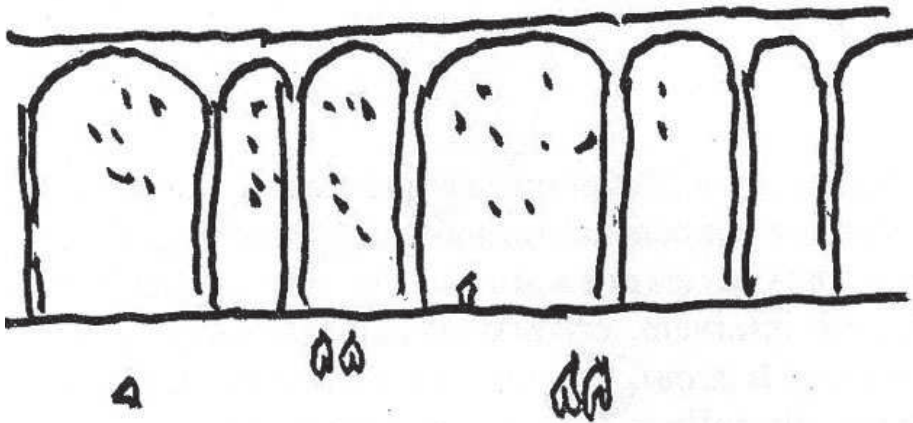


Figura 7: o intercolúnio diferente; uma escritura estética

Além disso, o próprio corpo humano é representado nos desenhos desse texto (através das figuras que servem para dar uma noção da escala) como na ilustração 7 e na ilustração 8, abaixo, onde duas figuras passeiam entre as colunas do Palácio do Planalto. Em outros casos, apenas uma parte do corpo, o olho, aparece associado à representação de um ângulo de visão. Na figura 4, esse ângulo se abre no momento em que o espaço da Catedral é adentrado. Na figura 5, as semi-retas que definem o ângulo atravessam o edifício, revelando que a visibilidade não é obstruída pela parede de vidro da Casa das Canoas. Essas representações mostram possibilidades visuais, mas não impõem um ponto de vista, como no desenho em perspectiva, que está mais relacionada à ‘escritura conforme’.

Esses desenhos não pretendem reproduzir a realidade, não estão de acordo com nenhum modelo, e por isso não se pode dizer que sejam ‘errados’. São, sim, imperfeitos, trêmulos, descontínuos. Além disso, não têm profundidade, aquela relação entre o próximo e o distante, defendida no texto. Nesse sentido, têm um caráter mais háptico do que ótico, privilegiando a tatilidade em detrimento da visão em perspectiva. Esse privilégio do tátil corresponde a uma aproximação do sujeito com o objeto, uma aproximação a uma unidade originária. Aqui também cintila a originalidade da teoria de Niemeyer.

Por serem dispersos, como que soltos no fundo vazio da página, eles perdem em unidade, e a *unidade plástica*, já vimos, era a regra maior da concepção do espaço arquitetural. Assim, os desenhos não servem para preencher as fendas do texto. Ao contrário, as enfatizam. No entanto, sua presença corpórea acentua o ethos vibrante construído por caminhos um pouco tortuosos, isto é, passando pelas críticas, por contradições e paradoxos.

O texto também evoca certa corporeidade do espaço arquitetural, ao declarar que ele pode ser *pesado*, *penetrante*, ou potente o suficiente para *manter suspenso* um edifício. Também os espaços vazados – preenchidos pelo vazio – fazem parte do espaço arquitetural, como no caso dos mezaninos, balcões, aberturas e desníveis.

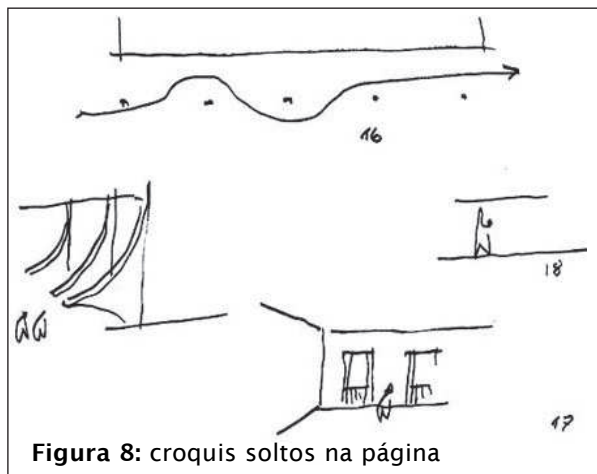


Figura 8: croquis soltos na página

Sem dúvida, o espaço arquitetural, para Niemeyer, inclui o vazio. Aqui não podemos deixar de lembrar a fórmula lacaniana segundo a qual toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno de um vazio. E o vazio, para Lacan, é da ordem do real, mas também da falta. E se arte utiliza o imaginário para organizar simbolicamente o real, ela quer também suprir uma falta. E falta é, por definição, causa de desejo. Embora Niemeyer não o explicitasse nesse texto, e até enfatize outros aspectos (como os técnicos e os políticos), é possível depreender que ele trata a arquitetura, acima de tudo, como arte, portanto, como sublimação. Talvez a noção do ‘sublime do espaço entre’ seja a ideia central nesse texto, por sua capacidade de articular o vazio e a criação. E os desenhos – enquanto escritura estética, prolongamento das vibrações do corpo – são capazes de dotar a enunciação de uma carga de desejo. Observamos acima que, nessa enunciação, as citações das obras de Niemeyer funcionaram como estereótipos. E estereótipos são imagens de consumo, quase banalizadas, que já perderam sua ligação com a corporeidade do fiador. Os desenhos, entretanto, vieram re-instaurar essa ligação, através da gestualidade do traço.

Considerações finais

Se a noção de vazio aparece como central na postulação teórica de Niemeyer, o tema do corpo, mesmo implícito, mostrou ter o mesmo grau de importância. Vimos que o corpo do fiador está na pulsão do traço. E a corporeidade do espaço arquitetural, manifesta nos seus atributos de massa, está também na relação entre o corpo do homem e o espaço arquitetural, no jogo constante entre o próximo e o distante. Numa relação próxima, ou háptica, o espaço pode ser ‘tocado’, mas não dominado, isto é, apreendido em seu conjunto. Numa situação óptica, a da perspectiva, o espaço arquitetural pode ser visualmente dominado, mas está fora do alcance do corpo. A dimensão dramática, ou espetacular – para usar um termo caro a Niemeyer – do espaço arquitetural se daria nessa relação pulsante entre o próximo e o distante, cuja condição de possibilidade é a existência do vazio. Nesse texto, tudo se passa como se, para além da cenografia – com suas cenas validadas, suas imagens estereotípicas, e a figura quase mítica do fiador –, as fendas na enunciação e as imperfeições na escritura, configurassem a proposição teórica de Niemeyer. Assim, a recuperação cenográfica não só permitiu identificar as fissuras, mas também foi capaz de revelar um aspecto mais sutil veiculado nesse discurso, o da corporeidade do espaço arquitetural.

Scenography, void and corporality in the architectural discourse of Oscar Niemeyer

Abstract: The construction of the discursive ethos in a text by Oscar Niemeyer is examined under the light of scenography. Scenography is approached by the identification of a guarantor (which emerges from the interaction between reader and author) and also by the validations of the discourse. It is argued that the cracks in the discourse support Niemeyer's theoretical proposal, recoverable from the text. This theory is based in the incorporation of void to architectural space, but also in the corporal aspect of architecture. The latter is emphasized by imperfections of the aesthetic writing, which are also a means to make appear the guarantor's corporality

Keywords: *Oscar Niemeyer; scenography; theory of architecture; writing.*

Bibliografia

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte, précédé de variations sur l'écriture*. Paris: Seuil, 2000.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária – enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: Amossy, Ruth. *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 69-92.

NIEMEYER, Oscar. *Conversa de Arquiteto*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer – Minha arquitetura (1937-2005)*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.