

1. Ensaio desenvolvido a partir de tese de doutorado, em elaboração, sobre o discurso de Oscar Niemeyer.

2. Arquiteta pela UFMG, mestre em Arquitetura pela Universidade de Londres, doutoranda em Estudos Linguísticos pela UFMG.



ANÁLISE DA FORMA E DO SENTIDO EM ARQUITETURA - O CASO DO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA¹

*ANALYZING FORM AND MEANING IN ARCHITECTURE
- THE LATIN AMERICA MEMORIAL CASE*

Raquel Manna Julião

Resumo

Este trabalho discute o sentido na arquitetura a partir de duas aproximações teóricas: a de Norberg-Schulz e a de Coelho Netto, aplicando-as a uma obra de Niemeyer: o Memorial da América Latina. Na primeira teoria a capacidade da forma arquitetônica (relações topológicas e geométricas) para incorporar conteúdos sociais define o sentido. Na segunda é a relação dialética entre os opostos constituintes dos eixos estruturadores do discurso arquitetural (inclui aspectos imaginários e ideológicos) que dá sentido à obra. Se o primeiro autor toma a arquitetura como uma linguagem, enfatizando a sintaxe, o segundo considera a arquitetura um discurso atravessado pela ideologia.

Palavras-chave: Sentido; Discurso e arquitetura; Memorial da América Latina.

Abstract

This paper discusses meaning in architecture according to the theoretical approaches by Norberg-Schulz and Coelho Netto and applies them to Niemeyer's "Latin America Memorial". In the first theory the form (topological and geometrical relations) capacity to embody social contents define meaning. In the second the dialectical relation between the opposites that constitute the axes of architectural discourse (including imaginary and ideological features) brings meaning to architecture. If the first author approaches architecture as a language and emphasizes syntactic aspects, the second regards architecture as a discourse crossed by ideology.

Key words: Meaning; Discourse and architecture; Latin America Memorial.

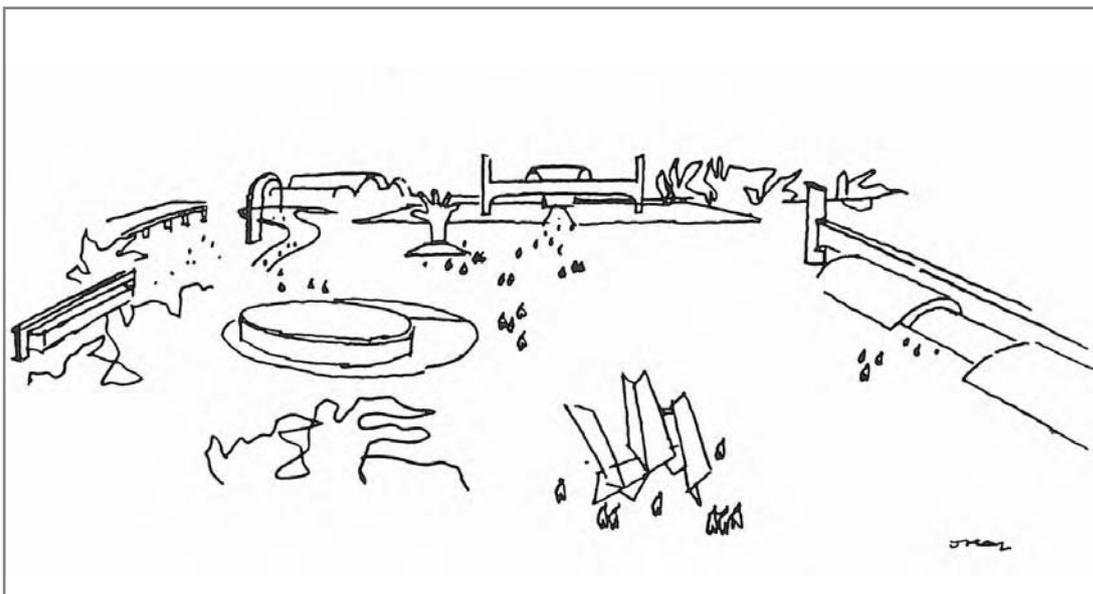
Muito se tem falado sobre a necessidade de uma abordagem crítica da obra de Niemeyer, que evite tanto uma visão apaixonada quanto uma postura aprioristicamente depreciativa. Optamos por direcionar o olhar para uma obra específica e tentar compreender seu sentido. Sustentamos que o valor de uma obra arquitetônica está não apenas em suas qualidades intrínsecas, mas também na sua capacidade de enriquecer a vida humana, gerando possibilidades de conhecimento e de transformação. Pensamos com Bakhtin³ que em um signo confrontam-se índices de valores contraditórios e por isso mesmo ele é sempre vivo e móvel, em transformação. O signo arquitetônico certamente reflete uma realidade, na medida em que uma obra atende a determinadas demandas, é construída dentro de uma técnica e está condicionada a aspectos socioculturais. Mas Bakhtin nos ensina que o signo também refrata, reinterpreta a realidade e, portanto, age sobre ela. Este trabalho propõe uma aproximação ao signo arquitetônico, na perspectiva do reflexo e refração, focando na análise de uma obra de Oscar Niemeyer, o Memorial da América Latina.

As seguintes questões iniciais nos interessaram: de que maneira uma obra de arquitetura reflete uma realidade, incorporando conhecimentos, valores, conflitos? E ainda: o que confere originalidade e qualidade a uma obra, capacitando-a a propor algo novo?

Nossa análise considera duas proposições teóricas distintas e, em certa medida, complementares: Christian Norberg-Schulz (1979) apresenta uma teoria da arquitetura baseada em uma analogia linguística, isto é, uma teoria que aborda a arquitetura do ponto de vista da sintaxe, da semântica e da pragmática. Coelho Netto (2007), por sua vez, propõe a busca do sentido a partir de eixos estruturadores do espaço baseados em pares de opostos definidos por características do espaço vinculadas à ordem do imaginário e do ideológico.

3. Bakhtin é um importante filósofo da linguagem. Sua linguística é considerada uma "trans-linguística", porque ultrapassa a visão de língua como sistema. Seu pensamento, exposto em *Marxismo e filosofia da linguagem*, está na base das teorias da análise de discurso.

Figura 1 • Memorial da América Latina em croquis de Niemeyer. Fonte: Underwood, 2003, p. 136.



Memorial da América Latina – breve apresentação

Projetado e construído no final da década de 1980, patrocinado pelo governo do Estado de São Paulo, o Memorial foi concebido por Darcy Ribeiro, que acreditava na possibilidade e necessidade de integração da América Latina.

Ao adentrar o local, o visitante é dominado pela sensação de estranheza pelo inusitado das formas. Trata-se de um conjunto de edifícios, assentados em duas grandes praças, separadas por uma via expressa, e unidas por uma passarela de pedestres. À primeira vista, chamam a atenção a diversidade de formas dos edifícios e, ao mesmo tempo, a repetição do contraste entre o branco das formas curvas do concreto e o preto dos panos de vidro em todos eles, bem como a predominância da linha curva.



Figura 2 • Salão dos Atos, ao fundo. À direita, biblioteca – foto da autora.

A partir do acesso principal, vê-se imediatamente o Salão dos Atos, espaço para cerimônias, cuja forma pode ser descrita como uma abóbada apoiada em um pórtico “achatado”, que nasce de um espelho d’água.



Figura 3 • Vista da Biblioteca, a partir da passarela – foto da autora.

À direita está a Biblioteca. Aí abóbadas também se apoiam em um pórtico similar. Na Biblioteca, a abóbada frontal antecede o

pórtico e divide-se em duas peças, marcando a entrada “quase-central”. À esquerda fica um edifício de volume cilíndrico totalmente envolto em vidro escuro, implantado em um espelho d’água. Esse edifício foi projetado para abrigar um restaurante, mas atualmente tem a função de Galeria de Arte.

Atravessando a passarela, o visitante alcança a segunda praça e depara-se com a Administração (edifício projetado para ser o Centro de Estudos Latino-americanos), único entre os edifícios a apresentar volume prismático, pendurado em um robusto pórtico de concreto.



Figura 4 • Administração – foto da autora

Logo à frente está o Pavilhão da Criatividade, edificação térrea destinada a exposições de artesanato latino-americano. Tem forma curva e é dotado de uma grande marquise sustentada por peças avantajadas e próximas, o que cria um enquadramento dinâmico do entorno, na medida em que esse espaço “avarandado” é percorrido pelo visitante. O edifício do Parlamento (também chamado Parlatino) fazia o Pavilhão. É um grande cilindro de vidro preto, concebido posteriormente ao restante do conjunto.



Figura 5 • À direita, vista do Pavilhão da Criatividade. À esquerda, o Parlatino com sua rampa de acesso – foto da autora.

Ao fundo, o Teatro Simon Bolívar, que, visto de frente, parece uma parede arredondada de concreto, mas visto lateralmen-

te é constituído por uma sucessão de abóbadas em casca de concreto vedadas lateralmente com vidro preto.

A passarela que liga as duas praças tem forma “serpenteante” e está pendurada em um tirante arqueado.



Figura 6 • Vista lateral do Teatro – foto da autora



Figura 7 • Passarela – foto da autora

A teoria de Norberg-Schulz - arquitetura como linguagem

4. Na sua obra de 1967 (*Intensjoner i arkitekturen, ou Intenções em arquitetura*).

Para o teórico norueguês Norberg-Schulz,⁴ a arquitetura, como a língua, tem seu significado descrito nos níveis sintático, semântico e pragmático. A sintaxe lida com as relações formais, a semântica trata da relação do signo com a realidade (o referente) e a pragmática refere-se ao uso. Uma linguagem arquitetônica é definida por um *sistema de probabilidades* de combinações sígnicas, sendo que aquelas mais prováveis configuram o estilo.

A obra singular – ou uma totalidade arquitetônica – abarca três dimensões: a dimensão funcional (definida pelas exigências ou demandas que informam o programa arquitetônico), a dimensão técnica e a dimensão formal. Essas dimensões devem ser descritas nos níveis abordados acima: o *sintático*, o *semântico* e o *pragmático*. A totalidade arquitetônica consiste em realizar tecnicamente um conteúdo programático dentro de um estilo.

Abordar essas dimensões sintaticamente é identificar *elementos* e suas respectivas *relações*. Do ponto de vista das demandas funcionais, por exemplo, são elementos os lugares para as atividades humanas, e são relações as maneiras como eles se articulam topológica e dinamicamente. Ou ainda: são elementos os parâmetros ambientais, e são relações os “filtros” que modulam as transferências de energias (calor, luz, ruído) entre o edifício e o ambiente.

Elementos

Para a análise sintática da forma, parte-se da identificação dos *elementos* primários: massa, espaço e superfície, e de suas relações. O *elemento massa* é caracterizado pela concentração topológica, a qual pode ser enfatizada pela geometrização. Também o tratamento uniforme das superfícies-limite pode acentuar o caráter de massa. O *elemento espaço* surge quando os intervalos adquirem caráter de figura. Esse elemento é definido pelo fechamento topológico e acentua-se por meio da centralização. O tratamento das superfícies-limite também caracteriza os espaços (a presença de aberturas nos planos verticais, bem como os planos horizontais ou inclinados que compõem desníveis). O *elemento superfície* pode ser subordinado aos precedentes (massa e espaço) ou desempenhar um papel protagonista na organização formal: uma superfície-limite pode, por exemplo, ser fundamental para a definição da relação com o entorno e, ao mesmo tempo, funcionar apenas como fundo neutro para elementos plásticos decorativos ou de perfuração. Isso significa que o mesmo elemento pode participar de diferentes sistemas ou níveis.

Ao contrário dos *elementos primários*, os secundários são relativamente inarticulados e difusos, e podem até ser eliminados sem que a composição se desintegre. Entretanto, em muitos casos a forma principal é secundária na estrutura formal, e são os detalhes primários, como subdivisões, esquinas, aberturas, que asseguram seu caráter.

Elementos podem ser também *gestalten* totais, nos quais massa, espaço e superfície formam um todo pregnante. As formas pregnantes são as boas formas, as que são facilmente apreendidas; geralmente são simples, regulares, simétricas e equilibradas. Esse é um dos princípios da Gestalt, ou teoria da forma. Até mesmo um tipo de edifício (como uma basílica) pode se enquadrar nesse caso. Uma coluna, uma cúpula ou um frontão também são elementos, e são denominados “motivos convencionais” (ou temas) para diferenciá-los daqueles três elementos básicos, mais abstratos. O importante é marcar que um elemento é limitado e articulado (diferenciado), dotado de relações internas definidas.

Relações entre elementos formais

As relações podem ser de caráter topológico ou geométrico. Relações *topológicas* básicas, conforme a Gestalt, são as relações de proximidade, de fechamento – incluindo os casos mais radicais de interpenetração e de fusão – relações de

sucessão, de continuidade e de similaridade. Similaridade é a relação que “salva o vazio” entre as relações topológicas e geométricas, já que a similaridade pode ser meramente topológica, ou uma correspondência exata de propriedades dos elementos. As relações de repetição, contraste e de predominância são baseadas na similaridade. Relações *geométricas* consistem em organizações com referência a um ponto, linha ou sistema coordenado. Os dois tipos de relações aparecem geralmente combinados. Pode-se também falar de “relações convencionais”, ou modos predeterminados de relacionar motivos convencionais, como no caso das ordens clássicas (dórica, jônica, coríntia).

Uma relação pode ser usada pontualmente ou afetar muitos elementos; várias relações podem ser aplicadas a um ou mais elementos. O grau de articulação pode variar, mas relações particulares exigem elementos com propriedades adequadas (coerentes, não-contraditórias) para que sejam significativas. Um tipo de forma (ou estrutura formal) só admite elementos com determinadas propriedades, ou que pertençam ao seu sistema, à sua linguagem formal. O uso de elementos contraditórios, porém, pode criar efeitos semanticamente significativos.

A questão da originalidade

Como sistema coerente, a linguagem formal possui suas regras, sua gramática. Para atender aos conteúdos de ordem superior (aqueles ligados à cultura), a estrutura formal deve ser mais articulada, capacitada a conteúdos mais complexos. Uma forma mais articulada possui também maior probabilidade de desvio do sistema, o que aumenta a capacidade de comunicação, isto é, aumenta seu grau de originalidade. A originalidade ocorre normalmente em apenas um nível formal. Isso porque o desvio ocorre relativamente a um estilo, e qualquer avaliação de uma obra singular é feita tomando o estilo como referência. Um sistema que conste de um único nível e que empregue elementos e relações simples só permite soluções triviais ou revolucionárias.

Semântica

Quando há similaridade estrutural entre forma e exigências programáticas (que compreendem controle físico, usos ou funções, bem como aspectos socioculturais), isso significa que elas estão semanticamente relacionadas. Aspectos socioculturais estão incorporados na forma de muitas maneiras. Um exemplo é a dotação de áreas maiores (ou mais “nobres”) aos locais destinados às pessoas com maior poder ou autoridade.

Assim, a arquitetura concretiza conteúdos sociais através da dimensão técnica. A descrição da totalidade arquitetônica visa identificar aspectos relevantes na estrutura dos três níveis (formal, técnico, funcional). Por “relevantes” entendem-se os aspectos que estão conectados numa relação de dependência. A forma é o elo de ligação entre a técnica e as exigências funcionais, portanto é com relação à estrutura formal que os outros dois aspectos devem ser considerados.

Quando a ênfase da solução arquitetônica é colocada nos aspectos práticos ou econômicos, o resultado é classificado como funcionalista (ou meramente utilitário, o que em muitos casos é adequado). Se é colocada em signos convencionais ou clichês, o resultado é romântico. Se a dimensão formal não se relaciona semanticamente com os outros aspectos, a solução é puramente formalista. Quando a intenção predominante é a relação com aspectos simbólicos, a arquitetura tem caráter monumental.

Uma aproximação ao Memorial da América Latina pela análise da estrutura formal

Caráter monumental é uma expressão que se aplica ao Memorial da América Latina. Trata-se de um conjunto de formas simples, todas topologicamente centradas, mas cujo caráter de *massa* é diminuído pelo uso dos painéis de vidro das vedações, gerando descontinuidade no tratamento das superfícies pelo contraste com as peças em concreto. Esse elemento, o vidro, ou melhor, o par vidro plano, escuro e liso/concreto curvo, claro e fosco participa de dois níveis: no nível local (da edificação), estabelecendo a relação de contraste, e no nível global (do conjunto), estabelecendo uma relação de similaridade que unifica o conjunto.

Além disso, contrariamente ao que seria de se esperar, a cor clara não é luminosa, pois não reflete a luz; a escura, pela natureza do material, é transparente e, dependendo da incidência de luz, espelhada. A ambivalência aparece também nos edifícios do Salão dos Atos e na Galeria, que parecem flutuar nos espelhos d'água em que se assentam, simulando uma relação entre massa e ausência de peso.



Figura 8 • Vista lateral do Salão dos Atos; ao fundo, Biblioteca – foto da autora

O uso da curva parece amplamente predominante. Mas uma observação mais atenta revela que isso só ocorre nos dois edifícios cilíndricos (Parlatino e Galeria). Os demais mostram uma relação dialética entre a linha curva e a linha reta. No caso dos edifícios cobertos por abóbadas, a exoestrutura apertada composta de linhas retas, horizontais e verticais, tem grande impacto visual. Mesmo no caso do Teatro, onde

essa estrutura não é evidenciada, por ser colada ao corpo do edifício, a linha horizontal marca fortemente a fachada. Pela forma trapezoidal da planta (trapézio que tem o lado menor correspondendo à fachada posterior), ao visitante que acessa frontalmente o edifício as abóbadas não se oferecem de imediato. No caso do Pavilhão da Criatividade a relação entre curva e reta é mais sutil: trata-se de uma sequência de pórticos formados por segmentos de reta que se justapõem segundo uma linha curva. A exceção fica por conta da Administração que, se por um lado não faz absolutamente uso da curva, por outro lado repete a proposta do pórtico agigantado.

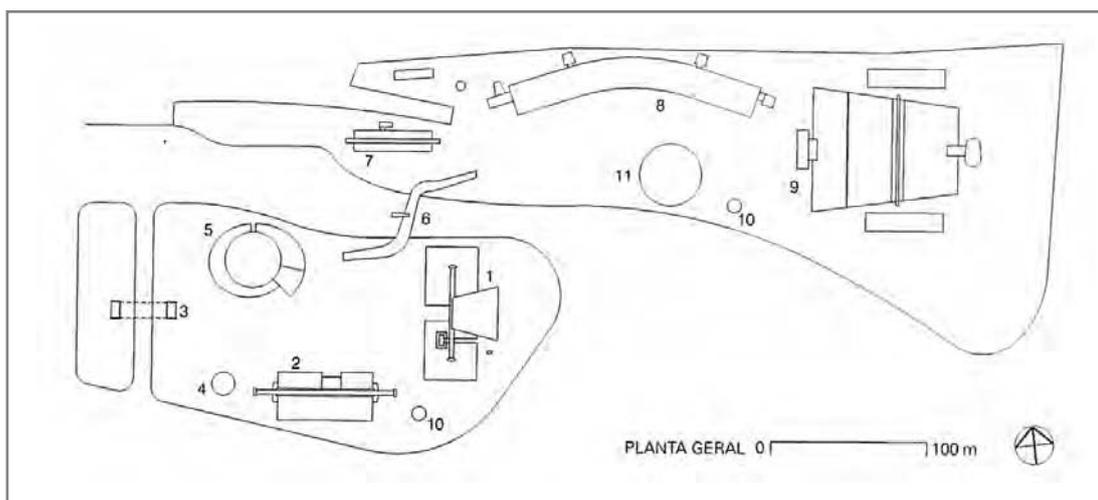


Figura 9 • Planta geral: 1. Salão dos Atos, 2. Biblioteca, 3. Acesso principal, 4. Informações e controle, 5. Restaurante (atual Galeria), 6. Passarela, 7. Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (Administração), 8. Pavilhão da Criatividade, 9. Teatro, 10. Sanitários públicos, 11. Parlamento. Fonte: Underwood, 2003, p. 123.

A dialética entre a reta e a curva é fundamental para a compreensão da relação entre a estrutura formal e a técnica, isto é, o sistema construtivo. Essa relação é a que define as similaridades cruzadas entre os edifícios, garantindo a diversidade das formas e, ao mesmo tempo, a unidade plástica do conjunto. Vejamos: todas as estruturas formais que fazem uso da curva “dialogam” entre si, mas há correspondências mais evidentes entre aquelas de forma cilíndrica, por um lado, e as cobertas por abóbadas, por outro. Entre as cobertas por abóbadas, temos as de seção parabolóide (Biblioteca e Teatro), em oposição àquela de seção circular (Salão dos Atos). Seção circular é também o elemento que une por similaridade essa última estrutura àquelas de volume cilíndrico (Parlatino e Galeria).

Em termos técnicos, predominam as soluções baseadas no uso do sistema de pórticos. Esses casos se dividem entre soluções onde a cobertura descarrega nos pórticos (Salão dos Atos e Pavilhão) e aquelas nas quais a carga é neles pendurada (Biblioteca e Teatro). Esse procedimento atende ao objetivo (demanda de uso) de criação de espaços internos amplos, sem apoios intermediários nos encontros das abóbadas. E aqui identificamos uma importante relação semântica entre a forma, a técnica e a função pragmática. Novamente o edifício da Administração aparece como uma exceção, uma vez que também utiliza a solução técnica da carga pendurada em pórtico, mas sem qualquer relação com seus espaços internos.

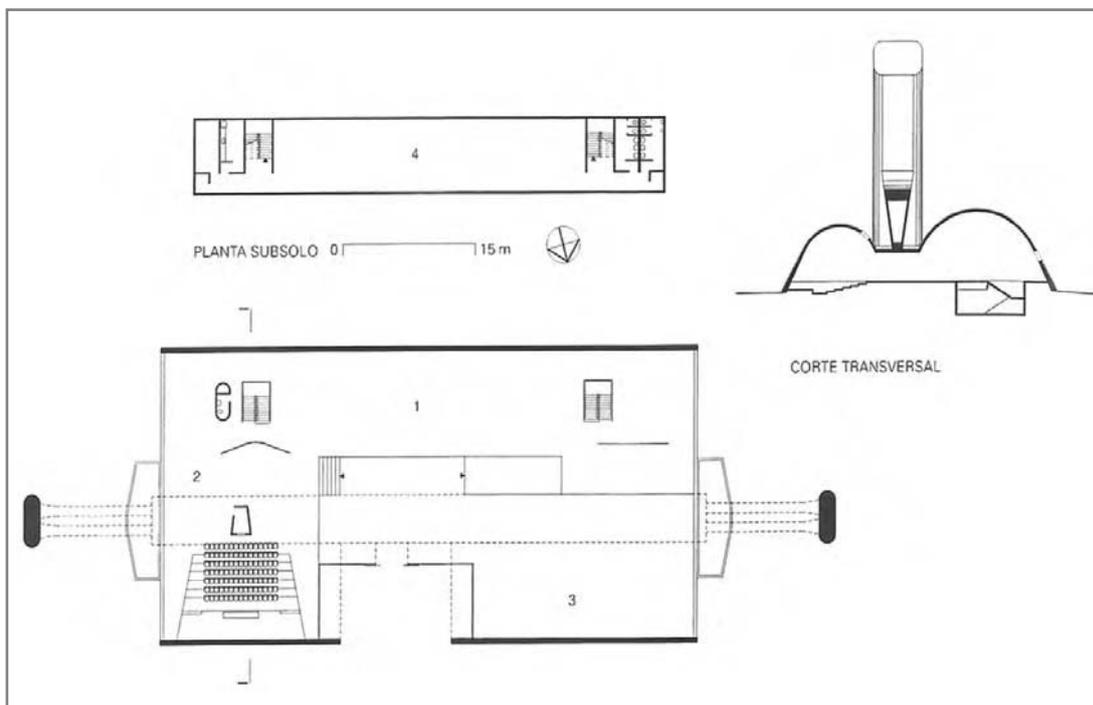


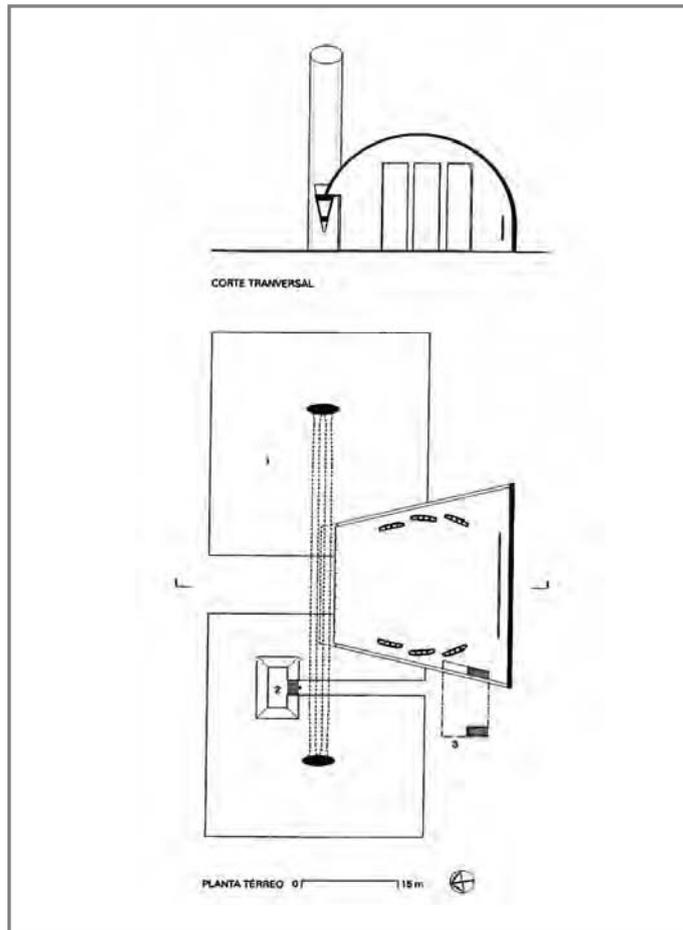
Figura 10 • Plantas e corte esquemático da Biblioteca. Fonte: Underwood, 2003, p. 126.

Mas o aspecto mais importante a ser considerado, do ponto de vista da relação entre forma e sistema técnico, é a criação dessa solução plástica altamente pregnante, que alia dois sistemas técnicos, o sistema de esqueleto – representado pelo pórtico, e o sistema maciço – representado pela abóbada, resultando numa *gestalt* total e que se tornou a imagem dessa obra arquitetônica, dotando-a de valor público.

De fato, os edifícios da Biblioteca e do Salão dos Atos sobressaem pela originalidade plástica da solução. O desenho dos pórticos, que acentua ao mesmo tempo as dimensões horizontal e vertical, traz um elemento simbólico importante – os pilares/torres, que enriquecem a relação semântica entre os três níveis.

Relações geométricas organizam a implantação das edificações – relações de paralelismo ou perpendicularidade, como mostra a ilustração acima. As edificações, por sua vez, têm planta em forma de figura regular, o que resulta em volumetria simétrica (ou quase). Entretanto, pelo fato de se encontrarem distribuídas nas praças, sem nenhuma marcação nos pisos ou qualquer outro referencial que não as edificações vizinhas, o caráter geométrico fica enfraquecido. Deve-se considerar ainda a existência das formas redondas ou curvas de algumas plantas (Galeria, Parlatino, Pavilhão), cilíndricas ou abobadadas de alguns volumes (ou *massas*), que perturba a percepção, pelo visitante, da perpendicularidade e da simetria, tão evidentes na representação em planta. Tudo isso, aliado ao importante uso da “curva livre” nas abóbadas de dois dos mais importantes edifícios (Biblioteca e Teatro), gera um efeito paradoxal de predominância das relações topológicas.

Figura 11 • Planta e corte do Salão dos Atos. Fonte: Underwood, 2003, p. 125.



5. Em *A construção do sentido na arquitetura* (COELHO NETTO, 2007).
6. Aspectos que se referem a imagens, isto é, a representações significativas. Imagem é relação consciência/objeto. No "imaginário" trata-se de relações subjetivas, com múltiplos pontos de vista e sem qualquer ordem. Na "ideologia," que também se refere a uma relação consciência/objeto, trata-se de representações até certo ponto organizadas e não subjetivas, mas "trans-subjetivas" (COELHO NETTO, 2007, p. 100).

Observa-se que a diferenciação entre elementos primários e secundários tende a desaparecer, já que não há detalhes (nem mesmo esquadrias nos panos de vidro, que são fixados numa treliça espacial instalada no interior dos edifícios). O caráter geral do conjunto é dado pela forma mesma, e essa tem similaridades estruturais relevantes com o sistema técnico-construtivo. Se, por um lado, o grau de articulação é baixo, por outro o resultado é pregnante e nada trivial. Para usar a terminologia de Norberg-Schulz, essa obra tem caráter revolucionário. A linguagem formal de Niemeyer, embora baseada no modernismo "corbusiano" (estrutura independente, planta livre, rejeição ao ornamento), tem expressão original, tendendo para um estilo próprio.

Eixos estruturadores do espaço

A leitura do discurso arquitetural proposta por Coelho Netto⁵ fundamenta-se na definição de arquitetura como organização do espaço. Enquanto Norberg-Schulz enfatizava a estrutura formal, Coelho Netto considera principalmente as dimensões relativas à experiência do espaço, incluindo aspectos imaginários⁶ e ideológicos. Esse autor sustenta que toda modificação geral na sociedade só é efetiva se acom-

panhada da atribuição de novos sentidos no nível da infraestrutura, isto é, dos relacionamentos espaciais.

Os eixos organizadores do sentido do discurso arquitetural são: 1. espaço interior x espaço exterior, 2. espaço privado x espaço comum, 3. espaço construído x espaço não-construído, 4. espaço artificial x espaço natural, 5. espaço amplo x espaço restrito, 6. espaço vertical x espaço horizontal, 7. espaço geométrico x espaço não-geométrico.

O primeiro eixo: **espaço interior x espaço exterior** expressa a necessidade subjetiva de proteção tanto física quanto psicológica, proteção essa identificada com o espaço interior. Ao mesmo tempo, esse eixo contempla a relação dialética entre a edificação e a cidade, enfatizando assim sua necessária relação. Já o segundo eixo: **espaço privado x espaço comum** (ou espaço individual x espaço social) refere-se aos diferentes usos e aos diferentes sentidos que se atribuem a esse espaço conforme a cultura (ou o grupo social em questão) e a época. Os arranjos dos espaços podem conferir-lhes caráter de uso privado ou comum, de maneira a integrar ou segregar pessoas ou classes sociais.

Quanto ao eixo **espaço construído x espaço não-construído** – no nível do **espaço comum** – está principalmente associado à participação política, à inclusão ou exclusão dos cidadãos. A estruturação do espaço, segundo esse eixo, varia através dos momentos históricos (ao contrário do que ocorreu durante longo período com o espaço interior privado).⁷ Modificações no espaço exterior não construído comum estão relacionadas a conflitos de classes. A incorporação dialética do não-construído no espaço interior privado (casa pompeana, por exemplo, com seus pátios internos) não é a solução que “melhor aproveita” o espaço, e conseqüentemente só é acessível a quem pode pagar pelo “desperdício”.

O eixo seguinte, o do **espaço artificial x espaço natural**, inclui os espaços não-construídos naturais, como os parques. O importante nesse eixo é que o espaço não-construído – seja natural ou artificial, se integre ao tecido urbano, mantendo suas características de “espaço livre”, um espaço onde as pessoas se sentem efetivamente livres e seguras.

Com relação ao **eixo espaço amplo x espaço restrito**, não há necessariamente coincidência entre o espaço restrito e o interior, nem entre o espaço amplo e o exterior. Os significados associados ao espaço restrito remetem à noção de proteção e intimidade, mas também ao mistério e ao secreto. O espaço amplo é normalmente sentido como não protetor, e até mesmo hostil, pois exhibe sempre o poder de seu possuidor. O espaço excessivamente amplo pode atemorizar, provocando a angústia do vazio, do infinito. A imensidão é assim tão preta de mistério quanto o espaço restrito, mas de abordagem mais problemática, já que é mais difícil se apropriar – mesmo que simbolicamente – de um espaço amplo. De qualquer maneira, a organização do espaço só é bem-sucedida quando realizada ao redor de uma contínua dialética do espaço amplo e espaço restrito.⁸

7. Por exemplo, enquanto na Grécia antiga o lugar do povo era sempre do lado de fora, no espaço não-construído da ágora ou no exterior do templo, em Roma o lugar do coletivo passou a ser no interior da basílica. Essa situação se manteve na catedral românica e na catedral gótica. Só a partir do Renascimento o espaço aberto voltou a ser ocupado pelo sujeito coletivo. A tendência atual é o desaparecimento dos espaços comuns não-construídos (como as praças), enfatizando-se os espaços comuns construídos, como os grandes estádios, onde o acesso é controlado.

8. A possibilidade de flexibilização dos espaços internos (como a casa tradicional japonesa) é perfeitamente viável e não há por que pensar necessariamente a arquitetura em termos fixos..

9. Coelho Netto cita também a verticalidade como manifestação mística, como na catedral gótica.

10. Nesse sentido, Le Corbusier falava em *promenade architecturale*, ou passeio arquitetural.

O aspecto mais importante do eixo **espaço vertical x espaço horizontal** é o da temporalização do espaço. A permutação entre os planos horizontal e vertical, vencendo desníveis, é uma maneira de dinamizar o espaço, possibilitando que seja vivenciado na dimensão temporal.⁹ Pela própria natureza material do objeto arquitetônico, o espaço não pode ser modificado constantemente, mas sua vivência pode ser dinamizada, enriquecendo assim a relação entre o homem e o espaço.¹⁰

Na discussão do último eixo: **espaço geométrico x espaço não geométrico** é ressaltado o fato de que a representação geométrica está ligada à lógica aristotélica, instrumento fundamental do pensamento científico. Mas no campo da estética só podemos pensar em geometria como representação, não como base do pensamento, nem como algo inerente ao objeto.

Entretanto, a prática da arquitetura (e da urbanística) tem sido tal que os arquitetos propõem espaços de representação no lugar do “espaço real”. O geometrismo – ou o uso exclusivo de figuras geométricas regulares, da linha reta, das paralelas e do ângulo reto – por ser mais facilmente previsível, contém menos informação. Trata-se do artificial opondo-se ao orgânico – à vida, o condicionado, ao livre.



Figura 12 • Foyer do Teatro – foto da autora

Espaço e discurso – funcionalidade e estética

A relação entre arquitetura e ideologia é discutida a partir de dois discursos que atravessam o eixo **espaço geométrico x espaço não geométrico**: o discurso do funcionalismo e o discurso estético da arquitetura. O discurso do funcio-

nalismo é fundado no “mito da funcionalidade”, que alia a forma à função. O autor argumenta que a forma **não** segue a função simplesmente porque forma e função seriam valores antitéticos e irreconciliáveis por refletirem ideologias em conflito: a aristocrata e a burguesa. A forma é historicamente objeto de ostentação da aristocracia – e ostentação do ócio. Para o burguês, a forma em si não tem sentido, a menos que associada a uma utilidade, isto é, uma função. O funcionalismo se consolidou juntamente com a sociedade industrial moderna: racionalização da produção, produção em série, maximização do lucro com custo mínimo e rendimento máximo. O funcionalismo se diz voltado para as necessidades do usuário, mas é de fato um funcionalismo do produtor. O uso da linha reta, do ângulo reto, a eliminação do adorno são antes de tudo maneiras de racionalizar para baratear a produção.

Além disso, os eixos em torno dos quais se tem organizado o discurso estético da arquitetura, a saber, ritmo, harmonia, medida e composição, são o próprio repertório da Renascença. O ritmo é o que permite prever o que vai se apresentar aos olhos. A harmonia, em termos renascentistas, é basicamente identificada com a simetria e com a proporção áurea. Ora, relações de simetria, o uso de figuras geométricas regulares, a regularidade rítmica e a proporção áurea não são medidas universais de qualidade estética, ainda que esse modo de sentir predomine ainda hoje, por uma questão de herança cultural.

Figura 13 • A escultura da Mão – foto da autora



Figura 14 • Foyer do Teatro, com efeito de duplicação do espaço – foto da autora



O memorial da América Latina visto pelos eixos estruturadores

Observamos no Memorial que o **espaço exterior não-construído** é superior ao construído. Ele é também **espaço comum**, o que enfatiza o estatuto público do conjunto, bem como o caráter de “espaço livre”. Mas se esse espaço é exterior relativamente aos edifícios do conjunto, ele é interior, do ponto de vista de quem está do lado de fora da cerca. Essa última, se por um lado restringe o acesso, segregando a obra da cidade, por outro lado possibilita ao menos a permeabilidade visual.

A partir de qualquer local em que se situe no Memorial, o visitante pode acessar e visualizar outros edifícios. Além disso, a maioria dos edifícios tem ingresso franqueado. Isso significa que o espaço interior também é predominantemente percebido como espaço comum.

As dimensões também reiteram o caráter público dessa obra. Tanto os espaços exteriores quanto os interiores são **amplios**, compatíveis com grandes aglomerações de pessoas. Na praça de acesso, o arquiteto locou a escultura da grande Mão, contendo um mapa da América Latina que “sangra”. A inscrição, literalmente dirigida ao homem do povo, fala do suor, sangue e pobreza do povo da oprimida América Latina.

Nos espaços internos são utilizados inclusive alguns efeitos de ampliação (uma relação muito mais barroca que modernista). A parede do fundo do foyer do Teatro é revestida com um espelho, criando a ilusão de duplicação do espaço. E a inversão desse efeito acontece no interior do Teatro que, com duas plateias e um palco entre elas, aparenta possuir um espelho no fundo do palco a refletir a plateia.

A passarela é o principal elemento do eixo **espaço horizontal x espaço vertical**, direcionando o trajeto e, ao mesmo tempo, possibilitando ao visitante uma apropriação visual do conjunto. Nesse percurso o espaço externo da cidade é também integrado ao campo visual do visitante. Também

devem ser ressaltados os pórticos do Salão dos Atos e da Biblioteca, que terminam em “torres”. Como esses elementos verticais são tradicionalmente associados ao poder ou ao sagrado, esses edifícios são percebidos como templos, embora profanos.

No eixo **espaço natural x espaço artificial**, há predominância do artificial. Mesmo os elementos naturais são “artificializados”: os espelhos d’água têm contornos geométricos e até as palmeiras são plantadas de maneira regular.

Observa-se aí uma inversão relativa à expectativa, já que dos espaços ligados a elementos naturais espera-se que tenham formas orgânicas (no sentido de serem compostos por linhas curvas, mais próximas ao mundo orgânico). Com relação às edificações, ao contrário, espera-se que, segundo o geometrismo que alimenta o “mito da funcionalidade” e o “discurso estético da arquitetura”, sejam desenhadas com linhas e ângulos retos. Mas o Memorial se contrapõe a esses discursos: não é harmônico, já que não cumpre um requisito básico, o da regularidade rítmica. Como vimos acima, o ritmo é aquilo que permite prever o que vem em seguida, e isso não ocorre nessa obra, imprevisível e surpreendente.

Finalmente, o eixo definido pela oposição **espaço geométrico x espaço não-geométrico** é o único diretamente relacionado à forma. Isso parece indicar que a proposta de Coelho Netto contempla os aspectos abordados na teoria de Norberg-Schultz, e ainda a amplia.

Figura 15 • Espelho d’água com esculturas, onde se assenta o Salão dos Atos. Ao fundo, à direita, o Parlatino; à esquerda, ‘jardim’ de Palmeiras e, ao fundo, o Pavilhão da Criatividade – foto da autora.



Conclusão

De fato, a abordagem de Coelho Netto coloca o objeto arquitetônico numa perspectiva mais ampla, considerando, por exemplo, o espaço externo à edificação e sua relação com o entorno. Também a atenção ao espaço não-construído e ao espaço natural (seja ele interno ou externo à edificação) evidencia a intenção de inserção da arquitetura num contexto maior, numa realidade que inclui a relação dialética com espaços não-arquitetônicos. As noções de espaço privado e espaço comum (bem como as de espaço amplo e espaço restrito) mostram que a análise não pode ignorar as relações sociais enquanto relações de classe, pois essas últimas definem a posse da propriedade e do poder.

Outra noção valorizada por esse autor é a de temporalização do espaço, cuja consideração mostra a importância atribuída à análise do espaço enquanto relação com os sujeitos nele implicados. É uma posição contrária à do teórico Norbert-Schulz, que preconiza o estudo objetivo da estrutura formal. Para Coelho Netto não há possibilidade de similaridade estrutural entre forma e função, pois essas são inconciliáveis. O sentido deve ser buscado nos eixos que organizam o discurso arquitetural. E esse discurso não é autônomo, mas atravessado por outros discursos. Essa relação interdiscursiva é constitutiva da produção (da arquitetura), pois é nela que circulam os saberes que sobre-determinam o produto.

Deve-se considerar também o contexto imediato como determinante das condições de produção do discurso arquitetural. No caso do Memorial, vimos que o projeto político do qual nasceu a ideia arquitetônica é baseado na utopia de integração da América Latina, no contexto de um mundo capitalista.

Assim, o programa arquitetônico pede um espaço que possibilite encontros, trocas de conhecimento sobre a história e as produções culturais dos diversos países, e deliberação sobre políticas relacionadas à causa. Para atender a essas demandas, o espaço do Memorial se caracteriza por ser não apenas amplo, de uso comum, acessível, permeável, mas também estranhamente expressivo: uma composição de formas oníricas, quase surrealistas. E o estranhamento (ou a surpresa, no dizer de Niemeyer) é potencialmente gerador de novas significações e de seus efeitos de mudança. Nessa obra, o discurso do arquiteto destoa claramente do discurso arquitetural dominante. O Memorial parece um mundo à parte, regido por relações espaciais outras, enclavado na malha urbana.

Entretanto, a proposta de Coelho Netto desconsidera aspectos fundamentais. A dimensão técnica da arquitetura é omitida. Na dimensão estética, as questões da qualidade e da originalidade não são levantadas. Enfim, a própria história e as tradições são colocadas em segundo plano ou vêm embutidas no conceito de ideologia. E esses aspectos são tratados com muita clareza por Norberg-Schultz.

No Memorial, como mostramos acima, técnica e forma são inseparáveis (como de resto em praticamente toda a obra de Niemeyer). A estrutura formal, no caso dos edifícios em abóbadas, coincide com a estrutura material em concreto armado. Além disso, coberturas em curvas são tradicionalmente usadas para cobrir grandes vãos, mas também estão associadas a conteúdos de ordem superior, como a justiça, a religião, a ideologia. Essa vigorosa ligação semântica entre a estrutura formal, a técnica e as demandas pragmáticas e simbólicas é o sentido mesmo dessa arquitetura. Além disso, a relevância das relações, associada à pregnância das formas, é a responsável pelo caráter icônico dessa obra. O caráter icônico, imagético, muito mais que sua dimensão, garante a monumentalidade do Memorial.

A teoria de Norberg-Schulz lança ainda uma luz sobre a relação entre tradição e mudança, ou entre estilo e originalidade. Como discutimos acima, a obra de Niemeyer se insere na tradição modernista, ao mesmo tempo em que dela se desvia. O uso das “formas livres” no Memorial, se por um lado escapa do estilo modernista – pelo menos na sua porção “mais provável”, por outro lado dá continuidade a uma tradição criada e sustentada durante quase sete décadas pelo próprio Niemeyer: o uso das cascas de concreto para criar resultados surpreendentes, não só pela forma final como pela diminuição dos apoios (pilares), tradição essa inaugurada em 1940, com a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha.

Concluimos que, para responder à questão que colocamos no princípio, relativa ao valor estético na arquitetura, não podemos abrir mão de uma teoria centrada na estrutura formal. Mas para pensar o potencial de transformação do signo arquitetônico, na medida em que refrata a realidade, uma teoria baseada nos eixos estruturadores do espaço é de grande valia, já que nesses eixos é que se podem discernir valores relativos à luta pelo poder, seja na forma de domínio do espaço, da técnica, da natureza ou no controle de outros seres humanos.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

COELHO NETTO, J. T. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREITAS, Verlaïne. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Intenciones en arquitectura**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. In: GADGET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Unicamp, 1990.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1995.

PULS, Maurício. Um arquiteto do comunismo. A obra de Oscar Niemeyer. **Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 94, n. 1, jan./ fev.2000.

QUEIROZ, Rodrigo. Memorial da América Latina: concisão e monumentalidade. **Nossa América**, São Paulo, v. 1, p. 10-16, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2005.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo. Cosac & Naify, 2003.

Endereço para correspondência

Raquel Manna Julião
Rua Engenheiro Amaro Lanari, 378/601
30310-580 - Belo Horizonte – MG
e-mail: raquelmj@uai.com.br