

## 5 PARATOPIA E ESCRITURA EM ARQUITETURA: UMA APROXIMAÇÃO AO DISCURSO ARQUITETURAL DE OSCAR NIEMEYER

Raquel Julião<sup>1</sup>

### RESUMO

Este trabalho pretende cotejar a noção de *paratopia*, proposta pelo teórico do discurso Dominique Maingueneau, com a ideia barthesiana de *escritura*. A paratopia se refere ao lugar paradoxal do autor, entre sua criação e um contexto social. Escritura é traço material que identifica uma marca do sujeito, um posicionamento particular. E num sentido mais radical, é ligada ao corpo do autor (ou artista), ao seu gesto: é expressão pulsional. Assim, a partir de uma leitura do tipo interpretação, que leva em conta o contexto sócio histórico, é possível abordar uma construção subjetiva – uma tomada de posição política e estética (numa palavra: ética). Além disso, a adoção da noção de escritura permite tomar o objeto arquitetural também na sua dimensão escritural. A escolha desses conceitos se justifica pelo caráter do *corpus*: trata-se de um certo discurso arquitetural, especificamente o de Oscar Niemeyer, marcado pela *curva livre* (discurso que inclui não só sua produção textual, mas também suas obras de arquitetura e seus desenhos). Neste trabalho, vamos pesquisar procedimentos de *embreagem paratópica* no discurso do arquiteto – e que desde já estão ligados ao tema da liberdade, mas também aos temas da leveza e da surpresa ou do inesperado. Enquanto o tema da *liberdade* dialoga, por um lado, com o pensamento comunista e, por outro lado, com o movimento modernista no campo das artes plásticas, o embreador *surpresa* vai sustentar a escritura. O traço de Niemeyer, identificamos na adoção da *curva livre*, que não só bordeja o tema da liberdade, mas se torna a assinatura desse arquiteto.

**Palavras-chave:** Paratopia, escritura, discurso arquitetural.

### INTRODUÇÃO

A noção de *paratopia*, como proposta pelo teórico do discurso Dominique Maingueneau, foi adotada como principal operador teórico na

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da UFMG, sob orientação da profa. Dra. Ida Lúcia Machado. E-mail: [raquelmjuliao@gmail.com](mailto:raquelmjuliao@gmail.com)

abordagem realizada neste trabalho: a do discurso arquitetural de Oscar Niemeyer. Nossa referência conceitual se articula, assim, em torno dessa noção, e – muito particularmente – da embreagem *paratópica*, operação que leva em conta as condições da atividade enunciativa, ou seja, o tipo de paratopia associado ao posicionamento do autor. E a paratopia é uma noção capaz de articular à leitura de textos uma abordagem discursiva.

Nossa leitura de textos nada tem a ver com o consumo de sentidos já prontos. Ao contrário, o que se quer é elaborar sentidos, não só fazer o texto dizer mais, mas criar um novo texto a partir do texto dado: portanto desdobrar a leitura no ato de ler e escrever. É preciso enfatizar que *texto* aqui é entendido como “uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados” (BARTHES, 1970, p. 13). Comentar esses textos, então, é escolher entradas nas múltiplas redes que formam essa galáxia. E seguir uma entrada é também identificar diversas vozes vindas de outros textos. As entradas que mais nos interessam, como discutiremos a seguir, são as realizadas pela embreagem *paratópica*.

A adoção dessa noção de texto é especialmente interessante porque tratamos como textos neste trabalho não apenas os documentos escritos, mas também os desenhos do arquiteto, e a esse conjunto chamamos objeto escritural. A noção barthesiana de *escritura* (a qual dialoga com a bio/grafia de Maingueneau) trata da relação entre o autor – ou, mais exatamente, o inscritor, sujeito da enunciação (MAINGUENEAU, 2009, p. 136) – e o interdiscurso. Mas na sua acepção mais restrita – a de traço – a *escritura* é a presença do inscritor no texto.

## 1 AS NOÇÕES DE ESCRITURA E PARATOPIA

Escritura e paratopia podem ser relacionadas, na medida em que uma obra artística é necessariamente bio-gráfica. Isto é: por um lado, profundamente ligada à paratopia – a um lugar construído pelo autor, a fim de justificar sua obra num contexto interdiscursivo. No outro extremo, a *escritura* é *traço*, incluindo toda a carga pulsional do gesto escritural.

## 1.1 Escritura

Em *Variations sur l'écriture* Roland Barthes 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 linguageiros através do qual um escritor assume a responsabilidade histórica por sua forma e se vincula – por seu trabalho verbal – a certa ideologia da linguagem” (2002, 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.

Num segundo momento, o termo se restringiu ao gesto de inscrição: ao ato manual de tomar um instrumento e com ele 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. Ao contrário: enquanto resultado de um gesto – um traço – é vibração do corpo, é pulsão, ou energia psíquica. Se o traço remete a uma força, remete também a um a direção: para que não seja apenas um traço tolo, é necessário “*gauchir* o traço: há sempre um pouco de *gaucherie* na inteligência” (BARTHES, 1982, p. 157).

O traço é um trabalho que oferece à leitura o que ficou do desgaste da pulsão. A isso Barthes chamou *escritura estética* por oposição à *escritura conforme*, aquela assujeitada a modelos (2000, p.64). Nesta acepção, a escritura é traço, marca, e, no limite, assinatura. Na assinatura, a escritura é não só expressão de uma identidade, mas também uma marca de propriedade e autenticação do engajamento da pessoa. Por isso chamamos assinatura também aos traços frequentes na obra de um artista.

Na discussão sobre o traço de Niemeyer veremos que aos desenhos do artista sempre está associada sua assinatura, enfatizando o caráter de escritura estética desses desenhos que não se pretendem esboços de projeto. O projeto em arquitetura é um conjunto de documentos grafados segundo regras “universais” com o fim de servir à execução. Por isso o projeto é uma escritura conforme, isto é, em conformidade com um modelo.

## 1.2 Paratopia

*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 ou artística) e sua obra. A paratopia corresponde ao lugar que o autor constrói para si pela própria obra. Essa noção nos possibilita entrar no texto pela via do procedimento da embreagem paratópica, a qual aponta para relações interdiscursivas.

Na linguística (e a partir de Jakobson), o termo *embreador* assinala uma relação concreta entre o enunciado e a situação de enunciação, isto é, o contexto extralinguístico. Os dêiticos, termos como *eu, você, aqui, hoje*, são considerados embreadores (MAINGUENEAU, 2008, p. 183). Maingueneau, entretanto, propôs que se atente para outros elementos que podem funcionar como embreadores em um texto literário. Podem ser, por exemplo, personagens, lugares, elementos temporais, e até a forma de apresentação do texto. Esses elementos participam ao mesmo tempo do mundo da obra e da situação através da qual se institui o autor. O que caracteriza esse tipo de embreador, chamado paratópico é, em todos os casos, sua situação limite, de fronteira. A paratopia está, assim, entre um espaço coletivo e um espaço subjetivo (ou lugar de subjetivação), espaço onde o autor se encontra/confronta consigo próprio e as formações discursivas que o atravessam (CHIAPPARA CABRERA, 2004, p. 75). É o lugar instável da possibilidade da criação.

Importa marcar ainda que a paratopia é, ao mesmo tempo, condição e produto do processo de criação de 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*. A barra indica uma situação de instabilidade, uma difícil união entre vida e obra, que, paradoxalmente, afetam-se mutuamente. Mas a barra diz também de uma descontinuidade ou até de uma fratura entre a vida e a obra. Se consideramos que a barra funciona como um embreador, compreendemos sua natureza insustentável. Arriscamos afirmar que todo embreador paratópico é um indecível.

O termo indecidível 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)<sup>2</sup>. Essa noção de indecidível foi adotada por Derrida<sup>3</sup>, a partir do termo grego *pharmakon*, que pode ser traduzido como droga: remédio e veneno. O indecidível 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*).

É a partir desse quadro conceitual que buscaremos, no discurso arquitetural de Niemeyer, localizar a construção de sua paratopia e os elementos que definem sua escritura.

## **2 UMA LEITURA DA OBRA DE NIEMEYER À LUZ DAS NOÇÕES DE PARATOPIA E ESCRITURA**

A paratopia, lugar instável, paradoxal, insustentável do autor, pode ser resumida pela difícil relação inscritor/mundo e é a condição mesma para a realização da obra. O aspecto mais evidente da paratopia de Niemeyer está na delicada negociação entre uma defesa do arquiteto/artista e um posicionamento político “de esquerda” (Niemeyer foi, durante muitas décadas e desde 1945, filiado ao Partido Comunista Brasileiro). Pela leitura de seus enunciados, pretendemos mostrar como, através da narrativa de sua trajetória, o autor oscila entre oferecer justificativas para as soluções adotadas e mostrar-se independente do julgamento de sua comunidade discursiva. Para auxiliar nessa tarefa ambígua, o autor criou até um personagem paratópico, seu “sósia”.

---

<sup>2</sup> 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, indecidível; ou, insolúvel, se utilizarmos as ferramentas usuais da matemática.

<sup>3</sup> Derrida pertence a uma geração de intelectuais franceses (ligados a maio de 1968) que inclui Foucault, Deleuze, Barthes e mesmo (o último) Michel Pêcheux, todos pensadores da diferença. Nesse contexto, não se trabalha com conceitos, mas com noções e categorias, ou operadores textuais.

## 2.1 Paratopia de Niemeyer

O lugar de artista que o autor reivindica precisa ser constantemente defendido contra uma visão mais racionalista da arquitetura, a qual está ligada, na versão corbusiana<sup>4</sup>, à funcionalidade da máquina, e segundo a doutrina de Gropius e da Bauhaus<sup>5</sup>, à industrialização da construção. O trecho reproduzido abaixo, publicado já na velhice de Niemeyer, mostra a imagem que o arquiteto quer perenizar de si e de sua obra:

(1)

[...] achei útil escrever este pequeno texto explicando minha obra de arquiteto. E o faço desejoso de 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 [...]. Lembrome a defender *minha arquitetura preferida: bela, leve, variada, criativa, criando surpresa*. Palavras que, para alegria minha, encontrei depois num livro de Baudelaire: “L’inattendue, l’irrégularité, la surprise et l’étonnement sont une partie essentielle et une caractéristique de la beauté.” Não vou descer a detalhes, vou apenas 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 (NIEMEYER, 1999a [1992], p.33, grifos nossos).

Nesse enunciado aponta para a ambiguidade da posição de Niemeyer. Por um lado, o criador que age segundo seu desejo. Por outro, o arquiteto que, para sustentar um lugar de artista, apela, por exemplo, para a autoridade de Baudelaire, cuja poesia e obra teórica influenciaram profundamente as [artes plásticas](#) dos [séculos XIX](#) e XX.

Quanto à defesa da arquitetura, constatamos que está imbricada em todo o seu discurso, seja antecipando-se, seja respondendo a críticas. Em 1978, n’A

---

<sup>4</sup> Le Corbusier, considerado um dos fundadores do movimento moderno na arquitetura e no urbanismo, exerceu grande influência sobre arquitetos brasileiros, a partir da década de 1930.

<sup>5</sup> Bauhaus foi uma escola de artes e arquitetura criada na Alemanha na primeira metade do século XX. Teve o arquiteto Walter Gropius como diretor, e trabalhava para a industrialização da produção de edifícios.

*forma na arquitetura* (segundo livro que publicou) mesmo incomodado com as críticas, o arquiteto já se permitia desdenhar seus detratores:

(2)

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 analisá-la, com essa vocação para a mediocridade que não permite concessões nem obra criadora. E isso explica minha atuação diante das obras de Pampulha [...] (p. 24).

Mas alguns contra Pampulha de insurgiram, incapazes de nos acompanhar nas *formas mais livres* que propúnhamos. E as palavras barroca e fotogênica se repetiam, gratuitas [...]. 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* (p. 32).

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 (NIEMEYER, 1999a [1992], p. 36, grifos nossos).

Esse enunciado indica que a forma pura é o centro de interesse do arquiteto, e que seu empenho em trabalhá-la tecnicamente tem origem numa posição defensiva, antecipando-se às críticas. Paradoxalmente, os críticos (que afinal impulsionam seu trabalho) não têm sua autoridade reconhecida, são desqualificados, e se recebem explicações, é só para “evitar discussões ociosas”. Quase duas décadas depois, Niemeyer explicita que as justificativas das soluções adotadas eram criadas *a posteriori*, e não sua motivação:

(3)

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 explicá-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. (NIEMEYER, 1999a[1992], p. 34, grifos nossos).

É muito interessante observar que, nesta mesma época, mas dirigindo-se a um público especializado (colegas arquitetos ou estudantes de arquitetura), Niemeyer volta a justificar a adoção das curvas livres. Em palestra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1995, o uso das curvas tem sempre uma justificativa razoável, seja no tocante à implantação, à plástica ou a uma exigência técnica:

(4)

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 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. Essa ambivalência é uma necessidade própria à sua paratopia, que consiste basicamente em manter-se nessa posição insustentável que é ser, ao mesmo tempo, um arquiteto cuja responsabilidade é a de atender a requisitos técnicos e cumprir uma função social, um artista criador e um cidadão comprometido com a justiça e a igualdade.

E talvez as críticas que mais irritassem Niemeyer não fossem as referentes à gratuidade da forma ou à (in)adequação entre forma e função. A questão da coerência política é possivelmente a mais sensível: as críticas à grandiosidade (e, conseqüentemente, ao custo) de suas obras, e o fato de não realizar projetos para o povo o desestabilizavam: provocavam sua ira, ou o silêncio.

(5)

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.  
(NIEMEYER, 1978, p. 38)

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

(6)

[...] 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] (QUEIROZ, 2007, p. 42 a 44).

Mas é no livro publicado em 1992, intitulado *Meu sócia e eu*, que nos é revelada a criação de um personagem paratópico cuja função é realizar essa estranha costura entre um sujeito que, tendo nascido em família relativamente abastada, torna-se comunista; sendo arquiteto num mundo em rápida urbanização e industrialização, faz arquitetura como escultura; sendo comunista, desdenha a arquitetura para as massas... Ora, essa tentativa de costura é justamente sua paratopia, que às vezes é encarnada num personagem paratópico apresentado como um ser oculto: o sócia.

(7)

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 novas e inusitadas responsáveis pelo espetáculo arquitetural que preferimos*. (NIEMEYER, 1999a [1992], p. 33, grifos nossos).

A figura do sócia é de uma ambiguidade absoluta, sendo ao mesmo tempo, o *um* e o *outro*. Esse outro não está comprometido com normas ou expectativas. O termo “transe” vem do latim *transire*, da família do verbo « transir », passar através de, penetrar. Transe remete a um momento crítico, um susto, um

perigo ou uma angústia. Transe também é o objetivo a ser atingido pela hipnose, estado onde podem ocorrer inclusive alucinações perceptivas. Esse termo está ainda semanticamente ligado ao extase, que literalmente quer dizer arrebatado, desprender subitamente, elevar-se. Mas o transe pode ser também o resultado de um estado meditativo, como o nirvana do budismo, que corresponde à ausência total de sofrimento. Trata-se enfim, de um termo paratópico por excelência, por seu caráter paradoxal, entre o estado de entusiasmo e o estado de quietude, e não é por acaso que está ligado ao sósia.

Continuemos a acompanhar Niemeyer na fala sobre o “ser oculto”:

(8)

Nem, tampouco, como ele [o ser oculto] participa dos meus entusiasmos e revolta nesse longo diálogo que vamos mantendo pela vida afora, interferindo nas minhas reações e no meu trabalho, para este transferindo aqueles sentimentos, fazendo-o com o 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 sósia atuou, transformando-as por vezes num desabafo diante dos equívocos que, a meu ver, envolviam a arquitetura (1992, p. 33).

O sósia, por ser um *outro*, pode realizar um trabalho que seja crítico dos equívocos que envolvem a arquitetura, certamente ligados a soluções repetidas e desprovidas de imaginação. O sósia funcionaria então uma espécie de alterego, já que Niemeyer tem como princípio jamais comentar o trabalho de colegas. Mas o sósia, esse sim, pode desabafar.

Essas observações sobre a sustentação do lugar paratópico de nosso autor nos mostram também uma das características de sua escritura, que é a repetição, sempre com ligeiras modificações, de algumas narrativas. Podemos também identificar nos trechos comentados acima – especialmente nos enunciados (1), (2) e (7) – alguns embreadores temáticos. Entre eles destaca-se o tema da liberdade estética (ver grifos), esse sempre associado à curva livre e ao elemento surpresa.

## 2.2 Escritura e desenho

*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. (NIEMEYER, 1999b [1993], p. 9)*

Se a noção de paratopia pode nos guiar na compreensão da relação entre nosso autor e a sociedade, a abordagem da escritura do arquiteto é capaz de aproximar à leitura do fazer da obra, da criação. Tomando a escritura como o ato material da inscrição, é nos desenhos do arquiteto que vamos encontrar uma infinidade dessas manifestações. A prática do desenho é objeto de considerações de Niemeyer, como a que se segue:

(9)

Quando redigi, em Alger, uma reforma do ensino da arquitetura, três coisas propunha. Uma, que o estudante aprendesse a escrever corretamente, de forma a defender com clareza seus projetos. Outra, que saísse da escola consciente desse mundo injusto que o espera, pronto a assumir uma posição solidária e coerente. E outra, principal, que soubesse desenhar. Não o desenho técnico feito com régua e esquadro, mas o *desenho à mão livre* que, como disse, vai lhe permitir 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. (NIEMEYER, 1999a [1992], p. 92)

Esse enunciado mostra a importância que o arquiteto dá ao 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 desenho como escritura estética não tem nada a ver com aquele que é a consequência das tecnologias aplicadas, como na linha da doutrina da Bauhaus, nem da aplicação de

formas “puras”. Aliás, a 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:

(10)

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 (1978, p. 36).

Mas queremos destacar que desenho é parte integrante da explicação da sua arquitetura. Todos os livros de Niemeyer que tratam da sua arquitetura são fartamente desenhados. Não dizemos ilustrados porque não se trata de ilustração, como no caso da apresentação de uma foto da obra ou fotomontagem de maquete de um edifício. O desenho é a *argumentação* mesma, e isso é notório em suas aulas e entrevistas, nas quais o discurso verbal toma exatamente o mesmo tempo da realização dos desenhos. Assim se expressa Rodrigo Queiroz na apresentação de *Desenhos originais de Oscar Niemeyer*:

(11)

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 apurhada 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).

Esses desenhos realizados nas palestras e entrevistas referem-se sempre a obras já consagradas, conhecidas do público e bastante depurados formalmente para o próprio arquiteto, de tal maneira que, ao representa-los, o faz em pouquíssimas linhas, mas que têm toda a potência da forma: um *traço gauche*. Evidentemente esses desenhos não se propõem a ser uma réplica de projetos

realizados, são recriações que registram e sintetizam, ao mesmo tempo, o processo do pensamento criativo. No capítulo intitulado “Como nasce a arquitetura” de seu *Conversa de Arquiteto* (obra de 1993) Niemeyer descreve a seguinte cena de criação, que articula o desenvolvimento do gesto de inscrição, o suporte material do desenho, e a proposição da solução:

(12)

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 terminá-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 [...] (NIEMEYER, 1999b [1993], p. 9).

Essa não é, entretanto, exatamente a imagem de si que esse mestre quer oferecer ao público. No mesmo livro ele conta (e reconta em outros livros), a maneira como surgiram as ideias dos projetos da mesquita de Argel e do Memorial da América Latina.

(13)

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. Outras vezes, uma simples perspectiva do conjunto é suficiente; como ocorreu no Memorial da América Latina, perspectiva que Ruy Ohtake guarda como lembrança. (NIEMEYER, 1999b, p. 9).

A imagem do artista genial – iluminado por uma súbita inspiração, está associada a esse enunciado. Paradoxalmente, o processo do desenho enquanto método de trabalho aparece aqui como uma etapa dispensável. Mas ambiguidades desse tipo, já vimos, é que constroem sua paratopia.

Além disso, Niemeyer não retoma e desenvolve um desenho já começado (como é usual entre arquitetos), ele simplesmente redesenha. Uma implicação importante do redesenho é a de que seu repertório é sempre retrabalhado, configurando uma pesquisa contínua. Esse é o caso da *curva livre*, que

surgiu como intenção na década de 30 na igreja da Pampulha e vem sendo redesenhada até hoje.

Ao *redesenho* da curva livre está associada a questão da relação entre a definição da estrutura com o resultado plástico da obra. Em Niemeyer, a estrutura de um edifício não é simplesmente o esqueleto que será recoberto por uma pele. Em vez disso, na obra desse arquiteto a estrutura é a arquitetura mesma.

(14)

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 (NIEMEYER, 1978, p. 42).

E ainda, a maneira como o edifício vai se apoiar no solo – sua tectônica, ou a relação entre as cargas e os apoios – é determinante de toda a solução arquitetural. A pesquisa plástico-estrutural do arquiteto, com o passar dos anos, aponta cada vez mais para uma negação da tectônica, buscando uma aparência de que os edifícios flutuam. E se isso começou com as colunas afinadas nos apoios (nos palácios de Brasília), evoluiu para o uso das cascas em formas livres, executadas no concreto armado.

Uma marca da escritura de Niemeyer é a relação entre o gesto, o desenho e a arquitetura. A curva livre, traço definidor do seu desenho, é gestual. E o desenho é a alma – o que anima – a arquitetura desse artista. E é alma porque está visceralmente ligado ao corpo: é traço pulsional. O fato de ser gestual não significa tratar-se de algo espontâneo, como pode sugerir o poema tantas vezes recitado por Niemeyer:

(15)  
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 (2000, p. 17).

De fato, a construção geométrica desses perfis – que concordam curvas e retas – só é possível por um exaustivo processo de redesenho. Provavelmente é a esse processo que Niemeyer se refere quando fala de uma arquitetura “mais livre e rigorosa”.

### 2.3 Desenho e teoria

Sustentamos ainda que o desenho em Niemeyer veicula sua teoria sobre a arquitetura. Os elementos principais do que chamamos de proposta teórica de Niemeyer são: a relação da arquitetura com o vazio (associada ao espaço arquitetural); a surpresa como qualidade necessária à obra de arte (associado à curva livre); a identidade entre arquitetura e estrutura (associada à leveza). Apesar de que em nenhum de seus enunciados essa proposta teórica ser explicitada, ela permeia todos os textos – e é ela que estrutura o discurso arquitetural de Oscar Niemeyer. Interessa-nos aqui, de maneira especial, a questão da surpresa, que é identificada com a própria arquitetura:

(15)  
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 (NIEMEYER, 1978, p. 18).

A surpresa nos parece ser, com efeito, o embreador central no discurso arquitetural de Niemeyer, considerando o objeto escritural composto de textos e

desenhos. A surpresa é uma quebra na expectativa, é uma interrupção na sequência linear do tempo, e é por isso que a surpresa pode gerar mudança (na percepção, no posicionamento). Mas, é bom lembrar, ela é também um indecível, e por isso, pode mobilizar tanto quanto pode paralisar: é próprio do surpreendido ficar sem palavras e sem ação. Associada à surpresa, sempre está a curva livre, que também é indecível: fica entre a curva geométrica abstrata (definível por uma equação), e a curva orgânica, que pretende reproduzir o organismo.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O desenho, em Niemeyer, também é construção de um lugar paratópico: lugar entre a imaginação do artista e o espaço real da obra construída. Como vimos, não se trata de desenhos arquitetônicos que pretendam informar a execução de uma construção: uma escritura conforme. Também não são desenhos que procurem traduzir o desenho técnico para um público leigo, geralmente na forma da perspectiva. Os desenhos de Niemeyer têm autonomia, criam sua própria realidade: sem uma função clara ou um lugar estabilizado, são apenas traço, e, no limite, assinatura do inscridor.

Dessa breve aproximação ao discurso de Niemeyer comprovamos a pertinência da relação entre paratopia e escritura. É que a paratopia tem que ser construída na e através da obra, e a maneira de se abordar uma obra escritural é a própria escritura. Identificamos que os elementos que caracterizam a escritura, como a repetição de relatos, a oscilação entre justificar-se e declarar-se livre de compromissos, a ênfase em determinados temas, estão imbricados na construção e sustentação da paratopia. E a marca maior da sua escritura, o traço que revela a curva livre, é a manifestação da surpresa. A surpresa é também o embreador capaz de articular um pensamento teórico sobre a arquitetura na sua relação com o campo das artes plásticas.

**ABSTRACT**

This paper proposes correlating the notion of *paratopia*, proposed by Dominique Maingueneau, with the barthesian idea of *scripture*. Paratopia stands for the paradoxical place of the author, between its creation and a social context. Scripture refers to a material trace that identifies a subjective mark. In a more radical sense, it is related to the body of the author (or artist), to his gesture: it is pulsional expression. Thus, from an interpretative reading, that takes into account the socio-historical context, it is possible to approach a subjective construction – a political and aesthetical positioning (in one word: ethics). Besides, the adoption of the notion of scripture allows taking the architectural object also in its scriptural dimension. The choice of these concepts is justified by the *corpus*: this is a certain architectural discourse, specifically the discourse of Oscar Niemeyer marked by the freehand curve (discourse that includes not only his textual production, but also his works of architecture and his drawings). We will search for the paratopic shifting procedures – which are, at first, related to the themes of freedom, lightness and surprise. While the theme of freedom dialogues, on the one hand, with the communist thoughts and, on the other hand, with the modernist movement in the field of fine arts, the shifter *surprise* sustains the scripture. Niemeyer's trace, identified in the adoption of the free curve, not only borders the theme of freedom, but also becomes his signature.

**Keywords:** paratopia, scripture, architectural discourse.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BARTHES, Roland. *S/Z*, Lisboa: Edições 70, 1999 [1970].

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990 [1982].

BARTHES, Roland. *Variations sur l'écriture*. Paris: Seuil, 2000 [1994].

CHIAPPARA CABRERA, Juan Pablo. *Uma leitura de Borges na França: linguística discursiva e literária*. 115 f. Dissertação (Mestrado em Estudos linguísticos) - Pós-graduação em estudos linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais). Belo Horizonte, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2009 [2005].

MAINGUENEAU, Dominique. "Embreador". In CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*, São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1993].

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NIEMEYER, Oscar. *O ser e a vida*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

NIEMEYER, Oscar. *Minha arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

NIEMEYER, Oscar. *Meu sócia e eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1999a [1992].

NIEMEYER, Oscar. *Conversa de Arquiteto*. Rio de Janeiro: Revan, 1999b [1993].

NIEMEYER, Oscar. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

QUEIROZ, Rodrigo. (Org.) *Coleção Niemeyer: desenhos originais de Oscar Niemeyer*. São Paulo: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2007.