



06

Artigo recebido em: 10/04/2018

Artigo aprovado em: 28/09/2018

DOI 10.5380/2238-0701.2018n16p116-137

Experiência estética; Arquitetura; Espacialidade; Comunicação; Semiótica





Memorial e Museu 9/11: história e memória desveladas pela experiência da espacialidade.

Memorial & Museum 9/11: history and memory unveiled by the experience of spatiality.

Memorial y Museo 9/11: historia y memoria desveladas por la experiencia de la espacialidad.

SAMANTHA MANFRONI FILIPIN ROVIGATTI¹

GERALDO MAGELA PIERONI²

Resumo: O presente estudo investiga o caráter comunicacional do Memorial e Museu 9/11, em Nova Iorque. Entendido como um lugar de memória (Nora), a dimensão matérica da espacialidade apresenta

1 Mestre e Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Especialista em Gestão Estratégica de Pessoas (UTP). Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Membro do Grupo de Pesquisa Interações Comunicacionais (INCOM) – UTP.

2 Diplôme d'Études Approfondies em História e Doutorado em História - Université Paris IV - Paris-Sorbonne. Mestre em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor-pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP. Membro do Grupo de Pesquisa Tecnologias: Experiência, Cultura e Afetos (TECA) - UTP.

uma arraigada narrativa, tornando sua arquitetura o acervo principal. A análise traz a semiótica visual e o conceito de semissimbolismo, pelo qual são identificadas relações entre categorias do planos da expressão e do conteúdo. As homologações entre os planos permitem engendrar percursos gerativos do sentido por meio das visualidades e espacialidades trazidas no texto arquitetônico. O estudo aborda essas apreensões da ordem do sensível, da experiência estética, propiciando ao objeto o incremento de valor comunicacional.

Palavras-chave: Experiência estética; Arquitetura; Espacialidade; Comunicação; Semiótica.

Abstract: *The present study investigates the communicational character of 9/11 Memorial & Museum in New York. Understood as a place of memory (Nora), the material dimension of spatiality presents an ingrained narrative, making its architecture the main collection. The analysis brings visual semiotics and the concept of semissymbolism, by which are identified relations between categories of the planes of expression and content. The homologations between the plans allow generating generative pathways of meaning through the visualities and spatialities brought in the architectural text. The study approaches these seizures of the sensible, of aesthetic experience, propitiating to the object the increase of communicational value.*

Keywords: Aesthetic experience; Architecture; Spatiality; Communication; Semiotics.

Resumen: *El presente estudio investiga el carácter comunicacional del Memorial y Museo 9/11, en Nueva York. Entendido como un lugar de memoria (Nora), la dimensión matérica de la espacialidad presenta una arraigada narrativa, haciendo su arquitectura el acervo principal. El análisis trae la semiótica visual y el concepto de semisimbolismo, por el cual se identifican relaciones entre categorías de los planos de la expresión y del contenido. Las homologaciones entre los planos permiten engendrar recorridos generadores del sentido por medio de las visualidades y espacialidades traídas en el texto arquitectónico. El estudio aborda esas inquietudes del orden de lo sensible, de la experiencia estética, propiciando al objeto el incremento de valor comunicacional.*

Palabras clave: Experiencia estética; Arquitectura; Espacialidad; Comunicación; Semiótica.

Introdução

A arquitetura é uma das materialidades que mais evidencia a dimensão da *presença*, a tangibilidade pelos corpos pela própria essência acolhedora. A espacialidade arquitetônica abriga, interage, afeta, fazendo ressoar a condição da existência humana. Na condição de texto não-verbal que permite a penetrabilidade do usuário como um dos sujeitos da ação, a arquitetura proporciona uma experiência da ordem da cotidianidade. Sua leitura é uma operação inferencial dessa experiência (FERRARA, 1993, p.13). E a experiência não é única, tampouco a leitura o será. A arquitetura, assim como a cidade, pode ser apreendida de tantos modos quanto forem suas visões, no amplo sentido da palavra. Essas visões são entendidas como relações de corporeidade, produzem sentidos, mas não escapam à incompletude interpretativa, uma vez que não dão conta de abarcar a complexidade do texto arquitetônico.

A materialidade em análise no presente artigo, o Memorial e Museu 9/11, propicia uma relação de corporeidade entre sujeito e ambiente, perfazendo-se em um regime de interação no qual há uma constituição mútua, um “fazer junto” (LANDOWSKI, 2005, p.35). Para esse ajustamento estésico tem-se, de um lado, o sujeito portador de uma competência estésica, ou seja, o sujeito sensível e, de outro o objeto com consistência estésica, entendida como qualidades plásticas e dinâmicas também sensíveis. Por objeto, Landowski (Ibid., p.18) define como algo qualquer que pertença ao ambiente cotidiano.

O museu como discurso visual

Até o século XX as espacialidades destinadas para abrigar museus tendiam a se configurar dentro de uma concepção arquitetônica mais contida, cabendo ao acervo interno dar conta da narrativa. Em uma espécie de deferência ao material a ser exposto, a dimensão matériaca usualmente era concebida de modo a não se sobressair, tornando-se coadjuvante do discurso visual. Os espaços físicos, sobretudo os internos à edificação, usualmente seguiam uma neutralidade visual, erigindo o acervo à condição de principal elemento narrativo. O caráter dos espaços era pensado visando a evidenciar a exposição e não desviar a atenção à sua arquitetura. Daí a opção por concebê-la com características convencionais (MONTANER, 2003, p.8).

Pode-se dizer, portanto, que a experiência dessas espacialidades arquite-

tônicas erigidas segundo padrões mais tradicionais está mais centrada na relação com a obra de arte e menos com o espaço em si. Os regimes de interação possivelmente voltam-se a um “sentir junto” (LANDOWSKI, 2005, p.18-35).

A instituição museu passou por crises desde sua fundação, que foram agravadas pelas críticas da arte de vanguarda e as destruições da Segunda Guerra Mundial, mas recuperou seu poder na sociedade contemporânea, como referência capaz de transmitir valores e manifestações sônicas dos tempos (MONTANER, 2003, p.8).

A transformação conceitual e experiencial das espacialidades teve como um dos precursores o Museu Guggenheim de Nova Iorque³, concebido com entorno artístico, escultural. O museu rompe com a estaticidade, a caixa fechada para dar lugar a um percurso de movimento contínuo, dinâmico (MONTANER, op. cit, p.12). A espacialidade espiralada tornou-se a narrativa principal e o museu passou a atrair o público não mais meramente pelas exposições, mas pelo interesse em sua arquitetura. O Museu Guggenheim americano abriu caminho a novos modos de apreensão e experiência da espacialidade. Depois dele, outros museus erigiram-se como marcos na paisagem da cidade, servindo ainda chamarizes para a autopromoção da urbe. Eis o que ocorreu, por exemplo, com o Guggenheim de Bilbao. A inusitada obra de Frank Gehry corroborou fortemente com a renovação urbana, recuperando em certa medida o prestígio e a imagem da cidade basca.

Ainda em referência a museus que se erigiram como marcas na paisagem e se tornaram parte do *marketing* urbano, além do Guggenheim de Bilbao alguns outros exemplares arquitetônicos se destacam pela mesma razão: o Memorial 9/11 — que compõe a reconstrução no Ground Zero, em Nova Iorque — e o recente Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro. Todos configuram-se como textos constituídos de um arraigado discurso visual e promovem a urbe onde estão inseridos. No entanto, no exemplo nova-iorquino a dimensão matériaca (re)monta a *história*, aflora a *memória*, tendo a própria arquitetura como elemento cerne da narratividade, seu acervo maior.

Para Nora (1993, p.9), história e memória diferenciam-se semanticamente, tendo de um lado a memória, viva e enraizada no espaço, na imagem, no gesto e de outro a história, como uma reconstrução incompleta do passado. Para o autor, pode haver tantas memórias quantos forem os sujeitos, sendo algo da vivência. Essa subjetividade é similar à existente na apreensão e experiência da espacialidade.

3 Projetado por Frank Lloyd Wright e construído na década de 1950.

Nora (1993, p.14), tece ainda uma crítica ao que denomina “lugares de memória”, ao postular que, quanto menos a memória é vivida interiormente, maior é a necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. (NORA, 1993, p.9).

Não é o propósito do artigo aprofundar essa relação tensiva entre *memória* e *história*, mas apresentar as características-base de ambas, tendo-as como premissas para as instituições *museu* e *memorial*.

Schulz (2008, p.87) cita o pioneirismo de Roma em inaugurar uma urbanidade como memorial, perpetuado ao longo das civilizações. Segundo a autora, os monumentos romanos evocam o passado e, por conseguinte, converteram-se em “agentes da memória”.

A retórica romana já considerava que a memória emergia a partir da reconstrução imaginária de uma sequência espacial. A arte da memória pressupunha uma construção mental que organizava uma série de lugares, nos quais seriam armazenadas imagens impactantes. Essa arte era um sistema mnemônico utilizado para treinar e desenvolver a memória artificial, que passava a atuar como instrumento do conhecimento. (SCHULZ, 2008, p. 89).

A memória se refaz por meio das espacialidades, mantém-se viva. Voltando-se o olhar ao objeto aqui investigado, o 9/11, pode-se categorizá-lo também como lugar agenciador da memória. Suas formas comunicantes propiciam um resgate histórico em uma narratividade capaz de revelar mais do que seu próprio acervo, podendo suscitar, portanto, uma forte experiência da espacialidade. Retomando-se o conceito de Nora (1993), a espacialidade analisada a seguir propicia uma vivência, aflora a memória, não necessitando de uma profusão de elementos tangíveis. O discurso visual

está centrado muito mais na experiência da espacialidade em si, do que na narratividade disposta em acervo.

Dos modos de experiência da espacialidade

A experiência da espacialidade permite a interação entre sujeito e ambiente conferindo-lhe uma dimensão estética, para a qual contribuem acima de tudo as emoções. (QUERÉ, 2010, p. 37). Pode-se dizer que essa relação denota também uma intercorporeidade, uma constituição conjunta. O ambiente ajuda a constituir o sujeito e o sujeito se constitui no e com o ambiente. Esse regime de interação do “fazer junto” advém da relação bidirecional, da interação sujeito-ambiente (LANDOWSKI, 2005, p.18-35). Um constitui o outro e ambos se constituem. O ambiente passa a depender do sujeito para se *fazer* e ao mesmo tempo a sua constituição corrobora para a constituição do sujeito. Aqui, um ser dotado de sensibilidade, que passa a *sentir*. O objeto que também possui qualidades da ordem da estesia, é acionado a sentir. Pode-se dizer que ocorre então, além de um “fazer junto”, um “sentir junto” (Ibid., p.18-35).

Ao analisar o objeto por este viés *estético*, o memorial evoca a manifestação do sensível, da afetação do sujeito. E se de algum modo esse sujeito for afetado pelo que se dá a ver, ele passa a ser um sujeito estético, conforme a teoria kantiana, passível se vivenciar uma experiência estética.

Experiência estética que se assume aqui como algo que se dá na cotidianidade, sob condições excepcionais (GUMBRECHT, 2010), não implica erudição. Ocorre na oscilação, na tensão entre o que o autor chamou de efeitos de presença e efeitos de sentido. No objeto de análise, além do processo de significação, a *presença* também é extremamente marcante — assim como ocorre em outras obras de arquitetura — em razão da dimensão visível da matéria. Nas palavras de Caetano:

Os modos de presença envolvem dispositivos tanto intelectivos quanto sensíveis na experiência cotidiana; assim, também, os sentidos emanam, em consequência, dessas duas ordens de relação com o mundo, na maneira como o apreendemos e como ele se deixa apreender em sua concretude. (CAETANO, 2005, p.207).

A apreensão do sentido em construção se alterna com a fruição da materialidade que se apresenta, em um grau de excepcionalidade capaz de caracterizar uma experiência estética, um “momento de intensidade” — expressão que Gumbrecht (2006, p.32) traz para designar essa modalidade, da ordem do cotidiano.

9/11: a resignificação espacial

O Museu e Memorial 9/11 foi construído sob a praça do Ground Zero⁴, subterrâneo. Ocupa uma área de pouco mais de 10 mil metros quadrados, distribuída em diferentes níveis de percurso. Seu acesso principal e a saída do museu, porém, se dão ao nível da rua. Esses espaços que se voltam ao exterior recebem a envoltória de vidro, cujo volume pode ser visto pela figura 1.



Figura 1: A Expressão Visual do 9/11

Fonte: foto do autor

4 Nome atribuído ao complexo construído no local das antigas torres do World Trade Center.

São espaços destinados essencialmente às circulações de entrada e saída, controle e serviços de apoio. Possuem uma integração visual com o meio externo, pela presença das peles de vidro. Há um tratamento pictórico nas envoltórias que deixa a visibilidade parcial, mas mantém o espaço externo circundante como uma extensão visível do espaço interno. Além disso, cria uma neutralidade visual em relação aos outros edifícios e à praça, enaltecendo a presença das piscinas que o ladeiam. A assimetria visual e estrutural da expressão, conforme figuras 1 e 2, remete ao desordenamento ou instabilidade, no plano do conteúdo.

Logo ao passar pela revista e controle radiográfico de acesso, o visitante se depara com a escada que leva ao primeiro subsolo e com alguns dos elementos mais marcantes do museu, as duas colunas aparentes que sustentam a *nova* estrutura surgem ladeadas pelos pilares resgatados do *antigo* World Trade Center (WTC).

Os dois elementos verticais aparentes de sustentação estrutural, avistados desde a entrada no museu, fazem uma notória alusão às duas torres gêmeas derrubadas em 2001. A visualidade mostra o que pode ser visto também no percurso subsequente do museu — as marcas do passado, materializadas pelos elementos construtivos, fazendo-se presentes na nova espacialidade, perfazendo relações semissimbólicas.

Das relações semissimbólicas

O conceito de semissimbolismo foi apresentado por Jean Marie Floch na obra *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. O termo surge da relação de uma categoria do significante, leia-se do plano da expressão, com uma categoria do significado, o plano do conteúdo. Trata-se, portanto, da homologação entre categorias semânticas dos dois planos da linguagem (PIETROFORTE, 2004, p.9).

O plano da expressão pode ser apreendido a partir de instâncias que orientam o percurso do olhar. Por meio delas, consegue estabelecer uma organização da plástica, segundo os tipos de relações que articulam os formantes do texto, do significante (OLIVEIRA, 2005, p.111). São considerados os formantes cromáticos, relacionados às cores, os formantes eidéticos, que correspondem à forma, os topológicos, concernentes à disposição no dado espaço e os formantes matéricos, relativos à materialidade (Ibid., p.111).

As relações semissimbólicas seguem por todo o percurso do museu, podendo-se observar a articulação do que é apresentado no texto visual, na expressão do espaço com o plano do conteúdo, em que passado e presente se contrapõem.

Tabela 1: Categorias semissimbólicas

PC	passado	vs.	presente
PE	antigo ferrugem	vs vs.	novo não-ferrugem

Fonte: tabela elaborada pelo autor

O *passado* se faz mostrar pelas estruturas metálicas enferrujadas, pilares remanescentes de uma das antigas torres. O *presente* traz as colunas como elementos visualmente marcantes. Percebe-se aqui uma homologação entre categorias do plano da expressão e do conteúdo, uma relação semissimbólica, entre o que é da ordem da representação e da significação.

A ferrugem dos pilares originais expostos na entrada do 9/11⁵ são as primeiras marcas da tragédia vistas no museu (Figura 2). Embora estejam no espaço interno, ambas podem ser avistadas também de fora, pois foram dispostas em frente ao vidro transparente que recobre o edifício.



Figura 2: A Dualidade Simbólica

Fonte: fotos e montagem elaboradas pelo autor

⁵ 9/11 é o nome dado ao Museu. Para os americanos as datas trazem primeiramente o número correspondente ao mês e em seguida o dia. Eis o inverso do que se usa no Brasil, cuja representação numérica da data histórica é 11/9.

As novas colunas estruturais que ladeiam os dois elementos antigos também são visíveis aos transeuntes que circulam externamente. De tal modo que, mesmo sem ingressar e percorrer o espaço projetado sob a praça, o texto visual oferece condições de percepção do sentido trazido pela relação semântica *passado vs. presente*, homologadas pela disposição dos elementos antigos, enferrujados e os novos, as colunas de concreto em perfeito estado.

Ainda em referência a esse ponto focal do edifício, conforme a ilustração anterior, o que se pode observar é a assimetria da estrutura que fecha o edifício, conforme ilustrado nas figuras 1 e 2. Há um caráter de desconstrução visível, marcado pela irregularidade da estrutura metálica que dá sustentação à cobertura e ao fechamento lateral, envidraçados.

A concepção arquitetônica e estrutural do edifício, sobretudo no ambiente que dá acesso ao subsolo, estabelece um claro referencial ao acontecimento do dia 11 de Setembro de 2001, na medida em que a construção, que marca o novo, remete à desconstrução. O presente evoca o passado, na expressão do texto visual.

Os elementos estruturais se cruzam, criam um elemento metálico emaranhado, assimétrico, com diversas inclinações e ângulos, que dão o aspecto de instabilidade, aludindo-se ao desabamento ocorrido. A irregularidade e assimetria seguem a característica do invólucro do pavilhão do museu. A malha estrutural que sustenta os vidros apresenta inclinação não convencional, da mesma forma que a cobertura e os fechamentos laterais e aberturas.

A dualidade é outro aspecto que atrai a atenção do observador. São dois os pilares expostos no acesso principal, que faziam parte da estrutura do térreo do WTC, ladeados por duas colunas do novo museu. A alusão às antigas torres é notória e corroborada pela presença do painel fotográfico dos antigos edifícios disposto junto aos elementos estruturais.

Surge também na logomarca do 9/11 Memorial & Museum, conforme pode ser observada pela figura 3. Os dois números 1 foram concebidos em uma clara alusão à forma dos edifícios que compunham o World Trade Center.

Forma estas que se destacava na paisagem nova-iorquina pela escala monumental. Sua volumetria era convencional, simples, mas sua presença era muito marcante — no sentido literal. A opulência física tornou-se uma *marca*, um referencial. E essa marca visual compõe hoje a comunicação vi-

sual do 9/11⁶. Todas essas referências simbólicas tornam o texto sincrético do novo complexo extremamente rico em narratividade. Além disso, há uma coesão nas representações, quer seja no espaço físico, visual, ou na textual. Percebe-se uma unidade em termos narrativos e a força da marca visual deixada pelas antigas construções, uma eterna presença, ainda que apenas na memória.



Figura 3: Logomarca 9/11

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:9-11_Memorial.png

Das Relações Cromáticas e Simbólicas

A cor tem um significado próprio, simbólico e desta forma é capaz de construir uma linguagem particular para aflorar a imaginação criativa do homem e comunicar um pensamento. As cores “[...] constituem estímulos psicológicos para a sensibilidade humana, influenciando no indivíduo para gostar ou não de algo, para negar ou afirmar, para se abster ou agir” (FARINA, 2011, p. 96). Configuram-se por “vibrações do cosmo” que penetram no cérebro do homem e seguem vibrando, causando impressões em sua psique. A ação da cor se dá tanto sobre o construtor da imagem, quanto ao seu fruidor (Ibid., p. 13). Exerce uma ação tríplice sobre o ser humano. A primeira delas é impressionar. Ao ser vista, a cor causa uma impressão na retina. Seguidamente à sua recepção visual, ocorre uma emoção, ou seja, a cor se expressa e é sentida. Com isso, adquire condição para a terceira ação, que é construir.

No âmbito da linguagem própria da cor há o movimento, o peso, o equilíbrio e o espaço, assim como ocorre com a luz (FARINA, 2011, p. 14).

⁶ Ao fixar os olhos na marca do museu, vem à mente a relação com o conhecido número de telefone utilizado pelos norte-americanos para reportar situações de emergência, o 911. A inscrição numérica pode ser vista em caminhões do corpo de bombeiros por todo o país, cabendo lembrar ainda o fato de que muitos desses veículos estiveram presentes no local da tragédia, exercendo papel preponderante no resgate às vítimas. Muitos bombeiros perderam suas vidas na tentativa de salvar vidas.

As cores claras tendem a aumentar o espaço, dando-lhe uma impressão de amplitude. O branco e o amarelo são mais leves que o roxo e o preto (FARINA, 2011, p.124). Contrariamente, as cores escuras parecem diminuir o espaço, causando a sensação de encolhimento.

A representação das Torres Gêmeas na logomarca do 9/11 recebeu a cor azul como formante cromático. O azul remete à paz, à calma espiritual (KANDINSKY, 1990, p.85 *apud* BARROS, 2009, p. 187). Para Kandinsky, esta cor “[...] é capaz de despertar no ser humano um profundo desejo de pureza e de contato com o divino” (Ibid., p.188). É a cor da abóbada celeste, do dia claro e do mar limpo. Segundo HELLER (2013), com base em pesquisa quantitativa, o azul é o mais lembrado como preferência cromática.

Por outro lado, Kandinsky (Op cit, p. 85 *apud* BARROS, 2009, p. 187) postula que, se o azul for misturado ao branco, clareando seu tom, ele perde sua característica marcante, enfraquecendo-se. Se for adicionado ao preto, o azul de tom mais escuro revelará, segundo o autor, um estado de tristeza, posto que se aproxima da cor que traz a ausência, a cor preta. Assim, para que simbolize a paz, a calma espiritual há que se trabalhar com o azul em seu tom puro.

Embora seja evidente que há diferenças culturais envolvidas na simbologia das cores ao redor do mundo, os estudos e teorias cromáticas tendem a associar o azul à pureza e à paz. No texto visual em análise o azul é associado sobretudo à memória.

Em todos os elementos comunicacionais que remetem ao passado, à lembrança da presentificação das torres e das pessoas delas usufruíam, o azul se destaca e surge como uma das únicas cores, além das tonalidades de cinza e preto, que compõem os textos visuais da reconstrução. O fato de se sobressair torna ainda mais simbólica a presença do azul na logomarca. Torna-o uma *marca* da memória, de uma lembrança que ora evoca a espiritualidade, a paz.

Tabela 2: Categorias da expressão e do conteúdo

PC	insegurança	vs.	paz
	ausência	vs.	presença
PE	preto	vs.	azul
	(ausência de cor)	vs.	(presença de cor)

Fonte: tabela elaborada pelo autor

A outra cor que se faz presente é o preto, que evoca a escuridão, o vazio, a ausência. Essas associações cromáticas e de significação permitem estabelecer uma relação semissimbólica entre as categorias semânticas dos planos da expressão e do conteúdo. O azul indica uma presença de cor e uma presença imagética. Ao passo que o preto faz alusão ao vazio e à ausência como sentido.

Na logomarca do museu as categorias de formantes cromáticos preto *vs.* azul da expressão, coincidem com a categoria semântica ausência *vs.* presença, do plano do conteúdo (Tabela 2). Essa relação semissimbólica das cores do texto visual com o plano da significação também é apreensível dentro do edifício, em algumas visualidades do museu, como o enorme



Figura 4: O Texto Sincrético do Painel no 9/11

Fonte: foto elaborada pelo autor

Uma das principais visualidades internas do museu traz um painel recoberto em tons de azul e pouco branco, remetendo a um grande mosaico pastilhado. De perto, o que faz parecer são papéis colados à parede como bilhetes deixados em murais de homenagem. Ao centro, há um trecho da obra Eneida, de Virgílio: “Nenhum dia deve apagá-lo da memória do tempo”⁷ (Figura 4).

⁷ Frase apresentada no texto visual na língua inglesa, conforme figura 4 - tradução nossa.

Para alguns críticos e estudiosos de literatura, o uso da citação é controverso, pois não faz menção às vítimas, como forma de homenagem e sim, de forma subliminar, reporta-se à ação dos terroristas, conforme analogia com a obra original do poeta italiano (DUNLAP, 2014). Sob o ponto de vista dos curadores do museu, a citação deve ser entendida sem o contexto literário que a envolve, cabendo apenas a apreensão literal (Ibid., 2014). Assumindo-se a hipótese de que grande parte dos visitantes não tem o profundo conhecimento da obra de Virgílio, a impressão mais usual será a de assimilação da frase sem analogia ao conteúdo da obra do autor. E por assim considerar, o painel parecerá atender à função a ele proposta, de perpetuar uma mensagem que resguarde a *memória* das vítimas.

Retomando-se a alusão aos bilhetes mencionados acima, como parte do texto sincrético, a visualidade parece efetivamente assumir o caráter de homenagem. Dada a assimetria e o uso de diferentes tons nos objetos que compõem o mosaico, de longe a impressão é de que sejam pastilhas. Porém, ao considerar a dimensão de cada um e mais de perto apreender a textura visual do material, a associação mais usual é de fato com folhas de papel fixadas. Daí a impressão de ser um grande mural, como se os visitantes pudessem deixar no local suas próprias mensagens a cada uma das vítimas, coladas na parede. Os nuances cromáticos coadunados com a irregularidade dos quadriláteros dão certo “movimento” ao painel, além de propiciar efeitos de luminosidade.

Indubitavelmente essa é uma das visualidades marcantes do museu, não só pelo destaque dado em termos de localização e dimensão, mas pelo apelo visual e reflexivo. A tipografia utilizada se assemelha à do peitoril das piscinas externas. No painel, porém, aparece em alto relevo, criando um leve efeito de sombreamento. A sobriedade da fonte, empregada em caixa única e da cor, similar à do fundo em concreto, parecem levar a atenção ao conteúdo da mensagem escrita — aos efeitos de sentido — e não à sua forma. Não obstante a expressão visual cause muitos efeitos de presença também. O que para uns pode ser apreendido apenas como um mosaico colorido com uma frase em homenagem póstuma, para outros pode suscitar mais um momento de intensidade, tendo pela expressão imagética uma tensão entre a dimensão da materialidade e sua significação.

Retoma-se o azul como formante cromático dominante. Como sim-

bologia, tem-se novamente a ideia de purificação, de paz espiritual e tranquilidade. Cabe ressaltar, entretanto, que o emprego de cor se concentra basicamente nos painéis de homenagem, tendo além do mosaico, dois menores feitos em recortes de tecido, que estão expostos com destaque em outra parede do museu.

Em todo o interior do edifício predominam os tons sóbrios e mais escuros, como o cinza, o preto, o concreto aparente. O uso de poucas cores aliado ao emprego de luzes indiretas corroboram com a impressão de um ambiente voltado à introspecção, respeito e reflexão. O usuário percorre os espaços físicos, construídos sob a terra junto às escavações remanescentes da tragédia, em uma ambiência condizente com sua localização — em meio às ruínas. Há uma construção visual que realimenta ao longo de todo o percurso a magnitude da tragédia. O emprego do cinza, como se refere o próprio nome da cor, dá o tom de que houve um processo de combustão, resultando em cinzas. Embora a simbologia possa eventualmente sugerir algo mais positivo, dada a neutralidade da cor, sua utilização usualmente assinala algo da negatividade. É a cor que predomina em cenários após grandes tragédias, por surgir após o apagar do fogo. No caso do 9/11 a associação é quase automática, dada a memória dos acontecimentos.

A concepção do museu parece não querer exaltar o novo espaço, não atrair o olhar para a obra de arquitetura recentemente erigida, todavia seja inegável sua magnitude pelo porte e amplas dimensões. Mas o que o espaço faz evidenciar é a lembrança do passado, marcada pelas ruínas estruturais e pelo enfoque na exposição em si, no material disposto ao longo do percurso de visita. A figura 5 indica dois momentos do percurso do museu nos quais é possível depreender do texto visual a presença de elementos simbólicos.

A imagem posicionada à esquerda da figura 5 mostra a visualidade que se tem ao descer de um nível do museu a outro. O painel de homenagem mencionado anteriormente neste artigo surge como ponto focal antes mesmo de se chegar ao piso em que está disposto. Pela representação imagética deixa-se patente que há um enorme contraste cromático do painel em relação às demais visualidades do museu, contribuindo para que se torne mesmo um ponto de referência visual.



Figura 5: Passado e Presente no Discurso Visual
 Fonte: fotos e montagem elaboradas pelo autor

Na mesma imagem ainda se faz presente outro elemento simbólico que acompanha todo o espaço do museu, as duas estruturas verticais aparentes, uma coluna e um pilar⁸. Um espaço desse porte poderia receber elementos estruturais em seu perímetro, como ocorre em outros grandes espaços de vão livre, como auditórios, centros de exposição, etc. Porém, o que se vê desde o acesso é uma forte presença de dois elementos verticais permeando o todo o museu. Cabe ressaltar que as duas colunas presentes na entrada não são as mesmas aqui apresentadas, o que sugere uma repetição da dualidade já percebida anteriormente e evidenciada pela exposição dos dois pilares remanescentes nos escombros. Essa dualidade subjaz a todo o edifício, como é possível depreender das oposições presentes em seu percurso, e evidenciadas aqui na forma de relações categoriais do semissimbolismo. Desse ponto de vista, a obra mantém uma tradição cultural baseada ainda na visão maniqueísta do bem contra o mal.

À direita da mesma imagem (Figura 5) está representada a visualidade da escadaria, pela qual é possível perceber também a constante relação passado vs. presente, não só em termos de sentidos, mas de presença

⁸ O que diferencia os dois elementos em termos de nomenclatura é a característica de sua seção (corte transversal). A coluna possui seção circular e o pilar, quadrada ou retangular.

física. A antiga escada que hoje está em ruínas foi preservada e aparece ladeada pelas novas escadarias de acesso, uma estática e uma rolante. Ao longo da descida o visitante é levado a acompanhar visualmente o que anteriormente também era espaço de deslocamento vertical. Há nessa visualidade um contraste entre o antigo e o novo, o passado e o presente, o estanque e o dinâmico, evidenciados pela presença da escada rolante ao lado da ruína. Uma segue em movimento, como o presente, ao passo que a outra traz as marcas do passado, restando-lhe apenas a referência física e simbólica, não mais funcional. A ênfase lumínica, quase poética, dada a esse elemento remanescente torna-o de certo modo escultórico e muito marcante visualmente.

Por outro lado, o novo elemento recebe uma iluminação padrão, com aspecto comercial. Esse contraste faz aflorar a tensão entre os efeitos de sentido e de presença, podendo levar a mais uma experiência estética da cotidianidade, sem caráter de erudição, a partir do entendimento de Gumbrecht. A materialidade dá força à dimensão de presença e, não obstante, faz ressurgir os efeitos de sentidos por ela proporcionados. É nesse intervalo entre um e outro que se pode chegar a um *momento de intensidade* (GUMBRECHT, 2010, p.127-128). O espaço leva o visitante a conviver com a relação passado-presente, mas nesse cenário a matéria torna essa relação ainda mais forte, visível.

Considerações Finais

Nas materialidades arquitetônicas convencionais⁹ como o 9/11 o usuário pode ter uma fruição externa e interna. A dimensão física se dá não só de modo visual, mas há uma recepção tátil intrínseca à condição de permeabilidade, tornando a presença ainda mais arraigada. Estendendo-se para a dimensão de sentido, o objeto analisado apresenta um elevado grau de significação, de apreensões de sentido e de efeitos de sentido interacionais. Cores e formas comunicam, tornando possível uma relação corpórea, de interação e contágio entre os sujeitos da ação. Interações essas que podem suscitar no sujeito uma experiência estética da cotidianidade. A investigação das camadas informacionais do Memorial e Museu 9/11, pela ótica do sensível, possibilitou um incremento de valor comunicacional e poético ao objeto arquitetônico.

⁹ O termo faz alusão ao tripé da arquitetura convencional: forma, função e técnica. O “não convencional” pode remeter, por exemplo, à arquitetura líquida, mutante, muitas vezes impenetrável.

REFERÊNCIAS

BARROS, Lilian Ried Miller. **A Cor no processo criativo**: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. Senac, 2009.

CAETANO, Kati Eliana. A aventura fotográfica partilhada. **Fronteiras-estudos midiáticos**, 2005, 7.3: 206-213.

DUNLAP, David. A Memorial Inscription's Grim Origins. **The New York Times**, Nova Iorque, 02 abr. 2014. Building Blocks. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2014/04/03/nyregion/an-inscription-taken-out-of-poetic-context-and-placed-on-a-9-11-memorial.html?hpw&rref=nyregion>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blucher, 2011.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 1993.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Org. **Espaços comunicantes**. São Paulo: Annablume, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HELLER, Eva. **A Psicologia das cores. Como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão**. Barcelona: GG, 2006.

LANDOWSKI, Eric. **Aquém ou Além das Estratégias, A Presença Contagiosa**. São Paulo: CPS, 2005.

MONTANER, Josep. **Museus para o Século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. e-ISSN 2176-2767; ISSN 0102-4442, v. 10, 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>.. Acesso em 07 ago. 2017.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Visualidade, entre significação sensível e inteligível. **Educação & Realidade**, v. 30, n. 2, 2005. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12418>>. Acesso em 17 ago. 2013

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

QUÉRÉ, Louis. O caráter impessoal da experiência. **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SCHULZ, Sônia H. **Estéticas Urbanas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

