

BEES

Revista de Estética e Semiótica
Volume 11 - Número 2 - Ano 2021
Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica - NEHS

NEHS
Núcleo
Estética
Hermenêutica
Semiótica

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO



REVISTA ESTÉTICA E SEMIÓTICA
volume 11 – número 2 – 2021

<https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v11.n2.2021.00>

RES

REVISTA ESTÉTICA E SEMIÓTICA

é uma publicação temática semestral, editada pelo Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília

ISSN 2238-362X

Solicita-se permuta/Exchange requested

Os autores são responsáveis
pelos textos e pelas cessões
das imagens em seus artigos.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Ciências – ICC Norte – Gleba A
Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte – Caixa Postal 04431
CEP: 70904-970 – Brasília – DF
E-mail: fau-unb@unb.br
Telefones: 55 61 3107 6630 Fax 55 61 3107 7723

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitora: Profa. Dra. Márcia Abrahão Moura

Vice-Reitor: Prof. Dr. Enrique Huelva

Decana de Pós-graduação: Prof. Dr. Lúcio Remuzat Rennó Jr.

Decanato de Pesquisa e Inovação: Profa. Dra. Maria Emília Machado Telles Walter

Decanato de Extensão: Profa. Dra. Olgamir Amancia

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO -UNB

Diretor da FAU: Prof. Dr. Marcos Thadeu Queiroz Magalhães

Vice-Diretora da FAU: Profa. Dra. Cláudia da Conceição Garcia

Coordenador de Pós-Graduação: Prof. Dr. Caio Frederico e Silva

Vice-Coordenadora de Pós-Graduação: Prof.a Dra. Maria Fernanda Dentl

EQUIPE EDITORIAL

Fundadores

Dr. Flávio René Kothe, Universidade de Brasília – Brasília, Brasil

Dr. Júlio César Brasil, Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal;

Conselho Editorial

Dr. Flávio René Khote

Dr. Júlio César Brasil

Dr. Erinaldo Sales, Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal – Brasília, Brasil

Dra. Aline Stefania Zim, CEUB – Brasília, Brasil

Dr. Fernando Fuão, Faculdade de Arquitetura da UFRGS – Porto Alegre

Editoria Executiva

Bárbara Tavares

Organização do Dossiê

Dra. Aline Zim

Dr. Erinaldo Salles

Dr. Fernando Fuão

Dr. Flávio René Kothe

Comitê Científico

Dr. Ernildo Stein

Dr. Flávio René Kothe

Dr. Sergio Rizo, Universidade de Brasília – Brasília, Brasil

Dr. Fernando Freitas Fuão, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Dr. Guillermo De Santis, Universidad Nacional de Córdoba – Argentina

Dra. Carla Milani Damiano, Universidade Federal de Goiás – Goiânia, Brasil

Dr. Manuel Curado – Universidade do Minho, Portugal

Dr. Marcos Carmignani, Universidad Nacional de Córdoba – Argentina

Dr. Marcos Carvalho Lopes, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira – Redenção, Bahia, Brasil

Dr. Pedro Russi, Universidade de Brasília – Brasília, Brasil

Dr. Walter R. Menon Junior, Universidade Federal do Paraná – Curitiba, Brasil

Diagramação

Bárbara Tavares

Comitê de Redação do Dossiê

Dra. Aline Stefânia Zim

Dr. Erinaldo Sales

Endereço Postal

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU Universidade de Brasília – UnB

Instituto Central de Ciências Ala Norte – ICC Norte – Gleba A

Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte

Brasília – Distrito Federal

70904-970

Contato para suporte Técnico

Dr. Júlio César Brasil: nucleoehs@gmail.com Bárbara Tavares: barbara.tavares97@gmail.com

APRESENTAÇÃO

O Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica, NEHS, da FAU/UnB, decidiu organizar no final de 2021 o seu quinto Simpósio Internacional de Estética e Semiótica. Foi marcado para os dias 18 e 19 de novembro, como os dois últimos dias do Coordenador do Núcleo e Editor da RES, enquanto professor ativo. No dia 20 de novembro ele cairia na aposentadoria compulsória, numa carreira iniciada em 1969, com uma extensão de mais de meio século de atividades cheias de percalços. Sem que ele soubesse, a Comissão Organizadora resolveu transformar o evento numa homenagem de despedida.

A estrutura do V Simpósio aproveitou a experiência dos encontros anteriores. Seu modelo pode servir para eventos futuros. O NEHS teve o grande prazer de reencontrar professores de fora de Brasília e que já haviam participado anteriormente, colegas de Porto Alegre, Córdoba, Mendoza, Minho. O evento foi transmitido ao vivo pelo Youtube e foram feitas gravações das palestras. Por causa da pandemia, o evento foi feito no modo virtual.

Aqui estamos publicando parte substancial das palestras e comunicações do Simpósio. Segundo informações colhidas junto ao Portal de Periódicos da Biblioteca Central da Universidade, vários artigos publicados na RES durante seus 11 anos de existência alcançaram centenas e até milhares de leituras em todos os continentes. É um sinal claro de que a opção feita na linha editorial, a refletir uma linha de pesquisa interdisciplinar, tem encontrado interesse e respaldo.

Quando havia cátedras no Brasil, só era possível ao jovem se tornar professor na universidade se fosse convidado por um titular. Como os titulares não eram em geral bem-preparados como pesquisadores, preferiam ter carregadores de pasta como assistentes. Assim, jovens mais talentosos e produtivos tendiam a ficar de fora do ensino. Depois, quando a cátedra foi extinta, o controle na admissão de novos professores passou para o grupo que dominava

o departamento. Como esses grupos eram muitas vezes associações de interesses de professores mais fracos, a tirania antiga perdurava. Não se queria um professor que, mesmo sem querer, acabasse mostrando alternativas aos alunos.

A isso se aditou na Ditadura Militar a perversão dos atos institucionais e outras formas de perseguição a professores. Houve lógica nas cassações e demissões: o critério não era simplesmente o professor ter ou não lecionado algo como marxismo ou existencialismo. Perseguidos eram os pensadores mais brilhantes, capazes de abrir caminhos em sua área de conhecimento e liderar grupos de pesquisas. Foi reforçada uma lógica perversa: era aliado quem mais deveria ser buscado; menosprezado quem mais merecia consideração. A ditadura perseguiu os melhores porque eram melhores, mas isso foi péssimo para o país e para a universidade. Muitos caminhos foram destruídos. Produzir se tornou um modo de resistir, mas muito deixou de ser produzido. A UFRGS, por exemplo, foi atingida pelos atos institucionais, tendo sofrido a perda de dezenas dos seus mais brilhantes professores: exatamente ela decidiu, sem precisar, conferir aos ditadores Costa e Silva e Médici o título de doutor honoris causa. Nenhum se distinguia por dotes intelectuais.

Só com a Constituição de 1988 é que se passou a exigir bancas isentas no provimento de cargos no serviço público. A universidade brasileira é recente, não soube ainda interiorizar valores acadêmicos. Ela não concentra gênios, não conta com detentores do prêmio Nobel, não tem uma política sistemática de captação de talentos, formação de centros de excelência. Nivelada pelo mínimo denominador comum. Ela tem muito ainda a caminhar no âmbito da ética acadêmica. Quando um professor produz algo melhor, há forte tendência ao despeito em vez de ao respeito. Por isso, quando surge a oportunidade de reconhecer valores acadêmicos, é preciso apoiar e aplaudir.

Monitorar sinapses não significa que se saiba o que

está sendo pensado. Uma criança estar com partes do cérebro ativadas fora da tarefa proposta do professor pode significar que ela já resolveu essa tarefa ou está pensando a questão de uma perspectiva diferente da prevista. O gênio encontra uma solução simples para uma tarefa difícil, de um modo que os outros não conseguem antever. Nosso sistema de ensino é antes uma lavagem cerebral do que um estímulo ao pensar, mas já era assim quando dominado por ordens religiosas, que queriam fabricar fiéis seguidores da doutrina em vez de cidadãos autônomos e pensantes. Sem eles não haveria, no entanto, democracia.

A ditadura militar destruiu na década de 1960 as escolas que tinham projetos inovadores, capazes de desenvolver a criatividade e a autonomia racional. O sistema educacional vigente não procura dar acesso às grandes obras artísticas nem leva a refletir sobre grandes pensadores. Em vez de ler bons originais, decoram-se manuais e rótulos. Só não estamos piores porque nunca fomos bons. Na universidade, nos últimos anos, apareciam alunos que tinham tido aulas de filosofia no segundo grau, mas em geral eram apenas clichês, sem que tivessem lido e debatido as obras originais.

A tradição religiosa ensinava a repetir dogmas, por mais absurdos que fossem. Pregava a obediência, a submissão. A crença vê no Deus o Senhor e, portanto, no homem o servo, o escravo submisso à prepotência. Não ensina a refletir criticamente. Nesse aspecto, o luteranismo foi melhor que o catolicismo, pois sua dissidência foi oriunda do debate de teses propostas há mais de 500 anos. O negacionismo é inerente à postura do crente.

O Brasil não teve iluminismo, não tem escolas que, desde pequenos, preparem os jovens para serem uma elite pensante. O país não prepara futuros governantes bem qualificados. Na ditadura, os militares e seus aliados botaram para correr os professores que podiam representar um parâmetro melhor de qualidade: não se resolve assim a ignorância. Usar farda ou batina não garante saber nem competência, especialmente não para resolver problemas

novos. O ignorante ostenta com empáfia a sua limitação, como se fosse o tal. Ele é sintoma de um problema maior.

Há castas que acreditam que a verdade seja proporcional às dragonas do uniforme ou às cores da batina. O que aí se tem são hierarquias de comando. O que vem de cima pode estar errado, como pode ser falso o que é decidido por maioria. Um sozinho e marginal pode estar mais perto da verdade que os empoderados. Como garantir seu espaço?

Na universidade, é habitual que os alunos possam interromper o que o professor está dizendo e perguntar algo ou sugerir outra versão. Isso não ocorre nos púlpitos, nas ordens do dia, nas vozes de comando. Os alunos brasileiros tendem a não argumentar, não questionar. Foram treinados a decorar. Há um jogo de apoio mútuo de medianos e medíocres, que procuram parecer melhores que de fato são. Estratégico é eliminar quem seja diferenciado. Pensar não é fácil, parece não ser para todos.

Verdade não é o que se crê. Nem o que se diz. Na verdade não se crê. Só se crê quando não se tem acesso ao verdadeiro. A crença é uma aposta, uma projeção do desejo que perde noção de si. O crente crê que aquilo em que crê seja verdade, mas a única verdade aí é que ele crê. Quanto menos consistente o desejo, tanto mais radical se torna.

A noção cartesiana da verdade como noções claras e distintas segue o modelo do catecismo, que reduz questões complexas – como a origem do universo, a estrutura do divino, a natureza do homem – a respostas simplórias que não se sustentam. O que a uns parece claro não o é para outros. O mais transparente costuma não ser visto. O negacionista nega o evidente e quer impor sua falta de visão como verdade. O crente tem explicações simplórias, clarezas que escondem obscuridades, distinções que muitas vezes são falsas ou não percebem outras que deveriam ser feitas.

Ela também não é o que a escolástica dizia, ou seja, verdades eternas na mente divina, algo imutável,

absoluto. Ninguém nunca chegou lá, nem chegaria se houvesse. Livros sagrados não são acesso a essa mente, mas produtos da escrita: criação humana, literatura. Deveriam ser estudados nas Letras, mas não são.

A conceituação de verdade como “adaequatio rei et intellectus”, de Aquino, é falsa, pois o que a coisa seja e aquilo que está na mente não são o mesmo, ad-aequum, não são iguais nem são uma coincidência. Nunca o que está na mente é o mesmo que as coisas são. O modelo $X = Y$ permeia o pensamento ocidental, mas iguala o desigual e busca reduzir o real ao quantitativo. Aí se iguala o que apenas é parecido, deixa-se de lado a diferença. Saber se ideias são copiadas em coisas ou se as coisas são representadas em ideias, ou seja, a opção entre idealismo e materialismo, está tudo sob o mesmo esquema. Há uma estrutura profunda que precisa ser desvelada e desvendada.

Escritores sabem que não há sinônimos, que a mesma palavra em posições diferentes do texto não é idêntica. Na ironia, o significado verbal não é idêntico ao sentido do que se diz. Portanto, não só não se tem $X = Y$, como aí também X não é X .

A verdade também não é apenas uma adequação formal interna da mente, desprendida das coisas. Nesse processo, encontra-se como resultado apenas o que está contido nas premissas. Finge-se pensar, para realmente não pensar.

A verdade também não é simplesmente aquilo que se diz. Ela não se reduz ao discurso. Os autoritários querem que a verdade seja aquilo que afirmam e impõem, mas sua visão é limitada, há falácia na sinédoque, quando tomam sua parcialidade como um todo.

Hegel propôs que a verdade seria a captação do objeto em suas múltiplas determinações. Ela seria, portanto, cambiante, pois tanto mudam os vetores captados quanto sua interpretação. Às vezes, um dado novo altera completamente o quadro da avaliação. Nunca se consegue, no entanto, captar a totalidade

das determinações. A verdade se torna uma busca utópica, só acessível a um deus onisciente. Tanto muda o Natal quanto o sujeito. Não se entra duas vezes no mesmo rio, mas há muita gente que ano após ano entra do mesmo jeito num rio que muda sempre, dizia Nietzsche.

Na universidade tem sido frequente a formação de “grupinhos”. Seus membros parecem amigos, mas são aliados: se associam num processo de elogios e apoios recíprocos, em que tratam de se fortalecer mutuamente, de maneira a garantir bolsas, empregos, publicações, aprovações. O grupo pode até tornar-se forte, tratando de eliminar pensadores mais capazes ou ignorar eventuais concorrentes, mas essa força é ignorância, pois se baseia na fraqueza de cada um. Às vezes ocorre inclusive o roubo descarado de ideias ou sugestões alheias, sem citar a fonte. O elogio mútuo de pesquisadores sem real consistência teórica ou a proposição de noções interdisciplinares sem haver real conhecimento de cada uma das áreas envolvidas podem enganar os menos avisados, mas não se sustentam bem com o correr do tempo. Há, no entanto, uma forte tendência de se repetirem as mesmas estruturas retrógradadas.

Quanto mais o país amadurecer como produtor de conhecimento tanto mais difícil vai ser manter o oportunismo. Se o país não fizer prevalecer, no entanto, a seriedade na produção intelectual, num horizonte além do oportunismo e da mediania, ele não há de conseguir produzir algo relevante. O que não fizer, outros farão. A globalização crescente se insere dentro do mundo acadêmico. Não adianta traçar fronteiras locais, regionais ou nacionais, a internet e a versão digital vão fazer com que se descubra aquilo que merece perdurar, porque nele está contido um achado que os imitadores e oportunistas não saberão alcançar, por mais que tentem destruir.

Aline Zim
Erinaldo Salles
Fernando Fuão
Flávio R. Kothe

SUMÁRIO

Equipe Editorial	6
Apresentação	7
ARTIGOS	
Ensino, direito e filosofia José Eduardo Giraudo (Itamaraty/ Sarajevo)	12
O poder da arquitetura e o discurso de poder Laila Mendonça (PPG-FAU/UnB)	15
A estética da Antiguidade tardia e os centões virgilianos Marcos Carmignani (Universidad Nacional de Córdoba - CONICET)	23
A dignidade do desenho no espaço arquitetônico Caroline Albergaria (PPG-FAU/UnB)	37
Crítica do Pensar contemporâneo Kenia Madoz (PPG-FAU/UnB)	51
Júbilo e jubramento de Flávio Kothe Fernando Freitas Fuão (Faculdade de Arquitetura/ UFRGS)	58
Le Corbusier, arquitetura e política: uma recapitulação (1917- 1944) Leonardo Oliveira (Unieuro/ Brasília)	77
Estranhar é preciso: arte, automatismos e os ciclos de vanguarda Aline Zim (UniCEUB)	92
Desconstrução da alegoria Flávio René Kothe (professor aposentado da UnB)	101
Emociones cruzadas: Persas de Esquilo, el temor por la victoria y la alegría por la derrota Guillermo de Santis (Universidad Nacional de Córdoba – Argentina)	115

ARTIGOS

ENSINO, DIREITO E FILOSOFIA

TEACHING, LAW AND PHILOSOPHY

JOSÉ EDUARDO GIRAUDO

Agradeço, surpreso e lisonjeado, ao professor Carlos Luciano Silva Coutinho e ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade de Brasília pelo convite para aqui dar um testemunho sobre a carreira do professor Flávio René Kothe.

Em português usamos a palavra “coincidência” como sinônimo de “acaso”. Falamos em “mera coincidência”, como equivalente de “mero acaso”. Podemos falar de uma “feliz coincidência” ou de uma igualmente “triste coincidência”.

“Coincidência” é um conceito que vem da geometria, e descreve a sobreposição de duas figuras. Fala-se de dois círculos que “coincidem” sobre um mesmo plano.

É o que ocorre durante o eclipse, quando, desde a perspectiva da Terra, o Sol é eclipsado pela Lua, que se interpõe entre os dois; ou quando a Lua é por seu turno eclipsada pela sombra da Terra.

A primeira vez em que coincidimos o Professor Flávio René Kothe e eu, foi na segunda metade dos anos oitenta do século passado, nos bancos da faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Coincidimos espacialmente, já que Flávio ali começara sua carreira universitária, vinte anos antes. Pouco depois, convencido de que o mundo dos bacharéis não era o seu, bandeou-se para o das Letras, cuja “carreira”, como dizem nossos irmãos platinos, concluiu, no Instituto de Letras da mesma UFRGS, e na qual prosseguiu, com os êxitos e os méritos que hoje festejamos.

Coincidimos temporalmente também, e aqui a “coincidência” assume o sentido de contempora-

neidade, simultaneidade ou mesmo de junguiana “sincronicidade”.

Como Flávio, resolvi cedo que o convívio dos bacharéis tampouco era minha vocação – se é que um dia tive alguma digna desse nome. Ao contrário dele, mesmo sem muita convicção, formei-me bacharel.

Passava, no entanto, as aulas, cuja frequência ao meu tempo era obrigatória, sentado nas últimas fileiras das grandes salas do que então chamávamos “casarão de André da Rocha”, lendo romances, poesia, filosofia e história, além das inescapáveis leituras políticas que então, bastante mais que hoje, me apaixonavam.

Se nessa época fazia com afinco meu dever de casa “revolucionário”, atuando no movimento estudantil – entre os estertores da ditadura militar e os primeiros passos da então recém-batizada “Nova República” – e ao mesmo tempo estudando com atenção autores como Gramsci, Althusser e Poulantzas (o que nem de longe era óbvio para uma geração mais com o tesão da prática que com a paciência da teoria), também foi aí que comecei a ler autores como Thomas Mann, Kafka, Faulkner, Pessoa, Brecht, Borges e Calvino.

Não é “mero acaso” ou “coincidência fortuita” que tenha chegado a autores como Lukács, Bloch, Krakauer, Della Volpe e Benjamin, e aos autores da então ainda não démodée “Teoria Crítica”, também conhecida como “Escola de Frankfurt”.

E quem era – quando apenas uns poucos José Guilherme Merquior, Eduardo Portella e Sérgio Paulo Rouanet escreviam sobre Adorno e Horkheimer – um dos maiores “frankfurtianos” no Brasil?

Flávio havia publicado, no longínquo 1976, pela

Francisco Alves, seu “Para Ler Benjamin”; em 1978, publicara, pela Ática, sua tese de doutorado, “Benjamin & Adorno: Confrontos”; traduzira e introduzira o volume dedicado a Benjamin na coleção “Grandes Cientistas Sociais”, organizada, também na Ática, por Florestan Fernandes (patrono, em 1995, de minha turma do Instituto Rio Branco).

Mesmo sem entender tudo, li-os com maravilha. Como devorei, a modo de aperitivo, ou de sobremesa, talvez, os pequenos volumes sobre “O Herói” e “A Alegria”, aparecidos há pouco na coleção “Princípios”, também da Ática.

À mesma altura li ainda as traduções que Flávio publicara de “O Anjo Azul”, de Heinrich Mann, e de “O Perfume”, de Patrick Süskind.

Mentiria, no entanto, se dissesse que li a tradução de “O Capital”, por ele feita em parceria com Paul Singer. Seja como for, tinha-os em casa, os quatro volumes, publicados na coleção “Os Economistas” da editora Abril, comprados ainda quando de seu lançamento, em 1983, meu último ano como aluno do Colégio de Aplicação da UFRGS.

Em 1989, concluído curso de Direito, fui admitido no Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no qual passei cinco anos como aluno de mestrado e doutorado. Entre os últimos anos da graduação e os primeiros da pós-graduação, li, de Flávio, sua tese de livre-docência, “Literatura e Sistemas Intersemióticos”, publicada pela editora Cortez em 1981, e também sua tradução e apresentação da poesia de Paul Celan, publicadas no volume “Hermetismo e Hermenêutica”, pela Tempo Brasileiro do já referido Eduardo Portella, em 1985.

Até aí não havíamos, porém, coincidido no mesmo espaço e ao mesmo tempo. Esta “coincidência” teve lugar em 1992, quando Flávio passou um ano como professor visitante da UFRGS. Eu àquela altura cursava, paralelamente ao mestrado em Letras, a licenciatura em Filosofia. E foi na Faculdade de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH/

UFRGS que cursei, com Flávio, a disciplina “Seminário Livre de Filosofia”, sobre teoria estética.

No programa, inicialmente, a “Estética” de Hegel e a “Crítica da Faculdade do Juízo” de Emmanuel Kant; e em seguida uma breve introdução às escolas de Moscou, Praga, Tartu e Frankfurt, com as necessárias referências a Nietzsche, Weber, Heidegger.

Claro que um programa assim ambicioso, num curso de graduação de quatro horas-aula semanais, não poderia ser senão um breve sobrevoos sobre as fontes de uma possível estética materialista.

Lembro-me nitidamente das aulas, da clareza sem concessões que Flávio conseguia trazer ao exame dos textos e dos conceitos introduzidos por Shklovsky, Tinyanov, Jakobson, Mukarovsky, Bakhtin ou Lotman.

Depois disso nos encontraríamos em Brasília, para onde me mudei em 1994. Encontramo-nos algumas vezes pessoalmente. Por um tempo considerável não mantivemos contato. Não me lembro de tê-lo visto em 1995 ou 1996, quando dei aulas como professor substituto aqui na UnB, e no CEUB.

Em 1997 prestei (e com orgulho posso dizer que fui aprovado) no concurso para professor auxiliar no Departamento de Teoria Literária da UnB. Quiseram opções pessoais minhas que não viesse a integrar o quadro permanente desta Universidade símbolo da utopia brasileira, na qual agora meus filhos se prepararam para ingressar.

Passei os últimos vinte e cinco anos indo e voltando de Brasília a outras cidades, nas quais meu contato com a vida universitária foi infelizmente muito parco. Nesse período não abandonei completamente a leitura dos livros de Flávio e de autores que conheci por seu intermédio, como Peter Szondi, Peter Bürger, Hans Robert Jauss, Jacques Derrida ou Paul De Man, cujos nomes para mim se confundem com os de Flávio.

De lá para cá, li a trilogia do “Cânone” e a tradução

do *Nachlass* de Nietzsche, publicados pela inestimável Editora da UnB. E voltei a encontrar Flávio. Poucas vezes, muito menos que o desejado. Encontros que, de qualquer forma, sempre me inspiraram e nutriram, na escuta e no diálogo com um professor e amigo que domina e sente-se à vontade nas várias áreas de um campo do conhecimento humano que o nome deste seminário de alguma forma tenta resumir: estética, hermenêutica e semiótica. E não só. Um professor que pagou caro por sua independência e honestidade intelectual, que foi cassado e demitido mais de uma vez; que nunca se abateu diante da perseguição, e dela não fez uma *griffe* ou um alibi para eventuais fracassos seus; que nunca cultivou o sectarismo e o espírito das “cliques” e das “panelinhas”; que nunca renegou posições e amigos; que nunca praticou aquele esporte tão comum nos *campi* universitários, que os franceses descrevem como “se renvoyer l’ascenseur”, ou o seu contraponto, a maledicência invejosa e a *Schadenfreude*; que nunca se dobrou às modas acadêmicas que importamos à cada década da América do Norte, essa lamentável pacotilha intelectual que bovinamente reproduzimos nos nossos conatos de modernização reativa. Não, Flávio nunca foi um intelectual *à la page, pop, politically correct*.

Flávio sempre foi antes de tudo um humanista (outra palavra posta fora de moda pelas políticas fundadas no ressentimento e na ignorância). Um professor que entendeu, desde cedo, e dele não se afastou, o objetivo da atividade de professor, da docência, da educação, da formação, da paideia, enfim.

Para concluir, permitam-me citar um parágrafo da primeira conferência lida em inglês por Werner Jaeger na Universidade de Chicago, em 1937, às vésperas da Segunda Guerra Mundial:

O objetivo da educação não é a atividade lucrativa, mas o homem, ou seja, a verdadeira educação deve desenvolver a natureza e as faculdades humanas como um todo, e não prepará-lo para um trabalho técnico (...) Para os gregos, a educação em geral é uma educação política, desde que tomemos esta palavra em seu sentido mais elevado (...) Voltando-se da contemplação solitária

do cosmos para os problemas sociais do tempo presente, a mente filosófica tentou reestabelecer o sistema da vida em bases racionais. As soluções filosóficas de Platão ou Aristóteles para os problemas práticos da humanidade pressupõem um conhecimento teórico que compreende a totalidade do existente. Esta foi a hora em que nasceu a Universidade, na qual a totalidade teórica do conhecimento se desdobra com o fim prático de educar o homem e de organizar a vida humana. Na filosofia de Platão e de Aristóteles o desenvolvimento da educação grega alcança seu ponto mais alto. A educação não é mais o treinamento da juventude. Ela reivindica a totalidade da vida do homem e se torna o símbolo maior do sentido metafísico da existência e da atividade humanas. Ela continua viva mais de dois mil anos após o fim da vida política e nacional de seus criadores. (Apud BURNSTEIN Stanley M., “‘The Essence of Classical Culture’: Werner Jaeger’s First Public Address in the United States”. *History of Classical Scholarship, Issue 2* (2020): 115–130).

Portanto, meu caro professor e amigo Flávio René Kothe, não será uma “mera coincidência” o estarmos aqui hoje, reunidos, mesmo que de modo virtual, para prestar-lhe a devida homenagem, no momento em que encerra, como diria um dos pais da sua e nossa disciplina, uma “etapa do caminho da vida”.

Hoje talvez não aceitemos mais a oposição, ou a necessária sucessão, proposta por Kierkegaard, dos momentos estético, ético (ou político), e religioso, incapazes que somos, com ele próprio, de um salto de fé.

Até porque, como dizia não um dos pais, mas um dos avós da sua e nossa disciplina, a vida do homem deve ser “bela, boa e inteligente”, em outras palavras, feliz, justa e examinada. O programa filosófico contido nesta linha de Epicuro, de uma modernidade suprema, parece-me haver encontrado em você um intérprete à altura. Brindemos, pois, à sua vida, que certamente terá sido e continuará sendo “bela, boa e inteligente”.

Parabéns e muito obrigado!

O PODER DA ARQUITETURA E O DISCURSO DO PODER

THE POWER OF ARCHITECTURE AND THE DISCOURSE OF POWER

LAILA MENDONÇA¹

Resumo: A arquitetura pode representar a maneira pela qual o homem reforça sua identidade pessoal por meio do questionamento sobre sua própria existência, sua cultura, seus sentimentos, seu psicológico e até mesmo seus próximos passos existenciais. Ela é parte do nosso contexto de mundo desde o nascimento e, conseqüentemente, nossa experiência existencial é desde o princípio estruturada por obras arquitetônicas. A arquitetura não apenas expressa, mas também estrutura a vida de seus convivas e, dado seu papel fundamental como espacialidade intrínseca e indissociável da vida humana, deve-se avaliar criticamente até que ponto a arquitetura também pode ser empregada como meio de manipulação, perdendo, assim, seu traço fundamental de interrelação junto ao ser humano, passando a ser mais um instrumento para a propagação de um discurso de poder. É notável que a arquitetura pode ser manipulada de acordo com preferências econômicas, religiosas e políticas, de forma a induzir um tipo de comportamento ou discurso estabelecido por sistemas dominantes. Assim, quando empregada de maneira desprendida de sua responsabilidade essencial humana, ao invés de assumir a posição de uma extensão existencial do homem, a arquitetura pode contribuir para a manipulação dos convivas, retirando-lhes a dignidade e a cidadania.

Palavras-chave: Arquitetura; Existencialismo; Heidegger; Poder; Manipulação.

Abstract: *Architecture can represent the way in whi-*

ch man reinforces his personal identity by questioning his own existence, his culture, his feelings, his psychology and even his next existential steps. Architecture is part of our world context since birth and, consequently, our existential experience is structured by architectural works since the beginning. Architecture not only expresses, but also structures the lives of its coexisting-beings and given its fundamental role as an intrinsic and inseparable spatiality of human life we must critically evaluate to what extent architecture can also be used as a means of manipulation, losing, thus, its fundamental trait of interrelationship with the human being, becoming one more instrument for the propagation of a discourse of power. Architecture can be manipulated according to economic, religious and political preferences in order to induce a type of behavior or discourse established by dominant systems. Thus, when used in a detached way from its essential human responsibility, instead of assuming the position of an existential extension of man, architecture can contribute to the manipulation of its coexisting-beings, taking away their dignity and citizenship.

Keywords: *Architecture; Existentialism; Heidegger; Power; Manipulation.*

ARQUITETURA E SER HUMANO

O posicionamento da arquitetura como espacialidade intrínseca e indissociável da vida humana

¹ É Mestranda na linha “Estética, Hermenêutica e Semiótica” do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU/UnB). É membro do Projeto de Pesquisa “Arquitetura e Psyche” do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU/UnB). É Bacharel em Arquitetura e Urbanismo. Contato: arq.lailamendonca@gmail.com. ORCID.ORG/0000-0002-8308-9092.

é muitas vezes deixado fora de pauta, levando ao entendimento de que o fazer arquitetônico significaria apenas edificar espaços funcionalistas para suprir atividades pré-determinadas. O ser humano acaba por ser tratado, assim, como uma figura genérica, como uma entidade universal que seria propriamente atendida com espaços seriados ou com qualquer tipo de tecnicismo².

Quando empregada desprendida de sua responsabilidade essencial humana, ao invés de assumir a posição de uma extensão existencial do homem, a arquitetura pode contribuir para a contração do ser humano a uma figura abstrata e universal. Percebemos, conseqüentemente, uma possível inversão de processos: ao invés de uma arquitetura pensada intimamente junto ao homem, é o homem que deve se adaptar à arquitetura imposta a ele, concebida a partir de um pensamento desprovido de considerações existenciais. Luciano Coutinho, em seu livro *Educação arquitetônica da humanidade*³, atesta:

Muito de nossa existência vem do espaço arquitetônico, e, se apenas o habitarmos, tornamo-nos reféns de seus sistemas já postos e consagrados (COUTINHO, 2021, p. 10)

O fenômeno unitário da concepção heideggeriana *estar-no-mundo* nos abre caminho para interpretar

a relação entre homem e arquitetura, por colocar, como relação indissociável, o homem e o espaço em que ele está presentificado. Heidegger aponta que “Não existem homens e, além deles, *espaço*” (HEIDEGGER, 2012a, p. 136, grifos do autor), indicando que o espaço constitui o homem e assim deve ser tratado: como espacialidade existencial e não como algo oposto, externo e desvinculado ao homem.

Heidegger indica, ainda, que: “Quando se fala do homem e do espaço, entende-se que o homem está de um lado e o espaço de outro. O espaço, porém, não é algo que se opõe ao homem” (HEIDEGGER, 2012a, p. 136). Vemos, assim, que não há, em Heidegger, separação entre “estar” e seu “aí” e qualquer interpretação ontológica deve partir da factual existência. Heidegger nos apresenta avanços interessantes no pensamento sobre as relações espaciais humanas por tratar o espaço como constitutivo do homem, questão que poderia facilmente ser dada como uma consideração banal, mas, pelo contrário, é a partir dessa constatação que as teorias heideggerianas abordarão algumas temáticas interessantes, como o entendimento de si próprio a partir de sua presentificação no mundo, as relações do homem com as coisas, o ocupar-se, o sentimento de familiaridade, as relações de significância, dentre outros. Heidegger defende uma abordagem indissociável entre ser humano e espaço, entre existência e mundo, que

² Em *Dialética do Esclarecimento*, Horkheimer e Adorno tecem uma crítica interessante à homogeneização do ser humano: “Os homens receberam o seu eu como algo pertencente a cada um, diferente de todos os outros, para que ele possa com tanto maior segurança se tornar igual. Mas, como isso nunca se realizou inteiramente, o esclarecimento sempre simpatizou, mesmo durante o período do liberalismo, com a coerção social. A unidade da coletividade manipulada consiste na negação de cada indivíduo; seria digna de escárnio a sociedade que conseguisse transformar os homens em indivíduos” (HORKHEIMER E ADORNO, 1985, p. 27).

³ De certo, seguindo a proposta um tanto quanto idealista de Coutinho, o contato com o diálogo filosófico sobre o potencial estruturante da arquitetura, eleva o fazer arquitetônico diante de considerações existenciais, culturais e históricas, no âmbito individual, social e humanitário. Faço uso, nesse caso, da palavra “idealista” não com tom negativo ou crítico, mas sim por levar em consideração as reais limitações governamentais e políticas brasileiras que, infelizmente, não investem apropriadamente em uma das questões mais essenciais de nossas vidas: a educação. Apesar das claras faltas governamentais às bases educativas no Brasil, essa é uma questão complexa, que foge ao tema deste trabalho. O intuito de Coutinho é nobre e extremamente válido, visto que uma base educacional sobre a arquitetura nos impulsionaria enquanto sociedade e influenciaria direta e positivamente a vida humana, em todas as suas relações.

nos permite propor novos questionamentos sobre a relação entre ser humano e arquitetura.

Ora, se o espaço constitui intrinsecamente o homem em sua factual existência, como deixar de lado os espaços arquitetônicos? Para tal deve-se ter em vista que a arquitetura faz parte de toda a nossa história, desde os tempos mais primordiais até a contemporaneidade. A possibilidade de uma relação essencial entre arquitetura e homem deveria ser expressamente salientada em nossa sociedade. Essa relação essencial entre arquitetura e ser humano é co-constitutiva, co-pertencente e co-dependente: não há como separar o ser do espaço em que ele convive ao passo em que o espaço carente de vida humana, perde também sua “vida”.

OBRA ARQUITETÔNICA ARTÍSTICA

Não é por defender a relação intrínseca entre homem e arquitetura e por colocar a arquitetura no campo das artes que toda construção deve ser considerada obra de arte. Pelo contrário, a grande maioria das obras arquitetônicas afasta-se não só do âmbito artístico como também do âmbito existencial, desconsiderando o valor humano de seu espaço construído e focando sua força em outras intenções, como em valorizações do mercado imobiliário, padrões estilísticos determinados pela indústria, regimes políticos ou até mesmo na busca desenfreada por uma morfologia inovadora, ao passo que o espaço onde a vida humana realmente se apresentará é desconsiderado.

A diferença de uma obra arquitetônica artística para uma construção arquitetônica é aquela que atrai o conviva para a interioridade de sua existência, enquanto indivíduo humano no todo cósmico (...) A construção utilitária, por sua vez, torna seu conviva mera utilidade massa de manobra para a manutenção dos sistemas já supostos: se os convivas já vivem bem o espaço, tendem a continuar; se, ao contrário, não convivem bem o espaço, assim também tendem a con-

tinuar (COUTINHO, 2021a, p. 54-55)

Podemos observar, na passagem acima, a distinção clara de Coutinho entre uma obra arquitetônica voltada ao ser humano, denominada por ele como obra arquitetônica artística, e uma construção arquitetônica, marcada por um tipo de desenraizamento da vida humana. Nesse sentido, aqui se defende que a arquitetura enquanto obra artística é capaz de possibilitar um tipo de diálogo essencial com o humano, isto é, defende-se que uma obra arquitetônica artística possibilita um tipo de relação dialética com a humanidade do humano. A arquitetura, assim, deixa de ser tomada como algo que pode ser imposto ao ser humano, como algo a que o homem deve acostumar-se e passa a relacionar-se intimamente a todos os contextos da vida humana.

Da mesma maneira que é necessário que reavaliemos o curso do fazer arquitetônico no século XXI, a fim de tomarmos como prioridade o enlaçamento da arquitetura à sua conjuntura essencialmente humana, é importante reavaliarmos arquiteturas já postas e já tão bem consagradas em nossa sociedade que não nos dão margem alguma para questionamento. Em um mundo movido por interesses político-econômicos, a arquitetura também se torna um meio de favorecer os já favorecidos. Dada a importância e a interrelação intrínseca da arquitetura à vida humana, é necessário que questionemos e reavaliemos o que nos é imposto.

Nem sempre e nem por todos, a arquitetura tem sido considerada arte. Aliás, há um consenso de que a maior parte das obras arquitetônicas não é arte: apenas espaço construído. A dificuldade não está em definir o espaço construído, mas em conseguir discernir aquele que possa ter a pretensão de ser arte. No sistema das artes do idealismo alemão, a arquitetura, embora abrigue as demais artes, é a mais baixa na hierarquia porque teria menos condições para dizer por si o que ela pretende significar em suas obras. Ela seria mais artística à medida que se aproximasse da escultura, ou seja, à medida que se liberasse do utilitário para priorizar o significativo.

Nem tudo o que comparece como arte é efetivamente artístico, os cânones são constituídos conforme conveniências e políticas da época, mas aparecem como padrões universais. Quem tem mais prestígio e força impõe seu gosto como padrão geral, o que serve para lhe dar ainda mais prestígio e força (KOTHE, 2016, p. 10)

É preciso dialogar sobre o que, na arquitetura, pode ser tratado enquanto artístico e o que é apenas aspecto construtivo ou manutenção de um discurso de poder já pressuposto. A elevação descabida de qualquer feito ao patamar artístico é estritamente perigosa, por parecer não haver mais margem para críticas, pois hoje se pensa, via de regra, que uma obra de arte já consagrada não poderia ser alvo de uma reflexão crítica.

ARQUITETURA E PODER

Heidegger defende, em *Ser e tempo*, que a humanidade se mantém imersa em meio à cotidianidade, evitando ter de lidar com o que deveria ser nossa preocupação originária e principal – nossa factual existência. À deriva na cotidianidade, em um tipo de mediania de todas as possibilidades, o homem vive uma vida pretensamente vivida: “de pronto e no mais das vezes o *Dasein* é absorvido em a-gente e por esta dominado” (HEIDEGGER, 2012, p. 471). A-gente (*das Man*), assim, estipula as regras e dita a maneira apropriada de viver:

Nessa ausência de surpresa e de identificação, a-gente desenvolve sua verdadeira ditadura. Go-

zamos e nos satisfazemos como a-gente goza; lemos, vemos e julgamos sobre literatura e arte como a-gente vê e julga; mas nos afastamos também da “grande massa” como a-gente se afasta; achamos “escandaloso” o que a-gente acha escandaloso. A-gente que não é ninguém determinado e que todos são, não como uma soma, porém, prescreve o modo-de-ser da cotidianidade (HEIDEGGER, 2012, p. 365)

Esse questionamento estende-se, também, para a arte: julgamos artístico o que a-gente julga e aceitamos sem contestação. A arquitetura, imbricada às raízes humanas no mundo, pode ser convertida a mais um meio por onde a-gente dita as regras e toma as rédeas da humanidade. O sistema dominante se beneficia amplamente desse conformismo. A cotidianidade em Heidegger sustenta o quanto é preciso assumir uma postura crítica, que se estende, também, à postura necessária para que possamos distinguir estética e discurso apropriadamente, para que não mais vivamos aceitando qualquer colocação sem qualquer discernimento⁴.

Como a arquitetura é a mais bruta e volumosa das artes, aquela que tem a linguagem mais simples e direta, que apresenta com mais evidência uma mensagem unívoca e clara, ela se torna estratégica para entender algo que tem norteado a produção e a valorização de um discurso de convencimento, de imposição de uma vontade, algo que se tem chamado de “arte”, mesmo que seja a negação e a traição do artístico visto como expressão da liberdade. A oratória se torna a chave para entender a história e a teoria da arte (KOTHE, 2016, p. 11)

⁴ Heidegger apresenta, em *Ser e tempo*, como é o discurso da cotidianidade, apresentado por ele como “falatório”: “O falatório é a possibilidade de tudo entender sem uma prévia apropriação da coisa” (HEIDEGGER, 2012b, p. 475) e ainda “o *Dasein*, que se mantém no falatório como ser-no-mundo, tem cortadas as primárias, originárias-e-genuínas relações-de-ser com o mundo, com o *Dasein*-com, com o ser-em ele mesmo” (HEIDEGGER, 2012b, p. 479). Vemos, assim, que a pós-modernidade se apropria de certas aberturas e pontos de fragilidade da filosofia heideggeriana e apresenta uma teoria sobre a arte que não condiz em totalidade com o pensamento proposto pelo filósofo alemão.

Assim como qualquer outra expressão artística, a arquitetura pode ser manipulada de acordo com preferências econômicas, religiosas, políticas etc., de forma a induzir um tipo de comportamento ou discurso estabelecido por sistemas dominantes. Uma das maneiras mais eficazes para que se siga cegamente uma obra como arte é transformá-la em conceito, em discurso, em um tipo de belo-argumento. Nesse sentido, a arte ao mesmo tempo em que é manipulada, auxilia a manipulação. A subjugação da Estética às conveniências vigentes ou a escolásticas pré-determinadas deve ser discutida, caso o intuito final seja mesmo contemplar uma obra de arte que esteja e seja arte por si própria.

Quais seriam essas “regras universais” que dominariam todo o âmbito estético? Kant tratou de defini-las na “Análítica do belo”, da Crítica do juízo. Elas parecem universais e eternas, mas não são. Elas estão de acordo com a sua “tabela”, mas deixam fora o que lhes convém e são todas elas contraditórias, o que está em desacordo com a proposição “analítica”. Pela “tabela” se discute a finalidade do belo, mas não a origem dele, ou seja, como ele é financiado, como ele circula, qual é a relação dele com o poder. Quer-se dizer que ele existe de modo “desinteressado”, com isso não se quer examinar a quais interesses ele serve, sejam eles econômicos, políticos ou religiosos (KOTHE, 2019a, p. 10)

Aqui, defende-se que a arquitetura não apenas expressa, mas que também estrutura a vida humana, e, por isso, deve-se avaliar criticamente até que ponto ela também pode ser empregada como meio de manipulação, perdendo, assim, seu traço fundamental de interrelação ao ser humano e passando a ser mais um instrumento para a propagação de um discurso de poder.

Coutinho utiliza como exemplo de falta de distinção entre arte em arquitetura e discurso, a elevação de uma favela ao patamar de obra de arte. Coutinho não defende esse argumento, a fim de diminuir a dignidade existencial dos moradores de uma favela,

pelo contrário, busca indicar o quanto o sistema dominante usa deste artifício para não ter que se preocupar com a real situação dos moradores daquele espaço. Para Coutinho, tal feito contribui para que as dificuldades e mazelas humanas sejam tiradas de foco, já que elas passam a ser defendidas expressão artística e não como problemas político-sociais gravíssimos. Transformando os reais encontros dessa sociedade em “*belo-argumento*” (COUTINHO, 2021a, p. 138), os favorecidos disfarçam a gigantesca disparidade social e econômica dos diferentes bairros da cidade, utilizando-se da inversão da ignorância: fazendo parecer ignorante aquele que não aceita esse discurso conceitual direcionado para a arte e esclarecido aquele que o aceita.

É importante ressaltar que Coutinho não defende, e aqui também não defendemos, que não existe nenhuma estética artística na favela: a própria superação das dificuldades impostas, dia após dia, pelas comunidades é bela e deve nos inspirar e auxiliar enquanto humanidade a buscar o melhoramento⁵. Porém, também é essencial que saibamos reconhecer e diferenciar arte e indução. Transformando uma arquitetura que transparece claramente as marcas das injustiças sociais e político-econômicas em arte, o poder vigente continua a disseminar seu discurso vazio⁶.

É preciso ter cuidado com esse tipo de discurso que pretende atribuir a dignidade a uma realidade por meio apenas do discurso. Isto é destrutivo e pressupõe a manutenção do sistema de poder, auxiliando o fortalecimento da indústria da miséria. Não oferecer ao outro a condição de igualdade de oportunidades, afirmando-lhe ser bela sua realidade é antes mantê-lo exatamente no lugar onde o sistema de poder quer mantê-lo (COUTINHO, 2021a, p. 141)

Coutinho indica, ainda, bons exemplos de temáticas artísticas sobre as mazelas humanas, como a obra “Morro da favela”, de Tarsila do Amaral, onde a dignidade existencial dos habitantes de uma favela é representada artisticamente, tendo em vista as amplas dificuldades que esses moradores enfrentam

diariamente. A obra de arte nos proporciona um tipo de encontro entre conviva da obra e realidade representada⁷, nos possibilitando uma abertura de sentido importante para que tenhamos consciência reflexiva sobre os mais diversos âmbitos de nossa existência.

Mas é preciso que se tenha em vista o que é, de fato, representação artística e o que é manutenção de um sistema dominante que toma a arte como instrumento para disfarçar uma realidade cercada de injustiças.



(Morro da favela, 1924, Tarsila do Amaral)⁸

⁵ Ressaltamos, novamente, que a busca pelo melhoramento necessita de um certo idealismo que não seria aceito por Heidegger, afinal buscar o melhoramento é dar direcionamento, e dar direcionamento pode ser entendido como não permitir que o *estar-sendo* esteja-seja em si sempre de modo próprio em relação a seu ser, como propõe Heidegger. A questão aqui não é propor uma *orthotes*, no sentido heideggeriano de reformatação psíquica, um alienamento. O intuito é propor, por meio da reflexão crítica e do questionamento, uma educação estética que nos impulse enquanto humanidade por evidenciar, e mais, por valorizar a relação dialética fundamental entre humanidade e espaço convívico.

⁶ Cf. Coutinho: “A verdade estética sobre uma favela é que seus convivas podem superar as adversidades mais atrozés com um sentimento estético artístico baseado na humanidade que lhes é intrínseca” (COUTINHO, 2021a, p. 142). Coutinho indica, ainda, alguns exemplos de arte na favela, como o grande samba: “basta lembrarmos que músicas com o brilhantismo de um ‘Chico Preto’, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, ou de ‘Charles, anjo 45’, de Jorge Benjor, são apologias não ao banditismo na favela, mas antes à força contra os excessos do próprio excesso do Estado (...) A miséria humana pode se tornar temática artística; belos exemplos podem ser encontrados na tragédia grega, nas imagens fantásticas de Kafka, nos corpos de Michelangelo, dentre tantos outros exemplos. Mas temos de ter imensa cautela e maturidade para diferenciarmos *representação da miséria humana* de *miséria humana* propriamente dita” (COUTINHO, 2021a, p. 138-139, grifos do autor).

O juízo crítico para que se tenha uma distinção entre estética e discurso é essencial para que possamos compreender as induções e manipulações sociais, políticas, econômicas, religiosas e até mesmo manipulações estéticas dentro da própria Estética. Seguindo o exemplo de Coutinho, na favela, essa indução pode propiciar uma inclusão social dissimulada, de fachada, de uma classe desfavorecida em detrimento à soberania da parcela dominante. A bela representação artística de uma disparidade social não é o mesmo que afirmar que a disparidade social é, em si, bela, mas, ao contrário, a representação artística pode auxiliar a tornar essas problemáticas desumanas ainda mais evidentes. A grande obra de arte, assim, possibilitará uma transformação para a sociedade. O problema é que o poder dominante buscará sempre uma maneira de manter os desfavorecidos no lugar que lhe é mais satisfatório, para que esse poder possa exercer plenamente seu domínio.

É preciso questionar, criticar, para que o discurso dominante se mostre e para que tenhamos a possibilidade de evoluir enquanto humanidade, e para que arte e arquitetura não permaneçam sob jugo do poder como instrumento de manipulação. Não se procura indicar, aqui, que toda obra de arte é erroneamente considerada arte e seria verdadeiramente manipulação, mas defende-se que é necessário repensar o que nos é imposto para que possamos dar o primeiro passo em direção a uma libertação da

arte dos sistemas dominantes.

Visto que muitas vezes somos facilmente manipulados pelos sistemas político-sociais, da mesma maneira, os sistemas políticos-religiosos podem se utilizar de espaços sacros, como uma capela ou igreja, com a finalidade indutiva à uma doutrina específica⁹. Uma capela, por exemplo, pode ser sempre impelida a configurar mais um tipo de manipulação político-religiosa por um lado¹⁰, mas, por outro, se for compreendida simbolicamente em seu conteúdo, pode proporcionar ao conviva uma reflexão acerca de si próprio e de sua própria totalidade, independentemente de seus repertórios individuais.

Mesmo que a simbologia imbricada ao espaço se sujeite à interpretação do conviva, a conjuntura da obra pode proporcionar um tipo de mergulho à interioridade. Porém, deve-se atentar, em qualquer representação artística, se a simbologia posta tem por trás o intuito de legitimar um falatório ou de compactuar com conveniências vazias. É necessário, ainda, que qualquer simbologia seja lida e apreendida reflexivamente, e não apenas seguida e acatada sem qualquer tipo de questionamento, validando um discurso imposto e consagrado.

Não é difícil imaginarmos um desses discursos tornando-se “verdade”, caso uma propaganda se sobreponha à estética do espaço arquitetônico que ele

⁷ Kothe, em seu livro *Literatura e Sistemas Intersemióticos*, abre o horizonte das relações e interrelações entre obra de arte e autoria e posiciona a obra de arte como um “*topos*” a ser alcançado; cf. (KOTHE, 2019b, p. 42-43).

⁸ Obra “Morro da favela”, de Tarsila do Amaral. Crédito: site oficial da artista Tarsila do Amaral. Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/obra/pau-brasil-1924-1928/>, acessado em: 14/05/2021.

⁹ Kothe sustenta: “Quando Kant propôs que o belo não teria uma finalidade, talvez quisesse salvaguardar a arte de sua utilização pela Igreja, pela aristocracia, pelo Estado; há quem suponha que ele previa o crescente uso da arte para estetizar as mercadorias e seu mundo e quisesse dizer que há uma esfera especial, a da arte, em que se tem o espaço para aparecer algo que não está sujeito ao utilitário. Ele deixou, no entanto, uma pista. Disse que via em muitos profissionais da arte uma ânsia de aparecerem como melhores do que eles de fato eram como caráter, enquanto via nas pessoas que se dedicam a cultivar o belo na natureza uma tendência de serem melhores, sendo que o mais importante é que a pessoa seja boa, tenha caráter. Nesse sentido, boa parte do ‘império das artes’ estaria contaminado pela ânsia de enganar, de parecer melhor do que de fato era” (KOTHE, 2020, p. 16).

é, fosse esse discurso religioso, político-econômico etc., a fim de tornar o edifício um tipo de verdade estética apenas pelo discurso que lhe sobrepõe, ainda que ele possa ser considerado arquitetura-arte por si só, por seus aspectos estéticos próprios.

Ao longo de toda a nossa história, podemos apontar nitidamente o quanto o sistema de poder exalta tipos específicos de arte, para que esta exalte o sistema de poder, ou melhor, o quanto a arte que compactua com os sistemas dominantes é valorizada e disseminada, a fim de se vangloriar estruturas e posturas imperiais. Não seria diferente com a arquitetura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTINHO, L. (2021), *Educação arquitetônica da humanidade*. Brasília: Tanto Mar Editores.

HEIDEGGER, M. (2010), *A origem da obra de arte*, Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro, São Paulo: Edições 70.

_____. (2008), “A teoria platônica da verdade”, in: *Marcas do caminho*, Trad. Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein, Petrópolis: Vozes.

_____. (2012), *Ser e tempo*, Trad. Fausto Castilho, São Paulo: Editora da Unicamp; Petrópolis: Vozes.

HORKHEIMER, M. E ADORNO, T. W. (1985). *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.

KOTHE, F. R. (2020), “Arte, Arquitetura e Liberdade”, in *Revista Estética e Semiótica*, 9(2), 8-25.

_____. (2019a), “Arte, crítica e liberdade - II”, in *Revista Estética e Semiótica*, 9(1), 10-19.

_____. (2014), “Arte e Ideologia”, in *Revista Estética e Semiótica*, 4(2), 1-41.

_____. (2019b), *Literatura e Sistemas Intersemióticos*, 1 ed., São Paulo: Editora Cajuína.

_____. (2016), “Manipulação da arte”, in *Revista Paranoá*, 16, 9-28.

SARAMAGO, L. (2005), *A topologia do ser: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. (2012), “Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger”, in: *Qual o espaço do lugar?*, 1ed, v. 1, p. 193-225. São Paulo: Editora Perspectiva SA.

_____. (2008), Sobre “A arte e o espaço, de Martin Heidegger”, in: *Artefilosofia (UFOP)*, v. 5, p. 61-72.

TUAN, Y. (1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL.

¹⁰ Cf. Kothe: “Um modo bastante visível de manipulação pela arte está na espinha dorsal da história da arquitetura – a construção de palácios e templos –, tão visível que em geral não se vê, ou seja, ‘a gente’ (on, man, man em francês, inglês ou alemão) não enxerga, mas se ofende quando alguém tem um olhar crítico” (KOTHE, 2016, p. 9).

A estética da Antiguidade tardia e os centões virgilianos¹¹

THE AESTHETICS OF THE LATE ANTIQUITY AND THE VIRGILIAN CENTOS

MARCOS CARMIGNANI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA-CONICET

Resumo:

Este artigo tem como objetivo fazer uma série de considerações sobre a estética tardo-antiga baseada numa forma poética característica desse período: os centões virgilianos. Estas considerações envolvem uma breve panorâmica da história dos centões, dois precursores que foram decisivos na compreensão desta tipologia literária e da *ars poetica* centonária de Ausônio, a análise de uma passagem notável de um dos centons mitológicos e, finalmente, uma reflexão final sobre as contribuições que um texto moderno e argentino nos pode oferecer para compreender a estética centonária.

Palavras-chave: centões virgilianos – estética tardo-antiga – intertextualidade

Abstract:

*This paper aims to make a series of considerations on Late Antique aesthetics based on a characteristic poetic form of that period: the Virgilian centos. These reflections imply a brief description of the history of the centos, of two precursors that have been determining in understanding this literary typology and of Ausonius' *ars poetica* centonaria, the analysis of an outstanding passage from one of the mythological centos and, lastly, a final consideration on what contributions a modern and Argentinian text can offer to understand the Late Antique aesthetics.*

Keywords: *Virgilian centos – Late Antique aesthetics – intertextuality*

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)

J. L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”

Neste artigo, tentarei dar uma visão geral da estética literária da Antiguidade tardia, analisando uma das suas tipologias textuais mais particulares: os centões virgilianos. Para cumprir este propósito, em primeiro lugar, farei uma breve revisão da história dos centões, mencionando dois precursores que foram decisivos na compreensão desta tipologia literária; em segundo lugar, farei uma breve revisão da *ars poetica centonaria* de Ausônio – tentando avaliá-la e compreendê-la à luz das diferentes práticas centonárias –; em terceiro lugar, analisarei uma passagem notável de um dos centões mitológicos – onde o génio literário é evidente – e, finalmente, introduzirei como reflexão final as contribuições que um texto moderno, a deslumbrante história de Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”, nos pode oferecer para compreender a estética literária da tardo-antiga.

¹¹ Este artigo é uma versão revisada do artigo “Consideraciones poéticas y estéticas sobre los centones virgilianos”, publicado na revista *Exlibris* 10 (2021, p. 97-112).

O CENTÃO: HISTÓRIA E CARACTERÍSTICAS

Antes de começar, será necessário definir brevemente o que é um centão. O seu nome vem do grego *kéntrōn* (“agulha”, ou seja, “peça de costura”) e do latim *cento* (“colcha ou folha feita de peças antigas costuradas juntas”), e descreve uma obra feita a partir da junção de pedaços de material anteriormente utilizado e, num sentido figurativo, a utilização de versos ou partes de versos por poetas reconhecidos que formam um texto original com um novo significado. A origem do género remonta ao mundo grego, mas há provas deste tipo de composição também no mundo romano a partir do século II d.C., sempre com Virgílio como modelo principal: ou seja, os centões latinos sobreviventes são compostos inteiramente com versos retirados da obra de Virgílio. Um pormenor fundamental é que havia uma regra não escrita que impedia o poeta centonário de abordar novamente um tema tocado por Virgílio: um centão não podia lidar com o mito de Enéas, por exemplo. Para além disso, a liberdade era absoluta.

Dezasseis centões virgilianos desceram até nós, de 200 para cerca de 534. Destes, doze são de tipo mitológico ou secular e quatro contêm material cristão. Os centões pagãos, na sua maioria epílios curtos, excepto dois epitalâmios e uma tragédia, são os seguintes: *Medea* (atribuída a Hosídio Geta, s. II), *Iudicium Paridis* (atribuída a Mavórcio, s. VI), *Narcissus*, *Hercules et Antaeus*, *Progne et Philomela*, *Europa*, *Alcesta*, *Hippodamia*, *De Panificio*, *De alea*, *Epithalamium Fridi* (de Luxório, s. VI) e *Cento nuptialis* (de Ausônio, s. IV). Por outro lado, o *corpus* dos centões virgilianos de argumento cristão é composto pelo *Cento Probae* (por Faltonia Betitia Proba, s. IV), *Ver-sus ad Gratiam Domini* ou *Tityrus* (atribuído a Pom-

pônio), *De Verbi Incarnatione* (atribuído de forma incerta a Sedúlio) e *De Ecclesia* (atribuído a Mavórcio). Como se pode ver, os autores da maioria dos centões anteriores ao século VIII são desconhecidos. O maior número de centões virgilianos é preservado na chamada *Anthologia Latina*, cujo códice mais autoritário – muitas vezes o único – é o códice *Par. Lat. 10318*, chamado *Salmasianus*¹².

Como precursores dos poetas centonários, os críticos mencionam as rapsódias homéricas, pela sua utilização de linguagem oral caracterizada por fórmulas fixas (tais como epítetos) e versos repetidos, que se tornaram uma característica da estética do género épico. Poemas posteriores foram caracterizados por uma concentração de citações e alusões a poemas homéricos, por exemplo, o *Hino a Afrodite*, que BAŽIL (2009, pp. 49-50) considera um “pseudo-centão”, devido à intensidade desta característica no seu estilo. Outra prática ligada à origem dos centões é a paródia, que imita o estilo de uma obra, mas estabelece uma relação de transformação semântica com o seu modelo. Exemplos canónicos são a *Batrachomyomachia*, as peças de Aristófanes (especialmente *A paz* e *As rãs*), que “brincam” com citações de épicos e tragédias homéricas, e, na esfera latina, o *Satyricon* de Petrónio, que toma citações de Virgílio e descontextualiza-as, dando assim origem à paródia. Finalmente, os Homeristas, já conhecidos na Grécia e mais tarde introduzidos em território romano, recitaram e dramatizaram partes dos épicos de Homero. No mundo latino, desde a origem da sua literatura, numerosos escritores costumavam traduzir livremente episódios homéricos famosos ou imitá-los nos seus poemas latinos. Os Homeristas, portanto, também podem ser considerados os precursores dos poetas centonários.

¹² O *Salmasianus* encontra a sua origem no meio romano do século VIII-IX e o seu antígrafo era um livro tardo-antigo, quase certamente um único códice de *scriptio continua*. Quanto à *Anthologia Latina*, conjectura-se que foi composta entre o final do século V e o início do século VI, em Cartago, por um grupo de gramáticos. Para mais informação, cf. SPALLONE (1982).

VIRGÍLIO E PETRÔNIO: OS PRECURSORES DA TÉCNICA CENTONÁRIA

Da minha perspectiva, na literatura latina há pelo menos dois autores a serem tidos em conta como precursores completos da técnica centonária: 1) Virgílio e 2) Petrónio. No primeiro caso, o próprio poeta mantuano reutiliza as suas próprias linhas ao longo das suas obras: só a *Eneida* há 95 repetições de três pés ou mais¹³. Esta é uma percentagem muito inferior à dos poemas homéricos, onde, segundo os cálculos de BOWRA (1930, p. 88), de um total de 27.853 versos (*Ilíada e Odisseia combinadas*), cerca de um terço, 9.253, “are repeated or contain repeated phrases”. Se a *Eneida* tem 9.896 versos, as repetições constituem apenas 1% da obra, o que marca uma diferença de composição óbvia com Homero: o peso da fórmula em Virgílio foi drasticamente reduzido. Contudo, 95 repetições não é de modo algum um número pequeno, especialmente se considerarmos que estamos a falar de Virgílio, talvez o poeta (estilisticamente falando) mais meticuloso da literatura ocidental. Este não é o lugar para um estudo sobre a função destas repetições, basta mencionar o que o estudo canónico sobre o assunto conclui:

The important fact revealed by an examination of Virgil's deliberate use of repetition (apart from refrain) is that the repetition is never without its counterpart in the reality which Virgil describes. One character repeats the words of another in scorn, in anger, in answer to a question, in argument, or in delivering a message, and occasionally makes effective use of the words in which Virgil has described a scene or event. [...] The repetition is never ornamental or mechanical, never (as is the case with Homer) part of the poet's stock-in-trade (SPARROW 1931, p. 70).

Este uso deliberado dos seus próprios versos também pode ser lido como uma espécie de licença para os poetas centonários: se o próprio Virgílio fosse capaz de reutilizar os seus próprios versos na sua própria obra¹⁴, o que impediria estes chamados *poetae minores* de levar esta prática a uma fase hiperbólica?

O segundo caso já foi mencionado como um precursor paródico acima. Embora seja discutível, na minha opinião Petrónio é o autor do primeiro centão virgiliano latino. E digo “discutível” porque é verdade que existem apenas três versos (quando os centões mais notáveis têm mais de 100), mas a poética centonária já aparece em ação, em todo o seu esplendor, no *Satyricon*: é uma característica distintiva, não menor, do génio de Petrónio. Na terceira parte sobrevivente do romance, o protagonista Encólpio – que, devido ao seu avançado bovarismo, se tornou um epíteto de Odisseu, Polieno – entra numa relação epistolar com uma mulher de nome odisséico, Circe. Encólpio concorda com um tempo e um lugar para se encontrar com Circe, mas não habituado a relações heterossexuais, sofre uma *défaillance* que o atormenta. Impotente, ele recita um poema muito curto, tomado pela raiva contra a sua *mentula* (*Sat.* 132.11):

Illa solo fixos oculos aversa tenebat,
(Aen. 6.469)

nec magis incepto vultum sermone movetur
(Aen. 6.470)

quam lentae salices | lassove papavera collo.
(Ecl. 5.16, 3.83 | Aen. 9.436)

“Ela, com a cabeça virada para o lado, tinha os olhos fixos no chão, e o seu rosto não se comove mais pelas minhas palavras do que os salgueiros flexíveis ou as papoulas com o pescoço exausto”.

¹³ O número aumenta consideravelmente se tivermos em conta as repetições nas três obras.

¹⁴ PAOLUCCI (2015, pp. xciv-xcix) centra-se no testemunho no início do livro VI do *Saturnalia* de Macróbio, que, na boca de Rúfio Albino, teoriza sobre as formas como Virgílio toma emprestados versos de autores romanos, especialmente os dois que são semelhantes ao procedimento do poeta centonário: tomando parte de um verso ou de um verso completo. Este testemunho macrobiano corrobora que a técnica centonária já era utilizada *in nuce* pelo próprio Virgílio.

O leitor antigo (e tardo-antigo) reconheceria imediatamente a origem virgiliana destes versos, tendo-os lido cem vezes durante a sua passagem pelo mundo escolar¹⁵. Os dois primeiros versos tratam do encontro entre Dido e Enéas no Hades, uma passagem de profundo *pathos* em que a rainha nem sequer olha para o herói e se refugia na sombra de Siqueu. O terceiro verso, composto por um hemistíquio das *Églogas* e outro, notável, do livro 9 da *Eneida*, onde o pescoço de uma papoula, esgotado pelo peso da chuva, é comparado com um Euríalo caído em combate, também impregnado de um *pathos* que o leitor seria difícil de esquecer, fecha este maravilhoso exemplo proto-petroniano. A intenção é parodiar irreverentemente a personalidade ridícula de Encólpio, que assimila sua *mentula* a passagens incrivelmente patéticas da *Eneida*, como forma de intelectualizar a realidade baixa e prosaica em que ele vive. Basta pensar que, na sua mitomania, o seu membro falecido é análogo à rainha cartaginesa.

Mas o detalhe brilhante que dá sentido a este (mini) centão e que, em grande medida, o torna o precursor essencial dos centões paródicos, como o de Ausônio, é a substituição do verso 471 do Livro 6 pela combinação já notada de *Églogas* e *Eneida* 9. O génio de Petrónio estava pelo menos um século à frente de um *modus operandi* fundamental dos poetas centonários, o seja o uso silencioso do contexto original, que deve funcionar na memória poética do leitor: neste caso, aquele verso silencioso, 471, introduziu o segundo termo do símile, *quam si dura silex aut stet Marpesia cautes* (“que se fosse pedra dura ou rocha Marpesia”). Petrónio utiliza a comparação com estes dois elementos, símbolos de rigidez, para realçar ainda mais o contraste com a *mentula* languida de Encólpio e substitui-a por dois elementos moles, o salgueiro e a papoila, cujo pescoço cai sob

o peso da chuva.

Finalmente, um breve comentário sobre a técnica centonária utilizada nesta passagem do *Satyricon*, perfeitamente adequada à prática dos poetas centonários: as duas primeiras linhas são constituídas por duas linhas virgilianas completas consecutivas, enquanto a segunda é constituída por duas passagens diferentes de Virgílio (*Buc. + Aen.*), unidas, como prescreve Ausônio, num dos locais onde caem as cesuras virgilianas (neste caso, a pentemímera).

A ARS POETICA CENTONARIA DE ACORDO COM AUSÔNIO¹⁶

O Cento nuptialis do Ausônio, um dos mais aclamados centões virgilianos, tem um prefácio em forma de carta (a “Carta a Paulo”) quase certamente escrito após a composição do centão. É a única descrição detalhada do centão que nos chegou da antiguidade, e concorda notavelmente bem com a prática centonária com a qual estamos familiarizados. Portanto, para apresentar a poética do centão, vale a pena um resumo desta ars poetica centonaria, que define o que é um centão e quais são as suas regras de composição. Os seus pontos salientes são os seguintes:

1) A composição de um centão depende largamente da memória: *solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata*, “uma tarefa de memória apenas para reunir as partes dispersas e mutiladas”¹⁷. Se compreendermos o termo *membra*, é perfeitamente claro que se trata de uma vivisseção de Virgílio, que é definida como *divisio*, ou seja, o ato de memorizar o texto em partes, que era a técnica

¹⁵ A importância do mundo da escola para a poética centonária já foi analisada por um dos precursores italianos dos grandes estudos sobre os centões: LAMACCHIA (1958). A escola italiana continuou a produzir enormes talentos interpretativos: essenciais, na minha opinião, são as edições de LAMACCHIA (1981), SALANITRO (1981) e as duas edições com comentários de PAOLUCCI (2006) e (2015). Também importantes são os estudos gerais de MCGILL (2005) e BAŽIL (2009).

¹⁶ Este ponto depende, com algumas alterações, de LA FICO GUZZO & CARMIGNANI (2012, pp. 150-160).

¹⁷ A edição do texto em latim corresponde a GREEN (1999). As traduções são minhas.

habitual de memorização ¹⁸. No entanto, os poetas centonários fizeram uma reformulação da prática da divisão: tendo aprendido de cor a totalidade de Virgílio, hexâmetro por hexâmetro, voltaram a dividir as unidades da poesia virgiliana em unidades isoladas que lhes vieram à mente em certos momentos e como o novo contexto do centão o exigia. Desta forma, um *membrum* do corpus virgiliano foi utilizado no momento apropriado.

2) Regras técnicas: Ausônio descreve as diferentes formas de montagem das linhas e hemistíquios de Virgílio para lhes dar um novo significado noutra contexto: *enjambement*, a inclusão dos hemistíquios finais que continuam na linha seguinte, ou a união de dois hemistíquios que têm uma palavra em comum. ¹⁹ A chave para este *lusus* reside na capacidade de “cerzir” as linhas virgilianas para que os pontos sejam tão discretos quanto possível e o novo significado seja claro. Ausônio dá-nos uma imagem do centão como um “jogo sério”, que nem todos podem jogar: depende da sagacidade e habilidade de cada poeta se o centão é um sucesso ou algo ridículo. O elemento decisivo para julgar a qualidade de um centão não é nem o enredo nem o assunto, mas o próprio poeta. Ausônio explicita como é que as linhas virgilianas devem ser cerzidas na nova composição, especificamente, o número de linhas a serem citadas e o lugar da “cerzidura”. As regras podem ser resumidas como se segue:

a) A união no novo poema centonário de duas passagens diferentes de Virgílio só pode ocorrer nos locais

onde cai a cesura virgiliana.

b) No centão, apenas dois hemistíquios de diferentes linhas virgilianas podem ser utilizados na mesma linha.

c) A citação virgiliana contínua só pode estender uma linha e meia (até à cesura), ou seja, num centão pode haver uma linha virgiliana completa acompanhada pelo primeiro hemistíquio da linha seguinte e outro hemistíquio de uma linha diferente.

d) A colocação de duas linhas completas de verso virgiliano em fila no casal é uma marca de inépcia.

e) A nova linha deve retomar a linha virgiliana intacta, embora o seu significado possa ser alterado pelo novo contexto.

Ausônio não menciona a possibilidade mais frequentemente utilizada, ou seja, a inclusão de uma linha virgiliana completa, que representa a quarta ou terceira parte das linhas centonárias. Além disso, esta opção aumenta a possibilidade de citar dois versos consecutivos de Virgílio, algo que Ausônio via como um excesso e uma falha, mas uma prática à qual ele próprio sucumbe (e que está presente no exemplo citado de Petrônio).

É importante notar que as regras da Ausônio eram demasiado rígidas para serem estritamente cumpridas (se a “Carta” funcionasse de facto para outros poetas como um texto prescritivo), de modo que nos centões encontramos uma série de licenças, tais como, por exemplo, a repetição de linhas, o uso de secções menores que um hemistíquio, anomalias

¹⁸ CARRUTHERS & ZIOLKOWSKI (2002), num livro dedicado à importância da memória para a criação artística na Idade Média, explicam que “those who practiced the crafts of memory used them – as all crafts are used – to make new things: prayers, meditations, sermons, pictures, hymns, stories, and poems” (p. 3). Dentro destas práticas, os objetivos mais importantes para preparar o material a ser memorizado são “flexibility, security, and ease of recombining matters into new patterns and forms. Basic to these aims are the paired tasks of *division and composition*” (p. 4). Estas ideias passaram pela Antiguidade e Antiguidade tardia, tal como testemunhado por um gramático contemporâneo de Ausônio (século IV), Júlio Víctor, que foi particularmente influenciado por Quintiliano.

¹⁹ LAMACCHIA (1958, p. 212) define este fenómeno como *vox communis*, a união de “due emistichi che hanno la parola d’attacco in comune: quasi che questo gli desse maggior garanzia per l’unione delle due formule fra loro”. PAOLUCCI (2006, p. lxxii) afirma que se deve falar de *vox communis* “ogni volta che la parola finale del primo emistichio coincide con la parola iniziale del secondo o, in altri termini, ogni volta che la clausola e l’incipit di due emistichi cuciti insieme si sovrappongono anziché affiancarsi”. No mesmo estudo, PAOLUCCI (2006, p. lxxiii) define outro fenómeno de “cerzidura” de hemistíquios, a *vox propinqua*: “riguarda emistichi che condividono non tanto la parola coinvolta dalla sutura bensì una parola vicina ad essa”.

métricas e prosódicas²⁰, imprecisões sintáticas, obscuridade do significado, e modificações do texto virgiliano, que vão desde um pequeno ajuste a uma desinência até à substituição de uma palavra. Como já foi dito, os centões mais bem sucedidos são aqueles em que estas licenças ou, melhor dizendo, as “cerzaduras” dos versos virgilianos é menos perceptível.

3) Comparação com o *stomachion*: para ilustrar como funciona a técnica literária centonária, Ausônio introduz a comparação com um jogo de sagacidade que se pode assumir bastante difundido na altura, o *stomachion*, cujos princípios geométricos aparecem num texto de Arquimedes. É uma variante mais complexa do *tangram* chinês, as “sete tábuas da astúcia”, que consiste em formar silhuetas de figuras, sem as sobrepor, com as sete peças dadas num quadrado. O *stomachion*, em vez de sete peças, tem catorze de diferentes formas geométricas, o que torna possível um número infinito de combinações. O poeta centonário, então, comporta-se como um jogador do *stomachion*, combinando as peças (os versos virgilianos) para construir uma nova figura poética.

4) O problema da unidade do centão: Ausônio explica as semelhanças entre o *stomachion* e o centão, mas sublinha a importância da unidade dentro do novo poema, mesmo que este seja composto por partes diferentes. O centão deve ser uma obra de arte independente e homogénea tanto no seu metro e sintaxe como no seu tema: a harmonia e a naturalidade devem reger todo o centão. Com isto, Ausônio quer sublinhar que o original, de alguma forma, deve ser neutralizado. Descreve então o centão de quatro maneiras diferentes: *opusculum de incone-xis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum*, “obrinha, continua, embora feito de elementos não ligados; uma sola, embora de elementos diversos; ligera, embora de material sério; minha, embora feito de partes de outro”. Os *membra*

virgilianos devem ser colocados harmoniosamente, para que a proporção das partes seja aumentada, apesar da origem dispersa (os *membra disiecta* que compõem o centão). Por outras palavras, para Ausônio, a simples amálgama de versos virgilianos não constitui um centão: um verdadeiro centão deve ser um novo texto, onde o equilíbrio e a unidade dos versos tirados de Virgílio são um ponto forte. O facto de ser considerado um jogo não o impede de ser um jogo bem jogado.

5) O carácter lúdico: Ausônio sublinha em várias ocasiões o carácter lúdico do centão. Na verdade, a comparação com o *stomachion* não deixa dúvidas sobre a importância do jogo na sua composição. Ausônio definiu-o desta forma:

Centonem vocant, qui primi hac concinnatione luserunt. Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata: quod ridere magis, quam laudare possis quod ridere magis, quam laudare possis

“Centão é chamado por aqueles que se divertiram pela primeira vez com esta composição. É uma tarefa de memória apenas montar as partes dispersas e mutiladas e juntá-las, algo mais digno de riso do que de louvor”.

Nesta definição, vemos não só o valor da invenção de novas técnicas poéticas e o gosto pela experimentação cada vez mais ousada, mas também que o objetivo do centão, para Ausônio, era puramente cómico. Aqui entramos numa discussão verdadeiramente interessante não só da técnica centonária, mas também da poética e estética tardo-antigas. Se tomássemos esta “Carta” de Ausônio como uma *ars poetica* normativa, ou seja, uma que não só descreve uma prática poética como a prescreve, ficaríamos com uma visão totalmente tendenciosa e arbitraria do propósito da literatura da Antiguidade tardia em

²⁰ Um caso particular de anomalias métricas e prosódicas é o centão de *Medea*, o primeiro centão virgiliano completo preservado na tradição, datado do final do século II d.C., a obra de Hosídio Geta. Este centão é realmente interessante não só devido à sua datação precoce, mas também porque é o único centão sob a forma de uma tragédia.

geral e dos centões em particular. O conceito de literatura centonária como algo lúdico é válido para algumas das composições de Ausônio, onde o *lusus* é importante e central (basta citar a sua *Technopaegnon*, uma composição onde se utilizam monossílabos no fim do verso em alguns casos, ou no início e no fim noutros), ou Optaciano, também um autor do século IV que produziu uma série de poemas à maneira de caligramas, por vezes chamados “poemas-tapeçarias”. No entanto, será tão verdade que nestas obras experimentais, “lúdicas”, a única coisa que importa é a forma, que o conteúdo, na Antiguidade tardia, tem dado lugar aos aspectos mais materiais e externos da poesia? Vejamos a conclusão do Squire no seu artigo sobre Optaciano:

For many readers (above all in the nineteenth and twentieth centuries), what has disappointed about Optatian is his seeming reduction of poetry to pure form: meaning, it is said, has become, if not quite arbitrary, at least secondary to the display of surface artistry (played out on the level of the poetic line, word, and letter). Within an edited collection on the poetics of late Latin literature, the important point strikes me as rather different. Working across the bounds of visual and verbal media, the ultimate significance of Optatian’s poetry lies in its playful questioning of how we make sense of what we read— no less than of what we see (SQUIRE 2017, p. 99).

Esta importância na *forma* deve ser tida em conta, porque é disso que se trata em grande parte a nossa compreensão da literatura tardo-antiga: a experimentação nem sempre deve ser reduzida a uma forma pura. Os centões não escapam desta *forma*, mas também não escapam do *conteúdo*: se Ausônio insistiu no lúdico no seu centão – que, por outro lado, não precisa de diminuir os seus méritos artísticos – que lugar resta para o *lusus* num centão como o do Proba? É evidente, portanto, que a brincadeira tem duas interpretações: por um lado, referindo-se ao conteúdo, ao tipo de centões “paródicos”, como o exemplo de Petrónio ou o próprio *Cento nuptialis* de Ausônio, onde o objetivo é fazer rir o leitor através do enorme contraste entre os contextos (o original vir-

giliano e o centonário); por outro lado, referindo-se à forma, à observância das “regras de composição” que, como em qualquer jogo, devem ser respeitadas. Os casos de Proba (e dos centões cristãos) mas também dos centões de *Medea*, *Hippodamia* e *Alcesta*, para citar apenas alguns centões mitológicos de uma qualidade verdadeiramente realizada, provam que o lúdico, tal como definido por Ausônio, está mais próximo da segunda interpretação. A relação entre os centões e o jogo será objeto de maior reflexão, como veremos mais adiante.

O centão da *Hippodamia* (vv. 126-135): um magnífico exemplo de praxis centonária

Alojado na *Anthologia Latina*, o centão *Hippodamia* é um epílio de 162 versos, de autor anónimo, que conta a história da princesa que, com a ajuda do auriga Mirtilo, ganha a vitória sobre o seu pai Enômao e casa com Pélope, o herói salvador. O centão termina numa nota escura: Mirtilo, enganado pelas promessas da donzela, atira-se ao mar, que levará o seu nome. Embora existam alguns versos tirados das *Églogas* e das *Geórgicas*, o poeta conta este conto principalmente com versos e partes de versos tirados da *Eneida*, o que lhe oferece material mais rico para o enredo do engano e da tragédia. A secção que me interessa aqui é a cena central do poema, a carreira e a vitória de Pélope, por três razões: 1) na minha opinião, o poeta consegue que toda a cena seja testemunhada pelo leitor através dos olhos de Hipodâmia, num caso verdadeiramente surpreendente de focalização interna, 2) o centonário não escapa ao desafio de narrar um detalhe técnico realmente complexo do mito – a liquefação dos eixos da caruagem de Enômao –, e 3) há uma dupla interação semântica entre a esfera pública da história, que envolve “o que é visto” na corrida, a competição dos participantes que as pessoas presentes podem apreciar, e a esfera privada, que envolve a consideração de um elemento de importância vital: a relação incestuosa entre Enômao e Hipodâmia.²¹

Antes das linhas citadas abaixo, o poema já tinha narrado os acontecimentos mais importantes: a situação da princesa, ciosamente guardada pelo seu

pai, a morte dos pretendentes que vieram pedir a mão de Hipodâmia (que invariavelmente perderam para a carruagem invencível de Enômao) e a chegada de um jovem intrépido, Pélope, que confronta o rei, primeiro dialeticamente, numa clara demonstração do seu carácter indomável. A audácia de Pélope ganha o coração de Hipodâmia, que, até então, não tinha mostrado qualquer interesse pelos pretendentes anteriores e nenhuma empatia pela sua morte. Perante a inevitável corrida de quadrigas, a princesa decide jogar o seu trunfo: aproxima-se do auriga do rei, Mirtilo, e persuade-o a trair Enômao (substituindo os eixos de ferro por eixos de cera). Na sua persuasão, Hipodâmia dá um abraço a Mirtilo, que, por isso, já se imagina casado com a princesa. A corrida será, então, contemplada por Hipodâmia com profunda ansiedade:²²

*Regina e speculis | miro properabat amore |
omnia tuta timens, | quoniam fors omnia versat. |
Audit equos, audit strepitus, | timet omnia secum:
|
praescia venturi, | sed spes incerta futuri. |
Et proni dant lora: volat vi fervidus axis; | 130
liquitur, | in medioque ardentem deserit ictu. |
Carpit enim vires et, | haec ut cera liquescit, |
excoquitur vitium, | dum nititur acer et instat. |
Vertitur interea | et scelus expendisse merentem |
matres atque viri | vocesque ad sidera iactant. |
135*

(Hipp. 126-135)

“A rainha, da sua torre de vigia, estava impaciente com um amor admirável, temendo tudo o que é certo, pois a sorte vira todas as coisas. Ouve os cavalos, ouve o barulho, teme tudo na sua mente: sabe o que vai acontecer, mas a esperança do

futuro é incerta. E dobram-se, soltam as rédeas: a carruagem voa impetuosamente com o poder; derrete-se, e no meio do ímpeto abandona o auriga ardente. De facto, absorve as forças, e quando esta cera derrete, a falha [a engrenagem defeituosa] funde-se, enquanto o impiedoso luta e resiste. Contudo, [a carruagem] vira-se e as mães e os pais elevam os seus gritos ao céu que [Enômao] pagou merecidamente pelo seu crime”.

Como foi dito, estes versos são narrados através da focalização interna da princesa. Isto pode ser questionável, porque a v. 130a *Et proni dant lora* também pode ser entendida como uma mudança na focalização, onde o narrador parece tomar a narrativa de volta às suas próprias mãos. Mas nos centões tais mudanças abruptas são comuns, pelo que não implicam necessariamente uma focalização zero. Assim, então, através dos olhos entusiasmados da princesa, vemos a corrida desenrolar-se, e todas as nuances da narrativa estão ligadas ao seu amor e à sua ansiedade por um resultado feliz. Assim, os vv. 126-129 apresentam-nos o seu estado de inquietação, típico do amante, que marca um profundo contraste com a sua anterior indiferença. Por outro lado, se a minha leitura estiver correta, muitos termos utilizados na história (especialmente adjetivos e verbos) têm uma dupla função, que o poeta centonário liga cuidadosamente ao olhar da princesa a fim de se referir ao tema privado do incesto. A carruagem de Enômao é *fervidus*, ou seja, “fervendo”, no sentido de um carro de carreira atirado a toda a velocidade, o que gera uma enorme fricção nas rodas que permitirá que os eixos de cera derretam; mas o próprio Enômao também pode ser visto pela princesa como *fervidus*, “impetuoso, ardente”. Assim o *Cento nuptialis* de Ausônio descreve o noivo *fervidus* (x2) nas relações sexuais: *occupat os faciemque, pedem*

²¹ Cf. Hipp. 39-40: *et iuxta genitorem adstat lasciva puella, / cui pater et coniunx*, “e está ao lado do pai a menina lasciva, para quem ele é pai e marido” e 139 *vetitosque hymenaeos*, “proibidos himeneus”. Este motivo não só já estava presente na tradição do mito (cf. as fontes citadas por PAOLUCCI 2006, p. xxii) como também era um motivo generalizado nos ambientes de produção centonária, ou seja, no Norte de África entre os séculos IV e VI d. C. Um exemplo claro disto é outro epílio, a *Aegritudo Perdicae*.

²² O texto latino é de PAOLUCCI (2006). A tradução é minha.

pede fervidus urget (104), “cobre-lhe a boca e o rosto, pressiona ardentemente o pé com o pé”, e *eripit a femore et trepidanti fervidus instat* (109), “pressiona ardentemente [a *mentula*] contra a noiva trémula”. Algo análogo ocorre com *ardentem*, que pode ser entendido como “ardente” devido à fricção da velocidade, mas também “apaixonado, veemente, ardente”. O hemistíquio 133b *dum nititur acer et instat* também capta a ambiguidade levantada pela focalização interna: se para o espectador de Pisa *acer* significa “impiedoso, terrível, feroz” – porque Enômao assassinou impiedosamente os jovens pretendentes da princesa e pendurou as suas cabeças à entrada do palácio como aviso para o próximo –, para Hipodâmia *acer* pode significar novamente “ardente, vigoroso” na esfera privada. Da mesma forma, *nititur e instat* podem ser lidos num duplo sentido: para o público presente no circo, *nitor* implica que o rei “resiste, luta” para não cair da carruagem que está a perder os seus eixos, enquanto para a princesa pode significar que “avança, aspira ardentemente, empurra” algo, o que, felizmente para ela, está prestes a terminar. Ainda mais ambíguo é *instat*, que no plano público implica a ideia de “resistir, insistir” por parte do Enômao, mas para a princesa essa mesma insistência significa também “estar em cima, atacar, insistir, ameaçar”, como se entende na passagem citada do centão ausoniano.

Esta secção termina com dois versos que, nesta perspectiva, são eloquentes. Por um lado, diz-se que Enômao teve o fim que merecia, mas o termo utilizado é *scelus*: é claro que pode referir-se, nesta leitura mais “pública”, aos crimes que cometeu contra os pretendentes, mas não podemos deixar de pensar que *scelus* também alude, da perspectiva privada da princesa, ao incesto. O terceiro romance latino sobrevivente, também um texto antigo, *Historia Apollonii regis Tyri*, de um autor anónimo, conta a história de Apolônio, que, tal como Pélope, aprende que existe uma princesa em Antioquia e viaja desde a sua terra natal Tiro para a conquistar. Mas o pai da princesa, o rei Antíoco, também impõe um teste aos

pretendentes: um enigma que ninguém conseguia adivinhar. Tal como Enômao, Antíoco pendurou as cabeças dos seus genros frustrados em picadas à entrada do seu palácio. Tal como Enômao, Antíoco também sujeitou a sua filha ao incesto, embora no romance a descrição seja literalmente violação:

Famulos longe excedere iussit, quasi cum filia secretum colloquium habiturus, et stimulante furore libidinis diu repugnanti filiae suae nodum uirginitatis eripuit. Perfectoque scelere evasit cubiculum. Puella vero stans dum miratur scelesti patris impietatem, fluentem sanguinem coepit celare; sed guttae sanguinis in pavimento ceciderunt. (HART RA 1.6-7)

[Antíoco] Ordenou aos criados que se retirassem para longe, como se pretendesse ter uma conversa privada com a filha, e, picado pela paixão do desejo, rasgou o laço de virgindade da sua filha, embora ela tenha resistido durante muito tempo. A infâmia terminada, ele deixou o quarto. A criada, surpreendida com a imoralidade do seu infame pai, desejava esconder o sangue que corria; mas gotas de sangue caíram no chão.²³

Como se pode ver, o termo utilizado por um texto proveniente do mesmo período que o centão para a infame ação do pai, ou seja, incesto, é *scelus*: segundo PANAYOTAKIS (2012, p. 65), *scelus* “strongly suggests criminal violation of moral values, and is aptly used with reference to incest or parricide” já em Ovídio (*Met.* 10.314-15). Assim, para Hipodâmia, o seu pai merecia menos a morte por ter matado os seus pretendentes anteriores (que, como dissemos, não mereciam mais interesse da princesa) do que pelo seu crime incestuoso.

O segundo (e último) verso, importante para compreender a dupla perspectiva, pública e privada, deste centão é *matres atque viri vocesque ad sidera iactant*. A vitória de Pélope, ou melhor, a derrota de Enômao, é celebrada pelo povo, que eleva ao céu o

²³ O texto latino da HART é de PANAYOTAKIS (2012). As traduções são minhas.

seu júbilo como sinal de gratidão. Esta celebração pública está centrada nas mães e pais, tanto dos pretendentes já mortos por Enômao como dos que seriam mortos no futuro.²⁴ Contudo, do ponto de vista da princesa, a celebração é também privada: as *matres e o viri* representam a união matrimonial legal, permitida e encorajada para a procriação, uma união que ela, até ao aparecimento de Pélope, não tinha sequer vislumbrado, por causa da opressão incestuosa do seu pai. O grito de libertação dos pais e mães de Pisa torna-se seu em Hipodâmia, que interpreta estas palavras *matres-viri* como um anúncio de prosperidade futura.

Ao encerrar esta secção, gostaria apenas de acrescentar que deixei deliberadamente de fora da análise o outro ponto de referência habitual em estudos centonários: o texto fonte virgiliano. A razão para esta exclusão nada tem a ver com uma posição contra tais estudos: muito pelo contrário. Acredito que uma análise completa deve incluir, como foi feito com o centão petroniano, os versos virgilianos tal como aparecem no seu contexto original, a fim de compreender mais completamente a riqueza da técnica centonária. Em vez disso, neste caso decidi excluir o original virgiliano para responder esta pergunta: é possível compreender os centões virgilianos sem ter lido Virgílio? Como acontece nas literaturas de todos os períodos – mas ainda mais na literatura latina – o leitor que reconhece uma alusão tem uma ferramenta adicional para dar maior profundidade à sua interpretação: os centões, sendo um texto intertextualmente hiperbólico, exigem imperativamente a colaboração de um leitor que tem em mente o contexto virgiliano (o “leitor ideal”, digamos): é uma

forma de participar no “jogo”. Contudo, como acabámos de ver, um centão é também um texto novo e, sobretudo, original, o que implica um notável talento literário e uma poética ou, melhor dizendo, uma estética em que a literatura, como arte, continua a produzir textos admiráveis.

Borges e os centões: algumas reflexões sobre “Pierre Menard, autor del *Quijote*”

O ponto final do artigo vem com o texto extraordinário de Borges (e digo “texto” porque na realidade é uma tecelagem de géneros, um *genus mixtum*) “Pierre Menard, autor del *Quijote*”,²⁵ o que teria sido suficiente para colocar o seu autor entre os escritores mais originais e influentes do século XX. Borges postula uma série de considerações que têm suscitado inúmeras reflexões e sugestões, mas centrar-me-ei apenas naqueles aspectos que podem ser relacionados com os centões virgilianos e, num sentido mais amplo, com a estética da literatura da Antiguidade tardia.

O texto começa com a frase “La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración”.²⁶ A filologia clássica não ignora o interesse que os autores da antiguidade sempre demonstraram nas enumerações ou, como são tecnicamente chamados, nos catálogos. No entanto, foi na Antiguidade tardia que este interesse se tornou uma “paixão” irreprimível.²⁷ Uma das preocupações da filologia tem sido sempre tentar explicar tanto as presenças como as ausências nos catálogos. Borges parece estar consciente desta preocupação: “Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpe-

²⁴ Embora nos seja dito nos vv. 36-37 que *Tempore iam ex illo nil magna laudis egentes / deponunt animos, scelerata excedere terra*, “Mesmo nessa altura, sem a necessidade de grande glória, [os jovens pretendentes] deram o seu impulso e deixaram a terra do crime”.

²⁵ Publicado em *Sur*, maio de 1939.

²⁶ Todas as citações da história são de BORGES (1974).

²⁷ Cf. ELSNER & HERNÁNDEZ LOBATO (2017: 19): “Many of the bold and sometimes even bizarre features of late antique art and literature have striking correlations in our own time. For example, the (often ironic) cataloguing passion of late antique literature – as expressed in Ausonius’s caustic catalogues of fish, monosyllables, or dead Trojans; in Sidonius’s disconcerting catalogue of negations; or in the lively enumerations of single words – has had its twentieth-century counterpart in works like [...] Borges’s famous encyclopaedic list”.

tradas por madame Henri Bachelier en un catálogo falaz [...]”. O catálogo da obra “visible” de Menard é constituído por uma série de títulos que se poderia pensar serem obra de autores tardo-antigos, por causa dessa ânsia tão comum por minúcias e detalhes, por comentários metaliterários e críticas literárias, e por um aspecto não menos importante: o jogo de xadrez. Vamos rever alguns destes títulos:

“b) Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, ‘sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas’ (Nîmes, 1901)”;

“e) Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación”;

“g) Una traducción con prólogo y notas del *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez de Ruy López de Segura* (París, 1907)”;

“s) Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación”.

É um lugar comum ouvir que o trabalho de Borges se assemelha ao jogo de xadrez (ou que o xadrez pode funcionar como metáfora dos seus textos) no sentido de serem ficções abstratas, distantes, meramente especulativas, jogos eruditos sem relação com a realidade. A menção de Ausônio ao stomachion, a criação poética a partir de um jogo, frio e matemático, que foi estudado e descrito por Arquimedes (de facto, é também conhecido como *loculus Archimedi*), liga o interesse de Menard no xadrez com esse conceito (já discutido acima) de literatura como *lusus*, como um mero jogo intelectual.

Após o catálogo, o narrador da “nota” (que é o género que Borges escolhe para esta história) analisará a “outra” obra, definida como “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También –¡ay de las posibilidades del hombre! – la inconclusa”. Esta citação já nos introduz plenamente numa das questões fundamentais: a literatura como leitura. Tal como Borges o entende, a leitura envolve um aspec-

to constitutivo dos centões, ou seja, a figura retórica da antanaclasis, que consiste em fazer uso do valor polissémico de algumas palavras onde o significante (ou corpo fónico da palavra) é repetido, mas em cada aparência o significado é diferente. A citação que usei como epígrafe deste artigo é quase uma definição literal de antanaclasis, a chave compositiva e interpretativa dos centões.

O leitor (e a leitura) é um dos temas favoritos na obra de Borges, algo que pode ser visto não só na sua ficção, mas também nas suas críticas: de facto, existe uma simbiose particular entre a ficção e o género da crítica que é demonstrada em “Pierre Menard...”. Assim, o amor pela leitura, uma atividade que não tem o reconhecimento de que a escrita goza, é condensado em expressões como “interminablemente heroica” e “inconclusa”. Tanto o advérbio como este último adjetivo aludem evidentemente à tarefa de leitura e, portanto, de interpretação como algo inacabado ou, nos termos do Eco, “aberto”, sem encerramento. Há tantas interpretações de uma obra como leituras. Este conceito, hoje em dia quase um *leitmotiv* da crítica literária, foi exposto pela primeira vez na literatura moderna por Borges nesta história. Seguiram-se as dotações de Genette, Eco, Bloom e Derrida (para citar apenas alguns críticos, embora os principais), que construiriam uma boa parte das suas teorias com base nestes postulados.

A inspiração de Menard para escrever “o seu” *Dom Quixote* vem de “Dos textos de valor desigual”: “Uno es aquel fragmento filológico de Novalis –el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden– que esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street”. O conceito de literatura centonária, para o melhor e para o pior, concentra-se neste parágrafo: a) para o melhor: a ideia – note-se que o itálico é do narrador – de uma “*total identificación* con un autor” leva-nos a pensar na prática centonária, a utilização material mais extrema (depois do *Don Quixote* de Menard) de uma obra anterior (o *corpus* virgiliano): não se trata de imitar a dicção poética virgiliana, como poderia

ser o caso dos autores da épica pós-*virgiliana* (Lucano, Valério Flaco, Estácio, Sílio Itálico), mas a própria linguagem utilizada para a escrita, a *langue* de Saussure, é unicamente *virgiliana*. Além disso, não imita palavras únicas do corpus *virgiliano*, mas reutiliza versos inteiros ou hemístiquios tal como aparecem em Virgílio. Assim, a “*linguagem centonária*” é uma *langue* completamente esquematizada, mas que, ao mesmo tempo, tem uma extrema maleabilidade, concedida por anos de estudo no mundo escolar. b) Para pior: porque a qualificação do narrador de certos livros como “*parasitarios*” – e que na dinâmica da história funciona como uma crítica à leitura e escrita não originais – tem sido um dos epítetos com que a filologia clássica tem definido a produção centonária.²⁸ Isto, felizmente, mudou nos últimos 40 anos, com novos estudos que conseguiram dar-lhe o lugar que merece na literatura.

A ambição de Menard era “*producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes*”, mas sem as copiar: são as mesmas palavras, mas escritas num novo contexto, portanto, com outro significado, um novo (Menard queria “*seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard*”). Os centões, com esta nova combinação das próprias palavras de Virgílio, são claramente uma nova obra, como vimos no nosso exemplo de Hipodâmia ou como com o *Cento nuptialis* de Ausônio, com a sua narração *hardcore* da noite de núpcias, mas são também uma releitura abismal da obra *virgiliana*: basta pensar neste sentido do des-

lumbrante centão de Proba e na sua reinterpretação cristã do texto *virgiliano*.²⁹ Proba leva-nos a rever o texto original de Virgílio (com algumas “*pequenas jóias*”, parafraseando o notável e agora clássico estudo de ROBERTS de 1989) porque o seu centão foi escrito “*através das novas experiências*” do seu autor, de um novo contexto, de uma nova época.

O relato de Borges continua com uma pergunta: “*¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de Nîmes*”. Menard escolhe *Dom Quixote* como objeto do seu empreendimento admirável por pelo menos duas razões: por um lado, porque Menard é um romancista e, como tal, coloca-se o desafio de escrever o “*seu*” *Quixote*, pois o *Dom Quixote* de Cervantes é o romance mais importante da história da literatura, é a literatura. Assim, para autores tardo-antigos (que poderiam escrever em géneros diferentes), Virgílio é uma *summa* literária: ele é *toda* a literatura condensada em três obras. Tanto que existem centões *virgilianos* sob a forma de tragédia, epitalâmio, écfrase, épica cristã, etc., por outras palavras, Virgílio é *suficiente para tudo*. Por outro lado, Menard (ou Borges) descobre em *Dom Quixote* o inventor do leitor: basta lembrar que, na Segunda Parte do romance, as suas personagens leem a si próprias,³⁰ para que a obra se torne também uma reflexão sobre a leitura como interpretação. Por esta razão, o narrador borgiano confessa que “*Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura*”. Esta frase resume

²⁸ COMPARETTI (1896, p. 70): “*l’idea di questi Centoni poteva nascere soltanto fra gente, che avendo meccanicamente appreso Virgilio, non sapeva qual migliore utilità ricavare da tutti quei versi di cui si era ingombrata la mente*”; PASQUALI (1951, p. 12): “*dei centoni omerici e virgiliani della tarda antichità, esercizi scolastici inferiori, qui vogliamo tacere*”. Mas o filólogo mais mercedamente repudiado pelos estudos centonários é SHACKLETON BAILEY (1982), que excluiu os centões *virgilianos* da sua edição da *Anthologia Latina*: “*Centones Vergilianii (Riese 7-18), opprobria litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam*”, “*Os centões virgilianos, Riese 7-18, vergonha das letras, não precisam de muito esforço crítico, nem devo assumir a responsabilidade de insultar o poeta que deve ser reverenciado, editando novamente os centões*”. O problema com Shackleton Bailey é que ele tomou esta infeliz decisão ecdótica em 1982, quando, por exemplo, as edições da *Medea* centonária de Lamacchia e Salanitro já tinham sido publicadas. Por outras palavras, ele nem sequer tem o benefício dos tempos: pelo contrário, funciona contra ele. Nenhum editor da *Anthologia Latina* se tinha atrevido tanto.

²⁹ Cf. Proba, v. 23: *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi*, “*Proclamarei que Virgílio profetizou as tarefas sagradas de Cristo*”.

vários conceitos que temos vindo a mencionar neste artigo, sobretudo, a ideia de que um centão é um poema original que enriquece através da sua técnica inovadora a leitura do *corpus* mais canónico da literatura clássica.

Esta nova leitura de Virgílio, desligada do seu contexto de produção augustiana, permite, entre as suas muitas possibilidades, que alguns personagens virgilianos possam ser reinterpretados e revistos: é o caso de Dido no centão de *Alcesta*, onde a protagonista Alcestis é caracterizada com base em versos referentes à rainha de Cartago. Isto pode ser óbvio e, de facto, é um *modus operandi* muito comum nos centões para construir um personagem a partir de um “semelhante”, como é o caso de Medeia no centão de Hosídio Geta.³¹ No entanto, não é apenas importante como um carácter virgiliano influencia a caracterização de um centonário, mas também o contrário: como nós (criticamente) lemos um carácter virgiliano a partir dos centões. Assim, Alcestis caracteriza-se não só pelos traços elegíacos de Dido (onde se destaca o seu amor por Admeto) mas também, e sobretudo, por aspectos que realçam a sua castidade e firmeza viril, numa forma de defender a versão nacionalista e autóctone de Dido nas terras de Cartago (o lugar de composição deste centão), o que marca uma posição firme tomada sobre a figura de Dido na antiga exegese virgiliana.³²

O texto de Borges abre assim uma nova e brilhante perspectiva para a compreensão de um fenómeno

literário como os centões virgilianos, que ainda têm muito a oferecer em relação à nossa compreensão da literatura da Antiguidade tardia e à forma como lê a literatura anterior. Embora, como já foi mencionado, sejam poemas que podem ser lidos sem conhecimento prévio de Virgílio, sem dúvida uma profunda familiaridade com o *corpus* virgiliano, aliada ao conhecimento do período e do contexto da produção (em muitos casos, trata-se de textos norte-africanos, como os da *Anthologia Latina*), permite ao leitor ficar mais imbuído da multiplicidade de significados que eles contêm. Se tivermos em conta que a *Eneida* já é um texto extraordinariamente ambíguo, a ambiguidade dos centões é, tal como a intertextualidade que eles propõem, hiperbólica. E, parafraseando Borges, o centão é mais ambíguo, dirão os seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza.

BIBLIOGRAFIA

BAŽIL, Martin. *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*. Paris: Institut d'études augustiniennes, 2009.

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. En *Obras completas*. Buenos Aires: EMECÉ, pp. 444-450, 1974.

BOWRA, Cecil M. *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford: The Clarendon Press, 1930.

CARRUTHERS, Mary & ZIOLKOWSKI, Jan M. (eds.).

³⁰ Cf. *El Quijote* 2.2, quando Sancho reconta, entre atordoado e orgulhoso: “[...] que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa merced, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió”. Todos os discursos de Sancho no romance são “magias parciais” de *Dom Quixote*.

³¹ O centão de Medeia tem 592 unidades (entre versos completos e hemistíquios) que provêm da *Eneida*: 109 delas derivam do livro 4 (16%). Sabe-se que este livro é o mais trágico da *Eneida*, e tem até imitações ocasionais de tragédias gregas e latinas. Do mesmo modo, a relação entre Dido e Medeia é quase um lugar comum no estudo da figura de Dido, especialmente a sua ligação com a Medeia de Apolônio de Rodes: Sérvio (comentando Aen. 4.1) e Macróbio no seu *Saturnales* afirmam que Virgílio praticamente “traduziu” do quarto livro das *Argonáuticas* a incontinência do amor de Medeia por Jasão, a fim de formar o personagem de Dido.

³² Cf. PAOLUCCI (2015, p. cxl-cxli).

- The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- COMPARETTI, Domenico. *Virgilio nel Medio Evo*. Firenze: Bernardo Seeber, 1896.
- ELSNER, Jaś & HERNÁNDEZ LOBATO, Jesús. “Notes towards a Poetics of Late Antique Literature”. En Elsner, Jaś; Hernández Lobato, Jesús (eds.), *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-22, 2017.
- GREEN, Roger P. H. (ed.). *Ausonii Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- LA FICO GUZZO, María Luisa & CARMIGNANI, Marcos. *Proba. Cento Vergilianus de laudibus Christi. Ausonio. Cento Nuptialis*. Bahía Blanca: EDIUNS, 2012.
- LAMACCHIA, Rosa (ed.). *Hosidius Geta. Medea. Cento Vergilianus*. Leipzig: Teubner, 1981.
- LAMACCHIA, Rosa. “Dall’arte allusiva al centone. (A proposito di scuola di poesía e poesia di scuola)”. *Atene e Roma*. Vol. 3, 193-216, 1958.
- MCGILL, Scott. *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- PANAYOTAKIS, Stelios (ed.). *The Story of Apollonius, King of Tyre: A Commentary*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2012.
- PAOLUCCI, Paola (ed.). *Il centone virgiliano Hippodamia dell’Anthologia Latina*. Hildesheim: Georg Olms, 2006.
- PAOLUCCI, Paola (ed.). *Il centone virgiliano Alceste dell’Anthologia Latina*. Hildesheim: Weidmann, 2015.
- PASQUALI, Giorgio. *Stravaganze quarte e supreme*. Venezia: Neri Pozza, 1951.
- ROBERTS, Michael. *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.
- SALANITRO, Giovanni (ed.). *Osidio Geta, Medea. Introduzione, testo critico, traduzione ed indici*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1981.
- SHACKLETON BAILEY, David R. (ed.). *Anthologia Latina I fasc. 1: Libri Salmasiani aliorumque carmina*. Stuttgart: Teubner, 1982.
- SPALLONE, Maddalena. “Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano): Dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedia tardo-antica”. *Italia medioevale e umanistica*. Vol. 25, 1-71, 1982.
- SPARROW, John. *Half-Lines and Repetitions in Vergil*. Oxford: The Clarendon Press, 1931.
- SQUIRE, Michael. “POP Art. The Optical Poetics of Publilius Optatianus Porfyrius”. En Elsner, Jaś; Hernández Lobato, Jesús (eds.), *The Poetics of Late Latin literature*. Oxford: Oxford University, pp. 25-99, 2017.

A DIGNIDADE DO DESENHO NO ESPAÇO ARQUITETÔNICO: análise estética dos desenhos da Capela de São Francisco de Assis

THE DIGNITY OF DRAWING IN THE ARCHITECTURAL SPACE: an aesthetic analysis of the drawings of the Chapel of Saint Francis of Assisi

CAROLINE ALBERGARIA

RESUMO: A partir de uma visão analítica sobre a palavra “desenho”, é necessário compreendermos que a noção de projeto não se desvincula da ação de desenhar, que é, em sua essência, realizar uma ideia, um desígnio. Não se pode tirar o sentido político, social e a relação estratégica e assertiva do desenho. O desenho é a reação de uma certa necessidade, mas não reage de maneira defensiva, esquivando-se das “pré-ocupações” ou se escondendo delas. A capela de São Francisco de Assis do conjunto arquitetônico da Pampulha é um exemplo de obra arquitetônica que transforma o espaço a sua volta e dialoga com o conviva, permitindo enxergar a obra por meio da estética. O presente artigo objetiva ponderar sobre o papel dos desenhos de arquitetura e analisar os desenhos de criação da capela de São Francisco de Assis, a fim de verificar como tais transformações se tornam possíveis. A análise buscará compreender como a obra se apresenta no espaço, atribuindo-lhe dignidade, e como se conecta com o intelecto do observador.

PALAVRAS-CHAVE: Desenho de arquitetura; Desígnio; Dignidade; Capela de São Francisco de Assis; Estética.

ABSTRACT: An analysis of the word “drawing” reveals that the notion of design cannot be disconnected from the action of drawing, which is, in essence, fulfilling an idea, or a purpose. Drawing is inherently political and social, as well as strategic and assertive. Although it happens as a reaction to a certain need, it does not do so defensively, avoiding or hiding from “pre-occupations”. The Chapel of Saint Francis

of Assisi at the Pampulha Architectural Complex is an example of how architecture may transform the space around it and interact with people, enabling them to see architectural creations through the lens of aesthetics. This article reflects on the role of architectural drawings and analyzes the creation drawings of the Chapel of Saint Francis of Assisi, aiming to shed light on how such transformations may be possible. This analysis will seek to understand how architecture exists in space, how it grants dignity to that space, and how it may establish intellectual links with the population.

KEYWORDS: Architectural drawing; Design; Dignity; Chapel of Saint Francis of Assisi; Aesthetics.

INTRODUÇÃO

A arquitetura faz parte da humanidade desde o princípio e, por isso, é algo inerente a todos. A noção de projeto e planejamento nasceu da necessidade de melhorar a qualidade de vida da humanidade. A arquitetura, por conseguinte, tem a capacidade de gerar espaços que proporcionem a autoconsciência e valorização do ser. Coutinho aborda sobre a capacidade de (re)educar o conviva e possibilitar dignidade em sua vida:

Mesmo com muita simplicidade, a arquitetura tem a capacidade de (re)educar o espírito humano. Não estou aqui rogando por construções monumentais de espaços sacros. Nem estou im-

pondo a melhor maneira de se fazer arquitetura. Isto seria equivalente a sustentar que só há uma maneira de educar. Uma simples alameda de árvores pode oferecer dignidade e acolhimento estético a seus convivas.

Dignidade é um princípio primordial que, tanto com complexidade quanto com simplicidade, a arquitetura pode proporcionar. Esta dignidade arquitetônica é um passo fundamental para a educação da humanidade, cujo ápice se daria com a dignificação do próprio caráter do conviva (COUTINHO, 2021, p. 52-54).

A transformação do espaço, portanto, seria uma maneira de transformar o próprio ser.

O *habitar* foi uma das primeiras necessidades humanas, sendo necessário localizar um sítio adequado, protegido das intempéries e seguro dos animais para se morar. Até em relatos de escrituras religiosas antigas como a *Torah*³³ judaica, por exemplo, adotadas posteriormente pela cultura cristã no *Antigo Testamento*,³⁴ essa problemática surge. Em uma das principais passagens, o paraíso é construído especialmente para que o homem e a mulher se sentissem seguros e desfrutassem de (quase)³⁵ tudo que estivesse ali:

E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, do lado oriental; e pôs ali o homem que tinha formado.

E o Senhor Deus fez brotar da terra toda árvore agradável à vista, e boa para comida; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal.

E tomou o Senhor Deus o homem, e o pôs no jar-

dim do Éden para o lavrar e o guardar (Gênesis 1:8-9 e 15).

É importante ressaltar que a noção estética já é atribuída à humanidade desde o princípio, pois Deus³⁶ oferece árvores “agradáveis à vista” no jardim do Éden, isso proporciona a Adão e à Eva a utilização das árvores para diferentes finalidades, até mesmo para a contemplação, utilizando as sensações somáticas, ou seja, os órgãos dos sentidos para a apreensão imediata do que é físico, e as sensações psíquicas, isto é, as conexões, interpretações e críticas que estimulam as emoções no ser.

Um caminho para se adquirir a educação estética é a partir das sensações e dos sentimentos transmitidos pela obra de arte. Dessa maneira, a obra de arte é aquela capaz de causar transformações expressivas em um indivíduo e/ou em uma coletividade. Lucio Costa abordou sobre o tema:

É livre a arte; livres são os artistas – a receptividade deles é, porém, tão grande quanto a liberdade: apenas estoura, diante, um petardo de festim, e logo se arrepiam, tontos de emoção. Esta dupla verdade esclarece muita coisa. Assim, todas as vezes que uma grande ideia acorda um povo, ou melhor ainda, parte da humanidade – senão, propriamente, a humanidade toda – os artistas, independente de qualquer coação, inconscientemente quase, e precisamente porque são artistas – captam essa vibração coletiva e a condensam naquilo que convencionou chamar: obra de arte – seja esta de que espécie for (COSTA, 1962, p. 19-20).

³³ É o livro que compõe os cinco primeiros livros da Bíblia: *Gênesis*, *Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio*, e, por isso, também é chamado de *Pentateuco*.

³⁴ A *Bíblia* é utilizada aqui como fonte de pesquisa e os mitos (o termo não deve ser interpretado no sentido pejorativo, mas em seu sentido original, de relato, narrativa, objeto de discurso) ali descritos são utilizados como a representação de uma cultura religiosa, no caso, a cristã.

³⁵ De acordo com *Gênesis* 1:17 e *Gênesis* 2:24, tudo que estivesse no jardim do Éden poderia ser dominado pelo homem e pela mulher, exceto as árvores do conhecimento do bem e do mal e da vida.

³⁶ Ou YHWH (יהוה), como é tratado o nome pessoal de Deus na *Torah* judaica.

É claro que nem todo objeto³⁷ arquitetônico é obra de arte, assim como nem toda tinta, som etc., alcançam tal patamar. A obra de arte surge a partir da interação arrebatadora e apropriadora entre obra e observador. Coutinho explica sobre essa interação a partir da tese de Schiller e Kant:

Em outras palavras, o observador é arrebatado pela obra de arte que observa, tornando-a em sentido para si, porque ela se amplia em empatia e conhecimento. A metáfora que, aqui, expresse a partir de Schiller é que a verdadeira obra de arte é aquela que tem a capacidade de tornar seu observador o seu próprio criador.

Esta é uma situação semelhante ao que propõe Kant em relação a “legislação” de um indivíduo intelectualmente maduro em relação à lei que revalida: da mesma maneira que um indivíduo é capaz de legislar a lei que já existe, o observador da obra de arte é capaz de revalidá-la em seu interior e de (re)criá-la para si, considerando sua individualidade e sua humanidade (COUTINHO, 2021, p. 40).

Importante ressaltar que nem toda produção dos grandes arquitetos são obras de arte e que a obra de arte arquitetônica pode surgir a partir de arquitetos não renomados e conhecidos, pois, a obra de arte não está vinculada apenas ao criador, mas também ao observador que se apropria das sensações geradas por ela e consegue *(re)criar-se*³⁸ em sua interioridade, recriando também o todo que convive. Essa apropriação não é, portanto, meramente superficial ou tecnicista, mas antes um profundo mergulho em si, levando a uma postura autocrítica.

Percebe-se, portanto, que a arquitetura é capaz de causar transformações *aparentes e inerentes*.

Aparentes porque a arquitetura causa transformações físicas, por meio das modificações no espaço; e inerentes porque a arquitetura é capaz de gerar transformações no intelecto e expandir o (auto)conhecimento humano, as transformações vão além do espaço físico e abrangem também o plano inteligível.³⁹ Toda obra arquitetônica construída, por se vincular à matéria e ao espaço, tem capacidade de causar transformações aparentes, porém as obras de arte conectam-se com o intelecto do observador e são capazes de expandi-lo, por isso, tem a capacidade de causar as transformações inerentes.

Além disso, a arquitetura tem a capacidade de ser instrumento de modificação do ser, quando percebida a partir de seus valores estéticos, contribuindo para a ampliação do intelecto humano. Luciano Coutinho, desenvolve tal assunto ao tratar sobre a importância da estética em seu livro *Educação Arquitetônica da Humanidade*:

A estética tem essa capacidade de possibilitar, não por racionalismo, mas por sensação vívida no todo que integramos (incluindo aí, além de certos princípios da razão, também as sensações somáticas e psíquicas), novas possibilidades de realidade, uma vez que ela nos torna a própria experiência estética na obra de arte, quando vivenciamos desde dentro, possibilitando-nos, assim, nossa própria (re)criação enquanto ser. (COUTINHO, 2021, p. 225).

Coutinho denomina essa íntima e inseparável relação entre o ser e o espaço de *psyche-espaço*, isto é, o indivíduo é sensibilizado de tal maneira pelo espaço arquitetônico que se torna um com ele, adquirindo a aptidão de (re)criá-lo e também de reeducar sua própria *psyche*.⁴⁰

³⁷ Aqui, a escolha do termo “objeto” foi proposital, pois, não se pode pensar que arquitetura é apenas obra construída. Os produtos de arquitetura abrangem os desenhos, memoriais, plantas, imagens, maquetes, protótipos, construções etc.

³⁸ Será utilizado o mesmo termo empregado por Coutinho, que pode ser lido e interpretado a partir da palavra *criar e/ou recriar*.

³⁹ O termo *inteligível* deve ser entendido com o mesmo sentido em que foi abordado por Platão, na *República*, ou seja, um plano dotado de razão e hipóteses, que vai além do plano visível. Cf. PLATÃO, *Rep.* VI, 509-511.

Partindo da tese de que a arquitetura tem a capacidade de transformação do ser a partir da conexão entre o conviva e o espaço, propõe-se a ampliação dessa conexão não apenas aos espaços construídos, mas também a partir da conexão do ser com os projetos de arquitetura, mais especificamente com os desenhos de criação das obras arquitetônicas.

Niemeyer qualificou o desenho como fundamental para a arquitetura: “O desenho é a base da arquitetura (...) O desenho é o mais importante. Tem que saber desenhar (...) O desenho é coisa fundamental para a arquitetura.” (NIEMEYER *In*: RODA Viva, 1997). Garcia afirma que o desenho tem a capacidade de qualificar a Arquitetura como arte: “A arquitetura é uma modalidade de manifestação artística, e o desenho é capaz não apenas de assinalar, mas consubstancia-la como arte” (GARCIA, 2009, p. 60). Os dois arquitetos ressaltaram a necessidade e a importância do desenho na Arquitetura e, por isso, é um importante objeto de estudo para a área, pois constitui a origem do projeto e da obra arquitetônica.

O estudo do desenho é fundamental para a compreensão da transcrição de uma ideia em imagem, que corresponde à realização de um desejo, um desígnio. Como uma das principais ferramentas projetuais, o desenho é um objeto cotidiano e rotineiro tanto na experiência acadêmica quanto na prática profissional dos arquitetos.

Ao longo do tempo, o significado da palavra desenho foi modificado, paralelo a isso, o intuito da ação de desenhar também foi resignificado. Os desenhos sofreram uma desvalorização, ou seja, passaram de desígnio, como apontado por Motta (2015, p. 84), a rabisco, como escrito por Lucio Costa (1940, p. 1). É

importante que se resgate o significado original da palavra, a fim de valorizar os desenhos de criação no processo projetual e reconhecer a importância do seu papel como arte, ou seja, aquilo que pode transformar a humanidade.

Dessa maneira, este artigo tem como objetivo expor as principais referências acerca do desenho, a partir de seu sentido original, de desígnio, e analisar os desenhos do projeto da Capela de São Francisco de Assis, de Niemeyer, para buscar perceber como certas forças psíquicas presentes na criação do desenho/projeto se fazem presentes no edifício construído, permitindo ao conviva a possibilidade de uma conexão com a obra, capaz de valorizar o próprio edifício e, o mais importante, valorizar seu próprio ser, ou seja, uma dignidade a partir do desígnio do projeto de arquitetura.

DESENHO, DESÍGNIO E DIGNIDADE

Possivelmente, caso fosse utilizado a palavra desenho em seu sentido original, muitos iriam se espantar. Não se pode tirar o sentido político, social e a relação estratégica e assertiva do desenho; Flávio Motta faz uma boa defesa desse aspecto:

Assim, o desenho se aproximara da noção de “projeto” (*pro-jet*), de uma espécie de lançar-se para a frente, incessantemente, movido por uma “preocupação”. Essa “pré-ocupação” compartilharia da consciência da necessidade. Num certo sentido, ela já assinala um encaminhamento no plano da liberdade. Desde que se considere a preocupação como resultante de dimensões

⁴⁰ *Psyche* (*psychai* no plural), em grego ψυχή, é traduzida comumente como “alma”, porém, no artigo, será utilizada a expressão *psyche*. Coutinho explica que o termo é utilizado pelos gregos antigos com significados diferentes. Por exemplo, nas poesias homéricas, a expressão tem um sentido fantasmagórico no Hades. Porém, nos diálogos de Platão, confere um sentido mais cognoscível e (auto)responsável (COUTINHO, 2021, p. 70, nota 29). Para a pesquisa será utilizado o sentido que se aproxima ao utilizado por Platão, ou seja, abrange os diversos elementos psíquicos, como a mente, a emoção, a inteligência e a espiritualidade.

históricas e sociais, ela transforma o projeto em “projeto social” (MOTTA, 2015, p.84).

O desenho é a reação de uma certa necessidade, mas não reage de maneira defensiva, esquivando-se das “pré-ocupações” ou se escondendo delas. O desenho reage no intuito de acabar com preocupações e, por isso, mostra-se estratégico e efetivo. Por conseguinte, o desenho tem a função política e social, pois estabelece um projeto para uma mudança efetiva de determinadas pessoas. O primeiro registro da palavra na Língua Portuguesa foi, no final do século XVI, em um contexto de guerra, em que Dom João III escreve para as pessoas que resistiam à invasão holandesa nas praias de Recife: “Para que haja forças bastantes no mar, com que impedir os desenhos do inimigo, tenho resoluto...” (DOM JOÃO III *apud* ARTIGAS, 2015, p.73). Neste sentido, a palavra é claramente utilizada no sentido de intenções, planos, desejos, desígnios.

Quando Motta estabeleceu a conexão do desenho com a emancipação política, ele estava em busca do resgate do sentido original da palavra e ainda mais, de defender que aquele que tem desígnio, que planeja, projeta, ou seja, desenha, pode ser livre, pois não terá ninguém para designar por ele (MOTTA, 2015, p.84). Coutinho, também nessa linha, afirma: “O conviva que não (re)pensa seu próprio espaço arquitetônico terá seu espaço (re)pensado por outros.” (COUTINHO, 2021, p. 16).

Não se pode esquecer que quando Motta publicou seu ensaio sobre o desenho, em 1967, o Brasil estava sob o governo de militares, e os artistas perdiam sua liberdade de expressão pouco a pouco. O artigo de Motta não é apenas um texto reflexivo sobre a arte e o desenho, é quase um manifesto sobre a liberdade artística e liberdade político-social. Era como se, ao escrever sobre o significado do desenho, estivesse também escrevendo sobre a necessidade de agir frente às preocupações da época.

Motta constrói seu texto de maneira objetiva, a principal intenção de seu texto-manifesto é exposta já na primeira frase: “O problema do desenho tem mui-

to a ver com a nossa emancipação política” (MOTTA, 2015, p. 84). Nos parágrafos seguintes, constrói historicamente o significado da palavra tanto na origem anglo-saxônica, como na origem latina. No primeiro caso, a palavra desenho pode ser *design, draw, drawing e draft*: design é a que mais se aproxima do sentido de desígnio, porém não é inclusiva do ponto de vista social, pois, a partir da Revolução Industrial, o design só seria benéfico a uma parcela da sociedade europeia, àquela que pudesse usufruir dos bens produzidos pela máquina industrial; *draw e drawing* possuem o sentido prático do desenho, esboço e croqui, “tirar, atrair para si, captar, puxar” (MOTTA, 2015, p. 84-85); *draft* está ligado ao produto do ato, ou seja, o próprio desenho, esboço, esquema, projeto e planta.

No caso brasileiro, o termo *desenho* também passou por uma resignificação ao longo do tempo. Motta discorre hipóteses de como e por que a palavra se distanciou de seu sentido original. Em resumo, faz-se crer que a palavra toma o sentido mais restritivo no final do século XVIII, quando a Missão francesa influenciou a produção artística no Brasil ao afirmar que “o verdadeiro desenho é a linha.” (MOTTA, 2015, p. 85).

Flávio Motta explica que a Missão Francesa foi uma das responsáveis por identificar as práticas de projeto ou como arte ou como técnica. Ele explica que às vésperas da Independência do Brasil, o contexto político luso-brasileiro fez com que as intenções governamentais se alinhassem aos princípios burgueses franceses, em oposição aos ingleses. O padre Luiz Gonçalves dos Santos escreve sobre a Missão francesa de 1816, e Motta interpreta:

Como se vê, já naquela oportunidade, cuidavam em diversificar as “belas artes” dos “ofícios fabris”, como se a arte se reservasse apenas à esfera do prazer, e a dos ofícios à área do “saber”. Até hoje, essa dicotomia perpassa os conflitos da modernidade. Inúmeros são aqueles que preferem ver a arte confinada às condições de deleite pessoal. Assim, ela passara a ser território onde se organizam as frustrações. Assim também ela

ingressa, quase que exclusivamente no terreno da laborterapia. Vira, para alguns, atividade marginal (MOTTA, 2015, p. 86).

Dessa maneira, o desenho, primeiro, ganha a percepção de objeto de deleite, para depois ser ressignificado, caracterizando-se apenas por suas características gráficas e, assim, perdeu o sentido de instrumento criativo.

Flávio Motta, a fim de incentivar a crítica sobre o desenho, incita:

Aqui apresentamos apenas uma tentativa primeira que merece aprofundamento maior. O aprofundamento se oferece em muitos aspectos, inclusive no intuito de firmarmos novas perspectivas para o nosso ensino artístico e, notadamente, o desenho (MOTTA, 2015, p. 86).

Essa não foi a primeira tentativa de resgatar os sentidos originais do desenho no Brasil moderno. Pouco antes da publicação do texto de Motta, Artigas palestrou para os estudantes da FAU-USP sobre o mesmo tema. As palavras de Artigas são expressivas e embarracam sobre a técnica, a estética, a plasticidade e a história do desenho. Menos político que o texto de Motta, ainda é uma das principais referências sobre a temática e, além de abordar sobre o desenho, é um texto que busca defender a Arquitetura como arte legítima.

De acordo com Vilanova Artigas, a palavra *desenho* deriva de *disegno*, de origem italiana. Em seu sentido original, a palavra se referia tanto à técnica (ação de marcar um signo) como também a uma “linguagem para a arte” (ARTIGAS, 2015, p. 73).

O ensino do desenho também foi abordado no ensino básico ⁴¹ na década de 40. Lucio Costa, a convite de Gustavo Capanema, o então ministro da educação, elaborou um programa com a intenção de reformular o ensino do desenho ministrado nas escolas.

O arquiteto retoma um sinônimo da palavra desenho, o risco. Para ele, “risco é desenho não só quando quer *compreender* ou *significar*, mas ‘fazer’, *construir*” (COSTA, 1940, p. 1). Ele ainda aconselha os arquitetos a utilizarem a expressão “risco”, e não “rabisco”, pois a primeira possui carga e intenção e, principalmente, tem sentido de “projeto”. Daí se origina a famosa frase “O rabisco não é nada, o risco – o traço – é tudo” (COSTA, 1940, p. 1).

A reformulação do ensino do desenho elaborado por Lucio Costa não se limitava a educação dos alunos, mas abrangia também a formação do professor quanto ao tema, afinal, se esse não é bem esclarecido acerca do desenho, terá dificuldades para ensinar. O objetivo principal do programa era de “reavivar a pureza da imaginação” dos adolescentes aprendizes, que, de acordo com Lucio Costa, tiveram “o dom de criar” e “o lirismo próprios da infância” amortecidos nesta fase escolar (COSTA, 1940, p. 2).

O arquiteto afirma que esse objetivo será alcançado por meio da observação e análise das formas existentes, por isso Lucio Costa caracteriza o propósito final “de natureza contraditória” (COSTA, 1940, p.2), pois como incentivar o dom de criar algo a partir da observação das coisas existentes? Lucio Costa, desde aí, tinha consciência de que a arte tem a capacidade de ampliar as *psychai* dos indivíduos que a observam e, por isso, auxiliam na criação. O programa de Lucio Costa incentivava a educação artística para a criação da arte:

(...) todas as moças e rapazes, indistintamente, tenham, senão a perfeita consciência, – o que só a experiência, depois, poderá trazer –, ao menos noção suficientemente clara do que venha a ser uma obra de arte plástica, não como simples cópia, mais ou menos imperfeita, da natureza, mas como criação à parte, autônoma, que dispões dos elementos naturais livremente e os recria

⁴¹ O texto intitulado *O ensino do desenho* é dedicado ao curso secundário, da primeira à quarta série. A equivalência atual seria o ensino fundamental, do sexto ao nono ano.

a seu modo e de acordo com suas próprias leis (COSTA, 1940, p. 2).

O programa elaborado por Lucio Costa foi uma brilhante tentativa de fazer com que as crianças e os adolescentes tivessem maior afinidade com as artes visuais, e que a arte pudesse proporcionar reais transformações na vida daquele que está em formação, o estudante. E a arquitetura, arte muitas vezes negligenciada no Ensino Básico, é primordial para que o conviva, desde cedo, consiga compreender o espaço que convive, a fim de contribuir com as transformações do local. Coutinho aborda sobre educação estética nas escolas e vale a pena, aqui, evidenciar:

Torna-se indispensável a nós, ligados aos estudos de Estética em Arquitetura, criarmos debates na esfera das políticas públicas educacionais, para que estas abracem o ensino de *Estética Arquitetônica* como disciplina na Educação Básica. Não sugiro a expressão *Arquitetura e Urbanismo* como disciplina da Educação Básica, porque este é o nome ligado ao curso de Ensino Superior que busca formar arquitetos e urbanistas, segundo técnicas de projeção, construção, intervenção, recuperação etc. Sugiro *Estética Arquitetônica*, porque essa disciplina não deveria nem de longe ser pensada como ofício arquitetônico, mas como diálogo filosófico com a arquitetura (e o urbanismo) (COUTINHO, 2021, p. 130).

Um dos meios de implantar a *Estética Arquitetônica* na Educação Básica, como sugerido por Luciano Coutinho, é por meio da prática e do estudo do desenho pelos estudantes. Assim, desde cedo, estes teriam o contato com a arquitetura e seu viés filosófico.

O estudo de Perrone em sua tese de doutorado, *O desenho como signo da arquitetura*, de 1993, e o livro que resultou da tese, *Os croquis e os processos de projeto de arquitetura*, de 2018, trazem uma perspectiva menos filosófica e mais analítica sobre o estudo do desenho, com o intuito de investigar o processo projetual de determinados arquitetos por meio de

entrevistas e debates sobre os croquis feitos ao longo dos projetos. Rafael Perrone apresenta um breve estado da arte sobre o tema e afirma que os textos de Artigas, Motta e Lucio Costa (aqui apresentados) são leituras obrigatórias para os pesquisadores do tema, porém faz um alerta quanto à finalidade desses textos, caracterizando-os como instrumento de conhecimento e de reflexão, ao invés da noção de instrumento projetual prático:

Esses trabalhos, embora de interpretações e visões por vezes diversas, buscam considerar o significado do desenho, retirando dele sua característica como “coisa de lápis e papel” e sua interpretação como habilidade artística ou dom natural. Procuram verificar seus atributos como linguagem, instrumento de conhecimento e de construção de nossos desígnios. Incorporam à noção de desenho seu significado como prática social e cultural, como instrumento de conhecimento e reflexão, qualificando seu papel na atividade dos arquitetos (PERRONE, 2018, p. 29).

Embora o alerta de Perrone seja pertinente, cabe enfatizar a importância dos textos de Artigas, Motta e Lucio Costa por proporem a educação estética, a fim de auxiliar a formação do indivíduo a partir da arte. Claudia Garcia também abordou sobre a educação estética em sua tese de doutorado, *Os desígnios da Arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho*. Motivada pelo currículo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB), Garcia explica que há poucas disciplinas, na área de expressão e representação, relacionadas com a formação artística, e os conteúdos de Estética não são abordados nas disciplinas de Teoria e História da Arquitetura (GARCIA, 2009, p. 18). O desenho é ensinado apenas como uma ferramenta de projeto, desvinculando-se de seu sentido artístico (GARCIA, 2009, p. 19). Assim, o objetivo principal da tese de Claudia Garcia é estudar o desenho a partir do sentido original, ou seja, de desígnio:

A intenção se consubstancia numa ação, que objetiva a intenção (...). Para o homem, a ação de desenhar pode significar um caminho de realiza-

ção, ou seja, de tornar real e presente uma *ideia*. O desenho traduz um pensamento, um propósito, um *desígnio*. É uma ação e uma atitude cujo objetivo é realizar algo particular. Portanto, transformar a partir de uma realidade fenomênica traduzida pela imaginação do homem (GARCIA, 2009, p. 58).

Como algo que se origina na *psyche* do ser, o desenho é uma ideia capaz de suscitar o intelecto do indivíduo. Zuccaro explica sobre o assunto ao utilizar uma metáfora entre o desenho, a luz e a lanterna, capazes de iluminar a alma do ser e servirem de guia do intelecto:⁴²

Assim, dissemos que o Desenho é luz e lanterna, ou alma do intelecto e virtude interna da própria alma, o meio através do qual as ciências foram iniciadas, e cria em nós uma natureza produtiva na qual as coisas artificiais vivem uma ardente centelha de divindade em nós, o primeiro movimento interno, o começo e o fim de nossas operações e o que nutre e nutre todas as virtudes internas e externas, emite um vigor de nobreza na alma racional (ZUCCARO, 1778, p. 155, tradução nossa).⁴³

Dessa maneira, Zuccaro afirmava que o desenho é “luz do intelecto e causa da inteligência”⁴⁴ (ZUCCARO, 1778, p. 19, tradução nossa). O desenho, como ideia, é o guia do intelecto do artista e é por meio dele que o artista faz a obra, por vezes, a obra de arte. No processo criativo, o artista reconhece sua própria interioridade por meio da luz do desenho. Como explicado por Zuccaro, o desenho produz uma “ardente centelha” em nós e ensina o intelecto a comandar

as partes do corpo, em especial, as mãos, a fabricar obras “belas e maravilhosas”⁴⁵ (ZUCCARO, 1778, p. 19, tradução nossa).

As palavras de Zuccaro nos fazem compreender o aspecto intelectual, sensitivo e somático do desenho, capaz de recriar o interior do ser e produzir obras de arte. Por se tratar de um processo que se origina internamente, o desenho é constantemente retratado pelos projetistas como algo que surgiu na mente, fruto da imaginação. Isso implica um reconhecimento da interioridade do ser e, principalmente, o surgimento da centelha que ilumina o intelecto humano. Assim como Coutinho explica que não é a obra arquitetônica que dignifica o conviva, o desenho, como objeto arquitetônico, tem a capacidade de direcionar o arquiteto (por vezes, arquiteto-artista) a sua própria dignidade e transformar o espaço que projeta:

Mas seria imenso idealismo crer que uma obra arquitetônica de caráter artístico torna o caráter de seu conviva mais digno. Não é a arquitetura propriamente que torna o conviva digno, mas antes é o próprio conviva que se faz digno. A arquitetura é, assim como a boa medicina ou a boa educação que direcionam bem um paciente ou um educando, uma boa direcionadora que oferece meios para a (auto)transformação do conviva. Assim como não é a medicina propriamente que cura o paciente (pois mesmo uma cirurgia precisa ter boa resposta no organismo do paciente) e não é também propriamente a educação que educa o estudante (pois seus métodos e seus conhecimentos precisam ressoar no ser do estu-

⁴² Coutinho explica a mesma citação a partir da analogia de Platão ao comparar a ideia de “bom” e o Sol. Cf.: COUTINHO, 2021, p. 97-98.

⁴³ Tradução para: *Così dicemmo che il Disegno è luce, e lanterna, o anima dell' intelletto e virtù interna dell' anima stessa, mezzo, per cui s'avvivano le scienze, e arti in noi natura produttiva in cui vivono le cose artificiali, scintilla ardente della divinità in noi primo moto interno principio e fine delle nostre operazioni e quello che nutrisce e alimenta ogni virtù interna ed esterna fuscita vigore di nobiltà nell' anima razionale* (ZUCCARO, 1778, p. 155).

⁴⁴ Tradução para: *Luce dell' intelletto, e causa dell' intelligenze* (ZUCCARO, 1778, p. 19).

⁴⁵ Tradução para: *belle, e meravigliose* (ZUCCARO, 1778, p. 19).

dante), também não é o traço arquitetônico propriamente que modifica e recria o humano, mas dele vem a força estética propulsora que leva o humano a reconhecer-se nela, recriando, assim, sua própria humanidade, com dignidade, por empatia individual e humana (COUTINHO, 2021, p. 54).

O desenho, como na visão de Zucaro, é um direcionador do intelecto humano. Dessa maneira, quando o arquiteto se recria por meio do desenho, direciona a própria humanidade a se recriar por meio da arquitetura e, conseqüentemente, direciona os convivas a uma (auto)transformação que os fazem dignos.

PAMPULHA: A OBRA MAIS IMPORTANTE

Na década de 40, Oscar Niemeyer foi convidado por Juscelino Kubitschek para projetar o complexo da Pampulha. O arquiteto aceitou o desafio e afirmou que a Pampulha é sua obra mais importante, pois significou o início do espírito arquitetônico que desejava projetar:

Pampulha foi muito importante para mim. Foi importante por constituir o início da arquitetura que eu faço até hoje. Sem muita modificação. O espírito é sempre o mesmo (NIEMEYER In: RODA VIVA, 1997).

A Capela de São Francisco de Assis do conjunto arquitetônico da Pampulha é um exemplo de obra arquitetônica que transforma o espaço a sua volta e dialoga com o conviva, permitindo enxergar a obra por meio da estética. A seguir, faremos uma análise da capela, a fim de verificar como tais transformações se tornam possíveis. Aqui, a análise buscará compreender como a obra se apresenta no espaço e como se conecta com o intelecto do observador.

Como já explicado, Oscar Niemeyer considerava a Pampulha uma obra importante em sua carreira: “Em Pampulha, a minha ideia já era fazer uma arquitetura diferente.” (NIEMEYER In: A VIDA é um sopro, 2007). Lembrando que, no caso da arquitetura religiosa, as edificações de Minas Gerais seguiam o “espírito”⁴⁶ barroco há séculos, como é o caso do Santuário Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto (figura 1), do século XVIII. Santos explica sobre o barroco no país:

No Brasil, a arquitetura barroca foi a que predominou desde quando se ergueram, no país, os primeiros edifícios religiosos dignos de nota, em fins do século XVI, até à chegada da Missão Francesa, em princípios do século XIX. E como a chegada da Missão coincidiu, aproximadamente (poucos anos de diferença), com a Proclamação da Independência nacional, pode dizer-se que a Arquitetura barroca religiosa abrangiu, no Brasil, o período colonial completo, sendo, por isso, também conhecida como “colonial” (SANTOS, 1951, p. 56).

Mesmo no século XX, quando os fundamentos do classicismo eram novamente incorporados nas novas construções, o espírito barroco ainda vigorava nas construções religiosas de Minas Gerais, como na Basílica de São Geraldo, em 1912 (figura 2).

Oscar Niemeyer, muitas vezes, ressaltou a necessidade de se fazer uma arquitetura brasileira, diferente da arquitetura portuguesa e, ao falar sobre a capela da Pampulha, afirmou que “a arquitetura se fez diferente, fez mais ligada ao nosso país. Mais leve, mais vazada, mais próxima das velhas igrejas de Minas Gerais.” (NIEMEYER In: A VIDA é um sopro, 2017). Santos explica sobre a dinamicidade das igrejas barrocas:

⁴⁶ Cf. Santos para a explicação da diferença entre os termos “espírito” e “estilo”: “o Barroco não seria propriamente um ‘estilo’, mas um ‘espírito’, elo invisível entre aqueles vários estilos e consequência de um estado de crise que, segundo uma lei observada em todos os períodos da História da Arte, teria de dar-se infalivelmente, mais cedo ou mais tarde” (SANTOS, 1951, p. 43).



Figura SEQ Figura * ARABIC 1- Santuário Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto, construção datada entre 1727 e 1746. Fonte: <<https://www.ouropreto.com.br/atrativos/religiosos/igrejas/santuario-de-nossa-senhora-da-conceicao-de-antonio-dias>> Acesso em: 09 de nov. de 2021.



Figura SEQ Figura * ARABIC 2- Basílica de São Geraldo, em Curvelo, construção datada entre 1912 e 1919. Fonte: <<https://www.otempo.com.br/turismo/curvelo-terra-da-basilica-de-sao-geraldo-realiza-exposicao-agropecuaria-1.2174950>> Acesso em: 09 de nov. de 2021

O Barroco é uma Arte dinâmica por excelência. Sua dominante é o “movimento” que, associando “o espaço” ao “tempo”, se insinua por entre as “massas”, comunicando-lhes como que um frêmito de inquietação e de rebeldia contra as leis da gravidade.

As impressões que promanam da interferência de cada um e de todos esses diversos fatores: “massa”, “espaço”, “tempo” e “movimento” são

puramente subjetivas e não devem ser entendidas no sentido vulgar que lhes é atribuído, mas, ao revés, como resumo de múltiplos e complexos valores só inteligíveis pelos que se familiarizam com a linguagem barroca. Tampouco podem ser avaliadas pelos métodos usuais de apreciação das composições a duas dimensões (SANTOS, 1951, p. 54).

A partir do projeto do complexo da Pampulha, Niemeyer priorizou as linhas tortas e curvas, a arquitetura leve e vazada, a valorização dos artistas e da obra de arte. Niemeyer resgatou a essência do barroco brasileiro para projetar a Capela de São Francisco de Assis, mas atribuiu à obra uma nova roupagem. Niemeyer, a partir de uma educação estética arquitetônica, recriou-se e pôde recriar o espaço que projetava.

A estrutura do projeto da Capela de São Francisco de Assis foi calculada por Joaquim Cardozo, um parceiro constante nas obras de Niemeyer que, inúmeras vezes, foi desafiado pelos partidos propostos pelo arquiteto. O projeto se complementa com o paisagismo de Burle Marx e os painéis de Candido Portinari. Vale lembrar que arquitetura se faz num contexto que vai além do edifício construído isoladamente, logo, o entorno e os detalhes incorporados na edificação são de fundamental importância para o entendimento da obra como um todo; afinal seria difícil imaginar, por exemplo, a Capela da Pampulha sem o famoso painel azul e branco de Portinari.

Destacamos com principal relevância a implantação da obra, posicionada na ponta de uma pequena península da Lagoa da Pampulha. As outras construções da Pampulha possuem implantação semelhante, na beira da Lagoa. Nas figuras 3 e 4, o arquiteto desenhou a implantação da Capela em primeiro plano, enquanto é possível ver as outras obras à beira da Lagoa e a linha do horizonte ao fundo.

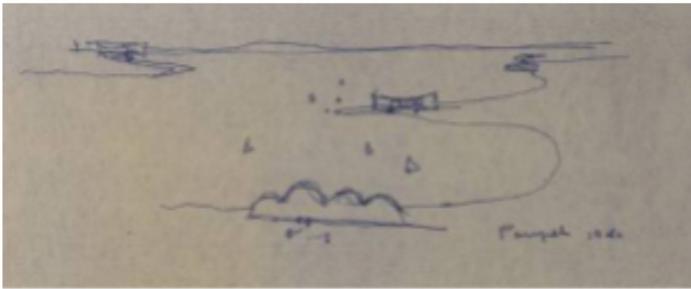


Figura 3 - Conjunto da Pampulha. Em primeiro plano, a capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: < <http://niemeyer.org.br/obra/pro008>> Acesso em: 14 de abr. de 2021.



Figura 4 – Desenho perspectivado do conjunto da Pampulha. Em primeiro plano, a capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: < <http://niemeyer.org.br/obra/pro008>> Acesso em: 14 de abr. de 2021.

A implantação valoriza a paisagem, integrando os elementos naturais à arquitetura. Possivelmente, o desenho da figura 3, datado de 1940, seja anterior ao desenho da figura 4, pois, naquele, a Capela ainda possui um traçado preliminar, não perspectivado, apenas mostrando o desejo da fachada com curvas. O desenho da figura 4 apresenta a capela perspectivada, com o formato das abóbadas definidas e o painel de Portinari representado. O caminhante, que sai da avenida que contorna a Lagoa, se aproxima da capela e, brilhantemente, o que se vê, primeiramente, são os fundos do edifício, pois a entrada principal encontra-se às margens da Lagoa. A fachada posterior, muitas vezes ignorada pelos arquitetos, materializa-se como um cartão postal da obra, que recebe

o painel de Portinari e se une com o azul e branco do céu, e com o verde da Lagoa e das árvores próximas. Com a intenção de mostrar como a vegetação e as nuvens dialogam com o painel, Niemeyer mantém o ritmo das linhas sinuosas fora do edifício (representando a natureza) e as linhas que representam o painel (figura 4).

A obra é composta por diversas abóbadas parabólicas moldadas no concreto armado, porém, se mantém com uma fina espessura em todo seu perímetro. Niemeyer resgata, como uma nova linguagem, a utilização das abóbadas na arquitetura que esteve presente como recurso estrutural e estético desde os povos mesopotâmicos.

Vale lembrar que as construções românicas utilizaram as abóbadas de berço, que foram resgatadas posteriormente no Renascimento, enquanto nas construções góticas a preferência era a utilização das abóbadas de aresta. Porém, o uso desse elemento arquitetônico foi se fazendo escasso após o Renascimento e, por isso, tornou-se sinal de uma arquitetura clássica. No período moderno, o uso das abóbadas era basicamente na construção de galpões, pois a forma do elemento garante a construção de grandes vãos sem a necessidade de pilares internos.

Niemeyer resgata o elemento, pouco explorado na contemporaneidade, modificando-o de maneira brilhante. As abóbadas parabólicas propostas não são apenas elementos que podem ser vistos no interior do edifício ao olhar para o teto, as abóbadas são o próprio edifício, que ao mesmo tempo é estrutura e fechamento, característica seminal nas obras de Niemeyer que, ao definir a estrutura, define a própria arquitetura enquanto linguagem.

Ao compararmos a figura 5 e 6, é possível perceber o estudo e a evolução da forma dos elementos da capela. No desenho da figura 5, Oscar Niemeyer representa o campanário próximo ao volume principal da capela. O campanário é um elemento alto, com base maior que o topo. A cruz se encontra no topo do campanário, assim como era normalmente im-

plantada nas igrejas e capelas, no ponto mais alto da edificação. Nesse desenho, aparentemente, Niemeyer ainda não tinha incluído a abóbada da nave da capela, pois, devido ao ângulo da perspectiva, a nave apareceria entre a abóbada mais alta e o campanário (figura 5).

A figura 6 possui o desenho mais parecido com a obra construída, por isso, pode ser considerado posterior ao da figura 5. O campanário ainda é representado como o elemento mais alto da construção, porém está mais distante do volume principal da capela. A capela e o campanário se conectam por meio de uma leve marquise, baixa, mas não tímida, marcando a entrada do visitante. O campanário tem uma forma diferente comparada ao estudo anterior, sua base é menor que o topo, além disso, Oscar Niemeyer retira a cruz do topo do campanário, mas não representa em nenhum de seus desenhos.⁴⁷ Nesse desenho, a abóbada da nave é representada e, por isso, o arquiteto repensa a altura de cada abóbada da fachada posterior.



Figura 5 – Desenho perspectivo da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 de abr. de 2021.



Figura 6 – Desenho perspectivo da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 de abr. de 2021.

A leitura de sua forma é desafiadora, pois as abóbadas se complementam mesmo com dimensões

diferentes. Além disso, a abóbada principal, que constitui a nave da capela, muda sua altura desde a entrada principal até o encontro com as abóbadas da fachada posterior. Dessa maneira, a melhor apreensão da forma da capela da Pampulha é feita a partir de seu volume tridimensional, por isso Niemeyer apresentava, na maioria das vezes, a capela por meio de desenhos perspectivados.

Ao seguir o caminho que vai em direção à obra, o conviva é impactado pelo painel de Portinari, mas sua trajetória não é interrompida devido os caminhos que o direcionam para a entrada principal. Chegando ali, já de costas para a Lagoa, o interior é convidativo e acolhedor devido ao uso da madeira na abóbada da nave. As marcações do encontro das tábuas de madeira direcionam o olhar para o painel do altar, isto é, o observador é convidado a vislumbrar uma outra realidade estética, que lhe proporciona um arrebatamento dos sentidos, emoções diferentes do habitual (figura 7).

É importante lembrar que a capela de São Francisco de Assis da Pampulha foi inaugurada em 1943, mas até 1959 foi rejeitada pela população e pelos membros religiosos, que se negavam a realizar celebrações ali. Tanto a Capela quanto as outras edificações da Pampulha inauguraram a arquitetura moderna de Belo Horizonte, mas causaram um enorme estranhamento na população, que preferiu ignorar as mudanças vigentes e se contentar com o que já era estabelecido. A assimilação estética da obra foi feita aos poucos, mas passou a ser tão bem aceita que se tornou um dos marcos arquitetônicos da cidade.

Sendo assim, a capela foi fundamental para a apreensão e entendimento das mudanças que ocorreram no campo artístico da época. É claro que a aceitação das obras modernas pelos convivas foi ficando menos custosa a medida que outras obras modernas eram implantadas em Minas Gerais e no Brasil,

⁴⁷ Vale lembrar que, por mais que a cruz não tenha sido representada em nenhum de seus desenhos, Oscar Niemeyer a implantou desconectada do edifício. A cruz é alta, implantada diretamente no chão, em frente à Lagoa e faz parte da caminhada do conviva que visita a obra.

porém o desígnio do arquiteto para essa obra, de retomar o princípio das velhas igrejas de Minas Gerais a partir de uma forma inovadora, contribuiu para que os convivas, que ali se conectavam (aos poucos) com a obra, fossem direcionados a uma (auto)transformação e a um reconhecimento de merecimento daquele espaço, ou seja, um reconhecimento da dignidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 7 – Perspectiva do altar da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Disponível em: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 de abr. de 2021.

A Capela de São Francisco de Assis, projeto de Oscar Niemeyer, é um exemplo de como suas características físicas causam transformações no intelecto do ser, ou seja, aquela capaz de causar transformações na *psyche* do observador e da sociedade.

Sem se pautar em um idealismo milagroso em que os desenhos de arquitetura sempre irão transformar os arquitetos e os convivas, a pesquisa apresentada tem o intuito de mostrar a capacidade que os desenhos de criação tem de elevar o intelecto do ser a partir da vinculação da *psyche* com a arte. Quando o projeto é concebido, desde o princípio, com a intenção de acabar ou de minimizar com as *pré-ocupações* de seus convivas, o arquiteto se dignifica a partir desse desígnio e, conseqüentemente, possibilita a interação de uma maneira mais efetiva entre convivas e obra arquitetônica.

No melhor dos cenários, essa conexão entre espectador e obra é arrebatadora, o conviva se recria e se sente merecedor do espaço ali habitado. Não é o desenho da obra que pode dignificar o ser diretamente, mas quando o conviva percebe que o desígnio daquela obra é transformar sua vida, ele se sente merecedor da obra concebida, ou seja, ele se dignifica.

BIBLIOGRAFIA

- ARTIGAS, V. “O Desenho”. In: *Monolito*, São Paulo, n. jun./jul. 2015, p. 70-76, 2015.
- A VIDA é um sopro. Direção de Fabiano Maciel. Brasil: Santa Clara Comunicação, 2007. 1 vídeo (90min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CASrRa7B6-c>. Acesso em: 16 mai. 2021.
- BÍBLIA. Bíblia: Almeida Corrigida Revisada e Fiel. *BÍBLIAONLINE*. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1>. Acesso em: 16 mar.2020.
- COSTA, L. *O ensino do desenho*. 1940. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_Ensino_do_Desenho.pdf Acesso em: 04 de setembro de 2019. Fonte: IPHAN – Domínio Público.
- _____. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- COUTINHO, L. *Educação Arquitetônica da Humanidade*. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021.
- GARCIA, C. da C. *Os desígnios da arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho*. 2009. 235f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília.
- MOTTA, F. L. “Desenho e emancipação”. In: *Monolito*, São Paulo, n. jun./jul. 2015, p. 84-89, 2015.
- NIEMEYER, O. [Entrevista cedida ao] Programa Roda Viva. *TV Cultura*, São Paulo, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mNjeEibgRmc>. Acesso em: 16 jun. 2021.
- PERRONE, R. A. C. *Os croquis e os processos de projeto de arquitetura*. São Paulo, Altamira, 2018.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena de Rocha

Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

SANTOS, P. F. *A arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951.

ZUCCARO, F. *L'idea de Pittori, Scultori ed Architetti*. Roma: Stamperia Di Marco Pagliarini, 1778.

Crítica do Pensar contemporâneo

CRITICISM OF CONTEMPORARY THINKING

KÊNIA MADOZ

RESUMO: O artigo busca apresentar assuntos tratados nas aulas do professor Dr. Flávio R. Kothe, na disciplina Filosofia da Arte (1º Sem./2021) do Pós-Graduação -PPG-FAU -Universidade de Brasília (UnB), relativos à (re)construção do Pensamento. Ideias da concepção da verdade, da liberdade e do belo foram discutidas para a formulação de duas questões que norteiam esse texto: a importância do Pensar na atualidade e a necessidade da construção da crítica do pensamento contemporâneo. A hipótese principal é de que, nos tempos atuais, o Pensar está escondido em uma diversidade de tramas que impedem a evolução do pensamento. O artigo tem por base estudos de autores clássicos que são imprescindíveis ao desenvolvimento do Pensar contemporâneo. Flávio Kothe (2021) por meio de estudo das obras de Aristóteles, Platão, Tomás de Aquino, Kant, Hegel, Heidegger, Solger, Nietzsche e outros, realiza exercício crítico dos seus textos e ressalta que a “liberdade de hermenêutica está prejudicada pela exegese religiosa” (KOTHE, 2021), além de apontar importantes aspectos a serem considerados para a evolução do pensamento na nossa sociedade.

Palavras-chave: Pensar; Crítica; Pensamento.

ABSTRACT: *The article seeks to present subjects dealt with in the classes of Professor Dr. Flávio R. Kothe, in the Philosophy of Art discipline (1st Sem./2021) of the Graduate Program - PPG-FAU - University of Brasília (UnB), related to (re)construction of Thought. Ideas of the conception of truth, freedom and beauty were discussed for the formulation of two questions that guide this text: the importance of Thinking in the present and the need to build a critique of contemporary thought. The main hypothesis is that, in current times, Thinking is hidden in a diversity of plots that prevent the evolution of thought. The article is based on studies by classic authors that are essential for the development of contemporary thinking. Flávio Kothe*

(2021) through a deep study of the works of Aristotle, Plato, Thomas Aquinas, Kant, Hegel, Heidegger, Solger, Nietzsche and others, performs a critical exercise of his texts and emphasizes that the “freedom of hermeneutics is impaired by the religious exegesis” (KOTHE, 2021), in addition to pointing out important aspects to be considered for the evolution of thought in our society.

Keywords: *Thinking. Criticism. Thought.*

DA CRÍTICA DO PENSAR CONTEMPORÂNEO

Pensar, especificamente na atualidade, está prejudicado pela exegese religiosa, que nasceu dos pressupostos da limitada leitura e interpretação pela crença de textos sacros. Esse é um ponto conclusivo que Flávio Kothe apresenta como questão que vai permear sua tese de que não há liberdade hermenêutica.

O problema apresentado por Kothe (2021) abrange não somente a religião, mas a própria universidade, que também não procura buscar discutir os grandes problemas por meio de pensamento livre e crítico na procura da verdade. Acrescenta também, o autor (*idem*), que fora da universidade essa questão não é tratada.

O resgate do estudo do pensamento é primordial e, por isso, a questão consiste em considerar o Pensar como forma de evolução e desenvolvimento do próprio ser humano. Mas o que vem ser o Pensar? Para essa resposta a própria filosofia pode responder. Para Platão, por exemplo, o exercício do pensar é solitário e vem de um espanto, de uma perplexidade, consistindo em um erro direcionar o pensamento

sobre a coisa. Nesse viés, o caminho está em pensar a “a coisa”, pois aí que mora o fundamento do pensamento, e partir dela que ocorre o seu aprofundamento.

A esse respeito, necessário considerar a “verdade”, a “liberdade” e a “imaginação”, como pressupostos necessários do pensamento. Ademais, nas grandes obras, sejam literárias e filosóficas estão a base do pensamento, as quais devemos resgatá-las como estrutura para evolução do Pensar.

Pensar, por meio da “verdade” parte da necessidade de saber, primeiramente, o que vem a ser a verdade. Há muitos conceitos e, por isso, é necessário saber em qual concepção se está operando. Por exemplo, para Hegel, a verdade é o conhecimento do todo em suas múltiplas determinações. A questão que surge daí, é se podemos saber o que é o todo e ver todos os seus elementos. Isso parece inatingível. É possível ver todos os aspectos da sociedade, os seus problemas? Isso não é fácil.

Também não se pode confundir a “verdade” que vem de uma redução conforme determinado paradigma, pois, o paradoxo pode não estar certo ou pode ainda ser insuficiente. Nesse sentido, a “verdade” para Tomás de Aquino é fruto da mente divina. Nesse caso, conforme Kothe (2021), Deus seria a própria contradição da verdade divina em suas múltiplas formas. Para Hegel, a verdade não pode ser confundida como aquela que opera em um certo período, um certo tempo. Podemos saber o que é universal? Ademais, a verdade não pode ser reduzida somente a quantidade, como é na atualidade. Existem modalidades importantes além da quantidade que não são consideradas. Para Kant, por exemplo, seriam quatro: a quantidade, a qualidade, a modalidade e a finalidade. Ou seja, a verdade deve abranger o máximo dos aspectos revelados dos objetos. Entretanto, conforme Kothe (*idem*), não se percebe isso, e acrescenta: “o problema, então, está em saber quais seriam esses aspectos” (KOTHE, 2021).

Nessa questão, ressalta Kothe (2021): “a verdade é para ser vista como contradição. A obra de arte deve

expressar essa ideia” (KOTHE, 2021). Assim, conforme Solger, na tensão dos contrários é que a verdade se apresenta. Em relação a isso, complementa o mesmo autor (*idem*), o “belo” mostra essa tensão, como por exemplo aparece nas grandes obras. As contradições aparecem e também há o que está subjacente, o que as imagens não mostram, mas devem ser pensadas e discutidas.

Martin Heidegger buscou, ao procurar dialogar com Platão, uma aproximação de mais de 2000 anos. Para Heidegger, o Pensar vem de um espanto (Platão) e deve instituir o lugar de morada do qual devemos nos apossar. Ademais, acrescenta que pode acontecer em qualquer momento e a qualquer um. O autor ressalta que pensar é diferente da técnica, pois nela o próprio pensar é descartado. Hannah Arendt diz, a esse respeito, que a solidão está ligada a esse pensar. Contudo, argumenta Kothe: “será que isso pode tornar-se local de permanência da moradia? Nesse sentido o que se deduz é que mesmo havendo a metáfora dos locais do mundo, da atividade humana, o lugar do Pensar é de calma, de quietude.

Na perspectiva de Heidegger o Pensar ocorre em uma união de contrários, mas em uma espécie de paz absoluta, resultando no local de filosofar. Ademais, o autor acrescenta que é no estranhamento, “Ostranenie”, que se (re)constrói o mundo e por meio de um distanciamento crítico do longe e do perto se constitui um Pensar memorável.

A questão da verdade envolve o “eu cognoscente” que é uma especialidade de representação da alma, mas que apresenta uma contradição do conhecimento. O eu cognoscente está em mudanças e, por isso, a importância da “imaginação” que se torna o fundamento de todo o processo do conhecimento. Argumenta Kothe (2012) que a “imaginação” não é importante somente para a arte, mas também para a ciência. Explica, ainda, que “ela é diferente da fantasia”, o que, segundo Baumgarten, é o certo, pois traz a imagem para perto, diferentemente da fantasia. No sonho, por exemplo, conforme aponta Kothe (*idem*), surge pela imagem-complexidade.

Para pensar é preciso ter “liberdade”. A liberdade é a essência da verdade (Heidegger). Os pensamentos são livres e aí está a dignidade do ser humano. Por outro lado, “existe liberdade para falar e discutir sobre Deus e as religiões?” (KOTHE,2012). Existe uma contradição que Deus está em tudo, e isso são claramente, tensões entre contrários. E, a própria obra de arte está em tensão. Mas existe também a incompatibilidade entre o real e o ideal. Muitas vezes o real é fantasiado, romantizado. Para Kothe (2021) o que ocorre é uma “disjunção entre o real e o ideal”. Um exemplo interessante é o poema de Castro Alves, apresentado como “poeta dos escravos”. Entretanto, conforme aponta Kothe, para esse ele, o lugar do negro que já estava no Brasil era retornar à África.

Assim é que o cânone colonial opera: envolve também a interpretação que levava a confirmação desse mesmo modelo. Explica Kothe (2021) que as obras literárias e de artes são determinadas pelo cânone brasileiro, resultando em uma doutrinação com parâmetros que estejam de acordo com o latifúndio escravocrata, o que parece que ainda não se rompeu. Outras formas desse modelo se repetem e estão muitas vezes revestidas.

Dessa maneira, “é importante diferenciar entre a exegese canonizante da hermenêutica crítica, que não pode ser filosófica porque a filosófica tende a ser limitada das suas limitações” (KOTHE, 2021).

Na estética de Nietzsche, segundo Kothe (*idem*), a obra de arte se torna um refúgio do ideal. O filósofo percebeu, em certas obras, “a idealização do baixo”. Isto é mostrado conforme exemplifica Kothe (*idem*), em obras como a de Zola em que relata o grande amor de uma prostituta de luxo; Carmem de Bizet, em que uma mulher cigana é capaz de amar mais de um homem etc. E mesmo como modelo idealizado de uma sociedade monárquica, a exemplo da Inglaterra ou mesmo a idealização marxista, demonstram a transformação do real, segundo o ideal.

Nesse viés, inúmeros exemplos podem ser citados da nossa sociedade. Assim, os direitos constitucionais são realmente direitos ou falácias? O salário

mínimo pode oferecer tudo aquilo que ele diz ser capaz? Podemos afirmar que não existe escravidão? Podemos enxergar os efeitos da moderna agricultura e da pecuária nas mudanças do meio ambiente, ou os seus benefícios por si justificariam os seus efeitos? A construção mercadológica das cidades trazem benefícios que justificam a transformação radical produzida?

A esse respeito, Milton Santos (1999), diz que a atualidade deve ser vista como realização do interesse objetivo do todo através de fins particulares. E conforme Whitehead (1938), o sentido da atualidade vem do valor que as coisas têm para eles mesmos, para os outros e para o todo.

O que fica evidente é a necessidade de pensar de forma livre. Contudo, Kothe questiona até que ponto temos liberdade hermenêutica? Um dos problemas acerca disso está no círculo hermenêutico: o todo e as partes. Entretanto, o que é o todo? O todo, por exemplo, pode parecer o resultado de uma obra, mas é necessário desenvolver os aspectos que nem sempre são abordados. O todo pode também servir de propaganda ideológica, ou abranger lacunas de pouca relevância. Tomando por exemplo uma obra de arte, “A última ceia”, de Leonardo da Vinci. A totalidade estaria num conjunto absoluto das partes em relação mútua, podendo inclusive evoluir, ao mesmo tempo, para tornar-se uma outra, e continuar a ser totalidade (Santos, 1999).

A questão do círculo hermenêutico é um problema, pois tem uma parte que se entende de uma maneira, mas por outro lado, tem ainda o paradoxal. Isto é, depende da ótica que está sendo vista, daí o sistema parte do todo. Por exemplo: a Globalização, a aldeia global, não é cada parte que compõe o todo, mas cada parte está na globalização na medida em que exerce uma função formal e outra da informalidade.

Nesse sentido, Milton Santos em *A natureza do espaço: razão e emoção* (1999), explica que a noção de totalidade:

é uma das mais fecundas que a filosofia clássica

nos legou, constituindo em elemento fundamental para o conhecimento e análise da realidade. Segundo essa ideia, todas as coisas presentes no Universo formam uma unidade. Cada coisa nada mais é que parte da unidade do todo, mas a totalidade não é uma simples soma das partes. As partes que formam a Totalidade não bastam para explicá-las. Ao contrário, é a Totalidade que explica as partes (SANTOS, 1999, p.94).

Para Santos (1999), o conhecimento da totalidade pressupõe, a sua divisão. Assim, o real é o processo de subdivisão. E, “pensar a totalidade, sem pensar a sua cisão é como se a esvaziássemos de movimento” (SANTOS, 1999, p. 95). A totalidade está sempre em movimento, num incessante processo de totalização, isto é, conforme Sartre (1968) é uma totalização que está sendo totalizada continuamente, aonde os fatos isolados não tem valor, enquanto não relacionados, pela mediação das diferentes partes, à totalização em processo.

Dessa forma, conforme explica Santos (*idem*), Sartre ao ressaltar o papel da totalização, está aplicando o que recebeu de herança de Hegel, qual seja: a verdade é algo que está sempre emergindo e tendendo a tornar-se uma totalização.

A revisão dos valores que levam a contradição é importante para a compreensão. Situações em que a teoria se mostra vital, nem sempre são aceitas. Assim, surge a questão muito importante que é do método. Gadamer postula em sua maior obra, “Verdade e método”, que a hermenêutica, ao longo do processo de interpretação, vai questionando e desenvolvendo os pressupostos, o que vem a ser a hermenêutica filosófica. Nela, ocorreria a desconstrução dos seus pressupostos ao longo da construção da interpretação. Enquanto a exegese religiosa, nunca vai questionar a própria crença. Nesse sentido, que Flávio Kothe (2021) alerta que é preciso ter cuidado, pois pode precisar aceitar outras repostas que não estão no método. E prossegue, o método é redundante e não consegue ver o que é mais importante.

A liberdade hermenêutica admite outros sentidos,

significados da obra de arte, mas de modo geral, a filosofia não questiona os filósofos. Uma crítica principal que apresenta Kothe (2021) está no exercício do pensar. Para o mesmo autor, passa pelo estudo das grandes obras filosóficas que não lemos, pelo estudo que está fora do cânone determinado para nossa educação.

Outra questão apontada por Kothe (2021) consiste em que as grandes obras operam com grandes contradições entre aquilo que é dito e o que a obra quer transmitir, e para perceber isso, não é fácil, pois são necessárias grandes mudanças, sobretudo, na nossa educação, que ainda é direcionada pelo cânone e que “muitas dessas obras transmitem uma tensão que leitores comuns não percebem” (KOTHE, 2021).

Nas grandes obras artísticas e até na filosofia se operam com contradições tensas. Há “uma diferença como se ela projetasse uma sombra que vai além de si mesma” (KOTHE, 2021). Nesse viés, é muito comum depararmos com o uso de frases “impactantes” usadas sem considerar sua contextualização e uma avaliação do que de fato o autor quis dizer. E isso tem sido uma prática que produz erros e falácias repetidas a todo momento, como se verdade fosse.

Das obras de Martin Heidegger, de modo específico, muito se tem a dizer e estudar. Devido a sua grande extensão e de que somente uma pequena parte dela é ainda conhecida, a sua compreensão só está começando.

A principal questão, ressaltada por Kothe (2021) sobre os escritos de Heidegger, diz respeito até que ponto o filósofo apresentou superação da tradição metafísica da teologia? E, isso deve ser expandido à própria Filosofia, que precisa de uma definição em continuar laica ou não. A esse respeito, Kothe (*idem*), aponta que o problema é mais complexo: “se a filosofia é a própria teologia disfarçada sobre a máscara da Filosofia” (KOTHE, 2021).

Nesse sentido, escritos heideggerianos resultariam do questionamento sobre como se entenderia a verdade. Ao se referir como *alétheia* como verdade, o

autor usa o termo grego que vem de um nome de uma deusa. Para Kothe (2021)), essas referências gregas de Heidegger são um avanço no sentido de reler a compreensão antiga, mas, quando não questionam a crença grega, parecem também um atraso. O que se sabe é que o autor jamais rompeu com o catolicismo, e nisso consiste a discussão mais relevante do que a sua participação como reitor no período do Nazismo.

Contudo, um ponto importante sobre o vocábulo *alétheia*, é o seu sentido de descobrimento, um desvelamento que novamente se vela. Assim, é possível reconhecer o jogo que se poderia entender como dialética: velado e desvelado. “Nos textos de Heidegger mostra que algo pode ser desvelado para não mostrar o que ficaram velados” (KOTHE, 2021).

Já no ensaio *A origem da obra de arte*, quando do seu lançamento, parecia inovador, mas Kothe apresenta a questão: “até que ponto rompe com a tradição escolástica? E o que consistiria a noção de belo para Heidegger que está em jogo?” Para esses questionamentos, “em Heidegger sob aparência de inovação terminológica, não há uma estrutura nova.” (KOTHE, 2021).

Uma novidade em *A origem da obra de arte* é o que o autor apresenta o círculo hermenêutico do artista e da obra de arte. Contudo, ainda deveria explicar o diferencial da própria artisticidade, que caracteriza tanto a obra quanto o artista, segundo Kothe (2012). Mas, o que fica evidente na sua obra é que Heidegger não toca nas condições sociais e a pressupostos históricos. Ademais, as questões que envolvem as relações de poder e os elementos ideologicamente inerentes de criação da arte, o filósofo não toca.

Nas obras de Heidegger, *Ser e tempo*, *Construir, morar, pensar*, traduzidas para o português, especificamente, apresentam muitos erros de tradução, que comprometem o seu entendimento. Dentre eles traduzir *habitar* por *morar*, o “*Dasein*” como “*ser-aí*”, quando deveria ser traduzido por “*estar-aí*”, “*cura*” como “*Sorge*” e daí cuidado, quando deveria ser ocupação, etc. Tais erros prejudicam a compreensão

e, segundo Kothe (2012), podem ser intencional, considerando que as suas obras, traduzidas para o português, pela editora Vozes, de tradição católica, poderia estar seguindo a tradição escolástica, na qual a essência divina já existia antes da existência, reflete assim, a opção religiosa de Heidegger.

No ensaio “*Construir, morar, habitar*”, algumas questões acerca do pensamento de Heidegger necessitam ser discutidas. Dentre elas, a referência que faz o autor em dizer que somente os seres humanos moram, se abrigam no mundo dos mortais. Isso não parece correto, pois outros animais também escolhem o melhor abrigo para morar, e isso é feito com inteligência. O mesmo pode ser dito em relação a primazia da linguagem, dos sentimentos e em saber se vai morrer. Já está provado que animais também possuem essas particularidades que não estão somente nos seres humanos.

Nesse mesmo texto, Kothe (2021), também contesta o que Heidegger diz acerca do homem, ao morar como forma de se proteger e se preservar do mundo. O Morar como resguardo do mundo e das coisas, não é bem a realidade das construções. Nelas resultam da destruição da vegetação e da ecologia que abrigava outros seres e Isso recai naquilo que Nietzsche afirma: “os vivos vem da morte, a morte é essencial para a vida”, e “a vida é imoral porque vive da morte alheia.”

Contudo, uma novidade em *Ser e tempo* é que o autor ao se referir, “*estar-no-mundo*” introduz a espacialidade como parte constitutiva do homem, baseado no *Livro IV da Física* de Aristóteles sobre o espaçamento dos corpos pelo movimento. Por outro lado, para o autor, o espaçamento diz respeito a arrumar espaço que é diferente de gerar espaço, conforme aponta Kothe (2021).

A importância do Pensar na atualidade é uma questão de sobrevivência, além do comprometimento inevitável para as futuras gerações. Ademais, muitos fatos são demonstrados, como as alterações no aumento da temperatura do planeta, que têm provocado desastres e flagelos no nosso país e em todo

o mundo, são consequências da ação do maior predador da atualidade, o ser humano. E conforme Kothe (2021), a notória frase que distinguia a Terra dos demais corpos do sistema solar, mudou em menos de 60 anos para “o céu da Terra é negro”. E isso é o que revela o atual estágio de devastação e inércia, de modo geral, em nosso planeta da Era do homem (Heidegger).

Temas como a agricultura moderna também é importante discutir. A agricultura é uma indústria motorizada de alimentos e que causa extermínios (Marcuse). Mas nós não estamos acostumados a ver as fronteiras agrícolas como fontes de extermínio da natureza. Para Kothe (2021), é uma espécie de campo de concentração. Nesse sentido construir cidades e casas é ao mesmo tempo destruir. Resultado de ainda hoje não tomarmos consciência ecológica e, na questão das enchentes, poluição e desastres, por exemplo, culpam a natureza sem percebe que foram provenientes das ações humanas.

Pode-se acrescentar que estamos há muito tempo sofrendo uma espécie de lavagem cerebral sobre o que seria correto e normal. Caso típico dos Estados Unidos que por décadas têm intervindo em diversos países, deixando por onde atua, rastros de miséria, pobreza e desordem sociais. Contudo, não é difícil perceber o apoio da nossa população aos invasores. E isso pode ser explicado pela publicidade, papel das mídias e das elites enaltecendo ações danosas aos países mais pobres.

Para Kothe (2021), temos que ter abertura para essas contradições subterrâneas que aparecem nessas obras e ter a coragem de mergulhar nesses abismos que se abrem, e insistir que a hermenêutica não é filosófica por seu objeto, mas pela sua atitude em relação à busca. Ela não pode ser dogmática, calcada em credices. Ela deve ter o primado da dúvida e do questionamento. E ainda, temos que ter a abertura para ver esse lado. O nosso sistema educacional é muito mais doutrinador e dogmático e não questionador.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Trad. Eduardo Soares Neves Silva. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. Trad. Miriam Sutter Medeiros. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petropolis: Vozes, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da Obra de Arte*. Lisboa, 1996.
- _____. Building, dwelling, thinking. *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, v. 3, p. 66-76, 1956.
- _____. Conferências e escritos filosóficos. São Paulo: *Abril cultural*, 1983.
- _____. Construir, habitar, pensar. In: *Os pensadores* (trad. Ernildo Stein) São Paulo: *Abril cultural*, 1999.
- _____. *Conferencias y artículos. (Vortrage und Ausätze)*. Barcelona: *ediciones del Serbal*, 1994.
- _____. *Da experiência do pensar*. Trad. Maria do Carmo Tavares Miranda. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1969.
- _____. *Hölderlin y la esencia de la poesia*. In: *Arte y Poesia*. Cidade do México: *Fondo de Cultura Económica*, 1958.
- _____. *Ontologia- hermenêutica de la facticidad*. Tradução de Jaime Aspiunza. Madri: Aliança Editorial 1999.
- _____. *Ser e Tempo* (tradução, organização, nota prévia, anexos e notas: Fausto Castilho - Campinas, SP: Ed. da Unicamp; Petrópolis RJ: Ed. Vozes, 2012.
- KOTHE, Flávio R. A dialética na Esplanada dos Ministérios, In: *Revista de Estética e Semiótica, revista eletrônica do Núcleo de Estética e Semiótica - NES*, PPG, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo -FAU, Universidade de Brasília -UNB. Instituto Central de Ciências - ICC Norte, Brasília, 88-92, volume II, nº 1, ano 2012. <http://www.esteticasemiotica.com>.ISSN 2238-362X.
- _____. Arte e filosofia: a estética e os sentidos, ensaio, In: *Arquitetura, Estética e Cidade - questões da modernidade*. Supervisão de maria Fernanda Dentl e Elane Ribeiro Peixoto, Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo -Univer-

cidade de Brasília, 2014, ISBN 978-85-60762-17-0, p. 116-148.

_____ *Disciplinas da pós - graduação: Fundamentos da Estética (1º Sem. 2020); Teoria do Conhecimento (2º Sem. 2020) e Filosofia da Arte (1º Sem. 2021)*. Brasília: PPG-FAU UnB, 2020-2021.

_____ Em amoroso anil, tradução do poema de Hölderlin “in lieblicher Bläue”, PP.75 - 77, in: *Revista de Estética e Semiótica, revista eletrônica do Núcleo de Estética e Semiótica - NES*, PPG, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU, Universidade de Brasília - UNB. Instituto Central de Ciências -ICC Norte, Brasília, 88-92, volume I, nº 2, ano 2011. <http://www.esteticasemiotica.com>.ISSN 2238-362X.

_____ Encontros de Martin Heidegger com Paul Celan, comentário e tradução in: *Jornal da ANE, Associação Nacional de Escritores*, Brasília, Ano VII e VII, nº 49, p. 7, dezembro de 2012 e janeiro de 2013. <http://www.anenet.com.br>

_____ *Fundamentos da Teoria Literária*. São Paulo: Ed. Cajuína, 2019.

_____ Nietzsche X Heidegger, ensaio, *Revista de Estética e Semiótica*, vol. 3, nº 02/2013, p. 30 - 77, <http://www.esteticasemiotica.com>.ISSN

_____ Plato and the city. Resenha, in: *Revista de Estética e Semiótica, revista eletrônica do Núcleo de Estética e Semiótica - NES*, PPG, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU, Universidade de Brasília - UNB. Instituto Central de Ciências -ICC Norte, Brasília, 88-92, volume I, nº 2, ano 2011. <http://www.esteticasemiotica.com>.ISSN 2238-362X.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SARTRE, Jean Paul. *Search for a method*. New York: A vintage book, 1968.

WHITEHEAD, Alfred N.. *An enquiry concerning the principles of natural knowledge*. Cambridge University press, 1928.

Júbilo e jubramento de Flávio Kothe

FLÁVIO KOTHE'S JOY AND JUBILEE

FERNANDO FREITAS FUÃO

Resumo: O artigo mostra o pensamento de Flavio Kothe como um dos precursores no Brasil com relação a descolonização e a desconstrução eurocêntrica, a partir de seu trabalho da descanonização literária, incluso arquitetura.

Palavras-chaves: Flavio Kothe, cânones, desconstrução, hermenêutica, descolonização.

Abstract: *The article shows the thought of Flavio Kothe as one of the precursors in Brazil regarding decolonization and Eurocentric deconstruction, based on his work on literary decanonization, including architecture.*

Keywords: *Flavio Kothe, canons, deconstruction, hermeneutics, decolonization.*

“Se giro em torno da escrita, não é porque eu queira,
mas porque nasci assim. Eu não escrevo o texto,
o texto é que se escreve através de mim.
A obra se obra pelo autor.”⁴⁸

ESSÊNCIA

Livros, estranhos intermediários. Foi lendo *O Perfume* de Patrick Süsskind na década de 80, assim que foi lançado, que conheci o nome Flávio Kothe. Estranho encontro em que nunca há reciprocidade, quem escreve não sabe quem vai ler, mas quem lê sabe quem escreveu. Na época todos comentavam e elogiavam a difícil tarefa que foi traduzir a referida obra, exatamente pela riqueza das descrições dos cheiros, perfumes, o requinte dos

detalhes olfativos. No nosso círculo de amigos, *O Perfume* passava de mão em mão e permanecia.

Não posso afirmar que li a obra convencionalmente; fui arrematado pela escrita num respiro só, com seus perfumes e também odores fétidos. Passei a noite toda, e parte do amanhecer viajando com seus cheiros a tempos e lugares incríveis. Terminada a leitura, voltei a primeira página para ver quem era essa incrível pessoa que havia nos possibilitado ler *O perfume*. Foi assim que descobri o nome do Flávio Kothe. Hoje, afirmar que conheço sua obra é no mínimo duvidoso, dada a vastidão e densidade de sua produção até o momento, mais de 40 livros e 400 trabalhos publicados.

Sim, temos dívidas eternas com alguns tradutores. Kothe é um deles e sabe da difícil tarefa da tradução, a problemática já antecipada por Benjamin: duas produções, duas criações. Kothe sabe muito bem o cuidado que os tradutores devem ter com seus originais. A tradução exige um trabalho de revisão maior, interminável, parece existir um compromisso maior. Fico agora pensando quantas vezes ele não deve ter lido, relido, corrigido *O perfume*, e todas as outras traduções que fez, a ponto de saturar, impregnar-se até atingir a dita essência. Como ele mesmo declarou numa entrevista: “reviso várias vezes, talvez sempre uma a menos do que seria necessário. Quando se retoma um texto após anos, percebe-se melhor onde mudar. Um texto precisa repousar para amadurecer, como a massa do pão. Raramente mostro algo a alguém. Assumo a culpa sozinho. Recebi, por exemplo, em 1985, o prêmio nacional por traduções de Paul Celan, mas eu refiz várias delas em edição recente, de 2016.”⁴⁹

⁴⁸ Flávio Kothe, *Como escreve Flávio R. Kothe*. Entrevista fornecida para José Nunes. Em: <https://comoeescrevo.com/flavio-r-kothe/>

⁴⁹ Op. cit.

Nessa época, meado dos anos oitenta, descobria Walter Benjamim. Não tinha quase nada dele traduzido para o português. Interessei-me a partir do *Haxixe*, publicado pela Companhia das Letras em 1984.⁵⁰ Nessa busca por livros de Benjamim lá já estava em 1976 o nome do Kothe mais uma vez, *Para ler Benjamim*.⁵¹ Pouco a pouco me familiarizei com o sobrenome Kothe também na Coleção *Os Pensadores* estampado na tradução do *Capital* de Karl Marx. Nunca imaginaria que essa fase das traduções do Flávio, que julgava tão fascinante, seria uma obrigatoriedade para ele, uma condição de sustento de vida, como costuma relatar: tudo por causa da perseguição política da ditadura e de seus adeptos camuflados dentro da Academia, que lhe impediam o posto de professor.

Busco conferir as datas no seu currículo lattes para que minha memória não me traia. Para minha surpresa não constam essas dezenas de traduções que realizou e percorrem autores de difícil tradução como, Kafka, Nietzsche, Adorno, Hölderlin, Süsskind e Paul Celan.

Há o Flávio Kothe escritor, tradutor e por trás há o descanonizador, descolonizador e, o desconstrutor. Talvez rejeite, mas gostaria de associá-lo também à desconstrução, para além do rótulo. Foi lendo um comentário acadêmico sobre Kothe e as traduções de Kafka que tive a certeza do aspecto desconstrutor que já havia observado anteriormente, e já estava presente em suas traduções, no caso a tradução de uma obra do Kafka. O jogo semântico da escolha do título assemelha-se ao mesmo cuidado de Derrida, com relação a intenção original do autor. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, Eduardo Manoel de Brito, e Ma-

ria Célia Ribeiro Santos,⁵² no artigo de 2005, *A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil*, já evidenciavam o caráter desconstrutor de Kothe, e cuidadoso com o jogo de palavras que elaborava.

“Nesta fase, faz-se necessário assinalar a tradução ‘heterodoxa’ de Flávio Kothe em 1989 do texto *Vor dem Gesetz*, costumeiramente traduzido como *Diante da lei*, por ele traduzido como *Ante(s) (d)a lei*. O texto está inserido em uma antologia com o título de *Nas Galerias*. Na apresentação intitulada “Formas da contradição em Kafka”, Kothe explica o motivo pelo qual preferiu traduzir o título *Vor dem Gesetz* por *Ante(s) (d)a lei*:

Ao não assumir o risco de enfrentar os possíveis perigos, ao ficar aguardando as soluções, o protagonista fica ante a lei, diante da lei, porque está antes da lei, aquém da lei; ele não chega até a lei, ele só aceita a lei do outro como a sua própria, ele mesmo não tenta fazer a lei”. Daí o título em português, que resgata a polissemia da preposição alemã ‘vor’ como lugar – ‘ante’ –, e como tempo – antes.⁵³

Como poderia Kothe traduzir o hermético esotérico Paul Celan se não fosse também um poeta. Não se é poeta por escolha, explica Kothe, “mas por condenação, tomado e arrastado por forças que são mais fortes, que ele preferiria ver longe de si.” Entre seus livros de poesia e contos somam-se os mais recentes: *Casos do acaso* (2018), *Sem deuses mais* (2019), *Segredos da concha* (2020).

⁵⁰ Benjamin, Walter. *Haxixe*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1984

⁵¹ Flávio R. Kothe. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro, Livraria F. Alves Editora, 1976.

⁵² Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, Eduardo Manoel de Brito, e Maria Célia Ribeiro Santos. *A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil*. Em: *Pandaemonium Germanicum*. Revista de Estudos Germanísticos, núm. 9, 2005, pp. 227- 253 Universidade de São Paulo São Paulo, Brasil, p. 239

⁵³ KAFKA, FRANZ. *Nas galerias*. Antologia. Trad. Flávio Kothe. São Paulo, Estação Liberdade 1989.

VITRUVIUS

A pergunta que não cessa e que muitos fazem para ele, ‘como foi parar na arquitetura’? Responde longamente, lamentando-se dos meandros que a vida lhe proporcionou. O que me recorda os filósofos espanhóis Eugenio Trias e Ramon Puig que, também perseguidos pelo regime do ditador Franco, foram parar na Faculdade de Arquitetura em Barcelona (ETSAB). Acabaram prestando ensaios e pensamentos valiosos para a arquitetura durante anos 80-90. Assim penso também Kothe. Por onde passa, vai desconstruindo os mitos com seus escritos. Vê aquilo que outros olhos não veem. É o olho do poeta que vê, não só beleza na feiura, mas as verdades ocultas e as mentiras construídas, colocando a estética como algo indissociável da ética e da poética.

Um dos ensaios demolidores que Flávio proporciona para os arquitetos é sobre Vitruvius, publicado na *RES* (Revista de Estética e Semiótica).⁵⁴ Foi preciso ele estar na arquitetura para nos presentear com esse mimo, infelizmente ainda pouco lido pelos professores de teoria e história da arquitetura. Trata-se de uma análise extremamente fundamentada e com um viés descolonizador; uma primorosa hermenêutica sobre um dos pilares de toda a arquitetura. Esse viés desconstrutivo hermenêutico já estava presente em seus paradigmáticos livros: *O Cânone Colonial, Imperial, e O Cânone Republicano I e II*. Um trabalho hercúleo, duas mil páginas, uma revisão radicalmente crítica do que é ensinado e exaltado como cânone literário nas escolas e faculdades.

Me deterei um pouco nesse artigo sobre Vitruvius, para que os arquitetos possam entender o valor didático dessa crítica. Esse é um dos ensaios mais desconstrutores da arquitetura e, de carona, Kothe incluirá Alberti e seu *Res aedificatoria*. Fundamental para o ensino de arquitetura, porque facilmente

podemos correlacioná-lo com a *Pedagogia do oprimido* de Paulo Freire. Lamento que Kothe não tenha se debruçado sobre outros livros canônicos da teoria da arquitetura como *Vers une architecture* de Le Corbusier; iria ser a festa para alguns, fogueira para outros.

Em *Vitrúvio revisto*, Kothe passa em revista Os dez livros de arquitetura, capítulo a capítulo, página a página, já nas primeiras linhas, na dedicatória, não deixa passar a figura de um Vitruvius totalmente submisso a César: “Não por acaso, Vitrúvio dedica sua obra a César, a quem reconhece o direito de comandar o mundo por inteligência e vontade divinas. Embora também estude mansões particulares no campo e na cidade, ele se preocupa, sobretudo, com templos e prédios públicos, propondo que se sigam os modelos gregos, o que acabou acontecendo. Não por acaso, Washington é uma capital construída segundo o modelo clássico. Nela se esconde o desejo de dominar o mundo, algo que os próprios gregos já haviam tentado e que foi conseguido pelos macedônios com Alexandre. O estilo arquitetônico revela um desejo de mando, um projeto histórico de dominação. A arquitetura serve para consagrar a vontade de poder, apresentando-a como grandiosa e admirável. Há uma identificação arquitetônica – Atenas, Roma, Vaticano, Paris, Londres, Berlim, Washington – que revela a identificação de uma potência com pretensões imperiais em relação às potências dominadoras que a antecederam. O mais importante da arquitetura não acontece a partir da arquitetura, a sua história não se explica apenas pela sucessão de recursos materiais. A rigor, o arquiteto enquanto técnico não consegue entender a história da arquitetura e, nesse sentido, também não a própria arquitetura. Ele apenas repete a história da dominação pretérita, portanto, a versão dada pelos vencedores da história.”⁵⁵

Professores jovens, e mais antigos também, muitas

⁵⁴ *RES* é uma publicação do Núcleo de Estética Hermenêutica e Semiótica da Universidade de Brasília.

⁵⁵ Kothe, F. *Vitrúvio revisto*. Em, *RES. Revista de Estética e Semiótica*. Brasília. Volume 6. N.1. Jan/jun. 2016. págs. 129

vezes não conseguem articular a questão histórica com seu foco arquitetônico, passam seu ‘hereditário deslumbre canônico’ à seus ignorantes alunos que absorvem sem ter argumentos para contestar. Em meio a geniais descrições irônicas, muito bem fundamentadas, Kothe explicita as fontes de opressão que perpetuamos até os dias de hoje cultivando esses valores questionáveis como *utilitas, firmitas e venustas*.

Prossegue, Kothe: “Marcus Vitruvius Pollio, arquiteto do século I A.C., escreveu ‘*De architectura*’, em dez livros que seriam para nós hoje dez capítulos, mas como quem constrói um palácio: cada livro tem um átrio de entrada, onde ele recebe o leitor, contando-lhe uma história interessante ou fazendo um comentário refinado e culto, antes de levá-lo a um setor determinado, em que vai mostrar algo sobre palácios, templos, fortalezas. Ele não está preocupado em construir moradias populares nem em fazer saneamento básico das cidades. Ele quer construir templos e prédios públicos nos quais se mostre a grandeza do César e do Império Romano. (...) Para isso, estuda modelos gregos, como se os romanos tivessem de ser herdeiros do colonialismo grego e macedônio, o que eles estavam em vias de efetivamente ser. Júlio César foi um genocida, mas continua celebrado até hoje no mês de julho. Seguramente a guerra não é um rapagão bem sarado como os romanos apresentavam seu deus Marte. Os grandes homens da história foram maus. Os deuses greco-romanos são prepotentes e caprichosos, com pouco amor aos humanos. No Olimpo não havia um deus que representasse os pobres desamparados. (...) Vitruvius tem três nomes, o que indica que ele fazia parte do patriciado romano, isto é, aquela classe que possuía escravos e propriedades, governava a cidade e o império. Ele adere plenamente à escravidão, ao imperialismo e ao belicismo romanos. Quando

fala de uma escrava grávida, seu comentário é apenas que ela come demais e produz menos no trabalho, pois o feto comeria suas forças. (...) Ele se orgulha de ser um homem livre, de viver do seu trabalho, mas não perde uma linha para defender os escravos, que eram obrigados a executar suas obras.”⁵⁶

Kothe nos joga a verdade na cara. Quem lê tem duas atitudes: o idolatra ou o ignora, e como ele mesmo diz ‘não entendem nada do que eu estou dizendo’, dada a cegueira que se implantou no ensino; em vez de ser a arte do desvelamento, da iluminação, tem sido na arquitetura a arte do encobrimento. Mais adiante Kothe comenta que também Alberti, não era muito diferente,” dirigia as construções do Vaticano, não mostrava preocupação em construir moradias para os pobres e desamparados nem fazer reformas urbanísticas voltadas para os trabalhadores: eles que tratassem de imitar as mansões nobres para se sentirem elevados como os grandes.”⁵⁷

“Até hoje se mantém uma secreta divisão entre trabalho braçal, inferior, e trabalho intelectual, superior. Isso corresponde à crença de que o homem se constitui de corpo e alma, divisão que sempre implica a superioridade de uma parte sobre a outra, por mais que a ciência demonstre que a “alma” seja cérebro em funcionamento, portanto, “matéria” não “espírito”. Nas faculdades de arquitetura se formam arquitetos, não mestres de obra nem artesãos, embora façam mais falta no mercado de trabalho que os próprios arquitetos. A pergunta que se coloca é se, embora tenha havido a metamorfose do escravo, sendo o assalariado sua versão moderna, se a divisão entre trabalho livre e escravo está subjacente à divisão entre arte e artesanato (...) Na universidade se reproduz a divisão antiga entre trabalho livre e trabalho escravo: formam-se profissões liberais, não de escravos. Se o médico ganha mais que a enfer-

⁵⁶ Kothe, Flávio. Vitruvius revisto. *RES. Revista de Estética e Semiótica*. Brasília. Volume 6. N.1. Jan/Jun. 2016. págs. 124-125.” Op. cit.; p.129.

⁵⁷ Op. cit.; p. 127.

⁵⁸ Op. cit.; p. 124.

⁵⁹ Op. cit.; p. 124.

⁶⁰ Op. cit.; p. 125.

meira formada, isso tende a ser porque ele é visto como um especialista “melhor preparado”, que exerce uma atividade intelectual, não braçal como a enfermagem.”⁵⁸

Vitruvius achava que o corpo humano devia ser modelo de todas as construções, e Kothe descreve e analisa com precisão essas passagens quando aquele entra num estudo sobre as proporções do corpo humano; ao tomar as medidas dos soldados romanos e relacionar com as proporções nas obras arquitetônicas como segredo de sua construção. “No livro III, ele adota a opinião de matemáticos coevos, de que o seis seria o número perfeito, pois a partir dele seria possível formar todos os números: 1=1/6 de 6; 2=1/3 de 6; 3=1/2 de 6; 4 = 2/3 de 6; 5=5/6 de 6; 6=6 de 6. E tendo medido muitos soldados, chega a à conclusão de que na face do homem: do queixo ao topo da testa = 1/10 do corpo inteiro; do queixo até as narinas = 1/3 da face; das narinas até o meio da pestana = 1/3 da face; da metade das pestanas até a raiz dos cabelos = 1/3 da face. Do pulso até a ponta do dedo médio = 1/10 do corpo inteiro: do queixo até o topo do crânio = 1/8 do corpo inteiro; da base do pescoço até a raiz do cabelo = 1/6 do corpo. O comprimento do pé para ele seria de 1/6 da altura do homem, como o antebraço e o peito seriam cada um 1/4 da altura”.⁵⁹

Kothe, ao final da passagem, ironiza: “nos conta ainda que mediu milhares de soldados romanos. Parece que gostava de fazer isso.” A ironia de Kothe ao dizer que “parece que gostava de fazer isso”⁶⁰ nos leva a escarafunchar a questão. É realmente curiosa essa medição toda tão detalhada, assim como a investigação malabarista das posições do corpo humano que levariam Da Vinci séculos depois a representar em desenho o famoso cânone do homem

vitruviano. Cabe a pergunta: então, por que Vitruvius não se referiu ao pênis como centro do quadrado circunscrito dentro do círculo? se o olho vai direto ali no desenho, ou ainda como referência de proporção corporal. Visto que mediu e fez registros, provavelmente, de centenas de centúrias nus e vestidos, mediu narizes, queixos, mãos, pés, e até dedos para obter esses dados.⁶¹

Para os professores arquitetos, como explica Kothe tenazmente, “a teoria arquitetônica costuma ser vista como algo neutro, como se não houvesse um posicionamento político implícito, até mesmo onde ela parece ser apenas técnica. Ela começa como transposição do modelo da oratória clássica para o âmbito da construção. Vitruvius é sintomático disso. Ele tinha uma formação retórica, que os arquitetos contemporâneos não costumam mais ter. A divisão que ele faz da arquitetura em *utilitas*, *firmitas* e *venustas* é a transposição de três categorias básicas do discurso: *inventio*, *dispositivo* e *elocutio*. Isso não é apenas um modo de estruturar a teorização arquitetônica. Significa que a obra é feita para ser o equivalente a um discurso, uma peça de oratória, ou seja, um modo de convencer os receptores a terem a mesma visão que o autor, que o orador. A vontade de um é transposta pela obra para se tornar vontade de todos.”⁶²

“Em suma, o que se sugere é a necessidade de uma postura desconfiada diante das grandes obras arquitetônicas. Do que será que elas estão querendo nos convencer? Exatamente essa pergunta que não costuma ser feita pela visão técnica ou até histórica. Outras vezes se aceita uma resposta aparente, como “*grandeur du roi*”, perfeição divina, amor do marajá por sua preferida. O historiador acaba sendo alguém

⁶¹ Mas, afinal, que importância teria isso para a arquitetura? A importância se coloca exatamente nessa ocultação, na negação no texto de Vitruvius, ainda que Leonardo Da Vinci, Francesco di Giorgio Martini (1482), Cesare Cesariano (1521) em seus desenhos representariam o corpo nu, com o pênis a mostra. Em Cesariano, por exemplo, que colocou o homem dentro do quadrado na posição de cruz, o centro do quadrado passa exatamente pelo pênis, e não no umbigo.

⁶² Op. cit.; p. 128

⁶³ Op. cit.; p. 128.

⁶⁴ Op. cit.; p. 133.

que endossa e faz endossar a história havida como a melhor das histórias possíveis.”⁶³

Como bem observa Kothe, com Vitruvius se inicia um paradigma, que é considerado típico, um clichê que culminará na modernidade. Desde o século XVII, os arquitetos continuam a aceitar a redução ao numérico e ao físico. Arquitetura se torna espaço matemático de proporções, como se os números, as proporções, simetria e assimetria, como se as demandas funcionais por si pudessem gerar as coisas”.⁶⁴

A CAVERNA DE PLATÃO VEIO DE BARCO PARA AS AMÉRICAS

Escolhi alguns artigos de Kothe que se aproximam à desconstrução. Existe uma afinidade entre hermenêutica e desconstrução, explicitada na amizade entre Hans-Georg Gadamer e Jacques Derrida. Não menos político e desconstrutor para a filosofia é o extenso artigo de 2017, *Mentiras e verdades na República de Platão*, onde Kothe se debruça longamente para questionar o mito da caverna. Exatamente, o mito da caverna que segue ainda alabado para no mundo virtual, e até em filmes de ficção científica, aparece sob uma roupagem nova como *Matrix*. A persistência do mito da caverna atravessou gerações contaminando tudo e a todos. Na verdade, *Mentiras na verdade da República de Platão* é uma análise do mito da caverna sob a ótica da escravidão. Ao final do texto o leitor concluirá que talvez a caverna platônica devesse ser fechada, interditada, depois de Kothe.

“O ‘mundo da caverna’ não consegue se sustentar, porém, sem o mundo externo. De onde

se vai tirar a lenha para alimentar a fogueira, já que não se tem uma fonte de petróleo? De onde os escravos vão buscar os alimentos para cuidar dos preguiçosos que não fazem nada? Para onde os enfezados vão levar seus excrementos? E os escravos artistas, não é lá de fora que eles vão buscar o material... Ou seja, antes de o “filósofo oriundo da classe ociosa” conseguir sair como conta o mito; os escravos já saíram e já voltaram centenas de vezes, milhares, mas isso não conta, pois só o saber da classe alta é que conta”⁶⁵

Kothe despeja na cara mostrando a verdade, afronta, questiona e justifica os dogmas, os cânones tanto na filosofia, na literatura e na interpelação com a própria teoria da arquitetura, como vimos em *Vitruvius revisto*.

“Há uma sacralização da palavra, como professores sacralizam textos filosóficos, sociológicos ou literários. Há uma canonização da leitura canonizante do canonizado. Assim não se vai além do texto e, por isso, não se chega até ele”. Nesse fabuloso artigo, Kothe vai além da crítica à Platão, coloca em cena a questão da verdade e da falsidade, a ilusão ao se posicionar como um pós-marxista ao considerar a escravidão quase como eixo central de sua análise. Na sequência, Kothe pontua:

Radical nessa crítica é que não há razão para os ociosos serem servidos: são parasitas maniáticos, amarrados, iludidos por aparências. Eles tomam sombras projetadas na parede como se fossem a própria realidade, e não querem sair disso. Como poderiam impor sua vontade, obrigar outros a servi-los continuamente?” (...) ⁶⁷ “Por que os escravos iriam voltar à caverna se podem ir lá fora, onde não tem ninguém, para continuar

⁶⁵ Mentiras e verdades na República de Platão. *Revista Estética e Semiótica*. UNB. 2017. Volume 7 |, Número 2, p. 23

⁶⁶ Op. cit.; p. 23

⁶⁷ Op. cit.; p. 25

⁶⁸ Op. cit.; p. 33

servindo? Na lógica do mito, eles servem porque querem servir, não porque são obrigados. Essa é uma lógica senhorial, não deles.⁶⁸

Na sequência, há um parágrafo magistral que condensa esses séculos de escravidão e servidão, que particularmente os arquitetos e artistas continuam não querendo ver.

“O libertador não quer libertar. Ele é como os “pais da pátria” americana, que declararam a independência com liberdades e mantiveram a escravidão; é como os inconfidentes mineiros, donos de escravos a proclamar o *libertas quae sera tamen*; é como os proclamadores da independência das colônias ibéricas que mantiveram suas fazendas e seus escravos. Assim é fácil.”⁶⁹

Kothe é um libertário, um ateu, com nítidas aproximações à Nietzsche, Sartre; e talvez um derridiano sem ser. Suas conclusões trazem profundas repercussões e implicações para a arquitetura e para a cidade, ao expor a alegoria da caverna como um lugar especial da produção de escravidão e servidão. Um dispositivo simultaneamente alegórico e real, onde se assenta boa parte da estética e da ética. A caverna poderia ser referenciada hoje como um dispositivo tanto no sentido apresentado por Foucault, como por Agambem. “A caverna platônica não é um lugar qualquer. Ela é a base da distinção entre verdade e mentira, entre *episteme* e *doxa*. Ela é o lugar onde se pergunta se o conhecimento liberta. Se ela própria é ideologia de uma classe, não pode ser fundamento do conhecimento que transcenda as classes. Não é um sujeito transcendental absoluto. Uma visão parcial e falsa não pode ser o fundamento para se ver tudo e todos por todos os tempos.”⁷⁰

Pouco a pouco fui entendendo Kothe e sua persistência com a questão da verdade e da mentira. Nes-

ses tempos de negacionismo, fascismo, e também da epidemia pandemônica terraplanista, fizeram com que Kothe se revoltasse mais ainda. “Tem-se então a ditadura militar. Os militares no poder vão tomando gosto pelas benesses do poder, ficam se regalando e corrompendo, privatizam o bem público e acabam perdendo as virtudes militares. Provocam assim uma rebelião popular que, ao ter êxito, restabelece a democracia, reiniciando todo o ciclo perverso.”⁷¹

Kothe relembra brilhantemente evocando o grande poeta Hölderlin, “Assim na terra como no céu: perdidos estaremos enquanto não nos recuperarmos da alienação metafísica. Estamos num país em que a oligarquia nos três poderes tem aparecido cada vez mais como corrupta e mentirosa. Isso não acontece por acaso, tem raízes metafísicas, não somos melhores que outros nisso. Se estas não forem expostas, não serão superadas; explicitá-las não garante cura, pois é mais cômodo ficar preso a elas. Calar é conformar-se; falar, suicidar-se. Como se fizer, vai se fazer errado.”⁷²

Kothe não deixa passar em brancas nuvens a análise que Heidegger faz sobre o mito da caverna. Ainda que Heidegger admita que a inverdade faça parte da verdade, que todo descobrimento envolve encobrimentos, “o que Heidegger parece não perceber no mito da caverna é: 1) a espoliação do trabalho a que são submetidos escravos e artistas; 2) os artistas saíram antes do filósofo para fora da caverna, porque se não eles não teriam modelos visuais e sonoros para imitar nas projeções dentro da caverna; 3) os escravos também saíram antes, para prover madeira para o fogo e alimentos para os senhores ociosos; 4) Sócrates tinha origem não aristocrática, mas apregoa que o filósofo não pode se originar senão da aristocracia ociosa, embora artistas e escravos estivessem já a fazer o percurso para fora e dentro

⁶⁹ Op. cit.; p. 35.

⁷⁰ Op. cit.; p. 38.

⁷¹ Op. cit.; p. 13.

⁷² Op. cit.; p. 12.

da caverna; 5) o que ele chama aí de filósofo não é um filósofo e sim um ideólogo oligarca, que quer um modo novo de assegurar o antigo poder; 6) o ‘filósofo’ não tenta libertar escravos e servos, que tinham menos a perder e mais a ganhar, pois se volta apenas para membros da classe ociosa; 7) o “filósofo” não tem aí um compromisso vital com a verdade, mas ele ajuda a ocultá-la, para conseguir o poder para si; 8) a ‘verdade’ central do filósofo não é verdadeira, pois o Sol não é o centro do universo nem determina sozinho o calor e a luminosidade na Terra; 9) o aí apregoadado culto ao monoteísmo, baseado no culto egípcio ao deus *Rah-Athon*, não é reconhecido como crença religiosa, mas tanto melhor serve para fundar o platonismo cristão; 10) comprometido com o poder da aristocracia de sangue, o pseudofilósofo busca apenas um modo de aperfeiçoar seu modelo, sem ver os impasses de uma meritocracia que se recusa a questionar o que entende por mérito”.⁷³

Ler *Os cânones* de Kothe, em especial *O Colonial*, certamente, para muitos, teria economizado trajetórias mais longas para o conhecimento da verdade, assim como os dois *Cânones Republicanos*. Fui descobrir tardiamente isso, devido minha condição de arquiteto que me impede muitas vezes ampliar e reformar a casa do conhecimento através da teoria literária ou da desconstrução dos cânones e mitos. Arquitetos tem formação cúbica, quadrada, concretada. Sua ótica é monocular tal qual a perspectiva do ciclope, suas intersecções são barradas pelas próprias paredes e muros que ele constrói. *O Cânone colonial* foi publicado em 1997, isso quer dizer que provavelmente tenha sido escrito durante a primeira metade dos 90, em plena pós-modernidade. Ousaria ir mais longe, Kothe é um dos precursores da descolonização no Brasil em revelar os aspectos mais obtusos, colonizadores, falocêntricos que estão encravados dentro de nossa cultura literária, e na formação de

todos nossos ‘valores’. *O cânone colonial*⁷⁴ é uma mostra vertiginosa dessas análises desmistificadoras, por exemplo quando faz a desmontagem do romance *Iracema* de José de Alencar, como veremos adiante.⁷⁵

Ao esboçar uma aproximação do cânone de *Iracema* com a arquitetura, nos faz repensar todos os valores arquitetônicos cultuados outrora como uma arquitetura perfeitamente adaptada ao meio ambiente, até a chegada do terrível ‘outro’. Não o bem-vindo, mas o parasita, o explorador europeu que vai recriar aqui a velha arquitetura europeia à custa da escravidão indígena e negra.

Quando um dia poderia imaginar que conheceria o Flávio, colega e amigo, não só o escritor, mas também o filósofo, o arquiteto das palavras. Kothe explica o que é um cânone, “de forma bastante radical, afirma que o valor estético é, na verdade, o que menos importa na seleção de obras canônicas no Brasil, porque os fatores político e ideológico são decisivos para definir ou não a entrada de um autor e de uma obra no cânone: O cânone é formado por textos elevados à categoria de discurso, [...] o fundamento de sua poética é, no entanto, política. O radicalismo do crítico consiste no fato de nivelar todos os autores e obras do registro canônico brasileiro como constando na memória cultural sem valor literário requerido.”⁷⁶

E isso também ocorre na arquitetura. Ao trocar as palavras, teríamos algo mais ou menos assim: o valor estético é, na verdade, o que menos importa na seleção de obras canônicas de arquitetura no Brasil, porque os fatores político e ideológico são decisivos para definir ou não a entrada de um arquiteto e de sua obra no cânone: O cânone é formado por textos sobre a arquitetura e seu autor, sobretudo pela pró-

⁷³ Op. cit.; p. 29.

⁷⁴ KOTHE, Flávio. *O cânone colonial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília,

⁷⁵ *O cânone imperial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000. *O cânone republicano I*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003. *O cânone republicano II*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004.

⁷⁶ KOTHE, Flávio. *O cânone colonial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997, p. 108.

pria arquitetura quando elevada à categoria de discurso, [...] o fundamento de sua poética é, no entanto, política. Todo texto arquitetônico tem um fundo político; como não pensar a pós-modernidade arquitetônica vinculada ao neoliberalismo e como forma de reação ao marxismo, reinante na arquitetura e urbanismo nos anos 60 à 80? Os arquitetos que continuaram na luta política foram considerados anacrônicos, ultrapassados pelos pós-modernistas.

Destaco na sequência a excelente análise desconstrutora, aqui também realizada pelo regime de signos, do Romance *Iracema*, de José de Alencar. Chama-me a atenção essa análise de Kothe pelo fato de desnudar o romance, desde uma ótica analítica anticolonial através das palavras mesmas do texto. O chocante é a subjetividade anti-indígena e higienista que se entranha ao longo das páginas de *Iracema*, no que ao final Kothe brilhantemente revela a mensagem subjacente ao romance.

ARQUITETURA IRACEMA

“Iracema é o anagrama de América. Iracema é uma personagem emblemática porque pretende representar a própria natureza americana em seu contato com o branco Iracema ira e mel.”⁷⁷ Kothe vai analisar várias passagens detidamente; destaca uma delas na qual ele explica o patético encontro de Iracema com Martim, o herói português, e a relação com a língua, o *monolinguismo do outro*,⁷⁸ e os mitos que carregamos dentro de nós sem percebermos.

“Iracema registra com surpresa que Martim fala a língua indígena, mas todo o diálogo entre ambos transcorre em português, como se fosse apenas uma

convenção conveniente para tornar o texto acessível ao leitor. Destarte, o leitor já está do lado do autor, pactuando com sua perspectiva. Por mais que o autor e o leitor queiram colocar-se do lado do índio eles estão pela língua, do lado do conquistador, o qual já não aparece mais, então, como invasor. Posta a Índia a falar português ela já está perdida, não estranha mais que abra caminho ao invasor branco. A crua pergunta, para quem foi boa a invasão portuguesa? É o ponto de partida não explicitado. A resposta do enredo é que foi bom para todos, como se o colonialismo tivesse sido regido pela divina providência.

A literatura tem o poder de apresentar como factual o que nunca foi fato. Dizer que *Iracema* é virgem, no mesmo fluxo em que se diz que tinha lábios de mel e o hálito de baunilha, faz que pareça tanto mais apetecível quanto mais interdita. É justamente essa Índia emblema da natureza e imagem da perfeição e da beleza (europeia) que dá as boas-vindas ao invasor branco. Quer-se uma alegoria, mas fabrica-se um clichê. *Iracema* como Índia da região do Ceará, deveria ser baixinha, barriguda, banguela e de cabeça chata, e aqui nenhum demérito. Mas Alencar, José de Alencar a compara a uma palmeira que se funde com a floresta. Não é uma Índia o que ele descreve, mas uma enluarada Artemis ou Diana caçadora querendo matar todo homem que a visse pelada. É antes a reprodução de uma escultura ou de um quadro europeu, em que se toma como pretexto a antiguidade clássica para poder mostrar a nudez para um meio que oficialmente não aceitava. Ela está sozinha no mato, mas o autor consegue descrever o seu sorriso sem que saiba qualquer razão para ela estar rindo. Deve estar sonhando com o príncipe encantado que aparece na forma de conquistador luso, como nas histórias de branca de neve. Ao ser surpreendida, ela não age como uma Índia, para quem a nudez

⁷⁷ Op. cit.; p. 225

⁷⁸ Jacques Derrida. *O monolinguismo do outro*.

⁷⁹ Op. cit.; p. 226

seria natural; ela atira em quem a espia pelada. O que se tem é a reprodução do mito clássico da surpreendida no banho, tema recorrente de quadros e esculturas. Apresenta-se isso, todavia, como suprema brasilidade”.⁷⁹

Fico me perguntando se o que exaltamos como os exemplares canônicos da arquitetura moderna brasileira, não é essa mescla colonialista de mitos arquitetônicos europeus travestidos de Iracema. Há também uma clara relação entre identidade na arquitetura e verdade. Talvez por isso, os arquitetos tratam de preservar os cânones arquitetônicos, não os modificando, mas conservando-os; tombando acreditam assim preservar sua verdade, e conseqüentemente as estruturas de poder ao qual o arquiteto é subserviente. Tema complexo e de difícil solução.

“Iracema é a Pocahontas brasileira, filha de cacique que passa para o lado do branco, heroína para os colonizadores, traidora para seu povo (...) ao final morre ao parir o rebento de uma nova raça, de um novo povo: o brasileiro. Martim por outro lado chega a sofrer mais da alma que da ferida como se os conquistadores ibéricos tivessem sido todos eles bonzinhos congregados marianos.”⁸⁰

Jose de Alencar simbolicamente no romance mata Iracema; a índia, a mãe natureza, tudo que representava uma anterioridade secular; ao dar à luz a uma criança mistura de português com indígena. Parece que a índia Iracema só tivesse servido para satisfazer a carência sexual do português colonizador nos trópicos. Foi preciso matá-la para que se originasse uma nova ‘raça’, a raça brasileira que guarda os genes das duas, mas os indígenas devem morrer. Pouco a pouco, com o ‘gene dominante’ português, estaria tudo resolvido. Importante destacar que o discurso das ‘raças’ brotava com grande intensidade em 1865. Uma raça em que a literatura estabelece como referência sua existência graças a morte da

mãe é muito triste. Até hoje negamos nossos indígenas, continuamos praticando o genocídio e fechando nossos olhos aos comedores de terra, as extrações, os garimpeiros. Iracema pode simbolizar toda a beleza e virtudes da natureza, mas no fim morre. Por que não estudamos nada de arquitetura indígena na faculdade de arquitetura? O que chamamos de arquitetura moderna nos trópicos tem muito pouco da arquitetura indígena. Talvez, exceção foi a arquitetura de Severiano Porto, outro escondido nas gavetas da história ainda à espera de um resgate; ou do professor arquiteto Rogerio Gutierrez que devotou quase toda a sua prática de ensino com as habitações indígenas no sul do país, na UFPEL. Parece, também desconcertante que até os dias de hoje não se encontrem críticas contundentes ao processo de domesticação que os índios guaranis sofreram por parte dos padres jesuítas, nas missões jesuíticas no sul do Brasil, na segunda metade do século XVII. Processo esse que levou aos índios trabalharem voluntariamente na construção das reduções; o trabalho de pedra para erguer a igreja é colossal sem eles terem essa tecnologia da pedra, que é basicamente europeia. Mais grave talvez tenha sido adotarem o cristianismo opondo-se as suas crenças e práticas religiões; ainda mesmo que tenha havido a sobrevivência de suas práticas pagãs. O que levou eles a esculpirem em pedras e madeiras gigantescos anjos e santos, produzirem telhas de barro, a obedecerem aos jesuítas e principalmente defender as missões dos ataques? Se não o processo de domesticação, catequização a que foram submetidos.

É preciso rever o cânone arquitetônico das missões jesuíticas, que sempre contam uma feliz parceria de colaboração e cooperativismo entre jesuítas e guaranis; e passar a descrever as práticas corporais de aniquilamento das identidades, colocação de vestimentas europeias, vestidos de batas brancas e com seus arcos e flechas parecendo anjos na terra sem males, assim como outras práticas. Eles fundaram as reduções arrasando toda a estrutura política, so-

⁸⁰ Op. cit.; p. 230

cial e econômica a qual as etnias indígenas estavam acostumadas. E hoje está elevado à categoria de patrimônio mundial da humanidade, sem nenhum retorno aos índios guaranis que perambulam e sobrevivem até os dias de hoje vendendo artesanato nas imediações em busca da terra sem males. E ainda são considerados menos humanos e incivilizados.

Hannah Arendt observou que o homem moderno está mergulhado na mentira, respira a mentira, está submetido à mentira em todos os instantes de sua vida. Nunca se mentiu tanto quanto em nossos dias. Nunca se mentiu de forma mais descarada, sistemática e constante, o que nos faz pensar na fabulação dessa história da arquitetura que conhecemos, e da premência da descolonização e desconstrução dessa história. Estaria a arquitetura moderna montada em cima de uma mentira ou de um conjunto de mentiras? Não seria a ‘verdade da história da arquitetura’ moderna uma dessas grandes fabulações, uma mentira a si mesmo ao relegar a diferença e o não civilizado, ocultar fatos que não se encaixavam em seu conceito de fé e crença eurocêntrica. O triste é aceitar, segundo Arendt, que não existiria história em geral nem história política em particular sem ao menos a possibilidade do mentir. Como diria Nietzsche, “então, o que nos vai ser contado não é uma fábula, mas como uma fábula, de alguma forma, se afabulou. Vai se proceder como se houvesse a possibilidade de uma narrativa verdadeira a respeito da história dessa afabulação, e de uma afabulação que nada produz senão, precisamente, a ideia de um mundo verdadeiro, o que ameaça acabar com a pretenso verdade da narrativa.”⁸¹

“Faz-se uma inversão da verdade histórica, mas é justamente por ser injusta que ela é institucionalizada no cânone (...) O indianismo gostava tanto dos índios que precisava transformá-los no que não eram

para poder gostar deles, assim como o abolicionismo precisou afrancesar a escrava para torná-la atraente, e o naturalismo precisou branquear o mulato para poder defendê-lo (...) Iracema, na figura e no gesto, é projeção do desejo do senhor branco e dos pressupostos culturais europeus, só que tudo isso é apresentado pelo cânone como ‘autenticamente brasileiro’ (...) A literatura tem o poder de apresentar como factual o que nunca foi fato.”⁸²

Kothe explica, “em suma, a discussão sobre o moralmente correto é mais complexa do que a retórica retumbante, autoritária e unilateral do indianismo brasileiro, cujos ‘índios’ são primitivos por se tratar de uma ‘literatura primitiva’, que fica muito aquém dos temas a que ela própria se propõe. Em vez de se ter na literatura um espaço que permita o embate entre princípios diversos, com marchas e contramarchas, com ironias e ambiguidades, com diálogos e monólogos capazes de ir a fundo nas questões propostas, tem-se assertivas peremptórias e unilaterais: tanto mais retórica quanto menos densidade, tanto mais altissonância quanto menos idéias.”⁸³

A MENTIRA QUE CAMINHA

Outra análise emblemática desconstrutora que Kothe realiza é sobre a *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Explica Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy,

Kothe desconstruiu a ficção literária que a carta de Caminha engendrou, denunciando seu papel ideológico. Apresentado o contraste, a carta é reproduzida e glosada, com os propósitos de se apreender seus substratos jurídicos. Insisto, a base conceitual das idéias que seguem decorrem de leitura da obra de Flávio Kothe, a quem impu-

⁸¹ Nietzsche citado em Jacques Derrida. História da mentira: prologomenos. Em *Estudos avançados*, 10 (27), Ago 1996. <https://www.scielo.br/j/ea/a/Lz5L9Mn6CfcVXpFLS3wgLP/?lang=pt>

⁸² Kothe, F. Iracema. Em *o cânone Imperial*, op.cit.; p .231.

⁸³ Kothe, F. Op. cit.; p .225.

to sentido originalmente desconstrutivo da carta de Pero Vaz de Caminha ⁸⁴

“A Carta de Caminha, que não foi escrita para ser publicada e cuja primeira edição é somente de 1817, tinha características adequadas para ocupar posto estratégico no que se queria que fosse a formação e a determinação do cânone da literatura brasileira, onde costuma ser vista como o seu grande momento inaugural. Isso é estranho, pois a Carta sequer é um texto literário nem de autor brasileiro. Descoberta no século XIX, ela não estava ‘no início’: este foi construído, inventado.” ⁸⁵

O fundamental, como disse Kothe, não era o ‘descobrimento’, mas a apropriação jurídica da terra. ⁸⁶

“A Carta de Caminha participa da ficção legitimadora da presença portuguesa, e ela mesma é uma ficção, mas uma ficção jurídica: um ato de posse, em nome do rei de Portugal, como se, ao invés de maças, índios e papagaios, o universo inteiro estivesse a contemplar a apropriação dentro de um cartório, conforme a partilha do planeta feita pelo papa como intérprete oficial do ‘testamento de Adão e Eva’. A ficção impregna e domina essa realidade. O sentido de tal ficção é conferir um direito divino aos portugueses em relação ao Brasil, ficção que os brasileiros tendem a assumir como legitimação de sua identidade, a começar pela língua que usam. Não se trata, em primeiro lugar, de uma ficção literária, que justificaria a participação de tal texto no sistema de uma literatura nacional: trata-se sobretudo de uma ficção

jurídica, com todo o aparato da cena montada por ocasião da Primeira Missa” ⁸⁷

“Os cânones jurídicos e literários que nos são impostos indicam a Carta de Pero Vaz de Caminha como documento que plasma a *certidão de nascimento do Brasil*. Justifica-se a posse portuguesa em terras do *Novo Mundo*, atesta-se o pioneirismo lusitano (que já se fazia envolvente desde *Os Lusíadas*), sedimenta-se ato cartorial que dá início ao regime de propriedade, centrada no Estado, modelo que mais tarde se cristalizou definitivamente na *Lei de Terras de 1850*, fórmula definitiva desenhada no Segundo Reinado. A carta de Caminha participa dessa ficção jurídica: ato cartorial de declaração de propriedade, num lugar onde não havia cartório algum. Tem-se em torno (e a partir) da carta de Caminha justificativa histórica para todo o sistema cartorial brasileiro. Tem-se também receita que nos vincula culturalmente a Portugal. Este diálogo, entre direito e literatura, é o eixo temático ao longo do qual se desenvolve o presente ensaio, e que pretende identificar no documento fundante de nosso vínculo com Portugal feição mais jurídica, que se desdobrou em meio abstratamente literário” ⁸⁸

Kothe reitera,

A literatura brasileira serve para definir uma ‘nacionalidade’ que não corresponde, porém, à formação étnica e cultural do país” ⁸⁹

A história da mentira, quem ousaria contá-la? E contá-la como uma história verdadeira? Supon-

⁸⁴ Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy. *Direito e literatura: a carta de Pero Vaz de Caminha e a fixação do domínio português no Brasil*. 2007. Em, <https://jus.com.br/artigos/10135/direito-e-literatura-a-carta-de-pero-vaz-de-caminha-e-a-fixacao-do-dominio-portugues-no-brasil>. P.2

⁸⁵ Kothe, F. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: Editora UNB.1997, p. 199

⁸⁶ Kothe, F., op. cit.; p. 201

⁸⁷ Kothe, F., op. cit.; p. 202

⁸⁸ Kothe, F., op. cit.; p. 203

⁸⁹ Kothe, F., op. cit.; p. 201

⁹⁰ Derrida, J. *História da mentira: prolegômenos*. Estudos avançados 10 (27), 1996.P.24. (Conferencia dictada en Buenos Aires en 1995. Organizada por la Facultad de Filosofía y Letras y por la Universidad de Buenos Aires)

do-se que a mentira tem uma história, seria ainda necessário poder contá-la sem mentir.”⁹⁰

“O AMARGOR OU A DOÇURA DO SABOR DA VERDADE”

Esse ensaio sobre Flávio Kothe busca mostrá-lo como um desconstrutor, muito antes da desconstrução. Mas é também um convite a pensar a verdade na arquitetura. A verdade quase nunca foi reivindicada como objeto exclusivo dentro da teoria da arquitetura, muito embora se tenha manifestado de maneira ingênua em discursos como a ‘verdade da estrutura’, a ‘verdade dos materiais’, sempre se referindo à certa nudez e transparência. Assim como, ao considerar o belo e beleza não se deve fugir do âmbito estético e sobretudo ético. Mas a verdade na arquitetura esteve sempre escondida nas profundezas de suas fundações. Arquitetos de todas as épocas acreditaram e ilusionaram-se ao crer que a verdade está no desenho, na palavra, no discurso. Acham que algo é verdadeiro, só porque se diz, ou está escrito na História da arquitetura ou das cidades. Como disse Derrida, a verdade trata de um ato de fé, de acreditar que o sujeito não mente. Mas, o conceito da verdade na arquitetura arrastaria também a questão da imagem, já que a imagem-substituto, a representação, não remeteria doravante ao original, mas ao substituir, passando do estatuto de representante ao de substituto.

O processo da mentira moderna já não seria a dissimulação que veio encobrir a verdade, mas a destruição da realidade ou do arquivo original, através de sua falsa representação. Lembrar que um dos pilares

e veículo da arquitetura moderna foi a fotografia e as revistas. Embora não tivessem o objetivo de mentir, elas próprias no desejo de fotogenia desviaram o sentido do original.

O próprio conceito de verdade é falso como observara Nietzsche; em outras palavras dizia, como o ‘mundo verdadeiro’ acabou se tornando uma fábula (*Wie die ‘wahre Welt’ endlich zur Fabel wurde*), o que nos vai ser contado não é uma fábula, mas como uma fábula, de alguma forma, se afabulou. Não menos importante também a reflexão e a ilusão de Heidegger de que a verdade estaria na ‘clareira’, *lichtung* na iluminação e encobrimento.⁹¹ O análogo a cidade como clareira, teríamos, então a cidade como o lugar da verdade, ou o lugar da luta pela verdade; questionar isso para os arquitetos e urbanistas seria quase como questionar hoje a própria profissão.

Existe uma espacialidade para a verdade? existe um topos? A noção de veritas como adequação entre coisa e intelecto é problemática, pois aquilo que a coisa é e aquilo que está na mente nunca são o mesmo, já atestava tanto o espelho, como o ‘outro’. Além do mais, como disse Kothe, ao longo da vida, as pessoas vão mudando, deixam de ser como eram. O eu não é mais idêntico a quem ele já foi. Arrepende-se é se modificar de tal modo que não se faria mais o mal que se fez. Assim, o eu perde a sua identidade absoluta consigo mesmo. Há também uma clara relação entre identidade na arquitetura e verdade, e nas mudanças de ocupações, ao longo do tempo, que determinados prédios sofrem. Talvez por isso, os arquitetos tratam de preservar os cânones arquitetônicos, eles são o próprio texto, o próprio livro, o conto. Não os modificando acreditam assim preservar sua verdade.

⁹¹ Kothe: *Fake e fato*. p. 35 . Para a concepção de verdade se teve em 1927 a contribuição de Martin Heidegger sobre *alétheia*, a revelação, o desencobrimento da coisa. Que a clareira seja a verdade da floresta é uma assertiva dele bastante repetida no Brasil, mas já sofreu a argumentação contrária, de que a clareira não é a verdade da floresta, e sim a sua exceção, ou, como disse Paul Celan, “diz a verdade quem sombras diz, “O Heidegger II se caracterizou pela insistência na noção de que o direcionar o olhar numa direção serve para não ver outras direções, que o desvelar certos aspectos de algo pode servir para velar outras dimensões, por vezes até mais cruciais.” P.35. Sobre esse a questão da verdade e da clareira, indico Pierre Hadot, *O véu de Isis*. São Paulo. Edições Loyola. 2006. Tradução de Mariana Sérvulo.

A *falsiverdade* (uma coisa é outra) está por tudo, uma verdade contem a mentira e a mentira contem a verdade; muitas vezes recomendações que parecem inócuas sem tornam leis, exemplo disso é o ‘crescei-vos e multiplicar-vos’; quando transliterado para as cidades, ao ponto de crescerem ilimitadamente, convertendo-se em monstruosidades, e eufemisticamente chamadas de megalópoles. É evidente que, esse conceito está atrelado a uma questão religiosa que gera cidades em número e tamanho crescentes, o que pressionou a expansão urbana na horizontal e na vertical. Como ironicamente refere-se Kothe, “A diretriz religiosa, posta no Gênesis, cresci e multiplicai-vos fez as famílias terem 10, 12 14 e filhos, achando que, quanto mais se multiplicassem, mais estariam cumprindo a vontade de Jeová. Isso gerou cidades em número e tamanho crescentes, o que pressionou a expansão urbana na horizontal e na vertical. O deus não disse, porém, se a multiplicação deveria ser por 100, por 5, por 0,5 ou 0,1.”⁹²

Embora já na década de 60 e 70, tenha havido uma forte oposição à ideia de megalópoles, ideias que confrontavam o crescimento e a necessidade da limitação das cidades, seguiram-se uma série de propostas de criação de novas e controladas cidades, mas nada disso vingou. Não só por uma questão do capitalismo, da capital e do capital, mas também por uma questão entranhada nas religiões monoteístas. A crença que essas megalópoles podem crescer indefinidamente é uma ilusão, exemplificada em alguns filmes de ficção científica. Trazer esse questionamento, num momento em que as mentiras se estabelecem como verdades, no mundo da política e da própria história, parece arriscado e até um atrevimento. Mas, serve como um alerta, que não haverá nunca verdades eternas e imutáveis, e é preciso estar atento o tempo todo sobre a fabricação das verdades, principalmente numa sociedade que optou

pelo modelo aberto.

Derrida está interessado em apresentar a desconstrução do binômio mentira x verdade, mas já era consciente desses riscos que hoje vivemos, as mentiras dos negacionistas e dos terraplanastes. Derrida explica essa contemporaneidade, justamente em cima dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, a partir da análise de Alexandre Koyré

Eis, portanto, a advertência de Koyré. Foi escrita em 1943, não nos esqueçamos disso, e vale tanto para aquilo que acontecia naquela época, como para o que aconteceu depois e se desenvolve em nossos dias; pois, o que ele diagnostica sobre as práticas totalitárias de então (para nós, foi ontem) poderia se estender amplamente a certas práticas atuais de supostas democracias, na era de certa hegemonia capitalístico-tecnológica da mídia. Ora, as filosofias oficiais dos regimes totalitários proclamam de modo unânime que a concepção da verdade objetiva, uma para todos, não faz sentido algum e o critério da ‘Verdade’ não é seu valor universal (mais adiante, Koyré lembra que existe em *Mein Kampf* uma teoria da mentira e que os leitores desse livro não entenderam que se tratava deles, mas antes sua conformidade como espírito da raça, da nação ou da classe, sua utilidade racial, nacional ou social. Prolongando e levando até o fim as teorias biologistas, pragmatistas, ativistas da verdade e consumando assim o que se chamou acertadamente de ‘a traição dos clérigos’, as filosofias oficiais dos regimes totalitários negam o valor próprio do pensamento, o qual para eles não é uma luz, mas uma arma; a sua meta, a sua função, dizem, não é a de nos revelar o real, ou seja, aquilo que é, mas a de nos ajudar a modificá-lo, a transformá-lo, guiando-nos em direção àquilo que não é. Para tanto, como já foi reconhecido há muito tempo,

⁹² Kothe *fake e fato. Desleituradas*, n.5, jul/ago. 2021, p.36

⁹³ Derrida, J. História da mentira: prolegômenos. *Estudos avançados* 10 (27), 1996.P.24. (Conferencia dictada en Buenos Aires en 1995. Organizada por la Facultad de Filosofía y Letras y por la Universidad de Buenos Aires)

o mito é frequentemente preferível à ciência, e a retórica que se dirige às paixões, preferível à demonstração que se dirige à inteligência.⁹³

Esse seria, a meu ver, um dos *limites* da tese de Koyré no artigo em questão. O mesmo limite, acredito, encontra-se em Arendt. Mas, Koyré esboça um passo além de tal limite, numa direção em que eu gostaria de ter avançado. De fato, Koyré sugere que os regimes totalitários e os que a eles se assemelham de uma forma ou de outra, nunca se arriscaram para além da distinção entre verdade e mentira, distinção oposicional e tradicional por terem dela uma necessidade vital, pois é dentro dela que mentem e, por isso, têm interesse em mantê-la intacta e em sua forma mais dogmática a fim de pôr em prática o *enganar*. Apenas, conforme a velha axiomática metafísica, eles concedem a primazia à mentira, limitando-se assim à simples inversão da hierarquia, inversão com a qual Nietzsche, no fim da *História de um erro* (e em outros lugares), diz que não podemos nos satisfazer.⁹⁴

Aos 17 anos Kothe foi submetido, em 1964 a interrogatório no quartel sobre textos que havia publicado em jornais estudantis. Havia um soldado armado na porta. Aprendeu cedo que escrever para dizer a verdade, mesmo num jornal estudantil, pode ser perigoso. Para Kothe, o Estado de Direito, tão ameaçado hoje, pressupõe que só seja direito o que o Estado diz que é direito. No entanto, a liberdade de pensamento começa, depois das cercas do aprovado como correto e verdadeiro.

Os perigos do fascismo e seus subterfúgios e artifícios que se repetem. Os fascistas uma vez colocados ante da justiça para responder por seus atos acabam sempre se justificando com o mesmo argumento desde o julgamento de Nuremberg. Como diz Derrida, “Não se poderá nunca provar contra alguém que

afirma ‘eu me enganei, mas não quis enganar a ninguém, sou de boa-fé’, ou ainda, alegando a diferença sempre possível entre o dito, o dizer e o querer-dizer, os efeitos da língua, da retórica, do contexto “eu disse isso, mas não é o que queria dizer; de boa-fé, em meu foro íntimo, essa não era minha intenção, houve mal-entendido” (...) ”Eis agora, então, tal como creio que a devo formular aqui, uma definição da definição tradicional da mentira. Na sua figura prevalente e reconhecida por todos, a mentira não é um fato ou um estado, é um ato intencional”.⁹⁵

Direcionemos, então a uma questão pilar e veículo da arquitetura moderna: a fotografia, a sua representação imagética nas revistas e mídias como verdade/mentira. Derrida, de forma geral já alertava nos anos 90 para o fenômeno, relativamente recente, da manipulação de massa, do fato e da opinião, tal como se tornou evidente na reescrita da história, na construção de imagens e na política dos governos, assim como na arquitetura. Derrida na *História da mentira: prolegômenos* comentava que, “uma imagem, à diferença de um retrato ao modo antigo, não tem apenas o papel de idealizar a realidade, mas de substituí-la por completo. Tal substituto, por causa das tecnologias modernas e da mídia, destaca-se, evidentemente, mais do que o original. É a razão por que, já que a imagem-substituto não remete doravante ao original nem mesmo a um original representado de forma lisonjeira, mas o substitui com vantagem, passando do estatuto de representante ao de substituto, o processo da mentira moderna já não seria a dissimulação que veio encobrir a verdade, mas a destruição da realidade ou do arquivo original: em outros termos, a diferença entre a mentira tradicional e a moderna equivale, no mais das vezes, à diferença entre esconder e destruir”.⁹⁶

Kothe reforça esse pensamento em seu artigo *Fake e fato*, “fala-se em *fake*, mas não se admite que milagres de Cristo ou hagiografias de santos poderiam

⁹⁴ Op. cit.; p. 26.

⁹⁵ Op. cit.; p. 5.

⁹⁶ Derrida, op. cit.; p.9.

ser *fakes* também. As religiões treinaram, no entanto, os políticos no sentido de esperarem que se acredite no que dizem, por mais absurdo que seja. Com que concepção de verdade se tem operado? É possível “operar” com ela, como se coisa fosse, um instrumento? *Ou ela nos é, nos abrimos à verdade que em nós assoma e se torna palavra e imagem?*”⁹⁷

A DIFÍCIL TAREFA DA DESCANONIZAÇÃO

Canonizar é mais fácil que descanonizar, já atestava a Igreja católica há séculos. Aprendi com Kothe a importância da leitura dos clássicos não somente para aceitá-los, ter o gosto, mas para criticá-los como cânones, para poder entender todo o processo de colonização, ao qual ainda de certa forma estamos submetidos. E o prejuízo que implica a recusa de se estudar eles, desconhecê-los. Parece que a revelação de um é o ocultamento de outro. Kothe mostrou-me a importância da descanonização, da desmitificação, destruir as mitologias, a desconstrução das mentiras na literatura; e facilmente entendi que esse processo poderia ser levado da literatura para a arquitetura. Paradoxal, porque passei vários anos na pós-graduação ajudando a canonizar vários livros pós-modernos, numa disciplina que ministro com o curioso título *Textos fundamentais da arquitetura contemporânea*. O sentido das palavras aprendi com Derrida, ao interrogá-las, torturá-las, até revelarem seus sentidos ocultos, geralmente estão bem na frente dos olhos, mas já não conseguimos percebê-los porque a rotina também fere a retina.

Ao retomar um antigo ensaio *arquivos.doc.mon* lembrei da questão do arquivamento, dos documentos, da representação enquanto imaginário patrocinado pela indústria cinematográfica, nossa nova religião, principalmente americana, que fundamenta a fabricação de uma história distorcida indutora de

fabulações. Não somente os livros hoje que são canonizados, os filmes também. E esses, por seu poder imagético são mais potentes, às vezes, que os livros, afetam diretamente nossa imaginação.

De certa forma, Hollywood, a Metro Golden Meyer, Twenty Century Fox, a Condor Filmes foram responsáveis pela construção desse estranho imaginário da história, e do passado, para mim. É peculiar à indústria cinematográfica a constante reatualização e ritualização do passado. A cada vez que se introduz um novo modo de representação tratamos de recriar espetacularmente o passado, tentando torná-lo visualmente sempre mais autêntico, mais ‘verossímil’, como a computação gráfica por exemplo. Mas se observarmos melhor ela é tão falsa como qualquer outra representação que se pretenda verdadeira. Hoje, graças ao cinema, qualquer pessoa conhece muito mais dessas culturas do passado, como a grega, a romana, a egípcia, do que as pessoas mais idosas, resignadas em seu conhecimento a algumas ilustrações, ou mesmo, a uma pálida fotografia de um monumento. O passado, e não faz muito tempo atrás, era conhecido dessa forma. Era, digamos ironicamente, um passado estático, ‘desanimado’, não havia o movimento.

Uma verdade: o cinema construiu o grande imaginário, a fabulação do nosso passado, da História dita Universal. Hoje podemos aprender essa sinistra História, de uma maneira dramática e até divertida, vendo filmes no cinema, na tv, podemos ver os documentários de época que proliferam agora não só pelas TVs do mundo inteiro, mas também pela Internet. Conhecemos mais imagens do passado do velho oeste americano do que do Brasil colonial ou republicano. A indústria cinematográfica, ao recriar fragmentos de cidades, mesmo de papelão, outdoors, ou mesmo, utilizando-se de cidades reais, acabou por criar um novo imaginário para a História da civilização ocidental.

⁹⁷ Flávio Kothe. *Fake e fato Desleituras*. Número 5 jul./ago. 2021.P.32.

O cinema e a fotografia trouxeram o distante no tempo, o distante do espaço para dentro de nossas casas, para dentro de nossas cabeças de uma maneira até então nunca vista, o cinema encheu nossa memória, com imagens desprovidas de afetos, vivências, imagens espetáculos, especulares. O cinema proporcionou-nos entender o passado, sobretudo o passado Europeu, e até mesmo as culturas mais distantes na maioria das vezes com um custo muito alto para essas culturas, que foram sacrificadas, patetizadas em nome do espetáculo da diversão e do entretenimento americano. A lista desses filmes é imensa.

Desculpem-me se insisto na questão do cinema e do filme de época e suas simulações, suas mentiras na tentativa de reconstruir, substituir um passado por uma falsa representação. Roland Barthes, em seu livro *Mitologias* tem uma passagem muito divertida em que ilustra bem a fabricação desse falso imaginário criado pelo cinema americano, onde analisa e ironiza os filmes romanos dos anos 60, diz ele:

No “Júlio Cesar” de Mankiewicz, todas as personagens ostentam uma franja de cabelos na testa; algumas delas é frisada, outras é filiformes, outras são poupudas, e outras ainda untadas, oleosas todas tiveram o cuidado de pentear bem, e os calvos não são admitidos, mesmo que a História romana nos dê exemplo de um bom número deles.

Para Barthes o que está ligado a essas franjas obstinadas é a etiqueta de uma certa romanidade. A mecha frontal é o detalhe que permite submergirmos em toda a sua evidência, pois ninguém pode ter dúvidas de se encontrar em Roma, no passado. “E esta certeza é permanente: os atores falam, agem, torturam-se, discutem problemas universais, sem se

despentear. É graças a essa minúscula bandeira desfraldada sobre a testa, que nos permite a verossimilhança histórica.” Outro signo: diz Barthes, “todos os rostos pingam continuamente suor: homens do povo, soldados e conspiradores, todos banham as suas fisionomias austeras e crispadas numa transpiração abundante de vaselina.” Esse suor, para Barthes é também um signo, mas um signo da moralidade, para ele, no filme, suar é pensar, entretanto no filme um só homem não sua: Cesar.”[3]⁹⁸

O imaginário está longe de ser uma estante, um substrato arqueológico, uma gigantesca sala com computadores, um banco de dados. O imaginário é antes de qualquer coisa um mecanismo de expansão do poder. A arquitetura e construção do imaginário é política; antes de ser arqueológica é arquitetônica. A representação e o deslocamento das imagens é uma artimanha do poder, onde no fundo permanece ainda em discussão as antigas leis de proibição da representação. O representável, o irrepresentável. Os *negacionistas* não sobreviveriam sem seus *meses* e suas montagens fotográficas mentirosas.

O problema que se coloca não é só o da recontagem da história, os mitos, mas as formas do reconto, principalmente quando elas estão comprometidas até a medula com a criação de memórias artificiais, de reafirmação de uma História que não sabe bem de quem. Diria Flusser: Mas que diabo de História é essa? E de quem é esse passado retratado? É preciso, parafraseando Flusser, descobrir o diretor por trás da câmara, é preciso descobrir o funcionário por trás do aparelho, é preciso descobrir o negacionista, o fascista por trás da imagem, é preciso descobrir a ideologia do aparelho. Porque no universo das imagens técnicas o objetivo é a ‘objetiva’ do aparelho. A História quer sempre ser verdade, mas já não importa se essa história aconteceu ou não, o que importa

⁹⁸ Veja-se Fuão, F. *Arquivos.doc.mon*, em: Computação gráfica: pesquisas e projetos rumo à Educação Patrimonial. Seminário - São Paulo, 4 a 6 de novembro de 2008 AHMWL / DPH/ SMC/ PMSPh^{https://fernandofuao.blogspot.com/2013/11/arquivosdocmon.html}
^{http://www.arquiamigos.org.br/seminario3d/pdf/fuao-arquivos.pdf}

para eles é que as imagens que ficaram, sejam elas verdadeiras ou falsas, agora felizmente já constituíram o nosso pensamento e, mesmo sabendo disso, a fatalidade é que não se tem como apagá-las. Penso minhas verdades, muitas vezes, calcado nessas falsidades (*Verdamentira*), não posso deixar de pensar sem pensar nelas, sou pensado por imagens.

Assim também a História de uma cidade, não é mais uma questão de resgate do passado, ou da criação de modelos virtuais que simulam esse “passado”, tal como o cinema, com alguns fragmentos da cidade do passado, O passado de uma cidade também não é uma simulação que dependa de uma *mimesis*, de restituição, na busca de uma certa naturalidade. É agora um problema de dígito, de computo, de computar o incomputável no presente. Desarquivar o arquivado, e arquivar também o “anarquivável”. Descobrir e encobrir, traçar e retraçar apagando.

O JÚBILO

Palavra em desuso na língua portuguesa, mas que ainda significa agrado, alegria, contentamento, desfastio, entusiasmo, prazer, regozijo, satisfação, jubilação. Em espanhol a palavra jubilo além de contemplar esses sentidos possui uma outra significação: jubilar-se é aposentar-se. A palavra carrega em si para alguns a alegria e contentamento de finalizar uma carreira de trabalho; para os aditos do trabalho: uma tragédia. Em português não usamos mais o jubilo e sim aposentar-se, cuja origem do termo pode remeter (a) posentos, sem lugar, ou ainda ao sentido temporal de pausa, pouso, descanso, deriva de pousar, do latim PAUSARE, “parar para descansar”. Aposentadoria abriga esses sentidos: dar aposento, pousada, hospedagem a, alojar, albergar, prover, colocar, admitir em alguma parte, conceder aposentação ou aposentadoria a (previdência), encerrar o exercício de uma atividade laboral de modo formal, conseqüentemente e comumente passando a receber o que é pago como valor da chamada aposentadoria.

Penso no júbilo de Kothe também como ‘a alegria de escrever o que bem quiser’.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Haxixe*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1984
- DERRIDA, JacquesS. *O monolinguismo do outro*. Porto. Campo das Letras. 2001. Tradução Fernanda Bernardo
- DERRIDA, Jacques. *História da mentira: prolegômenos*. Em Estudos avançados, 10 (27), Ago 1996. <https://www.scielo.br/j/ea/a/Lz5L9Mn6CcfcVXpFL-S3wgLP/?lang=pt>
- FUÃO, Fernando. *Arquivos.doc.mon*, em: Computação gráfica: pesquisas e projetos rumo à Educação Patrimonial. Seminário - São Paulo, 4 a 6 de novembro de 2008 AHMWL / DPH/ SMC/ PMSF. Em, <https://fernandofuao.blogspot.com/2013/11/arquivosdoc-mon.html>
- <http://www.arquiamigos.org.br/seminario3d/pdf/fuao-arquivos.pdf>
- GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy. *Direito e literatura: a carta de Pero Vaz de Caminha e a fixação do domínio português no Brasil*. 2007. Em, <https://jus.com.br/artigos/10135/direito-e-literatura-a-carta-de-pero-vaz-de-caminha-e-a-fixacao-do-dominio-portugues-no-brasil>
- HADOT, Pierre, *O véu de Isis*. São Paulo. Edições Loyola. 2006. Tradução de Mariana Sérvulo.
- KAFKA, Franz. *Nas galerias*. Antologia. Trad. Flávio Kothe. São Paulo, Estação Liberdade 1989.
- KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro, Livraria F. Alves Editora, 1976.
- KOTHE, Flávio. *Como escreve Flávio R. Kothe*. Entrevista fornecida para José Nunes. Em: <https://como-euescrevo.com/flavio-r-kothe/>
- KOTHE, Flávio. *Vitrúvio revisto*. Em, *RES. Revista de Estética e Semiótica*. Brasília. Volume 6. N.1. Jan/jun. 2016.
- KOTHE, Flávio. *Mentiras e verdades na Republica de Platão*. *Revista Estética e Semiótica*. UNB. 2017. Volume 7 |, Número 2

KOTHE, Flávio. *Fake e fato. Desleituradas*, n.5, jul/ago. 2021, p.36

KOTHE, Flávio. *O cânone colonial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 1997.

KOTHE, Flávio. *O cânone imperial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

KOTHE, Flávio. *O cânone republicano I*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

KOTHE, Flávio. *O cânone republicano II*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004.

SOUZA, Celeste H. M.; BRITO, Eduardo Manoel de; SANTOS, Maria Célia Ribeiro. *A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil*. Em: Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos, núm. 9, 2005, pp. 227- 253 Universidade de São Paulo São Paulo, Brasil, p. 239.

Le Corbusier, Arquitetura e Política: uma recapitulação (1917-1944)

LE CORBUSIER, ARCHITECTURE AND POLITICS: A REVIEW (1917-1944)

LEONARDO OLIVEIRA ⁹⁹

RESUMO: Este ensaio – que não pretende polemizar, mas contribuir para a revisão da historiografia da arquitetura moderna – recapitula a trajetória do arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1965) entre 1917, quando chegou a Paris, e 1944, quando deixou o *Comité d'étude de l'habitation et de l'urbanisme*, reunindo trechos originalmente traduzidos de cartas do arquiteto e outros documentos. A aproximação historicamente comprovada de Le Corbusier com simpatizantes da ideologia política fascista e a admiração dele por Benito Mussolini, declarada em uma dedicatória, recentemente inspiraram estudos de jornalistas, historiadores e arquitetos que, em tons menos ou mais radicais, buscaram descrever o posicionamento político de Le Corbusier no período entreguerras de 1920 a 1940 e analisar como tal posição política estava associada aos planos urbanos do arquiteto. Em 1944, não conseguindo implementar um programa integral de reconstrução das cidades francesas que representasse o espírito novo da época, Le Corbusier se afastou do regime fascista, levando à conclusão de que a sua aproximação com este foi determinada, em grande medida, pelo oportunismo, uma vez que o arquiteto também ofereceu projetos urbanísticos (atitude comumente adotada por profissionais naquele período) a autoridades da extrema esquerda.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura moderna; historiografia arquitetônica; Charles-Édouard Jeanneret.

ABSTRACT: This essay – which intends not to arouse controversy but to contribute to the review of the historiography of modern architecture – aims to synthesize the trajectory of the French-Swiss architect Le

Corbusier (1887-1965) between 1917, when he arrived in Paris, and 1944, when he left the Comité d'étude de l'habitation et de l'urbanisme. With such purpose, excerpts originally translated from the architect's letters and other documents are analyzed. Le Corbusier's historically proven relationship with supporters of fascist political ideologies and his admiration for Benito Mussolini, expressed in a dedication, have recently inspired studies by journalists, historians, and architects. In more or less radical tones, these sought to describe Le Corbusier's political views during the 1920s and 1940s and to examine how his political stance is associated with the architect's urban plans. In 1944, after failing to implement a program for the reconstruction of French cities that represented the new spirit of the time, Le Corbusier distanced himself from the fascist regime. This estrangement from the regime leads to the conclusion that his positioning was largely opportunistic since the architect also offered urban projects (a common behavior among professionals in that period) to far-left authorities.

KEYWORDS: Modern architecture; architectural historiography; Charles-Édouard Jeanneret.

INTRODUÇÃO

O livro *Vers une architecture*, publicado pela primeira vez em Paris em 1923, é um dos textos fundamentais da arquitetura moderna do século XX: trata-se de um manifesto em que o autor, sob a alcunha de Le Corbusier-Saugnier, defendeu a

⁹⁹ Doutorando em Arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

criação de uma arquitetura que refletisse o *Esprit Nouveau* então emergente.¹⁰⁰ O historiador inglês Reyner Banham (1922-1988), que revisou criticamente o movimento moderno da arquitetura, definiu esse livro como “um dos mais influentes, amplamente lidos e menos compreendidos de todos os escritos arquitetônicos do século XX”,¹⁰¹ fato que se revela nas inúmeras publicações que abordam o (quase centenário) manifesto. Para além das contribuições teóricas de Le Corbusier, muito já foi discutido acerca da sua produção arquitetônica e urbanística e, de modo semelhante, há um número considerável de estudos que buscam examinar o posicionamento político do arquiteto no período entreguerras: alguns afirmam que Le Corbusier simpatizava com a ideologia do fascismo italiano, identificada com o antissemitismo e a eugenia, discurso associado ao higienismo;¹⁰² outros defendem que as reconhecidas amizades do arquiteto com ideólogos fascistas, as quais duraram mais de duas décadas, não invalidam as suas contribuições para o campo da arquitetura e do urbanismo.

Esse debate ganhou força no cinquentenário da morte do franco-suíço, em 2015, ano que coincidiu com a abertura da exposição *Le Corbusier: mesures*

de l’homme, que teve lugar no *Centre Pompidou* de Paris e objetivou realizar uma retrospectiva da sua obra. Nesse momento, três livros biográficos foram publicados: *Le Corbusier: un fascisme français*, de Xavier de Jarcy; *Un Corbusier*, de François Chaslin; e *Le Corbusier: une froide vision du monde*, de Marc Perelman, os quais, para Simone Brott (2017, p. 205), arquiteta e pesquisadora da Universidade de Tecnologia de Queensland, Australia, oferecem um novo nível de detalhe, abrangência e acusação do lado político de Le Corbusier. De acordo com o crítico literário francês Eryck de Rubercy (1951-) (2015, p. 141-142), o primeiro livro foca em vincular o urbanismo modernista ao fascismo, pois, para o jornalista e escritor francês Xavier de Jarcy (1965-), toda a obra de Le Corbusier foi influenciada pelo seu pensamento político, apesar de o arquiteto ter manifestado que era apolítico.¹⁰³ O historiador de arte francês Gilles Ragot (1957-), que escreveu pelo menos três livros dedicados a Le Corbusier e contribuiu na organização de um dossiê em sua homenagem,¹⁰⁴ contesta as pesquisas de Jarcy e do escritor, arquiteto e crítico de arquitetura francês François Chaslin (1948-), mas reconhece as amizades de Le Corbusier com ideólogos fascistas no período entreguerras e afirma que os comentários antissemitas feitos por ele em correspondências privadas são “incontestáveis”, jus-

¹⁰⁰ “D’où vient, qu’est ce sentiment neuf? C’est l’éclosion, après une germination profonde, du sens architectural d’époque. Époque neuve [...]. Ainsi l’architecture devient-elle le miroir des temps.” (LE CORBUSIER [1923], 1924, p. V).

¹⁰¹ Tradução livre do original: “one of the most influential, widely read, and least understood of all the architectural writings of the twentieth century.” (BANHAM, 1960, p. 220).

¹⁰² O movimento higienista emergiu na Europa, no século XVIII, quando foi elaborada uma nova política pública baseada na higiene. Na França, especificamente, essa forma de administração decorreu da Revolução Francesa (COSTA, 2013, p. 52). O discurso higienista pode ser verificado na *Charte d’Athènes*, manifesto urbanístico resultante do *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne IV*: “As leis de higiene universalmente reconhecidas fazem uma grave acusação contra as condições sanitárias das cidades. [...] não basta [...] encontrar uma solução; é preciso ainda que esta seja imposta pelas autoridades responsáveis. Bairros inteiros deveriam ser condenados em nome da saúde pública.” (LE CORBUSIER [1941], 1993, p. 33).

¹⁰³ Em 28 de junho de 1930, Le Corbusier enviou uma carta à artista e patrona suíça Hélène de Mandrot (1867-1948) em que expõe seu apolitismo, que, para Jarcy, se trata de um “mito”: “A política? Sou incolor, pois os grupos reunidos em torno das nossas ideias são a recuperação francesa (militarismo burguês), comunistas, socialistas, radicais (Loucheur), Liga das Nações, monarquistas e fascistas. Quando se mistura todas as cores você sabe que gera o branco.” (tradução livre do original: “La politique? Je suis incolore puisque les groupes qui se forment autour de nos idées sont Redressement français (militariste Lyautey bourgeois), communistes socialistes, radicaux (Loucheur), SdN, royaliste et fasciste. Quand on mélange toutes les couleurs vous le savez cela fait du blanc.” (COHEN, 2018, p. 4).

tificando, no entanto, que o antissemitismo latente era “comum” na Europa na primeira metade do século XX ¹⁰⁵ (2016, p. 3). Por outro lado, para o grupo de historiadores, jornalistas, escritores e arquitetos Simone Brott, Zeev Sternhell, Daniel de Roulet, Marc Perelman e Jarcoy, muitos textos de Le Corbusier evidenciam a consistência das suas “intenções totalitárias” ¹⁰⁶ (2016), que eram refletidas nas suas propostas urbanísticas racionalmente ordenadas e nos seus escritos, com destaque para *Vers une architecture*.

LE CORBUSIER, ARQUITETURA E POLÍTICA: UMA RECAPITULAÇÃO

“[A arquitetura] foi política para os nazistas, para Mussolini e para Stalin. A arquitetura é definitivamente um ato político.” ¹⁰⁷

(Peter Eisenman, 2010).

A crise econômica que durou entre 1856 e 1861 na indústria relojoeira de La Chaux-de-Fonds, comuna suíça situada na Cordilheira do Jura, culminou em uma revolta antisemita em 31 de maio de 1861 ¹⁰⁸ que levou membros da comunidade judaica – autorizada a se estabelecer livremente nessa região em maio de 1857 por decisão do Conselho comunal – a deixarem o território. Vinte e seis anos depois, em 6 de outubro de 1887, nasceu em La Chaux-de-Fonds, caracterizada por Marx como uma “enorme fábrica de relógios” ¹⁰⁹ ([1867] 2017, p. 336), Charles-Édouard Jeanneret-Gris, que, objetivando atuar na indústria relojoeira local, começou a estudar artes decorativas no início de 1902.

Sob a tutela do pintor e arquiteto suíço Charles L'Éplattenier (1874-1946), Jeanneret teve seus horizontes e suas ambições gradualmente ampliados para além do estudo da arte, interessando-se também por arquitetura e, eventualmente, urbanismo (TROY, 2007, p. 55). Aos 24 anos de idade, ainda sob a

¹⁰⁴ Le Corbusier en France: Projets et réalisations (Editions du Moniteur, 1997); Le Corbusier à Firmigny-Vert: Manifeste pour un urbanisme moderne (Réunion des Musées Nationaux, 2011); Dossier de l'art, n° 229: Le Corbusier et l'aventure moderniste (Faton, 2015); La Cité de refuge: Le Corbusier et Pierre Jeanneret, L'usine à guerir (Editions du Patrimoine, 2016).

¹⁰⁵ “Les propos antisémites de Le Corbusier, incontestables mais qui se limitent à quelques phrases ou quelques mots dans un océan de textes et de prises de positions de l'architecte proviennent exclusivement de sa correspondance privée. Le Corbusier tient des propos qui sont ceux d'un antisémitisme latent, hélas commun dans l'Europe de la première moitié du XXe siècle [...]. Ces deux ouvrages procèdent par une focalisation exclusive sur ses amitiés avec les milieux fascistes de l'entre-deux guerres [...]”.

¹⁰⁶ “[...] pourquoi organiser un colloque, alors qu'il suffit de lire les nombreux écrits de l'auteur de *La Ville radieuse* pour être frappé par la constance de ses intentions totalitaires?”.

¹⁰⁷ Tradução livre de: “It was political for the Nazis, for Mussolini and for Stalin. Architecture is definitely a political act.” (NEUMAN, 2010), parte de uma entrevista com o arquiteto norte-americano e filho de judeus Peter Eisenman (1932-), realizada em 2010 pelo arquiteto israelense e historiador da arquitetura Eran Neuman (1968-).

¹⁰⁸ Essa revolta foi pouco documentada, mas pode-se encontrar registros dela no texto *Antisémitisme et révolte ouvrière: l'émeute Bieler à la Chaux-de-Fonds en 1861*, do historiador e ex-arquivista suíço Jean-Marc Barrelet (1941-), que inspirou o romance *Les Parias de La Chaux-de-Fonds*, escrito pelo suíço Yvan Dalain (1927-2007) e publicado na comuna Yens-sur-Morges em 2003. O catálogo da exposição temporária *Swiss Jews: 150 Years of Equal Rights*, que teve lugar no *Musée d'histoire de La Chaux-de-Fonds* em 2016, aponta que o antissemitismo atingiu o auge nessa comuna na segunda metade do século XIX, quando os judeus foram acusados de “concorrência desleal” e de “lucramos à custa da população cristã”; o fato de serem estrangeiros também contribuiu para o antissemitismo (2016, p. 14).

¹⁰⁹ “Chaux-de-Fonds, das man als eine einzige Uhrenmanufaktur betrachten kann, liefert allein jährlich doppelt so viel als Genf.”.

alcunha de Jeanneret, publicou o seu primeiro livro: *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, resultado de uma pesquisa realizada na Alemanha entre abril de 1910 e maio de 1911 e financiada pela comissão da *l'École d'Art* de La Chaux-de-Fonds, ¹¹⁰ instituição que ele havia frequentado durante a maior parte da primeira década do século XX. ¹¹¹ O livro, publicado inicialmente nessa comuna em janeiro de 1912, foi entregue a artistas e dignitários na Suíça, França, Alemanha e Bélgica (ANDERSON, 2005, p. 331) e nele o autor analisa, principalmente, o movimento alemão no contexto das artes aplicadas, da arquitetura e da política, além de protagonistas desse movimento, como o arquiteto e designer alemão Peter Behrens (1868-1940), para quem aquele havia trabalhado como designer durante cinco meses em 1910. Conforme aponta a historiadora de arte Nancy J. Troy (1952-), em *Étude*, Jeanneret argumenta que a força da tradição artesanal da França sobreviveu à Revolução Francesa e produziu o estilo do Império; posteriormente, as artes decorativas começaram a sucumbir ao triunfo do gosto burguês, entrando em declínio após meados do século XIX: “A Revolução levou a uma reversão completa. Homens no poder – ou tendo a possibilidade de subir ao poder – tiveram uma educação incompleta, tendo ascendido dos plebeus ignorantes”, ¹¹² afirma Jeanneret no es-

tudo, ¹¹³ publicado no mesmo ano em que os socialistas venceram as eleições em La Chaux-de-Fonds e o político suíço Ernest-Paul Graber (1875-1956), então membro do Partido Social Democrata da Suíça e novo membro da comissão da *l'École d'Art*, contribuiu para a reestruturação da Nouvelle Section dessa escola, provocando uma reação hostil de Jeanneret (COHEN, 2012, p. 1).

Entre 1913 e 1916, o relojoeiro judeu Anatole Schwob (1874-1932) encomendou dois projetos arquitetônicos – um apartamento e uma residência privada – a Jeanneret, que excedeu prazos e orçamentos, levando-o a um julgamento e o fazendo perder o apoio da elite judaica (MUSÉE..., 2016, p. 23). No ano seguinte, em janeiro de 1917, o jovem projetista mudou-se para Paris e, em maio de 1918, foi apresentado pelo arquiteto belga radicado na França Auguste Perret (1874-1954), em cujo escritório Jeanneret havia trabalhado entre 1908 e 1909, ao pintor francês Amédée Ozenfant (1886-1966). No final de novembro de 1918, já sob a alcunha de Le Corbusier, este e Ozenfant publicaram pela primeira vez, em Paris, o manifesto de fundação do purismo na arte e arquitetura *Après le cubisme*, que representa uma espécie de corolário estético (MARTINS, 2005 p. 11) que defende a criação de uma arquitetura comprometida com os

¹¹⁰ De acordo com Troy (2007, p. 55), esse financiamento foi providenciado por L'Eplattenier, que reconheceu a necessidade do seu “jovem protegido” de se manter financeiramente durante a estadia no exterior (“L'Eplattenier recognized his young protégé's need to support himself while traveling abroad and therefore arranged for the École d'Art to pay Jeanneret to report on the situation of the decorative arts in Germany [...]”).

¹¹¹ Entre 1907 e 1911, durante as viagens de estudo e formação de Jeanneret, a correspondência entre ele e a sua família se intensificou, de modo que o jovem impôs a si mesmo um sistema de escrita organizado, planejado e rígido que estimava uma periodicidade das cartas, qualificada por ele como uma “disciplina fácil e indispensável” (“Il [Jeanneret] se fixe une discipline drastique estimant que la correspondance doit être produite régulièrement, selon une périodicité acceptée par tous. Il impose un cadre de normes et de contraintes qu'il qualifie de “discipline facile et indispensable” [...]”) (DERCELLES; BAUDOUÏ, 2020, p. 12).

¹¹² “The Revolution led to a complete reversal. Men in power – or having the possibility of rising to power – had an incomplete education, having risen from the ignorant plebeians.” (JEANNERET [1912], 2007, p. 59). Traduzido por John Cullars.

¹¹³ Em 1915, durante a I Guerra Mundial, esse estudo serviu como uma das fontes para o texto *L'Architecture et l'art décoratif en France après la guerre*, em que o arquiteto francês Maurice Storez (1875-1959) afirma que a “disciplina e a organização” são “traços originalmente franceses”, parte de uma tradição nacional caracterizada pelo “bom senso” e pela “lógica” (“Arguing that discipline and organization were originally French traits, part of a national tradition characterized by good sense, logic, and the ideal, Storez urged the French to reclaim this heritage from the Germans.” (TROY, 2007, p. 55).

adventos tecnológicos da Era moderna e, ao mesmo tempo, com as lições da Antiguidade. Nesse manifesto, relacionado ao final da I Guerra Mundial,¹¹⁴ foi registrado que pontes, fábricas, barragens e outras obras “gigantescas” portavam em si os “germes viáveis de um desenvolvimento” e eram “obras utilitárias” em que se pressentia uma “grandeza romana”¹¹⁵ (OZENFANT; JEANNERET [1918], 2005, p. 43), lançando as bases para a compreensão de *Vers une architecture*.

Em 1920, Le Corbusier, Ozenfant e o escritor e poeta belga Paul Dermée (1886-1951) fundaram a revista *L'Esprit Nouveau*, cuja primeira edição, publicada em Paris em 15 de outubro daquele ano, apresenta as intenções do movimento artístico de vanguarda então emergente no sentido de considerar o ordenamento de elementos primários como condição para a fruição artística.¹¹⁶ Essa revista, que durou até 1925,¹¹⁷ deu prosseguimento ao movimento purista e ao enaltecimento das características de disciplina e ordem, aspectos da civilização romana, conforme observado no 14º número, no texto *La leçon de Rome*:

Roma se ocupava de conquistar o universo e gerenciá-lo. Estratégia, suprimentos, legislação: espírito de ordem. [...]. A ordem romana é uma

ordem simples e categórica. [...]. Eles tinham desejos imensos de dominação, de organização.¹¹⁸ (LE CORBUSIER-SAUGNIER, 1922, p. 1594).

Tal escrito, como outros da *L'Esprit Nouveau*, foi retomado por Le Corbusier em *Vers une architecture*, que seguiu defendendo a criação de formas arquitetônicas simples e primárias¹¹⁹ e o resgate da Antiguidade como solução para problemas urbanísticos. A questão da higiene era um tema caro aos arquitetos europeus na década de 1920, quando o discurso do higienismo estava em ascensão não só na Europa, mas em outras partes do mundo. Foi precisamente nesse momento que, de acordo com o arquiteto australiano Toby Mackay (2018, p. 2), Le Corbusier foi apresentado ao médico e higienista francês Pierre [HYPERLINK “https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre Winter”](https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Winter) Winter (1891-1952), um dos membros fundadores do Partido Revolucionário Fascista (fundado em 1928), e de quem o arquiteto absorveu ideias a respeito da higiene pública (FISHMAN, 1977, apud MACKAY, 2018, p. 12). O envolvimento de Le Corbusier com Winter foi favorecido pelo interesse que ambos compartilhavam pelo esporte e pelo corpo humano saudável e viril, que era símbolo da higiene moral (espiritual) e estava associado ao espírito novo do século XX.

¹¹⁴ O texto é inaugurado pela afirmação: “Finda a guerra, tudo se organiza, tudo se clarifica e depura [...] a grande concorrência tudo experimentou, acabou com os métodos senis e impôs no lugar os que a luta provou serem os melhores.” (OZENFANT; JEANNERET [1918], 2005, p. 25).

¹¹⁵ Embora *Après le cubisme* tenha sido escrito por Ozenfant e Le Corbusier, Martins aponta que estudiosos costumam considerar que a contribuição de Le Corbusier se deu especialmente no capítulo dedicado à vida moderna (2005, p. 11), do qual essa citação foi retirada.

¹¹⁶ “La sensation ne peut être déclanchée que par le choix et ‘l’ordonnement’ des éléments primaires.”; “Cet ordre, cet la loi du monde sensible.” (OZENFANT; JEANNERET, 1920, p. 40).

¹¹⁷ Ao total, foram publicados 28 números da revista, que, em 1925, teve o 29º número lançado sob a forma de almanaque da coleção.

¹¹⁸ “Rome s’occupait de conquérir l’univers et de le gérer. Stratégie, ravitaillement, législation: esprit d’ordre. [...]. L’ordre romain est un ordre simple, catégorique. [...]. Ils avaient d’immenses désirs de domination, d’organisation.”.

¹¹⁹ Em *Vers une architecture*, o arquiteto diz que “uma catedral gótica não é muito bonita” e é “um problema difícil cujos postulados foram mal enunciados porque não procedem das grandes formas primárias” (“C’est pour cela qu’une cathédrale n’est pas très belle et que nous y cherchons des compensations d’un ordre subjectif, hors de la plastique. Une cathédrale nous intéresse comme l’ingénieuse solution d’un problème difficile, mais dont les données ont été mal posées parce qu’elles ne procèdent pas des grandes formes primaires.” (LE CORBUSIER [1923], 1924, p. 19).

Em 1922, Winter contribuiu para a *L'Esprit Nouveau*¹²⁰ e, quase uma década depois, ele e o arquiteto integraram o comitê de redação da revista francesa *Plans* (1931-1932), fundada pelo advogado e economista francês Philippe Lamour (1903-1992) e qualificada por Robert Fishman como “cautelosamente pró-fascista”¹²¹ (1979, p. 180). A partir da década de 1920, os textos do arquiteto começaram a se identificar mais claramente com a extrema direita: segundo Jarcy, Le Corbusier publicou cerca de vinte artigos de cunho fascista nos quais se declarou a favor de um Estado corporativista nos moldes de Benito Mussolini (1883-1945),¹²² então líder do Partido Nacional Fascista e uma das figuras centrais na criação do fascismo. As revistas em que esses textos eram publicados defendiam a higienização urbana, uma vez que, para Le Corbusier (1935, p. 331), as cidades estavam “repletas de uma população parasita” e seriam “purificadas”¹²³ mediante o ordenamento dos planos urbanos modernos por ele elaborados: “O povo? Como abelhas ou formigas, ele vem e vai, sai e retorna; aninha-se em alvéolos muito pequenos e desenvolve a sua atividade em corredores estreitos e complicados.”¹²⁴ Além dessas publicações, a correspondência privada de Le Corbusier contém comentários antissemitas que foram reconhecida-mente poucos em número, mas sem ambiguidade e recorrentes até a II Guerra Mundial (BROTT; STERNHELL; JARCY; ROULET; PERELMAN, 2016).

Le Corbusier participou da associação *Redressement Français* (ANTLIFF, 2007, p. 111), fundada em dezembro de 1925 e encabeçada por Ernest Mercier (1878-1955), industrialista francês e diretor da *Compagnie Française des Pétroles* (CFP), criada em março de 1924. Com o apoio do Marechal Ferdinand Foch (1851-1929), essa companhia fez o lobby pela modernização da indústria francesa e, segundo o arquiteto e historiador da arquitetura francês Jean-Louis Cohen (1949-), Le Corbusier aderiu a esse programa fordista e participou das atividades daquela associação, que era crítica da democracia representativa (2012, p. 2). Em 1927, as ideias do arquiteto despertaram a simpatia do *Le Faisceau*, o primeiro grupo fascista da França, fundado em 1925 pelo jornalista, político e ex-membro do movimento *Action Française*¹²⁵ George Valois (1878-1945), que, em 1927, lançou o livro *Le fascisme*. No artigo *La Nouvelle Etape De Fascisme*, publicado em 29 de maio de 1927 no jornal *Le Nouveau Siècle*,¹²⁶ Valois afirmou, ao fazer uma avaliação do *Plan Voisin*¹²⁷ (1925) de Le Corbusier, que o design elaborado pelo arquiteto expressava o “pensamento profundo do fascismo” e da “revolução fascista”, complementando que o fascismo era uma “revolução construtiva” que daria ao mundo “a cidade moderna”.¹²⁸ O historiador de arte canadense Mark Antliff (1957-) destaca que a recepção do trabalho de Le Corbusier no movimento de Georges Valois foi “entusiástica”¹²⁹ (2007, p. 111).

¹²⁰ Para Winter, o novo espírito não poderia existir sem um corpo viril e eficiente, que, no 14º número da *L'Esprit Nouveau*, é comparado pelo médico a uma máquina, demonstrando afinidade com a tese geral defendida por Le Corbusier em *Vers une architecture: "Pour obtenir d'une machine un rendement maximum avec un minimum d'usure il faut connaître le jeu intime de tous ses organes, la nature exacte des aliments qu'elle réclame, les conditions favorables de température, de pression, etc... Pourquoi faire une exception pour l'homme?"* (WINTER, 1922, p. 1675).

¹²¹ “prudemment pro-fasciste” (FISHMAN, 1979, p. 180).

¹²² “[...] he published around 20 articles which were clearly fascist in nature, where he declared himself in favour of a corporatist state on the model of Mussolini.” (WILLIAMSON, 2015).

¹²³ Tradução livre do original: “[...] nos villes sont engorgées d'une population parasitaire. Nos villes s'épurèrent.”.

¹²⁴ Tradução livre do original: “Le peuple? Tel des abeilles ou des fourmis, il va et vient, sort et rentre; il se niche dans les alvéoles biens petites et s'affaire dans des couloirs étriés et compliqués.” (BROTT; STERNHELL; JARCY; ROULET; PERELMAN, 2016).

¹²⁵ Grupo de extrema direita que, durante a II Guerra Mundial, apoiou o governo de Vichy e o Marechal Philippe Pétain.

¹²⁶ Nessa ocasião, Winter elogiou o modo como Le Corbusier priorizava a higiene, a saúde, a luz do sol e o ar fresco nos seus projetos (OVERY, 2007, p. 57).

Segundo Chaslin (2015, apud RUBERCY, 2015, p. 139), Le Corbusier participou ativamente no trabalho do *Le Faisceau* por quase vinte anos, refletindo sobre o que poderia ser um Estado forte, autoritário e intervencionista, em negação constante da democracia e às vezes com sugestões de eugenia.¹³⁰ De acordo com Brott (2016, p. 134), o arquiteto e Valois condenavam a criação da democracia moderna impulsionada pela Revolução Francesa e o envolvimento daquele com o grupo deste é conhecido no âmbito acadêmico que fala língua inglesa desde 1983¹³¹(BROTT, 2016, p. 131-132); entretanto, desde a década de 1970 há material disponível a respeito da aproximação de Le Corbusier com autoridades fascistas (BROTT, 2017, p. 200).

Na década de 1930, o arquiteto tornou-se cidadão francês e se aproximou de Hubert Lagardelle (1874-1958), teórico francês do sindicalismo revolucionário

que defendeu o fascismo italiano e foi ministro do trabalho do governo de Pierre Laval (1883-1945) entre 1942 e 1943, durante o governo de Vichy, que se opôs à resistência francesa e colaborou com a Alemanha nazista durante a II Guerra Mundial. Lagardelle foi opositor do socialismo reformista e, acerca do termo socialismo, examinado pelos pensadores prussianos Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) em *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848), afirmou que não significava “nada preciso”, servindo para rotular as “falsificações menos escrupulosas de princípios revolucionários” e que, “sem virtude ou escopo, foi capaz de conquistar facilmente a moda”.¹³² A “marcha dos socialistas” já havia sido condenada por Le Corbusier em 1º de junho de 1919 em uma carta escrita para o intelectual suíço William Ritter (1867-1955)¹³³, sendo definida pelo arquiteto como “avassaladora, doentia, desanimadora”.¹³⁴

¹²⁷ Nesse plano, Le Corbusier apresenta um planejamento urbano e arquitetônico baseado em uma “exploração mais racional da propriedade imobiliária” em que a rua – que, para o arquiteto, era formada por “mil casas sujas” e diferentes umas das outras – deixaria de existir. (“Ce qui suit est la description libre de plans précis d’urbanisme et d’architecture établis sur les réalités [...] de la mise en valeur rationnelle de la propriété foncière. [...] La rue est formée de mille maisons différentes [...] les milles maisons sont noires et leur voisinage réciproque cacophonique [...] La rue n’existera plus.” (BOESIGER; STONOROV, 1937, p. 112-115).

¹²⁸ “[...] Le Corbusier’s grandiose designs express the profound thought of fascism, of the fascist revolution. [...] Seeing his slide images of the City of Tomorrow, all our comrades lived this thought that fascism is not an act of rioters overturning a ministry – rather, this is a constructive revolution that will give to the world the modern city.” (VALOIS, 1927, apud BROTT, 2016, p. 132).

¹²⁹ “Here I consider another reactionary aspect of Le Corbusier’s career: the enthusiastic reception of his work within Georges Valois’s fascist movement in the late 1920s [...]”.

¹³⁰ “Il a en tout état de cause participé activement aux travaux d’un groupuscule très soudé qui, durant presque vingt ans, de la création du Faisceau à la débâcle de l’État français sinon jusqu’à la Libération, a réfléchi à ce que pouvait être un État fort, autoritaire et dirigiste, et qui entendait se situer par rapport au fascisme italien et au nazisme, cela dans un constant déni de la démocratie, avec quelquefois des relents d’antisémitisme et d’eugénisme.”.

¹³¹ Em *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy* (1997, p. 162), Antliff afirma que Mary Mcleod, atual professora de arquitetura e pesquisadora da Universidade de Columbia, e o pesquisador Robert Fishman, atual professor e pesquisador da Universidade de Michigan, estão entre os primeiros a explorar essa dimensão política de Le Corbusier. Brott (2016, p. 132) menciona as pesquisas pioneiras que se debruçaram sobre esse tema: a pesquisa de Ph.D. de Mcleod (1985), intitulada *Urbanism and utopia: Le Corbusier from regional syndicalism to Vichy* e defendida na Universidade de Princeton, Estados Unidos (Mcleod já havia introduzido essa questão no artigo *Architecture or revolution: Taylorism, technocracy, and social change* (1983), em que discute a evolução política do arquiteto entre 1920 e 1930); o ensaio de Antliff datado de 1997, que versa sobre a relação entre Le Corbusier e George Valois e provavelmente embasou o seu livro mais recente, *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*; e o livro *Le Corbusier and the concept of self* (2003), do teórico e historiador de arquitetura Simon Richards, que mais recentemente publicou os artigos *The antisocial urbanism of Le Corbusier* (2007) e *Le Corbusier and the Occult* (2010).

Lagardelle e Valois foram influenciados pelo pensamento do teórico e engenheiro francês Georges Sorel (1847-1922), que afirmou que Mussolini era um “homem extraordinário” e um “gênio político” de maior alcance que todos os estadistas daquela época; ¹³⁵ Mussolini, por sua vez, disse ao jornalista francês Émile Servan-Schreiber (1888-1967), em uma entrevista publicada em 1932 no periódico parisiense *L'illustration*, que Sorel fora seu “mestre” ¹³⁶ e que a ele devia o que era. ¹³⁷ Nesse ano, Winter e Lagardelle (que também fizera parte do comitê de redação da revista *Plans*) fundaram a revista *Prélude*, que durou até 1935 e, propondo-se à divulgação de assuntos relacionados a política, urbanismo e arquitetura, teve Le Corbusier como membro. Ainda em 1932, de acordo com o pesquisador italiano Ettore Janulardo, o contato entre Le Corbusier e as autoridades italianas começou a se intensificar: em um artigo publicado em 3 de setembro de 1933 no *Quadrivio*, semanário artístico do periódico fascista romano *Il*

Tevere (1924-1943) que durou entre 1933 e 1936, o jornalista e crítico italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) destaca as semelhanças entre os ideais políticos e ideológicos da Itália fascista e Le Corbusier:

Pensemos no papel de Mussolini, na tarefa de Roma, no eixo do Mediterrâneo, nos equilíbrios que o fascismo restaurou [...]. O fascismo é revolucionário ao mais alto grau em nossa ciência do planejamento urbano [...]. Le Corbusier ouviu todas as nossas convicções. Encontramo-nos em Roma: iremos às obras de saneamento. ¹³⁸

Também nesse *Quadrivio*, Bardi publicou um diálogo que teve com Le Corbusier durante o *Congrès International d'Architecture Moderne IV*, realizado a bordo do transatlântico S.S. *Patris II* entre 29 de julho e 13 de agosto de 1933, em que perguntou ao arquiteto: “É seguidor de Mussolini?”, e obteve como resposta: “Sei tudo sobre ele por meio do meu amigo Lagardelle; conheci, claro, o amigo de Sorel. [Ele]

¹³² “Nous nous trouvons en présence d’une confusion semblable à celle décrite autrefois par Engels, à propos de 1848. Le mot socialisme a perdu tout son sens et ne signifie rien de précis. Ce n’est plus qu’un terme décoloré, servant d’étiquette aux moins scrupuleuses contrefaçons des principes révolutionnaires. Sans vertu ni portée, il a pu conquérir ainsi facilement la mode.” (LAGARDELLE, 1911, p. 4).

“Nous nous trouvons en présence d’une confusion semblable à celle décrite autrefois par Engels, à propos de 1848. Le mot socialisme a perdu tout son sens et ne signifie rien de précis. Ce n’est plus qu’un terme décoloré, servant d’étiquette aux moins scrupuleuses contrefaçons des principes révolutionnaires. Sans vertu ni portée, il a pu conquérir ainsi facilement la mode.” (LAGARDELLE, 1911, p. 4).

¹³³ Ritter foi uma espécie de mentor e confidente de Le Corbusier, com o qual trocou 450 cartas entre 1910 e 1955. Ver: DUMONT, Marie-Jeanne. *Le Corbusier, William Ritter. Correspondance croisée 1910-1955*. Paris: Éditions du Linteau, 2015.

¹³⁴ “La marche des socialistes est bouleversante, écœurante, décourageante. Les tristes, les neurasthéniques et les lassés, souffriront infiniment.” (COHEN, 2018, p. 13).

¹³⁵ “Mussolini is a man no less extraordinary than Lenin. He, too, is a political genius, of a greater reach than all the statesmen of the day [...].” (TALMON [1981], 2017, p. 451).

¹³⁶ De acordo com o cientista político alemão James Hans Meisel (1900-1991), Schreiber perguntou a Mussolini se este fora inspirado pelo autor de *Réflexions sur la violence* (1908) e obteve como resposta: “Isso está totalmente correto. Georges Sorel foi meu mestre.” (MEISEL, 1950, p. 14). Valois, por sua vez, afirmou que *Réflexions sur la violence* foi a inspiração principal para o livro *Le fascisme* (VALOIS, 1927, apud BROTT, 2016, p. 133).

¹³⁷ “What I am, I owe to Sorel.” (TALMON [1981], 2017, p. 451); “it is neither to Nietzsche, nor to William James that I owe a debt, it is to Georges Sorel.” (VALOIS, 1927, apud BROTT, 2016, p. 133).

¹³⁸ “Pensons au rôle de Mussolini, à la tâche de Rome, à l’axe de la Méditerranée, aux équilibres que le Fascisme a rétablis [...]. Le Fascisme est révolutionnaire au plus haut degré dans notre science de l’urbanisme [...]. Le Corbusier écoute toutes nos convictions. On se donne rendez-vous à Rome: nous irons aux Travaux d’assainissement.” (BARDI, 1933, apud JANULARDO, 2003).

¹³⁹ Tradução livre do original: “—¿Sigues a Mussolini? [...] —Sé todo de Él a través de mi amigo Lagardelle; conocí, por supuesto, al amigo de Sorel. [Él] conoce bien a Mussolini”.

conhece bem Mussolini.”¹³⁹ (PEREA, 2013, p. 62). No ano seguinte – quando, em 6 de fevereiro de 1934, foi organizada uma manifestação antiparlamentarista por grupos parisienses de extrema direita, acontecimento caracterizado por Le Corbusier como “o despertar da limpeza”¹⁴⁰ –, o arquiteto viajou à Itália para apresentar suas ideias acerca de planejamento urbano em conferências no norte do país e em Roma. Em um desses eventos, realizado na capital italiana em 1934, ele finaliza afirmando que

A nova civilização da máquina nasceu há cem anos. As raízes são tão profundas que uma arquitetura e um planejamento urbano resplandecentes e magníficos... podem florescer sob o sinal milagroso da decisão, do gesto que depende apenas da autoridade. A autoridade, essa força paterna.¹⁴¹

Ao regressar a Paris, Le Corbusier escreveu uma carta em julho de 1934 para o engenheiro Guido Fiorini (1891-1965), responsável pelo pavilhão futurista da *Exposition Coloniale de Paris* em 1931, pedindo-

-lhe que se dirigisse a Giuseppe Bottai (1895-1959), membro do Partido Nacional Fascista e governador de Roma entre janeiro de 1935 e maio de 1936, ressaltando a necessidade de implementar o plano urbano que havia elaborado para Pontinia,¹⁴² uma das três cidades construídas sob o regime de Mussolini na região da planície Pontina (*Agro Pontino*, em italiano, ou *Pomptinus Ager*, em latim), na Itália central, durante o programa de recuperação dessa região.¹⁴³ Embora a proposta de Le Corbusier não tenha sido aceita pelas autoridades fascistas, possivelmente porque o arquiteto era estrangeiro, ele enviou a Mussolini uma cópia do segundo volume do livro *Œuvre complète* com uma dedicatória, que dizia:

para Mussolini, em memória de seu discurso aos jovens arquitetos italianos em junho de 1934¹⁴⁴, quando estive em Roma para tentar provar que a unidade no tempo e nas obras humanas só ocorre por meio da equivalência do potencial da energia criativa. Cada plágio e cada olhar para trás são apenas morte e praga. Com meu respeito e admiração.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Tradução livre do original: “*le réveil de la propreté*” (CHASLIN, 2015, p. 114).

¹⁴¹ Tradução livre do original: “*La nouvelle civilisation de la machine est née il y a cent ans. Les racines sont si profondes qu’une architecture et un urbanisme resplendissants, magnifiques... peuvent s’éclorer sous le signe miraculeux de la décision, du geste qui ne revient qu’à l’autorité. L’autorité, cette force paternelle.*” (LAMBERTI, 1972, apud JANULARDO, 2003).

¹⁴² As outras duas são: *Littoria* (1932) e *Sabaudia* (1934).

¹⁴³ Para a pesquisadora italiana Emanuela Margione (2018, p. 203-205), a arquitetura foi utilizada por Mussolini como uma ferramenta para educar as massas e, nesse sentido, uma das maiores intervenções de propaganda do regime fascista foi a recuperação da região da planície Pontina.

¹⁴⁴ Provavelmente, Le Corbusier se refere ao discurso que Mussolini fez em 10 de junho de 1934 no Palazzo Venezia em que, na presença de arquitetos e dirigindo-se ao italiano Achille Starace (1889-1945), então secretário do Partido Nacional Fascista, disse: “Darei ordem a todos os órgãos e a todos os ministérios [...] para que possam construir edifícios de nosso tempo. [...]. Quero deixar claro que sou a favor da arquitetura moderna, aquela do nosso tempo. Diga aos jovens arquitetos que saem das escolas de arquitetura [...]: não tenham medo de ter coragem. O antigo não pode ser recriado nem copiado.” (Tradução livre do original: “*Darò ordine a tutti gli enti e a tutti i ministeri, a quello dell’aria dei lavori pubblici, delle comunicazioni, dell’educazione nazionale, a tutti gli uffici perché si facciano costruzioni del nostro tempo. [...] Tengo a precisare in modo inequivocabile che io sono per l’architettura moderna, per quella del nostro tempo. Dite voi ai giovani architetti che escono dalle scuole d’architettura di far loro la mia divisa: di non aver paura di aver coraggio. Non si può rifare l’antico né lo si può copiare.*” (VILLANI, 2012, p. 119).

¹⁴⁵ Tradução livre do original: “*to H.E. Mussolini, in memory of his address to the young Italian architects in June 1934, when I was in Rome to attempt to prove that unity in time and human works comes about only through the equivalence of the potential of creative energy. Every plagiarism and every glance backwards are merely death and blight. With my respect and admiration.*” (GIRSBERGER, 1981, apud COHEN, 2012, p. 13).

Em 1934, Le Corbusier enviou uma carta a Bottai oferecendo um projeto de urbanização para a área suburbana de Roma, ao norte da cidade, em que seriam erguidos arranha-céus em forma de “*patte de poule*”,¹⁴⁶ construídos por meio de “técnicas modernas” e métodos construtivos “econômicos”, em vez de casas:

Onde uma casa se instala, a paisagem morre e Roma assim aos poucos perde todo o benefício do seu sítio altivo. No entanto, estou convencido de que, por diferentes métodos, é possível salvar esse sítio. [...] Trata-se, em suma, pura e simplesmente beneficiar-se de técnicas modernas que permitem construir edifícios em altura, construídos segundo métodos industriais muito econômicos.¹⁴⁷

Em 3 de outubro de 1935, as tropas de Mussolini invadiram a Abissínia (atual Etiópia) a fim de expandir os Estados fascistas. Em 5 de maio do ano seguinte, a Itália entrou na cidade de Adis Abeba e, em 9 de maio, proclamou o império. Nessa ocasião, Mussolini discursou da sacada do Palazzo Venezia e perguntou à multidão: “Vocês serão dignos disso?”, que respondeu: “Sim!”¹⁴⁸ (DUCE..., 1936, p. 1). Pouco tempo depois, Le Corbusier contactou autoridades italianas com a intenção de transformar Adis Abeba

em uma cidade-jardim: escreveu novamente a Fiorini pedindo-lhe que se reportasse a Bottai, nomeado governador de Adis Abeba de 6 a 19 de maio de 1936, e, em 19 de agosto, escreveu ao napolitano Roberto Cantalupo (1891-1975), embaixador da Itália no Rio de Janeiro entre 25 de agosto de 1932 e 2 de janeiro de 1937. A este, o arquiteto enviou o esboço de um projeto alternativo para Adis Abeba e o chamou de “uma cidade para tempos modernos” (GRESLERI, 1992, p. 37), elaborando-o sem o conhecimento das edificações locais do sítio.¹⁴⁹ Nesse plano urbano, observam-se semelhanças com propostas teóricas anteriormente elaboradas por Le Corbusier, como o *Plan Voisin* e a *Ville Radieuse* (1931). De acordo com Rixt Woudstra (2014), pesquisadora da New College of the Humanities, Londres, as zonas funcionais e o eixo central dominante nessa proposta são usados simultaneamente como um dispositivo de separação racial, que divide o habitante indígena dos colonizadores italianos.¹⁵⁰ Segundo Elisa Dainese (2015, p. 10), arquiteta, historiadora e atual professora do Georgia Institute of Technology, Le Corbusier acreditava que o isolamento da população indígena levava a um controle mais eficiente da cidade colonial e poderia orientar o desenvolvimento de uma capital imperial “próspera e saudável”¹⁵¹. Ainda em 1936, em uma entrevista publicada em 2 de novembro na revista romana *L'Urbe*, outra vez Le Corbusier se mostra disponível para contribuir arquitetônica e ur-

¹⁴⁶ O arquiteto define essa forma no terceiro volume de *Œuvre complète*: “Como resultado, uma nova forma foi introduzida: a forma de ‘patte de poule’. A partir daí, tudo se tornou mais vivo, mais verdadeiro, mais harmonioso, mais flexível, mais diversificado, mais arquitetônico. [...] A forma também passou a valer para unidades habitacionais: [...] [como no] subúrbio de Roma [...]. Tal forma e suas dimensões tornam-se uma verdadeira obra de urbanismo, fruto de técnicas modernas.” (Tradução livre do original: “*En conséquence, une nouvelle forme fut introduite: la forme en ‘patte de poule’. Dès lors, tout devenait plus vivant, plus vrai, plus harmonieux, plus souple, plus divers, plus architectural. [...] La forme devenait valable également pour des unités d’habitation: [...] banlieue de Rome [...]. Une telle forme et ses dimensions deviennent une véritable œuvre urbanistique, fruit des techniques modernes.*” (BILL [1938], 2013, p. 75, grifo do autor).

¹⁴⁷ Tradução livre do original: “*Là où une maison s’installe, le paysage est tué et Rome ainsi petit à petit perd tout le bénéfice de son site altier. Or, je suis persuadé que, par des méthodes différentes, il est possible de sauver ce site. [...] Il s’agit, en un mot, purement et simplement de bénéficier des techniques modernes qui permettent de construire des édifices en hauteur, construits selon des méthodes industrielles très économiques.*” (PETIT, 1970, apud JANULARDO, 2003).

¹⁴⁸ “‘Will you be worthy of it?’ A tremendous ‘Si!’ answered him.”.

¹⁴⁹ Junto com o esboço, Le Corbusier escreveu: “Solução teórica com ausência completa de documentação regional” (tradução livre do original: “*solution théorique en absence complète de documentation regionale*” (WOUNDSTRA, 2014).

banisticamente para o regime de Mussolini:

Essas questões envolvem decisões de tão grave importância que é a autoridade suprema que deve decidi-las, e acredito que se eu tivesse a oportunidade de expô-las a M. Mussolini, o sentimento sintético que ele tem dos eventos de domínio público talvez o fizessem admitir que essas teses estão no espírito da época.¹⁵²

Conforme aponta o filósofo francês Roger-Pol Droit (1949-), o arquiteto escreveu em 1937, às vésperas da II Guerra Mundial, que almejava “uma sociedade ordenada, viril, higiênica, racional”; assim, a configuração da cidade seria uma consequência: “Classifique as populações urbanas, ordene, elimine aqueles que são inúteis na cidade”.¹⁵³ Esse período coincide com a realização do *Congrès International d’Architecture Moderne V* (BROTT, 2014, p. 4), realizado em Paris em junho de 1937, em que foi apresentado o prefácio do manuscrito *Biology, Medicine, and Urbanism*, de Winter, escrito por Le Corbusier. Em 1940, ano em que o Marechal Philippe Pétain (1856-1951) assinou um armistício com a Alemanha que teria como uma das condições a de que todos

os judeus da França fossem entregues aos alemães, Le Corbusier enviou uma carta à sua mãe qualificando a derrota francesa de junho de 1940 como uma: “[...] vitória milagrosa”, complementando que: “Se tivéssemos ganhado, a podridão teria triunfado e nada de limpo jamais poderia pretender viver.”¹⁵⁴ . Em 2 de agosto de 1940, escreveu à sua mãe e ao seu irmão, o músico suíço Albert Jeanneret (1886-1973), que judeus e maçons iriam “sofrer a lei justa”¹⁵⁵: em outra carta, datada de 1º de outubro de 1940, afirmou: “Os judeus estão passando por momentos difíceis. Eu sinto muito às vezes. Mas acontece que sua sede cega por dinheiro apodreceu o país.”¹⁵⁶ . Em 31 de outubro, um dia após o discurso radiofônico em que Pétain anunciou a colaboração entre a França e a Alemanha, Le Corbusier escreveu à sua mãe:

Estamos nas mãos de um vencedor e sua atitude pode ser esmagadora. Se ele for sincero em suas promessas, Hitler poderá coroar sua vida com uma criação impressionante: o ordenamento da Europa. [...] Pessoalmente eu acho que o resultado pode ser favorável. [...] Essa revolução será feita na direção da ordem [...].¹⁵⁷

¹⁵⁰ “[...] the functional zones and the dominant central axis are now used simultaneously as a device for racial separation; it divides the indigenous inhabitant from the Italian colonizers.”.

¹⁵¹ “Like his French predecessors, Le Corbusier believed that the isolation of the indigenous population led to a more efficient control of the colonial city and could guide the development of a flourishing and healthy imperial capital.”.

¹⁵² Tradução livre do original: “Ces questions comportent des décisions d’une si grave importance, que c’est l’autorité suprême qui doit en décider, et je crois que si j’avais l’occasion de les exposer à M. Mussolini, le sentiment synthétique qu’il a des événements de la chose publique lui ferait peut-être admettre que ces thèses sont dans l’esprit du temps.” (MUÑOZ, 1936, apud JANULARDO, 2003).

¹⁵³ “[...] une société en ordre, virile, hygiénique, rationnelle.”; “Classez les populations urbaines, trie, refoulez ceux qui sont inutiles dans la ville.” (DROIT, 2015).

¹⁵⁴ “[...] miraculeuse victoire. Si nous avions vaincu par les armes, la pourriture triomphait, plus rien de propre n’aurait jamais pu prétendre à vivre.”.

¹⁵⁵ Tradução livre do original: “L’argent, les Juifs (en partie responsables) la Franc maçonnerie, tout subira la loi juste. Ces forteresses honteuses seront démantelées. Elles dominaient tout.” (LE CORBUSIER, 1940, apud COHEN, 2012, p. 7). Essa carta foi consultada por Cohen na Fondation Le Corbusier.

¹⁵⁶ Tradução livre do original: “Les Juifs passent un sale moment. J’en suis parfois contrite. Mais il apparait que leur soif aveugle de l’argent avait pourri le pays.” (LE CORBUSIER, 1940, apud COHEN, 2012, p. 7). Essa carta foi consultada por Cohen na Fondation Le Corbusier.

¹⁵⁷ Tradução livre do original: “Nous sommes entre les mains d’un vainqueur et son attitude pourrait être écrasante. Si le marché est sincère, Hitler peut couronner sa vie par une œuvre grandiose: l’aménagement de l’Europe. [...] Personnellement je crois le jeu bien fait. [...] La révolution se fera dans le sens de l’ordre [...].” (JENGER, 2015, p. 272).

Entre setembro e outubro de 1940, Le Corbusier deixou o seu escritório em Paris e, em janeiro do ano seguinte, iniciou em Vichy o ofício temporário de arquiteto, sem ter recebido educação formal de arquitetura, e colaborou para o governo de Pétain durante dezoito meses (COHEN, 2012, p. 4). Nesse período, conforme aponta Caroline Levitt, pesquisadora do Courtauld Institute of Art, Londres, Le Corbusier elaborou um plano urbano para Argel,¹⁵⁸ capital da Argélia (WILLIAMSON, 2015), uma das cidades onde o governo de Vichy tinha líderes. Esse plano foi apresentado em 23 de abril de 1942 e, em 12 de junho, rejeitado por unanimidade pelo Conselho municipal, que deu como parecer:

[...] como um projeto essencialmente municipal, não é desejável tentar uma experiência tão aleatória em uma área tão grande. Consequentemente, decide-se rejeitar o projeto apresentado pelo Sr. Le Corbusier. Realizado por unanimidade.¹⁵⁹

O arquiteto decidiu sair de Vichy em 1º de julho de 1942 e regressar a Paris. No entanto, até novembro desse ano ele pediu ao governo de Pétain para que contornasse a decisão do Conselho (VENTURI, 2010), mas não teve êxito. Conforme aponta o filósofo fran-

cês Mickaël Labbé (2017), Le Corbusier nunca deixou de se aproximar dos homens ou das instituições de poder, que poderiam ajudá-lo a implementar o seu programa de urbanismo, que visava a uma reforma integral da cultura.¹⁶⁰ Para o historiador e cientista político francês Rémi Baudouin (1958-), não há evidências que a empatia do arquiteto pelo regime de Mussolini exceda o oportunismo¹⁶¹. Entretanto, a relação de Le Corbusier com ideólogos fascistas, cujo pensamento definiu aspectos dos seus planos urbanos, durou mais de duas décadas.

Em Paris, Winter publicou junto com Le Corbusier e o arquiteto Charles Trochu (1898-1961) o livro *Architecture et urbanisme*, em 1942, ano em que o franco-suíço se aproximou do engenheiro e urbanista François de Pierrefeu (1891-1959) e do médico e teórico da eugenia Alexis Carrel (1873-1944), com quem ele havia mantido contato antes e durante a guerra e de cuja fundação foi assessor técnico desde meados de 1942 até abril de 1944. Ainda em Vichy e meses antes de ter a proposta para Argel recusada pelo Conselho municipal, o arquiteto havia escrito à sua mãe, em 28 de março de 1942, sobre os seus novos rumos profissionais, mencionando a relação que teria com os médicos Winter e Carrel:

¹⁵⁸ O envolvimento do arquiteto com essa cidade havia começado na década anterior, quando ele e o seu primo, o arquiteto e designer suíço Pierre Jeanneret (1896-1967), elaboraram um plano geral, denominado *Projet Obus*, que visava ao rompimento com as normas administrativas e à instauração, no urbanismo, das novas escalas de dimensões exigidas pelas realidades contemporâneas; na parte C desse plano, os autores propõem alojamentos com “condições ótimas de higiene e beleza” (Tradução livre do original: “Le Corbusier et P. Jeanneret ont établi d’abord un projet général, dénommé ‘projet obus’, destiné à briser une fois pour toutes les routines administratives et à instaurer en urbanisme les nouvelles échelles de dimensions requises par les réalités contemporaines. [...] Ces logis sont dans des conditions optima d’hygiène et de beauté.” (BOESIGER [1934], 1995, p. 140-143, grifo do autor).

¹⁵⁹ “[...] en tant que projet essentiellement communal il n’est pas souhaitable de tenter une expérience aussi aléatoire sur un périmètre aussi considérable. Décide en conséquence de rejeter le projet présenté par monsieur Le Corbusier. Adopte ‘à l’unanimité.’” (VENTURI, 2010).

¹⁶⁰ “[...] Le Corbusier n’aura eu de cesse de chercher à se rapprocher des puissants (hommes de pouvoir ou institutions) et du pouvoir en place qui, seuls, pouvaient l’aider à mettre en œuvre son programme urbanistique visant à une réforme intégrale de la culture.”

¹⁶¹ “Au-delà de l’antiparlementarisme évident dont il a fait preuve depuis le milieu des années dix, rien ne permet d’affirmer que son empathie pour le régime mussolinien dépasse un opportunisme de fait.” (BAUDOIN, 2010, apud LABBÉ, 2017).

¹⁶² Tradução livre do original: “Voici une heure que s’est décidée en haut lieu, l’affaire pour laquelle je lutte en quelque sorte depuis vingt ans. Je suis placé par le Cabinet du Maréchal et par le Président du Conseil Municipal de Paris, à la direction d’un comité que j’ai échauffé et proposé et qui s’appelle, Le Comité d’étude de l’habitation et de l’urbanisme de Paris. J’y groupe: Giraudoux, Bergery, Alex(is) Carrel, P. Winter, moi, Pierrefeu, et Freyssinet. [...]. Notre mission est de mettre au point le problème de Paris, la ville et sa région. [...] De Paris notre mission rayonnera sur les autres villes et la campagne de France et sur l’Empire.” (JENGER, 2015, p. 280).

É chegada a hora em que foi feita uma decisão importante, algo pelo qual luto, de certa forma, há vinte anos. Fui colocado pelo Gabinete do Marechal e pelo Presidente da Câmara Municipal de Paris, sob a direção de um comitê que instalei e propus, que se chama Comitê para o Estudo da Habitação e do Planejamento Urbano de Paris. Eu agrupo lá: Giraudoux, Bergery, Alex (is) Carrel, P. Winter, eu, Pierrefeu e Freyssinet. [...]. Nossa missão é resolver o problema de Paris, da cidade e da sua região. [...] De Paris, nossa missão brilhará em outras cidades, no campo da França e no Império.¹⁶²

Não conseguindo implementar um programa integral de reconstrução das cidades francesas nos anos seguintes, Le Corbusier pediu demissão em 20 de abril de 1944, provavelmente decepcionado por não ter alcançado a aceitação geral das suas teses, entre as quais a de que a saúde moral (espiritual) de uma população dependia da configuração da cidade em que esta habitava.¹⁶³ A partir desse momento, o arquiteto se afastou do regime fascista, o que leva a crer que a sua aproximação com este foi, em grande medida, determinada pelo oportunismo (concordando com Baudouï), uma vez que o arquiteto também procurou oportunidades na Rússia Soviética sob o regime do georgiano Josef Stalin (1878-1953), mas foi recusado. Não obstante, a sua produção teórica e arquitetônica ainda é utilizada como referência para o ensino de arquitetura em escolas de vários países, evidenciado o impacto duradouro da sua influência.

REFERÊNCIAS

AFFRON, Matthew; ANTLIFF, Mark (orgs.). *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

ANDERSON, Alex. Learning from the German Machine: Le Corbusier's 1912 Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne. In: HEJDUK, Renata; OUDENALLEN, Harry Van (orgs.). *The Art of Architecture/The Science of Architecture*. Washington, DC: ACSA Press, 2005. p. 331-341.

ANTLIFF, Mark. La Cité Française: Georges Valois, Le Corbusier, and Fascist Theories of Urbanism. In: ANTLIFF, Mark. *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*. Durham: Duke University Press, 2007. p. 111-154.

BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: Architectural Press, 1960.

BARDI, Pietro Maria. Roma, il Fascismo, Littoria, l'architettura. *Il Tevere*, Roma, 3 set. 1933.

BAUDOUÏ, Rémi. Le planisme et le régime italien. In: TALAMONA, Marida (org.). *L'Italie de Le Corbusier*. Paris: Éditeur de La Villette, 2010. p. 160-173.

BILL, Max. (org.). [1938]. *Œuvre complete, Vol. 3: 1934-1938*. Basel: Birkhäuser, 2013.

BOESIGER, Willy. (org.). [1934]. *Œuvre complete, Vol. 2: 1929-1934*. Basel: Birkhäuser, 1995.

BOESIGER, Willy; STONOROV, Oscar (orgs.). *Œuvre complete, Vol. 1: 1910-1929*. Zürich: Les Éditions d'Architecture, 1937.

BROTT, Simone. Le Corbusier and the anarcho-sindicalist city. In: ANNUAL CONFERENCE OF THE SOCIETY OF ARCHITECTURAL HISTORIANS (SAH), 67., 2014, Austin. *Anais [...]*. Disponível em: <<https://bitly.com/z0iEh>>. Acesso em: 29 jun. 2021.

BROTT, Simone. The ghost in the city industrial complex: Le Corbusier and the fascist theory of Urbanisme. *Journal of Architecture and Urbanism*, vol. 40, n. 2, p. 131-142, 2016.

BROTT, Simone; STERNHELL, Zeev; JARCY, Xavier de; ROULET, Daniel de; PERELMAN, Marc. L'ideal De Le Corbusier C'est La Caserne. *Le Monde*, 2016. Disponível em: <<https://bitly.com/3iwxw>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

¹⁶³ “[...] hygiene and moral health depend on the layout of cities. Without hygiene and moral health, the social cell becomes atrophied. A country's worth can be measured by the vigour of its inhabitants.” (LE CORBUSIER [1929] 1987, apud MACKAY, 2018, p. 6).

- BROTT, Simone. The Le Corbusier Scandal, or, was Le Corbusier a Fascist? Fascism – *Journal of Comparative Fascist Studies*, Amsterdam, v. 6, n. 2, p. 196-227, 2017.
- CHASLIN, François. *Un Corbusier*. Paris: Seuil, 2015.
- COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier, les Juifs et les fascismes. Une mise au point. *Stadt Zürich Kultur*, Zürich, p. 1-9, out. 2012. Disponível em: <<https://bityli.com/Pc7Yd>>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- COHEN, Jean-Louis. Cours 6 – Les affects politiques de Le Corbusier. *L'Annuaire du Collège de France (Cours et travaux du Collège de France)*, 2018. Disponível em: <<https://bityli.com/JGx6V>>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- COSTA, Maria Clélia Lustosa. O discurso higienista definindo a cidade. *Mercator*, Fortaleza, v. 12, n. 29, p. 51-67, set./dez. 2013.
- DAINESE, Elisa. Le Corbusier's Proposal for the Capital of Ethiopia: Fascism and Coercive Design of Imperial Identities. In: LC2015 - LE CORBUSIER, 50 YEARS LATER, 2015, Valencia. *Anais [...]*. Disponível em: <<https://bityli.com/9i8i3>>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- DERCELLES, Arnaud; BAUDOUÏ, Rémi. La correspondance familiale de Le Corbusier. *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, n. 1, mar. 2020, p. 9-22.
- DROIT, Roger-Pol. Le Corbusier, un fascisme en béton. *Les Echos*, 2015. Disponível em: <<https://bityli.com/YzXzO>>. Acesso em: 5 jul. 2021.
- DUCE Annexes Ethiopia, Making King Emperor and Badoglio Viceroy. *Brooklyn Daily Eagle*, Brooklyn, ano 95, n. 130, p. 1, 10 maio 1936.
- FISHMAN, Robert. *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*. New York: Basic Books, 1977.
- FISHMAN, Robert. *L'utopie urbaine au 20e siècle: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*. Bruxelles: Mardaga, 1979.
- GIRSBERGER, Hans. *Mes contacts avec Le Corbusier*. Zurich: Les Éditions d'Architecture Artémis, 1981.
- GRESLERI, Giuliano. *Architecture in the Italian colonies in Africa*. Bologna: Rassegna, 1992.
- JANULARDO, Ettore. Le Corbusier et l'Italie. *Les Memoires*, 2003. Disponível em: <<https://bityli.com/4macp>>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- JEANNERET, Charles-Edouard. [1912]. Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne (A Study of the Decorative Arts Movement in Germany). *Design Issues*, vol. 23, n. 2, Primavera, 2007.
- JENGER, Jean. *Le Corbusier – Choix de lettres*. Basel/Boston/Berlin: Birkhauser/Éditions d'Architecture, 2015. E-book.
- LABBÉ, Mickaël. Le Corbusier: architecture et politique. *Astérion*, n. 16, 2017. Disponível em: <<https://bityli.com/69VHU>>. Acesso em: 23 jun. 2020.
- LAGARDELLE, Hubert. *Le socialisme ouvrier*. Paris: V. Giard & E. Brière, 1911.
- LAMBERTI, Maria Mimita. Le Corbusier e l'Italia (1932-1936). *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 2, n. 2, p. 817-871, 1972.
- LE CORBUSIER-SAUGNIER. La leçon de Rome. *L'Esprit nouveau: revue internationale d'esthétique*, Paris, n. 14, p. 1591-1607, jan. 1922.
- LE CORBUSIER. [1923]. *Vers une architecture*. Paris: Éditions G. Crès, 1924.
- LE CORBUSIER. [1929]. *The City of To-morrow and its Planning*. New York: Dover, 1987.
- LE CORBUSIER. *La Ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation*. Boulogne: L'Architecture d'aujourd'hui, 1935.
- LE CORBUSIER. [1941]. *A Carta de Atenas*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- MACKAY, Toby. *Le Corbusier: Sport and Stadia*. Dissertação (Master of Philosophy) – School of Architecture, Faculty of Creative Industries, Queensland University of Technology, Queensland, 2018.
- MARGIONE, Emanuela. Italians new towns as an experimental territory for the modern movement in Italy: the case study of Oriolo Frezzotti and his architecture for public facilities in Littoria, Sabaudia and Pontinia. In: REGIONALISM, NATIONALISM & MODERN ARCHITECTURE, 2018, Porto. *Anais [...]*.
- MARTINS, Carlos A. Ferreira. Depois do cubismo: manifesto e programa de ação. In: OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Edouard. *Depois do cubismo*. São Paulo: CosacNaify, 2005. p. 7-21.
- MARX, Karl. [1867]. *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*. Москва: T8Rugram, 2017.
- MEISEL, James H. A Premature Fascist? – Sorel and Mussolini. *Western Political Quarterly*, vol. 3, n. 1, p. 14-27, 1950.
- MUSÉE d'histoire de La Chaux-de-Fonds. *Swiss Jews*:

- 150 years of equal rights & Jews from La Chaux-de-Fonds: insights on a population. La Chaux-de-Fonds: Musée d'histoire de La Chaux-de-Fonds, 2016. Catálogo de exposição.
- MUÑOZ, Antonio. Le Corbusier parla di urbanistica romana. *L'Urbe*, Roma, p. 28-38, 2 nov. 1936.
- NEUMAN, Eran. Longing for the Impossible. *Haaretz*, 2010. Disponível em: <<https://bityli.com/O1emy>>. Acesso em: 21 abr. 2021.
- OVERY, Paul. *Light, Air, and Openness: modern architecture between the wars*. London: Thames & Hudson, 2007.
- OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Edouard. [1918]. *Depois do cubismo*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- OZENFANT, Amédée; LE CORBUSIER. Sur la plastique. *L'Esprit nouveau: revue internationale d'esthétique*, Paris, n. 1, p. 38-48, 15 out. 1920.
- PEREA, Silvia. *Resistencia y progreso: el proyecto político de Lina Bo Bardi (1944-1964)*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2013.
- PETIT, Jean. *Le Corbusier lui-même*. Genève: Rousseau, 1970.
- RAGOT, Gilles. Une Oeuvre irréductible: a propos du cinquantième anniversaire du décès de Le Corbusier. *Critique d'art*, n. 46, primavera-verão, p. 1-5, 2016.
- RUBERCY, Eryck de. La posterité entachée de Le Corbusier. *Revue des Deux Mondes*, jul.-ago, p. 136-145, 2015.
- TALMON, Jacob L. [1981]. *Myth of the Nation and Vision of Revolution: Ideological Polarization in the Twentieth Century*. London/New York: Routledge, 2017.
- TROY, Nancy J. Introduction. Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne (A Study of the Decorative Arts Movement in Germany). Massachusetts Institute of Technology. *Design Issues*, vol. 23, n. 2, Primavera, 2007.
- VALOIS, Georges. *Le fascisme*. Paris: Nouvelle Librairie Nationale, 1927.
- VENTURI, Marco. Le Corbusier Algiers Plans. *Planum*, 2010. Disponível em: <<https://bityli.com/O8dm4>>. Acesso em: 3 jul. 2021.
- VILLANI, Marcello. *I palazzi delle Esedre*. Roma: Gangemi Editore, 2012.
- WILLIAMSON, Lucy. Do fascist links discredit architect Le Corbusier? *BBC News*, 2015. Disponível em: <<https://bityli.com/NHrlt>>. Acesso em: 24 jun. 2021.
- WINTER, Pierre. Sports. *L'Esprit nouveau: revue internationale d'esthétique*, Paris, n. 14, p. 1675-1677, jan. 1922.
- WOUDSTRA, Rixt. Le Corbusier's Vision for Fascist Addis Ababa. *Failed Architecture*, 2014. Disponível em: <<https://bityli.com/qS9p0>>. Acesso em: 24 ago. 2020.

Estranhar é preciso: arte, automatismos e os ciclos de vanguarda

OSTRANENIE IS NECESSARY: ART, AUTOMATISM AND THE CYCLES OF VANGUARD

ALINE ZIM

RESUMO: À luz dos ciclos de vanguardas, a arte deveria, pelo estranhamento (*ostranenie*), se renovar constantemente, quebrando o automatismo da linguagem cotidiana. Flávio Kothe, que escreve sobre o Formalismo russo em 1976-77, amplia essa discussão no livro *Literatura e sistemas intersemióticos*, publicado em 1981 e revisto em 2019, e sugere ser possível uma desmistificação ideológica a partir do reconhecimento da estrutura sistema-dominante implícita na obra. A partir da visão crítica sobre o Formalismo e a teoria dos sistemas, aponta desdobramentos importantes para os estudos da intertextualidade nos sistemas das artes em geral. Pode-se interpretar uma obra ou um gênero a partir do estranhamento da visão habitual automatizada, em direção à sua desideologização pelo desvelamento do sistema e de sua dominante. Questionada a dominante, todo o sistema começa a oscilar, revelando importantes chaves de leitura.

Palavras-chave: Sistemas, Arte, Formalismo russo, *Ostranenie*.

ABSTRACT: *In the light of avant-garde cycles, art should, due to its estrangement (ostranenie), be constantly renewed, breaking the automatism of everyday language. Flávio Kothe, who wrote about Russian Formalism in 1976-77, expands this discussion in the book Literature and intersemiotic systems, published in 1981 and revised in 2019, and suggests that an ideological demystification is possible from the recognition of the system-dominant structure implicit in the constructions. From a critical view of Formalism and systems theory, he points out important developments for the studies of intertextuality in art systems in general. A work or a genre can be in-*

terpreted from the estrangement of the habitual automated vision, towards its de-ideologization by the unveiling of the system and its dominant. When the dominant is questioned, the whole system begins to oscillate, revealing important reading keys.

Keywords: *Systems, Art, Russian Formalism, Ostranenie.*

SISTEMA E DOMINANTE

A arte é a busca de um sistema de todas as relações possíveis, em que a autonomia é a base para um constante questionamento sobre o fazer artístico (ARGAN, 1992).

Toda obra de arte pode ser entendida como um sistema? Uma obra, enquanto sistema, pode ser entendida como um conjunto de elementos coerentes entre si, organizados segundo um determinado princípio, ou ainda representar o conjunto de instituições sociais, forças econômicas ou morais, o que denominamos como sociedade. Para o sistema das artes, sugere-se que há uma estrutura organizada entre obras dispostas numa linha de tempo a partir de uma curadoria de espécies e gêneros representativos de cada época.

Mais amplo que as artes em si, o conceito de sistema pode ser entendido como uma abstração complexa de um conjunto de sistemas e subsistemas infinitamente divisíveis, a depender da lógica estruturante e interpretativa. O sistema das artes, nesse sentido, pode ser entendido também como um subsistema

movido por forças externas e internas que determinam os critérios vigentes do que é representativo ou não.

Tal abstração pode ter uma forma geométrica ou orgânica; linear ou em constelação, como os diagramas de Baran (Figura 1). Pode ter pontos fixos, de origem ou ser contínua, transitória, como um rizoma, espelhando o seu tempo histórico, um instante ou todos os tempos. Pode representar configurações simbólicas, tipológicas, espaciais ou temporais, ou mesmo a sobreposição destas e outras camadas. Pode também traduzir um fragmento como uma parte do todo, ou como um indivíduo, um microcosmos ou uma partícula infinitamente divisível.

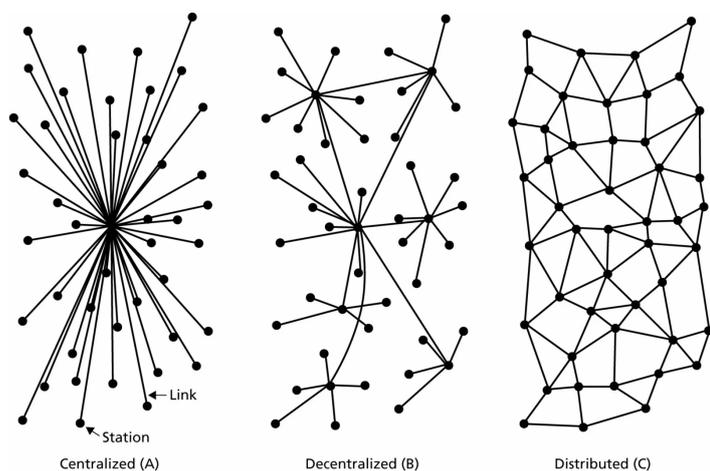


Figura1: Diagramas de Paul Baran. Disponível em: <https://www.peacebiennale.info/blog/paul-baran-centralized-decentralized-and-distributed-networks-1964/>

A visão sistêmica sobre um sistema implica conhecer os seus limites, de se estar dentro ou fora dele, quais são suas fronteiras, conflitos e tensões com os demais sistemas e subsistemas. Para abalar um sistema é preciso rompê-lo internamente, desvelando a sua base estrutural ou o seu centro de poder; conhecer as suas forças internas, a sua estrutura e sua base, o que dele é essencial à conexão entre os seus elementos.

Historicamente, os sistemas tendem a funcionar a partir de um centro, ou um princípio organizador. Na Antiguidade, o centro era o planeta; no Renascimento, o centro se desloca da Terra para o Sol. Enquanto

a perspectiva clássica permitia uma visão múltipla em torno dos mesmos mitos, a renascentista tinha uma preocupação ótica com o centro da composição. Na Idade Média, o centro de poder era representado pelo discurso dos dogmas; já no sistema pictórico dos humanistas italianos era o homem o centro criador do universo.

Os sistemas de classificações artísticas trazem essa lógica junto à periodização da história: uma época rebaixa ou supera a anterior, manipulando os centros de poder dentro de cada sistema. A natureza conservadora dos sistemas é de ocultar o seu centro de poder, para que ele não seja desvelado. Na lógica das vanguardas, por exemplo, os ciclos artísticos são sistemas alimentados pelo movimento de rebaixar a arte maior, tradicional, e de elevar a periférica, deslocando-a para o centro.

No início do século XX, o Formalismo russo entendeu a obra de arte como soma e depois como interação; inicialmente como sistema em si e, posteriormente, parte de um sistema maior. O conceito de sistema, que foi retomado na escola de Tartu, em Moscou, pode ser desenvolvido a partir de um conjunto de elementos coerentes entre si e distintos de seu meio, organizados segundo um determinado princípio, que é chamado de “dominante”. Esse princípio organizador é essencial ao sistema, apesar de não ser o início fundador dele, ou seja, não vem à priori. Segundo os formalistas, as qualidades intrínsecas da arte, a sua materialidade concreta e suas particularidades específicas estariam sujeitas ao seu caráter sistemático. Para sobreviver, a arte precisaria se renovar e, para tanto, o sistema deveria ser abalado e revelado pela desautomatização da percepção, pois o hábito impedia de ver e de sentir os objetos. (KOTHE, 2019). Nesse sentido, o Formalismo russo destacou o papel renovador da arte à luz dos movimentos de vanguarda entre o século XIX e XX, num contexto em que predominava o automatismo da percepção.

A desautomatização é um termo usado pelos formalistas e que foi adotado pela Escola Estruturalista de Praga como recurso de estranhamento dos automatismos produzidos pelo uso da língua, que impe-

dem a boa comunicação. Flávio Kothe, que escreve sobre o Formalismo russo em 1976-77, amplia essa discussão no livro *Literatura e sistemas intersemióticos*, publicado em 1981 e revisto em 2019, e sugere ser possível uma desmistificação ideológica a partir do reconhecimento da estrutura sistema-dominante implícita na obra. Para decifrar a natureza do sistema, é estratégico decifrar a dominante, pois ela mostra o limite e as limitações do sistema.

Segundo Kothe (2019), a dominante não encontra sua identidade em si mesma, mas em sua capacidade de dominar os dominados. Ela se torna idêntica ao que ela não é, sendo dominada pelo que ela domina. O dominado, portanto, se define como tal em função da dominante. A dominante é ideológica quando se estende como universal, como afirma Kothe. Para facilitar a dominação, ela mascara sua natureza, fazendo imperar as aparências.

A dominante é o universal dentro de um sistema, que é sempre específico. Ela se torna ideológica, pois tende a crer que este ente particular é de fato universal (com o que ela seria o universal do universal: em suma, Deus). Todo o sistema tem a pretensão de se universalizar, pois esta é a tendência de sua dominante. Sendo a dominante o universal de um particular, ela é apenas um particular. (...) Faz parte, portanto, da estratégia do sistema procurar muitas vezes esconder a sua dominante, assim como faz parte da estratégia da dominante esconder o seu caráter sistemático e particular. O fato de ela estar escondida em cada elemento do sistema é uma demonstração do seu caráter particular (p.56).

Para que a natureza do sistema seja compreendida, a dominante deve ser decifrada. O primeiro esforço, é localizar a dominante e entender o seu âmbito; depois, localizar o que não está sendo abarcado por ela (os elementos ausentes) e então questioná-la. “Questionada a dominante, todo o sistema começa a oscilar; questionado o sistema, abala-se a dominante”. Por isso faz parte da estratégia do sistema esconder a sua dominante para que o sistema permaneça estável.

Para identificar a dominante de um sistema, Kothe sugere a categoria do estranhamento, do russo *ostranenie*, conceito formulado por Vitor Chklóvski, entre 1914 e 1916 (TODOROV, 2013). O estranhamento repousa na categoria da identidade, da mimese e da diferença: enquanto a identificação e o reconhecimento pelo público produzem a automatização da percepção, o estranhamento busca o despertar da percepção. Como um reconhecimento distraído, caberia à linguagem artística quebrar esse automatismo.

A finalidade da arte, segundo o ensaio de Chklóvski *A arte como procedimento*, é de romper com a automatização mediante o estranhamento. Segundo as leis gerais da percepção, uma vez que se tornam habituais, as ações também se tornam automáticas (TODOROV, 2013). A ideia da economia de forças mentais, para o formalista russo, dialoga com a ideia de que para sobreviver a linguagem precisa se renovar. A arte teria, nesse sentido, a finalidade de desautomatizar a percepção habitual que é estruturada pelas convenções.

O estranhamento trata de particularizar a experiência da percepção estética sobre as imagens para que o contato com a arte seja um procedimento difícil e lento. As imagens tornam-se dispositivos singulares da percepção em oposição aos dispositivos automatizados pela linguagem cotidiana que, em geral, não é vivenciada, mas apenas reconhecida distraidamente. A linguagem artística ou poética quebra o automatismo da linguagem cotidiana, em oposição ao cânone, e não a favor dele ou das instituições que o financiam. Desse modo, o estranhamento afasta o objeto do modo habitual de ele ser visto (KOTHE, 20219).

A origem do termo “estranhamento” é a palavra *ostranit*, derivação livre de *ostranenie*, termo latino usado no contexto do Formalismo russo da segunda década do século XX, cuja tradução apresenta divergências. Por vezes é traduzido por singularização, desfamiliarização ou estranhamento; esse último é uma derivação imprecisa do inglês *enstrangement*.

O termo “estranhamento” aqui é desenvolvido como procedimento de desautomatização do olhar habitual pelo afastamento do objeto da sua identidade, na dialética da não-identidade, ou seja, na negação do modelo, que apresenta em sua essência o próprio modelo.

A VANGUARDA COMO PROCEDIMENTO

A automatização do olhar remete à supressão da linguagem, pelo estreitamento ou pela canonização dos métodos. As convenções artísticas facilitam o automatismo porque têm como objetivo primordial a sua permanência: tornam a percepção um hábito. O que é habitual se torna sagrado. A automatização da linguagem pode ser análoga à automação no mundo do trabalho em que há a automatização dos processos – de humanizados para automatizados. As tarefas processadas pelas máquinas refletem-se nas relações humanas automatizadas pela linguagem convencional. Por isso a figura do autômato, diante da arte, que deverá exercer o seu papel de agente da desautomatização da linguagem.

O artista “convencional” (que é dirigido pelas convenções) atribui ao seu trabalho um significado inerente e coerente à sua época; produz, portanto, uma obra orgânica. Para o vanguardista, ao contrário, a obra é inorgânica, ou seja, retirada do seu contexto funcional para ser um fragmento. O convencional trata seu material como uma imagem viva da totalidade, enquanto o vanguardista isola-o, fragmenta-o, arrancando-o à totalidade da vida. O artista de vanguarda, ao montar a sua obra, junta fragmentos atribuindo sentidos onde o sentido pode ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido (BURGER, 2012).

O conceito de *ostranenie* é essencial no estudo da estrutura dos movimentos de vanguarda. A obra de arte guarda em si a relação com outras obras, a partir de associações entre ambas e do modo de produção que as originou, de acordo com a citação de Chkló-

vski de que “toda a obra de arte é criada em paralelo e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a antiga forma, que já perdeu caráter estético” (TODOROV, 2013, p.53). A natureza das convenções é a de permanecer como convenção e, por isso, ao lado da atualização, da desfamiliarização e da desautomatização, o estranhamento é intrínseco ao discurso vanguardista.

As artes de vanguarda estão imersas num período de grandes mudanças sociais, econômicas e estéticas. A crise da representação no final do século XIX, foi acelerada com a invenção do cinema e da fotografia. Artistas e suas obras vivenciaram e representaram crises e fissuras na história da civilização. São protagonistas dos movimentos de ruptura, resistência e continuidade artísticas os quais tecem a sociedade e a existência humanas, como espelhos que se retroalimentam.

Contrapondo-se ao automatismo, que se dá pela familiarização do conteúdo, os formalistas defenderam a condição da incessante novidade da obra, ou seja, da vanguarda como procedimento. Ao recusar a abordagem psicológica, filosófica e sociológica dominantes, integraram-se às vanguardas artísticas da época, como o Construtivismo russo e o Futurismo, trazendo a obra para o centro da análise.

O Futurismo italiano foi, entre 1910 e 1916, o primeiro movimento a ser denominado de vanguarda; investiu um interesse ideológico na arte a partir de uma ousada experimentação técnica e estilística (ARGAN, 1992, p.310) Nas obras do Futurismo italiano, a representação do movimento é parte de uma elaboração mental subjetiva, uma visão distinta da realidade, em que predominam formas múltiplas e simultâneas. O elemento dominante nas obras de Balla e Boccioni é a velocidade, o dinamismo da máquina, a tecnologia vista de modo positivo e heroico. A dominante do sistema é a velocidade ou o progresso em si, uma visão otimista de que as novas tecnologias (as do início do século XX) constituiriam esse novo sujeito, o da modernidade. Na escultura de Umberto Boccioni (Figura 2), há uma força invisível que deforma a figura humana: o corpo se adapta

à velocidade e ao dinamismo, deformando-se no espaço-tempo representados pela matéria. Já na pintura *Cão na Coleira* (Figura 3), Giacomo Balla apresenta uma imagem psicológica do movimento, uma representação mental do próprio homem moderno, em que predominam a repetição e a simultaneidade das imagens, a quarta dimensão. Ambas as obras são extensões da percepção sobre o movimento vinculado às máquinas.



Figura 2: Umberto Boccioni: Formas Únicas de Continuidade no Espaço, 1913. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>



Figura 3: *Cão na coleira* Giacomo Balla, 1912. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Para Argan (1992), as vanguardas se aproximam dos movimentos políticos progressistas, típicos dos países menos desenvolvidos culturalmente. Os movimentos seriam de contracultura, ou contra a cultura oficial instituída, de intenções revolucionárias, mas, em geral, reduzidos a extremismos polêmicos. O Futurismo italiano, por exemplo, reivindicou a destruição dos museus, exaltando a cidade nova: uma máquina em movimento. A representação do impulso espiritual do gênio se daria pela revolução tecnológica, mas que também respondeu à revolução burguesa.

Sob o gosto pelo escândalo e o desprezo pela burguesia oculta-se um oportunismo inconsciente e involuntário, e essa contradição explica todas as demais. Os futuristas se dizem antirromânticos e pregam uma arte que expresse “estados da alma”, fortemente emotiva; exaltam a ciência e a técnica, mas querem-nas intimamente poéticas ou “líricas”; proclamam-se socialistas, mas não se interessam pelas lutas operárias: pelo contrário, veem nos intelectuais de vanguarda a aristocracia do futuro. São internacionalistas, mas anunciam que o “gênio italiano” salvará a cultura mundial. No momento da opção política, prevalece o nacionalismo: querem a guerra “higiene do mundo” e participam dela como voluntários (p.313).

A partir do futurismo, a cultura italiana deveria se alinhar com a cultura europeia, incorporando a experiência do Romantismo, do Impressionismo e do Cubismo. Nesse sentido, há um esforço de se justificar o movimento historicamente: a velocidade é um movimento físico, um fator de coesão que permite a fusão entre o objeto e o espaço como elementos essenciais, superando, no limite, a dualidade fundamental. O artista deveria adotar o procedimento de aplicar-se à realidade, intensificando o seu dinamismo e tornando-a mais emocionante (p.314). De fato, dois dos maiores expoentes do grupo morrem em combate, o que em seguida fez dissolver o grupo.

As contradições interpretadas por Argan apontam que a dominante do sistema do Futurismo italiano pode não ser a velocidade dos motores do início do século XX, mas sim a vontade desses intelectuais e artistas italianos em se colocarem diante da modernidade, dos grandes movimentos internacionais e de criarem para si a sua “arte moderna”. Declaram morte aos museus, mas deles – do sistema – desejam o reconhecimento.

Já os grandes artistas russos iniciam a sua busca estética pela vertente populista, remetendo à antiga arte eslava. Tomando a primeira fase do Construtivismo Russo como um sistema, a dominante seria a revolução – talvez mais “a serviço” da revolução do que uma revolução estética em si. Sendo as obras construtivistas os sistemas, a dominante seria o próprio formalismo ou o rigor formal. Na segunda década, predomina o abstracionismo: a redução do objeto a uma não-objetividade – e a redução do sujeito para uma não-subjetividade.

No Suprematismo de Malevitch (1878-1935), objeto e sujeito podem ser reduzidos a um grau zero: o quadro não é um objeto, é um instrumento mental, uma estrutura entre o mundo interior e o exterior (Figura 4). Na vanguarda suprematista, a concepção de um mundo “sem objetos” (abstração absoluta) se desdobra na ideia proletária da não-propriedade das coisas. A ideia de que uma cadeira deve ser tão funcional quanto uma escultura, destitui das artes construtivas a hierarquia tradicional.

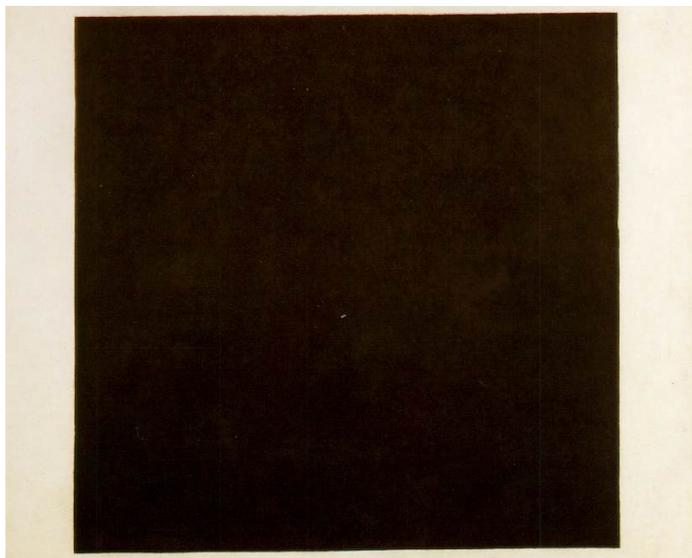


Figura 4: Quadrado negro sobre fundo branco. Kazimir Malevitch, 1915. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>



Figura 5: Com a cunha vermelha, golpee os brancos. El Lissitzky, 1919. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

As expressões artísticas são construções (e não representações) à serviço do desenvolvimento da revolução. A arte será informativa, não mais representativa, à serviço da revolução e da instrução artística popular. Os cartazes de El Lissitzky (Figura 5) supõem eliminar qualquer contradição entre a operação estética e a tecnologia industrial. Para tanto, aplica o rigor formal a uma arte industrial que se denomina como a “verdadeira arte popular” (ARGAN, p.324-330). Resta identificar em que momento as expressões artísticas 1) expressaram a sua autonomia e 2) deixaram de atender às forças da revolução para serem reduzidas a instrumento de propaganda política: a arte-propaganda de Estado.

O Dadaísmo aparentemente é um movimento artístico que se apresenta como antissistema ou fora do sistema, ao colocar em crise a ideia do objeto artístico e própria instituição social da Arte. O ready-made de Duchamp nega o próprio estilo artístico, trazendo uma reação à burocratização da sociedade. Nas obras de Duchamp a dominante é a ironia: o objeto sem finalidade aparente, o não-procedimento que se torna procedimento, negando os procedimentos artísticos então tradicionais.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Ao atribuir significados em máquinas sem finalidade alguma, as obras de Duchamp denunciam um certo niilismo no sistema das artes. O conceito é banalizar o próprio conceito da técnica e da arte, uma antiarte, em que o acaso é a lógica, a base dos procedimentos. A tecnologia industrial, para Duchamp, é uma mitomania, uma mitologia como qualquer outra, ou seja, não alcança a revolução destinada a mudar a face do mundo (ARGAN, p.439). Na obra Roda da bicicleta (Figura 6), Duchamp inaugura o ready-made. A anti-dominante tende a ser mais evidente que a própria dominante: o objeto revela a sua própria negação, no discurso niilista. Uma existe em razão de revelar a outra.

Há uma estreita ligação entre os movimentos de vanguarda e os movimentos políticos. Nesse sentido, a arte de vanguarda sugere uma revolução a partir da autonomização da consciência. Para essa revolução, a arte é o elemento indispensável. Essa libertação da consciência se observa nas premissas dos movimentos futuristas, do Construtivismo e Suprematismo russos e do Dadaísmo.

Por outro lado, as vanguardas artísticas do século XX também fomentaram o mercado da arte, inicialmente a americana, que se retroalimentava pelo neoliberalismo do pós-guerra. Um grande número de colecionadores norte-americanos, dentre eles os Guggenheim e os Rockefeller, impulsionaram o caminho sem volta, que hoje é a base da cultura contemporânea: a arte como mercadoria ou o mercado da arte. Nesse contexto, a arte representa a cultura da modernidade, a verdade implícita nas leis de oferta e demanda, o consumo e o business.

Arte contemporânea experimenta a crise da arte como valor e como instituição. A dominante desse sistema é o consumidor; o que não é vendável ou consumível, está fora do sistema. Numa outra análise possível, o sistema das artes hoje se confunde com o sistema capitalista, ou é por ele incorporado, nas suas várias escalas: dos leilões de obras de arte e grandes investidores até o artesanato digital diluído nas redes sociais. Nesse cenário, não há como entender o sistema das artes sem entender o sistema que a produz e a reproduz.

PROCEDIMENTOS DESVELADOS

As vanguardas artísticas entre o século XIX e XX exerceram o papel de abalar o sistema convencional das artes, cuja dominante era a referência clássica. À luz dos ciclos de vanguardas, a arte deveria se renovar constantemente, quebrando o automatismo da linguagem cotidiana. Mas foram os novos modos de produção e reprodução que puseram o próprio conceito da arte em crise, no século XX. Se no Futurismo a dominante era a estética da máquina como representação positiva, no Dadaísmo a máquina é representada com ironia. Mas em ambos os sistemas, aparecem como dominantes os modos de produção vigentes: no Construtivismo russo e no Futurismo italiano, a indústria, o automóvel e a velocidade da vida moderna; no Dadaísmo, a automatização da reprodução da arte como recurso estético (a máqui-

na como antidominante). De todo modo, não há como abalar o sistema das artes – papel atribuído geralmente pelas vanguardas – sem se questionar o sistema de produção capitalistas que o sustenta.

Os formalistas russos defenderam a ideia de que era preciso estudar os traços específicos das obras literárias. Estavam lutando pela especificidade da literatura, a arte literária como tal, assim como os artistas hoje lutam pelo seu espaço nas galerias presenciais e virtuais. O fenômeno dos influenciadores digitais, que hoje arrastam milhões de seguidores nas redes sociais, fazem o objeto artístico parecer, nesse contexto, analisado mais pelos fatores externos e pouco pela sua natureza.

O método formalista teria superado os limites das metodologias dominantes, transformando-se numa ciência independente em que a literatura era considerada uma série específica de fatos. O que caracterizou o movimento não foi o “formalismo” como teoria estética, nem uma metodologia que representava um sistema científico definido, mas o desejo de se criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do material literário (TODOROV, 2013).

Para Kothe (2019), o método formalista deveria tratar, além dos problemas particulares da ciência literária, dos problemas teóricos e gerais da estética, em direção à teoria geral da arte; viu a potência desses movimentos. Não é por menos que a metodologia evocada pelos textos formalistas propiciou o surgimento do Círculo de Bakhtin, da Escola de Praga, da Escola de Tartu, da Escola de Konstanz e do Estruturalismo.

O conceito de *ostranenie* talvez seja a síntese do que a retórica tradicional tentou compreender pela metáfora, metonímia, sinédoque etc. A visão habitual do mundo, desautomatizada pelo estranhamento, era uma visão ideológica de acordo com os interesses da classe dominante da época dos formalistas. Chklóvski, procurando justificar teoricamente as inovações do Futurismo russo, criou uma categoria

capaz de superar em muito as limitações e características deste movimento.

A essência da primeira fase do Formalismo russo não foi em si o estudo da forma e de sua sistemática – o que daria o suporte para o estruturalismo do pensamento ocidental no decorrer do século XX – e sim a particularização do objeto literário em relação ao seu contexto. Por isso, a metodologia formalista é defendida como a ausência do método, ou seja, pela sua negação. Negando um método, porém, tem-se outro: o princípio de que o método deve ser imanente ao estudo. Essa condição foi interpretada por muitos como a fragilidade do movimento, mas levou-os ao aperfeiçoamento e à evolução do método – o que pode ter sido a sua grande contribuição na teoria literária.

O que surpreende, a partir da análise de Kothe, é que os estudos formalistas não se mostram fechados, há a liberdade de incorporar fenômenos irreduzíveis às leis já formuladas, permitindo a revisitação dos procedimentos. Pode-se supor que a particularização da obra, ou seja, o seu estranhamento no sistema, pode trazer uma leitura do próprio sistema e sua dominante, a partir da não-identidade. Ou seja, a não-identidade reconecta a obra, paradoxalmente, à sua origem, revelando a estrutura do próprio sistema. Nesse sentido, o deslocamento da obra do seu contexto original e a sua particularização – pelo recurso do estranhamento – revela chaves de leitura do contexto, expandindo o próprio método formalista.

Na segunda fase do Formalismo, há uma busca pela integração entre a forma e a função, considerando a dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura, chamada de ordem lógica. Destaca-se Tinianov, que traz o signo literário e a significação funcional como uma nova perspectiva, situando no mesmo plano elementos como o ritmo, a construção fônica e fonológica, os procedimentos de composição e as figuras retóricas. Abrem-se novas constelações de estudo, considerando a classe hierárquica, os sistemas e a série como aspecto homogêneo.

Os formalistas, nessa fase, distinguiram a presença de planos superpostos no interior da obra, podendo integrar à análise formalista todo nível de significação que anteriormente foi isolado. O método escolhido, nesse sentido, não limita o objeto; a característica do código indicará os recursos e as técnicas a utilizar. A obra traz em si mesma a imagem do seu vir a ser (TODOROV, 2013). A ordem lógica é, para os formalistas, um recurso de integração da dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura e sua concepção, que só se revela depois de sua formulação, quando é sustentada por um conjunto de formas e de relações vividas.

Entretanto, Kothe (2019) aponta que o problema da automatização e da desautomatização nos ciclos de vanguarda precisa ser revisto. Se a finalidade básica da arte é, segundo os formalistas, de renovar a percepção e acabar com o pessimismo, toda vez que um princípio de construção artística se torna demasiadamente repetido a ponto de se automatizar, ele é substituído por outro. O que não fica esclarecido é a relação do contexto da obra com seu público, pois o que pode estar automatizado para o público de um determinado meio e momento pode ser a maior novidade para outro, assim como o que um autor imagina ter inventado pode já ter sido feito antes.

A partir da visão crítica sobre o Formalismo e a teoria dos sistemas, Kothe aponta desdobramentos importantes para os estudos da intertextualidade nos sistemas das artes e entre os diferentes sistemas intersemióticos. Trata-se de entender as obras e gêneros como sistemas não-desvelados e não como discursos retóricos lineares e fechados, imersos em seus sistemas e ao mesmo tempo invisíveis pela percepção habitual, automatizada.

Entendendo que os sistemas tendem a ser conservadores e centralizadores, organizados por um princípio que é a dominante, pode-se interpretar uma obra ou um gênero a partir do estranhamento dessa visão habitual automatizada, em direção à sua desideologização da obra e do seu contexto, pelo desvelamento do sistema e de sua dominante. Questionada a dominante, todo o sistema começa a oscilar,

revelando importantes chaves de leitura. Quebrando-se o automatismo da linguagem cotidiana, a arte cumpriria o seu papel de renovação.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Pe. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- KOTHE, Flávio R. KOTHE, Flávio R. Estranho estranhamento (ostranenie). Transcrito por *Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial*, Belo Horizonte, 20 agosto de 1977. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/>. Acesso em: 01 outubro 2017.
- _____. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2019.
- SKLOVSKY, Victor. *La Disimilitud de lo Similar*. Colección Comunicación. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973.
- _____. *Theory of Prose*. Illinois: Dalkey Archive Press, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

Desconstrução da Alegoria

DECONSTRUCTION OF ALLEGORY

FLÁVIO R. KOTHE

Resumo: Tanto se sugere desconstruir a alegoria quanto examinar o processo de desconstrução inerente à alegoria, desconstrução pela alegoria. Ela se torna uma chave metafísica. O que se pretende, no entanto, é algo que não seja apenas a dicotomia dos procedimentos, mas algo nos dois e entre os dois para, aos poucos, buscar algo que fique além deles.

Palavras-chaves: hermenêutica, alegoria, estética, tradição metafísica

Abstract: *We suggest here to deconstruct the allegory as well to examine the process of deconstruction that is inherent to the allegory, deconstruction through the allegory. What we pretend is, however, something that is not just the dichotomy of the procedures, but something that occurs in both e between both, to find, peu a peu, something that ist beyond them.*

Keywords: *hermeneutics, allegory, aesthetics, meta-physical tradition*

FIGURA AMBÍGUA

O título é ambíguo. Tanto sugere desconstruir a alegoria quanto poderia ser entendido como um processo de desconstrução inerente à alegoria, desconstrução pela alegoria. Ela se torna uma chave metafísica. O que se pretende, no entanto, é algo que não seja apenas a dicotomia dos procedimentos, mas algo entre os dois para, aos poucos, buscar algo que fique além deles.

Pretende-se retomar a figura da alegoria para ver como, sendo considerada a expressão concreta de uma ideia abstrata, possa estabelecer um pontilhão para atacar tanto a “ideia” quanto a sua “representação”. A alegoria explica o renascimento italiano,

no qual artistas procuravam mostrar em obras supostas ideias da mente divina. Walter Benjamin a utilizou para estudar o drama barroco, como linguagem convencional imposta, mas também a poesia de Baudelaire, no qual diversas figuras alegóricas – o albatroz, o cisne, o espadachim, a prostituta, os gatos – servem para captar a tensão subterrânea da modernidade urbana.

Paul de Man e Derrida propuseram a leitura alegórica de textos, mas essa busca de um sentido latente em conteúdos manifestos também norteou a psicanálise de Freud e Jung, que mostrava como aquilo que aparecia pode significar algo bastante diverso. A hermenêutica do sentido recôndito do texto leva a decifrar as estruturas subjacentes à tradição metafísica e às manifestações artísticas. Há uma tensão entre a concepção de alegoria como representação concreta da ideia abstrata, como linguagem convencional, como busca de sentidos reprimidos e como desconstrução de estruturas mentais do pensamento ocidental.

A contradição interna da alegoria – de ela ser, por um lado, uma linguagem convencional, que impõe a vontade do poder dominante, das convenções vigentes num meio e momento, e, por outro, induzir a busca de um sentido oculto, que vá além dos conteúdos manifestos – leva a propor uma hermenêutica que dê conta dessa ambiguidade, a ponto de se supor que o texto projeta um texto que não podia ser expresso quando ele foi erigido. A alegoria é figura estratégica para pensar a relação entre a concretude da obra e o caráter abstrato – da “ideia, verdade, aura, alétheia” – que através dela se sugere. Leva a revisar o determinismo estrutural da tradição metafísica, bem como a contradição inerente à concepção de que ela seja, por um lado, uma linguagem convencional, imposta, e, por outro, seja um dizer alternativo, a enunciar e sugerir o que transcende a

superfície do dito.

Não se pretende aqui restabelecer ou continuar a estética da arte sacra, mesmo que em versão laica e sob aparência filosófica. A escolástica acreditava que houvesse na mente divina um mundo de ideias feitas de puras formas, transpostas para as coisas na criação: o cosmos seria, nesse sentido, uma múltipla alegoria, a ser lida como livro da natureza. Na arte católica preponderou a alegoria, vista como representação concreta de uma ideia abstrata: as imagens serviam para representar noções como maternidade, paternidade, caridade, compaixão, amor ao próximo, salvação.

A iconografia é uma linguagem cifrada, em que os fiéis acreditam entender ao que se referem as imagens. Os luteranos praticamente aboliram a presença de imagens pintadas ou esculpidas em suas igrejas, como que forçando o fiel a se catapultar diretamente ao divino, sem a mediação icônica: em compensação, enfatizaram o texto e a música. Por um lado, a estética cristã quer representar ideias da mente divina, celestiais; por outro, fez do feio o seu cerne, ao enfatizar a figura de Cristo crucificado. Fez o feio parecer bonito. Ao ver num condenado impotente O Salvador, impôs uma interpretação antitética àquilo que aparece e, ao mesmo tempo, dogmatizou essa “imaginação hermenêutica”.

Quando filósofos tentam explicar a arte, não costumam ter a vivência interior do artista. Acham que a obra existe para encenar uma ideia, que é o que lhes importa: eles querem ser a destinação da arte: dar-lhes ideias. Hegel inventou o fim da arte para colher e recolher suas ideias na filosofia da arte. A ideia é vista na arte sacra como anterior à obra, como algo predisposto na mente divina, vagando pelos espaços siderais à espera do corpo quente da obra para entrar nele. A arte religiosa encena alegorias. É preciso discernir o cerne teológico da filosofia da arte.

A alegoria fascina: o mágico filósofo encontra na cartola o coelho que ele mesmo colocou lá; o espectador acha que é elevado a um plano superior, a uma mensagem divina, quando fica surfando na onda do artista. O filósofo da arte tende a reduzir as obras às

ideias que ele já tinha antes de se adentrar na obra. Tende a ter pouca sensibilidade para as dificuldades do fazer do artista, o sofrimento que é parir uma obra, um fazer que encontra o que não esperava.

A fábula é um curto conto alegórico, destinada a revelar a moral ideativa da conclusão. Na alegoria da caverna em Platão, as sombras projetadas na parede somente são percebidas pelo que não é sombra, uma fímbria luminosa que, embora estreita, permite discernir algo além, algo outro diferente dela. A natureza do olho não é ver as sombras, mas a mente reconstrói o perímetro das sombras pelo halo que as circunda.

Na grande obra filosófica ou poética, há uma luz que se projeta em seu contorno e, ao mesmo tempo, é gerada como que uma sombra luminescente, um halo que prenuncia e enuncia a obra no além de si mesma. Há certo ser na concretude da obra que sugere e prenuncia o que não pode ser plenamente enunciado. Há uma confluência subterrânea do ente da obra com a projeção de uma transcendência que a faz ser mais que a coisa da qual surge. Isso gera estranho entranhamento, estranhamento nas entranhas.

Esse algo a mais, esse “*je ne sais pas quoi*” deriva de buscas do autor, mas fora da intenção consciente. É algo que ocorre, que conduz o texto, a textura da boa obra, para ser algo mais que a mera tensão entre conteúdo manifesto e conteúdo latente. É uma transcendência, uma aura, que acontece em algumas obras, mas não na maioria. É como que um milagre, que faz a obra ultrapassar suas origens, preservando o frescor do seu pensar. Religiões procuraram dar a sua versão para um fenômeno que não é de natureza religiosa, mas antes uma profanação, um levar para frente do templo.

LINGUAGEM CIFRADA

Central em Walter Benjamin é o conceito de aura, a aparição próxima de algo distante, como a au-

réola das nuvens ou a luminescência de um galho contra o sol. ¹⁶⁴ **O próximo da nuvem remete aí ao sol distante, antiga representação do divino. Sabe-se que o sol existe, está lá, não é a luminescência que o faz existir. Este é o esquema da arte sacra e da estética da alegoria que o consagra. Faltou a Benjamin rever o conceito de aura, despindo-o de seu comprometimento religioso, fazendo uma leitura crítica do cânone das obras consagradas.**

Na alegoria, o que aparece como imagem não é aquilo que ela significa: costuma ser uma linguagem convencional, em que cada parte da figura significa tais e tais coisas, diferente do que ela aparenta ser. A figura da Justiça pode, inclusive, ter no sentido literal de suas imagens uma conceituação mais correta do que o sentido convencional. Exatamente por isso se impôs um sentido que quer impedir que se veja o que está aí.

A espada pode ser lida como a institucionalização da vontade do mais forte, a força como fundamento do poder: por ser este o seu efetivo sentido social, faz-se de conta que a espada seja apenas a capacidade da “equidade” impor sua vontade. A balança significa que consegue se impor quem tem “mais peso”, ou seja, mais ouro para colocar num prato, mas se faz de conta que significa apenas sopesar os argumentos. Representa-se a Justiça na figura de uma mulher, como se ela fosse sempre “compreensão, equidade, bondade”. O politicamente correto é uma forma de repressão sob a aparência de ser contra a opressão.

No drama barroco, a alegoria evidenciou ser uma linguagem convencional, em que cada elemento significa algo outro, mas essa significação não se esgota nessa imposição, pois permite que se veja até mesmo o avesso do que a convenção imposta pelo poder quer que se leia. A leitura alegórica permite

que se desvende esse outro, que está além do significado primeiro que se manifesta. Às vezes, o sentido mais oculto é o mais evidente e que não se quer ver: a justiça como imposição da força, como cega às estruturas iníquas da sociedade, a balança a sopesar quem tem mais ouro a colocar nos pratos. ¹⁶⁵ Isso está no espectro da estética sacra, ao impor a leitura dogmática. A alegoria é linguagem cifrada, assim como são gestos, falas e roupagens em cerimoniais. Falta liberdade hermenêutica.

Quando Benjamin procurou captar a modernidade de Baudelaire pela figura da alegoria, teve de subsidiar a compreensão da poesia na metrópole capitalista: a “ideia” de que partia estava em *O capital* de Karl Marx. Não foi esse, porém, o procedimento do poeta ao criar: buscou em figuras marcantes uma significação icônica, que permitisse apreender a vivência da grande metrópole. O poeta constitui novas figuras alegóricas – o albatroz, o espadachim, a prostituta, o cisne, o gato – e é preciso buscar sua significação pelo poema em que aparecem. Elas não são a repetição da convenção antiga, mas a invenção do novo. A boa obra de arte organiza em sua concretude algo que transcende sua singularidade e lhe garante caráter único, por ela ser a via de sugerir algo que não pode ser dito de outro modo. ¹⁶⁶

Karl Solger considerou alegoria e símbolo como pilares da estética. A distinção entre os dois não é tão fácil quanto parece. O símbolo – o jogar junto elementos que estavam distantes – pode ter se originado do costume de escrever numa telha de barro os termos de um contrato, que era então posto no forno, ficando depois cada parte com uma parte, sendo as duas novamente juntadas ao concluir o negócio. É preciso ver como um elemento se encaixa no outro. Na leitura do sonho, é básico ver a que corresponde no conteúdo latente ao que nele está manifesto. Ao se abrir para a alteridade, o símbolo se torna alegórico;

¹⁶⁴ KOTHE, Flávio R. Benjamin e Adorno: *confrontos*. Cotia, Editora Cajuína, 2ª edição revista, 2020, p.33 e ss.

¹⁶⁵ KOTHE, Flávio R. *A alegoria*, ensaio, São Paulo, Editora Ática, 1985.

¹⁶⁶ KOTHE, Flávio R. Benjamin e Adorno: *confrontos*, Cotia, Editora Cajuína, 2ª edição revista, 2020.

a alegoria, ao ser capaz de sugerir o que não se devia dizer, assume caráter simbólico.

FALÁCIAS DO EVIDENTE

As figuras retóricas têm sido vistas só como figuras verbais, especialmente do discurso político, como se ele fosse o melhor modo de chegar ao “bem comum” (e não de passar outros na conversa). Texto é, no entanto, um conjunto organizado de signos. É preciso aprender a ler palácios, templos, cidades, esculturas, pinturas. Aprender a ler a própria leitura.

Na *Arte retórica*, Aristóteles disse que a retórica seria um modo de ajudar a verdade, pois ela por si é fraca e frágil. Aquilo que nos tempos modernos tem sido entendido como retórica, ou seja, o conjunto das figuras de linguagem, maneiras de impressionar ouvintes e leitores, desempenha papel pouco relevante no “Mestre”: só no fim, e de modo bem secundário, ele vai tratar de figuras como metáfora e metonímia.

Aristóteles, logo após anunciar o primado da verdade, deixa de se preocupar, no entanto, com a verdade e, ao passar a estudar a psicologia das multidões, busca mecanismos coletivos com que o político teria de contar para manipular as massas no sentido de fazê-las acreditar que seria o “bem comum” aquilo que ele estaria propondo. A preocupação estava em ver como se poderia chegar a elas para que entendessem como “bem comum” aquilo que o político propunha. O que se pretendia era saber, entretanto, como manipulá-las, convencendo-as a fazerem o que o orador queria. A noção de “verdade” foi deslocada do desencobrimento da coisa para aquilo que se diz “sobre ela”. Muito profissional da palavra – políticos, religiosos, jornalistas, professores e outros – passou a viver da mentira como se verdade fosse, só porque enunciada por ele. Fake news rememoram fake oldies.

Em Kant, a “verdade” de um conceito parece ocorrer para o sujeito quando as percepções que ele tem se

mostram adequadas à “vontade” dele. Essa vontade costuma ser inconsciente. Não quer dizer, portanto, que o que lhe parece “verdadeiro” seja a apreensão plena do objeto, mas a constituição do objeto na subjetividade segundo as premissas e intenções desse sujeito dito cognoscente. Hegel subverteu isso ao propor a verdade como o captar o objeto em suas múltiplas determinações. Como essas determinações são predeterminadas e determinantes, a verdade se tornou busca, deixou de ser dogma.

Se as figuras de linguagem são um modo de obter mais eficácia na manipulação da vontade coletiva, mostra-se contraditório querer que elas sejam a grande chave para compreender não só a linguagem e a manipulação do poder, mas portal de entrada para a verdade de todo o ser. Se a grande obra de arte sugere mais do que diz, sendo tal sugerir o mais importante de sua existência, então esse a mais não pode ser redutível ao que estaria no horizonte da linguagem. Esse “sugerir outro” fica além do âmbito literal da obra, embora esteja nele.

DIZER O OUTRO

Alegoria tem o sentido etimológico de dizer o outro, ou seja, é preciso saber decifrar na imagem um sentido codificado e socialmente estabelecido. Ela é rígida como linguagem convencional e trata de interditar que se faça uma leitura diferente da que interessa ao poder. Assim, a estátua da Justiça poderia ser lida como sendo cega às injustiças sociais, pesando na balança quem possa colocar mais ouro num prato, sendo ornamento da força bruta da espada, sendo acomodada, tendo os caprichos da mulher. Nada disso estaria de acordo com a leitura convencional, ainda que possa corresponder ao fático.

Já se propôs a “leitura alegórica do texto” no sentido de decifrar a alteridade subjacente ao conteúdo manifesto. Isso quer fazer o desencobrimento do que está reprimido, embora a tendência histórica da alegoria tenha sido a consagração do discurso do *do-*

minus: portanto, ideologia codificada e imposta em signos. Talvez não se consiga ainda fazer o contrário do imposto pela poética da dominação. Mesmo que se tolerem algumas assertivas inoficiais, quando a leitura passa a questionar pontos realmente nevrálgicos da estrutura ideativa aflora a repressão e a leitura divergente é cessada e cassada. Tão relevante quanto a liberdade de criação é a liberdade hermenêutica. Um exercício dela pode ser descobrir aquilo que não foi dito, a palavra ocultada, aquela que ficou interdita, mas que é a chave e o sentido de todo o texto.

Na estátua da Justiça, há o descaramento de exigir que se interprete outra coisa que não aquela que está mais evidenciada. Quer-se que a espada não seja a vontade do mais forte, que a balança não seja o interesse do mais rico a pesar no prato da decisão, que a venda nos olhos não seja a falta de consideração do sistema judiciário quanto às injustiças sociais ao supor que justiça seja aplicar a lei feita pelo poderoso, a figura da mulher como mais compreensível. Em vez de camuflar o que seja a “Justiça” como parte do sistema de poder dominante, coloca-se tudo às claras e, ao mesmo tempo, impõe-se uma interpretação que pretende ser o oposto daquilo que está evidenciado. As pessoas então olham e não enxergam o que está mais à vista.

A alegoria cristã é tão diferente da moderna que ambas parecem coincidir apenas no nome, designando coisas completamente diversas. Por que se finge coincidir o que não coincide? É como se a repetição do nome não quisesse assumir a ruptura radical subjacente. A alegoria católica pressupõe haver ideias puramente formais na mente divina, como expresso por Tomás de Aquino, e que essas ideias sejam representadas em pinturas, esculturas, templos, ritos religiosos, fazendo a encenação concreta da ideia abstrata: isso leva à repetição do mesmo, pois se pressupõe que tal ideia seja eterna: mesmo acontecimentos de 2000 anos atrás já estariam previstos desde sempre na suprema sapiência divina. Algo bem diferente é ver sob o conteúdo manifesto um conteúdo latente diferenciado, a que só é possível chegar mediante a leitura “alegórica”, ver

o outro subjacente à fachada que é ostentada; mais diferente ainda é o que fizeram Baudelaire, Mallarmé ou Kafka, que, a partir das vivências da realidade, construíram imagens que passaram a ser ícones significativos, sintomas de algo mais amplo.

São três sentidos bem diferentes, cuja unificação sob o mesmo rótulo beneficia apenas a definição tradicional – a aparição sensível da ideia – o que acaba levando à reimposição da visão escolástica, de uma divindade originadora da ideia e de sua aparição. Mesmo na vertente grega, se a “alétheia” é primeiro uma deusa, o que se manifesta ao sabichão é uma divindade. Ela não se mostra a um escravo: prefere patrícios. A “revelação” tem caráter privilegiado, pois se considera o único a quem a divindade vai se manifestar. Há uma visão recôndita de superioridade e, portanto, de direito de dominar, manipular. A deusa não se mostra para qualquer um: tem seus eleitos, que são os seus eleitores: aristocratas com sangue divino.

Se o que está subjacente como ideia é considerado de fonte religiosa, a leitura a ser feita exige que esteja de acordo com o que se pretende intencionado pela divindade. É “lógico” então que se faça uma exegese de acordo com os parâmetros da religião. Não se permite, nesse espectro, que se faça uma “leitura alegórica”, que possibilite ver conteúdos latentes que subvertam a pretensa ordem do que “está manifesto”, do que teria sido manifestado pela divindade.

Aquilo que na psicanálise se chama de “atenção flutuante”, que busca apreender sentidos subjacentes à “livre-associação”, isso pressupõe que ela não seja “livre” e sim determinada por traumas, pulsões e tensões inconscientes. É como se o hermeneuta fosse um caçador a tentar surpreender passos incautos da presa. Ele faz isso a pretexto de “ajudar”, assim como o caçador faz um “upgrade” da vítima ao devorá-la.

A questão é que o manifesto pode permitir leituras diferentes da prevista pela doutrina. Surge assim o espectro da “leitura alegórica”, como se o bom texto induzisse a ver correntes subterrâneas, em que a atenção é desviada para novas plagas e praias. O

problema é que ela pode se tornar um amontoado de fantasias hermenêuticas.

Embora para o não-crente seja evidente que os “livros sagrados” foram todos elaboração de escritores dos quais não temos noções claras, da perspectiva da “fé” eles são inspirados por um deus, que apenas usou alguns escribas para ditar o que ocorrera ou devia ser pensado. Baudelaire usou o antigo recurso de construir determinadas cenas – como a do albatroz desajeitado no tombadilho ou o cisne perdido no Carrefour – para captar aspectos sintomáticos da vida moderna na metrópole decorrente da industrialização capitalista. Essas figuras são mais, no entanto, do que uma reportagem plangente de um aqui e agora. Elas propõem algo que não é apenas urbano nem local: conjugam entes determinados com algo que é mais abrangente. Há uma conjunção subjacente, como se emanassem de um mesmo fundamento e só se dividissem no processo de manifestação.

É o escritor que se põe a elaborar a obra de modo laico e sem mistificação, para apreender algo transcendental, mas que não é divino. O resultado pode ser maravilhoso pela habilidade de dizer algo de modo marcante que sugere um descortínio que não se tinha antes. Não é uma alegoria, no sentido de representar uma ideia abstrata prévia, mas é uma busca do que está contido numa cena ou figura que a fantasia prefigura na mente do autor e que ele tem o dom de expressar em palavras precisas e necessárias. Não deriva de uma ideia anterior.

O realismo socialista foi, de certo modo, uma regressão à estética da alegoria que alimentava a arte sacra. Queria divinizar determinada política, o artista tinha de fazer o que o partido queria. Não se concedia liberdade de busca. A “verdade” já era anterior à obra. Esta era feita para demonstrá-la. Como na arte sacra.

Diferente disso é o que está proposto por Poe, Bau-

delaire, Mallarmé, Kafka e outros bons autores. A construção imagética é uma busca, cujo resultado não se sabe de antemão. O autor começa fazendo algo que provém de uma inquietação, uma fantasia que não quer deixá-lo sossegado e o leva a gerar e parir imagens. Assim como não se pergunta a uma grávida se quer parir, não cabe perguntar ao artista se ele está ou não disposto a fazer a obra. Ele faz porque precisa. Não é nem opção. A obra está a usá-lo para se nascer. Ela é uma busca, a “ideia” é uma resultante, não uma fonte.

FAKE OLDIES

Algo sintomático ocorre nos milagres bíblicos. É evidente para o não-crente que não se para o giro da Terra ou o suposto movimento do Sol para que Josué conclua uma injusta conquista: quer-se, porém, que se acredite, a pretexto de que a terra invadida era a prometida por Jeová; é evidente que não se abre o mar com o gesto de uma varinha, mas isso é celebrado no texto dito sagrado e na iconografia; é evidente que ninguém retorna do mundo dos mortos, no entanto é isso que se diz que Cristo teria feito com Lázaro. Na linhagem greco-romana de crenças, é evidente que uma pitonisa prevê o futuro, que uma criança recém-nascida estraçalha serpentes, que Prometeu criou a humanidade e a salvou da destruição. Quer-se que se acredite na ficção, para não se perceber a ficção que é o divino.

Quando Rafael pinta um anjo soltando Pedro da prisão ou “O milagre na missa em Bolsena” em que a hóstia teria começado a sangrar, os teólogos que instruíram o pintor queriam que se acreditasse naquilo que estava sendo representado, como se não fosse fake, como se, por estar na tela de um pintor consagrado já fosse por si verdade sagrada.¹⁶⁷ Segundo os teólogos, tudo já estava previsto na mente

¹⁶⁷ CHAPMAN, Hugo, HENRY, Tom e PLAZZOTA, Carol. *Raffael, von Urbino nach Rom*, Stuttgart, Belser Verlag, 2004, p. 286 e 287.

divina: a criação de Adão e Eva, o pecado original, a concepção da Virgem Maria, Jesus menino, Cristo crucificado, Cristo ressurrecto, Pedro na prisão, a missa em Bolsena. Confunde-se verdade com crença. O temor reverencial diante da arte serve ao logro. Quanto maior a competência técnica do pintor, pior o uso que faz. O pressuposto é que haveria uma “ideia transcendental” que seria divina, crença conveniente à instituição que vive disso. A chave da transposição da ideia para a obra é a figura da alegoria. Ela serve para fazer, mas ora serve para desfazer.

Esse esquema tem servido para encenar o que seria arte. Ele está, no entanto, abalado por dois lados. Pelo lado da filosofia, está expresso que não se sustenta a duplicação metafísica do mundo, ainda que a maior parte das pessoas no Ocidente cristão acredite nela; pelo lado da produção artística, não se tem mais como parâmetro de artisticidade a encenação de crenças dogmáticas.

A obra de arte se constitui para sugerir algo que a transcenda, mas que não é uma “ideia a priori”. Ela é a busca inquieta desse fantasma que paira na mente do artista e que faz uso dele para se concretizar. Só quando o fantasma se corporifica no “suporte material” é que o autor tem maior certeza do que estava buscando. Mesmo assim, quando retornar ao que deixou, estará tentado a modificar detalhes aqui e ali. Esses aperfeiçoamentos somente são possíveis porque o trabalho grosso foi feito, algo que estava no artista exigindo ser posto à luz.

Karl Solger achava que arquitetura por excelência era o templo, que devia ser a expressão simbólica ou alegórica da ideia.¹⁶⁸ Se a obra não expressasse uma ideia, não seria arte. Para ele, Vitruvius e Alberti não haviam entendido isso. A noção de que a obra de arte deveria expressar uma ideia estava, porém, implícita neles: um queria mostrar a grandeza do im-

pério romano e o caráter divino do César; o outro, a perfeição divina e o poderio da Igreja Católica. Tais “ideias” eram verdades para eles, mas revelaram ser ideologias. O pressuposto do idealismo é que a ideia seja sempre verdadeira. Mas que “ideia” é essa que se expressa no templo? Seria ela ainda verdadeira?

O pressuposto “pagão” é que os deuses existiam, que o imperialismo romano merecia ser celebrado, que o César era divino. O pressuposto “católico” é que haveria um deus todo poderoso, carente de afeto, criador de tudo e até de uma vida post-mortem, sendo a Igreja sua representante na Terra. Um enaltecia o genocídio de povos invadidos pelas tropas romanas; o outro, a perseguição e matança de apóstatas, hereges, infiéis.

Tanto para o patrício romano quanto para o bispo católico, era “justo” e “bom” e “correto” o que propunham. Foram elevados pelas instituições a que serviam e levados sem críticas séculos afora. A ética é um conjunto de usos e costumes de uma época e um meio. Isso pode não ser bom nem justo para outros, mas é o ajustado aos interesses que então dominam o grupo que os propõe.

O pressuposto católico é que o homem seria criação de Jeová, assim como os sacerdotes de Apolo recebiam donativos para que o Sol continuasse girando em torno da Terra. Cabia suplicar pela misericórdia divina, para obter salvação. Feitos os donativos e as rezas a Apolo, se houvesse dia seguinte já estava provado que o fiel havia sido atendido. Torres de igrejas se erguem para o alto como braços em súplica. O templo expressa em pedra o gesto da comunidade, petrifica o que vale. A “verdade” pretende estar nessa correspondência. É um paralogismo imagético: parece lógica, sem ser. Os braços das torres se erguem ao céu em busca de resposta, a súplica imagina ter uma resposta, sem ter noção de que só existe

¹⁶⁸ SOLGER, Karl W. F. *Vorlesungen über Ästhetik*, reprint da edição original de L. Heyse, Leipzig, 1829, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, há versão italiana.

SOLGER, Karl W. F. *L'art et la tragédie du beau*, édition d'Anne Baillot, Paris, Edition Rue d'Ulm, 2004.

na imaginação.

Tomás de Aquino endossou a crença de que Deus teria todas as formas do universo inteiro em sua mente, de todas as coisas que existiram e poderiam existir. Aquino diz que segue Aristóteles, mas o trai, fazendo uma inversão sintomática. O Mestre disse claramente que com o desenho de uma serra não se consegue serrar nada. Condição básica é que se tenha o material para fazer uma serra. Matéria é algo que perdura, enquanto a forma vai variando. Para o grego, a matéria seria mais importante que a forma. Aquino diz exatamente o contrário: na mente divina haveria um infinito repertório de formas possíveis e a partir delas é que teriam sido feitas as coisas.

ENCENAÇÕES DA IDEIA

Aristóteles criticou expressamente o pitagorismo, que supunha que os números poderiam gerar as coisas. Dizia que os números derivam das coisas, as coisas não são criadas pelos números. Existem primeiro as coisas, depois elas são contadas. O número é uma formalização do contar as coisas. Aquino é um pitagórico, que substitui o número pela ideia puramente formal, como se fosse uma abstração de tipo numérico.

A concepção de *veritas* como “*adaequatio rei et intellectus*” é lida em geral como intelecto humano, mas este teria de captar o que estaria no intelecto divino. Quem faria isso? O teólogo católico. Quem expressaria a verdade suprema, de modo infalível? O papa. Sendo argumentação em causa própria, fingia não ser, mas servia para dizer aos artistas como deveriam fazer as obras, supondo que seriam verdadeiras sendo sacras, postas em templos.

Até hoje não se questionou essa disseminação de fake oldies na “arte sacra”. Se o argumento escolástico diz que a obra deve ser verdadeira, isto se volta contra ele. A “tolerância” manifesta na “história da arte” consagra a mentira pretérita e deixa o povo preparado para políticos demagogos arrastarem

multidões ao fanatismo e países à desgraça coletiva.

As ideias de Platão foram interpretadas na linha do neoplatonismo cristão, como um conjunto de formas abstratas: o cristianismo é um neopitagorismo. Aristóteles já disse que os números não geram as coisas: as coisas é que geram os números. Para Platão, ideias não eram formas abstratas, mas protótipos com forma e matéria. Platão não é platônico. Diz, no final da *República*, que o mundo das ideias não existe, seria apenas o reflexo das coisas no grande espelho da mente: primeiro existem as coisas, depois o seu reflexo na mente. O cristianismo ignorou isso, não servia à sua ideologia. Tomás de Aquino dizia que era impossível haver um órgão do corpo que pensasse, pois o pensamento tinha de ser puramente espiritual. O escritor em Platão vai além do filósofo nele: gerou imagens que permitiam pensar adiante. Tem-se evitado isso por dois milênios e meio.

Platão não se define por uma das posições, idealista ou materialista. Ele dá maior ênfase à idealista porque é Sócrates quem fala. Só que ele é irônico. Nunca diz o que pensa. Prega o contrário do que pensa e se diverte com os outros que acreditam naquilo que ele diz. Isso fica explícito no *Simpósio*. Nietzsche ficava irritado com Sócrates porque ele teria propiciado a profunda perversão filosófica que seria o cristianismo. Platão deixou claro, no entanto, que a teoria idealista não se sustentava. Nietzsche se perguntou, no *Le livre du philosophe*: por que eu xingo tanto Sócrates? E respondeu: porque sou parecido com ele. Nietzsche disse que cristianismo é platonismo para os pobres, não só por ter sido a religião de pescadores e escravos, os extratos mais baixos da sociedade, mas de pobres de espírito, pessoas que acreditam em teses ingênuas, incapazes de resistir à crítica.

Hegel argumenta que não tem sentido falar de forma separada de conteúdo. Toda forma é forma de algo, toda matéria tem um formato. A cavidade do cavalo está em cada cavalo, o abstrato é concreto nele, o concreto tem nele a ideia que o forma, a espécie a que ele pertence.

Heidegger disse que não bastaria inverter o platonis-

mo cristão para entender a “ideia” em Platão, pois isso seria o mesmo pelo avesso. Sugere que a “ideia” deva ser tomada como um “protótipo”, com forma e matéria, um tipo primeiro, que serve de modelo aos demais: não tem apenas a forma, mas também o material de que se constitui. Seria preciso observar, no entanto, que esse protótipo também não existe. Não existe um armazém em que estejam depositados os protótipos de todas as coisas que já existiram e ainda venham a existir. Como seria preciso prever as metamorfoses de tudo, elas teriam de estar todas já no “mundo das ideias da mente divina”: isso duplicaria o mundo, levou ao panteísmo, deus se tornou dispensável.

Vivemos a “era do homem”, como o animal que conseguiu alterar a temperatura do planeta, destruiu e continua a destruir milhares de espécies de animais e plantas. As viagens espaciais permitem vislumbrar a fragilidade da Terra, a grandeza infinita dos espaços siderais, a pequenez do ser humano, mas ainda não levaram a uma reformulação radical do homem, do seu agir e pensar, saber aquilo que deve ser preservado e em função do qual vale a pena viver e morrer. Isso é mais amplo do que ser de direita ou de esquerda, ser democrata ou totalitário. A revolução filosófica terá de vir pela cosmologia. O homem precisa mudar.

FALÁCIAS DA SINÉDOQUE

A alegoria autoritária é um sinédoque que não se compreendeu. A sinédoque pretende ser o todo, mas expõe só um aspecto. Faz parte da ânsia totalitária, que não quer a verdade como captação de tudo o que determina o objeto. Se não há um todo último, as totalizações são limitadas e mais ou menos artificiais. Não há, portanto, uma sinédoque última que, em sua parte manifesta, conseguiria sugerir e dizer o que seria a totalidade nela encenada. Todo espírito totalitário acredita que nele a totalidade se manifesta. Pretende estar falando em nome do todo ou até representar o todo em palavras, gestos, ritos, indumentárias. Ainda que declare ser um pobre servo, o único senhor

que reconhece é o “Todo Poderoso”, do qual imagina ser uma extensão, um mediador.

Na sinédoque entendida como “*pars pro toto*”, velas em vez de navios, a parte que se apresenta como um todo serve para sugerir que aquilo que nela aparece seria o todo. Sugere que a navegação deva ser pela força do vento. Um todo parece aparecer como aquela parte que serve para concentrar sua significação e excluir como impertinente tudo o que não é dito naquela parte. Ela nem mais se reconhece como parte, pois assume ser a plena representação do todo, e o todo só poderia ser aquilo que ela diz que ele é. A ideologia se utiliza da sinédoque como adequado e inconsciente estratagema. O totalitário tanto mais pretende ser o todo quanto mais parcial ele é como tanto mais quer poder quanto mais incompetente.

A arrogância tende a ser proporcional à ignorância. Pretende absolutizar uma perspectiva parcial como se fosse irretorquível, não havendo nada mais a considerar senão o nela exposto e, se possível, imposto. Ao espírito dogmático falta espírito e sobra dogma. Mostra-se autoritário porque acha que fala em nome da única totalidade certa, a dele ou da divindade que ele representa. Quanto mais for parcial, mais pretende ser total, como se fosse a única certeza. Os pobres de espírito acreditam nisso, e eles tendem a ser maioria. Como há, no entanto, pessoas que sabem mais sobre algo, as assertivas que fazem – ou calam – não são arrogância e sim impaciência com quem pretende ostentar uma sapiência que não tem.

Toda pintura é uma sinédoque, todo projeto arquitetônico, mesmo que em três dimensões, é uma sinédoque em miniatura, assim como o prédio acaba sendo apenas uma pequena sinédoque da vida que nele vai transcorrer. Uma casa pode ter, por exemplo, uma torre que cita um castelo: isso é sinédoque. Pode ser vaidade do dono, que finge estar construindo um castelo quando está construindo apenas uma casa que não chega sequer a ser uma grande mansão, mas pode ser uma citação de “*my home, my castle*”: esse é o meu espaço, só entra quem eu quero.

Mesmo que a substituição do todo por uma parte

que queira qualificá-lo de determinado modo, como se fosse feita apenas para mentir, como ocorre na manipulação ideológica, a sinédoque não seria uma figura desprezível: ela mostraria essa estruturação e, assim, poderia decifrar o que foi feito. Se é apresentada determinada faceta de algo para dizer que tudo é assim, ou se cria uma fachada para ocultar o que está subjacente ou até se usa a verdade para melhor mentir, o próprio deslocamento é sintoma do que está por baixo. Fachadas podem ser também necessárias para que verdades difíceis possam ser ditas, assim como é preciso usar máscaras, mesmo de civilidade, para sobreviver em meio inimigo. A sinédoque é como a máscara: tanto serve para esconder o rosto real quanto para mostrar uma dimensão oculta da personalidade.

Toda fotografia é uma sinédoque, pois sempre recorta parte de um todo maior (que, por sua vez, sempre é parte de outro todo ainda maior: nunca se tem, portanto, a totalidade e, por via de consequência, também nunca um fundamento último para alguma verdade absoluta). Enquanto reprodução de uma realidade ou constituição de uma realidade própria, as artes plásticas também são, nesse sentido, sinédoques, partes de um todo maior. Como ninguém consegue perceber a totalidade de nada e nem de tudo, como Deus Onisciente é o símbolo lógico dessa impossibilidade, toda totalidade com que operamos é apenas uma parte, uma parcialidade.

A sinédoque pode ser o meio para sugerir o que se tem a dizer em curto espaço ou curto tempo, ela é um modo de fazer a verdade aparecer de modo mais contundente. A verdade é sempre o todo, mas o todo é o que a gente nunca tem. Nele pode estar escondido, porém, justamente aquele detalhe que acaba sendo o mais decisivo para explicar um enigma, encaminhar um impasse, resolver um imbróglio. Em nome do que não se tem e nem se pode ter, acaba-se negando aquilo que se tem. Será que essa conceitualização da verdade, oriunda do último Hegel, peca por uma origem metafísica? Ou será ela um modo de formular o que normalmente não se pode dizer?

Se nunca se tem a totalidade, tudo se torna sinédoque de um todo sempre ausente. Ele é uma sombra

que acompanha o dito como se fosse o seu ser em forma de não ser. Se o todo nada é, cada parte fica acompanhada pela ausência e negação de si. Ao não se ter a totalidade, não se pode dizer que a parte seja propriamente parte. Esta, ao se revelar estratégica para toda a percepção e todo o conhecimento, para todo desvio da atenção e toda deformação, permite perceber o que se passa e, ao mesmo tempo, nela se dilui, tornando-se como que nada. Se tudo é sinédoque, nada é.

Se o todo sempre é parte de um todo maior e se toda parte é um todo de partes menores, então a sinédoque não é sinédoque: oxímoro e paradoxo seriam sua verdade. Este se tornaria a figura das figuras, na medida em que expressaria de modo mais condensado a natureza de todas elas. Ele acabaria sendo superado, no entanto, não só pela tendência de os contrários acabarem pelo conflito com a união que constituem. Cada um dos termos polarizados seria também a negação de si mesmo. Os contrários não deixam de ser contrários, mas também são aliados secretos, complementando-se em sua conjunção. Enquanto ela impera, são incapazes de se ultrapassarem, abrindo espaço para uma alternativa que nenhum deles admite nem permite.

O CONSTRUCTO ALEGÓRICO

A obra de arte atual apenas encena a lembrança do que poderia ter sido, mas não foi. Ao propor um “signo”, faz dele o sinal de uma ausência. Encena-se a ruína da linguagem. Não há mais o que dizer. A consciência da perda trágica não permite mais afirmar nada como solução dos choques da existência. Ainda há o momento em que, como uma luz que vai se apagando, a obra encena o seu esforço de sugerir essa perda, mas não se firma uma ideia que resplandeça divina.

A arte hoje não se define mais como aparição sensível da ideia, da verdade, da alétheia. Ela não diz mais com clareza. No máximo, sugere. Sua signifi-

ção apenas se acena de longe pelos significados postos e propostos pela obra. Ela é antes ausência que presença, antes um balbuciar que uma fala.

A encenação da obra encena uma figura virtual, que é aquilo que a obra realmente quer configurar. É algo sugerido pela obra, uma sombra mais que uma auréola, está contido nela, mas não se confunde com ela, embora se funde nela. É a sugestão de uma ausência que é presentificada, como uma sombra que acompanha a obra, é seu sentido como também sua negação. O poema hermético radicaliza essa operação, pois o que ele institui é tão fragmentado, tão elíptico, que fica mais a caminho da não linguagem do que da expressão clara de algo.

Há, portanto, uma contradição na linguagem da arte: ela se faz entre querer dizer e não poder dizer, entre sugerir o que não consegue dizer e a necessidade de ir além da vaga sugestão. Surge então a pergunta se, a pretexto de ultrapassar a tradição metafísica, não se recaiu novamente na estética da alegoria, em que se teria a representação concreta de uma ideia abstrata, um produto a acenar algo divino? Em vez de progredir se recairia no mesmo, que retornaria sob a aparência de ter superado a duplicação metafísica, de não ter retornado ao mesmo.

As demais figuras de linguagem também elaboram a conexão entre algo que é exposto e algo que por ele fica sugerido. Os românticos alemães, como Jean Paul e Tieck, insistiram na ironia, figura em que uma antítese ao dominante é desenvolvida, dando espaço ao sujeito para desenvolver seus pensamentos fora do âmbito do poder. Chklóvski mostrou como o *Macbeth* e *Don Quijote* são elaborados à base da figura retórica do oxímoro, a junção íntima de opostos. A hipérbole pode levar a conexões engraçadas, a exageros que não se sustentam, como pode também para examinar as sequelas do que fica oculto no cotidiano.

Quando o papa usa roupagem branca nas cerimônias católicas, ele está se vestindo como “Sua Santidade”, ou seja, como alguém impoluto, sem pecado, capaz de conversar com Deus e trazer mensagens di-

vinas para a Terra. Ninguém mais pode aí usar apenas branco. Os cardeais usam vestimentas encarnadas, que eram reservadas à nobreza. Essas cores são alegorias ou são símbolos? De qualquer modo, são uma linguagem que foi convencionalizada pela instituição, a exigir respeito e submissão.

A questão que aí se omite é que não é simplesmente um signo num processo de comunicação. Há algo na obra de arte que se transmite, se sugere, mas não se comunica: em vez de tornar algo comum, um comunicar, abre-se uma transcendência. O símbolo era a figura de linguagem que tipificava essa dimensão ignota da obra, enquanto a alegoria servia para instrumentar a obra no sentido de divulgar e aurtizar certa ideologia, proposta como ideia, mas que era antes uma crença da igreja, da aristocracia, do país. Era apresentado como se fosse uma verdade, uma “ideia”, mas era propaganda com a utilização de recursos estéticos. Os artistas costumavam acreditar naquilo que propagavam: os princípios da fé, a grandeza da aristocracia, o direito divino do rei, a santidade das figuras eclesiais.

Algo diferente se dá quando a preocupação é apresentar algo forte, comovente, que precisa ser dito rompendo as barreiras do discurso dominante. Mesmo o autor quando elabora fica perplexo diante do que vai sendo sugerido pelo artefato à sua frente. Há lampejos que ele não sabe de onde aparecem, mas que ele aprende a seguir, pois são mais espertos e pertinentes que o cálculo frio. Quem acredita na ideologia do mecenas também procura fazer algo impactante, algo que ele acha que precisa ser apresentado como quem coloca um embrulho festivo numa compra de brechó. A mera diferença de postura não diferencia a boa da má obra.

Como é que artistas tão inteligentes e hábeis no renascimento italiano foram tão limitados em seu horizonte? A rigor, teríamos de considerá-los antes artesãos do que artistas, já que suas obras são antes panfletos bem-feitos de propaganda religiosa ou aristocrática do que veiculadoras da verdade. Esta não se reduz a documento do pensar de uma época e lugar. Ela precisa ser válida ainda hoje, precisa

trazer algo novo, pois a grande obra é o único modo de sugerir algo que não pode ser dito em outra linguagem. Fica mais fácil repetir o consagrado do que enfrentar a descoberta da validade do novo. Recon-sagrar o já consagrado, como faz a estética da alego-ria sacra, não pensa o novo, o alternativo.

A concepção teológica de infinitude marcou a esté-tica, supondo-se que as grandes obras estariam fora do tempo, valeriam para todos os lugares, abriga-riam uma sapiência inesgotável e seriam perfeitas. Nenhuma obra é assim. Tal teoria não sabe que é teo-logia disfarçada. Sob as belas roupagens artísticas desfila a crença desnuda.

Ela foi rompida, sem querer, pela escola de Kons-tanz, com sua estética da recepção: em vez de se ater apenas à relação entre autor e obra, como tem sido feito sob a suposição de que o artista seja uma figura iluminada a trazer luz celestial aos pobres mortais, enfatizou a relação entre obra e receptor. Isso levou a perceber que obras consideradas “clássicas” foram esquecidas durante muito tempo (assim como po-dem ficar fora do alcance de grandes regiões). Nessa historiografia montada na relação obra-receptor, e não autor-obra, se perceberam coisas estranhas. O que se abre é a perspectiva de que seria preciso ter tanta liberdade para a hermenêutica quanto o ilumi-nismo pleiteou para a criação de arte.

ADENDO

Quando Kafka constrói ficções como *O processo* ou *A metamorfose*, elabora em situações concre-tas de personagens a presença de discriminações, prepotências, impotências que se encontram di-luídas na sociedade. A vivência dele podia ser a do judeu, que era minoria em Praga, numa cidade que era parte de uma minoria pertencente ao Im-pério Austro-Húngaro, mas ele escrevia na língua senhorial. A situação poderia ser invertida, por exemplo, nas vivências de um não-judeu em Isra-el em torno de 1970 – 2020, ou até mesmo de um judeu pertencente a uma minoria lá menos presti-giada: a pessoa poderia ler a sua própria situação na fantasmagoria intuída por Kafka para encenar

o que se passava na sua região natal uns cem anos antes. A ficção constrói algo que pode ser viven-ciado por leitores que não pertencem nem a um nem a outro desses esquemas de recepção.

O autor que fuja ao esquema teológico trata de dar forma às inquietações que perambulam em sua mente, imagens fugidias que querem dizer algo que não se consegue mais que sugerir, fantasmagorias obsessivas que é preciso expor para poder domar. Elas não são oriundas de uma teologia prévia basea-da num livro sagrado. São invenção do autor, que se assume solitário na empreitada, cujo resultado ele não pode avaliar. Pode dar pouca importância ao que será relevante para outros assim como dar re-levância ao que para outros será irrelevante. Há um imponderável nisso.

Há, porém, filtros socialmente estabelecidos que podem descartar obras de melhor qualidade, pro-mover obras menores, não levar em conta o que po-deria elevar o gosto vigente num meio e momento. Podem ser filtros étnicos, em que uma minoria que se apresenta como perseguida e se dá ao direito de perseguir outras, que ela considera culpadas, pro-movendo autores que promovam a sua ideologia; filtros sociais, em que a oligarquia latifundiária pro-move autores oriundos de sua classe; filtros políti-cos, em que se promovem artistas convenientes ao partido que está no poder enquanto se difamam ou se sufocam os que não forem coniventes; filtros mo-rais, em que determinado tipo de moralidade sexual passa a ser considerada válida em detrimento de ou-tras; filtros religiosos, que podem chegar ao ponto de impor um nihil obstat para só permitir a publica-ção do que estiver de acordo com as premissas da crença; filtros teóricos, em que determinada filoso-fia se impõe, passando a destratar ou sabotar as que não forem seguidoras de sua linha.

Há mais tipos de filtros do que se consegue elencar. São perversos ou justiceiros, mas funcionam mais do que se admite: é de sua natureza se esconderem, não parecerem que existem. É de sua convicção que melhoram a qualidade da cultura que se bebe. Que-rem fazer tudo certo, enquanto estragam o que lhes

convém. A ignorância pode ser um filtro, ao não deixar passar o que a ultrapasse. O dito pouco popular “não se deve dar pérolas aos porcos” faz parte da política populista que gosta tanto do povo que prefere que ele fique como está. Finge ser uma postura de esquerda, enquanto mantém a imposição oligárquica.

Os porcos têm razão ao não quererem pérolas: elas são indigestas, quebram os dentes, não são gostosas. Eles preferem milho: estão certos, para eles. Se pérolas forem jogadas no solo que habitam, vão pisar em cima, ignorá-las, fazê-las desaparecer na lama, no lodo, nos detritos.

Na revolução russa, Lênin quis introduzir, com a ajuda de Górkí, boas traduções dos grandes clássicos mundiais nas escolas e na leitura popular. Milhões e milhões de exemplares foram impressos. No fim, a revolução socialista fracassou porque partia do pressuposto de que o homem é bom por natureza, mas a sociedade é que o corrompe. Os comunistas no poder esperavam que, suprimida a exploração dos grandes proprietários, cada trabalhador daria o melhor de si para o bem de todos. Isso pode até ter funcionado com milhões deles durante alguns anos. Com o correr do tempo, no entanto, como o emprego era garantido e não devia haver desemprego, os trabalhadores foram se acomodando, cada um tratando de fazer o mínimo que podia para o máximo de vantagens que conseguisse. A velocidade de uma caravana no deserto é a do camelo mais lento. Sem lenha para fazer churrasco dele, há uma acomodação geral e o sistema acaba falindo por dentro. Isso acontece também em cooperativas nas quais os cooperativados ficam acumulando vantagens para si, em detrimento da produtividade da empresa.

A falência do comunismo europeu decorreu de uma premissa filosófica errônea. Credo ter a filosofia certa, a discussão filosófica mais profunda foi estiolada, as reformas econômicas não foram feitas, a modificação do sistema administrativo e política foi postergada até que era tudo tarde demais. Na China, o partido criou diversas empresas no mesmo ramo, obrigando-as a competirem entre si, enquanto for-

çava a transposição de tecnologia de ponta para o país. Conseguiu criar o modo mais competitivo de produção dos últimos decênios, fez uma revolução interna melhorando as condições de existência do povo, mas gerando também uma oligarquia de milionários que parecia inviável e indesejável ao modelo soviético.

Tendo se desfeito da contrapartida socialista na Europa e nas Américas (com exceção de Cuba, rotulado como capitalismo de Estado), o capitalismo seguiu a tendência de concentrar renda e pouco se importar com a miséria das grandes massas. Para manter e aumentar os privilégios, as oligarquias tenderam a optar por regimes fascistas, que usaram da democracia para chegar ao poder e de processos indecentes para alcançar e manter o poder. O pressuposto filosófico parece inverter a tese de que o homem é bom por natureza, para acabar postulando que ele deve ser mau para a natureza para obter o máximo para si. Assim, a era do homem escancara a destruição da vida no planeta. Bilionários pagam para si viagens espaciais, como se pudessem escapar com dinheiro às condições de vida na Terra.

A maioria das pessoas, desempregadas e sem boa formação escolar, descobre que sua existência é inútil. Quanto melhor a formação, mais deslocadas ficam. Seria melhor não terem nascido e, se nasceram, que morram o quanto antes. Sileno ressurgue como fantasmagoria. Promessas de redenção socialdemocrata não conseguem se cumprir. Os elos das oligarquias são mais fortes.

BIBLIOGRAFIA

- CHAPMAN, Hugo, HENRY, Tom e PLAZZOTA, Carol. *Raffael, von Urbino nach Rom*, Stuttgart, Belser Verlag, 2004, p. 286 e 287.
- KOTHE, Flávio R. *Benjamin e Adorno: confrontos*. Cotia, Editora Cajuína, 2ª edição revista, 2020, p.33 e ss.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*, ensaio, São Paulo, Editora Ática, 1985.

SOLGER, Karl W. F. *Vorlesungen über Ästhetik*, reprint da edição original de L. Heyse, Leipzig, 1829, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, há versão italiana.

SOLGER, Karl W. F. *L'art et la tragédie du beau*, édition d'Anne Baillot, Paris, Edition Rue d'Ulm, 2004.

Emociones cruzadas: Persas de Esquilo, el temor por la victoria y la alegría por la derrota

CROSSED EMOTIONS: AESCHYLUS' PERSIANS, FEAR OF VICTORY AND JOY OF DEFEAT

GUILLERMO DE SANCTIS

Resumen: En el 472 aC. Esquilo representó *Persas*, tragedia de contenido histórico que trata la derrota de los persas en Salamina. Si bien el momento histórico permitía expresiones de alegría por la victoria ateniense y la concreción de un complejo imaginario de superioridad griega frente a la “otredad” persa, esta tragedia centra su mirada en el dolor persa por la derrota y las consecuencias que de ella devendrán.

En el presente trabajo abordamos el particular manejo y comunicación de las emociones “trágicas” por parte de Esquilo y proponemos que el poeta afirma los aspectos más luctuosos de la victoria como mensaje actual y universal. Desde esta perspectiva, se consolida un “discurso trágico” que universaliza la experiencia del dolor y el luto.

Dado que las emociones son una clase de valoración de las situaciones que llevan a experimentarlas, *Persas* señala que el temor y el dolor son un eje que permiten reflexionar sobre los aspectos negativos de una victoria y el peligro de la alegría excesiva por la derrota.

Palabras Clave: Emociones trágicas, Dolor, Temor, Ocasión trágica

Abstract: In 472 BC. Aeschylus represented *Persians*, a tragedy of historical plot that deals with the defeat of the Persians at Salamis. Although the historical moment allowed expressions of joy for the Athenian victory and the consolidation of an imaginary complex of Greek superiority against the Persian “other-

ness”, this tragedy focuses on the Persian pain and fear for the defeat and the consequences that will come from it.

In the present paper we approach the particular management and communication of “tragic” emotions by Aeschylus and we propose that the poet affirms the most mournful aspects of victory as a current and universal message. From this perspective, he consolidates a “tragic discourse” that universalizes the experience of pain and mourning.

Given that emotions are a kind of evaluation of the situations that lead to experiencing them, *Persians* points out that fear and pain are an axis that allow us to reflect on the negative aspects of a victory and the danger of excessive joy due to defeat.

Key Words: Tragic Emotions, Pain, Fear, Tragic occasion.

En el año 472 Esquilo representó *Persas*, una tragedia de argumento histórico,¹⁶⁹ acerca de un suceso especialmente importante para la reciente historia de Atenas: el triunfo ateniense (y griego) en Salamina y Platea sobre el poderoso ejército de Jerjes, gran rey de Persia. En principio una victoria de la democracia y la libertad, sobre el despotismo que se cristaliza en una mirada altamente positiva de la isonomía griega y que contrasta con las jerarquías del imperio persa.

¹⁶⁹ La trilogía estaba compuesta por las siguientes tragedias: *Fineo*, *Persas*, *Glauco*.

Para muchos estudiosos, en esta tragedia los valores cívicos atenienses son expuestos positivamente y de manera categórica, muy a diferencia de lo que ocurre con la Tragedia griega en general, en cuyas tramas la concreción de estos valores es la consecuencia de un debate que los pone en jaque permanentemente.

Como cada una de las tragedias que nos han llegado, *Persas* exige reconocer los aspectos que la incluyen en el espectáculo trágico y nos impone criterios de lectura muy cuidadosos para entenderla en los límites de este género poético-dramático.

Uno de los aspectos genéricos más interesantes es la manera en que la palabra de los personajes se revisa de autoridad para debatir e imponer perspectivas en el curso de la trama. El Coro de la obra, compuesto por ancianos guardianes del palacio real, da cuenta de esta autoridad en el inicio mismo de la obra (vv. 1-8):

“Coro:
A estos, habiendo partido los persas
hacia la tierra griega se nos llama fieles (πιστὰ),
y de estas moradas ricas en oro
guardianes (φύλακες) por nuestra ancianidad
(κατὰ πρεσβείαν).
El propio rey, soberano Jerjes
hijo de Darío,
nos eligió (εἴλετο) para cuidar el país.”¹⁷⁰

La autoridad política por mandato real y por su estatus de anciano los ubica como “representantes” en la escena de los imaginarios y concepciones que los atenienses tienen respecto de los persas.

Esta autoridad se constata también en el conocimiento que los Ancianos tienen de Grecia frente a

la ignorancia de la Reina. Es precisamente el Coro quien expone con toda claridad el imaginario que los atenienses tienen de sí mismos en estas décadas de expansión y éxito militar, cultural y económico: (vv. 230-245):

“Reina:
...Pero quiero enterarme bien, amigos míos: ¿en qué lugar de la tierra dicen que Atenas está situada?

Corifeo:
Lejos, hacia poniente, por donde se acuesta el soberano sol.

Reina:
¿Pero de verdad sentía deseos mi hijo de apoderarse de esa ciudad?

Corifeo:
Sí, pues así llegaría a ser súbdita del Rey toda Grecia (πᾶσα ... Ἑλλάς)

Reina:
¿Pues tanta abundancia de soldados tiene su ejército?

< >
< >
>¹⁷⁰

Corifeo:
Un ejército tal que causó a los medos muchos males (ἔρξας πολλὰ δὴ Μήδους κακά).

Reina:
¿Y qué, además de esto? ¿Hay en sus casas bastantes riquezas?

Corifeo:
Tienen una fuente de plata (ἀργύρου πηγή τις), un tesoro que encierra su tierra.

Reina:
¿Acaso sobresale en tirar con sus manos flechas sirviéndose del arco?

Corifeo:
No. Lanzas (ἔγχη) a pie firme, armaduras y escudos

¹⁷⁰ Salvo indicación contraria, las traducciones me pertenecen. El texto griego de *Persas* sigue la edición de Page (1972) y el *Poética* de Aristóteles, la de Kassel (1965).

¹⁷¹ Sobre esta laguna textual y su posible contenido, véase Garvie (2009: 134-135). Sobre la velada referencia a la batalla de Maratón, véase Belloni (1994: 137-138).

(φεράσπιδες σαγαί).

Reina:

¿Y qué pastor de hombres está sobre ellos y manda su ejército?

Corifeo:

No se llaman esclavos ni súbditos (οὔτινος δοῦλοι... οὐδ' ὑπήκοοι) de ningún hombre.

Reina:

¿Cómo, entonces, podrían resistir ante gente enemiga invasora?

Corifeo:

Hasta el punto de haber destruido al ejército (καλὸν φθεῖραι στρατόν) ingente y magnífico del rey Darío.

Reina:

Dices cosas terribles (δεινά) para angustiar (φροντίσαι) a las madres de aquellos que han ido.”

El Corifeo sabe todo lo esencial de Atenas: su ubicación geográfica, su predominio en Grecia, su riqueza en plata, su organización militar de hoplitas y su democracia que llama a sus ciudadanos, ante todo, libres. Por supuesto, por oposición, todo lo contrario es lo que definiría a los persas. Vemos aquí el discurso etnográfico ateniense en su expresión clásica de superioridad por los valores cívicos que definen sus comportamientos sociales.

Además, informa a la Reina sobre anteriores enfrentamientos en los que los griegos han derrotado a los persas. Este último punto es fundamental pues el desconocimiento de la Reina supone que estas derrotas no han hecho mella en la memoria de los persas y, por ende, Jerjes y su ejército son susceptibles de un nuevo desastre militar.¹⁷²

Pensemos por un momento, el efecto que estas palabras producirían en los espectadores, muchos de los cuales pelearon en Salamina y cuya generación anterior lo había hecho en Maratón: Atenas no solo es la ciudad más importante de Grecia, sino una ciudad de libres que defienden esa libertad peleando

cuerpo a cuerpo con espadas y escudos, y no desde lejos con arcos y flechas, es decir que arriesgan su vida por la tierra que los engendró. El público tendría que sentir la exaltación del chauvismo patente, pero la obra plantea su reverso; son el miedo y la aflicción de la Reina las emociones que dominan la escena.

Esta escena tan citada y comentada en lo que se refiere a la “ideología cívica ateniense”, ha sido menos analizada en términos de las emociones que desde la escena se comunican al espectador. En efecto, el cierre de las palabras de la Reina les recuerda a los espectadores que están en el teatro para sentir las emociones más fuertes y tensionantes (como el terror y la angustia) y no para sentirse identificados positivamente con un discurso simplemente enaltecido de su ciudad.

Con habitual maestría, Esquilo no pone en discusión las bondades de Atenas, sino que discute la ocasión en la que deben celebrarse. La Tragedia es un género que opera sobre la finitud, la faz penosa de la vida y los errores de los hombres. En ella hay poquísimos espacios para la celebración feliz. Para la celebración de las grandes victorias sobre los persas, Atenas (y las restantes *póleis*) desplegaron otros ámbitos poéticos y otras ocasiones. Por ello, esta obra se llama *Persas* y trata acerca de la derrota militar de quien se cree un dios en la tierra (el rey Jerjes), de sus yerros y excesos castigados por Poseidón y Zeus, de su falta de inteligencia para descubrir un engaño por parte de los griegos. El Coro de la obra representa el dolor por lo sucedido y el temor por lo que vendrá.

Y si bien podemos decir que por oposición hay en la comunidad asistente al teatro una presencia de emociones como la alegría, la autoconfianza y el optimismo, debemos recordar que las emociones tenían un espacio y un momento socialmente delimitados para provocar el efecto del que son capaces.

¹⁷² La “memoria” es un tema central en *Persas*; al respecto véase Grethlein (2007). Sobre *Persas* y los límites del género trágico y la historia, véase De Santis (2011).

Una emoción en la antigüedad se define por el tipo de reacción que genera en quien la siente. Pero, por otra parte, la intención de producir una respuesta emotiva puede generar en quien ve o escucha una emoción diferente o contraria, incluso. Por ello, la ocasión de las representaciones trágicas es el espacio para cuestionar estos imaginarios que de manera asertiva contribuyen a formar una idea “Atenas” y la utilización de emociones fuertes es un medio que los tragediógrafos dominaron en gran medida.

El momento de representación de Persas podría haber desatado (y de hecho en algún punto lo hizo) un triunfalismo excesivo que llevara a pensar que el imperio persa había sucumbido o que Atenas había logrado una primacía efectiva y duradera.

Por otro lado, tampoco era creíble que las bondades del sistema democrático garantizaran la estabilidad política y económica de Atenas o una sintonía armónica entre líderes y ciudadanos, como lo demuestra la institución del ostracismo que se ejerció contra cada uno de los grandes estrategas de la victoria.

El Coro de Persas muestra que la representación trágica es el espacio para tensionar dos caras de la moneda, en este caso dos perspectivas de la guerra. Así como ha sintetizado de manera casi “pedagógica” las bondades políticas y culturales de Atenas (y de Grecia) que la distancian de los persas, también da cuenta de lo que es una respuesta a la muerte de los caídos en la guerra. ¿Cómo se entiende que un catálogo de jefes y contingentes que marcha a la guerra, pleno de recursos e inagotable en número, culmine en un par de estrofas que expresan lamentos y sentimientos luctuosos (vv. 114-125):

“Estrofa

Por eso, mi alma enlutada es lacerada por el temor (ἀμύσσειται φόβῳ),

¡ay del ejército persa, de que la ciudad llegue a saberse vacía de hombres, la gran ciudad de Susa!

Antístrofa

Y La ciudad de Cisa
devolverá el eco,

¡ay! —, profiriendo este grito una confusa multitud de mujeres (γυναικοπλη-/θῆς ὄμιλος), y en sus finos vestidos de lino se harán desgarros (πέσση λακίς).”

y más adelante (vv. 133-139):

“Los lechos se llenan de lágrimas (πίμπλαται) por el anhelo de los hombres, las persas de suntuosas lamentaciones (ἄβροπενθεῖς)

cada una se ha quedado sola (μονόζυξ)

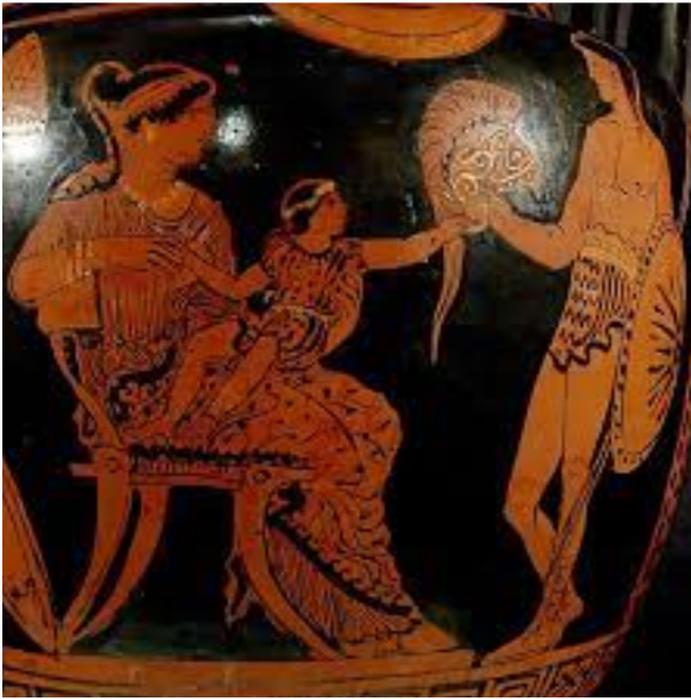
por el anhelo de su amado compañero habiendo despedido al impetuoso, belicoso (αἰχμήεντα θοῦρον) esposo.”

El cierre del primer canto coral es un lamento de luto anticipado en boca del Coro guardianes que imagina e imita llantos de mujeres.

Pero aquí el Coro no canta “como mujer”, sino que encarna a mujeres que se rasgan los vestidos y despiden a sus esposos. Si bien en la obra este tipo de lamento es considerado “oriental y excesivo”, no significa que el espectador no pueda receptar su peso emotivo y ser afectado por su contenido. De hecho, la representación trágica es el momento de simpatizar con estas emociones que, fuera del teatro estaban prohibidas en términos tan agudos.



¹⁷³ Enócoe ática de figuras rojas; ca. 460 a.C. (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo. Inv. 1981.173)



Si fuese una obra celebratoria de la victoria, el canto del Coro sería prácticamente irónico; una escena que feminizaría a los persas. Este mensaje fue profusamente difundido en Atenas y tiene una concreción gráfica en esta imagen en la que se ve un griego que corre con su miembro masculino en mano y una personificación del río Eurimedonte con vestidos persas y una inscripción que afirma “me están por atravesar” con el doble juego sexual evidente: los griegos penetrarán (geográfica y sexualmente) al persa.¹⁷³

Sin embargo, Esquilo no apela a este imaginario, sino al modelo del libro VI de la *Ilíada* (vv. 407-413) donde Andrómaca, llorando la partida de Héctor al combate y con su hijo en brazos le dice:

“¡Desdichado! Tu furia te perderá. Ni siquiera te apiadas
de tu tierno niño ni de mí, infortunada, que pronto
viuda
de ti quedaré. Pues pronto te matarán los aqueos,

atacándote todos a la vez. Y para mí mejor sería, si te pierdo, sumergirme bajo tierra. Pues ya no habrá otro consuelo, cuando cumplas tu hado, sino solo sufrimientos.”¹⁷⁴

Desde la perspectiva homérica, el dolor de la mujer que va a quedar viuda y con un hijo huérfano, es la consecuencia de la “furia” guerrera del héroe que no puede sino acometer contra el enemigo. Es decir, que la escena tiene un antecedente heroico y doloroso que se ajusta perfectamente a la situación trágica. Este pasaje de *Ilíada* ha sido objeto de muchas representaciones vasculares en las cuales el patetismo de la “separación” de Héctor y Astianacte es conmovedor.¹⁷⁵

En el texto de *Ilíada* la voz de Andrómaca no encarna solo un lamento femenino sino también una aceptación de las consecuencias del carácter heroico de Héctor. En *Persas*, en cambio, Esquilo centra su mirada en el conjunto de la sociedad y lo contrapone a la suerte individual de cada jefe y de Jerjes. El lamento las jóvenes persas viudas por sus lechos vacíos implica que una perspectiva diferente a la del guerrero alabado por su muerte en la batalla.

Este desplazamiento de la imagen del héroe-guerrero hacia el espacio íntimo-femenino es acompañado por un cambio en la figura ateniense del héroe. En un reciente trabajo, Manuela Giordano propone de manera convincente que Esquilo propone en *Persas* un cambio en la figura del héroe de guerra alejándose del modelo homérico, individual y aristocrático, para reforzar la idea del hoplita que vale más por su rol en la formación que por su osadía particular.

En su análisis destaca el cambio semántico que se opera sobre el adjetivo *θούριος* a lo largo de la obra y frente a la tradición homérica. En efecto, este adjetivo que en Homero solo se aplica al mismo Ares con

¹⁷⁴ Traducción de Emilio Crespo Güemes.

¹⁷⁵ Crátera de figuras rojas, segunda mitad del siglo IV aC. (Ruvo di Puglia Museo de Jatta J 412).

el sentido de “irrefrenable en la guerra”, en Persas *θούριος* es central en la presentación de Jerjes como líder de la expedición (v. 73) con un sustancial cambio posterior donde el sentido de “irrefrenable” se evalúa desde una mirada ética sobre el que “transgrede los límites” por su impetuosidad (v. 718).¹⁷⁶

Entre ambas menciones hallamos esta del citado verso 138. Aquí el carácter “impetuoso” que las mujeres (en boca del Coro) reconocen a sus jóvenes esposos, no es de su ánimo guerrero, sino de su sexualidad; ahora son los lechos los que carecen de los espesos vigorosos, como la tierra persa queda vaciada de jefes y soldados.

El público ateniense, educado en la enciclopedia homérica, debió ser muy sensible a este cambio de concepto que atiende al control y expresión de las emociones del ciudadano.

Esta propuesta de Esquilo obedece, sin dudas, al momento histórico que atraviesa la sociedad ateniense y el espectáculo trágico es sirve de amplificador en tanto es la ocasión más adecuada para sentir y reflexionar sobre las emociones, sus niveles de expresión y comunicación y los efectos que producen.

Es un tema debatido si el lamento insistente en Persas debe ser entendido como una condición de la “otredad” de los persas (en términos de inferioridad) o debe crear un lazo de simpatía ante el dolor que sufren los personajes. Pero es una dicotomía mal planteada pues es posible compadecerse del lamento de las mujeres (en boca del Coro) y, al mismo tiempo, reconocer las causas de los yerros de Jerjes que podemos señalar como parte del “imaginario negativo del persa”, en base a una nueva mirada valorativa de la democracia ateniense. Estos lamentos son valorados solo en tanto producen un efecto

emotivo impactante. Tal como afirma Aristóteles en Poética 1452 b - 1453 a las emociones de los personajes conmueven a los espectadores cuando son realmente comprensibles.¹⁷⁷

Las emociones que comunican los lamentos del Coro de Ancianos persas tienen un rasgo excesivo y extraño a la cultura ateniense, pero, al mismo tiempo, muestran un dolor y un desconcierto perfectamente comprensibles para el público, por lo cual estas emociones son receptadas y sentidas por este público.¹⁷⁸ En efecto, es imposible pensar que el llanto por los que fueron a la guerra y no regresaron, por la derrota y sus consecuencias no haya causado en el público de Persas una respuesta lógica y una emotiva, cuando, desde la ribera opuesta, ha sufrido muchas muertes y comienza a comenzar a comprobar el auge ateniense en gran parte de Grecia.

Un punto central que debe ser marcado y sostenido es que precisamente el espectáculo trágico es el ámbito adecuado para expresar no solo estas emociones poderosas sino plantear los límites de este impacto emotivo y su valoración social y cultural.

El lamento de las secciones líricas denota que las emociones están adecuadas a contextos poéticos y socioculturales. Así el Coro que desborda de dolor al oír la cruda expresión del Mensajero que trae la noticia de la derrota del ejército comandado por Jerjes (vv. 254-259):

“(Mensajero):

Sin embargo, es forzoso que despliegue todo mi sentimiento (*πᾶν ... πάθος*),

¡Sí, todo el ejército ha perecido (*στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε*)!”

Coro: ¡Dolorosos, dolorosos males, nuevos y desgarradores (*κακὰ /νεόκοτα καὶ δάι’*)!

llorad persas al oír este dolor (*τόδ’ ἄχος κλύοντες*)”

¹⁷⁶ Giordano (2019: 153-156). Sobre *θούριος* en la poesía homérica, pp. 152-153, y nota 18.

¹⁷⁷ Swift (2010: 326 y ss.)

¹⁷⁸ La polaridad que se expresa en Persas, “otredad-simpatía” respecto de los persas es analizada con claridad por Pelling (1997: 13-19).

El Mensajero no solo habla de la derrota sino de la destrucción total del ejército como denota πᾶς (v. 255), lo que explica el término πάθος enunciado en el verso anterior.¹⁷⁹ La exageración que supone πᾶς, justifica la exacerbación dolorosa del Coro, y es en esta clase de respuesta emotiva que observamos que el espectáculo trágico es una ocasión para experimentar los límites de las emociones como el dolor. En efecto, si bien el suceso justifica plenamente la emoción, su intensidad responde de manera acorde a la magnitud del caso tal como es narrado por el Mensajero.

De hecho, éste afirma que su propio regreso (νόστιμον) es “inesperado” (ἄελλπως, v. 261). El Coro retoma esta idea y la proyecta sobre el resultado de la batalla, como lo expresa el adjetivo νεόκοτα (junto a δάι’) (v. 257),¹⁸⁰ que luego es reforzado con la expresión “para oír este sufrimiento inesperado” ἀκούειν / τόδε πῆμ’ ἄελλπτον (v. 264-265), que, por una parte, responde las palabras del Mensajero (ἄελλπως = ἄελλπτον) y, por otra parte, varía sus propias palabras (τόδ’ ἄχος = τόδε πῆμ’; κλύοντες = ἀκούειν; νεόκοτα = ἄελλπτον).

La medida de la reacción emocional, en este caso de la expresión del dolor, no depende exclusivamente de las características psicológicas del Coro ni de su condición etnográfica de “otro-persa” sino que hay una reacción equivalente a la causa del dolor, es decir a los términos en que se expresa la noticia.

La autoridad del relato del mensajero es fundamental para entender el pathos del Coro: como es testigo presencial de los hechos: φράσαιμ’ ἄν οἷ’ ἐπορσύνθη κακά. (v. 267), “podría contar qué males fueron provocados”. De alguna manera, en la voz del Mensajero está la otra cara de la moneda de Esquilo (y del grupo de espectadores) que también estu-

vieron presente en la batalla de Salamina y podrían certificar la destrucción del contingente persa y la muerte de muchos griegos.

El πάθος que el Mensajero enuncia en primera persona se corresponde al que cualquier hombre pudo sentir en un momento de derrota catastrófica y de mortandad, aún en la victoria. El Mensajero se autoriza a relatar lo sucedido tanto en términos “objetivos”, (en el lógos que ordena los acontecimientos para que la reina y el Coro escuchen), cuanto “subjetivos”, (en la afectación que produce y comunica al narrar los hechos).¹⁸¹

Interesante es notar que el Mensajero va mucho más allá de lo que se espera de su rol dramático, pues la retórica de su narración implica valoraciones que condicionan la respuesta emotiva del Coro y de la Reina.

En consonancia, el Coro, que había ingresado a la escena declarando su rol y posición política y que luego ofreciera el catálogo de las fuerzas de Jerjes, asume, frente al relato del Mensajero, el rol femenino de lamentación y proyecta la situación al espacio íntimo y privado.

La focalización del relato del Coro en el sufrimiento femenino es parte de este reverso que propone Esquilo: no centrarse en la alegría de la victoria sino en el dolor de la derrota. Y el lamento femenino es siempre la máxima expresión de dolor.

Así insiste el Coro después de conocer la derrota persa en Salamina (vv. 533-547):

“¡Oh Zeus soberano, ahora sí destruiste el ejército de persas ingente y de numerosos hombres, has cubierto Susa y Ecbatana con un lamento sombrío (πένθει δνοφερῶ)! ”

¹⁷⁹ Además el Mensajero recurre a la autoridad de su relato al decir que fue testigo de lo ocurrido v. 266. Véase Garvie (2009: 151-152)

¹⁸⁰ Garvie (2009: 149) señala que el adjetivo significa “new” con la connotación de “unwelcome” que a menudo tiene νέος.

¹⁸¹ Sobre este punto, véase Barret (2002: 30)

Muchas mujeres con manos delicadas (ἀπαλαῖς χερσὶ) sus velos desgarran < > bañando sus senos con llantos participando de los dolores (ἄλγους μετέχουσαι). Las persas de suntuosos gemidos (ἀβρόγιοι) anhelando ver la reciente unión de sus hombres, abandonando el acostarse de suntuosos cobertores (εὐνάς ἀβροχίτωνας) de los lechos, goce (τέρψιν) de la dulce juventud, se lamentan con gemidos insaciables (γόοις ἀκορεστοτάτοις). También yo de los que partieron cantaré la muerte, probado está, llena de sufrimientos.”

Nuevamente, no hay dolor más grande que el de la viuda, y el llanto de las jóvenes apenas casadas, o de las hijas o de las madres, no tiene comparación. El imaginario de la *habrôtes*, despliega todo su arco semántico en el pasaje citado: “lujuria, encanto amoroso, belleza juvenil y dulzura”. Las jóvenes esposas esperan a sus recientes maridos para consumir sus matrimonios, pero recibirán vanas noticias de sus muertes.¹⁸² El Coro utiliza el lenguaje de la lírica amorosa para describir el dolor intenso de las mujeres, una subversión que muestra que no se debe esperar ninguna alegría en la presente situación y, por ende, en el presente canto coral.

Se ha insistido en que estos cantos y sus imágenes poéticas pretenden mostrar la “feminización peyorativa de las persas”. Y no se puede negar que es una lectura factible.

Sin embargo, el género trágico impone un código que evita una lectura lineal de estas escenas y obliga a tomar en cuenta otros aspectos constitutivos del “discurso trágico”. Las emociones como expresión codificada de los impactos y reacciones que los hechos producen, nos dicen que las muertes (aun

siendo de sus enemigos) causan dolor. Y la escena genera y comunica esta emoción y no otra.

Podemos considerar las emociones como “naturales” o “universales” pero también como producto de una “construcción social”, que enfatiza las formas en que las emociones se moldean según los valores y costumbres de una determinada sociedad. Este posicionamiento teórico considera que más que ser reacciones instintivas, las emociones son de naturaleza cognitiva y dependen del modo en que evaluamos y juzgamos el comportamiento y las motivaciones de los demás. Por ende, este enfoque define a las emociones dentro de la dinámica de la interacción social: aquellas emociones que modifican nuestros juicios nos hablan de un desarrollado sentido de las motivaciones, las relaciones sociales y las emociones de los demás, ya que implican un procesamiento cognitivo superior. Las emociones son juicios de valor acerca de los hechos a los que nos enfrentamos. Y, en la medida en que las emociones implican juicios de valor, van a diferir de acuerdo con los valores colectivos de cada comunidad.¹⁸³

Así, las distintas reacciones y afecciones emotivas son parte esencial del proceso de formación de los valores de una sociedad. Esquilo y la Tragedia son agentes de estos valores a través de las emociones exigidas por la ocasión y el género poético. Es impensable una tragedia que genere el placer y la alegría de ver a los enemigos derrotados.

Entonces, el exceso en el lamento con su proliferación de emociones implica, en consecuencia, una valoración de la situación: la muerte de los esposos y el vaciamiento de las casas persas implica la pérdida de los hombres más importantes en la estructura de poder del imperio persa.

Ebbott analiza este tema desde una perspectiva interesante: en la larga enumeración de los muertos

¹⁸² Sobre la *habrôtes* y la relación entre *Persas* de Esquilo y la lírica, véase Dué (2006: 57-90).

¹⁸³ Esta posición teórica sobre las emociones en la antigüedad no es absoluta ni única. Seguimos aquí el tratamiento de Konstan (2006).

persas, Esquilo destaca las individualidades con adjetivos que denotan su posición personal en el imperio. Por el contrario, las listas atenienses de caídos en guerra y en los epitáfios λόγοι o en la lírica, los muertos son llorados y celebrados en función su pertenencia a un conjunto de compañeros muertos y por la ayuda que su muerte supone para la salvación de la pólis.¹⁸⁴

Es obvio que hay posición “helénica” de Esquilo frente al enemigo, pero comunica siempre una emoción perfectamente conocida por los espectadores: el dolor por la muerte de los combatientes.

Si Persas no celebra la victoria ateniense, entonces pone en escena el dolor de la derrota militar de Persia y de las consecuencias políticas que esto provoca (vv. 584-597):

“Estrofa:

Después de mucho tiempo a lo largo de la tierra de Asia

ya no hay leyes persas,
ya no pagan tributos
a las imposiciones del señor,
ni prosternándose en tierra
lo adoran. El poder real
en efecto ha perecido (βασιλεία / γὰρ διόλωλεν ἰσχύς).”

Antístrofa:

Para los hombres la lengua ya no
está en cárceles. Se ha desatado pues
el pueblo para hablar libre,
puesto que se desató el yugo de la fuerza (ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς).
Habiendo ensangrentado el campo
la isla de Ayante bañada de olas
entierra a Persia.”

La derrota está a punto de trastocar completamente el tradicional sistema político y de dominación per-

sa: no habrá pueblos subyugados, los hombres hablarán libremente y no se tendrá al rey como un dios. El horror que esto supone para el Coro comunica un mensaje concreto: la derrota provoca una katastrophé, es decir un cambio completo del orden establecido y si este fuera el caso de Atenas, diríamos que se estaría a punto de perder la libertad de palabra (la parrhesía) y la democracia. En ningún momento se dice que la katastrophé sea un resultado sólo es aplicable a los persas.

De hecho, Aristóteles señala en Poética (1451b1-8):

“La diferencia (entre el historiador y el poeta) radica en el hecho de que uno (el historiador) expresa lo que ha ocurrido (τὰ γενόμενα) y, el otro (el poeta) lo que ha podido ocurrir (οἷα ἂν γένοιτο). Por ello, la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía expresa más bien lo universal (τὰ καθόλου) y, en cambio, la historia, lo particular (τὰ καθ’ ἕκαστον).

Esta afirmación nos permite proponer que en la lectura de Persas de Esquilo es necesario entender lo que implica sentir fuertes emociones frente al dolor, incluso, del peor de los enemigos, y no restringir el mensaje de la obra sólo mirada pasiva y complaciente frente a la muerte de los generales enemigos y las consecuencias políticas que ello implica.

No podemos negar que los espectadores atenienses tuvieron la experiencia de la muerte de sus conciudadanos, y las viudas lloraron a sus esposos muertos con lamentaciones públicas y privadas. El dolor por la pérdida de un ser querido es una experiencia universal, pero las leyes no escritas del género trágico impiden que estas situaciones lamentables se proyecten en Atenas, la ciudad querida por los dioses y en la se resuelven positivamente muchos de los conflictos trágicos más punzantes.

Así, Esquilo enfrenta a su público con “lo que ha podido ocurrir”, si la derrota hubiera sido de los grie-

¹⁸⁵ Ebbott (2000). Es interesante notar que esta adjetivación de los grandes nombres persas caídos es constante como se ve en palabras de la Reina, el Coro, el Mensajero y Jerjes.

gos. Entonces, el lamento, el dolor y el horror serían la evidencia del error de sus dirigentes políticos, de sus decisiones militares y de su hybris. Paradójicamente, lo único que no podría darse sería una obra trágica de esta supuesta derrota pues está prohibida la representación de los oikéia kaká, “de los males propios”, y aún más, está vedado el impacto emocional extremo, uno que fuera imposible de apaciguar mediante la catarsis.

La estética de la Tragedia está directamente ligada a su función social. Su capacidad de representar los aspectos terribles de la vida humana reafirma los valores cívicos atenienses, pero cuestionándolos a través de lo que sucede en otros y en otro espacio. Pensar que lo que sucedió a los persas no podría acontecer a los atenienses, va en contra de la experiencia estética de los espectadores. Alegrarse por la victoria es distinto a sentir alivio por no ser los derrotados; en cambio el horror de la derrota es siempre una posibilidad latente, por ello, la Sombra de Darío define la derrota en términos de impacto duradero (vv. 759-761):

“Efectivamente ellos han producido el desastre más grande que será recordado por siempre (ἀείμνηστον), como jamás otro dejó desiertos la ciudad y el campo de Susa.”

Como dijimos antes, el Coro de Ancianos persas “recordó” a la Reina que los griegos ya habían vencido a sus ejércitos. Si aquella mención indirecta de Maratón es importante, es este contexto concreto de la derrota en Salamina (y Platea) lo que no podrá y no deberá ser olvidado. La diferencia entre estas dos batallas es esencial pues el en el 472 parte del público había participado activamente en Salamina en el 480/479 y la ciudad toda continúa celebrando la victoria y lamentando los muertos. Es para este público que las emociones comunicadas desde las escenas son perfectamente “comprensibles” y por sus propias características son “universales”.

La filosofía de Gorgias y Platón estudió y debatió sobre las emociones. Desde mucho antes, sin embargo, la poesía y, en particular, Tragedia les daba

forma y nombre y operaba con sus impactos en la escena y en el público.

En el amplio espacio poético, jamás cupo la alegría donde hubo muertos y destrucción. Como arte la Tragedia no se permite la alegría oportunista ni envidia vanidosas acciones personales.

Quizá en nuestra actual lucha frente a la(s) pandemia(s) que nos azotan recurrentemente, Persas nos haga recordar a ciudadanos y dirigentes que cada avance de la ciencia y cada derecho social reconocido no puede traducirse, precisamente, en vanidosas y oportunistas expresiones personales de triunfo, cuando la experiencia de tantas muertes y el dolor y el horror de lo vivido debe ser llorado y recordado por siempre.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrett, J. (2002), *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. University of California Press. California.
- Belloni, L. (1988), *Eschilo. I Persiani*. Vita e Pensiero. Milano.
- Crespo Güemes, E. (2000), *Homero. Ilíada*. Gredos. Madrid.
- De Santis, G. (2011), “Persas de Esquilo: género trágico e historia”, en Ames. C.- Carmignani, M. (eds.) *Discurso y Sociedad en la antigüedad grecolatina*. Ordia Prima. Studia.6. El Copista. Córdoba. pp. 91-116.
- Dué, C. (2006), *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. University of Austin Texas. Austin.
- Ebbott, M. (2000), “The List of the War Dead in Aeschylus' *Persians*”, HSCP 100, pp. 83-96.
- Garvie, A. F. (2009), *Aeschylus. Persae. With Introduction and Commentary*. Oxford University Press, Oxford.
- Girodano, M. (2019), “*Thourios Xerxes e la critica militante di Eschilo*”, en Giordano, M. - Napolitano, M. (a cura di) *La città, la parola, la scena: nuove ricerche su Eschilo*. Sem. Rom. Quaderni 26. Edizioni Quasar. Roma. pp. 147-158.
- Grethlein, J. (2007), “The Hermeneutics and Poetics

of Memory in Aeschylus' s *Persae*”, *Arethusa* 40, pp. 363-396.

Kassel, R. (1965), *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford Clarendon Press. Oxford.

Konstan, D (2006), *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. University of Toronto Press. Toronto.

Page, D. (1972), *Aeschyli septem quae supersunt tra-goedias*. Oxford Clarendon Press. Oxford.

Swift, L. (2010), *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford University Press. Oxford.