

# BES

Revista de Estética e Semiótica  
Volume 12 - Número 1 - Ano 2022  
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 12 – número 1 – 2022

---

<https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v12.n1.2022.00>

# 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](mailto: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 presente número da RES (1-2022) reflete o presente, mas não só por trazer fotos e reflexões sobre a pandemia de Covid: mesmo no nível especulativo, tenta repensar o que está se passando na História atual, marcada pela Guerra da Ucrânia e por um realinhamento das forças políticas mundiais, passando-se da hegemonia americana total para uma pluralização dos polos de influência. Não se faz aqui política partidária, mas também não se pretende consagrar uma postura alienada, indiferente à responsabilidade que o ensino público tem com a sociedade que o sustenta. Pelo contrário, a situação tem se agravado tanto que a Revista precisa se perguntar se este não vai ser o seu último número. Tomara que não, mas isso não depende de duas ou três pessoas apenas.**

Este número se divide em quatro blocos: 1) teórico, que reúne ao todo quatro artigos; 2) depoimento propositivo, com duas contribuições; 3) sobre a pandemia, com três colaborações; 4) análise de aspectos da cidade de Goiânia. Segue-se assim o princípio de começar do mais abrangente para ir afinando e concentrando no particular, mas tomando o cuidado de preservar no teórico a concretude das obras que nele são pensadas, bem como de manter a teoria nas partes analíticas. Tanto o teórico está presente no analítico quanto obras individuais são referências para a reflexão abstrata.

A Revista entra em seu décimo segundo ano de existência. Sempre conseguiu preservar um bom nível de qualidade e, ao mesmo tempo, uma diversidade de perspectivas e de temas. Tem havido um acolhimento internacional aos artigos, com milhares de leituras em todos os continentes. Seria bom se o esforço feito pudesse ser preservado e tivesse continuidade.

A Revista já teve de testemunhar a morte de sua edição impressa, por falta de apoio da nova direção da Faculdade de Arquitetura. Restrita ao âmbito digital, é como um fantasma a percorrer espaços virtuais: restrita ao que parece incorpóreo, tem atravessado

muros e paredes, não só como testemunha de existências pretéritas, mas como proposição de espaços interdisciplinares de reflexão, para a assombração do quadrado e enquadrado. Fica difícil, no entanto, sobreviver como fantasma de si mesmo. A Revista sofre com certa apatia e acomodação que perpassa nos quadros acadêmicos e que reflete uma tendência geral de regressão e pessimismo.

A Revista tem sido um bastião de defesa da livre reflexão. Até o próximo número, se houver, o país deverá ter definido o seu futuro, o caminho que pretende trilhar: concentração dos privilégios oligárquicos autoritários ou consolidação dos direitos da cidadania e do espírito republicano. Uma revista sozinha não faz um verão. Ela não é uma oposição eficaz a um status quo nem é socialmente relevante para consolidar a democratização. De um modo ou de outro, não faz uma diferença essencial. Mesmo que quisesse ser uma negação, teria de aprender a negar a sua negação para não renegar a razão crítica.

A batalha parece perdida antes mesmo de começada. Por uma dúzia de anos, lutou-se, com as poucas forças disponíveis. Se elas ainda mais escasseiam, não se pode propor continuar a luta. Todos aí perdem. É mais fácil a regressão do que o esforço analítico. O combate mais incisivo e decisivo não foi sequer travado. O que se fez foram pequenos exercícios, em que se combatiam espectros que estavam em nós mesmos.

Resta agora o caminho das sombras. Talvez só possam nelas sobreviver os que se mostraram prontos para a batalha mais decisiva. Não soubemos ainda definir o espectro dos inimigos, dos que nos querem mortos. Ele estava em nós, naquilo que nos retinha, nos impedia de pensar adiante, enfrentar o mais decisivo. É tão mais fácil recuar, se esconder no mato, deixar a batalha passar ao largo.

Estava em nós o que parecia ter-nos alimentado, mas que acaba por nos devorar. Na antropofagia do divino, somos devorados por aquilo que parecemos

absorver. Pensamos que pensamos, mas há uma estrutura que nos faz pensar o que pensamos e que pensa por nós: apenas fingimos que pensamos. Balbuciamos como um bebê que ainda não aprendeu a falar. Não se trata, porém, apenas de uma estrutura metafísica que nos prende, uma duplicação e divisão de mundo imposta pelo cristianismo. Há uma estrutura política e militar de dominação mundial, que se torna totalitária no âmbito da veiculação midiática.

Se sorrirmos ou se chorarmos, o que poderia fazer diferença seria termos uma ama ou mãe que nos amasse, que nos estendesse a mão. Nós nos descobrimos órfãos: filhos de um passado ingrato e jogados para um futuro espinhoso. E, no meio, um presente pouco róseo. No entanto lutamos mal rompe a manhã. Sem boa elaboração não há sequer tragédia e sim apenas desgraça e olvido.

Se vamos sobreviver como fantasmas sobrevivem – sozinhos por corredores vazios, nas trevas da noite e meia –, buscamos o direito de existir como se sentido houvesse nisso que fazemos. O nada quer ser nossa essência. Se conseguisse, não poderíamos morrer porque já estaríamos mortos e, para o desprazer dos que não nos querem, seríamos imortais. Já nascemos velhos, mas não nos tornamos mais novos ao crescer.

Há uma regressão mental em curso, que aumenta com uma profunda degradação moral, em que delitos e crimes são cometidos sem que ocorram punições aos culpados. Inventam-se culpas para os adversários, enquanto as sujeiras dos aliados são varridas para debaixo do tapete. Quando alguma coisa é contada, não tem consequências, é tornada irrelevante por outra notícia qualquer.

A razão crítica tende a resignar, porque percebe sua própria impotência. Alguns procuram sendeiros alternativos, mas acabam participando do sistema ao atender a uma fração do mercado. A negação da negação não é confortável e precisa ser superada. Por que? Porque somos manipulados por uma metafísica salvacionista, que nos foi inculcada desde peque-

nos. A maioria vê a salvação no céu, depois da morte; a minoria, na terra, enquanto houver vida. Atitudes que parecem opostas, mas são complementares.

Tentar decifrar narrativas fictícias propagadas como notícias não salva ninguém quando ninguém quer ser salvo, já que a maioria crê estar do lado dos salvos ao endossar o que finge ter pé e cabeça, mas não tem tronco nenhum. A razão crítica não muda a prática dominante: demanda séculos de ação incessante, sem garantia de chegar a um patamar mais esclarecido. Penosos são os percursos da dissidência ideativa. Seus mártires não serão santificados nem terão altares de celebração.

O que prepondera na população é a postura do “me engana que eu gosto”. É mais fácil aderir ao que tem a força das instituições e o poderio passivo das multidões. A razão, acuada num canto, não ousa erguer críticas, mais ainda se sabe que a razão dita crítica tem servido tantas vezes para camuflar dogmas que não eram racionais nem críticos. Finge-se criticar a torto e direito para não tocar no que realmente deveria ser criticado.

A manipulação das massas é tão antiga quanto a existência de massas e de poderosos que as dominavam. A vestimenta de um rei, a crença num deus, o cerimonial da corte, o desfile de um exército, incenso e cânticos em rituais são apenas amostras de uma tradição longa e descontínua. A estetização do poder – e com ela a arte – sempre serviu para auratizar e legitimar quem dominava: para dar mais poder a quem já tinha poder. Aqui se tem, portanto, uma estética que desconfia do que fazem a arte e a hermenêutica dominante. Os signos que se colam às coisas como se fossem coisas se tornam ideologia: a falta de distância crítica entre o que se diz e a coisa sobre a qual se diz.

Aline Zim  
Carolina Borges  
Erinaldo Sales  
Flávio R. Kothe



---

## SUMÁRIO

Equipe Editorial	6
Apresentação	7
	ARTIGOS
DA ESTRANHEZA ESTÉTICA Flávio R. Kothe	12
NIEMEYER X ALBERTI Carolina Borges	23
DA EDUCAÇÃO ESTÉTICA EM SCHILLER Poliana Mourilhe	33
CORPO E ESSÊNCIA NA ARQUITETURA Jéssica Schmitt	40
CAMINHOS DA ESCOLA: DEPOIMENTOS E FOTOGRAFIAS Thalita Souza	47
QUE CIDADE HABITA O QUEER? Pedro Farias Mentor	56
MÁSCARAS Erinaldo Sales	61
ARTIVISMOS NA PANDEMIA: Jaqueline Barbosa Pinto Silva	65
DAS COISAS QUE SÃO VISTAS EM ISOLAMENTO Ricardo Luis Silva	83
ARTE COMEMORATIVA: Praça Cívica em Goiânia Raquel S. Santos	87
GOIÂNIA, FANTASMAGORIA DA METRÓPOLE MODERNA: Rodrigo Soares	96

# ARTIGOS

---

# DA ESTRANHEZA ESTÉTICA

## ON AESTHETIC STRANGENESS

FLÁVIO R. KOTHE

**Resumo:** O conceito de “ostranenie”, proposto pelo formalismo russo, inverte o conceito de mímese. É preciso distinguir entre processo mimético e figura retórica da mímese. A ironia permite ao sujeito espaço para um distanciamento crítico da realidade e o exercício da liberdade. A grande obra acontece quando o autor consegue encaixar as peças do quebra-cabeças que está sendo formulado ao produzir a obra, quando há a sugestão concreta de algo que acabou encontrando o modo mais exato de se apresentar: perdura porque aquele é o modo mais certo de sugerir algo que não podia ser dito de outro modo.

**Palavras-chave:** ostranenie, mímese, ironia, liberdade criativa, grande obra de arte.

**SUMMARY:** *The concept of “ostranenie”, proposed by Russian formalism, reverses the concept of mimesis. It is necessary to distinguish between mimetic process and rhetorical figure of mimesis. Irony allows the subject space for a critical distancing from reality and the exercise of freedom. The great work happens, when the author manages to fit the pieces of the puzzle that is being formulated when producing the work, when there is the concrete suggestion of something that ended up finding the most accurate way to present itself: it endures because that is the surest way to suggest something that could not be said otherwise.*

**Keywords:** *ostranenie, mimesis, irony, creative freedom, great work of art.*

### 1 OSTRANENIE

**O conceito de “ostranenie”, como proposto pelo formalismo russo, inverte o conceito de mímese. É preciso distinguir entre o processo mimético e a figura retórica da mímese. Românticos alemães**

**havam se utilizado da ironia como a figura retórica que permitia ao sujeito espaço para um distanciamento crítico da realidade, até mesmo pela inversão dos procedimentos usuais. Em “O gato de botas”, Tieck inverte a sucessão natural da herança aristocrática e inventa uma história em que o filho mais novo – que apenas herda o gato – acaba conseguindo casar com uma princesa e assumir um reino.**

O sujeito consegue, pela ironia, uma distância que lhe permite uma crítica à estrutura vigente de poder. Assim, a noção kantiana de que criar arte deveria ser o exercício da liberdade encontrou na ironia um jeito de dar espaço ao artista, para que ele não fosse dominado pelas coações ao poder. O filho mais novo, que ficou com o gato, teve por sonho casar-se com uma princesa, o que não rompia com o princípio do governo aristocrático. Isso tornava essa fábula palatável para a monarquia. Não se tinha aí a ruptura que foi o Código Napoleônico, que tornou todos os filhos herdeiros iguais da “legítima”.

Chklóvski enfatizou, com o conceito de “ostranenie” (estranhamento) como chave da estética, o distanciamento entre a obra de arte e a realidade, e, nesse sentido, ele não só radicalizou a proposição do romantismo alemão em torno da ironia, figura em que o sentido de um termo ou de uma cena é o contrário do seu significado literal. Virou pelo avesso a tradição mimética. Kant e Moritz haviam dado um passo ao postularem, na segunda metade do século XVIII, que a “mímese” deveria não ser mera cópia da natureza, mas uma adequação aos procedimentos dela, ao gerar filhos que sempre são algo diferentes dos pais. Se, entre os primeiros românticos, a ironia serviu como estratégia para se afastar da redução da arte à “mímese”, o que se teve com o estranhamento foi a ruptura total com o mimético.

O grupo da Opoiáz começou se dedicando ao estudo da linguagem poética (1915), depois ampliou isso para a relação entre obras de séries próximas (Tinianov, 1921), a oratória (revista LEF sobre Lênin em 1924), a estrutura da prosa (Chklóvski, 1925), o estilo (grupo de Bakhtine, em torno de 1928), o cinema (Eisenstein, comparando metáfora e montagem, por volta de 1935), a perspectiva inversa na pintura (Pável Floriênski). Propp estudou o folclore mostrando estruturas reiteradas em diferentes contos, Bakhtine e seu círculo estudaram a paródia (em que há um estranhamento do texto em relação a um modelo), o romance dialógico (em que há estranhamento de uma fala em relação a outras), a carnavalização (em que a sociedade estranha a si mesma), a estilização (em que a obra procura ir além de seu modelo).

Durante séculos a mímese foi postulada como reprodução por imitação. Isso serviu para utilizar a arte como instrumento de propaganda do poder, pois quem detinha o poder exigia que ele fosse representado de modo idealizado, de maneira que os receptores vissem nele a corporificação do ideal coletivo. Na exegese dos textos sagrados, o leitor tinha de aceitar que as coisas haviam se passado exatamente como eram narradas, por mais mentirosas que fossem essas narrativas. A mímese pode ser da obra em relação ao real, à interioridade, a si mesma, ao comentário crítico dela sobre si mesma.

A percepção da similitude de procedimentos em gêneros diversos como poesia e oratória, poesia e cinema (metáfora e montagem), levou a descobertas intersemióticas extraordinárias<sup>1</sup>. As escolas de Praga, Tartu e Constança se destacaram nestes estudos, que levaram a uma semiótica da cultura. A paronomásia é uma mímese interna da obra em relação a si mesma, mas a ênfase em aspectos idênticos faz transluzir ainda mais as diferenças. Com a repressão em curso na década de 1930, os formalistas tenderam a passar do ensaio para a criação literária: a melhor resposta a uma obra seria outra obra.

No início da década de 1920, houve um intenso debate entre formalistas e marxistas, a ponto de Trotsky, que então chefiava o exército vermelho, ter escrito um livro sobre o formalismo. Há resenhas dos debates então havidos, que nunca chegaram à língua portuguesa. Depois de 1928, com o estalinismo, encerrou-se o debate aberto. A proposta de Maiakóvski, de novos conteúdos exigirem novas formas, foi vencida pela imposição de que, para doutrinar a população, era preciso ter uma linguagem simples, se não simplória. Conteúdos mais complexos e experimentalismos formais foram banidos. Em nome da revolução se pregou o atraso, voltou-se contra tudo o que era melhor. Brecht conseguiu formular de modo simples observações muito agudas, mas sua obra sofreu com o didatismo.

O estranhamento foi e continua sendo uma concepção fecunda ao pensar e produzir arte. Ela desenvolve e radicaliza a “ironia”, para além dos românticos alemães. Kierkegaard propôs uma releitura de Sócrates como sendo sempre irônico, mas não conseguiu extrair a significação da atitude de o pensador nunca dizer o que pensava, dizendo o contrário, para induzir o ouvinte/leitor a pensar adiante. Preso ao cristianismo, ele não foi capaz de ver o que isso significava como ruptura com o neoplatonismo e o idealismo cristão.

Na ironia há uma suspensão do discurso dominante, da convicção que nele se quer transmitir. Ao se afirmar como negação da arrogância de quem se considera dono da verdade, nela se suspende a afirmação dominante e se induz uma reflexão adiante, com um pé atrás. Ela é uma abertura para outra direção, mesmo que não consiga desenvolver este novo percurso indiciado.

A ironia, como a paródia, está presa ao que ela nega, embora esteja na porta de saída e olhe já de fora a casa. Ainda não é um percurso adiante. Quando se

<sup>1</sup> Kothe, Flávio R. *Literatura e sistemas intersemióticos*, Cotia, Editora Cajuína, 2ª edição revista, 2019.

faz o estranhamento, está-se construindo um distanciamento, mas enquanto negação ele continua preso ao modelo. A negação precisa negar a si mesma para sair de seu parâmetro de se afirmar pela negação (que é o que faz a paródia). O conceito de estranhamento está ainda demasiado marcado pela marcação de distância, pela negação da mímese.

Mesmo o conceito de estilização guarda em si a preocupação de fazer algo melhor do que se fazia até então. Se *Don Quijote* é a sublimação da novela de cavalaria e *Crime e castigo* é da novela de detetive, em ambos ainda se guarda muito do modelo de que partem. Não se livraram do seu ponto de partida. Da maioria das obras que perduraram, não temos noção exata de quais eram os seus pontos de partida. Um milagre como a *Ilíada* não aconteceu por acaso: teve muitos precedentes, que não conhecemos.

Nenhuma obra parte do nada. Todas são escritas em função de obras que já existem. As que valem são as que são escritas porque o que nelas consta não existe nas já existentes. Mesmo as primeiras obras escritas partiram de narrativas orais. Se a nova obra se distancia do parâmetro vigente, tende a chocar e não ser admitida como válida. Ela pode não ser boa mesmo quando se afasta dele. O mero negacionismo não é ainda um dizer próprio. Para ter algo a acrescentar, ela precisa superar os parâmetros comuns e, ao mesmo tempo, conseguir se tornar acessível aos que vão entrar em contato com ela.

Não há, porém, apenas “estranhamento”, distanciamento de um texto em relação a outros textos, a pessoas, a fatos: há também a incorporação, a aproximação. No próprio gesto de se distanciar, guarda-se a conexão com os modelos; ao “copiar”, acaba-se fazendo algo diferente do modelo. Portanto, a relação “mimética” positiva e negativa tem a duplicidade inerente à nova concepção de verdade desenvolvida por Nietzsche, Freud, Heidegger.

## 2 KANT

**Kant postulou que a criação de arte seria o exercício da liberdade do gênio. Contrapunha-se, portanto, à imposição de regras estéticas pelo poder. Sua formulação sabia, porém, que elas existem. Se é possível identificar 3000 anos de decoração egípcia, se é possível identificar o canto gregoriano, a iconografia ortodoxa russa ou a pintura católica, é porque há regras que lhes conferem uma unidade. Caso se leve a rigor a norma da liberdade do artista, seriam excluídas do âmbito da arte as obras de culto. Ou então se teria de rever o conceito de liberdade e encontrar um novo modo de apreciá-las, passando do culto à arte.**

Kant supõe também que a ética, a constituição e o sistema jurídico se baseiam na liberdade individual, que prevê a necessidade de abdicar de uma parte da liberdade pessoal em prol da convivência comunitária. A liberdade, que aí parece decorrer da ideia diferenciadora da razão, foi uma necessidade do capitalismo, para obter matéria-prima, força de trabalho, direito de transporte, alocação de mercadorias: tanto o comprador precisa ter o direito de comprar o que pretende quanto o vendedor precisa poder dispor seus bens no mercado. Fica então pendente a questão de saber se a liberdade seria inerente à condição humana ou se é apenas a característica de um modo de produção. Uma sociedade tribal ou campestre faz prevalecer o costume antigo, não a inovação, mas já na tragédia grega, como em *As troianas* de Eurípedes, o clamor da liberdade era um direito que a aristocracia se dava.

Há produtos que não entram no mercado, como são os bens produzidos em casa para consumo pessoal. Ainda que possam participar de modo substantivo na produção, eles não alteram a prioridade da produção para o mercado, em que se troca a mercadoria por dinheiro. O capital precisa de liberdade na produção, na circulação e no consumo. Na arte, isso significou a geração de vanguardas, para atender aos diversos gostos vigentes.

Em nome de uma época, não se pode impor o seu

gosto local a todos os tempos e lugares. O que se apresenta como filosofia da arte pode, no entanto, estar fazendo isso, a pretexto de tratar do ontológico. Um museu de arte moderna, por exemplo, contém a opção de só abrigar o que se considere moderno, segundo os seus critérios de modernidade.

No primeiro volume de *O capital*, Marx desenvolve a história da máquina como determinante da evolução social. A invenção da máquina a vapor permitiu que se gerasse em um lugar restrito uma quantidade grande de força, pela combinação do carvão, facilmente transportável, com água, de fácil acesso. O etéreo vapor se tornou o grande propulsor da economia. Até então a energia provinha de escravos, de cavalos ou bois, de pequenas cascatas. A mão de obra devia poder se deslocar para o local da energia, ela não podia ficar restrita às condições feudais, que atrelavam o sujeito à terra e ao seu senhor. Os operários tendiam a morar no mesmo lugar, onde também consumiam e se divertiam. Isso gerou a grande metrópole moderna. Hospital e escola demoraram a chegar, mas eram necessários para manter e reproduzir as forças de produção.

As classes e camadas sociais se diversificaram, os gostos também. Novos grupos de consumidores surgiram. Houve a necessidade de oferecer obras de gêneros diversos para a decoração dos ambientes. A “liberdade” foi ditada por essas condições materiais, mas não pode ser reduzida a elas. O capitalismo é um sistema contraditório, pois, por um lado, precisa da liberdade para atrair mão de obra, adquirir matéria prima e distribuir produtos, mas, por outro, é opressivo, precisa manter relações de produção que privatizem o trabalho coletivo nas mãos da minoria dos proprietários.

É de sua natureza gerar crescente distanciamento entre classes. Se em alguns períodos se geraram “classes médias” bastante amplas, isso aconteceu pela capacitação e carência de mão de obra especializada, por pressão do movimento operário e de partidos de esquerda ou até pela presença próxima de países com governo socialista. Há também uma forte razão interna: para aumentar a taxa de mais-valia,

convém haver um mercado interno forte, o que demanda maior distribuição da renda. Essa razão interna já se tornou internacional: interessa comprar onde os bens sejam mais acessíveis. Há uma razão política também: interessa aos partidos se apresentarem como benfeitores públicos.

O empregado trabalha parte do dia para pagar o próprio salário e outra parte para enriquecer a quem o contrata. É como se houvesse nas horas trabalhadas uma intersecção que a dividisse entre ganho do trabalho e ganho do capital. A disputa entre partidos de esquerda e de direita está que os primeiros querem estender ao máximo o retorno da produção ao trabalhador, enquanto os outros querem diminuir isso tanto quanto possível. Em algum ponto precisam se acertar, pois nem o operário pode trabalhar sem comer nem o capital quer empregar sem se capitalizar, sem obter mais-valor.

Se o movimento operário eliminasse a burguesia, a esperança de que os trabalhadores teriam o retorno máximo para si seria uma falácia, pois, se eles gatassem tudo para si, esqueceriam de reproduzir as forças de produção e fazer investimentos nas máquinas e fábricas que possibilitam produzir. Isso se via no socialismo de modelo soviético. Fábricas com as janelas quebradas, sem serem consertadas, com o vento frio do inverno entrando. Esqueceram que se precisa desenvolver tecnologia e capacidade administrativa, pois, se um não fizer, outro vai fazer. A falta de concorrência matou o socialismo soviético.

O sistema chinês se reformou e criou diversas empresas em cada setor, de maneira que fiquem competindo entre si. Com isso, gerou o sistema que nos últimos anos mais tem aumentado a produtividade. A crise da pandemia tem mostrado também que o capitalismo apenas voltado para o lucro, sem considerar a dimensão social, não consegue mais ser aceito. Ele não consegue funcionar se não tiver trabalhadores dispostos e em condições de produzir.

### 3 ENSINO DAS ARTES

**À maioria dos alunos de arquitetura costuma faltar algo básico: a vivência das grandes obras arquitetônicas espalhadas pelo mundo. No sistema das artes, a arquitetura se destaca pela não mobilidade de suas obras, dificilmente alguma é removida do lugar em que foi plantada. Se o sujeito não vai lá vê-las, com fotos só finge que as conhece. É uma vivência diferente. Embora as outras artes sejam mais móveis, num país pouco centrado e concentrado em artes como o Brasil, os alunos de Letras não conhecem os clássicos da literatura mundial, assim como os de Pintura ou Escultura também não vivenciaram pessoalmente grandes obras da área. Essa ignorância facilita achar que seja arte qualquer produção que assim seja denominada.**

Como os alunos de arquitetura não costumam ter recursos para viajar pelo mundo, ficam sem um repertório que lhes permita captar melhor o seu objeto de estudos. Não se substitui a vivência de grandes arquiteturas por uma olhada em fotos, um vídeo no Youtube ou uma projeção em Power Point. Por outro lado, ninguém tem uma visão completa do que se produziu em determinada arte pelo mundo todo.

O objeto primeiro do estudo da arquitetura, como de qualquer arte ou ciência, deveria ser a natureza do seu objeto. Os alunos são treinados a identificar uma sucessão linear de escolas, numa perspectiva eurocêntrica, sem terem ido à Europa ou ao Oriente. A história da arquitetura se torna uma sucessão de templos e palácios, sem que se considerem as habitações daqueles que os construíram. O início é arbitrário; a extensão, mais ainda.

Não se desenvolve o senso crítico para distinguir o que é melhor e o que é pior. Tem-se uma doutrinação em prol do modernismo, e só isso importa. Um imigrante alemão como Simon Gramlich não é conhecido nem respeitado, embora tenha produzido belos templos, como a catedral de Santa Cruz do Sul. O seu estilo neogótico seria considerado fora de época no império modernista: as escolas são rótulos sobre como se deve produzir. Quando não se

sabe como rotular, então se diz que é eclético. Estilo neocolonial é um estilo que imita as construções do período colonial brasileiro, mas não é visto como o estilo das casas dos colonos alemães ou italianos do Sul.

Na historiografia da arte brasileira há uma introjeção implícita da perspectiva do latifúndio escravagista em detrimento de alternativas também praticadas. Não se quer que o arquiteto ou o professor de literatura desenvolvam o senso crítico, estão aí para doutrinar conforme interessa a quem tem o poder. Essa convivência com a dominação pretérita é conveniente ao poder presente. Pelo passado se ensina a obedecer no futuro.

Assim como não se ensina Ontologia Arquitetônica nem se examinam os pressupostos metafísicos do urbanismo, não se ensina Crítica Arquitetônica para que o aluno, fazendo exercícios sistemáticos de análise de obras, possa distinguir o que tem qualidade e o que não tem. Não se tem a disciplina Arquitetura Comparada, não se quer desenvolver o repertório para haver capacidade comparativa e senso crítico. Assim, se inibe também a capacidade criativa inovadora.

Embora obras literárias sejam mais transportáveis que as arquitetônicas, à maioria dos alunos de Letras costuma faltar o mesmo: a vivência das grandes obras literárias mundiais. Eles mal conhecem algumas obras do cânone brasileiro, lidas dentro do parâmetro que lhes é apregoado pela exegese canônica, não têm uma noção básica do que foi produzido nos vários gêneros em culturas relevantes. As obras literárias parecem mais fáceis de transportar que as arquitetônicas, mas transferir sem maiores perdas uma grande obra literária de uma língua para outra demanda enorme esforço e habilidade.

Não existe curso na universidade brasileira que dê boa formação humanística, no qual se ensinam grandes escritores e filósofos, textos clássicos de Política e Economia, noções básicas de Sociologia e Psicologia. Essa formação demandaria ao menos seis anos, exigiria muita leitura, mas poderia ser feita ao lado

de uma formação em áreas como Direito, Medicina, Letras, Filosofia, Economia. Só assim se geraria uma elite capaz de governar bem o Estado e/ou exercer uma especialidade com boa visão geral. Mesmo para especialidades como Medicina ou Administração de Empresas, tal formação faria enorme diferença na qualidade profissional. Não seria um curso para ser feito às pressas, não viabilizaria uma profissionalização tão rápida quanto possível.

Em qualquer campo de conhecimento, o primeiro a fazer é delimitar o objeto a ser estudado, ver sua natureza, variação e abrangência. No âmbito da arte, seria a Ontologia Literária, Arquitetônica, Pictórica, Teatral etc. Isso parece simples, mas não é. Na arquitetura se confunde espaço construído com arte arquitetônica. Como é que esta vai se distinguir daquele? Hegel sugeriu que a arquitetura seria mais arte se fosse escultórica. Esta seria por excelência a representação do ser humano. Será que isso ainda vale para a escultura contemporânea, com assombrações no lugar de figuras bem contorneadas?

No Curso de Letras aparenta existir Ontologia Literária sob o disfarce de Teoria Literária, mas ela é reduzida a uma introdução ao cânone nacional. Não se colocam aí questões centrais sobre o que seria ficção, qual é a validade da abordagem psicanalítica ou filosófica de obras, como se dá a passagem de um texto sacro a ficcional. Não se sabe a relação entre os diferentes gêneros literários, quais são as grandes regras que norteiam as épocas, qual é a relação entre princípios estéticos gerais e específicos de cada arte. Cada uma se afunila em si e não tem noção inter-semiótica e do sistema das artes.

Existe nos Cursos de Letras às vezes a Crítica Literária, mas ela não gera críticos literários (profissão que, aliás, desapareceu da imprensa), embora seja importante para o trabalho de editoras, livrarias, bibliotecas, escolas. Aqui e ali se tem Literatura Comparada, mas ela em geral se perde em questões menores na perspectiva estética (questões de gênero, etnia, marginalidade), sem enfrentar as grandes obras e questões (como a diferença entre literatura sacra e ficcional). Nos cursos de Arquitetura não se

tem, por enquanto, a disciplina Arquitetura Comparada, em que se estudariam as diversas escolas da comparatística, a metodologia da comparação e se aprenderia a discernir com mais objetividade o que tem maior qualidade.

Será possível uma ontologia de qualquer arte? Será que se deve propor isso, como se houvesse uma essência acima de todas as variações de épocas e culturas? O termo provém da metafísica, que teria uma parte geral, a ontologia, e três metafísicas especiais: cosmologia, teologia e psicologia. A estética foi uma subespécie da psicologia metafísica, voltada para o estudo de imagens e pulsões fugidias da mente e sua manifestação. Foi assim que ela começou como estética. Hoje isso seria parte de uma fisiologia do gosto, poderiam ser feitas pesquisas sobre as reações corporais diante de estímulos estéticos, mas nem por isso seria possível explicar a arte.

Não se pode confiar na reação corpórea das pessoas diante das obras. Um monarquista pode ficar comovido diante da coroação de um rei ou a apresentação do príncipe herdeiro, assim como um belicista fica entusiasmado com uma parada militar, uma marcha com archotes. Há públicos que adoram obras de baixa qualidade e ficam indiferentes e até enfadados diante de grandes obras.

Por que não estudar logo só estética literária, escultórica, arquitetônica? A arte não se reduz ao belo nem o belo à conformação harmônica, edulcorada. É preciso admitir o grande choque dos contrários, o grotesco, o chocante, o fugidio, o degradante. As artes não são mais apenas belas. Para entender o belo, é preciso ver o que ele não seria, para depois retornar a ele e descobrir que ele não mais tão belo quanto parecia. Seria preciso, portanto, sair da estética para chegar até ela. Uma alternativa é a semiótica, mas ela reduz tudo a signos, e os signos a elementos de significado, enquanto a boa arte é polissêmica, com sentidos recônditos.

Há três caminhos propostos historicamente: 1) basear tudo na reação física diante do estímulo estético (ficar sem palavras, de queixo caído, arrepiado,

comovido); 2) ver os grandes passos da evolução no conceito de arte; 3) estudar as normas estéticas como normas sociais, o que levaria a estudos de sociologia e história do gosto e das condições de produção artística. O primeiro passo é representado por Kant; o segundo, por Hegel; o terceiro, por Mukařovskij. Nenhum resolve a questão, todos têm impasses. É pretensioso o que foi proposto por Kant, querer distinguir o que em todos os tempos e lugares deva ser considerado belo. Toma-se determinado modelo e o que não estiver no parâmetro fica sendo não-arte. Ora, não é tão simples, a antropologia tem valorizado culturas diferenciadas. A diversidade de escolas e estilos de época faz de cada um a negação dos demais, de maneira que não se tem unidade nessa diversidade.

#### 4. DO QUE VAI E DO QUE FICA

**A obra de arte não se reduz, porém, a presentificar o belo, a fazer resplandecer uma ideia. O que quer ser muito belo tende a ser enfeitado e kitsch; o que quer ter muita ideia acaba sendo banal e pretensioso. O belo não define por si a grande obra. Ela acontece quase ao acaso, quando o autor consegue encaixar do melhor modo as peças do quebra-cabeças que está tendo formular ao produzir a obra, quando há a sugestão concreta de algo que acabou encontrando o modo mais exato de se apresentar: se mantém e perdura porque aquele é o modo mais certo de sugerir algo que não podia ser dito de outro modo.**

A fábula é quase uma caricatura da arte didática: encena figuras e diálogos para propor no fim um dístico moralizante, que tem a pretensão de sublimar a história na moralização elevada. Impõe-se uma interpretação como a única válida. A história é contada de trás para a frente, começa com a conclusão a que quer chegar. O que aflora das figuras, do enredo e das falas se transfere para o plano superior da “ideia”. Ela realiza em si o que Hegel supôs com o fim da arte, em que sua história deveria tornar-se filosofia.

Seria a obra de arte uma fábula estendida? Ou se pode entender pela fábula a antiga tendência “didática” atribuída pelo poder à arte para que ela o legitimasse. Nos jornais, quando se quer reportar algo sobre um romance, o jornal quer uma historinha, que resuma tudo o que se passa. Se não tiver isso, não passa como notícia. O mais importante na ficção não é, no entanto, o resumo do enredo, mas o que o autor foi capaz de fazer a partir dele.

Em templos católicos, as esculturas e pinturas costumam ser de menor qualidade. Os gregos queriam fazer estátuas dignas dos deuses, que faziam parte da mesma “physis” que os mortais. A arte católica tem por centro o feio, Cristo crucificado. Para ela, o que importa é remeter pela estátua para um mundo dito além, a figura de gesso é apenas um trampolim. Pode haver boas obras de arte com temas religiosos, como epopeias e tragédias, mas o fator religioso é apenas o ponto de partida para buscar algo além, que não se confunde com a propaganda do ideologema da crença. Assim, há grandes obras, como réquiens, templos, pinturas que, tendo no catolicismo o seu ponto de partida, podem não ter nele o seu ponto de chegada. O apreciador pode não crer na religião para admirar o que se encena na obra como transcendência. Se a obra ficar presa ao dogmático da crença, ela não consegue ser arte.

A trilogia tebana, se quisesse apenas demonstrar que se deve crer nos deuses gregos porque o que eles profetizam acaba acontecendo, seria uma falácia, uma obra religiosa para quem acreditasse em Apolo e sua pitonisa: ela quer que se acredite nos deuses porque o que eles profetizam acaba acontecendo. Acontece, porém, porque Édipo e os familiares acreditam nos deuses. Ele tem por premissa o que deveria ser sua conclusão. Ela permite discernir, no entanto, que Édipo cai em desgraça porque acredita nos deuses, mas luta para fugir ao destino que lhe foi predito. Ele se torna, portanto, um herói da liberdade, busca fugir ao destino, determinar o próprio caminho, fazer sua biografia. Quanto menos consegue isso, tanto mais elevado para o seu ideal. Há algo maior acontecendo aí e que foge ao que Sófocles como sacerdote queria demonstrar. Essa obra

é mais que a falácia do seu argumento.

A *Divina Comédia* está presa a uma visão católica de mundo, mas a obra é ainda válida na parte do Inferno, em que ela denuncia com veemência pecados de grandes figuras da Igreja e conta histórias interessantes. O que se salva em *Os Lusíadas* – o episódio de Inês de Castro, a fala do Velho do Restelo, o episódio da Ilha dos Amores – são intercalações que não eram o propósito da obra, a encomenda feita pelo rei para que se contasse a história de Portugal. Camões não apenas vendeu ao rei seu talento ao aceitar uma obra de encomenda: ele errou ao escolher um gênero que, desde o advento da imprensa, havia se tornado obsoleto: a epopeia, cuja forma servia para que fosse decorada pelos rapsodos. Cervantes optou pela forma romanesca e conseguiu fazer uma obra maior no *Don Quijote*. Se *Crime e castigo* fosse apenas pregar que o amor ao próximo iria resolver todos os problemas sociais e que o mais sublime amor está na prostituta, não seria a grande obra que é. A grande obra transcende o que o autor tem em mente: há uma pulsão, uma inquietação que a faz ir mais longe do que intenção consciente. O escritor toma conta do autor e faz com que vá mais longe que a sua ideologia.

Quem acredita em determinada religião não costuma admitir desconfiança em relação ao que lhe é mais precioso e vital. As crenças são, porém, variadas e elas se negam entre si. Em comum elas negam o primado da razão crítica. De modo similar, há movimentos de defesa de etnia, cor da pele, gênero, opção sexual, partido. Cada um quer determinar o que lhe parece piedoso, decoroso e honesto. Cada um a seu modo quer uma arte adequada ao seu perfil, uma demonstração e defesa de suas teses. Tal estética define a arte pelo que considera “correto”. Não se tem aí espaço para a liberdade criativa, para a indagação dos pressupostos. Confunde-se a verdade com o correto conforme parâmetros, a moral com o moralismo.

Está-se, portanto, no dilema enfrentado no século XVIII na Europa, entre a definição inicial da *veritas aestheticologica* como correção e a proposta ilumi-

nista de que o belo deveria ser o exercício da liberdade, não como mera exercitação, como repetição lúdica de movimentos, mas como busca inquieta para além do horizonte do estabelecido. A mudança no modo de entender a mímese, que, em vez de cópia literal do real, passaria a ser “mímese” dos procedimentos da natureza, incentivou a invenção, como os filhos são diferentes dos pais. Esta concepção não é, no entanto, suficiente, os membros de uma família genética não podem ir além do que está previsto no DNA para o seu gênero e sua espécie.

A natureza faz experimentos, gerando filhos mais ou menos diferentes dos pais. Se ultrapassar certos limites, há de gerar outra espécie de animal, planta, vírus. A maioria há de se perder, mas algum experimento poderá vingar e permanecer ou gerar outra espécie que perdure. Não se pode exigir do artista que, para ser válido, tenha de desencadear sempre uma revolução: ele pode exercer o seu ofício nos limites de um gênero literário, de um estilo de época: importa que faça bem isso, esticando os limites.

Aquilo que faz o adepto ou o crente valorizar uma obra tende a ser o que para o não partidário faz com que tenha pouco valor. Crer no valor leva a pagar preço maior; não crer, a não se interessar pelo objeto de culto como tal. O católico pode colecionar santinhos barrocos; o não católico pode não querer vê-los por perto ou tentar apreciar sua arte. Um coleciona estatuetas carajás, outro prefere potes marajoaras, um terceiro quer figurinhas de Caruaru. Cada um quer ter razão, sendo ela por vezes irracional. Sendo o Brasil um país colonizado, os autores canônicos foram selecionados por imitarem quem parecesse representar a sequência histórica da metrópole. Tem-se, assim, a diluição da matriz como se fosse progresso.

Para uns é bom atualizar a produção local conforme um suposto padrão da metrópole, para outros isso vai em detrimento da obra. Em geral se imita algum modelo da metrópole, mas tirando-lhe o espírito crítico. Surge até uma terceira posição, que vai insistir que o autor local conseguiu superar a metrópole ao introduzir pequenas mudanças no modelo. Elas não

passam, em geral, de pitadas de *local colour*, alguns elementos extravagantes, nomes típicos, paisagens. Tudo isso não resolve a questão da qualidade da obra. Sempre se está sob o ditado do “correto”.

Não se pode ter por critério de gosto o mau gosto popular, da mídia e da propaganda das editoras ou de grupos letrados locais. Ainda que seja considerado incorreto dizer isso, a “massa” se diverte com espetáculos sem refinamento. Ela quer sempre o mesmo, apresentado com variações de superfície que o façam parecer novo, sem ser. Ela não quer ser retirada de sua acomodação. Ela tem uma barreira interior em relação à arte mais elevada. Não resiste a uma apreciação mais longa, como as óperas de Wagner. O gosto da aristocracia envolvia a necessidade de provar que era melhor do que a “plebe” que ela menosprezava e explorava. Nem tudo do que gostava era bom nem seria capaz de superar a crítica roedora da mudança política. Várias obras conseguiram, porém, sobreviver. O “bom gosto” não é apenas ideologia.

Embora grandes museus tenham enorme acervo, não se tem um centro mundial em que se possa reunir tudo o que diferentes povos e épocas consideraram artístico. De modo virtual isso vai se tornando, porém, possível. Há muita coisa que hoje é considerada arte e no passado era objeto de culto religioso. Homero não era literatura para os gregos, e sim texto sagrado, assim como não são literatura a *Bíblia* para judeus e cristãos, o *Alcorão* para os muçulmanos. Para o judaísmo, o *Novo Testamento* não faz parte da *Bíblia*. Os gregos acreditavam nos deuses, achavam que a nobreza tinha sangue divino. Os cristãos não acham que Maomé seja um profeta; para os muçulmanos, Cristo não é filho de Deus, e sim um profeta.

Não há mais condições de recompor o que em outras épocas já foi considerado artístico, aquilo que despertou sensações estéticas. Estamos presos a uma tradição metafísica que tem considerado arte apenas aquilo que atinge a visão e a audição por serem os sentidos considerados espirituais. Eles são, no entanto, tão materiais quanto os três outros considerados apenas corporais.

A antropologia tende a considerar cada cultura válida como tal, sem distinção entre primitiva e avançada. Isso é uma igualação do desigual, em prejuízo das obras de maior qualidade. A opinião de um povo sobre o que seria a sua arte tende a não ser uniforme e pode estar “errada” para outras culturas. O juízo estético ser desinteressado não é garantia de que ele seja correto. Em geral ele sequer é desinteressado, pois representa interesses.

Muitas definições correntes do belo se baseiam na *Crítica do juízo*, mas Kant operava à base de uma “tabela de conhecimento”, com as categorias de quantidade, qualidade, modo e finalidade, usadas para definir Deus. Para cada uma delas, desenvolveu uma definição do belo e, por extensão, do sublime. Essa tabela não é completa, não abrange tudo, mas é de acordo com ela se tem definido o belo e o sublime, sem questionar o esquema subjacente a elas.

Kant queria dar definições de modo analítico, mas todas revelam contradições. Por exemplo, a finalidade da arte seria não ter finalidade (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*): ela seria estruturada como se tivesse um objetivo, sem ter. Isto é paradoxal, como também é dizer que o conceito de belo é o que sem conceito agrada. Por que algo iria estruturar-se como se tivesse uma finalidade, mas não tem? Como agradar sem saber por que? Seria preciso desenvolver a reflexão dialética, pensando paradoxos, algo que Fichte, Solger e Hegel empreenderam entre 1794 e 1831.

Às quatro categorias poderiam ser acrescentadas outras, como origem, tempo, espaço, relação com o poder, sentido, significação. A origem pode ser vista de modo abstrato, como também se voltar para as condições sociais e psicológicas de produção da obra. Deixar espaço e tempo fora das categorias de conhecimento é ter um modelo de pensamento que se funda em Deus, que seria puro espírito, seria eterno e não estaria fixado em algum lugar. A noção humana de tempo não é a única possível, mas qualquer coisa que exista se dá no tempo e ocorre num determinado espaço.

Conhecer não é apenas abstrair no sentido de desfalcar os dados de sua concretude ôntica, reduzir a momentos de identidade. A filosofia tem definido o conhecimento pelo ontológico, mas ela parte de uma separação entre ser e ente que não é real. Uma planta ou animal tem, na singularidade do espécimen, as características gerais da espécie. Não se deveria separar o que deve ficar junto. A técnica tem leis gerais que se validam pela aplicabilidade prática, ser que se torna ente. A obra de arte é, contudo, um ente peculiar que carrega e dispõe em si reflexões gerais.

Se em vez de apenas uma finalidade formal se discutir a origem real das obras de arte e sua preservação, chega-se à relação da arte com a política e o poder. Se forem introduzidas as categorias de espaço e tempo, chega-se a uma diversidade de posturas quanto ao que tenha sido considerado arte que dificilmente se encontraria um mínimo divisor comum que servisse de espinha dorsal para sustentá-las. Se em vez de falar apenas em finalidade do belo se visse também a origem do belo, não bastaria falar do gênio criativo: seria preciso ver também as condições que permitiriam cultivar talentos, gerar e transmitir obras.

O que se costuma fazer nos cursos de artes é estudar escolas e estilos, como se as obras fossem documentos do *hic et nunc* de sua gênese, como se o que caracteriza a arte não fosse a capacidade de transcendê-los, sendo presença na vivência presente do apreciador. Então se catam também os profetas do presente que – calcados numa suposta moda da metrópole cultural – passam a querer ditar como se deve construir agora, para que este presente seja lembrado no futuro como um atestado do passado. Não se percebe a natureza da arte, pois não se cultiva essa percepção de modo primacial. Os profetas do presente querem ser admirados, sem que percebam o seu papel de agentes coloniais, assessores de vice-reis.

Numa época em que adolescentes brasileiros sonham em ir para a Disney de Orlando, a tese de doutorado de Aline Zim na FAU/UnB compara o kitsch do castelo desta com a estilização bávara de Neuschwanstein e com a paródia da Dismaland feita por Banksy na Inglaterra<sup>2</sup>. Mostra-se a aplicabilidade de categorias literárias ao âmbito da arquitetura, para distinguir de modo mais objetivo níveis diferentes de qualidade. Para superar o subjetivismo do gosto, desperta-se a sensibilidade para diferenças cruciais que existem em obras ligadas à mesma série. As obras melhores resistem às comparações com aquelas que delas se aproximam por semelhanças e por contrastes.

Assim se supera a estética do happening, que acha que é arte qualquer coisa que se faça de improviso ou que se coloque num espaço predestinado à arte. Fazer obras de qualidade é para poucos, não deriva de mero querer, mas de um esforço grande e concentrado de mentes predestinadas à criação artística e que foram treinadas durante anos. A obra precisa se tornar autônoma, ela como que se obra pelo autor, para que possa subsistir sozinha, pela qualidade que lhe é intrínseca. Qualidade não é apenas o gosto ou não gosto do receptor.

Isso não basta, porém. A obra criativa precisa encontrar respaldo em um grupo social que a adote e preserve, para que possa depois ser aceita por maior público. O que o artista deixa é um suporte material de artefato, não uma obra completa em si e por si. O suporte material precisa de um receptor que refaça em si, pelo objeto de sua percepção estética, o artefato construído pelo autor, para que a obra se reconstitua, ressurgja. Esse artefato refeito pelo receptor é necessariamente diverso do artefato feito pelo autor, que foi seu primeiro receptor.

A história da arte está, portanto, sendo refeita a cada nova época, mas o conservadorismo não toma co-

---

<sup>2</sup> ZIM, Aline Stefânia. O alto e o baixo na arquitetura. 2018. 306 f., il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/34598?locale=es>> Acesso em: 19 de maio de 2022.

nhecimento disso. Não percebe de modo original as obras antigas. Nas obras canonizadas, a interpretação canonizante finge que esta historicidade não existe, que as obras como que emergem do seu tempo de gestação para o eterno de sua classicidade. As obras clássicas também mudam, não são percebidas do mesmo modo em diferentes épocas: há obras que foram esquecidas durante séculos; outras há que desapareceram como obras de culto religioso para ressuscitarem como arte.

# NIEMEYER X ALBERTI

## NIEMEYER X ALBERTI

CAROLINA BORGES

---

**Resumo:** A geometria e a modulação utilizadas no projeto da Catedral de Brasília são características da estética modernista, que é herdeira das normas renascentistas. O espaço criado na linguagem renascentista gera pontos de vistas privilegiados, concebendo perspectivas que normalmente não prescindem de um deslocamento. O observador estaria situado em um ponto fixo, privilegiando a sua dimensão racional e universal. Nessa situação, entende-se que todos teriam praticamente as mesmas percepções do espaço/arquitetura. Tal experiência se opõe aquele tipo de apropriação que privilegia o homem na sua dimensão subjetiva, que é o caso da Catedral de Brasília.

**Palavras-chave:** Modernismo, Oscar Niemeyer, Catedral de Brasília, Leon Battista Alberti, San Sebastiano

**ABSTRACT:** *The geometry and modulation used in the design of the Cathedral of Brasília are characteristics of the modernist aesthetic, which are heiresses of Renaissance norms. The space created in the Renaissance language generates privileged points of view that normally dispense a ride around the building. The observer would be situated at a fixed point, privileging the rational human dimension. In this situation, everyone would have practically the same point of view of space/architecture. This experience opposes that type of appropriation that privileges man in his subjective dimension, which is the case of the Cathedral of Brasília.*

**Key-words:** *modernism, Oscar Niemeyer, Cathedral of Brasília, Leon Battista Alberti, San Sebastiano*

## INTRODUÇÃO

**O cânone grego nos deixou como herança um padrão de beleza baseado no princípio da razão, de proporções agradáveis e de harmonia. A matemática era fundamental no processo da produção arquitetônica e artística, já que, segundo os gregos, a alma sente-se feliz ao trabalhar com razões matemáticas claras e, portanto, os sons produzidos por cordas de simples proporções afetam aprazivelmente nossos ouvidos (RASMUSSEN, 1998, p.107).**

A divisão áurea produz uma impressão de harmonia linear, de equilíbrio na desigualdade mais satisfatória do que qualquer outra combinação. O retângulo áureo, assim como a sequência de Fibonacci, estabelece uma infinitude no espaço onde vários retângulos são posicionados uns dentro dos outros e, conceitualmente, se têm infinitos retângulos. Tendo na matemática algumas formas de se demonstrar o infinito, e sendo os deuses dotados de vida eterna, logo infinitos no tempo e no espaço, a matemática poderia ser um modo de se alcançar o divino.

A harmonia é resultante do ajustamento de diferenças, logo, dois iguais não se harmonizam, apenas se juntam. O renascentista Leon Battista Alberti, ao discorrer sobre essa questão, diz que *uma beleza inata resulta da congruência e da concordância entre elementos que, apesar de distintos, se dispõem com ordem e se mantêm mutuamente em justeza de número e medida* (ALBERTI, 2012, p. 469). Nessa síntese das diferenças, ou até das oposições, existe um aspecto que vai além da racionalidade, algo que reúne as partes e as completa, gerando uma unidade dentro da diversidade.

Se olharmos atentamente uma flor, assim como qualquer outra criação natural (...), encontrare-

mos uma unidade e uma ordem comuns a todos. Essa ordem tanto pode ser percebida em algumas proporções que se repetem sempre, como também na maneira do crescimento dinâmico de todas as coisas – naturais e construídas – pela união de opostos complementares. (...) Sol e Lua, macho e fêmea, eletricidade positiva e negativa, Yin e Yang. Desde a Antiguidade a união dos opostos é um conceito importante nas mitologias e nas religiões herméticas. As medidas das duas partes da seção áurea são desiguais, sendo uma menor e a outra maior. (...) Menor e maior aqui são opostos unidos por uma proporção harmoniosa”. (DOCZI, 1990, p. 1-3).

No caso da Catedral de Brasília, um dos objetos de estudo desse artigo, podemos entender a harmonia pela adequação da geometria, exaustivamente calculada, com uma forma que surpreende, que subverte as normas estruturais:

Dezesseis nervuras em forma de bumerangue, presas na sua base por um anel de concreto de setenta metros e, no topo, apenas por uma delgada laje de concreto, estendem-se para o céu “como um grito de fé e esperança”. O volume assim definido pelas nervuras e pelos painéis de vidro localizados entre elas é uma hiperboloide de notável pureza e graça. (UNDERWOOD, 2002, pág. 101)

Essa subversão das leis da gravidade advém do equilíbrio dinâmico gerado pela estrutura, onde a sessão dos pilares se alarga no centro e se afina das extremidades, gerando uma leveza e uma sensação de fragilidade, ao mesmo tempo em que surpreende por se autossustentar. É a conciliação entre a fragilidade (delicadeza) e a força de se manter em pé.

O ineditismo e a surpresa ocorrem pelas várias sensações geradas pelos contrastes de luz e sombra e das diferenças de escala, que não são progressivas, ao contrário, são abruptas. E são essas forças opostas que geram a o deslumbramento.

A geometria e a matemática, neste caso, são usadas

para seduzir, para surpreender, incitando a curiosidade em decorrência da subversão das leis da natureza. Niemeyer era muito rigoroso na geometria, e seu engenheiro Joaquim Cardozo, era um poeta da estrutura. Mas novamente, não é uma matemática facilmente demonstrável, não está ali para ser reconhecida, mas para atrair pela afetividade.

A geometria renascentista é facilmente demonstrável, por estabelecer relações visuais entre as alturas, larguras, cheios e vazios. Não se propõe a ser sedutora como a barroca, ou como a da arquitetura de Niemeyer. Estabelece a síntese da forma, prezando pela proporção. Propõe a limpeza de ornamentos até onde era possível naquele momento, em que “nada pode ser acrescentado ou retirado, sem que não seja para piorar” (Alberti, 2012. p.216). A harmonia seria então alcançada por diversos artifícios, principalmente pelo jogo entre as dimensões, proporções e texturas. É uma arquitetura que não gera incômodo em nenhum momento; pelo contrário, é agradável ao olhar, seduz pela graciosidade.

O belo clássico tinha a matemática e a natureza como referência, sendo que o homem – corpo e espírito – enquanto parte da natureza, seria um ser perfeito. A arquitetura, nesse sentido, seria um espelho dessa natureza e desse homem, gerando um micro espaço análogo ao cosmos. O arquiteto seria análogo ao criador, ao Deus que detinha o poder de criar coisas belas com o objetivo final de construir, ou aflorar, as qualidades humanas.

## CATEDRAL DE BRASÍLIA

**O projeto de uma catedral é um dos temas mais atraentes na arquitetura, pois seu caráter simbólico e expressivo, além da simplicidade do programa, permite uma maior liberdade de concepção. Não se trata de resolver pequenos ambientes, mas, sim, de criar grandes espaços livres. No caso da Catedral de Brasília e de grande parte da obra de Niemeyer, verifica-se também a importância da estrutura, já que esta possui uma estreita rela-**

**ção com arquitetura – uma vez pronta a estrutura, tem-se a arquitetura. É uma obra escultural no sentido de não haver uma “fachada” – se considerarmos o volume, seja qual for o ponto de vista do observador, as perspectivas não se alteram.**



Figura 1 – Catedral de Brasília. Vista posterior

Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2015.

Nesse sentido, a perspectiva possui não só um valor na orientação espacial, mas também é dotada de uma simbologia onde todo o espaço é configurado em função da visão de um observador estático. No entanto, esse observador se desloca pelo único caminho possível para acessar a igreja, ocorrendo então a passagem de uma escala monumental – espaço externo, vazio, infinito, aberto para o céu – para uma escala cotidiana – rampa escura.

Nesse percurso, o tempo também se torna uma variável importante na medida em que o caminho é feito em uma sequência de impressões. Uma vez na rampa de acesso ao interior, confinada e escura, percebe-se um ambiente que possibilita a introspecção. Ao entrar na nave, ocorre uma mudança de escala e de iluminação, como discorre Frederico de Holanda:

O acesso à nave impressiona pelo jogo de luz/sombra/ luz do percurso que leva da claridade brilhante do espaço aberto do Planalto Central, passando pela rampa em declive da entrada, depois pelo túnel negro até o interior, novamente iluminado, através de coloridos vitrais. Impres-

siona também pela ilusão óptica de escala: ao descermos a rampa e entrarmos no túnel, deixamos de ver a nave pelo exterior (...); da visão externa, a mente guarda certa impressão de tamanho; ao entrarmos na nave (...) ela parece bem maior do que antecipávamos. (Holanda, 2010, pp. 87-91)

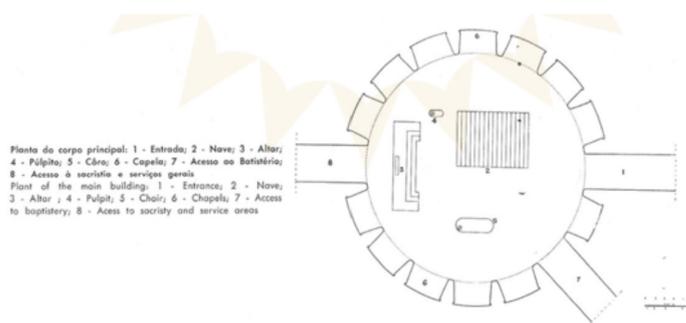


Figura 2 – Catedral de Brasília. Planta Baixa.

Fonte: Revista Acrópole. São Paulo, ano 22, n. 256, fev. 1960, p. 87.

Por meio dessa experiência de acesso à igreja, Niemeyer privilegia o indivíduo na sua consciência individual e particular (escala cotidiana) e, ao entrar na nave, o espaço celebra a confraternização, onde a partir de um caminho individual se chega ao espaço iluminado, amplo e democrático. Tal passeio arquitetônico revela um paralelo com o itinerário da alma humana num caminho de redenção.

Se o arquiteto desejar dar ao volume interior que criou maior imponência, uma das soluções é o contraste espacial, isto é, projetar um acesso mais estreito, dando ao visitante – pelo contraste – a impressão da amplitude desejada. É a explosão da qual nos falava Le Corbusier, princípio que se repete por toda arquitetura. Quando desenhamos a Catedral de Brasília, desenhamos como acesso uma galeria estreita. O objetivo era dar aos que a visitam, ao entrarem na nave, uma impressão de grandeza multiplicada e, fazendo-a escura, acentuar a luminosidade e o colorido previsto (NIEMEYER, 1999, p. 23).

A planta baixa radial comparece como um atributo que completa o significado. O círculo, conhecido como a forma perfeita, tem um sentido de infinitu-

de, já que é formado por infinitos lados. O círculo talvez seja a forma mais primitiva e mais intuitiva da criação humana: as primeiras cabanas humanas tinham formas circulares, assim como os astros sol e lua, conhecidos como deuses por muitas civilizações arcaicas.

O renascentista Leon Battista Alberti explica que a planta de uma igreja deveria ser circular, ou de forma derivada do círculo (quadrada, hexagonal, octogonal etc.), porque o círculo é a forma mais perfeita e a mais natural e por isso uma imagem direta da razão divina. Uma igreja, segundo ele, deveria ser a encarnação visual da proporção divina e só esse plano era adequado a tal fim<sup>3</sup>. Os edifícios de planta centralizada são idealizados, desde a San Sebastiano de Alberti até os projetos de Bramante e Michelangelo para São Pedro: “nos esquemas de cruz latina, o braço longo encurta-se: quando se pode, passa-se à cruz grega onde os braços se equilibram onde não se chega ao centro, mas se parte do centro sob a cúpula e daí se afastam as naves”. (ZEVI, 1977, p. 76).

Apesar de terem sido muito estudadas no Renascimento, as plantas circulares foram pouco aplicadas na prática. Várias são as pinturas nesse período que possuem edifícios circulares, com uma entrada central coincidindo com o ponto de fuga central da composição. A cúpula que cobre esses espaços, externamente encerra verticalmente o edifício, mas internamente se abre para o céu. De todo modo, a realização da arquitetura é uma forma de reprodução do universo e de buscar compreender a sua dinâmica, sendo que o homem é uma parte fundamental, já que incorpora o sentido do tempo, que completa o sentido de espaço (universo).



Figura 3 – Catedral de Brasília.

Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.



Figura 4 - Rafael Sanzio. O Casamento da Virgem. Milão. Fonte: [www.oguiademilao.com](http://www.oguiademilao.com)

<sup>3</sup> JANSON, 2007, p. 611-612

Ao sugerir o infinito, o círculo representa o divino, o inalcançável, a forma perfeita. A matemática e a geometria, para os antigos, eram um dos modos de se alcançar o divino. E por meio do divino, de acordo com a tradição religiosa cristã, se alcançaria a libertação e se teria uma consciência da grandeza do universo, e conseqüentemente, o homem se enxergaria reduzido nas suas dimensões.

Na Catedral, o sentido do sublime acontece pela forma inusitada, pela surpresa na mudança de escala e pelo contraste de luz, gerando o assombramento, o emocional, o intuitivo, o imaginativo. Diante do sublime, o sujeito experimenta um estado de elevação, um sentir-se pequeno diante do infinito do universo. É nesse sentido que a arquitetura cria uma analogia com o cosmos, onde o homem se identifica nesse espaço como parte de um universo e experimenta um sentimento de pertencimento. Ao se sentir pequeno diante do universo infinito, por oposição, passa a ter consciência de sua fragilidade propriamente humana, ao mesmo tempo em que o seu reconhecimento enquanto parte desse cosmos gera um engrandecimento da alma e um sentimento de infinitude e eternidade. Diante do sublime, o sujeito experimentaria um estado de elevação, um sentir-se pequeno diante do infinito do universo, e, ao mesmo tempo, um sentir-se grande por perceber tal dimensão<sup>4</sup>

## IGREJA DE SAN SEBASTIANO

**Todos aqueles que por um tempo tenham operado sem a certíssima arte da geometria, e depois tenham chegado a algum conhecimento**

**de tal arte, confessarão que todas as coisas por eles pensadas e feitas sem geometria foram feitas sem arte alguma, mas na aventura e ao acaso (...)<sup>5</sup> (Sebastiano Serlio *apud* HICKS, 2013, p. 449, tradução nossa).**

Leon Battista Alberti acreditava que os antigos conheciam segredo das relações de proporção na arquitetura e tentava redescobri-lo, fazendo medições das ruínas e monumentos clássicos. Desenvolveu uma arquitetura estruturada por formas simples, repetidas, facilmente reconhecíveis e baseada na razão e no prestígio desses modelos antigos.

Na Igreja de San Sebastiano, verifica-se um rompimento com o princípio longitudinal de templo grego e uma celebração da arquitetura romana, tanto no esquema da planta em cruz grega, remetendo ao Panteão, como no uso dos arcos monumentais. A matemática aqui não é expressa claramente, mas está na relação de proporções que gera um espaço harmônico. A monumentalidade que aconteceria se as alturas fossem mantidas e se a planta acontecesse numa cruz latina, é subvertida pelo esquema da planta em cruz grega ao se quebrar a hierarquia, já que o lugar do altar perde sua importância, dada a simetria bilateral (na planta em cruz grega, o lugar sagrado dado ao altar no fim da nave central da cruz latina é deslocado para o centro da planta). O altar se encontra no lado oposto da entrada, e não no centro, abaixo do cruzamento dos eixos. É importante observar que o centro possui uma hierarquia, e não é coincidência que tal lugar fosse destinado à permanência dos homens comuns e não ao altar do padre, assim como acontece na Catedral de Brasília, remetendo à valorização do homem na sua dimen-

<sup>4</sup> Kothe, F. *Ensaios de semiótica da cultura*, 2011, p. 118-119.

<sup>5</sup> Citação completa: *Tutti coloro che hanno un tempo operato senza (la certissima arte della Geometria) et dipoi sono venuti in qualche cognitione di tal` arte: liquali veramente confessarano che tutte le cose da loro pe(n)sate et fatte senza Geometria, furono senza arte alcuna, ma aventura et a caso, perliche (...) f ad i misterio che l` architetto, almen tinto di sorte ch` egli n` habbia qualche cognitione, et massimamente dei principii, et anco più avanti, et non come molti consumatori di pietre, et di calcine, imo de marmi, che al di d` hoggi tengono il nome di Architetti, liquali non sanno pur render conto che cosa sia punto, linea, superficie o corpo, ne che sia corrispondentia o armonia.* (Sebastiano Serlio *apud* HICKS, 2013, p. 449).

são coletiva. A arquitetura religiosa seria um microcosmos e, no caso citado, no centro desse cosmos estaria o homem, elemento de maior importância dentro desse contexto.

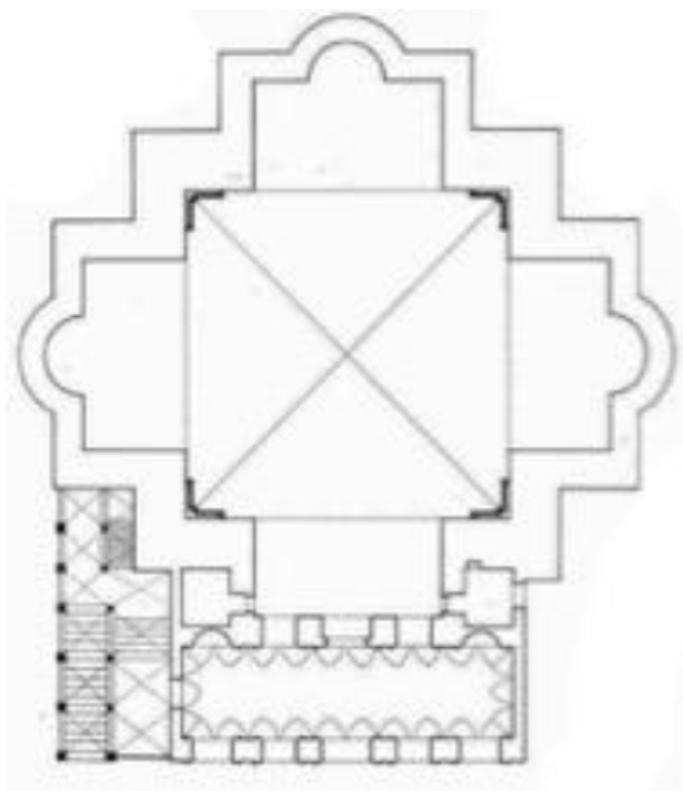


Figura 5 – Igreja de San Sebastiano. Planta baixa.

Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.



Figura 6 – Igreja de San Sebastiano. Vista interna.

Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.

As perspectivas internas que se têm nesse espaço tendem a valorizar o ponto de vista de um único ob-

servador estático que se encontra no centro geométrico da composição, o centro do universo, o mais importante espectador daquele ponto de fuga central, enaltecendo assim sua individualidade e sua importância. Além disso, tal configuração não prescinde de um percurso, já que todo o espaço pode ser apreendido a partir deste ponto central.

Como na Catedral de Brasília, o espaço interno tem um aspecto de urbanidade, lembrando uma praça. Apesar de ter pouca luz natural se comparada à Catedral, o pé direito se destaca pela altura dos arcos em volta perfeita, criando uma amplitude. As proporções dos eixos horizontais e verticais, no entanto, geram uma sensação de ambiguidade entre uma possível monumentalidade, gerada pela altura, e uma escala mais humana dada pelas dimensões reduzidas em planta.

Não seria incorreto afirmar que a estética renascentista possui esta ambiguidade interna como característica, já que é estruturada pela harmonia e esta é o resultado de oposições. O que não impede de haver uma grande quantidade de artistas que buscavam por um postulado como o caminho mais seguro para se alcançar a perfeição, baseado em regras e princípios de composição em que a matemática era expressa de modo claro e objetivo. O problema é que tal modo de produção poderia resultar em uma perda da liberdade pessoal em favor de uma construção compositiva baseada em regras e princípios, sugerindo uma visão estável da vida e o desejo de perpetuar o estado de coisas.

Nesse sentido, Alberti foi revolucionário ao propor um espaço imprevisível em um contexto em que a arquitetura buscava gerar mais respostas do que questionamentos e buscando uma identificação maior com o homem do que com o sagrado. Alberti estabelece, no entanto, essa identificação da sua arquitetura no sentido humano ao mesmo tempo em que celebra o sagrado, uma vez que um dos modos da dimensão humana se manifestar seria pela oposição com o sagrado, estabelecendo uma harmonia pelo contraste.

Um caso em que essa característica também é percebida é a Igreja de Sant'Andrea, também originalmente projetada por Alberti. A igreja é marcada por um espaço monumental e ao mesmo tempo possui características que celebram o homem na sua humanidade. Mesmo que a Sant'Andrea tenha sofrido modificações posteriores na planta (o projeto original do Alberti consistia em uma cruz grega) e os ornamentos e pinturas internas também não foram desenhados por Alberti, é interessante observar que essas pinturas internas simulam elementos tridimensionais para “enganar” o olhar. Ao mesmo tempo, são pinturas bastante elaboradas e com um conteúdo mais neutro: não evocam o pecado e tampouco o sagrado, produzindo assim interpretações mais abertas e particulares.

Como em diversas outras fachadas de Alberti, a matemática e a geometria na fachada da Basílica de Sant'Andrea acontecem de um modo claro e o orna-

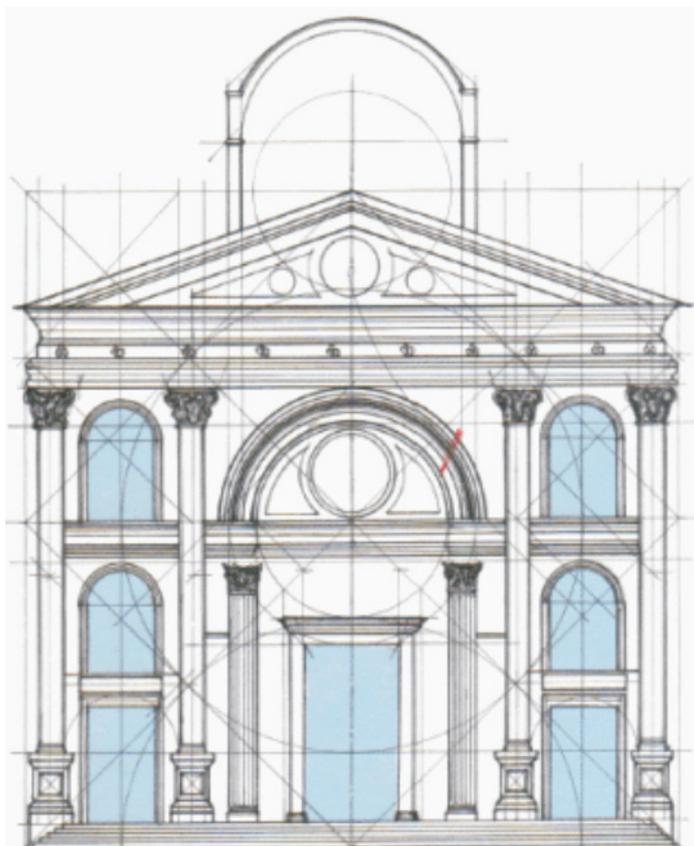


Figura 7 – Leon Battista Alberti, Basílica de Sant'Andrea. Mantova, Itália. Desenho da fachada.

Fonte: Ytterberg, M. Albert's Sant'Andrea and the Etruscan proportion.

mento é o elemento que gera graciosidade em uma arquitetura que, dada as proporções monumentais, teria um tom de austeridade. Como Alberti postula, o ornamento é comedido, equilibrado e são posicionados de modo a enaltecerem as relações de proporção da estrutura. A estrutura, por sua vez, ora se alinha aos muros e se reduz a linhas compositivas (colunas), ora se torna o elemento que define uma estética e uma linguagem particular.

O espaço interno possui um forte sentido de urbanidade em função da iluminação natural abundante, do grande vão obviamente gerando ausência de pilares centrais, estando estes adossados aos muros laterais, e dos arcos laterais que lembram “edifícios” que circundariam a “praça”, semelhante à Basílica de Constantino do Fórum Romano (Figura 9). Além disso, a Igreja possui uma monumentalidade que externamente não é prevista, gerando uma sensação de surpresa e deslumbramento.



Figura 8 – Leon Battista Alberti, Basílica de Sant'Andrea. Mantova, Itália. Vista da fachada frontal.

Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.

Nos espaços internos, a harmonia é decorrente da dicotomia e da síntese das oposições – a graciosidade na dimensão humana e particular dos ornamentos se contrapondo com a grandiosidade do espaço na dimensão sagrada. As sensações de surpresa e deslumbramento são frutos principalmente da mo-

numentalidade, graças à uma precisa proporção entre as alturas, larguras e profundidades. É pela surpresa e pelo deslumbramento que o sublime aqui é desvelado.



Figura 9 - Leon Battista Alberti, Basílica de Sant'Andrea, Mantova, Itália. Vista interna.

Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.



Figura 10 - Forum Romano, Roma, Itália.

Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.

## CONCLUSÃO

A configuração radial, muito comum no Renascimento Italiano, remete a um simbolismo antropocêntrico, onde o homem é a medida de todas as coisas. No caso da Catedral de Brasília, que foi projetada por um arquiteto ateu para ser um templo ecumênico, a celebração do homem na sua subjetividade cumpre bem o seu papel.

A geometria é algo que tanto a San Sebastiano quan-

to a Catedral têm em comum. Ambas se inscrevem em formas geométricas puras (círculo, quadrado, triângulo), ambas possuem um centro (uma hierarquia) no qual os outros elementos estão subordinados. O olhar do sujeito é condicionado a seguir a orientação a partir do centro e daí para as partes, decompondo a arquitetura. O desenho urbano da cidade renascentista, novamente inscrita dentro de um círculo, também possui um elemento central hierárquico (uma torre ou um monumento) e um traçado radial, com ruas convergindo para um centro, direcionando assim o olhar e o caminho a ser seguido.

O modernismo resgata essa geometria, no entanto, de um modo mais sutil. O desenho do Plano Piloto, por exemplo, possui um centro, mas que não é ocupado por monumentos do governo, como no desenho renascentista. É ocupado pela rodoviária – espaço de trânsito dos moradores do DF. Pela característica hierárquica que o centro possui, podemos dizer que o homem comum é celebrado no desenho do Plano Piloto, a escala gregária, ao invés do que seria mais comum, ou seja, a escala monumental.

As perspectivas que acontecem na Catedral possuem algumas características daquela perspectiva renascentista, com um ponto de fuga central e uma simetria no edifício em si (se considerarmos o edifício somente, retirando estátuas, campanário etc.). No entanto, a ênfase dada para o percurso na Catedral também celebra o homem na sua dimensão subjetiva, além da dimensão racional que se dá pela geometria.

O Renascimento, no entanto, que possui como postulado o antropocentrismo, quando sua arquitetura direciona o olhar e não prescinde de um percurso ao estabelecer um ponto privilegiado para visualizar o espaço, acaba por eliminar algumas possibilidades de escolha e por desconsiderar o homem na dimensão particular e individual. A arquitetura se torna dominante frente ao homem que pode ser visto como um ser massificado.

A beleza da arquitetura renascentista está na graciosidade gerada pela geometria de todos os elemen-

tos do edifício e da perfeita adequação das partes com o conjunto. Como dito, a geometria, nesse caso, convence pela demonstração, enquanto no caso da Catedral a geometria e a matemática não são feitas para serem percebidas racionalmente, mas para serem “sentidas”. A Catedral é sedutora e cria uma relação de afetividade com o sujeito ao se mostrar acolhedora e envolvente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, L. B. *On the Art of Building in Ten Books*. Tradução de Joseph Rykwert, Neil Leach e Robert Tavernor. Londres: The Mit Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *Da Arte de Construir*. Tratado de Arquitetura e Urbanismo. Tradução de Sérgio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012.

BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CAVALCANTI, L (organizador). *Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928 – 1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

DOCZI, György. *O Poder dos Limites: Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura*. Tradução por Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Barany Bartolomeu. São Paulo: Mercuryo, 1990.

GHYKA, M. C. *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes*. Tradução para espanhol de J. Bosch Bousquet. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1953.

\_\_\_\_\_. *El Número de Oro*. Tradução para o espanhol de J. Bosch Bousquet. Barcelona: Editorial Poseidon: Los Ritmos, 1978.

GIEDION, S. *Espaço, Tempo e Arquitetura: o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

GOROVITZ, M. *Os Riscos do Projeto: Contribuição à*

*Análise do Juízo Estético na Arquitetura*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HICKS, P. *Deixei meu Teodolito no Alto do Campanário*. In: *Na Gênese das Racionalidades Modernas II: em Torno de Alberti e do Humanismo*. Belo Horizonte: UFMG, 2013

HOLANDA, F. *Oscar Niemeyer: de Vidro e Concreto*. Brasília: FRBH, 2010.

KOTHE, R. F. *Ensaio de Semiótica da Cultura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

NIEMEYER, O. Oscar. *Conversa de Arquiteto*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1999.

\_\_\_\_\_. *A catedral de Brasília*. *Revista Módulo*. Rio de Janeiro, n. 11, dez. 1958.

OSBORNE, H. *Estética e Teoria da Arte – Uma Introdução Histórica*. 3o edição. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Ed. Cultrix, 1970.

RASMUSSEN, S. *Arquitetura Vivenciada*. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

UNDERWOOD, D. *Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002

VITRÚVIO, P. *Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura*. Tradução de Don Joseph Castañeda. Madrid: D. Gabriel Ramirez, 1761.

\_\_\_\_\_. *Tratado de Arquitetura*. Dez Livros. Tradução do latim por M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Tratado de Arquitetura*. Dez Livros. Tradução do latim por M. Justino Maciel. 3. ed. Lisboa: IST Press, 2009.

ZEVI, B. *Saber ver a Architectura*. 2. ed. Lisboa: Ed. Arcádia, 1977.

\_\_\_\_\_. *Saper Vedere la Città*. Firenze: Ed. Bompiani, 2018.

Revista Módulo, v.2, n.11, dez.1958.

Revista Acrópole, ano 22, n. 256, Fev. 1960.

# DA EDUCAÇÃO ESTÉTICA EM SCHILLER

## ON AESTHETIC EDUCATION IN SCHILLER

POLIANA MOURILHE

---

**RESUMO :** Em sua obra *A Educação Estética do Homem*, o poeta e dramaturgo Friedrich Schiller expõe, ao longo de 27 cartas, sua preocupação com a cisão que observa na formação do caráter humano. A partir disso, Schiller desenvolve uma série de argumentos que defendem a arte e a beleza como caminhos para que o homem retorne à integralidade e, por fim, possa alcançar a verdadeira liberdade. Serão abordados no presente trabalho os conceitos de fragmentação, educação estética, beleza e sua relação com a liberdade. Por fim, pretende-se demonstrar a visão do autor acerca da contribuição da arte como possibilidade de se alcançar a integralidade, através da harmonização entre os sentidos e a razão.

**Palavras-chave:** Schiller. Estética. Beleza. Liberdade.

*ABSTRACT: In his work On the Aesthetic Education of Man, the poet and playwright Friedrich Schiller exposes, throughout 27 letters, his concern about the division he observes in the formation of the human character. From this, Schiller develops a series of arguments that defend art and beauty as ways for man to return to integrality and, finally, to achieve true freedom. The concepts of fragmentation, aesthetic education, beauty and its connection with freedom will be addressed in this work. Finally, we intend to demonstrate the author's vision about the contribution of art as a possibility of achieving integrality through harmonization between the senses and reason.*

*Keywords: Schiller. Aesthetics. Beauty. Freedom.*

Em nome da razão e, supostamente, em decorrência desta, os seres humanos subjugaram, exploraram e assassinaram outros indivíduos. Travestida de razão, a tirania tomou forma, ocupou e permeou os mais diversos espaços. A razão, a racionalidade, enaltecida como ferramenta, como caminho a ser trilhado pela humanidade em direção ao avanço e à liberdade, colocou-a, em vez disso, em vestes de frieza e indiferença. As luzes, insuficientes, se apagaram e o ser humano restou em um fragmento de sua potencialidade, um pedaço vacilante de si.

Nesse cenário, durante a ressaca da Revolução Francesa, o dramaturgo e poeta Friedrich Schiller escreve ao Príncipe de Augustenburg um conjunto de cartas, que viria a se tornar uma de suas principais obras. Em um momento em que há esforços no sentido de que a razão impere sobre os demais atributos e todos os olhos estejam voltados para o cenário político, Schiller aponta que a verdadeira liberdade somente poderia ser alcançada através da arte e da beleza.

Em suas cartas, Schiller discorre sobre a importância destas para a formação de um indivíduo verdadeiramente livre, pois, conforme aponta em sua carta II: “é pela beleza que se vai à liberdade.” (SCHILLER, 2002. P. 22), logo, deve ser considerado o seu potencial para influenciar os caminhos da política, em que caminhava a humanidade.

Para Schiller, a arte carrega um potencial unificador, capaz de reunir as partes dos indivíduos que, conforme o autor, encontram-se fragmentados. Mas, para que alcance esse potencial, não basta que o belo seja encarado como uma experiência somente. A beleza, para além disso, deve, como a moral, erguer e apoiar-se em fundamentos eternos. O belo deve, portanto, repousar sobre pilares sólidos, para ser

elevado à condição de ciência filosófica. O como e o porquê de a beleza ser considerada, para Schiller, o caminho à liberdade, são alguns dos pontos que se pretende bordar no tecer deste trabalho.

Ao redigir as 27 cartas que viriam a constituir a obra *A Educação Estética do Homem*, Schiller faz uma análise da condição do ser humano, e do que o levou ao que ele considera à ruína de si mesmo. Podemos dividir as cartas, essencialmente, em três partes: em um primeiro momento, Schiller traça um diagnóstico do problema; em seguida, tece uma análise da natureza humana para, por fim, no terceiro momento, expor suas ideias sobre a influência do belo e da arte na formação do indivíduo e em sua consequente libertação.

Para Schiller, a beleza não deveria ser entendida meramente como uma experiência subjetiva, pois estaria, dessa forma, sujeita às condições momentâneas de cada indivíduo e, em razão disso, condenada a ocupar um espaço muito aquém do potencial transformador que carregava.

Em seus escritos, Schiller defende a arte e a beleza como caminho possível para conduzir o ser humano à verdadeira liberdade, pois a arte traria em si uma potência unificadora, capaz de reunir novamente os atributos da razão e da sensibilidade que, conforme ele observou, encontravam-se em desequilíbrio, o que resultava, segundo sua classificação, em indivíduos selvagens ou bárbaros.

Os selvagens, para Schiller, eram aqueles em que havia o predomínio dos sentidos sobre a razão, seus sentimentos imperavam sobre seus princípios e para eles não seria possível entender o mundo além dos seus sentidos imediatos, pois encontravam-se em tamanha fusão com o mundo dos sentidos, que se confundiam com o próprio mundo. O selvagem “despreza a arte e reconhece somente a natureza como sua soberana irrestrita” (SCHILLER, 2002. P. 29). Já os indivíduos classificados como bárbaros, por sua vez, são considerados por Schiller ainda mais abominá-

veis que os selvagens. Nos bárbaros observamos a prevalência dos princípios sobre os sentimentos, um distanciamento tal da natureza, que a ela destinaria apenas o escárnio e o desprezo.

Porquanto houvesse o predomínio da sensibilidade, como resultado haveria o homem selvagem, enquanto a supressão da sensibilidade pela razão resultaria no indivíduo bárbaro. O predomínio de uma das faculdades acarretaria sempre um desequilíbrio, pois enquanto uma faculdade se sobrepusesse à outra, suprimindo-a, independente de qual fosse, o ser humano estaria sempre em uma negação de si mesmo. A natureza do homem, defende Schiller, seria mista e, dessa forma, seria necessário estabelecer nela uma harmonia. Desacreditado em relação à condição humana que observava na época, Schiller expõe suas críticas aos homens, que estão entre a selvageria e a lassidão, o que, para ele, configurariam “dois extremos da decadência humana” (SCHILLER, 2002. P. 31).

Enquanto uns, por um lado, encontravam-se movidos por impulsos grosseiros e sem lei, buscando apenas satisfazer o seu lado mais rudimentar, por outro lado, aqueles pertencentes às classes supostamente civilizadas, se mostravam, para Schiller, ainda mais repugnantes, posto que acometidos por uma apatia e degeneração, resultantes da própria cultura, cultura que “mostra em geral uma influência tão pouco enobrecedora sobre as intenções que até, pelo contrário, solidifica a corrupção”. (SCHILLER, 2002. P. 32). Ele aponta que a decadência estaria presente em ambos os lados, tanto nas classes mais baixas quanto nas classes mais civilizadas. As primeiras teriam abandonado a civilidade e buscariam satisfazer seus desejos primitivos, enquanto as últimas depravavam a cultura e constituíam um grupo que, apesar de negar a natureza, no campo moral, permitiam sua tirania. Para ele, “O egoísmo fundou seu sistema em pleno seio da sociabilidade mais refinada, e experimentamos todas as infecções e todos os tormentos da sociedade, sem que daí surja um coração sociável” (SCHILLER, 2002. P.

32).

Diante desse cenário em que se nega a natureza e, conseqüentemente a importância da sensibilidade, e que também se observa as conseqüências do uso preponderante da razão, Schiller defende que seria apenas através da união e da existência harmoniosa entre razão e sensibilidade, que surgiria o que ele vai chamar de homem cultivado, aquele dotado de caráter nobre e ético. Esse homem “faz da natureza sua amiga e honra a sua liberdade, na medida em que apenas põe rédeas a seu arbítrio” (SCHILLER, 2002. P. 29).

Segundo Schiller, é necessário unir ambos os atributos: razão e sensibilidade, de maneira que seja possível, em suas palavras: “encontrar totalidade de caráter no povo, caso este deva ser capaz e digno de trocar o Estado da privação pelo Estado da liberdade” (SCHILLER, 2002. P. 30). No sentido de buscar essa totalidade que para ele conduzirá à liberdade, Schiller irá empreender a sua jornada como defensor da arte e do belo, como os caminhos possíveis para se alcançar a integralidade.

Em sua obra, Schiller faz referência a dois tipos: o homem físico, que é o homem real e o homem ético, que é apenas problemático e, embora possível, não é ainda real. Esse último seria fruto do Estado ético, que é o que se busca alcançar. Schiller aponta que ao passo em que empreendiam esforços no sentido de superar o homem real, ao suprimir o estado de natureza, para substituí-lo pela razão e pelo estado ético, não havia, contudo, meios igualmente empregados para possibilitar a transição do homem de um estado a outro, extremamente necessária, ao considerarmos a disparidade entre eles. Eis aí uma das questões que ele irá ressaltar como problemática. Em suas palavras:

Se a razão suprime, portanto, o Estado de natureza para substituí-lo pelo seu, como tem necessariamente de fazer, ela confronta o homem físico e real com o problemático e ético, confronta a existência da sociedade com o Ideal apenas possível (ainda que moralmente necessário) de sociedade. Ela toma ao homem algo que ele realmente

possui, e sem o qual nada possui, para indicarlhe algo que ele poderia e deveria possuir. (...) Sem que ele tenha tido tempo de apegar-se por sua vontade à lei, ela terá tirado sob seus pés a escada da natureza. (SCHILLER, 2002. P. 24)

Observamos que, conquanto não se poderia pausar o tempo enquanto buscava-se remédios para sanar as questões sociais, seria necessário que se estabelecesse algum tipo de suporte que propiciasse um meio de subsistência, de modo que o homem pudesse se tornar independente do Estado de natureza, que se buscava superar. Para Schiller, seria necessário que houvesse um caminho de transição enquanto se consolidava, neste mesmo homem real, o ideal de um Estado ético. Schiller defendia que essa transição seria possível através da arte. Para ele, seria através da educação estética que o homem ético, que ainda era hipotético e que, portanto, ainda não existia, poderia começar a ser construído.

O diagnóstico que Schiller apresenta sobre a condição do homem moderno é que sua natureza estaria cindida. Para explicar, ele traçou um paralelo entre a cultura grega e o indivíduo da modernidade, em que afirmou que na cultura grega “por mais alto que a razão se elevasse, trazia consigo, amorosa, a matéria, e por fina e rente que a cortasse, nunca a mutilava” (SCHILLER, 2002. P. 36). Observamos que ali havia uma relação de acolhimento da condição natural do homem, que constituía uma forma de contemplar também esse aspecto da natureza humana. Mas quão diferente era a situação do homem moderno, onde, para além de somente sujeitos isolados, podia-se observar classes inteiras de pessoas que desenvolviam apenas parcialmente suas potencialidades, enquanto em que nas demais, tais quais órgãos atrofiados, mal se podia perceber sua influência. Schiller explica que a superioridade do indivíduo grego advinha do fato de que ele “recebia suas forças da natureza, que tudo une” (SCHILLER, 2002. P. 36), enquanto o sujeito moderno se construía em cima do entendimento, que, segundo Schiller, a tudo separaria. Para ele, foi a própria cultura que estabeleceu essa fenda na humanidade moderna, pois

Tão logo a experiência ampliada e o pensamento mais preciso tornaram necessária uma separação mais nítida das ciências, rompeu-se a unidade interior da natureza humana e uma luta funesta separou as suas forças harmoniosas. O entendimento intuitivo e o especulativo dividiram-se com intenções belicosas em campos opostos. (...) Cada um deu a si mesmo um senhor que não raro termina por oprimir as demais potencialidades. (SCHILLER, 2002. P. 37).

Observamos que a cultura ocasionou parte da ruína no homem moderno. A quem seria possível recorrer? Schiller enfatiza que jamais ao Estado, pois o mal que por hora os acomete originou-se desse mesmo Estado e que este “não poderia fundar humanidade melhor, pois nela teria de ser fundado” (SCHILLER, 2002. P. 43). Schiller prossegue em sua indagação sobre de onde o auxílio poderia vir e, para tanto, traz à cena o papel da filosofia, ao que responde que a razão nada pode “contra esse poder rude que resiste às suas armas” (SCHILLER, 2002. P. 45). Ele afirma que a razão desempenhou seu papel à maneira que pôde, mas que sua efetiva aplicação dependeria da vontade corajosa e do vivo sentimento e que, se não logrou, todavia, obter sucesso, foi por deparar-se com um coração que a ela se fechou. Para Schiller “Não é suficiente, pois, dizer que toda a ilustração do entendimento só merece respeito quando reflui sobre o caráter; ela parte, também, em certo sentido, do caráter, pois o caminho para o intelecto precisa ser aberto pelo coração.” (SCHILLER, 2002. P. 47).

Diante desse cenário, em que Estado ou razão não detém, eles próprios, poderes suficientemente capazes de alterar a realidade em que se encontravam os indivíduos, Schiller aponta um meio que serviria como instrumento capaz de enobrecer o caráter humano. Diz ele “esse instrumento são as belas artes” (SCHILLER, 2002. P. 49). Para o autor, a arte seria esse instrumento pois tinha absoluta imunidade em relação ao arbítrio do homem. Aponta ele que, durante séculos inteiros, filósofos e artistas naufragaram ao tentar trazer a verdade e a beleza para a humanidade vulgar e, embora tenham por vezes falhado, a arte e a ciência, não obstante, emergiram vitoriosas, con-

servando-se intactas em sua força vital. Para Schiller, estaria, portanto, nas mãos do artista o poder de trazer a liberdade para os indivíduos. O artista deveria, para isso, manter-se resguardado das corrupções de sua época, elevando, seus olhos para a dignidade e a lei. Diz Schiller:

Vive com teu século, mas não sejas sua criatura; serve teus contemporâneos, mas naquilo de que carecem, não no que louvam. (...) Pensa-os como deveriam ser quando tens de influir sobre eles, mas pensa-os como são quando és tentado a agir por eles. Procura seu aplauso através de sua dignidade, mas atribui sua felicidade à falta de valor, e tua própria nobreza despertará então a deles. (SCHILLER, 2002. P. 51-52)

Conforme exposto anteriormente, a natureza humana encontrava-se dividida, resultando em indivíduos selvagens ou em sujeitos bárbaros. Para Schiller, a beleza poderia recuperar esses sujeitos de qualquer desses desvios. No entanto, a beleza, enquanto entendida meramente como experiência, não apresentava condições suficientemente fortes para constituir o palco onde se construiria um tribunal. Schiller defendia que deveria haver um conceito de beleza originado de outra fonte que não a experiência, para que se pudesse afirmar que “aquilo que se chama de belo na experiência tem direito a esse nome” (SCHILLER, 2002. P. 56). O que Schiller busca aqui, portanto, é alcançar um conceito racional puro da beleza, para que a beleza pudesse ser considerada uma condição necessária à humanidade. Pois, para ele, é por meio da ação bela, explica, pela educação estética, que poderia ser alcançado o patamar em que a sensibilidade e a liberdade estariam em plena harmonia, uma harmonia que justamente confere sentido, buscando colocar o mundo dentro da lógica da razão. Essa harmonia à qual ele se refere, se realizaria ao alcançar o equilíbrio entre o que ele vai chamar de impulsos: forças opostas que, segundo ele, nos conduziriam para a realização de seus objetos. (SCHILLER, 2002. P. 63).

O primeiro dos impulsos é o impulso sensível, aquele que nasce da natureza sensível do homem, de sua existência física, existência essa que se manifestaria

através das sensações.

O segundo, por sua vez, é chamado impulso formal. Os impulsos formais seriam aqueles que surgem a partir da “existência absoluta do homem, a partir de sua natureza racional” (SCHILLER, 2002. P. 64). Os impulsos sensível e formal deveriam ser conjugados de tal maneira que existisse uma ação recíproca entre eles, em que um encontra a “sua máxima manifestação justamente pelo fato de que o outro é ativo” (SCHILLER, 2002. P. 73). Para o autor, o homem poderia experimentar a sua humanidade em plenitude se a partir dessa relação de reciprocidade e harmonia entre os dois impulsos. Sendo assim, não seria possível ao homem conhecer desse ideal enquanto viesse a satisfazer exclusivamente apenas um dos impulsos ou ambos, ainda que de maneira sucessiva, pois “enquanto apenas sente, fica-lhe oculta sua pessoa, ou sua existência absoluta, e, enquanto apenas pensa, fica-lhe oculta a sua existência no tempo, ou seu estado” (SCHILLER, 2002. P. 73). Dessa forma, sem conjugar de maneira recíproca e, portanto, simultânea a potencialidade de ambos os impulsos, o homem estaria fadado a jamais alcançar a integralidade e, portanto, a plenitude.

Em se pressupondo que o homem alcançasse tal feito em que ambos os impulsos atuassem juntos, haveria a formação do que ele veio a chamar de impulso lúdico, um terceiro impulso que nasceria da interação recíproca entre razão e sensibilidade. O impulso lúdico seria a força capaz de libertar o homem física e moralmente, pois, resultaria da atuação simultânea dos outros dois impulsos, sensível e formal. Sobre o impulso lúdico, coloca Schiller que:

Na mesma medida em que toma às sensações e aos afetos a influência dinâmica, ele os harmoniza com as ideias da razão, e na medida em que despe as leis da razão de seu constrangimento moral, ele as compatibiliza com o interesse dos sentidos. (SCHILLER, 2002. P. 75)

O autor aponta a necessidade de que seja considerada a natureza heterogênea do homem. Se o homem é natureza e também razão, suas ações devem corresponder a atuação dessas duas forças em seu modo de ser. O belo, na visão de Schiller, exerce esse

efeito conciliador sobre o homem, pois é através do belo que os impulsos sensíveis seriam educados com as ideias da razão. É também através da educação que se evitaria que a violência da razão imperasse sobre a sensibilidade. Essa convivência harmônica entre ambos os impulsos é o que formaria o impulso lúdico.

Colocada a importância dos impulsos, detenhamo-nos, pois, um pouco mais sobre eles. O objeto do impulso sensível seria, para Schiller, a vida em seu sentido mais amplo. O objeto do impulso formal seria a forma. Já o objeto do impulso lúdico constituiria a forma viva, conceito este que, conforme afirma Schiller, serve para designar tudo que entendemos no sentido mais amplo de beleza (SCHILLER, 2002. P. 77). Em suas palavras:

Enquanto apenas meditamos sobre sua forma, ela é inerte, mera abstração; enquanto apenas sentimos sua vida, esta é informe, mera impressão. Somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este será sempre o caso quando julgamos o belo. (SCHILLER, 2002. P. 78)

Entendemos, pois, que o impulso lúdico é quem pavimentaria o caminho para a unidade entre a realidade e a forma. Através desse impulso que se alcançaria a completude do conceito de humanidade. À experiência da beleza, através do impulso lúdico, Schiller chamou de jogo. Por que jogo? Para ele, com “o agradável, com a perfeição o homem seria apenas sério, mas com a beleza ele joga” (SCHILLER, 2002. P. 79). Esse estado de jogo conduziria o homem à plenitude.

Devemos recordar que o estado de jogo surge a partir do impulso lúdico que, por sua vez, nasce da conjugação, da coexistência harmônica entre os impulsos sensível e formal. Dessa forma, no estado de jogo alcançamos um equilíbrio entre, segundo Schiller, dois efeitos: dissolvente e tensionante. O dissolvente manterá em seus limites tanto o impulso sensível quanto o formal, enquanto o tensionante assegurará a ambos a suas respectivas forças. Essa ação recí-

proca, esse condicionamento mútuo é o que, para Schiller, resultará na possibilidade da beleza, pois a “perfeição repousa na energia harmonizante de suas forças sensíveis e espirituais” (SCHILLER, 2002. P. 87).

Sobre o jogo, afirma Rancière:

O jogo é a atividade que não tem outro fim além dela mesma, que não se propõe a qualquer tomada de poder efetiva sobre as coisas e sobre as pessoas. Essa aceção tradicional do jogo foi sistematizada pela análise kantiana da experiência estética. Ela se caracteriza, de fato, por uma dupla suspensão: uma suspensão do poder cognitivo do entendimento determinando os dados sensíveis segundo suas categorias e uma suspensão correlativa do poder da sensibilidade que impõe objetos de desejo (RANCIÈRE, 2010, p. 25)

Conforme exposto acima, o jogo seria toda atividade que tem sua finalidade e seu sentido apenas nela mesma, pois enquanto o impulso sensível vive, e o formal pensa, no impulso lúdico encontraríamos o estado de jogo. Nesse estado de jogo, a sensibilidade e a razão encontrariam entendimento e, superada a oposição entre os impulsos, a unidade que se estabelece no homem tornaria possível que se enxergasse o belo. É então, para Schiller, no jogo da beleza que o homem encontra e experimenta sua total humanidade, pois “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga” (SCHILLER, 2002. P. 80).

Sobre o jogo, os impulsos e a experiência estética, explica Schiller:

Se antes lhe havia sido tomada pela coerção unilateral da natureza na sensação e pela legislação exclusiva da razão no pensamento, temos de considerar a capacidade que lhe é devolvida na disposição estética como a suprema de todas as dádivas, a dádiva da humanidade. (SCHILLER, 2002. P. 106).

Pode-se dizer que o homem já mantinha em si a

humanidade. No entanto, como resultado de uma preponderância de um impulso sobre o outro, o homem se afasta dessa humanidade, perdendo essa capacidade. Sobre a estética, nesse sentido, coloca Schiller:

Por não proteger de modo exclusivo nenhuma das funções da humanidade, favorece todas sem exceção, e se não favorece nenhuma isoladamente é por ser a condição de possibilidade de todas elas. Todos os outros exercícios dão à mente uma aptidão particular e impõe-lhe, por isso, um limite particular; somente a estética conduz ao ilimitado. (SCHILLER, 2002. P. 109).

O estado estético, ao anular ambos os impulsos através da harmonização destes, restauraria a infinitude, agora considerada plena. Eis aqui a liberdade. A arte verdadeira, a genuína experiência estética seria, portanto, aquela que liberta ou que mantém livre o ser humano. A beleza é, portanto, o que poderia libertar o homem tanto da brutalidade, em se tratando do sujeito selvagem, quanto da nobre decadência, no caso do bárbaro. A arte, ao se mostrar capaz de estabelecer vínculos entre a razão e a sensibilidade, possibilitando ao homem um momento de integralidade, asseguraria a experiência de completude que, para Schiller, é o que conduzirá o ser humano verdadeiramente à liberdade.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ricardo. *Schiller & a Cultura Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 2004.

MACEDO, Bruno A. A Educação estética do homem: numa série de cartas. *Revista do NESEF*, v. 9 – n. 1 – Jan./Jul. 2020 – P. 121 – 129. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/neseef/article/view/75240/41180>.

NOBRE, Jaderson G. A Educação estética de Schiller: da fragmentação à integralidade antropológica. *Revista Lampejo*. Fortaleza – CE – Volume 1 – Nº 9 1º Semestre de 2016. P. 1 – 11. Disponível em: Edição

nº 9 | Lampejo (apoenafilosofia.org).

RANCIÈRE, Jacques. A Estética como Política. *DEVIRES*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, Jul/Dez 2010. P. 17 – 36. Disponível em: [Raciere a estética como política.pdf \(usp.br\)](#).

SCHILLER, Friedrich. *A Educação estética do homem*. São Paulo: Ed. Iluminuras. 4 Ed. 2002.

SOUSA, Selmy M. Cultura Estética em Friedrich Schiller. *Kínesis*, Vol. X, nº 25, dezembro 2018, p. 25-39. Disponível em: [2.selmysousa.pdf \(unesp.br\)](#).

# CORPO E ESSÊNCIA NA ARQUITETURA

## BODY AND ESSENCE IN ARCHITECTURE

JÉSSICA SCHMITT

---

**RESUMO:** A arquitetura na atualidade tem sido feita de maneira desconectada do corpo. Enquanto sua produção for feita de modo irrefletido, como reprodução de padrões há muito estabelecidos, sem um olhar crítico por quem a produz e por quem nela habita, ela se encontrará afastada do homem, uma vez que este não conseguirá com ela estabelecer uma conexão verdadeiramente essencial. Assim, este trabalho buscará desenvolver uma discussão sobre a capacidade que a arquitetura tem, quando obra de arte, de transformar o humano como apresentação de um espelho subjetivo do homem que percebe. A arquitetura, neste papel transformador, tem o poder de gerar sentidos por meio de sua apreensão e de possibilitar o contato do homem com sua essência, reconectando-o à sua existência, permitindo, assim, sua recriação enquanto perceptor de uma obra arquitetônica.

**Palavras-chave:** Fenomenologia; Corpo; Percepção; Essência.

**ABSTRACT:** *Architecture, nowadays, has been done in a way disconnected from the body. As long as its production is done in an unreflective mode, as a reproduction of patterns that have been established a long time ago, and without a critical view by those who produce it and by those who live in it, it will find itself far away from man, since he will not be able to establish an identity with it. Thus, this work will seek to develop a discussion about the capacity that architecture has, as a work of art, to transform the human as a presentation of a subjective mirror of the man who perceives. Architecture, in this transforming position, has the power to generate meanings from its apprehension, and enable man's contact with his essence, reconnecting him to his existence and, thus, allowing his recreation as a perceiver of an architectural work.*

**Keywords:** *Phenomenology; Body; Perception; Essence.*

## INTRODUÇÃO

**A discussão deste artigo surge a partir da observação da problemática do homem desconectado com a arquitetura, com os espaços em que vive e convive a maior parte de seu tempo. A arquitetura tem sido feita desconectada do corpo e dos sentidos do homem, dificultando uma identificação deste com esta. A arquitetura, que a princípio tem o papel de reforçar a existência do homem no mundo, não reflete mais este humano, e afasta-se assim de seu propósito.**

Além da problemática do desenvolvimento de projetos que estejam afastados do corpo, surge com esta a preocupação de se aprender a perceber a arquitetura, não apenas com a visão, mas com todos os sentidos. Não se pretende aqui incentivar ou tratar da percepção da arquitetura em um sentido restrito e condicionado, pois isso objetificaria sua análise e a limitaria. Buscaremos tratar da análise arquitetônica em um sentido fenomenológico, onde a percepção particular do usuário é valorizada, assim como sua história e experiências já vividas, buscando desenvolver uma reflexão acerca da apreensão da arquitetura, e os significados que podem ser extraídos de sua materialidade.

Ainda que se façam espaços ricos como experiência, é necessário que o usuário consiga apreciar sua qualidade estética, é necessário haver uma consciência em relação a essa sensibilidade, contribuindo assim para a formação de um olhar mais crítico em relação aos espaços que são desenvolvidos e entregues aos usuários para que os próprios demandem arquitetura.

ras de qualidade, que contribuam para uma vivência rica, e não sejam apenas uma reprodutibilidade infundada.

A arquitetura, por mais que muitas vezes, reflita e se apresente como um espelho de seu tempo, de suas ideologias e tecnicismos possui ela própria uma capacidade de transformação sobre o homem. O homem cria a arquitetura, mas ela também tem a capacidade de recriá-lo.

A obra de arte arquitetônica tem o poder de tocar a essência do humano, e por isto transformá-lo. Uma vez que se apresenta como um espelho subjetivo do homem, expressando seus desejos, aspirações, medos, tem a capacidade de refletir o humano em sua constituição. Neste sentido é trazida a fenomenologia como ferramenta para buscar uma arquitetura voltada para a sensorialidade do corpo e que permita uma reconexão com sua essência por meio da reflexão sobre sua existência.

## O CORPO NA PERCEPÇÃO

**Desde a antiguidade o sentido da audição e, principalmente, o da visão vem sendo priorizados em detrimento do restante do corpo. Estes eram tidos como sentidos “espirituais” enquanto os outros eram considerados corporais. Platão defendeu este discurso em diálogos como a *República* (PLATÃO, Rep. 507b11) e *Hípias Maior* (PLATÃO, Hip. Mai. 298a) e influenciou diversos pensadores com esta ideia, como por exemplo Hegel.**

Hegel, por acreditar que a obra de arte é uma expressão do espírito no sensível, defende que apenas os sentidos teóricos (visão e audição) tem a capacidade de efetivamente apreciar a obra artística, classificando os tipos de arte na ordem crescente em: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. Hegel entende assim que a poesia, a arte do discurso, é a mais elevada por considerá-la a arte do espírito, menos dependente da matéria e a arte mais ilimitada (cf. HEGEL, 2002, p. 28) enquanto a arquitetura é

considerada por Hegel como a arte mais inferior por se constituir de material não-espiritual, matéria pesada e se configurar apenas segundo as leis da gravidade (cf. HEGEL, 2002, p. 26).

Este pensamento da superioridade da visão se conservou ao longo da história e influencia até os dias de hoje o pensamento ocidental em sua forma de produzir arte e especificamente, neste caso, arquitetura. As tentativas de superar a gravidade, mesmo que de maneira ilusória, e de superar a própria materialidade se dão de maneira constante na história da arquitetura com o uso de formas que se desprendem do chão, formas curvilíneas, formas esbeltas, o uso de materiais translúcidos, o uso de grandes vãos livres, entre outros recursos que promovem essa sensação ao usuário que habita a obra.

A arquitetura, que enquanto arte tem a possibilidade de abarcar todos os sentidos, se volta para o sentido da visão, e se empobrece esteticamente. As obras arquitetônicas que temos desenvolvido, em sua grande maioria, não estão direcionadas ao corpo e aos sentidos. Juhani Pallasmaa, arquiteto e teórico finlandês, tem questionado ao longo nas últimas décadas, a maneira com que se tem produzido a arquitetura:

Nos últimos 30 anos, nos quais tem predominado um tipo de obra que busca imagens visuais surpreendentes e memoráveis. Em vez de uma experiência plástica espacial embasada na existência humana, a arquitetura tem adotado a estratégia psicológica da publicidade e da persuasão instantânea; as edificações se tornaram produtos visuais desconectados da profundidade existencial e da sinceridade. (PALLASMAA, 2011, p. 29)

Pallasmaa chama a atenção para a arquitetura ter se transformado em um produto de publicidade, um objeto de apreensão rápida e superficial, quando na verdade deveria ser um local para abrigar as pessoas, seus corpos, suas vidas, seus sonhos. O próprio consumo da arquitetura tornou-se comercial, onde as pessoas não buscam atender às suas próprias ne-

cessidades, mas reproduzir um padrão, uma aparência.

A arquitetura deve transmitir significados, estar voltada para o local onde é desenvolvida, respeitando as características topográficas, culturais e materiais da região. Mas quando isso não acontece, o que se tem apresentado com grande frequência, ocorre a uniformização, a criação de estereótipos que não refletem a existência de um espaço, mas a reprodução de uma imagem desconectada com a realidade de um lugar, e conseqüentemente desconectada com pessoas que irão fazer uso desse lugar.

Quando a arquitetura deixa de promover uma reflexão sobre a existência do usuário ela perde seu propósito, tornando-se vazia. Arquitetura, corpo e cultura devem estar conectados. A experiência corporal deve ser explorada, a percepção do usuário no desvelamento da obra, a riqueza de texturas, escalas, formas, materiais, iluminação. É necessário o desenvolvimento de arquiteturas que permitam ao usuário uma rica experiência estética para que possamos resgatar o vínculo do homem com o espaço projetado, uma apreensão estética que valorize o corpo como um todo e não apenas a visão.

Ao apreender uma obra arquitetônica todo o corpo do conviva pode ser envolvido na atividade. É possível escutar a reverberação de um ambiente, seu eco, que se dá de maneira diferente de acordo com os materiais que compõe esse espaço, se materiais duros, refletores ou absorventes. É possível sentir a temperatura de um espaço, e suas texturas, muitas vezes sem nem mesmo precisar tocá-las, mas também as sentir em pontos de toque como corrimãos e maçanetas. É possível sentir o cheiro de um ambiente, de seus materiais, desenvolvendo um vínculo com o usuário, uma vez que o olfato é um sentido fortemente relacionado a memórias e recordações quando explorado de maneira efetiva. O próprio paladar, segundo o autor Pallasmaa se vincula a arquitetura por meio da relação que esse estabelece com o tato (cf. PALLASMAA, 1994, p. 37).

Os sentidos se apresentam interconectados, como o

tato à visão, a visão ao paladar, o movimento a audição, o deslocamento ao senso de orientação, o olfato à memória. Nosso corpo e sentidos se estabelecem de maneira complexa no espaço. As sensações estão sobrepostas e são simultâneas. O corpo ao mesmo tempo que escuta, se movimenta, vê, sente o cheiro, sente a temperatura e texturas. É possível e necessário que as obras arquitetônicas sejam criadas promovendo uma experiência rica esteticamente ao usuário sem que sejam pensadas apenas em uma percepção visual da obra.

A obra de qualidade estética deve existir e, tão importante quanto sua criação, é o alcance que deve ter até as pessoas que irão habitá-la. Se os usuários da obra não conseguirem fazer uma apreensão profunda do que se apresenta, não possuírem um olhar e um corpo fenomenológico para vivenciá-la, a obra não conseguirá tocá-los e não conseguirá transmitir nenhum tipo de significado.

Não basta apenas o desenvolvimento de arquiteturas de qualidade, que valorizam a percepção do usuário, se quem as habita não tem consciência do que percebe, não tem senso crítico de avaliação, não tem educação espacial, arquitetônica.

## DESENVOLVIMENTO DE UMA PERCEPÇÃO FILOSÓFICA

**É preciso aprender a ver a arquitetura, mas mais do que vê-la, senti-la. É necessário tornar-se sensível à obra, para que a arquitetura toque o homem. Mas para que ela alcance seu preceptor, este deve estar aberto a ela, permitir que a obra o alcance, e para isso é necessária uma educação arquitetural, uma educação do olhar e do corpo.**

A fenomenologia se apresenta como ferramenta para o desenvolvimento de uma percepção crítica sobre a maneira com que se tem produzido obras arquitetônicas. O excesso de objetivismo racionalista acabou por afastar as pessoas da percepção de uma arquitetura que promova a reflexão sobre sua exis-

tência.

Assim, a fenomenologia volta-se para uma apreensão subjetiva e particular do conviva da obra. Uma única obra tem a capacidade de tocar uma enorme variedade de pessoas. E cada pessoa que vai fazer a apreensão desta obra possui seu próprio repertório, história e vivências, o que contribui para que cada leitura seja única e particular.

Cada indivíduo terá uma interpretação diferente em sua percepção da obra arquitetônica, uma maneira própria de percorrer a obra e interpretá-la. Segundo Norberg-Schulz “a construção de diferentes mundos pelas pessoas são produtos de diferentes motivações e experiências passadas” (NORBERG-SCHULZ, 1971, p.10). Cada um possui seu próprio *background*, um plano de fundo da história da sua vida, recebeu influências por experiências passadas e que influenciam de modo único sua maneira de apreender uma obra de arte.

A pessoa que percebe a obra possui um gosto moldado, uma experiência particular vivida, um contexto único em que está inserido. Desta maneira, a interpretação da obra e os significados apreendidos de sua apreensão se apresentam de maneira diferente para cada usuário. Cada um sente a obra arquitetônica de uma jeito muito específico e particular.

Uma obra de arte dificilmente será universal, considerada uma obra de arte por todas as pessoas do mundo, devido aos diferentes tipos de cultura e realidades em que as pessoas estão inseridas. Mas ao promover uma educação espacial das pessoas, é possível ampliar o olhar e a sensibilidade dos receptores da arte arquitetônica, contribuindo para que mais pessoas possam ser tocadas, e consigam fazer apreensões profundas das obras arquitetônicas com as quais possam vir a ter contato.

O esforço filosófico se ancora, portanto, numa aprendizagem da sensibilidade que aponta para o leitor, através da análise do monumento, a possibilidade de leituras sensíveis mais aprofundadas que o fazem perceber no espaço construído o espaço vivido. (BRANDÃO, 1999, p. 28)

Brandão, no trecho acima, chama atenção para a necessidade de nos sensibilizarmos, tornarmos-nos abertos à obra de arte, para que esta nos alcance e traz a análise de monumentos como caminho para praticar tal sensibilização.

A educação espacial e arquitetônica que se trata aqui não é um condicionamento do olhar, o ensinamento de uma forma única de se apreender um objeto, até porque isso iria contra o pensamento fenomenológico. A educação arquitetônica aqui se refere à sensibilização do conviva, um chamado de atenção para o perceber.

Luciano Coutinho em seu livro *Educação Arquitetônica da Humanidade* apresenta a releitura da arquitetura como atividade essencial para a recriação da humanidade (cf. COUTINHO, 2021, p. 214). A releitura de obras torna-se assim um caminho, segundo o autor, para o desenvolvimento do olhar filosófico sobre as obras de arte arquitetônicas. Precisamos tornarmos criadores de obras arquitetônicas, seja como “autores ou receptores”, uma vez que considera que a verdadeira recepção de uma obra de arte é tão criadora quanto sua criação (cf. COUTINHO, 2021, p. 124).

Tal ideia foi defendida também por Steel Eiler Rasmussen em seu livro *Experiencing architecture* quando este afirma que “o processo mental que se passa na mente de uma pessoa que observa um edifício é muito semelhante ao processo que se passa na mente do arquiteto quando este projeta um edifício”<sup>6</sup> (RASMUSSEN, 1962, p. 44). Rasmussen traz a ideia de que a recriação da obra por parte do observador

---

<sup>6</sup> Tradução da autora para: “The mental process that goes on in the mind of a person who observes a building in this way is very much like that which goes on in the mind of an architect when planning a building”.

proporciona a este uma experiência também criadora.

Ao recriar uma obra de arte arquitetônica, o conviva, quem percebe a obra, tem a oportunidade de recriar-se junto com a obra. O olhar filosófico sobre a obra permite que novas dimensões sobre o mundo sejam exploradas e sobre o próprio indivíduo que a percebe. Ver-se refletido em uma forma, buscar a leitura, significação de um elemento arquitetônico contribui para perceber o que não se apresenta de maneira visível. E este é o desafio: enxergar para além da matéria, perceber o invisível no visível. A arte possui uma dimensão corpórea, mas abriga uma essência invisível que pode ser acessada pelo humano.

## IDENTIFICAÇÃO E RECRIAÇÃO

**Luciano Coutinho defende a tese de que a arquitetura possui a capacidade de transformar o indivíduo que a percebe, de recriá-lo. Coutinho afirma que do traço arquitetônico “vem a força 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).**

Esse reconhecimento tratado por Luciano Coutinho pode ser entendido como uma identificação do conviva com a obra arquitetônica que apreende. Ele precisa estabelecer um vínculo com a obra e se ver refletido de alguma maneira para que aquela obra adquira poder de transformação sobre ele.

A identificação do conviva com a obra na arquitetura não ocorre de maneira óbvia como pode acontecer com uma pintura ou escultura, ela pode se associar a um estado psíquico, uma característica da obra, como Maurício Puls exemplifica em seu livro *Arquitetura e filosofia*:

A arte é um conhecimento desejan- te: os objetos estéticos não informam apenas o que os indivíduos são ou o que foram, mas também o que eles

desejam ser ou que gostariam de ter sido. Nós nos identificamos parcialmente com esses personagens que existiram antes ou além de nós, mas nos sensibilizamos plenamente com seus sonhos. Podemos até esquecer que uma pirâmide é o túmulo de um homem, mas é difícil não perceber o desejo de eternidade que dela emana, porque também desejamos esse desejo. O prazer que uma pirâmide nos proporciona radica menos na sua harmonia formal ou na sua massa imponente do que no sonho que ela encerra: os homens querem ser grandes, sólidos, perfeitos, imortais. (PULS, 2006, p. 27)

No exemplo dado acima, Puls reconhece a identificação do homem com a obra por meio de características que a obra expressa de maneira subjetiva e que o homem apresenta como desejos de sua existência e mortalidade. Puls afirma ainda que “o edifício é o lugar do homem no mundo. Ele não é o reflexo objetivo do homem, de sua aparência física, mas de seu modo de ser, de sua essência” (PULS, 2006, p. 13). O homem não reconhece na obra de arte arquitetônica sua forma humana, mas o que nele há de essencial. Puls defende que “a obra de arte espelha o homem em seu mundo. O sujeito compreende a obra porque ela é uma objetificação de sua subjetividade: um objeto artístico é o próprio homem personificado em um ente inorgânico” (PULS, 2006, p. 13). A obra de arte tem a capacidade de tornar sensível a essência humana, de instalá-la no tempo e no espaço, de tornar algo subjetivo, algo material e palpável, de permitir que a mesma expressão alcance muitos indivíduos, de tempos e lugares diferentes quando consegue perdurar na história.

Por ser essência humana apresenta na obra de arte arquitetônica, quando o homem consegue apreendê-la, tem o potencial de transformação sobre este. Quando o homem alcança o conhecimento da obra, esta implica em reconhecimento de si, um autoconhecimento que se realiza na própria experiência do conhecer (cf. BRANDÃO, 2000, p. 176 e 177). A apreensão profunda da obra permite ao homem, segundo sugere Brandão, um autoconhecimento, e mais do que isso, um autorreconhecimento ao ver sua es-

sência humana refletida na obra.

Brandão, assim como Coutinho defende a ideia de que a arquitetura possui um poder de transformação sobre o homem quando há apreensão profunda de uma obra de arte arquitetônica. A obra contribui para a construção do conhecimento sobre si e sobre o mundo e pode ser utilizada como caminho para que o homem consiga evoluir pessoal e coletivamente, construindo um mundo melhor e mais consciente.

A obra de arte arquitetônica consegue tocar o humano por ser criação humana. Por estar preso a sua subjetividade, toda a realidade do homem e expressão se apresenta por meio de sua antropomorfização. Tudo que o homem vê e produz é a partir de seu olhar humano, e a arquitetura neste sentido, como produção humana é a maneira como o homem encontrou para situar-se no espaço e no tempo. Ela permite que o homem se situe no mundo e na história de maneira apreensível. A obra arquitetônica além de ser o meio material pelo qual o homem se apresenta como parte integrante do mundo, reforça sua sensação de realidade, identidade pessoal e contribui para que homem dê ordem e significado a sua existência.

Norberg-Schulz em seu livro *Arquitetura ocidental* defende que “os significados existenciais derivam de fenômenos naturais, humanos e espirituais. A arquitetura os traduz em formas espaciais” (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 7). Pode-se afirmar a partir disso que a arquitetura é uma expressão espacial da existência humana, por meio dela o homem pode questionar seu estar no mundo, sua maneira de se relacionar com este e sua maneira de ser.

A arquitetura é desenvolvida e interpretada pelo homem, e este consegue estabelecer vínculos entre criações e modos de ser:

Isto significa que o homem é capaz de reconhecer semelhanças e relações entre fenômenos e de descobrir as leis que regem os processos naturais e humanos. Quando consegue aprender o ininterrupto fluxo de fenômenos, constitui seu “significado” existencial. Isso implica que o sig-

nificado de todo fenômeno é o contexto em que aparece, e que cada homem é a soma das inter-relações ou dos significados que os são acessíveis. (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 224)

A arquitetura é um signo dotado de significado para quem consegue acessá-la. E o homem, segundo Norberg-Schulz “é a soma das inter-relações ou dos significados que os são acessíveis” (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 224), a partir disso é possível afirmar mais uma vez o poder de transformação que a arquitetura possui e a necessidade da educação sobre tal assunto. Pois quanto mais educação arquitetônica e espacial um homem recebe, mais ele amplia seu campo de percepção, tornando mais obras acessíveis a sua compreensão, aumentando a possibilidade de alcançar os significados que uma obra arquitetônica pode oferecer. E ao ter contato com mais significados transmitidos pelo objeto arquitetônico mais ele pode se transformar e evoluir, uma vez que é formado por tais significados.

Quando o homem consegue fazer uma leitura estética da obra, percebê-la com seu corpo e associar significados a suas interpretações, recria-se. A medida que soma significados apreendidos, interpretados e reinterpretados se constrói como ser social e individual. Desta maneira a interpretação do fenômeno permite que o humano se desenvolva e evolua.

## CONCLUSÃO

**A arquitetura é uma das formas de arte mais ricas por poder ser explorada pelos diversos sentidos do corpo humano e poder servir como elemento de reflexão existencial do homem, uma vez que por meio dela este se instala no mundo, e domestica de alguma maneira o tempo e o espaço.**

Por meio das discussões trazidas neste texto fica evidente a necessidade do desenvolvimento de arquiteturas que estejam voltadas ao humano e ao seu corpo assim como o desenvolvimento de um olhar crítico, filosófico para que se consiga alcançar a fun-

do os significados que uma obra arquitetônica possa expressar por meio de uma análise ou releitura profunda.

Uma vez alcançado o potencial de apreensão de uma obra de arte arquitetônica, é possível, por meio desta, recriar-se como humano, acessar conhecimentos sobre si e sobre o mundo, em uma análise subjetiva. Ao acessar a essência da obra arquitetônica, o homem adquire potencial de evolução e se desenvolvido em larga escala, o potencial de transformação de toda uma sociedade.

Quanto mais consciente de si, do seu corpo e do seu espaço, mais senso crítico se desenvolve em relação a qualidade de espaços arquiteturais apreendidos e espaços com qualidade estética passam a ser mais requisitados e valorizados. O ciclo se fecha por meio da educação arquitetônica e espacial: se o homem passa a produzir espaços arquitetônicos com maior qualidade estética, mais espaços de qualidade existirão para tocar um novo contingente de pessoas que se tornam aptas, e susceptíveis a sua transformação.

O homem transforma a arquitetura e a arquitetura transforma o homem quando é possível uma troca entre ambos, quando o homem consegue acessar de maneira profunda o significado que uma obra pode ter para ele e quando a essência da obra é alcançada por quem a percebe.

## REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Carlos. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

BRANDÃO, Carlos. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

COUTINHO, Luciano. *Educação arquitetônica da humanidade*. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021.

HEGEL, Georg. *Cursos de Estética. Volume III*. Tradução Marco Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitetura Occidental*. Barcelona: Gustavo Gili SA, 1999.

PALLASMAA, Juhani. *An architecture of seven senses. Questions of perception*. Washington: Architecture and Urbanism, 1994. .

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PULS, Maurício Mattos. *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.

RASMUSSEN, Steen Eiler. *Experiencing Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1962.

PLATÃO. *A República*. Trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

\_\_\_\_\_. Hípias Maior. *In Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.

# CAMINHOS DA ESCOLA: DEPOIMENTOS E FOTOGRAFIAS

## SCHOOL PATHS: TESTIMONIALS AND PHOTOS

THALITA SOUZA

---

**RESUMO** Este ensaio em forma de caminho percorrido, faz uma narrativa acerca do meu trajeto enquanto viajadora e mestranda, até a ligação feita com a minha realidade escolar como professora. Partindo dessa bifurcação entre os caminhos, apresento uma descrição sobre um trabalho artístico de fotografia desenvolvido pelos(as) meus e minhas estudantes dentro da percepção dos(as) mesmos(as) sobre os seus caminhos escolares. Nas linhas do texto a seguir explicita-se a importância dos estudantes na construção da escola pública e traça um paralelo com a vivência acadêmica e de viajante da professora que ele escreve.

**Palavras-chave:** Professora; estudantes; fotografia; processo artístico;

**ABSTRACT:** *This essay, which has the form of a traveled path, is a narrative around the path trodden by the writer as a traveler and master's student and it goes through the reality of the school life as a teacher. From this bifurcation between the paths a description is presented with the photographic work developed by the students within the perception of themselves about the scholar paths. In the lines of the following text the importance of the students in the construction of public school is explicit, and a parallel is outlined with the academic life and traveler of the teacher who writes it.*

**Keywords:** *Teacher, students, photograph, artistic process*

### TRAJETO INICIAL

#### Do começo:

Onde começa? Os músculos se flexionam. A perna, um pilar, sustentando o corpo ereto entre o céu e a terra. A outra, um pêndulo, vindo de trás. O calcanhar toca o chão. Todo o peso do corpo oscila e passa para a planta dianteira do pé. O dedão toma impulso e o peso, em delicado equilíbrio do corpo, é transferido mais uma vez. As pernas trocam de posição. Começa com um passo, e outro, e outro ainda [...] (SOLNIT, p.01)

Passo a passo, os pés se movimentam, as rodas giram, o embarque é anunciado. As horas passam, os minutos desaceleram, o sono chega. São 600 km, que começam com uma caminhada da cama até o banheiro, são 23:00 horas da noite, o cansaço e o sono dominam o corpo, esses primeiros passos são dominados por uma sensação enorme de cansaço. Malas prontas, beijos ocorrem nos pedaços de coração que ficam, mais passos, o portão se fecha, o carro, as rodas giram, a paisagem noturna exige cuidado, atenção. Rodoviária, carrega mala, passos, compra de passagens, passos, espera, passos, embarque.

No ônibus, as rodas giram, ouço choro, ouço conversas, ouço namoros, vejo pela janela o mundo noturno, luzes, carros, velocidade. Sono, adormeço. São 9 horas, estou na ilha da magia, uma ponte, um elo, um sonho. Tá tudo parado, o tráfego é sempre intenso, os passos feitos por motores e rodas que giram são lentos, me atormentam. Na ponte, tem chuva, tudo para, tem sol, tudo para, tem acidente, tudo para. O tempo se recusa a passar, o destino se recusa a chegar, e eu estou nesse caminho já há 600 km.

Destino, rodoviária, mala, passos, terminal, lotação lotada, suor, cansaço, euforia, passos. Faculdade, UDESC, passos, sala de aula, rostos desconhecidos aparecem concentrados em algumas carteiras em círculo, professora com um sorriso sincero no rosto. Enquanto no meu rosto há apreensão, medo e no meu corpo descoberta e ansiedade de passos que me levam a outro mundo. Entre conversas, decidimos destinos que vão além do destino já citado, destinos para caminhadas, novamente, passos que me levarão a entender o caminhar, o corpo, os destinos e a poética que existe em sentir os passos, a caminhada, as paisagens e os lugares. O ser no estar.

## A CADA SEMANA UM NOVO PASSO

**Toda semana, o trajeto inicial se repete, sempre há diferenças, as vezes ocorre com paz, as vezes em meio ao turbilhão, sempre nele existe saudades e expectativas latentes. Algumas vezes de carro, outras de ônibus, mas todas as vezes, os passos são trocados e as rodas giram ao som do motor.**

A minha frente encontro uma disciplina que me faz conhecer espaços e paisagens, a cada semana sentir um espaço diferente e questionar os espaços que habitamos e ocupamos diariamente ao andar.

Na disciplina do programa de pós-graduação em Artes Visuais intitulada Seminário Temático/Seminário Especial de Processos Artísticos Contemporâneos: Rastros da Natureza em Pesquisas Poética, aprendo a ouvir minha respiração no meu ouvido enquanto troco passos, nas trilhas, meu coração lateja na cabeça. Em alguns momentos que tive, o cheiro de mato, acalma a alma. A poeira do caminho entope as narinas. Conheço plantas, aprendo para que serve os chás do caminho e o conhecimento ancestral me invade de vontade de deixar de lado os paracetamóis da vida. Conheço a cidade, ando pela ponte, tremo, barulhos me invadem, me atento a vida do trabalhador, a correria, o ritmo lento em contraponto com a ferocidade da cidade grande. Sinto a areia nos pés, o vento arenoso corta o rosto, o barulho do

mar me agracia. Sou um ser no espaço, agindo e vivendo um passo, atrás do outro.

Cito novamente Solnit, com a belíssima frase, na qual constata: “Caminhar é uma maneira de garantir um baluarte contra a erosão da mente, do corpo, da paisagem e da cidade, e todo andarilho é um guarda fazendo a roda para proteger o inefável” (2016, p. 32). E assim, fomos andarilhos semana a semana, passo a passo tentando alcançar o inexprimível.

## DAS CONSTATAÇÕES

**Como resultado do seminário, devo apresentar um trabalho artístico e esse ensaio que agora escrevo. Para tal, sento e em um exercício de pensamento, penso em todos os passos dados em todo caminho percorrido.**

Analiso o quanto é necessário entrar em contato com os espaços que habitamos e que nos habitam. Percebo então, que não paro no meu dia a dia para pensar naqueles trajetos que são feitos mecanicamente, que a velocidade do cotidiano não permite que se tenha pausas, que se respire a vida, que se viva os caminhos.

Entre trabalho, estudo, casa, vivo entrando e saindo do carro, as rodas giram, os passos acontecem, mas aí, já não me recordo da respiração, dos cheiros, da sensação dos pés no chão. Constato que vivo no automático e o que me rodeia fica de lado e o espaço é esquecido. Como reitera Solnit:

Como trabalhadora autônoma e capaz de esbanjar o tempo poupado pela tecnologia em devaneios e divagações, sei que essas coisas têm lá sua serventia e as utilizo – uma picape, um computador, um modem -, mas tenho medo de sua falta de urgência, sua invocação da velocidade, sua insistência em afirmar que o percurso não é tão importante quanto a chegada (2016, p. 30)

A partir disso, me comprometo a pensar nos meus caminhos, a tratar os meus espaços, vistos de forma tão automática, também como lugares a serem sentidos e ocupados. Passo a perceber a importância desses espaços diários que me rodeiam. Sou professora, nessas linhas abaixo, demonstrarei o espaço escolar, os passos dados por mim, e por aqueles que me cercam. Apresento aqui, o escolar, seus sons, suas sensações e seus sujeitos. Me proporcionando a chance de conhecer meu espaço de trabalho e aos estudantes a oportunidade de expressarem o que sentem do escolar.

## DOS CAMINHOS COMUNS

**O corriqueiro normalmente é deixado de lado, a ele não se dá devida atenção. Os sons são ignorados, os cheiros por vezes desagradam e incomodam, por isso, também ignorados. As músicas são ouvidas sem que se entenda a poesia ou se sinta a batida. Os pensamentos aceleram e os dias, os minutos, os passos se esvanecem no ar. O significado dos percursos são perdidos.**

Na escola, os sons podem ser ensurdecadores, os sentidos sempre estão aguçados, as conversas e o contato humano são latentes. O espaço é percorrido passo a passo, muitas vezes desviando obstáculos, pessoas no caminho.

Andar às cegas nesse espaço, é negar nele o que é latente, é não perceber que o espaço escolar é ocupado e vive além da construção ali existente. São passos, caminhos e vidas de centenas de pessoas, inclusive dessa que essas linhas escreve. Para reivindicar esse espaço me proponho junto aos estudantes a contar a história do lugar que para eles tem significado e ocupar esses espaços, registrando-os no tempo de uma fotografia. Como cita Larossa em seu vídeo aBcedário, na letra K, de oKupação:

Com K vamos trabalhar com a letra e não com a palavra, porque a K é uma letra inquieta, é uma letra que tem algo de provocadora, indisciplinada, de anárquica, especialmente quando substitui o C e se converte na letra preferida dos OKUPAS com K. Os okupas, com K, escreveriam a eskola com K, educação com K, biblioteca com K, como se eles convidaram de algum modo, à ocupação da eskola ou se vocês querem, a uma eskola com K, okupada com K (...) fizeram isso para reivindicar o direito à escola, que não é só o direito a um lugar, mas o direito a um tempo e também o direito a umas materialidades. Então, o que os alunos reivindicavam era seu direito a ser estudantes: “queremos ser estudantes e não mercadorias nas mãos de políticos e banqueiros, queremos ser estudantes e não capital humano” isto é: “durante um tempo de nossa vida queremos ter tempo para estudar” (LAROSSA, 2017)<sup>7</sup>

Imobilizando o tempo, ocupando os espaços, demonstrando sentimentos, as linhas que seguem narrarão o espaço escolar, suas pessoas e seus lugares.

## DO INDIVIDUAL

**O meu trajeto na escola quase sempre ocorre da mesma forma, almoço correndo, pego os materiais, entro no carro, esqueço o apagador. Aberto o interfone, me recosto por alguns minutos na sala dos professores, relembro o conteúdo, verifico o horário, penso nas turmas que por alguns minutos “enfrentarei” e o sinal toca, é estridente, me dirijo a primeira aula, ouço pelos corredores: “boa tarde professora!” “Está bonita hoje” “Por que não faltou?” em meio a esse turbilhão de perguntas, barulhos, risadas, interações, chego à sala. Lá, naquele lugar onde desempenho o meu ofício, fico parada na porta, esperando que os es-**

<sup>7</sup> Disponível em: <https://youtu.be/5FY1psRoS4> Último acesso: 28/01/2019 as 16:05

## **tudantes se sentem, se acalmem, depois de muitos cumprimentos, me sento a mesa.**

O dia de uma professora é sempre fracionado em minutos, tudo ocorre de 50 em 50 minutos e começa quando o sinal toca, o barulho desperta para o ofício que ali se iniciará, o percurso nunca é o mesmo, as pessoas nunca estão iguais, um dia separado em minutos que está sempre repleto de descobertas.

Relembro aqui que certa vez estava saindo da sala de aula, logo que o sinal bateu, uma aluna veio falar comigo, digo a ela: “Estou apressada! Já estou indo para a sala, assim que explicar o conteúdo converso com você!”. Ela, por sua vez, enxugou uma lágrima, e eu, me senti uma péssima pessoa. Chego a sala, novamente espero os alunos sentarem, dando o tempo necessário para que eles entrem em um momento de suspensão, faço a chamada, começo a aula. Uma aula dinâmica em que falava sobre o início do cinema, contava sobre a história das imagens sequenciais e da corrida de cavalos. Pedi a eles que fizessem a tentativa no canto do caderno, para ver se as imagens se movimentavam. Nesse momento lembro de minha aluna agoniada, me escutando por 40 minutos e vou até ela, ela por conseguinte, está desenhando no canto do caderno, uma carinha triste que ao folhear das páginas se torna feliz, e me diz: “Não precisa mais Pro...”

Conto isso para evidenciar aqui o motivo desse trabalho, a vontade de elucidar os caminhos trilhados na escola, dos sujeitos que fazem dela esse lugar: os estudantes. Saviani coloca que: “Educação é o ato de produzir em cada indivíduo singular a humanidade que é produzida histórica e coletivamente pelo conjunto de homens” (SAVIANI, 2013) e também, “a forma pela qual o homem apreende o mundo, expressando a visão daí decorrente de distintas maneiras.”(2013, p.7), espero corroborar nesse trabalho, os tantos olhares sobre a escola, expresso através de fotografias realizadas pelos estudantes, narrarei os percursos deles e junto a eles seus anseios, sonhos, conquistas. Deixo claro, que não estou dando uma oportunidade a eles, as vozes deles já ecoam nos corredores, já gritam a sociedade, estou dando

chance a você leitor, que a tanto não percorre os corredores escolares de vivenciá-los junto ao olhar dos meus alunos e alunas.

Antes do próximo capítulo, devo fazer uma pausa, pois, novamente o sinal toca e aqui aí está a minha brecha, o meu ato, sairei agora da sala dos professores carregada com minhas bolsas, livros, giz na mão, sorriso no rosto, olhar de cansaço, e nesse momento, provavelmente como em muitas ocasiões serei arrebatada: pelo barulho, pela correria, pelas risadas, pelo cheiro da canja, pelo inesperado, e, entrarei na sala de aula ...

## AS VOZES

**Começo a aula explicando um pouco aos estudantes sobre a fotografia e o instante fotográfico, conto que a fotografia é uma forma de se captar e eternizar momentos e sendo assim, pode possibilitar que eles representem a realidade que os cerca, digo para registrarem com a câmera o lugar da escola que para eles tenha um sentido, o lugar que de alguma forma tocou a sua existência. Falo sobre os caminhos e como vivenciamos os lugares sem nos dar conta, digo então que registrem um pedaço de sua história.**

O instante fotografado e imortalizado na fotografia não traz consigo a complexidade do vivido, nem tampouco a totalidade do experimentado, mas remete a fragmentos da história vivenciada em determinado espaço e tempo.

Todas as velhas fotos nos enternecem. Um instantâneo considerado feio ou mal tirado na hora aparece um dia como um documento insubstituível. A fotografia combina a grande arte e o valor documental. É um eterno apelo ao sonho e à recordação, um instrumento de crítica social. (TOSCANI, 1986, p76)

Nesse momento, tiro minha polaroide da bolsa, vejo olhinhos brilharem, vejo expressões que demons-

tram curiosidade. Mesmo que todos estejam com seus celulares em mãos, percebo que o que apresento a eles é algo novo, semelhante a um instrumento mágico. Explico que cada um terá direito a apenas uma foto, que devem cuidar com o ângulo e com a iluminação, me olham preocupados. Quando relato que a fotografia sairá imediatamente, vejo bocas se abrindo com admiração.

Peço que junto as fotografias, cada um me entregue um relato pessoal sobre o motivo de ter escolhido esse lugar e do caminho que trilha na escola. Nesse momento, Patrick, um menino muito bagunceiro, que desempenha pouca coisa do que é proposto, estranhamente levanta a mão. Peço para que fale e ele: “Pro, gostaria que essa câmera me desse a possibilidade de abrir uma porta no céu, para que pudesse tirar uma foto com meu irmão, mas a escola sem dúvida me deu uma chance para voltar a ter vontade de viver”. Patrick não tira nenhuma foto, mas seu depoimento demonstra a importância do escolar na vida desses jovens. Patrick Registra seus amigos, o seu bonde:



Do Bonde, 2018

Talvez, a escola seja como um suspiro de alívio em meio ao sopro do furacão que cerca os estudantes fora dos corredores escolares.

Nesse momento os alunos se reúnem em grupos, vejo uma certa disputa para sair antes do que os outros, peço para que dialoguem e entrem em um acordo, pois todos terão a oportunidade. O olhar de expectativa que me lançam é de certa forma encantador. O primeiro grupo sai, retornam muito tempo depois, percebo o quanto estão animados e nas fotografias tiradas vejo que realmente caminharam pelo espaço e retrataram o lugar que para eles realmente tinha relevância. Tivemos fotos da merenda, dos livros, do esporte:



Do sonho, 2018



Do time, 2018.

E assim a aula continua, os grupos vão saindo e retornando, vários sinais vão tocando, a cada retorno, histórias são contadas, falas são atravessadas e imagens vão mostrando as vivências dos sujeitos da escola.

## PALAVRAS SOLTAS

**Os estudantes fazem parte desse lugar, e a ele suas histórias estão entrelaçadas, mas, o fato de se fotografar no lugar escolhido traz a eles uma ideia de pertencimento. Os caminhos do seu cotidiano sendo encontrados a cada clique da câmera, sendo recortadas para dar lugar ao registro da memória, faz com que pertençam mais ativamente ao mundo que os cerca e possam através do olhar relatar o que para eles ali é relevante.**

Na volta para a sala de aula, o barulho domina o ambiente, entre eles surgem frases soltas, que revelam muito do que a câmera captou.

*“Professora arrasei nessa foto, olha que linda”  
“...tiramos com os amigos, são eles que vamos levar para a vida”*



Da Amizade, 2018.

*“...olha o que fizeram com nossa sala de teatro, absurdo”*

*“Essa faixa tá escrito medo, tá vendo Thali? Cortei a palavra, fiquei na frente...da época da ocupação”*

*“...somos muito bff, será que ficou muito tumblr?”*



Do Elo, 2018.

*“... tiramos dos prêmios da fanfarra, já ganhamos tantos”*



Das Conquistas, 2018. Do orgulho, 2018.

*“... a pro, não preciso nem falar né, a senhora já sabe o que fazemos aí”*

*“... as vezes tem que desanuviar né pro, daí damos uma escapadinha”*

(ALUNOS E ALUNAS, 2018)

São muitas as falas que me encontraram nesse dia, a memória falha ao relatá-las agora. Porém, acredito que seja fiel da minha parte ao dizer, que percorrer os caminhos da escola, tão pulsante na realidade deles, fez com que brotasse neles a sensação de pertencimento, o lugar se tornou ainda mais deles. As imagens podem suscitar essas falas:



Das asas, 2018.



Da leitura, 2018.



Do nosso lugar Das nossas pessoas, 2018.

## DEPOIMENTOS

**Junto a esse texto apresento também um álbum de fotografia, com todas as fotos tiradas pelos estudantes nesse trajeto aqui descrito. Os títulos das fotos são inspirados nos depoimentos que eles me entregaram por escrito em pedaços de papéis mal recortados.**

Sendo assim, para concluir esse ensaio feito em forma de caminho percorrido, por mim, por eles, por elas, por todos, escreverei nas próximas linhas uma seleção de alguns depoimentos, tal qual, eles escreveram<sup>8</sup> e em minhas mãos confiaram. Tomo a liberdade de a conferir a esses depoimentos a sua importância devida, e pedir ao leitor e a leitora que se atente a profundidade existente nessas palavras singelas que a partir de sua sinceridade muito demonstra da realidade escolar.

Com a palavra meus alunos e alunas:

“Ano passado no último dia de aula quando estava chovendo muito, e a gente foi correndo brincar na chuva, onde pingava na lateral da sala, foi muito bom!”

“Quando as tias do lanches fizeram pavê foi marcante porque é bom :)”

“Um beijo atrás do colégio”

“Melhor coisa que me aconteceu foram as amizades que fiz durante esse ano no colégio.”

“O dia que eu entrei na fanfarra, conheci pessoas incríveis, tive experiências maravilhosas, e as viagens muito top.”

“um momento bom foi que na escola pude conhecer pessoas maravilhosa. Como minhas melhores amigas aryhh e arih com quem eu posso contar sempre.”

“eu me solto, eu me divirto, a gente passa altas vergonhas mas amo todos e todas”

“quando minha família com outros pais fizeram uma surpresa para receber os alunos da fanfarra, após ficarem 3 dias longe de casa e ganharam um prêmio”  
“foi quando eu estava com meus amigos e eles começaram a falar vou chamar aquela menina para ficar com você daí ela veio começou a conversar comigo ela falou para ir atrás do colégio olhei para atrás de mim ela estava dando risada de mim bateu o sinal entrei na sala fiquei triste coração destruído em pedaços.”

“foi quando conheci meus amigos e as tia do lanche”  
“Nessa aula aprendi uma frase da Frida que me marcou, é mais ou menos assim: para que pés se tenho asas para voar”

“Do lado de fora da sala onde fiz teatro, onde conheci pessoas maravilhosas e consegui me conhecer. Foi ali onde eu consegui crescer interiormente e ajudar outras pessoas a crescerem comigo.”

“Onde eu fiz amigos e desenvolvi muitas coisas den-

<sup>8</sup> As citações estão escritas exatamente como eles e elas escreveram, portanto, pode haver erros de ortografia.

tro de mim. Me entristece ver esse lugar sem uso e como um depósito.”

“Se temos uma biblioteca cheia de livros e um jardim, um ao lado do outro, então temos tudo”

Espero que ao folhear as páginas do álbum o leitor e a leitora encontre o peso dessas palavras e que cada título te remova do seu lugar e possa junto a nós percorrer os caminhos da escola. No decorrer dessas linhas apresento algumas imagens desse álbum e de todas essas lembranças do espaço escolar, espero que possam sentir a escola assim como sentimos nesse trabalho:



Sem título, 2018.

## OS TÍTULOS

**E assim foi, a partir dos passos surgiram as fotografias dos banquinhos, da lateral, de onde se escapa, do esconderijo, das indagações, da crítica, das conquistas, do orgulho, da fanfarra, do som, da paisagem, do elo, do desafio, do time, da união, da amizade, da solidão, do namoro, da fumaça, da leitura, do sonho, da bagunça, do descaso, da merenda, do início ao fim, da lembrança, do medo a luta, das asas, do bonde, do nosso lugar das nossas pessoas. Pois, sem elas e eles apenas rastros do caminho.**

## REFERÊNCIAS:

SAVIANI, Demerval. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. 11. Ed. Campinas, SP: Autores associados, 2013.

SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

TOSCANI, Oliviero. *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. São Paulo: Ediouro, 1986.

LAROSSA, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/5F-tY1psRoS4>

# QUE CIDADE HABITA O QUEER?

## WHICH CITY INHABITS QUEER?

PEDRO FARIAS MENTOR

**RESUMO:** O presente ensaio teve como intento evidenciar a relação entre subjetividade e o contexto citadino a partir dos chamados corpos desviantes ou queer. Nosso ponto de partida foi o entendimento da arquitetura como tecnologia de gênero. Ao longo do percurso notamos que tanto as pessoas ocupam a cidade quanto a cidade ocupa os corpos, isto é, os projetos de habitação e circulação estão atados a uma lógica de vigilância, organização e higienização social que visam a permissão ou não de determinados corpos e subjetividades na cidade e nos seus espaços. Nesse contexto, o queer surge não apenas como aquele a ser retirado ou mesmo morto, mas como uma outra possibilidade de habitar, imaginar e construir uma cidade.

**Palavras-chave:** Filosofia Contemporânea; Paul B. Preciado; Teoria Queer.

**ABSTRACT** *The present essay had the intention of showing the relationship between subjectivity and the urban context from the so-called deviant or queer bodies. Our starting point was the understanding of architecture as a genre technology. Along the way, we noticed that both people occupy the city and the city occupies the bodies, that is, housing and circulation projects are tied to a logic of surveillance, organization and social sanitation aimed at allowing or not certain bodies and subjectivities in the city and its spaces. In this context, queer appears not only as the one to be removed or even killed, but as another possibility to inhabit, imagine and build a city.*

**Palavras-chave:** Contemporary Philosophy; Paul B. Preciado; Queer Theory.

## I. INTRODUÇÃO

**A cartografia é nevrálgica para os estudos sobre a cidade. Sejam eles de caracteres urbanísticos, sociológicos ou históricos, o trabalho cartográfico é concomitantemente a materialização de um projeto que impacta a vida de inúmeras pessoas, animais e a paisagem e um espaço de imaginação, desejo e abertura à eticidade.**

Entre a representação e a construção, a atividade de cartografar talvez seja uma das práticas filosóficas mais potente afinal, ela (re)elabora e incita a (re) pensarmos, entre outras coisas, os corpos que transitam na cidade e onde cada pessoa ou grupo está inserida: o que significar habitar determinado local? Como a cidade onde vivemos se tornou o que é? Por que circulamos nesse lugar e não em outros? O que podemos mudar? O que mantemos? Quais relações estabelecemos com a cidade e para com nós a partir dessas configurações?

Para Gilles Deleuze a cartografia na medida em que se liga a diagramação e ao mapeamento explicita as formas e os mecanismos em que o poder se espacializa, vislumbrando frestas e vias possíveis de resistência e transgressão (Cf. DELEUZE in: FOUCAULT, 2005); em consonância, para Félix Guattari o ato de cartografar é um esboço dos modos de produção de subjetividade fundadas nas tecnologias de informação, representação e comunicação que possibilitam uma prática transformadora do mundo (Cf. GUATTARI, 1989).

Paul B. Preciado (2017) retoma Foucault para nos esclarecer como em especial a arquitetura está vinculada aos modos em que o poder incide diretamente sob os corpos:

[...] trata-se, portanto, de pensar a arquitetura

ra, o deslocamento e a espacialização do poder como tecnologias de produção da subjetividade. Desse modo, o importante não são somente os programas e a organização espacial específica do que ele [Foucault] chamará de “arquiteturas de aprisionamento” – a prisão, o hospital, o quartel e o acampamento militar, a fábrica ou o espaço doméstico – mas sim a capacidade que essas possuem para funcionar como autênticos exoesqueletos da alma. Desse modo, Foucault nos convida pela primeira vez a pensar a arquitetura e as estruturas de espacialização (o muro, a janela, a porta, o *peep-hole*, o armário, os mictórios, a distribuição vertical ou horizontal de projetos de plantas etc.), e também nos faz refletir sobre a temporalização que elas sugerem (fluidez ou retenção da circulação, organização rítmica da ação, disposição sequencial da visibilidade, invisibilidade etc.) como órtese-política, sendo dispositivos duros e externos, de produção de subjetividade. (p. 11)

Seguindo a leitura de Preciado, pensar a cidade é pensar como ela ocupa os corpos: quais forças conformam os corpos, lhe proporcionam coerência estética, política, instrucional, outorgando ou não reconhecimento, legitimidade, possibilidade ou intercepção de circulação. Pois antes de ser um espaço dado – corporalidade humana de um lado e possibilidades inorgânicas (de pedra, cimento, tijolo, clima, rios) e orgânicas (madeira, fores, animais) de outro – a cidade é o entrecruzamento de agentes que buscam organizar e direcionar as potencialidades dos corpos por meio de técnicas ortoarquitetônicas tais como o espaço doméstico, as escolas, os quartéis etc. Tanto o espaço público quanto o espaço privado estão informados e estruturados por poderes que se “espacializam” de forma híbrida: carne e concreto se imiscuem de forma mais sutil que a ficção científica nos apresenta. Elementos discriminatórios e normalizados do trato social corrente tais como o racismo,

a transfobia e o capacitismo não se limitam a momentos pontuais, mas estruturam a circulação dos corpos em determinados ambientes. Esse processo pode ser observado desde a separação dos banheiros públicos por gêneros ou raça até a vigilância dos trejeitos na comunicação cotidiana. A respeito da heterossexualidade como um desses vetores Preciado diz que:

O que caracteriza o espaço público na modernidade ocidental é ser um espaço de produção de masculinidade heterossexual” onde “o importante dessa análise foucaultiana não é somente pensar a identidade sexual como um efeito de um processo de construção política, mas sim identificar as técnicas semiótico-técnicas, visuais, arquitetônicas e urbanísticas através das quais é realizada essa construção. O que ainda não havíamos imaginado até agora é que o trabalho (tanto o discursivo como o técnico) dos arquitetos, urbanistas, fotógrafos, cinematógrafos, demógrafos, engenheiros de território etc. era, entre outras coisas, a produção de um sujeito sexual. (PRECIADO, 2017, pp. 13 – 14)

Saibamos então que o espaço público e suas cartografias são moldadas, a princípio, pela produção masculinista cis-heterossexual – e outras matrizes de poder – que necessita manter uma vigilância paranoica em todos os aparatos semióticos e técnicos existentes e que muito dos seus agentes não percebem sua contribuição na construção desse sujeito sexual, muito menos as frestas deixadas para a formulação de outros.

O *queer*<sup>9</sup> entendido como essa multidão desviante, insubmissa às normas, precisa ser sistematicamente eliminado pela governamentalidade cis-heterossexual, afinal sua existência desestabiliza os usos projetados dos corpos, das tecnologias e das performatividades testadas e compulsoriamente vigiadas

<sup>9</sup> Há um extenso e inconclusivo debate a respeito da origem e do uso da palavra *queer*. Nesse trabalho, entenderemos o *queer* como os sujeitos e as estratégias políticas e estéticas que resistem a representação baseada na identidade, em especial àquelas que passam pelo processo de racialização, capacitismo, sexualização e gênero.

por esse poder que preda e gere diretamente a vida e seus modos de construção subjetiva.

Mesmo sob o assédio genocida da cis-heterossexualidade, a multidão *queer* existe e por existir, em algum grau, ela igualmente habita. Então, qual(is) cidade(s) é(são) esta(s) que habita(m) o corpo *queer* - que lhe dá condição de possibilidade de existir ou não? Qual cidade pode ou não o *queer* habitar?

## II. ÓRTESE-POLÍTICA

**Livros como *A Nova Atlântida*, de Francis Bacon, *A República*, de Platão ou *Utopia*, de Thomas Moore nos ajudam a pensar alternativas de vivências e organização social que, muita mais que teoremas e especulações vazias, são atividades imaginativas que colocam em jogo sua possibilitada na própria elucubração de si. A cidade *queer* poderia ser compreendida nos mesmos termos: uma futurologia criada no presente, gestada no interregno do alastramento da cis-heterossexualidade compulsória e nos seus questionamentos por meio de comportamentos, pensamentos, táticas e narrativas que desestabilizam suas normas. Uma força disjuntiva, quase (se de fato não for de toda) anárquica, criativa, funcionando em outra lógica que não a do controle, incapsulável e de forma alguma representável em identidades fixas.**

Evidentemente, tal “anarquia” subjetiva, política e estética não se dá em um solo sem fricção, descontextualizada e a-histórica. Se a sexualidade e os jogos de identidade calcados no sistema gênero-sexo são centrais *hoje* para os corpos desviantes é porque houve um processo anterior de alinhamento de poderes e seus aparatos visando um controle específico e altamente interessado, isto é, da mesma forma que os sujeitos taxados como anormais ou intoleráveis podem ser compreendidos como fenômenos recentes, jamais os sujeitos normais e aceitáveis poderiam preceder sua própria emergência sócio-histórica específica. Não possuir uma *arché*, um princípio ou ordenamento não significa forçosamente

sem conexão, troca ou continuidade (BENSUSAN, 2016): sob esse prisma, as táticas *queer* estão em constante tensões internas a seu funcionamento e fazimento, o qual garante uma síntese dinâmica entre uma consciência do presente e construção orientada para o futuro.

Os corpos *queer* constroem e são construídos por diversas forças, entre as quais, as chamadas tecnologias de gênero. Segundo Teresa de Lauretis as tecnologias de gênero são um conjunto de técnicas, saberes, formas de aplicação e circulação de poderes que operam na construção subjetiva tendo em vista a criação e a manutenção de identidades fixas calcadas na binaridade de gênero, em outras palavras, preocupadas com a naturalização e a reprodução compulsória das identidades femininas e masculinas mobilizadas pelas demandas de interesses religiosos, militares, pedagógicos, culturais, econômicos etc. Entre as tecnologias de gênero mais exemplares podemos listar: os filmes, os livros, os banheiros e os documentos oficiais.

Segundo Preciado (2018), parte da ação política necessária na contemporaneidade passa pelo hackeamento dessas tecnologias, uma estratégia *queer* deve ser capaz de deslocar os usos dados e direcionados dessas tecnologias, confundindo seus códigos para que experimentemos outros, gerando assim, outras formas de conformações subjetivas que além de serem mais democráticas colocam em jogo tanto a governamentalidade do poder cis-heterossexual e quanto as novas possibilidades de (con) viver.

Percebamos a confluência entre os modos como os processos de construção, desconstrução e negociação subjetiva se espacializa: ela pode ser nanotecnológica quando se trata dos hormônios, da genética, microtecnológica quando falamos da estética corporal, dos afetos que circulam, dos gestos e trejeitos, do cotidiano, do macrotecnológica quando falamos de políticas públicas, da economia, das relações de trabalho. Não apenas o material semiótico, transparente, visual é instrumentalizado e fomentado pelas tecnologias de gênero, mas igualmente aquilo que

é sólido, rijo, tocável – como a própria urbanização. Estamos imersos nas trincheiras dos poderes que são produzidos e contraproduzidos em cada um desses espaços, ora mais ou menos cúmplices ora mais ou menos dissidentes. Os corpos *queer* emergem dessa indeterminação e os jogos de arbitro tomando essas órtese-políticas para navegarem além dos horizontes já cartografados.

### III. AS UTOPIAS QUEER

**Em *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* José Esteban Muñoz resgata o pensamento de Ernest Bloch para quem existem dois tipos de utopias – as abstratas e as concretas, as primeiras são aquelas que estão desconectadas das lutas historicamente situadas, gravitam em torno de um otimismo cego, enquanto as segundas estão as voltas de ações ativas e potencialmente transformadoras que apostam em um futuro por vir que mesmo diante do fracasso ensaiam espaços de esperanças e criação alimentadas pela criação constante.**

A utopia *queer* é vislumbrada justamente nas rachaduras e nas perdas das utopias concretas: o fracasso daqueles que não conseguem ou simplesmente não podem viver as expectativas de gênero e da normal social avolumam potências transformadoras, criam linhas de fuga, um devir político coletivo que ressignificam a “fraqueza” como força e não imobilidade. Como diz Preciado:

Desejo-lhes que não tenham mais a força de repetir a norma nem de fabricar a identidade, que percam a fé no que dizem sobre vocês os documentos. E uma vez que tenham perdido vosso valor, cansadas da alegria, desejo-lhes que inventem uma maneira de usar vosso corpo. Justamente porque os amo, quero que sejam frágeis e desprezíveis. Porque é através da fragilidade que opera a revolução. (PRECIADO, 2020, p. 145)

A primeira vista, o fracasso pode soar como algo in-

desejado, contudo, como assevera Adriana Galuppo em *cidade queer: uma autobiografia*, ele apresenta um deslocamento de perspectiva e expectativas, assim, a falha alarga e desconfigura os enquadramentos. A história dos *queer* é uma sequência infindável de insucessos que, mais do que paralisar, impulsionaram mudanças e o inconformismo.

Por isso, as utopias *queer* concretas estão atentas as estratégias de fortalecimento das órtese-políticas normativas. Foucault já notara que o biopoder – o poder que se move pela e para a vida – é altamente criativo, rizomático e produtivo, a repressão em vez de reter na verdade impulsiona fluxos de novidades. Por isso, é na própria vida que as forças se debatem e moldam estratégias políticas – podemos exemplificar a própria existência dos *queer* como é a partir do substrato vivo, das vivências marcadas por dor e prazer que podem surgir uma nova linguagem e um outro mundo.

### IV. CONCLUSÃO

**A presente pesquisa teve como intento ensaiar como aproximação entre teoria queer, arquitetura e utopia. Começamos por comentários pontuais sobre a relação entre corpo e cidade tomando como ponto de partida a atividade cartográfica. Logo tentamos demonstrar como a cis-heterossexualidade enquanto regime político tenta higienizar e eliminar identidades não conformadas a sua operacionalização. Mais do que uma forma afetiva ou orientação sexual, a cisheterossexualidade participa diretamente na idealização e concretização de projetos urbanísticos e arquitetônicos, sendo assim um elemento político de alta periculosidade para as subjetividades não conformadas.**

As identidades dissidentes – identificadas como corpos *queer* – performam na própria existência e ocupação em espaços utopias políticas contra e aquém aos poderes que se levantam contra elas. Estéban Muñoz resgata a filosofia de Bloch para diferenciar dois tipos de utopia – uma abstrata e outra concreta,

alimentada pelas falhas, fracassos, esperança e lutas, as utopias *queer* fazem parte da segunda.

As batalhas perdidas dos *queers* no íterim do tempo apontam que suas cidades são sonhos pavimentados, palpáveis em seus próprios corpos, experiências e na história coletiva de ocupação e ressignificação dos espaços que habitam ou que constroem ao longo do tempo, mesmo sob assédio do regime cisheterossexual.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARARUNA, M. L. F. B.. O direito à cidade em uma perspectiva travesti. In: *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 8, 2018. Pp. 133 – 153, nov. – abr.

BENSUSAN, H.. *Being Up For Grabs: On Speculative Anarcheology*. 1. ed. Londres: Open Humanities Press, 2016. v. 1. 235 p.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. 15 ed. 15 reimp. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. (Coleção Sujeito & História)

FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*, Rio de Janeiro, Editora Graal, 2005

GALUPPO, Adriana. *Cidade queer [manuscrito]: uma autobiografia plural*. Minas Gerais. 147 p. Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. UFMG. 2019.

GUATTARI, Félix. *Cartografias esquizoanalíticas*. Buenos Aires: Manatíal, 1989.

LAURETIS, T. de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Buarque de (org.). *Pensamento Feminista – conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. Pp. 121 – 155.

. Teoria queer, 20 anos depois: identidade,

sexualidade e política. In: HOLLANDA, Buarque de (org.). *Pensamento Feminista – conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. Pp. 397 – 409.

PRECIADO, P.B. Cartografias queer. In: *eRevista Performatus*, v. 5, n. 17, 2017. Pp. 1- 32, jan.

. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. In: *Estudos Fem., Florianópolis*, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan. 2011.

. *Testo Junkie*. São Paulo: n-1e edições, 2018.

. *Um apartamento em Urano*. São Paulo: Zahar, 2020.

# MÁSCARAS

## MASKS

ERINALDO SALES<sup>10</sup>

---

**RESUMO** Este texto faz uma breve reflexão sobre o uso das máscaras durante a pandemia, bem como faz algumas considerações sobre as máscaras sócias.

**Palavras-chave:** máscaras, pandemia

**ABSTRACT** *This text makes a brief reflection on the use of masks during the pandemic, as well as some considerations about partner masks.*

**Keywords:** *masks, pandemic*

**Uma máscara é um rosto que a imaginação dá a um deus.**<sup>11</sup>

Acessório usado primordialmente para cobrir o rosto, as máscaras têm sido usadas ao longo da história para os mais variados fins. O termo tem origem, em algumas fontes, no latim, *mascus*, ou *masca*, significando “fantasma”; noutras fontes, a palavra vem do árabe, *maskharah*, “palhaço” ou “bufão”. Seja qual for a origem, a ideia é de disfarçar quem a usa.

Há inúmeros usos das máscaras, a depender do objetivo e do tipo: elas eram usadas para afastar os maus espíritos na China; na Grécia e no Egito antigo, iam nos rostos dos falecidos porque esses povos tinham a crença da passagem da alma para a vida eterna. Outros usos das máscaras também são vistos ao longo dos tempos: Utilizadas para venerar deuses, curar nos cultos iniciáticos, manter a autoridade coletiva e costumes sociais<sup>12</sup>, bem como servir às artes, por meio do drama e da comédia na Grécia antiga. Ve-

mos, assim, que as máscaras desempenham um papel mais do que simplesmente de cobrir a face com determinado fim. Elas representam as expressões psicológicas do ser humano, a sensibilidade e a profundidade do mistério da experiência humana.

Não há como esquecer também dos bailes de máscaras, que deram origem ao carnaval, sobretudo o brasileiro. E nos sentimos como num baile, num momento de fantasia que beira a irrealidade, de tantos absurdos que temos presenciados no último ano. Absurdos que são reais!

Além das máscaras sociais que já usávamos, agora temos que mascarar as nossas máscaras. Além de cobrir, agora temos que esconder aquilo que disfarçávamos.

Usávamos (e ainda usamos) as máscaras das personalidades que temos a depender do nosso papel social e do nosso convívio: papel de mãe, de pai, de professor, de médico, de amigo... máscaras de heróis e/ou de vilões, mas elas sempre estão presentes, mesmo que não as vejamos. Neste caso, as máscaras são imateriais, não descartáveis. E o que fazer com as que iremos descartar?

A ONU estimou a existência de cerca de 7,79 bilhões de pessoas no planeta no ano de 2020, sem descontar aquelas “máscaras” que se perderam de lá para cá. Ainda assim, a quantidade de máscaras físicas, tão usuais agora, pelo menos triplicam se levarmos em conta que cada ‘persona’ tem ao menos três, para a troca e higienização. Usamos as máscaras sob a máscara para adentrar o mundo e desabitar, tem-

---

<sup>10</sup> Doutor pela FAU-UnB em Teoria, História e Crítica, na linha de Estética e Semiótica. E-mail: erinaldosalesster@gmail.com

<sup>11</sup> MARTIN, Kathleen. O livro dos símbolos, reflexões sobre imagens arquetípicas. Taschen, 2012, p. 772.

<sup>12</sup> Idem.

porariamente, o nosso mundo pessoal, o nosso lar.

As máscaras, aquelas tradicionais, que a História consagrou, não estão muito diferentes daquelas que usamos para camuflar as nossas profundas experiências humanas, as nossas personalidades: *Uma máscara pode disfarçar, cobrir, velar, mentir, capturar, libertar, revelar, projectar, proteger, renegar, recordar, enganar, dissociar, encarnar e transformar*<sup>13</sup>. Hoje, no entanto, elas servem ao propósito quase único de nos proteger. E cada vez mais procuramos aquelas que mais protegem o rosto, e deixamos desprotegidos nossos sentimentos, nossas emoções, nossas solidariedades, nossas empatias, nossas confianças, nossas gentilezas, nossas justiças, nossas honestidades, nossos compromissos.

O recurso psicológico das máscaras nos protege de muitas situações no meio social e não nos deixa tão vulneráveis. No meio físico, no entanto, elas já não têm tanta eficácia. Por mais que tenhamos inúmeras máscaras sociais, nenhuma delas nos protege atualmente do pavor real que se espalha. Precisamos nos isolar para nos proteger. Com isso, passamos a conviver com as nossas próprias personas, e nem sempre elas são suportáveis o tempo todo.

Cabem perguntas, neste momento, que certamente já foram feitas: como a História fará o registro desse novo modelo de máscara? Qual o papel social e simbólico que ela passará a representar? Como expressar a manifestação do uso dela para a proteção da vida, sendo que, na morte, os rostos vão desnudos na nossa cultura? Se fôssemos um cidadão grego antigo, ou egípcio, com que persona adentraríamos os reinos celestiais (ou infernais)? Qual o poder simbólico que ela adquirirá? Ela ainda espantará os maus espíritos?

Estas perguntas têm muito mais respostas subjetivas.

A inconstância do momento atual não nos permite a certeza do futuro. Assim, cada um busca na máscara a criação do deus que sua imaginação permite. A esperança de um futuro melhor além do aqui e agora.

As máscaras das nossas personas estão sendo desveladas ao mostrar a nossa dor diante de tanto horror. As máscaras de proteção não nos protegem de nós mesmos, mas criam um laço de colaboração para que não nos tornemos ‘fantasmas’ nem bufões. Estes não precisam de máscaras físicas, a própria face já denuncia a monstruosidade que as máscaras de proteção pretendem esconder.

Comecei a escrever este texto em 28 de abril de 2021, quando a pandemia já contabilizava 14.339.412 casos e 390.925 óbitos, de acordo com balanço do consórcio de veículos de imprensa. O intuito inicial de redigi-lo se deu a partir de um questionamento de minha filha, numa conversa informal, sobre o fato de as pessoas terem que usar máscaras o tempo todo àquela data, e ter que trocar de máscaras regularmente, como também fazíamos. O mês de abril de 2021 se tornou o mais letal da pandemia da COVID-19 no Brasil, com 67.723 mortes confirmadas<sup>14</sup>. Desde o primeiro caso de coronavírus no Brasil, em 26 de fevereiro de 2020, até o mês de maio de 2022 (data em que retomei a escrita deste texto), é estimado que morreram mais de 15 milhões de pessoas no mundo inteiro, segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS)<sup>15</sup>. E todas essas pessoas estavam usando máscaras. Pensamos também no descarte adequado que essas máscaras teriam que ter, pois o risco de contaminação ainda era enorme, e qualquer máscara usada era um grande potencial de transmissão. Numa tentativa de reflexão, voltemos às questões elencadas acima.

Como a História fará o registro desse novo modelo

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> <https://www.sanarmed.com/linha-do-tempo-do-coronavirus-no-brasil>. Acesso em: 21 maio 2022.

<sup>15</sup> <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-61332581>. Acesso em: 21 maio 2022.

de máscara? Das máscaras de tecido às descartáveis, de modelos e materiais variados e até máscaras de grife, certamente as máscaras de proteção contra a Covid já estão registrada nas páginas da História, juntamente com as máscaras mortuárias desde a época dos faraós; a máscara contra a peste negra, na Europa do século 17; as máscaras de gás da Segunda Guerra Mundial; além das máscaras usadas por celebridades no século 20, para tentar um anonimato. Deixamos de fora aqui as máscaras de fantasias. As máscaras contra a Covid também escondem as preocupações de seus usuários, ao ponto de as pessoas deixarem de ser identificadas facilmente com a liberação em 2022, após quase dois anos de seu uso. As pessoas quase não se reconheceram após tanto tempo usando máscaras, agora que a obrigação acabou. Certamente, o registro da nossa aparência física ficou mais fácil neste século 21, com a profusão de aparelhos smartphones, capazes de registrar todo instante da vida da maioria das pessoas. Mas, e o registro de nossa aparência mental, psicológica?

Com a pandemia, aumentou consideravelmente a procura por clínicas e psicólogos, pois raro é quem não tenha desenvolvido um distúrbio com a pandemia. Aumentou também a procura por faculdades de psicologia, com a concorrência de vagas disputando com a medicina. Provavelmente, nunca houve tanta procura para cuidar da saúde mental quanto nos dias de hoje, além, é claro, da contínua preocupação com a saúde física, como atesta uma rápida busca por esse tipo de informação na internet:

Mais de 8 em cada 10 psicólogos que tratam de transtornos de ansiedade disseram ter visto um aumento na procura por tratamento de ansiedade desde o início da pandemia causada pela Covid-19. Ademais, a demanda por tratamento de

depressão também está alta, já que 72% dos profissionais que tratam de transtornos depressivos afirmando ter notado um aumento, em comparação com 60% em 2020.<sup>16</sup>

As máscaras sociais vão continuar, mas qual o papel social e simbólico que ela passará a representar? As máscaras sociais apresentam os papéis ou personagens que representamos em diferentes momentos da nossa vida social e representam uma garantia para nossa adaptação social. O rosto desnudo também serve para expressar as nossas emoções, nossas feições faciais. A psicologia reconhece as máscaras sociais como possibilidades para

experimentarmos o mundo de uma forma saudável, sem ficarmos reféns da desajabilidade social e perdermos a nossa identidade entre todos os outros que vão aparecendo na nossa vida.

Para além disso podemos considerar que também existem máscaras que nos ajudam a reforçar a nossa autoestima e a desenvolver as nossas potencialidades, quando, por exemplo temos de fazer de conta que estamos seguros, confiantes e à vontade num determinado papel e mais tarde essas características passam efetivamente a fazer parte da nossa identidade.<sup>17</sup>

Assim, as máscaras contra a covid podem voltar a desvelar os nossos sentimentos que ficaram escondidos nesse período de uso obrigatório, quando somente o olhar não era suficiente para mostrar os sentimentos das pessoas, principalmente os sorrisos, pois as lágrimas, mesmo com as máscaras, se mostravam, sobretudo as lágrimas de tristezas com as perdas das pessoas queridas.

Como expressar a manifestação do uso dela para a proteção da vida, sendo que, na morte, os rostos vão

<sup>16</sup> Procura por tratamento de saúde mental continua a crescer na pandemia. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/2021/10/20/medicina-e-saude/procura-por-tratamento-de-saude-mental-continua-a-crescer-na-pandemia/>

<sup>17</sup> Joana Simão Valério. Máscaras sociais: que uso fazemos delas? Disponível em: [https://www.psicologia.pt/artigos/ver\\_carreira.php?mascaras-sociais-que-uso-fazemos-delas&id=324#:~:text=O%20uso%20adequado%20de%20m%C3%A1scaras,v%C3%A3o%20aparecendo%20na%20nossa%20vida.](https://www.psicologia.pt/artigos/ver_carreira.php?mascaras-sociais-que-uso-fazemos-delas&id=324#:~:text=O%20uso%20adequado%20de%20m%C3%A1scaras,v%C3%A3o%20aparecendo%20na%20nossa%20vida.)

desnudos na nossa cultura? Inevitável não fazer referência aqui às máscaras mortuárias, que se popularizaram no fim da Idade Média, sobretudo nas cortes europeias. Elas serviam para registrar as feições de figuras importantes, principalmente da Igreja, como homenagens: um “retrato” físico feito de cera e gesso, pois não deformavam os rostos. As máscaras contra a Covid passaram a representar também uma proteção contra a morte. Qual é o rosto que as máscaras mortuárias registrariam agora, com as vítimas da Covid, sendo que, no início da pandemia, as pessoas foram enterradas sem ao menos direito a velório, tendo seus caixões lacrados, com a preocupação e o medo da sociedade de contaminação?

Por fim, qual o poder simbólico que ela, as máscaras contra a Covid, adquirirão? Elas ainda espantarão os maus espíritos? Tão importante quanto a vacina contra a Covid, que foi feita em tempo recorde, as máscaras tiveram um papel essencial na atenção à contaminação. Mesmo com o seu uso, hodiernamente, sendo facultativo, ela ficará como um símbolo de combate a uma doença que se espalhou tão rápido pelo mundo, e que matou milhares de pessoas de maneira tão ligeira. Mesmo que as máscaras contra essa doença servissem para a proteção, elas também ocultaram as expressões das pessoas, e essas expressões, por sua vez, olvidaram as nossas personas para os demais. Se muitos de nós já escondíamos as nossas máscaras sociais, revelando apenas aquilo que gostaríamos de mostrar, com as máscaras físicas, aquelas passaram a ter um segundo encobrimento.

Há quem diga que as máscaras são sempre simbólicas, como afirma a Doutora em Comunicação e Semiótica Flávia Gasi:

Falar de máscaras como símbolos soa quase como um pleonasmo: a máscara é sempre simbólica. Ela representa algo para alguém, e pode

ser lida mais corretamente por pessoas da mesma cultura. Assim, hoje em dia, quando você lê a palavra “máscara”, não deve se lembrar do carnaval (mesmo que tenha acontecido há pouco), mas da máscara que você fez ou comprou para se proteger e proteger aos outros da Covid-19. Na realidade, toda imagem funciona assim – a gente acessa em nós aquilo que está mais presente no momento, ou mais arraigado na cultura. Por vezes, essas duas coisas são apenas uma. Hoje em dia, contudo, não é o caso.<sup>18</sup>

Não esperamos que, com o uso facultativo das máscaras físicas, as máscaras sociais também sejam facultativas, pois elas sempre existiram. Facultativo talvez fosse o uso dessas máscaras sociais. Mas estas agora adoeceram, e precisam de um retorque, uma maquiagem psicológica, principalmente diante de tanto horror nos últimos tempos para continuarmos a nossa vivência e nossa interação social.

---

<sup>18</sup> GASÍ, Flávia. *As máscaras são sempre simbólicas -- um histórico sobre o que revelamos*. Disponível em: <https://flaviagasi.blogosfera.uol.com.br/2020/05/02/as-mascaras-sao-sempre-simbolicas-um-historico-sobre-o-que-revelamos/?cmpid=copiaecola>

# ARTIVISMOS NA PANDEMIA:

## ARTIVISMS IN THE PANDEMIC

JAQUELINE BARBOSA PINTO SILVA<sup>19</sup>

**RESUMO** Em pouco mais de dois anos de pandemia devido à COVID-19, o Brasil teve 665 mil pessoas mortas pela doença. Números e palavras têm sido insuficientes para mobilizar estruturas políticas capazes de mitigar os danos. Mais do que uma crise sanitária, política, econômica, vivemos uma crise humanitária e de representação em todos os sentidos, inclusive simbólica (DIAS, 2020). A pesquisa apresentada neste artigo mostra a linguagem artística como potência para construção de um projeto político minimamente comum em momentos de crise (DAGNINO, 2002; COMITÊ INVÍSIVEL, 2016). A partir de uma perspectiva micropolítica de ativismo, embasada nos modos de como as subjetividades se reproduzem (GUATARRI e ROLNIK, 1986), nas relações apolíticas (ŽIŽEK, 2012), nos modos de pensabilidade das maneiras de fazer (RANCIÉRE, 2005) e no movimento da paragem (LEPECKI, 2020), são descritas alguns artivismos nacionais, isto é, ações artísticas (performáticas, musicais, audiovisuais, visuais e literárias), realizadas desde março de 2020 até maio de 2021, de modo presencial ou virtual, sobre temas políticos e sociais desencadeados pela pandemia que tenham engajado conscientização política (GAMSON, 2011) ou mobilizações sociais e culturais.

**Palavras-chave:** ativismo; pandemia da COVID-19; micropolítica; mobilização social e cultural.

**ABSTRACT** In just over two years of a pandemic due to COVID-19, Brazil had 665,000 people killed by the disease. Numbers and words have been insufficient to mobilize political structures capable of mitigating the damage. More than a health, political, economic crisis, we are experiencing a humanitarian and re-

*presentation crisis in every sense, including symbolic (DIAS, 2020). The research presented in this article shows the artistic language as a power for the construction of a minimally common political project in moments of crisis (DAGNINO, 2002; COMITÊ INVÍSIVEL, 2016). From a micropolitical perspective of activism, based on the ways in which subjectivities are reproduced (GUATARRI and ROLNIK, 1986), on apolitical relationships (ŽIŽEK, 2012), on the ways of thinking about ways of doing things (RANCIÉRE, 2005) and on the movement of the stop (LEPECKI, 2020), some national artivisms are described, that is, artistic actions (performatic, musical, audiovisual, visual and literary), carried out from March 2020 to May 2021, in person or virtual, on themes political and social events triggered by the pandemic that have engaged political awareness (GAMSON, 2011) or social and cultural mobilizations.*

**Keywords:** *activism; the COVID-19 pandemic; micropolitics; social mobilization.*

## INTRODUÇÃO

**No mês de março de 2020, deflagrada na Quarta-Feira de Cinzas a primeira morte devido à doença do Corona Vírus (COVID-19) no Brasil, iniciou-se e a pesquisa sobre como a sociedade se organizaria para combater as mazelas decorrentes da pandemia, isto é, como os movimentos e coletivos se manifestariam politicamente considerando a imposição do uso de máscaras, distanciamento social, confinamento e todas as outras medidas**

<sup>19</sup> Mestre em Ciência Política e doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. E-mail: Jaqueline.bps@gmail.com.

**de saúde e de segurança recomendadas por organizações mundiais. Ainda, pensando que essa situação não perduraria por mais de um ano, visava-se analisar como essa situação transformaria as ações presenciais e virtuais após a restauração da “normalidade”.**

Hoje, maio de 2022, mais de dois anos depois, a pandemia não acabou. Vivemos ciclos de momentos piores e momentos menos ruins, alguns países com a situação mais controlada e outros menos, e o vírus em constante mutação.

No Brasil, há um ano vivemos o pior momento, chegando a mais de 4 mil mortos por dia, pouco antes do primeiro ciclo de vacinação da população adulta:



Número de mortes no Brasil por Covid-19<sup>20</sup>

Naquela época, já havíamos perdido a noção do que isso significava. Mais do que uma crise sanitária, política, econômica, tivemos (e ainda temos) evidentemente uma crise humanitária, apoiada em posicionamentos contrários não apenas ao tratamento, mas à própria existência da doença. Números e palavras, lógica e retórica, foram insuficientes para o debate e o desenvolvimento coletivo de ideias e ações capazes de mobilizar estruturas políticas para mitigar os danos. Vivemos também, portanto, uma crise de representação simbólica (DIAS, 2020).

Confinados, nos vimos impossibilitados de colocar nossos corpos no espaço público em ação, como vínhamos fazendo desde 2008, ano de intensa cri-

se econômica em que as manifestações se intensificaram e tiveram seu ápice em 2013. Quem eram aquelas pessoas todas na rua naquele ano? Por que estavam ali? Não era por vinte centavos de real, era por muito mais. Diversos estudiosos se debruçaram sobre essas questões e até hoje não sabemos muito bem as respostas (TATAGIBA, 2014; COMITÉ INVISÍVEL, 2016).

“Não me representa” foi sem dúvida o cartaz mais levantado, a hashtag mais usada (TATAGIBA, 2014). O governo, a política pública, o chefe, a identificação de público-alvo, a família, a empresa, o grupo de amigos, a rede social: nada representava mais ninguém. Até mesmo porque passamos a desconfiar dos nossos referenciais e da nossa própria linguagem, haja vista *fake news*, dados virtuais hospedados em nuvens controlados por algoritmos e máquinas inteligentes de empresas bilionárias, escândalos de corrupção e fraude, teorias da conspiração, terraplanismo e desastres naturais menosprezados.

Em reação a esse vazio político e simbólico, “ocupa e resiste” foi o repertório mais frequente, mobilizado especialmente por jovens e mobilizados pela internet (ŽIŽEK, 2012; TATAGIBA, 2014; SCHWARTZ-WEINSTEIN, 2016; PALACIOS-VALLADARES, 2018). Eles se organizaram virtualmente de uma forma muito real: colocando o corpo ali, em presença, preenchendo esses espaços com a única materialidade que nos compõe, performando eles mesmos a utopia desejada. Esse repertório foi utilizado em diversos locais, por diferentes atores políticos, em momentos distintos. Típica performance de movimentos rurais para pleitear terras, as ocupações foram urbanizadas e difundidas no mundo todo, até mesmo virtual.

E quais foram os resultados disso? Nenhum, assim os jornais noticiaram. “As insurreições chegaram, não a revolução. [...] Quando muito, saciam por instantes a necessidade de mudar o mundo, quando

<sup>20</sup> Fonte: JHU CSSE COVID-19 Data, em 19. Disponibilidade: <https://github.com/CSSEGISandData/COVID-19>. [02/05/2021].

pouco, são massacradas ou apropriadas por fascistas” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 5 e 9). Seguimos sem saber sequer se podemos de fato eleger um candidato, controlar seu mandato, falar e ser ouvido, influenciar decisões públicas, ser livre para viver como queremos. Essa crise nos faz desacreditar não apenas deles, dos governantes, da mídia, da ciência, mas de nós mesmos, de nossas realidades e de nossos sonhos, de nosso mundo, meu e seu.

Para o Comitê Invisível, apesar das facilidades de comunicação, a derrota dos 99%, em contraposição ao 1% que domina o mundo, decorre da ausência de organização, o que significa “agir segundo uma percepção comum, seja a que nível for” (idem, p. 9), ter um “projeto político” (DAGNINO, 2002).

Embora se esperasse que o auge da crise fosse levar a população brasileira a esse projeto político visto que o inimigo não só do país mas do mundo era o mesmo, isso não aconteceu, pelo contrário: as divergências aumentaram ainda mais. O que era óbvio para um lado, para o outro era absurdo, e qualquer tentativa de comunicação era não só inviável como perigosa.

Nesse contexto, investigou-se se outras linguagens que não as verbais pudessem mobilizar a população, tendo como hipótese que a arte pudesse fazê-lo. Afinal, “talvez eles, os artistas, saibam afinal o que é preciso fazer, com a condição de que a performance os tire da sua atitude passiva e os transforme em participantes ativos de um mundo comunitário” (RANCIÈRE, 2010, p. 20).

Apostou-se, assim, na micropolítica, nos modos de como as subjetividades se (re)produzem (GUATARRI e ROLNIK, 1986), ou rede ‘apolítica’ de relações sociais de produção (ŽIŽEK, 2012). Não se trata de como as artes podem ter efeitos a política ou vice-versa, mas de um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensar suas relações (RANCIÈRE, 2005, p. 13).

Em uma análise já em tempos de pandemia, Lepecki constatou:

“[Leda] Martins mencionou como a pandemia criou uma frente unida de sensibilização e consciência política e ética no Brasil, uma cadeia de solidariedade protagonizada por aqueles que haviam sido abandonados pela necrofilia neoliberal do governo federal. Martins nos lembrou que o trabalho do luto por aqueles que morreram, por aqueles que ainda estão morrendo e por aqueles que morrerão é essencial. Mas ela também nos convocou a pensar em todas as outras mortes do planeta, que ocorreram antes, que estão ocorrendo agora e que ocorrerão após o término da pandemia, graças a outro planejamento deliberado do necropoder neoliberal: os assassinatos (pela bala ou pela fome) de pessoas trans, de mulheres, de crianças, de populações indígenas, de refugiados políticos, de refugiados do clima, de espécies inteiras.... Leda Martins, com palavras que evocam as de Tina Campt, nos lembrou que também devemos tomar este momento para escutar todas essas vozes e agir. Nos posicionando na pausa, podemos encontrar o movimento necessário para tal intensificação ética. Podemos estender o movimento de todas essas vidas já mortas e continuar sua luta”. (LEPECKI, 2020).

Este artigo mostra algumas ações artísticas, realizadas durante o primeiro ano de pandemia no Brasil, de modo presencial ou virtual, nacionais, sobre temas políticos ou que tenham engajado conscientização política ou mobilizações de ações coletivas, o que aqui se designa por ativismo.

Gamson (2011) afirma que a consciência política, motivadora do ativismo, embora varie de forma complexa de um assunto para o outro, é formada no entrecruzamento da cognição e da cultura proveniente da mídia, das experiências individuais e coletivas e da sabedoria popular, informações que são organizadas e articuladas por meio da conversação (GAMSON, 2011, p. 18-25). Para além da conversação presencial, a conversação virtual, por meio da internet e das redes sociais, têm tido crescente influência na formação da consciência política, surgindo a

necessidade de investigar, para além dos likes, compartilhamentos e redes, como as pessoas assimilam as informações não textuais: imagens, sons, emojis, memes, expressões virtuais, gírias e outros elementos comunicativos, bem como suas respectivas tonalidades (ironia, crítica, exaltação, piada, humor), cada vez mais explorados no âmbito político (SAMPALIO *et al*, 2019). Esses elementos, contudo, complexificam ainda mais a comunicação, sobretudo num momento de crise e numa magnitude de uma pandemia. Nesse contexto, qual foi a estética capaz de reestabelecer as condições de inteligibilidade do debate (RANCIÈRE, 2005, p. 13)?

Vale notar que hoje, em maio de 2022, em que já estamos três vezes vacinados, sem máscaras e não mais confinados e em ano eleitoral, voltamos a falar de projeto político, com alguma percepção comum. Porém, este artigo foi produzido no auge da crise da pandemia, quando não estávamos conseguindo articular simbolicamente tudo o que estava acontecendo.

As iniciativas apresentadas aqui foram divididas em cinco categorias: performáticas, musicais, audiovisuais, visuais e literárias. Elas foram coletadas na internet, por meio de busca intencional ou recebidas por meio de notícia, que chegou a mim de forma “algoritmicamente aleatória” ou enviada a mim por minha rede de colegas e amigos. Ainda, participei na produção de uma delas. Portanto, vale explicitar o meu lugar de fala: mulher, branca, 35 anos, classe média, servidora pública federal, doutoranda em universidade pública, artista e ativista engajada em coletivos feministas diversos.

## ARTIVISMOS PERFORMÁTICOS

**As performances, que normalmente ocorrem em**

**ruas de grande circulação, foram diretamente afetadas. Devido à necessidade de confinamento, foram deslocadas para as casas dos artistas ou para a internet, e quando ocorriam nas ruas deveriam obedecer a todos os protocolos de segurança, especialmente distanciamento social e máscaras.**

Destacam-se aqui três atos: “Quem partiu é o amor de alguém”, “Insuflação de uma morte crônica” e “Retrato sem ruído”.

“Quem partiu é o amor de alguém” foi uma vigília silenciosa por artistas durante quatro semanas consecutivas em junho de 2020 em Brasília para homenagear os cinquenta mil brasileiros mortos pela COVID-19. Os artistas, vestido de branco, caminharam em diferentes pontos da cidade (Rodoviária, Museu Nacional da República, Catedral e Teatro Nacional) com balões vermelhos<sup>21</sup>. Na quarta semana, os povos indígenas foram homenageados com ramos de árvores, chocalhos e músicas típicas.

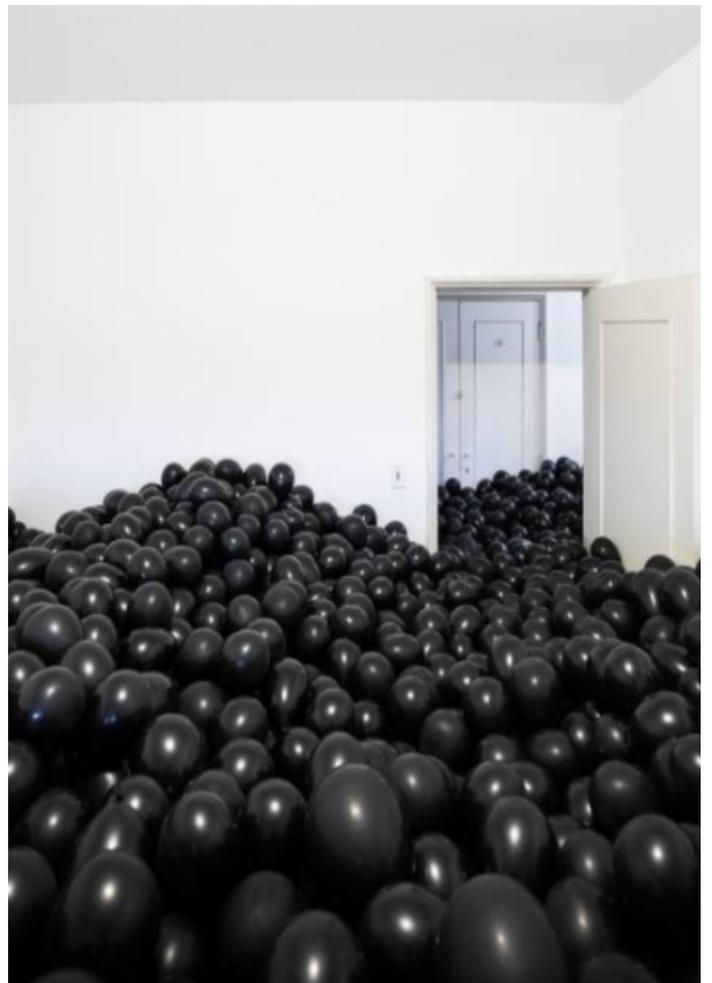


<sup>21</sup> Todas as imagens referentes a esse ato têm como fonte a matéria disponível em <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2020/06/22/quem-partiu-e-o-amor-de-alguem-artistas-do-df-fazem-homenagem-aos-povos-indigenas-e-lembram-mortes-pela-covid-19.ghtml>. [02/05/2021].



Vale destacar que, de acordo com Matta *et al* (2021), a vulnerabilidade socioeconômica e sanitária dos povos indígenas no Brasil em comparação à população nacional é demonstrada por indicadores socioeconômicos e de saúde desfavoráveis, como a fragilidade das condições de saneamento nas terras indígenas e a carência da infraestrutura em saúde nas regiões do país com maior concentração dessas terras. Mesmo antes da pandemia da COVID-19, as infecções respiratórias agudas já se situavam entre as principais causas de morbidade e mortalidade em populações indígenas no Brasil, o que resultou em altas taxas de internação e letalidade. Isso acrescido das crescentes violências interétnicas e violações de direitos, ameaças e invasões dos seus territórios, fez com que a epidemia afetasse mais da metade dos 305 povos indígenas, com cerca de 800 óbitos e mais de 40 mil casos confirmados (MATTA *et al*, 2021, p. 123-136).

“Insuflação de uma morte crônica” foi uma instalação-performance realizada em agosto de 2020, quando se alcançou a marca de mil mortes no país pela COVID-19. Também materializadas com balões, mas agora pretos, quatro artistas, Bruna Lessa, Cacá Bernardes, Carina Iglecias e Joana Coutinho, encheram mil deles em um apartamento em São Paulo e registraram esse momento.



Naquela altura já era difícil dimensionar, confinados ali no conforto de nossas casas (para quem teve esse privilégio), o que esse número, que imaginávamos inalcançável, significava; já era difícil materializar individualmente o que acontecia coletivamente.

“Retrato sem ruído” consistiu em uma vídeo-performance do Núcleo de Formação da Cia de Dança Antistatus Quo. Na ocasião, dez mulheres performaram, de diferentes cidades do Brasil, o comportamento esperado das mulheres<sup>22</sup> na sociedade, inclusive nas videoconferências em plena pandemia: sorrir. O retrato a seguir foi feito nos primeiros minutos da vídeo-performance, da qual participei:



O espetáculo consiste na sustentação desavisada desse ato durante 30 minutos, provocando nos espectadores reações adversas:

“Gostei. Me fez lembrar de uma peça do João Fiadeiro, apresentado no Festival Internacional da Dança em Montreal, que os dançarinos chegavam um a um e se sentavam em uma cadeira. E lá permaneciam em silêncio até o final do trabalho. Não sei se foi década de 1980 ou 1990. Mas imagina o quanto não foi impactante isso naquela época, em que todo mundo queria ver o movimento dançante. Sem se perguntar o quanto de movimento tinha na ação?”

“Não tenho cognição pra esse tipo de apresentação não. Achei um saco. [Dois dias depois:] Passada a raiva, eu faço algumas leituras. Deve ter sido difícil ao

terminar o dia ficar 40 minutos sentada imóvel sorrindo. E é assim que nos querem”.

“Tempo presente. O sorriso cansa, os olhos também, fascismo avança, não sobra ninguém”.

“Fiquei naquela expectativa do que iria acontecer, sempre sinto isso quando se trabalha contenção. Eu bem louca no começo achando que estava travado. Aí notei o movimento da tua cortina e o piscar dos olhos. Aí depois fui percebendo umas expressões cansadas, travadas já e outras mais vivas no sorrir. Eu achava que em algum momento teria uma passagem pra seriedade. Mas, não vi quem foi a primeira. Essa coisa da expressão “congelada”, mas o reflexo do interno é percebido. Acho que o pouco movimento sempre intriga muito. Ou o que parece “parado”, mas que continua EM MOVIMENTO. Parabéns. Não é fácil essa presença”.

“Eu achei bacana! Primeira pensei que não tinha começado, porque estavam todas estáticas. Demorei uns segundos para perceber que estavam ao vivo; legal olhar individualmente, o detalhe de cada lugar. Uma tinha luz avermelhada por perto, sua cortina moveu por conta do vento. Mas, a priori, ninguém parecia respirar rs”

“Dá pra se ver nesse papel... Gostei! Achei cansativo mas me identifiquei. O cansativo era de propósito também?”

“Me deu uma super agonia. Precisei me movimentar depois. Assistir foi difícil. Fazer deve ter sido ainda mais difícil.”

“O que aconteceu durante o tempo em que estava vendo a performance: primeiro, achei que o silêncio seria apenas numa parte, e não em toda a performance. Fiquei esperando que algo diferente acontecesse, e como não acontecia, comecei a ficar im-

<sup>22</sup> Antônia Regina Moura, Carolina Carret, Jaqueline Silva, Luciana Lara, Mariângela Andrade, Marcela Brasil, Mônica Bernardes, Rebeca Damian, Renata Studart, Tauana Parreiras

paciente e a dividir o tempo e a atenção com outras atividades. Às vezes pausava e depois retomava. Depois de um tempo, lá pelos 17 minutos mais ou menos, me pareceu enfadonho ficar olhando para a imagem sem nenhum som. Aí comecei a ver a performance tocando músicas em outra janela do YouTube. Ai as imagens de vocês ficaram mais interessante. Joguei sobre suas imagens inertes e caladas projeções e sentidos que vinham das músicas que tocavam. Depois notei que algumas de vocês começaram a expressar um leve cansaço. Depois alguma expressão de tédio e até de dor. Fui mudando as músicas para músicas mais tristes ou melancólicas. Interessante como tentei preencher o vazio, o tédio e a ausência de sentido e de sons, com pausas e depois com sonoplastia de fundo. Depois queria saber como foi a experiência para vocês que estavam ali performando... Bom, eu também acabei performando...”

O processo criativo envolveu a pesquisa sobre o computador e as plataformas e ferramentas da videoconferência, o corpo no ambiente da casa, o estudo da composição imagética que a interação fazia na tela, a elaboração de textos livres e a produção de vídeos sobre a pandemia, o confinamento e a relação com o virtual, tendo como base as diferentes modalidades disso: vídeo-dança, vídeo-retrato, vídeo-arte, vídeo-performance, projeções, mappings e todas as materialidades e nexos causais de sentidos e dramaturgias proporcionados por esse tipo de mídia. Além disso, houve bastante debate sobre trajetórias e experiências pessoais e os fatos sobre gênero no período da pandemia. Segundo Matta *et al* (2021, p. 159-170):

A taxa de desocupação no terceiro trimestre de 2020 foi maior de mulheres (16,8%) em relação a homens (12,8%) (IBGE-Pnad Contínua, 2020);

- Mulheres estão mais presentes nos setores mais afetados economicamente pela pandemia (Rede de Pesquisa Solidária, 2020);

- O valor da contribuição dada pelas mulheres na economia do cuidado representa entre 10% e 39%

do produto interno bruto (PIB) médio dos países (ONU Mulheres (2017);

- Durante a pandemia, 50% das brasileiras passaram a se responsabilizar pelos cuidados de crianças, idosos e pessoas com deficiências (Gênero e Número, 2020a);

- Muitas tiveram que deixar seus empregos e, devido à disparidade salarial, os casais tendem a priorizar o emprego dos homens (Gênero e Número, 2020a); As agentes comunitárias de saúde (ACSs), que exercem um trabalho de extrema importância na atenção primária, são em maioria mulheres; mas no Brasil, como as ACSs não são consideradas profissionais da saúde, estima-se que apenas 9% tenham recebido equipamento de proteção individual (EPI) e treinamento para controle da doença (Lotta *et al.*, 2020a);

- Embora a letalidade da COVID-19 entre homens assuma posição de destaque no mundo (Global Health, 2020), a despeito de buscas por razões fisiológicas que eventualmente expliquem essa vulnerabilidade, observa-se internacionalmente a resistência de homens a compartilhar cuidados importantes, como higiene das mãos ou uso de máscaras, como estratégias de prevenção (Ruxton & Burrell, 2020), o que é permeado por concepções sobre masculinidade e sobre como os homens devem agir no espaço público (Alcadipani *et al.*, 2020) e reforçado pela desqualificação da pandemia por líderes políticos como os governantes brasileiro e estadunidense, por exemplo, bem como a convocação para que “enfrentem o vírus como homens, e não como moleques” (Ferraz, 2020);

- O número de denúncias de violência contra as mulheres no espaço doméstico aumentou, tendo os homens como autores principais (Marques *et al.*, 2020); e

- A letalidade de gestantes e puérperas (12,5%) devido à COVID-19 aumentou, tendo morrido 124 mulheres no Brasil, o que representa 77% dos óbitos maternos pela mesma razão em todo o mundo (Takemoto *et al.*, 2020).

## ARTIVISMOS MUSICAIS

Essa foi uma das expressões artísticas que proporcionaram maior interatividade durante a pandemia. Músicos de diferentes estilos realizaram diversas apresentações, normalmente em suas próprias ca-

sas, transmitidas virtualmente (*lives*) com a divulgação de possibilidades de doações para diferentes grupos vulneráveis. De acordo com a Associação Brasileira de captadores de Recursos, foram doados mais de 6 bilhões de reais de março de 2020 a março de 2021<sup>23</sup>:

	Mês	Doações Totais	Varição Mensal das Doações	Média Diária	Doadores (em milhares)	Varição
2020	Março	R\$ 450.000.000,00				
	Abril	R\$ 3.700.000.000,00	R\$ 3.250.000.000,00	R\$ 108.333.333,33	154	
	Maior	R\$ 5.505.000.000,00	R\$ 1.805.000.000,00	R\$ 58.225.806,45	343	189
	Junho	R\$ 5.773.000.000,00	R\$ 268.000.000,00	R\$ 8.933.333,33	424	81
	Julho	R\$ 6.033.000.000,00	R\$ 260.000.000,00	R\$ 8.387.096,77	461	37
	Agosto	R\$ 6.306.000.000,00	R\$ 273.000.000,00	R\$ 8.806.451,61	495	34
	Setembro	R\$ 6.340.000.000,00	R\$ 34.000.000,00	R\$ 1.133.333,33	532	37
	Outubro	R\$ 6.474.000.000,00	R\$ 134.000.000,00	R\$ 4.322.580,65	543	11
	Novembro	R\$ 6.483.000.000,00	R\$ 9.000.000,00	R\$ 300.000,00	549	6
	Dezembro	R\$ 6.538.000.000,00	R\$ 55.000.000,00	R\$ 1.774.193,55	554	5
2021	Janeiro	R\$ 6.561.000.000,00	R\$ 23.000.000,00	R\$ 741.935,48	574	20
	Fevereiro	R\$ 6.580.000.000,00	R\$ 19.000.000,00	R\$ 633.333,33	579	5
	Março	R\$ 6.728.000.000,00	R\$ 148.000.000,00	R\$ 4.774.193,55	612	33

Além disso, foram feitas e viralizadas bastantes composições, seja para sensibilizar quanto ao perigo do vírus e incentivar o confinamento, o uso de máscaras e a vacina, seja para proporcionar entretenimento em um momento difícil e estimular a interação social nas redes.

Como exemplo da primeira categoria, destacam-se três compositores: MC Rayban, MV Bill, Chico César e MC Fioti.

MC Rayban, que já foi MC Jésinho e MC Jel, camelô na rua Uruguaiana na cidade do Rio de Janeiro, fez o funk “Bactéria #FDP”, gravado por um passante, e viralizou nas redes sociais, logo no início da pandemia, em março de 2020, com milhares de visualizações e remixes em outros ritmos (samba, pagode, voz e violão). Sem conseguir o auxílio emergencial, o MC assinou um contrato com o selo musical Blast, parceiro da Sony Music, segundo a Folha de São Paulo<sup>24</sup>. Posteriormente, a música ainda ganhou uma segunda versão com o Comitê SOS Providência, em

combate à desinformação sobre a COVID-19.

O rapper MV Bill compôs e gravou clipe das músicas Quarentena e Isolamento. Ambas reforçam as recomendações da Organização Mundial de Saúde e dos especialistas, uso de máscara, distanciamento social no transporte público, entre outros. Ainda, ambas falam sobre as precariedades da população da favela, falando sobre a impossibilidade de confinamento e pedindo por pagamentos emergenciais pelo governo.

Chico César fez as músicas Nada, para que as pessoas ficassem em casa; Pico, em prol da vacina; e Inumeráveis, a partir de poema de Bráulio Bessa em homenagem aos mortos da COVID-19.

Por fim, o MC Fioti lançou o clipe do funk “Vacina Butantan”, em homenagem ao Instituto Butantan<sup>25</sup>, pelo desenvolvimento em parceria com o laboratório chinês Sinovac, da vacina contra a COVID-19, a CoronaVac. O clipe foi gravado na sede da institui-

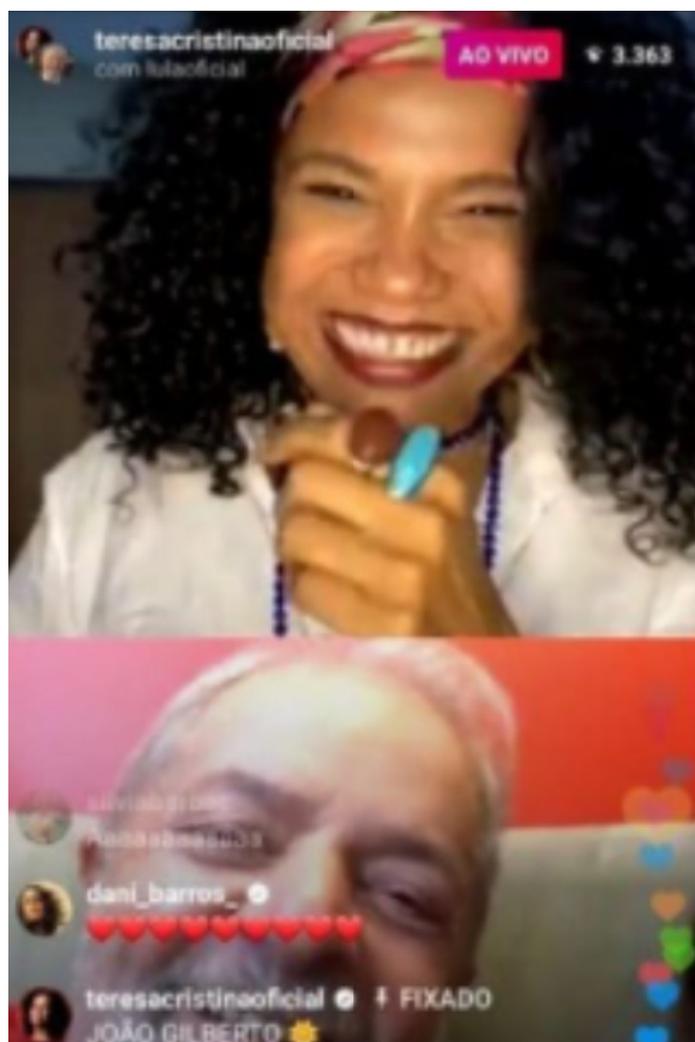
<sup>23</sup> Disponibilidade: <https://captadores.org.br/2021/03/31/doacoes-voltam-a-crescer-no-brasil-em-marco/> [02/05/2021].

<sup>24</sup> Disponibilidade: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/conheca-mc-rayban-que-transformou-bacteriada-em-grito-de-guerra-conta-coronavirus.shtml>. [02/05/2021].

ção brasileira em janeiro de 2020, com os cientistas e funcionários do Instituto e incentiva a comunidade a vacinar. A música foi uma paródia do funk “Bum bum tam tam”, primeiro clipe brasileiro a superar um bilhão de visualizações no Youtube, em 2018, que utiliza frase musical de Bach.

Como exemplos da segunda categoria, citam-se as artistas Teresa Cristina e Mônica Salmaso. Teresa Cristina começou a fazer lives diárias, gratuitas, em sua página no Instagram, logo a partir de março de 2020. Com um enorme repertório da música brasileira, cada dia homenageava, cantando sem acompanhamento de outros instrumentos musicais um

músico diferente ou um tema da história da música brasileira. Ainda, recebia e compartilhava a tela com diversos outros convidados por ela ou pelo próprio público, que marcava com @ a pessoa interessada nos comentários. Participaram de suas lives artistas como Alcione, Gal Costa, Daniela Mercury, Marisa Monte, Bebel Gilberto, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros músicos, atores e personalidades, como o ex-presidente da república Lula. Também participaram diversos outros artistas não tão conhecidos e que inclusive ficaram famosos após aparecerem em suas lives, com milhares de visualizações todas as noites.



Além da interação entre artistas e entre esses e o público, o público interagia entre si, fazendo amizades e paquerando. Os mais frequentes e devotos se au-

<sup>25</sup> Principal produtor de imunobiológicos do Brasil, responsável por grande porcentagem da produção de soros hiperimunes e grande volume da produção nacional de antígenos vacinais, que compõem as vacinas utilizadas no PNI (Programa Nacional de Imunizações) do Ministério da Saúde. As atividades de desenvolvimento tecnológico na produção de insumos para a saúde estão associadas, basicamente, à produção de vacinas, soros e biofármacos para uso humano. Disponibilidade: <https://www.butantan.gov.br/institucional/o-instituto>. [03/05/2021].

todenominaram “Cristiners” e chamaram o evento de “Cristinder”, Teresa Cristina virou fenômeno na internet, de compartilhamento de cultura e promoção de entretenimento, além de trazer debates principalmente sobre o racismo e sobre a cultura afro-descendente.

Durante todo o período da pandemia, também fez as “Jovens Lives de Domingo”, com cantando as músicas da Jovem Guarda com sua mãe, que teve como sonho não realizado ser cantora.

Em outubro de 2020, ela teve suas lives invadidas e derrubadas e solicitou apoio da plataforma para evitar a situação, que foi resolvido no mesmo mês.

Com menor projeção mas não menos importante, Mônica Salmasso lançou o projeto “Ô de casas – Álbum dos encontros quentinhos de des-isolamento responsável” em maio de 2020, gravando vídeos com um ou vários artistas convidados, o que virou uma tendência entre os músicos a partir de então, como possibilidade de interação entre músicos e divulgação dos trabalhos. O projeto já conta com 150 vídeos, tendo participado mais de 200 musicistas e compositores brasileiros e internacionais.

## ARTIVISMOS AUDIOVISUAIS

**Com o fechamento dos cinemas, os artistas passaram a procurar outros mecanismos de transmissão de seus trabalhos, como festivais de transmissão online e cinemas abertos, flutuantes ou drive-in. No Brasil, destacam-se duas produções sobre o tema da COVID-19: o curta metragem “Assintomáticos” e o longa metragem “Doutor Hipóteses, uma alma perdida na pandemia”.**

No curta “Assintomáticos”, gravado em Brasília e lançado em janeiro de 2021, Kátia Kamargo é uma influenciadora tentando gravar o episódio piloto do programa Assintomáticos, com dicas de turismo na pandemia para quem tem alta imunidade não perder a baixa temporada. Com direção, produção e



câmera de Santiago Dellape e roteiro dele e de Davi Mattos, a obra tem em seu elenco apenas três atores: Cibele Amaral, André Deca e Hugo Rodas.

A obra é uma sátira sobre o comportamento de parte da população que não só ignora como aproveita a pandemia, contribuindo para o aumento da contaminação.



No longa “Doutor Hipóteses, uma alma perdida na pandemia”, gravado em maio de 2020, o ator e diretor Vicentini Gomez interpreta as divagações de Doutor Hipóteses, que, sufocado pelo enclausuramento inventa uma clínica com bonecos, onde começa a relacionar-se com eles. O elenco é formado também pelas vozes dos atores que interpretaram os 27 bonecos: Gésio Amadeu, Vanessa Goulart, Kiko Pissolato, Miriam Palma, Rodrigo Dorado, Calixto de Inhamuns, Ednaldo Freire, Maximiliana Reis, Marcelo Galdino, Carla Masumoto, João D; Olyveira, Claudemir Santana, Cid Pimentel, Veridiana Carvalho, Dan Rosseto, Pedro Paulo Vicentini, Matheus Cirilo e Giulia Maia. A equipe de produção e direção é formada por: Vicentini Gomez, Pedro Paulo Vicentini, Diaulas Ullysses, Hugo Caserta, Michel Vicentine, Claudemir Santana, Rogério Leite e Noelle Nataly.

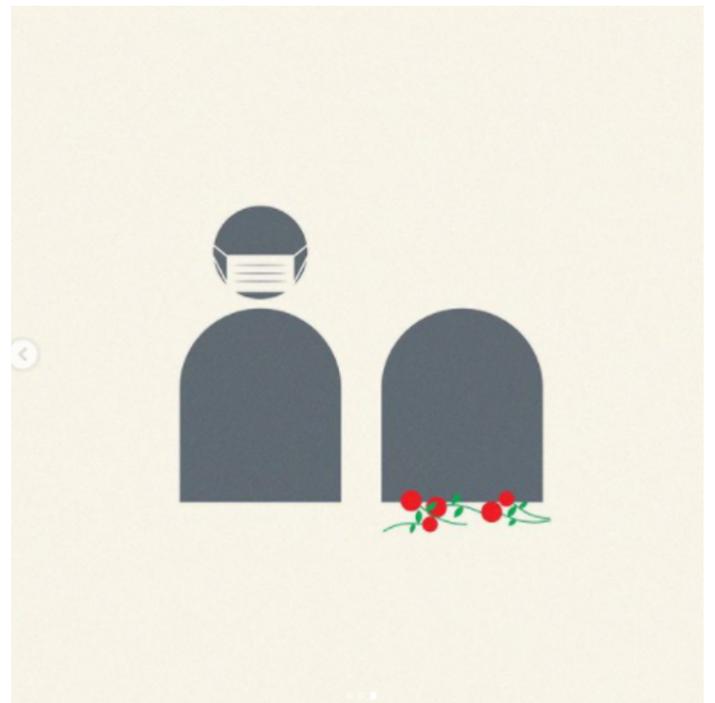
## ARTIVISMOS VISUAIS

**Essa expressão artística, pela facilidade de produção individual em isolamento e transmissão pela internet, foi definitivamente a mais frequente.**

**Seu uso, contudo, sobretudo a do design ativista, muitas vezes se confunde com a propaganda política, definida como a utilização de técnicas de informação e comunicação para influenciar a opinião pública. (DOMENACH, 1963, p. 14), dificultando em parte a classificação da produção como artística ou não. A difusão da utilização de imagens nas redes sociais e na internet, para além de fotografias, incluindo memes, figurinhas, emojis, gifs, vídeos entre outros, parecem fundir ainda mais esses conceitos.**

Não obstante esse debate, que pode ser aprofundado em estudos futuros, destacam-se aqui um designer, um ilustrador e dois projetos projeto de projeção.

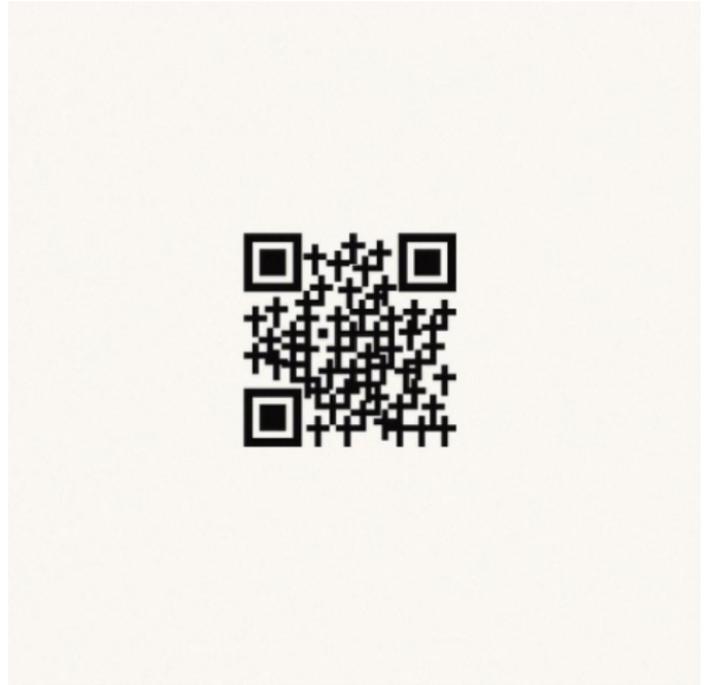
O designer Raphael Nascimento, conhecido como Rapha Baggas. Graduado em Desing Gráfico pela Universidade Federal da Bahia e mestrando em Desing na Universidade de Brasília, suas produções refletem quase que em tempo real o noticiário brasileiro. Abaixo alguns exemplos postados em sua página no Instagram:



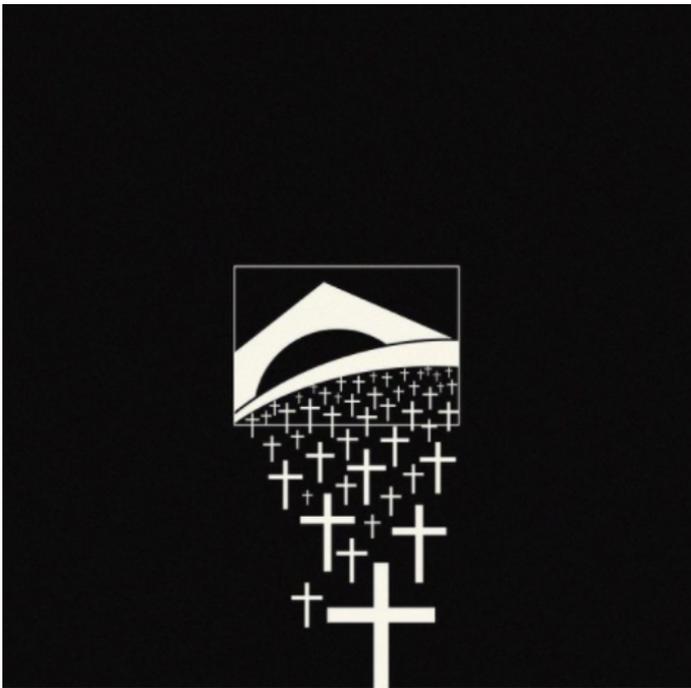
“Acredite na ciência”. Postado em 04/04/2021.



“Não existe tratamento precoce. Lave as mãos”. Postado em 06/04/2021.



“BR Code. 400.000 sonhos”. Postado em 29/04/2021. Referência aos 400.000 mortos pela COVID-19 no Brasil.



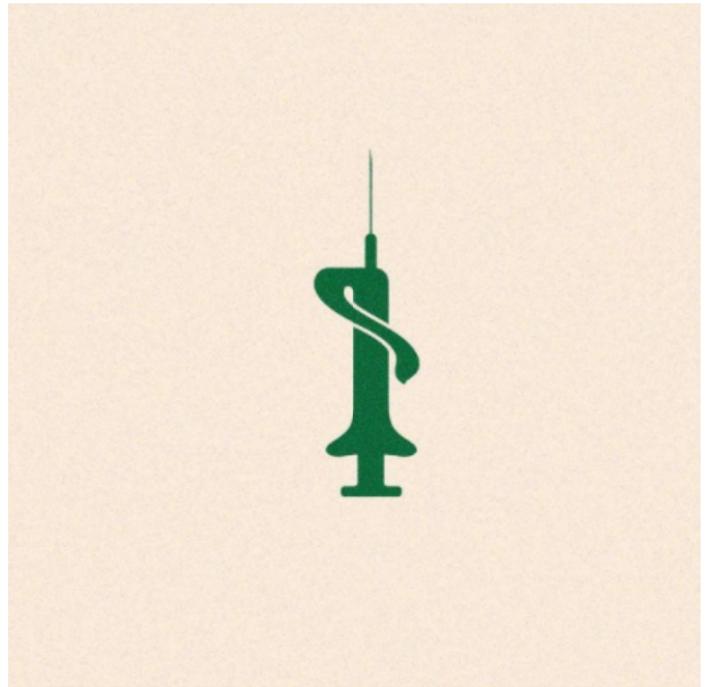
“300.000 sonhos”. Postado em 24/03/2021. Referência aos 300.000 mortos pela COVID-19 no Brasil.



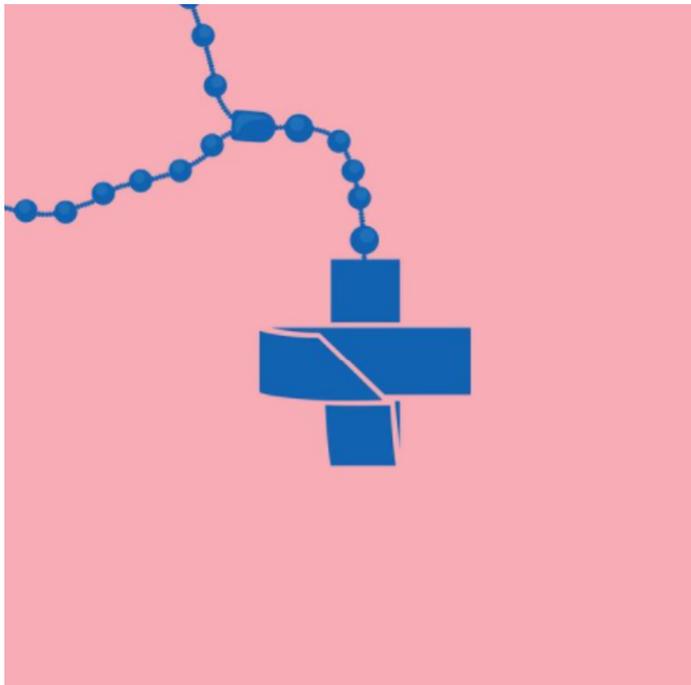
“Lockdown”. Postado em 22/02/2021.



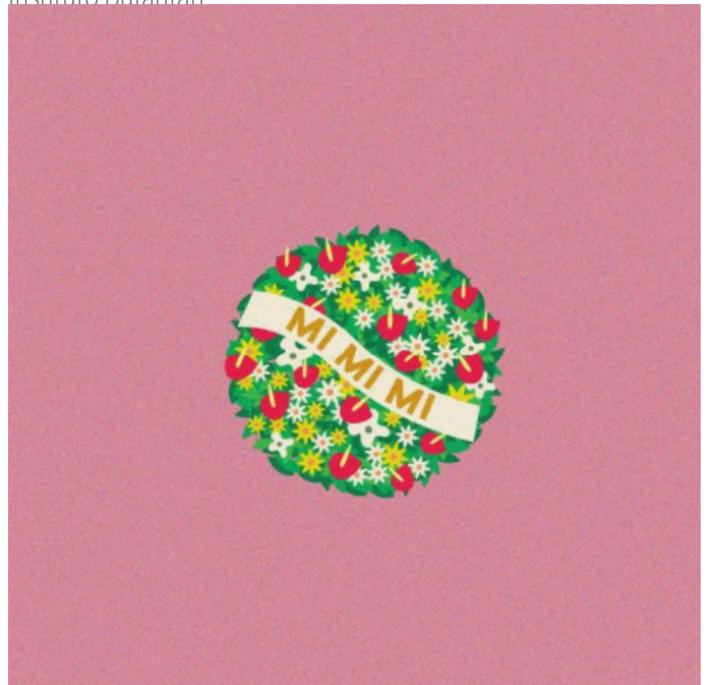
“Valas”. Postado em 17/03/2021.



“Contra tudo e contra todos: Butanvac”. Postado em 26/03/2021. Referência ao desenvolvimento da vacina contra COVID-19 pelo Instituto Butantan.



“Viva o SUS”. Postado em 17/01/2021.



“Um psicopata e seus asseclas”. Postado em 05/03/2021. Referência à declaração do Presidente da República Jair Bolsonaro “Chega de frescura, de mimimi. Vão ficar chorando até quando?”, sobre a COVID-19, no dia 03 mar 2021.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Disponibilidade: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-56287135> [02/05/2021].



“Cagaço”. Postado em 14/04/2021. Referência à instauração de Comissão Parlamentar de Inquérito no dia 13/04/2021 na Câmara

ra dos Deputados e no dia 27/04/2021 no Senado Federal para investigar omissões e irregularidades nos gastos do governo federal durante a pandemia da COVID-19.

O ilustrador Leandro Assis e a roteirista Triscila Oliveira fizeram a série de quadrinhos “Confinada”, publicada em sua página do Instagram de abril de 2020 a abril de 2021. A série mostrou as reflexões de Ju, uma empregada doméstica, durante a pandemia.

Ressalta-se que, segundo Matta *et al* (2021), o Brasil é um dos países com maior número de trabalhadores domésticos no mundo, com aproximadamente 7 milhões, dos quais a maioria são mulheres negras. Os quadrinhos refletem os processos de vulnerabilização das trabalhadoras domésticas na “cruel escolha” entre continuar trabalhando, se expondo ao vírus nas casas alheias, nas quais normalmente residiam pessoas que podia se manter confinadas, ou parar de trabalhar e perder sua renda. Vale lembrar que o primeiro óbito pela COVID-19 registrado no

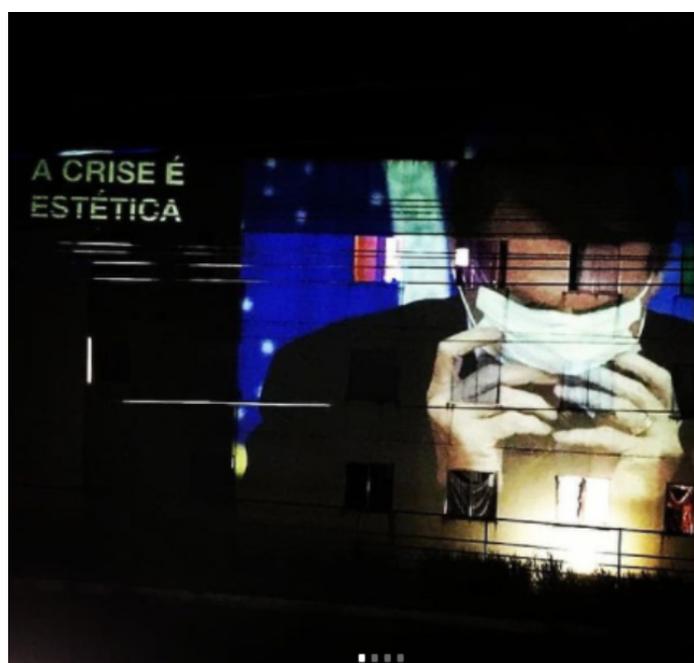


país foi o de uma trabalhadora doméstica no Rio de Janeiro.

Matta *et al* (2021) também destacaram que as mulheres negras têm sido as mais afetadas pela pandemia, em contraposição aos homens brancos, com os menores índices. As mulheres negras são as que mais demonstram medo de contaminação (84,2% contra 69,7% para os homens brancos) e sensação de despreparo para lidar com a crise (58,7% em comparação com 33,5%, dos homens brancos) e declaram

ter sofrido mais assédio moral durante a pandemia. Também são menos testadas (26%) e têm menos suporte de supervisores (54% contra 69%).

Por fim, como expressão visual, destacamos as projeções de imagem em prédios nos centros urbanos. “Projetemos” é o nome da rede nacional de projecionistas livres, que tem divulgado as projeções realizadas em todo país desde 19 de março de 2020 em sua página do Instagram. Aqui, apenas alguns exemplos:





Outro programa de destaque quanto a projeções foi o “#Quarentaprojetada”, publicado em 6 de julho de 2020, como iniciativa da Mídia NINJA e do Instituto Moreira Salles, que por meio de convocatória aberta projetaram em cinco capitais brasileiras fotografias, vídeos, poesias e design feitas durante o período de confinamento.

## ARTIVISMOS LITERÁRIOS

**Por fim, como expressão dos ativismos literários, destacaram-se os projetos “Todos os nossos mortos”, e “Inumeráveis” e o “Memorial AVARC”, que visaram guardar a memórias dos falecidos pela COVID-19, e “Constatações da quarentena”, que reuniu poemas produzidos durante a quarentena.**

“Todos os nossos mortos” reúne as histórias de vidas dos mortos pela COVID-19 no Distrito Federal. A iniciativa é de Ana Karolline Rodrigues e Isadora Teixeira. “Inumeráveis” é um memorial com pequenas frases dos mortos pela COVID-19 em todo Brasil, uma obra do artista Edson Pavoni em colaboração com Rogério Oliveira, Rogério Zé, Alana Rizzo, Guilherme Bullejos, Gabriela Veiga, Giovana Madalosso, Rayane Urani, Jonathan Querubina e os jornalistas e voluntários que continuamente adicionam histórias. Por fim, o “Memorial AVARC” é parte do projeto de Acolhimento de vítimas, Análise e Resolução de Conflitos do Ministério Público do Estado de São Paulo e coleciona condolências às vítimas da COVID-19 de todo o país e depoimentos de qualquer pessoa que queira compartilhar sua experiência no enfrentamento da pandemia. Os depoimentos com-



porão uma cápsula do tempo, que ficarão lacrados por 100 anos. Em janeiro de 2021 também foi instalado o monumento “Memorial” instalado no Parque do Carmo, Zona Leste da cidade de São Paulo, com vistas à criação de um espaço de convívio compartilhado do luto e de esperança, pertencente às presentes e futuras gerações.

Já o projeto “Constatações da Quarentena”, de Isabelle Borges, Julia Estrela Maria e Ana Pimentel, divulga poemas produzidos durante a pandemia, em português, e se define como movimento criado para estimular a escrita cotidiana e guardar a memória coletiva da pandemia.

“

Saudade dos abraços mal dados

LIDICE MARIA  
26/03/20  
RIO DE JANEIRO



“

COnVIDa a negociar com o tempo  
COnVIDa a organizar memórias  
COnVIDa a escrever histórias

NAJLA CRISTINA EL.GHOZ BORN  
11/04/20  
CURITIBA



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Em um país desgovernado pelas informações falsas e pelo posicionamento federal destoante das organizações mundiais políticas e científicas, a arte foi uma possibilidade de mobilização micropolítica, na medida em que viabilizou a reconfiguração e o reenquadramento de experiências traumáticas individuais e coletivas, estabeleceu zonas de cura, de conforto e paradoxalmente também de desconforto, isto é, “onde o sentido se move” (FABIÃO, 2008, p. 239 *apud* FISCHER, 2017, p. 8), estabelecendo “reconexões, que implicam uma reconsideração acerca das relações entre os habitantes” (CABALLERO, 2016, p. 113).**

Durante esse período, os artivismos tiveram a função de informar, de sensibilizar, de provocar reflexões e debates, de divertir e tornar menos doloroso e penoso esse processo, de arrecadar doações e ajudar coletivamente, de mobilizar corpos, corações e mentes apesar do confinamento, de ventilar e providenciar um pouco de ar fresco nesse momento de sufocamento.

Teatros, museus, cinemas fechados e ruas vazias se mostraram mais do que espaços de estar e de representar, mas locais de interações e relações. Mais do que um lugar ou uma coisa, algo com vida própria. A internet não substituiu nada disso, apenas se mostrou como mais uma possibilidade, e também não apenas de transmissão ou de comunicação, mas de intervenção na realidade, com dinâmicas bem distintas a depender das ferramentas, da forma de utilização e dos usuários. Como afirma o Comitê Invisível (2016, p. 36-37): “aí reside o acontecimento: [...] nos encontros que efetivamente se produziram ali”. Neste artigo foram selecionadas ações que abordaram explicitamente a COVID-19, porém não há como desconsiderar esse contexto das demais iniciativas artísticas que não abordaram explicitamente esse tema. A pandemia compõe materialmente tudo o que foi produzido, lido e construído política e esteticamente, de forma colaborativa entre artistas e público, ainda que não intencional (CABALLERO, 2016, p. 54). Vale ressaltar também que, embora divididas

aqui em cinco formas de expressão, em muitos momentos esses modos se confundiam e se alimentavam.

Outra constatação dos artivismos trazidos foi o fato de que abordavam questões de populações vulneráveis: mulheres, negros, indígenas, idosos, pobres. Não obstante, essas questões também se interseccionavam entre si e com questões atinentes a outros marcadores políticos, sociais, ambientais, econômicos locais e nacionais.

Como agenda de pesquisa, impende citar a necessidade de aprofundamento sobre as relações entre ativismo e propaganda política, sobretudo em período eleitoral.

## REFERÊNCIAS

CABALLERO, Ileana Diéguez. Articulações liminares/metáforas teóricas. *Cenários liminares: Teatralidades, performances e políticas*. Uberlândia, EDUFU, p. 35-55, 2016. Disponibilidade: [https://www.academia.edu/32142824/Cenarios\\_liminares\\_teatralidade\\_performance\\_e\\_politica](https://www.academia.edu/32142824/Cenarios_liminares_teatralidade_performance_e_politica). [02/12/2020].

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos – crise e insurreiçã*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DAGNINO, Evelina. *Sociedade civil, espaços públicos e construção democrática no Brasil: limites e possibilidades*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

DIAS, Luciana da Costa. Crise da Representação, Virada Performativa e Presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, RS, v. 10, n. 1, p. 01-20, fev. 2020. ISSN 2237-2660. Disponibilidade: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/92575>. [05/12/2020].

DOMENACH, J. M. *A propaganda política*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

FISCHER, Stela Regina. *Mulheres, performance e ativismo: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. 2017. Doutorado em Pedagogia do Teatro [Tese]. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2017. Doi:10.11606/T.27.2017.tde-01062017-093806. [21/05/2010].

GAMSON, William A. *Falando de política*. Coleção Comunicação e Mobilização Social. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. *Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas*. Contemporânea, ed. 20, vol. 10, n. 2, 2012, p. 178-193. Disponibilidade: [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_20/contemporanea\\_n20\\_12\\_GONCALVES.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_12_GONCALVES.pdf). Acesso em 30. Jun. 2020.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

LEPECKI, André. *Movimento na pausa*. Trad. Ana Luiza Braga. Texto nº 147. Pandemia Crítica. Disponibilidade: <https://www.n-1edicoes.org/textos/147>. Acesso em fev. 2021.

MATTA, G.C., REGO, S., SOUTO, E.P., and SEGATA, J., eds. *Os impactos sociais da Covid-19 no Brasil: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia* [online]. Rio de Janeiro: Observatório Covid 19; Editora FIOCRUZ, 2021, 221 p. Informação para ação na Covid-19 series. ISBN: 978-65-5708-032-0. <https://doi.org/10.7476/9786557080320>.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. *Movimentos sociais como acontecimentos: linguagem e espaço público*. Lua Nova, n. 72, p. 115-142, 2007.

PALACIOS-VALLADARES, Indira. Protest communities and activist enthusiasm: student occupations in contemporary Argentina, Chile and Uruguay. In: *Interface: a journal for and about social movements*, v. 8, n. 2, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Espectador emancipado*. 1ª ed. Portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SAMPAIO, Rafael Cardoso; BOZZA, Gabriel Alexandre; ALISON, Murilo Brum; MARIOTO, Djiovanni Jonas França; SILVA, Tiago Philippini Ferreira Borges da. Os bastidores da eleição: o uso dos stories do Instagram pelos candidatos à Presidência da República. *Compolitica*, Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Mídia e Eleições do VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política. Brasília, 2019. Disponibilidade: [http://ctpol.unb.br/wp-content/uploads/2019/04/gt2\\_Sampaio\\_et\\_al.pdf](http://ctpol.unb.br/wp-content/uploads/2019/04/gt2_Sampaio_et_al.pdf) [25/11/2019].

SCHWARTZ-WEINSTEIN, Zach. Not Your Academy: Occupation and the Futures of Student Struggles. Nova Iorque: Columbia University Academic Commons, 2013. Disponibilidade: <https://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac:166390>. DOI: 10.7916/D8SQ99K5 [31/05/2018].

TATAGIBA, Luciana. 1984, 1992 e 2013. Sobre ciclos de protestos e democracia no Brasil. *Política e Sociedade*, vol. 13, n. 28, p. 35-62, 2014.

TILLY, Charles. Movimentos sociais como política. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 3. Brasília, janeiro-julho de 2010, p. 133-160.

ŽIŽEK, Slavoj. O violento silêncio de um novo começo. Trad. Fernando Marelino e Chrysantho Sholl. In: Vários autores. *Occupy: movimentos de protestos que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo. Carta Maior, 2012.

# DAS COISAS QUE SÃO VISTAS EM ISOLAMENTO

## OF THE THINGS THAT ARE SEEN IN ISOLATION

RICARDO LUIS SILVA<sup>27</sup>

**RESUMO** O artigo apresentado aqui é um ensaio visual, uma outra forma de falar e pesquisar. Escrever por imagens, pesquisar por imagens, pensar por imagens. Fazer imagens. Num momento nunca antes presenciado pela nossa geração, estar em estado suspenso, isolados em uma quarentena aparentemente longa demais, sem contato com o “outro urbano”, distantes dos dissensos constitutivos da vida urbana, nossa sociedade se vê sem perspectivas. Sem perspectivas visuais, por estar confinado em um espaço diminuto e interior, e também sem perspectivas de futuro, do depois, dos planos e desejos do porvir. O ensaio “escrito” aqui é uma tentativa de sedimentar e manter revelado – talvez numa tentativa de fazer história – nosso cotidiano durante a pandemia do COVID-19 no Brasil.

**Palavras-chave:** Alteridade Urbana; COVID-19; Intersubjetividade; Cotidiano

**ABSTRACT** *The article presented here is a visual essay, another way of talking and searching. Write by images, research by images, think by images. Make images. At a time never before witnessed by our generation, being in a suspended state, isolated in a quarantine apparently too long, without contact with the “other”, far from the dissenting aspects of urban life, our society finds itself without perspectives. Without visual perspectives, for being confined in a small and interior space, and also without perspectives of the future, of the after, of the plans and desires of the tomorrow. The “written” essay here is an attempt to sediment and keep revealed - perhaps in an attempt to make history - our daily lives during the COVID-19 pandemic in Brazil.*

**Keywords:** *Urban Otherness; COVID-19; Intersubjectivity; Everyday life*

### COLETAR E REGISTRAR O COTIDIANO

**Sou um colecionador. Sou um fazedor de listas. Coleções e listas de coisas. Coisas que eu olho, coisas que me olham, me interpelam, me constituem. Mas sou também um caminhante urbano... a Cidade como lugar de olhar no olho do outro, de constituir-se a partir do olhar do outro.**

Um dia o escritor francês Georges Perec (1999) me falou: Faça listas. Catalogue o ordinário que está a sua volta. Dê razão existencial ao cotidiano que constitui nossas vidas. Anote o que não se percebe, o que não têm sentido perceber. Colecione.

Assumo a postura benjaminiana do Colecionador. Colecionar e catalogar o mundo das coisas cotidianas, ordinárias. Preciosas banalidades cotidianas sem a menor qualidade. Coisas que passam despercebidas pelos olhos que vêm ver o mundo, a Cidade. “Num mundo que está bem adiantado em seu caminho para tornar-se um vasto garimpo a céu aberto, o colecionador se transforma em alguém engajado num consciencioso trabalho de salvamento”. (SONTAG, 2004, p. 91)

Como conceito, colecionar é parte integrante de formulações humanas como a Memória, a transformação das palavras em linguagem, o desenvolvimento e aproximação da criança com o mundo. Colecionar é ato de rememoração, produção do conhecimento

<sup>27</sup> Doutor em Arquitetura, Estética e Metrópole pelo Mackenzie. E-mail: ricardo.lsilva@sp.senac.br

histórico, descontextualização de objetos no espaço e no tempo. Coleccionar é reivindicar para si a possibilidade de possuir o mundo, mesmo apenas uma parte insignificante dele, ou até me relacionar com o Outro, no caso de coleções de objetos antigos ou encontrados e recolhidos. Coleccionar é catalogar, inventariar, organizar, descontextualizar, ressignificar, recriar, reexistir. Coleccionar é “desinvestir” o objeto de seu sentido utilitário, é dar-lhe outro lugar no mundo dos objetos. Coleccionar é ativar gavetas, arcas, baús, caixas. Coleccionar é caminhar, frustrar-se, insatisfazer-se, continuar. Coleccionar é um gesto filosófico, um portar-se perante, um exercício de memória prenhe de porvir, um olhar para o passado e para o futuro simultaneamente.

Por isso coleciono coisas e faço listas.

Listas de coisas que encontro enquanto caminho/habito a Cidade.

SÃO PAULO, MARÇO DE 2020

**Mas subitamente nos deparamos com uma pandemia sanitária global! O COVID-19 chega ao Brasil e escolhemos, como forma de tentar “achatar a curva”, a quarentena e o isolamento social, o #ficaemcasa.**

Com isso, o necessário distanciamento social temporário (que parece se prolongar ainda por bastante tempo) nos coloca em suspensão. Perde-se momentaneamente a potência do olhar do outro. Estamos isolados fazendo nosso cotidiano citadino na esfera doméstica. Perdemos drasticamente o contato com a rua, com a imprevisibilidade do espaço público, com o encontro com o desconhecido. Somos apartados do necessário choque urbano das subjetividades, das exterioridades, do fora. De repente, tudo ficou “dentro”. E, felizmente, minha condição de professor universitário permitiu o tal do “home office”, levando também esse “fora” para “dentro”. Acentua-se ainda mais essa ruptura com a Cidade.

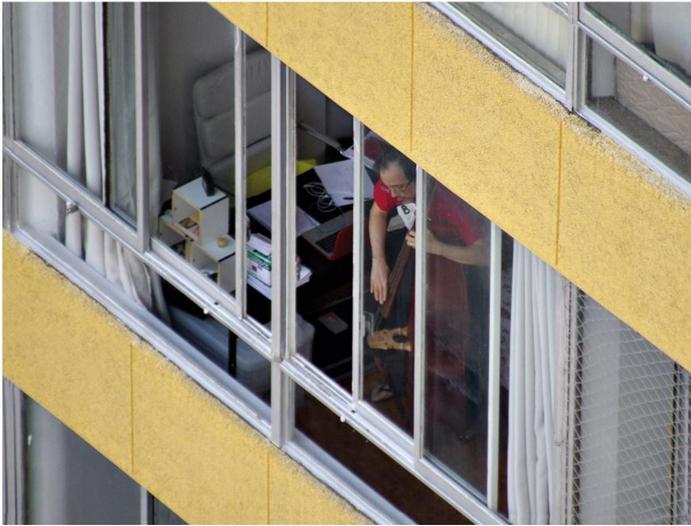
Descolado da Cidade, um corpo em isolamento.

E, em isolamento, olhando pela janela da sala do pequeno apartamento, avisto a cidade e, nela, não mais os outros, mas suas janelas. Troca-se o olhar no olho do outro (KEHL, 2015) pelo olhar na janela do outro. O olho não seria a janela da alma? Pois bem... aparece aí, novamente, em suspensão, uma possibilidade. Uma possibilidade de retomar os afeitos constituintes típicos do espaço da Cidade. Me debruço sobre essa nova possibilidade e me reconheço no outro pela janela, dele e minha. Mas então seria afinal: janela ou espelho? Uma perspectiva do mundo que está ali fora, transformado em registro, documento? Ou um reflexo de mim mesmo, um reconhecimento, um autorretrato?

Miro, isolado, e registro esse novo cotidiano. Anoto o cotidiano do outro, que também é meu. Faço novamente uma lista, isolada, das coisas que são vistas em isolamento.







## REFERÊNCIAS

KEHL, M. R. Olhar no olho do outro. In *PISEAGRAMA: passeio*. Belo Horizonte: Piseagrama, v. 01 n. 07, jan. 2015. (p. 22-31).

PEREC, G. *Especie de espacios*. Barcelona: Montesinos, 1999.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

# ARTE COMEMORATIVA: Praça Cívica em Goiânia

## COMMEMORATIVE ART: CIVIC SQUARE IN GOIÂNIA

RAQUEL S. SANTOS

**Resumo** As intervenções artísticas que compõem o espaço urbano influenciam na apreensão estética ocorrida por meio da dimensão visual na medida em que remetem à memória de algum fato. Uma vez que exposto num espaço público, o objeto artístico possui um significado incorporado, cuja apreensão pode variar de acordo com a percepção do transeunte, que varia de acordo com fatores inerentes à subjetividade. Com a pretensão de uma abordagem fenomenológica intenta-se investigar a legibilidade que transcende a dimensão da percepção visual e se expande para a compreensão da comunicação das formas artísticas que permeiam as formas constituintes do espaço público urbano. Estas podem atuar na afirmação ou desestabilização de valores e significados, bem como interferir na produção dos modos de subjetividade dos transeuntes que se apropriam do espaço público, ainda que de maneira indireta. Sendo assim, por meio de um objeto de estudo e com o respaldo de uma revisão bibliográfica alicerçada em estudos de Hein (2018) sobre o que pode ser considerado público e os estudos de Han (2009) ao debruçar-se sobre o que é poder, realizar-se-á a análise de intervenções artísticas que se impõem na paisagem da Praça Cívica em Goiânia, o ponto central da malha urbana da capital de Goiás.

**Palavras-chave:** espaço público, poder, Praça Cívica

**ABSTRACT** *The artistic interventions that make up the urban space influence the aesthetic apprehension that takes place through the visual dimension insofar as they refer to the memory of some fact. Once exhibited in a public space, the artistic object has an incorporated meaning, the apprehension of which can vary according to the perception of the passerby, which varies according to factors inherent to subjectivity. With the intention of a phenomenological approach, it is intended to investigate the legibility*

*that transcends the dimension of visual perception and expands to understand the communication of artistic forms that permeate as constituent forms of the urban public space. These can act in the affirmation or destabilization of values and meanings, as well as interfering in the production of the modes of subjectivity of passersby who appropriate the public space, albeit indirectly. Thus, through an object of study and with the support of a bibliographical review based on studies by Hein (2018) about what can be considered public and studies by Han (2009) when looking at what is power, the analysis of artistic interventions that impose themselves on the landscape of the Praça Cívica in Goiânia, the central point of the urban fabric of the capital city of Goiás, will be carried out.*

**Keywords:** public space, power, Civic Square

## INTRODUÇÃO

**A arte comemorativa ou de celebração, em memória a um evento que tenha significado para o público, pode ser atribuída a intervenções artísticas presentes no espaço urbano. As intervenções artísticas em espaços públicos, capazes de atuar na afirmação ou desestabilização de valores e significados, podem interferir na produção dos modos de subjetividade dos sujeitos que se apropriam do espaço público, ainda que não de maneira direta. À medida que produzem interações e deflagram a ideia de salvaguarda com quem se identifique com estas, ao portar relações de força, as intervenções artísticas solicitam respaldo na subjetividade política e exercem, entre grupos sociais e suas diversas interpretações relacionadas à memória, uma pressão que pode ser vinculada ao que Mouffe (2015) explicita como agonístico, pelo caráter da**

## disputa de interesses.

Da mesma maneira que se pode indagar sobre a acepção “pública” de uma intervenção artística pelo fato de esta situar-se num espaço aberto e de acesso livre por parte do público, conforme explicitado por Hein (2018), o espaço e seus artefatos arquitetônicos e artísticos não são públicos simplesmente em virtude de seu caráter de exposição coletiva e acessibilidade. Nesse quesito, vale ressaltar o argumento de Roger Scruton em *Estética da Arquitetura* (1979), que explicita a condição da arquitetura como a mais pública das artes. Nesse sentido, os estudos de Hein (2018) sobre arte pública, e os de Serpa (2007) sobre espaços públicos, oferecem elementos para um melhor entendimento dos meandros da condição pública que um espaço pode, de fato, assumir.

De acordo com Hein (2018, p. 4), a publicidade tem conotações sociais e políticas intraduzíveis ao público e direciona-se ao conjunto de condições que incluem a origem do objeto, sua história, seu lugar e propósito social. Todas essas condições assumem, dessa maneira, uma conjuntura plástica à medida que mudam seus significados no decorrer do tempo, podendo estabelecer laços conceituais com as formas de produção tradicionais ou de vanguarda.

Diante disso, cabe salientar a noção de monumento, que se designa pelo valor comemorativo de caráter episódico e abrangência coletiva (ESCOBAR, 1998, p. 37). Uma escultura colocada em um espaço público, portanto, não necessariamente remete à esta abrangência para ser consagrado como monumento. As obras de arte pública com laços conceituais voltadas para a representação de figuras opressoras merecem entrar no debate acerca da espacialização do poder, como mencionado por Han (2019, p. 18):

O poder (...) fornece ao poderoso um amplo espaço do self. E é essa lógica que deixa claro por que a perda completa de poder é experimentada como uma perda absoluta de espaço. O corpo do poderoso que, por assim dizer, preenche todo um mundo, encolhe em um pobre pedaço de carne. O rei não tem apenas um corpo natural que

falece, mas também um corpo político e teológico que é, pode-se dizer, coextensivo de seu reino.

No caso da Praça Cívica em Goiânia, objeto que será explorado neste estudo com o intuito de analisar artefatos artísticos que explicitam a presença do poder, um dos regimes sensíveis (RANCIÈRE, 2009) presentes na partilha do espaço público da Praça, cujo aspecto relacional (BOURRIAUD, 2009) direciona e comunica a vocação do espaço. Seja explicitado de maneira figurativa – na escultura de Pedro Ludovico montado em seu cavalo ou no Monumento às três raças – seja de maneira abstrata – como no vão que circunda o monumento central da Praça, lá está o poder, coextensivo, opressor e onipresente.

## O PODER REPRESENTADO NO ESPAÇO PÚBLICO

**A sensação que se tem no amplo trecho em frente ao Palácio do Governo na Praça Cívica de Goiânia, cujo espaço comunica uma extensão do poder, adicionada à impressão de ser observado pelo interventor, ainda que não de maneira explícita, imprime ao local um estigma de dominação que deflagra sentimentos de opressão, desproteção e até aflição, por atribuir ao sujeito uma condição de alvo fácil. Provavelmente, se o monumento proposto por Attilio C. Lima tivesse sido executado no local previsto em projeto, tais sensações poderiam ser reforçadas em sua negatividade, pois a presença do interventor de imporia de maneira mais direta:**

No cruzamento dos eixos das vias Pedro Ludovico, Araguaia, Tocantins, 10, 26, 34 e 35, deverá ser erigido futuramente um monumento comemorativo das bandeiras, descobertas, e das riquezas do Estado, figurando como homenagem principal a figura de Anhanguera (LIMA, 1933 apud MONTEIRO, 1938, p. 142)

Em substituição à homenagem ao interventor – cujo Monumento aos Bandeirantes foi inaugurado em lo-

calização diversa em 1942, na Praça do Bandeirante, na Avenida Anhanguera – Goiânia recebeu, no Batismo Cultural em 1942, uma luminária central (Figura 1), acompanhada de outras duas menores (à esquerda e à direita), posicionadas no mesmo eixo, conforme ilustra a figura 2. Possivelmente como uma estratégia política – de manipulação dos fatos e falsa modéstia, percebidos anteriormente nos discursos do interventor, que por meio de decretos decidiu a mudança da localidade da nova capital, a data de início das obras, o nome da cidade e o nome da avenida Goiás – a homenagem foi redirecionada aos trabalhadores que erigiram a cidade.



Figura 1: Luminária central no local previsto para o Monumento ao Anhanguera. Foto de Alois Feichtenberger, início da década de 1960. Fonte: Acervo MIS|GO



Figura 2: Luminária central e luminárias menores (à esquerda e à direita). Foto de Alois Feichtenberger, início da década de 1960. Fonte: Acervo MIS|GO, com alterações da autora

Diante do papel desempenhado pelo monumento proposto para situar-se na parte central da Praça, prestando homenagem a uma força política centralizadora, é possível interpretar que o monumento ao Anhanguera possa ter sido substituído pela luminária numa tentativa de deixar menos clarividente a questão da imposição. A expressão do poder pela dominação de um indivíduo em detrimento ao desejo coletivo ficaria mais explícita e até, pode-se dizer, mais coercitiva, caso a homenagem ao interventor ficasse num local mais manifesto. Nesse sentido, ao reposicionar a figura do interventor para o busto num local menos visível (Figura 3), o poder, ainda que atuante, transmite a mensagem de uma atuação mais amorfa, camuflando o caráter do poder como ordem:

Um mundo diferenciado produz fundamentos de poder indiretos, menos evidentes, mas, ainda assim, atuantes. Pela sua complexidade e por seu caráter indireto, o poder atuaria de modo “amorfo”. Em oposição à dominação da ordem, o poder não aparece com frequência. O poder do poder consiste justamente no fato de poder induzir sem precisar “ordenar” (...). (HAN, 2019, p. 22)



Figura 3: Vista da Praça Cívica na década de 1940 a partir da fonte do Palácio das Esmeraldas, onde é possível ver o busto de Pedro Ludovico e mais a frente, no amplo trecho da Praça a Luminária no ponto central. Foto Alois Feichtenberger. Acervo MIS|GO

Seria adequado homenagear uma figura claramente opressora, com a qual o interventor se identificava sob a justificativa da coragem, resistência e desbravamento atribuída ao Anhanguera? O fato é que a homenagem Estadista dedicada às bandeiras, às descobertas das riquezas do Estado, ocorreu em local diverso ao previsto. A homenagem ao interventor foi feita de maneira mais literal com um busto em frente ao Palácio, guarnecido pelas colunatas, que deixa entrever a ideia inicial da cidade pensada sob o ponto de vista do bandeirante, o “olho que tudo vê”, no topo do triângulo que demarca o traçado do núcleo central, menos evidente, mas ainda assim, onipotente.

Em 1967, o “Monumento à Goiânia”, hoje denominado “Monumento às três raças” (Figura 4) veio substituir a luminária maior que representava o obelisco, marco inicial da cidade, enquanto as duas menores foram mantidas e posteriormente tombadas (além de receberem a atribuição de obeliscos). Embora



Figura 4: Monumento à Goiânia, em substituição à Luminária no ponto central da Praça. Foto Alois Feichtenberger. Acervo MIS|GO

expresso de maneira diferente, a homenagem permanecia, como a luminária, dedicada aos trabalhadores que construíram a cidade. Na época de sua inauguração, vigorava o regime militar. No entanto, por não constituir uma representação Estadista, muitas críticas foram dirigidas ao Monumento desde sua instalação parcial. A crítica mais densa, do crítico de Arte Aloísio Peixoto veio após a sua inauguração, na qual foi questionada a possibilidade de ter sido realizado um concurso.

Uma outra questão fortemente abordada em relação ao artefato artístico refere-se à solução da problemática do simbolismo do grupo ser semelhante às estátuas de túmulos fundidos em série, sem concisão plástica, sem ritmo de movimentos ou poder expressivo. As figuras em bronze são muito idênticas entre si e não representam as raças com as suas características étnicas (Figura 5). Nesse sentido, é válido interpretar que as raças foram representadas como os isotipos mencionados por Danto (2007). Ao tratar sobre significados incorporados, o autor ironiza que os isotipos estão entre as raras contribuições práticas e positivas feitas pela filosofia moderna para a vida comum e menciona a dificuldade para descrevê-los esteticamente.





Figura 5: Monumento à Goiânia: raças representadas como isotipos, pelos quais não é possível o discernimento das diferenças étnicas. Acervo MIS|GO

De acordo com Danto (2007) a representação abstrata das figuras humanas, é, de certo modo, considerada “moderna”, contexto de globalização no qual o intuito da comunicação transcultural pode deflagrar uma homogeneização de diferenças étnicas: as pessoas são representadas de maneira neutra, sem apresentar diferenciação que possibilite identificá-las como brancas, negras, vermelhas ou amarelas. O design que procurava uma espécie de simplificação ao desvencilhar-se de ornamentos, levou à estilização da pictografia modernista, na qual o pictograma passou por um tipo de transformação estética no curso de sua transfiguração artística.

Vale ressaltar que, curiosamente, a Luminária central que fazia o papel de obelisco, denominada em muitas publicações como constituinte do estilo art déco, foi removida sob o argumento de que “o próprio Attilio Corrêa Lima havia previsto que a luminária maior deveria ser posteriormente removida (MANSO, 2004, p. 20), conforme consta no dossiê de tombamento, vol. II. A publicação que segue na defesa de um estilo que descaracterizou o projeto de Attilio C. Lima, mas defende interferências posteriores ainda que permitam a retirada de elementos do estilo art déco, demonstra interesses subjacentes no que concerne ao ato do tombamento, conforme já explicitado anteriormente.

Diante da remoção de um artefato que constituiria

a identidade art déco, ressalta-se a dúvida a respeito de essa identidade ser reconhecida *ou legitimada* pela população goianiense. Tal indagação não se direciona na defesa de um “destombamento”, mas na evidência de um tombamento que conduz à uma linguagem específica, certamente por representar relevância no contexto nacional, bem como conduzir à obtenção de benefícios políticos e econômicos, a fim de direcionar verbas federais para a capital, mas desconsiderando o imaginário da população de Goiânia, numa atitude impositiva, em vez de coletiva.

O monumento à Goiânia, em celebração à construção da capital, nomeado pelos goianienses como Monumento às três raças [não identificáveis], foi esculpido pela artista goiana Neusa Moraes, cuja trajetória palmilhou por um trabalho neoclássico e depois pela arte moderna em estilo realista e expressionista (BORGES E CABRAL, 2009). Os três elementos representados na praça de caráter administrativo podem ser interpretados também como uma representação dos três poderes, no ponto de convergência que une as três principais avenidas do traçado inicial.

Por constituir um trabalho aberto à interpretação e que dá a impressão de inacabado, ao representar um elemento em processo de ereção, a leitura do artefato pode ser relacionada a um problema relatado por Bishop (2004) no que tange aos trabalhos que demonstram fluxo contínuo, pela dificuldade em discernir um artefato cuja identidade é, de fato, instável. O obelisco em processo de ereção, pode representar, além da noção de trabalho em andamento, um vínculo com a fragilidade da identidade ainda não consolidada da população de Goiânia, conforme ironiza Diniz (2007, p. 204):

O monumento ao bandeirante Anhangüera, não foi colocado no centro da Praça, e sim deslocado para Avenida Anhangüera. Em seu lugar há um monumento em homenagem às três raças que “supostamente” construiriam Goiânia. Elas estão até hoje tentando “levantar” ou terminar de construir a nova capital. Bastante simbólico o monumento, que tem um obelisco “que não está em pé”, mas inclinado, sendo levantado por três

homens; um negro, um branco e um índio.

Na tentativa de atribuir uma identidade que representasse Goiânia em um símbolo que caracterizasse o nascimento da cidade, o monumento fez parte de uma campanha denominada “eleja Goiânia”, promovida pelo Banco Itaú e a Secretaria Municipal de Turismo de Goiânia, em 1999. O intuito da campanha era convocar a comunidade a eleger um símbolo que caracterizasse a Capital. Entre as opções para serem votadas estavam o Monumento aos Bandeirantes, o Monumento à Goiânia (o Monumento às Três Raças), o Bosque dos Buritis, o Parque Vaca Brava, a Praça Cívica e Antiga Estação Ferroviária. O ícone eleito foi o Bosque dos Buritis, enquanto o Monumento à Goiânia foi o segundo colocado e a Antiga Estação Ferroviária ficou em terceiro lugar, o que evidencia que nem o monumento, nem o estilo art déco são apropriados pela população como representativas da identidade goianiense.

Outro artefato artístico da Praça Cívica que merece ser considerado na análise de apropriação por parte da população é a escultura equestre de Pedro Ludovico Teixeira, no alinhamento dos obeliscos. Esculpido pela mesma artista que concebeu o Monumento à Goiânia (Monumento às Três Raças), o artefato reforça o estigma de dominação na configuração simbólica do espaço. Assim como o Busto, o artefato atribui à Pedro Ludovico o mérito da construção da Goiânia, a “cidade de Pedro” (Figura 6).



Figura 6: Monumento a Pedro Ludovico Teixeira, onde registra-se: “Uma trajetória marcada por idealismo, grandes obras, rupturas, combates, avanços e modernidade. O Governo de Goiás entrega este monumento aos goianos e à cidade de Pedro. Fonte: acervo pessoal, 2018

A escultura que comemora os feitos do interventor para Goiânia e atua como uma afirmação da hegemonia política que estava disposta a romper com as oligarquias, mas que não mudou, de fato, o panorama político centralizador. Implantada na praça anteriormente perto do Centro Administrativo e depois relocada para mais perto do Monumento às Três Raças, a escultura ganhou posição de mais imponência: antes, mais próximo do solo (Figura 8) a escultura não expressava com veemência a grandiosidade que se pretendia dedicar ao interventor. Ao reposicioná-la para o alto, perto da copa das árvores, a escultura ganhou destaque em relação à escala humana, que aparece de maneira acanhada (Figura 9).





Figuras 8 e 9: Monumento em homenagem a Pedro Ludovico Teixeira perto do solo (à esquerda) e perto da copa das árvores (à direita). Fontes: SILVA (2012); Acervo pessoal 2018

O distanciamento da escultura em relação ao observador não permite ver com detalhe as expressões do cavalo ou de seu montador, no entanto, evidenciam a desproporção entre as duas figuras. A desarmonia da posição hierática em relação ao cavalo pode conter uma crítica não explicitada. É possível perceber, numa ampliação da foto registrada por Silva (2012), a expressão facial do cavalo em detrimento à expressão do montador (Figura 10). Enquanto o dominador permanece pleno em sua posição, o dominado exibe uma feição de esgotamento, que pode remeter ao estigma de potestade realizado por Pedro para implantar a nova capital.



Figura 10: Expressão facial do montador em detrimento à expres-

são do cavalo: provável expressão do estigma de dominação  
Fonte: SILVA (2012)

Há ainda, a respeito de esculturas equestres usadas para homenagear figuras relevantes no contexto histórico de uma civilização, especulações a respeito da simbologia no que se refere ao posicionamento das patas do cavalo. As quatro patas do cavalo no solo significariam que o homenageado morreu de causa natural, que foi o caso do interventor. Sobre as quatro patas, com expressão de plenitude, o interventor aparece, dessa maneira – após seu reposicionamento na ocasião da reinauguração da Praça em 2016 – novamente a “observar” o trecho da Praça onde está o novo obelisco (Figura 11), simbolicamente em processo de ereção, mas desta vez, não como um Deus no olimpo guarnecido atrás de colunatas, mas como um guerreiro camuflado em meio à vegetação (Figura 12).



Figura 11: Pedro Ludovico a observar o trecho onde está o Monumento às Três Raças. Fonte: acervo pessoal, 2019



Figura 12: Pedro Ludovico camuflado entre as copas das árvores. Foto tirada na ocasião do Projeto 'Viva a Praça Cívica', um programa de incentivo ao uso da praça. Fonte: Domínio Público

Além do estigma de dominação presente no desenho do traçado, no amplo trecho em frente ao Palácio do Governo, e na “presença” de Pedro Ludovico “observando” a cidade e os sujeitos componentes do espaço, a Praça e o Centro Administrativo receberam o nome “Dr. Pedro Ludovico Teixeira”. Apesar da denominação, a Praça continua sendo chamada pelos goianienses de Praça Cívica. Nesse sentido, as discretas dinâmicas de interação e apropriação cotidianas observadas na Praça na atualidade seriam justificáveis: além de não ter sido desenhada para ser um centro Cívico e sim Administrativo, a presença da figura do interventor acaba por reforçar o estigma de dominação e poder sobre o sujeito que toma parte na partilha do lugar.

## CONCLUSÃO

**Ao debruçar-se sobre a apreensão visual, numa abordagem fenomenológica, na qual a observação dos fenômenos sobrepuja sua explicação, tanto no que tange ao desenho quanto aos interstícios sociais que o entremeiam, demonstra a existência de, pelo menos, dois regimes sensíveis a partilhar do mesmo espaço. Um dos regimes evidenciados no espaço indica opressão e ameaça na medida em que não é acolhedor, mas, por outro lado, é a expressão do que deveria ser entendido como a própria fundação da história de Goiânia. O outro regime evidencia-se na condição do sujeito, que por sua emancipação, pode traduzir e retraduzir esses espaços sempre, criando, novas relações com o lugar e novas formas de sociabilidade.**

Tendo em vista que os próprios sujeitos atuam como modificadores dos símbolos, atribuindo ao objeto significados que não lhe são próprios, dinâmica explicitada por Danto (2007) ao tratar sobre significados incorporados e interpretações permeadas pela imaginação (Jung, 2002), foi observado que os espa-

ços públicos edificadas esculpidos não apenas pelas formas arquitetônicas e artísticas, mas também pela apreensão do sujeito, cuja percepção visual, locupletada por condições culturais, varia de acordo com fatores inerentes à subjetividade humana, como política e religião. À medida que o sujeito apreende o espaço e atribui a este formas de sociabilidade, a estética do lugar, em sua condição edilícia, é locupletada pelas interações interpessoais.

Uma vez que a superfície dos signos estabelece formas de partilha do sensível que estruturam maneiras de inscrição do sentido da comunidade e fazem política, promovendo novas formas de sociabilidade na composição do espaço, foi percebido que toda identidade é relacional, visto que atua na dimensão coletiva do espaço (objetiva) por meio do fenômeno individual de contemplação (subjetivo).

Percebe-se que as intervenções artísticas, assim como o desenho do espaço que configura sua morfologia, não constituem meras composições geométricas, mas sim formas de partilha do sensível. O espaço, em suas diversas imagens comunica a partir de seus signos, cuja interpretação por meio do exercício hermenêutico revela significados incorporados ao longo do processo histórico da Praça Cívica. Tais significados fazem parte tanto dos elementos artísticos que configuram a Praça, como de elementos do desenho do espaço, como o amplo trecho que circunda o Monumento à Goiânia (Monumento às Três Raças), ou os artefatos artísticos.

O Monumento à Goiânia, um obelisco – símbolo da fertilidade e da proteção – carrega consigo a fragilidade da identidade de uma cidade ainda em construção: um obelisco que não está ereto...possivelmente para comunicar a mensagem de um “trabalho em andamento” – cujo artefato artístico cumpriu, nesse sentido, seu caráter de objeto público, por gerar debate e instigar a reflexão.

Palmilhar pelas referências do passado conjugando-as com a contemporaneidade permite o estudo dos signos de forma a evitar o fechamento do visível no legível, ou quiçá, evitar o fechamento, na medida

em que o estudo pode estar em constante reanálise diante do sujeito que o legitima. Por isso, verificar quais condições estabeleceram as diretrizes que hoje conformam o objeto de estudo e como o desenho foi materializado ao longo do tempo, imbuído de interesses políticos e econômicos, permite constatar que apesar de fragmentado, o poder se espacializou na Praça, locupletado pela monumentalidade.

## REFERÊNCIAS

BISHOP, Claire. *Antagonismo e estética relacional*. OCTOBER 110, Fall 2004, pp. 51–79. 2004 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

BORGES, Maria Elizia; CABRAL, Maria Madalena Roberto. *Monumento à Goiânia: outro olhar sobre sua trajetória*. In: Anais do Seminário Cultura Visual – FAV/UFG. 2009. Disponível em: << [https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2009.GT1\\_CABRAL\\_e\\_BORGES\\_\\_MONUMENTO\\_A\\_GOIANIA\\_OUTRO\\_OLHAR\\_SOBRE\\_SUA\\_.pdf](https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2009.GT1_CABRAL_e_BORGES__MONUMENTO_A_GOIANIA_OUTRO_OLHAR_SOBRE_SUA_.pdf)>>. Acesso em 30 jan. 2019 às 14:00.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. [Tradução de Denise Bottmann]. São Paulo: Martins, 2009.

DANTO, A. C. *Embodied meanings, Isotypes. and Aesthetical Ideas*. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism <<<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1540-594X.2007.00243.x>>> , 65,(121-129), March 2007.

DINIZ, Anamaria. *Goiânia de Attilio Corrêa Lima (1932-1935) - Ideal estético e realidade política*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília. 2007.

ESCOBAR, Miriam. *Esculturas no espaço público em São Paulo*. São Paulo: Vega, 1998.

Encyclopaedia Britannica. *World's Columbian Expo-*

*sition - Fair*, Chicago, Illinois [1893]. London, 2019. Disponível em: <<<https://www.britannica.com/event/Worlds-Columbian-Exposition>>>; Acesso em 15 nov 2019 às 16:47.

HAN, Byung – Chul. *O que é poder?* [Tradução de Gabriel Salvi Philipson]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HEIN, H. O que é arte pública?: tempo, lugar e significado. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. XII, n. 22 (jan-jun/2018), pp. 1-14.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. [Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LIMA, Atílio Corrêa. *Avant Projet d'aménagement et extension de de la ville de Niterói au Brésil*. Paris: Bibliothèque de L'Institut d'Urbanisme de Paris, 1932. \_\_\_\_\_. Relatório do Plano Urbanístico de Goiânia. In: MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Como nasceu Goiânia*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1938.

MANSO, Celina F. de Almeida. *Goiânia art déco: acervo arquitetônico e urbanístico – dossiê de tombamento*. Goiânia: Seplan, 2004.

MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. *Como nasceu Goiânia*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1938.

MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. [Tradução Fernando Santos]. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SCRUTON, Roger. *Estética da Arquitetura*. Lisboa: Edições 70, 1979.

SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007.

SILVA J. C. da. (1). Fotografias da escultura equestre de Pedro Ludovico Teixeira. In: Revista Estética E Semiótica, vol. 2, n. 1, pp. 70-71, jun. 2012.

# GOIÂNIA, FANTASMAGORIA DA METRÓPOLE MODERNA:

## GOIÂNIA, GHOSTLY MODERN METROPOLIS

RODRIGO SOARES<sup>28</sup>

**Resumo:** Esse Artigo busca discutir o desenvolvimento da história da cidade de Goiânia a partir de uma leitura de Walter Benjamin. Com essa premissa teórica, buscaremos discutir como a perspectiva de modernidade se desdobrou historicamente na capital goianiense. Outra proposição é buscar compreender a dinâmica urbana goiana atual como resultado direto do projeto de modernidade existente na capital de Goiás desde seus primórdios. Para isso, abordaremos como a desigualdade espacial se tornou a expressão da apropriação histórica e cultural urbana da cidade de Goiânia. Para isso, tomaremos um condomínio fechado de luxo como exemplar para refletir historicamente sobre essa dinâmica.

**Palavras-chave** modernidade, metrópole fantasmagórica, Goiânia, Walter Benjamin

**Abstract:** *This paper aims to discuss the development of the history of the city of Goiânia from a Walter Benjamin reading. With this theoretical premise I seek to discuss how the modernity perspective was historically unfolded in the capital of the state of Goiás. Another proposition of this study is to understand the current urban dynamics of Goiania as a direct result of the modernity project since its beginnings. In order to do that, I discourse about how the spatial inequality became an expression of the historical and cultural urban appropriation in the city of Goiânia in its metropolization process, thus, I take a luxury private condominium as examples of how the inequality was historically established.*

**Keywords** modernity, ghostly metropolis, Goiânia, Walter Benjamin.

GOIÂNIA: ENTRE O ATO E O CONCRETO = A MODERNIDADE FANTASMAGÓRICA.

**A cidade de Goiânia, a partir de sua fundação, foi pensada para ser o rosto da modernização que se propunha no Brasil desde a década de 30 do século XX. A nova capital do estado trazia consigo um conteúdo simbólico que apontava para ideais de novos tempos de desenvolvimento e progresso. Pretendia-se que a cidade fosse o marco da passagem para uma nova etapa na história; isso significava que sua construção era um ato de quebra de estigma, ou seja, de ressignificação.**

Na década de 1930, o projeto de modernidade tinha como objetivo voltar o Brasil para si mesmo, e o centro seria o caminho a ser seguido. Silva afirma que essa dinâmica do pensar o projeto moderno retoma genealogicamente uma brasilidade e a ideia de que o sertão poderia representar uma “imagem do coração”<sup>29</sup>.

Com essa representação, o projeto da nova capital já se tornava fantasmagórico, em sentindo benjaminiano – como veremos mais a frente. A modernidade, como volta para si, trouxe uma realidade que não coadunava com o contexto daqueles que viviam, na época, sob o discurso do progresso. Surgia uma cidade desconhecida, sem identidade. Em sua passagem por Goiânia em 1937, Lévi-Strauss deixou clara sua repulsa pelo projeto. Ele entendia que uma cidade não pode ser forjada no nada, sem que seja fruto de uma naturalidade, feita de uma forma abrupta, um ato de violência, e que naquele espaço *sem história* os homens perderiam sua humanidade.

<sup>28</sup> Professor do Instituto Federal de Goiás.

<sup>29</sup> SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. *A construção de Brasília: modernidade e periferia*. Goiânia: Editora da UFG, 2010, p. 36

A cidade que você vê seria a expressão do discurso moderno fundado na década de 1930 e, como vontade de poder, teve no Estado Novo a proposta de que a modernidade levaria o Brasil a construir a verdadeira nacionalidade, através da unidade, contrária às ideias fragmentárias da Velha República.

Sob o discurso da modernização, o projeto da capital goianiense assumia a nuance de representação de como a modernidade brasileira estava sendo concebida desde seus primórdios, no início do século XX, ou seja, como uma forma inacabada de utopia, uma fantasmagoria de modernização. A modernidade, como projeto histórico, prometia que o progresso poderia trazer uma vida melhor, mas, como prática, o que imperou foi a falaciosa realidade de um mundo novo que, através de suas fantasmagorias, mascarava essa situação *mal resolvida*.

Partindo do contexto nacional, a modernidade no Brasil, a partir década de 1930, estava em um processo que passava por uma crise de ordem econômica, e conseqüentemente social, oriunda da crise de 1929. Nesse momento, um novo grupo político se estabeleceu no poder brasileiro, representando as ambições de transformação advindas de décadas anteriores do mesmo século.

Em Goiás, a vontade de poder, em aspectos macro e micro (nacional, estadual e local), impulsionava a ânsia pelo progresso. Em âmbito nacional, Getúlio Vargas incumbiu o representante da nova ordem local da missão de tornar o projeto de modernidade uma realidade material com a construção da cidade de Goiânia. Ela seria a chave de um projeto maior de integração nacional dentro do contexto do programa de Rumo ao Oeste.

Cabe salientar que, no discurso de Vargas, o “antigo” (as práticas antigas) era buscado como forma de le-

gitimar as novas práticas políticas de poder. O novo se estabelecia com o intuito de suplantar os antigos discursos. No entanto, essa ruptura proposta era uma fantasmagoria que mascarava “(...) a continuidade de um projeto histórico de uma classe”<sup>30</sup> e o que era imposto como progresso era, na verdade, um *mito do progresso*.

O homem escolhido para tal empreitada foi Pedro Ludovico Teixeira. Ele encarnava a ideia do herói empreendedor. Segundo os discursos do progresso, ele seria o equivalente ao que Pereira Passos anteriormente foi para o Brasil no antigo projeto modernizador, com a reforma do Rio de Janeiro, e ao que Haussmann, o precursor da era moderna, tinha sido. Esses heróis foram agentes de grandes transformações e criavam sobre um lastro de destruição.

Nessa perspectiva, o herói empreendedor goiano encarnava uma fantasmagoria de progresso, pois, mesmo com um discurso de ruptura, Pedro Ludovico representava as antigas estruturas socioeconômicas.

Sendo assim, o nosso herói empreendedor esbarra na perspectiva mítica do progresso que se instalava no Brasil. Nosso herói foi buscar, em suas experiências, formas de justificar a construção da cidade como marco de ruptura com a realidade estabelecida. O interessante é que seus referenciais de modernidade tinham como base o Rio de Janeiro, cidade que representava a ordem que foi derrubada pela Revolução de 30. Ludovico se considerava um admirador de Pereira Passos.

(...) Mesmo assim, era interessante assistir ao espetáculo do mar, muitas vezes revoltado quebrar-se ou estirar-se pelas praias. Mas acabava de ser concluída a Avenida Rio Branco, realizando-se o desejo inquebrantável do prefeito Pereira

<sup>30</sup> BOLLE, Willi. Fisionomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da USP, 1994, p.149.

Passos, que tudo arrostou para modernizar sua cidade.<sup>31</sup>

Com carisma, criador e criatura se fundiam, dando maior credibilidade e sentido aos discursos míticos do progresso. Representados por Ludovico, tais discursos ainda refletiam aquela antiga justificativa inerente à reforma do Rio de Janeiro do prefeito Passos, que ele tanto admirava. Em relatório enviado a Getúlio Vargas em 1933, anexou o famoso relatório apresentado em 1890 por Rodolfo Paixão, presidente da Assembleia Estadual, ao ministro da Justiça da República, Cesário Alvim, que descrevia a situação sanitária da cidade.

Representante das mais modernas tendências da arquitetura do momento, Attilio Corrêa Lima se inspirou no urbanismo das grandes potências, especificamente Estados Unidos e França, para elaborar o projeto da capital e tomou como ponto de partida o palácio do governo. O local de tal construção foi marcado por um esqueleto de ema — o “único objeto disponível na ocasião, neste belo cerrado”.<sup>32</sup>

O esqueleto de ema e o palácio eram elementos contrários, mas não contraditórios, pois estavam dentro da lógica da *modernidade do sertão* que se movia pelo binômio destruição e transformação. A chamada “destruição criativa”, aliás, expressava a dualidade do processo modernizador em geral, pois “como poderia um novo mundo ser criado sem destruir boa parte do que viera antes? Simplesmente não se pode fazer omelete sem quebrar os ovos, como o observou toda uma linhagem de pensadores modernistas de Goethe a Mao”<sup>33</sup>

Com Attilio e posteriormente Armando Godoy, a arquitetura de caráter modernista (e suas tendências — *eclética e modernista* principalmente) tentava

trazer para o sertão uma lógica de modernização capitalista para um Brasil que ainda nem se conhecia como nação e nem se integrava como território. A modernização se produziu de uma maneira fantasmagórica: entre o discurso e a prática, a realidade.

A fantasmagoria é a aparição das imagens-*phantasma* que não correspondem ao real porque, na verdade, ao mesmo tempo em que são percebidas, não estão presentes; ao mesmo tempo em que buscam aparecer e corresponder ao real de algo, esse algo não existe como presença objetiva e, por isso mesmo, não pode ser representado como real. Em resumo, fantasmagoria, destarte, é o conjunto das imagens representativas feitas pela sociedade no intuito de representarem a si mesmas e que tomam um caráter de coisa que seja independente da vontade e do pensamento dessa mesma sociedade.

A ilusão como imagem mental que percebe o mundo, corresponde-se com ele e o caracteriza. Como fantasmagoria, torna inconsciente essa imagem mental ilusória em imagem independente e representante do real, como objeto que se move sozinho e indiferente da vontade da sociedade produtora de mercadorias e de sua própria cultura.

O projeto da cidade, fez-se sobre o signo da “farsa”, porque os referenciais modernos utilizados na cidade de Goiânia, mesmo que inspirados nos mais arrojados símbolos de modernidade da época, ainda expunham e se alicerçavam nas antigas estruturas.

A cidade que fora construída para se tornar capital, em sua essência já trazia as contradições do sistema estabelecido. Desde seu início, a cidade de Goiânia se promoveu e se produziu atrelada ao capital imobiliário especificamente. Habitar essa cidade se tornou algo a ser comprado ou vendido. Essa enti-

<sup>31</sup> MELLO, Márcia Metran de. *Goiânia: cidade de pedras e de palavras*. Goiânia: Editora da UFG, 2006, p.35.

<sup>32</sup> MELLO, Márcia Metran de. *Goiânia: cidade de pedras e de palavras*. Goiânia: Editora da UFG, 2006, p.32

<sup>33</sup> MELLO, Márcia Metran de. *Idem*, p.32

dade esteve incrustada na alma da *urbe* goianiense, ditando os rumos que a cidade tomaria a partir da expansão de suas fronteiras. Em síntese, a força do capital imobiliário se sobrepôs à força política.

Constituiu-se, desde então, o que Aristides Moysés (2006) chamou de cidade ilegal, ou seja, o planejamento moderno sucumbiu ao capital. O que começou como planejamento científico sobre o sertão se tornou mercadoria e, como tal, deixou de objetivar o bem-estar e o sentido de integração para se tornar algo consumível e a ser cultuado. A cidade ilegal é o desdobramento espacial do sentido da cidade-mercadoria, onde bem-estar e integração social foram transformados em coisas a serem compradas. O que tinha, pelo menos no discurso, o propósito de trazer uma vida melhor, na verdade trouxe destruição e exclusão.

Em sua expansão, a cidade Goiânia trouxe, uma realidade de exclusão. Aqueles que abraçaram o projeto de modernidade como a porta de um mundo melhor, foram por ela própria deixados de lado. É essa realidade da cidade ilegal que este trabalho se propõe a estudar, com intuito de compreender como a capital de Goiás se consolidou como projeto de cidade.

## A CIDADE ILEGAL: CONTRADIÇÕES DE UMA METRÓPOLE MODERNA

**Foi na antiga *cidade ilegal* que os condomínios de luxo se desenvolveram como expressões das contradições da metrópole moderna. Localizados na região sudoeste de Goiânia, tomaram corpo nas décadas de 1980 e 1990, induzidos, seja pelo capital privado ou pelo Estado com suas políticas populistas de moradia.**

Entender como a cidade de Goiânia se organiza con-

temporaneamente está no nexo de partir do que pensam os produtores de espaço da cidade e como esses planos se submetem às forças maiores, como o capital privado, fazendo com que o sonho da capital moderna planejada se adeque às demandas impostas pelo capital, que se apropria de sonhos como o da moradia (ou casa própria).

O sonho é tomado com uma expressão das condições econômicas existentes. Benjamin<sup>34</sup>, considera que cada época tem “um lado voltado para sonhos”. Assim, o sonho de ter onde morar se torna o movimento para que os grupos aqui pesquisados se aloquem onde estão, seja por imposição do Estado, no caso do assentamento, ou por escolha, no caso do condomínio de luxo. Ao tomarmos os sonhos como imagens de desejos, afirmamos que eles passam a ser mercadorizados, como tudo no capitalismo.

Goiânia se aprofunda em fantasmagorias, mas é preciso deixar claro que essa nuance da cidade não é de agora. O projeto arquitetônico, desde a pedra fundamental, já era fantasmagórico, pois o que era sonho teve de sucumbir às demandas de desejos reprimidos existentes em seu interior e alimentados por políticos, moradores e, principalmente, especuladores, responsáveis por nutrir e lucrar com esses desejos.

As fantasmagorias do projeto urbano de Goiânia estavam enraizadas desde a sua gênese. O plano original fora mudado por conta da simbiose que envolvia a política e o poder econômico da época. É justamente sobre esse palco que a cidade que se quer (sonhada, desejada) se distancia da cidade que realmente foi implantada.

Um plano urbanístico, enquanto instrumento de orientação, presta-se a indicar o melhor caminho. É um risco num papel que se pretende transformar em realidade. Assim, uma cidade, enquanto projeto, não passa de um risco imaginário, de uma perspecti-

---

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Minas Gerais: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.433.

va utópica em busca de materialização. Ao se tornar realidade, entretanto, a cidade real distancia-se da cidade imaginada.

Desde o início do projeto arquitetônico, a capital de Goiás foi excludente, como já acentuamos no início deste artigo. No projeto, os setores Central, Oeste e Sul ficaram nas mãos dos grupos mais abastados, aqueles que desejavam participar do discurso de progresso que Goiânia trazia. Os que não tinham condições econômicas de se inserir foram obrigados a se colocar nas áreas próximas às zonas industriais. Então, para entendermos como Goiânia se desenvolve urbanisticamente é preciso sempre retomar a discussão inicial que envolve a construção da cidade para fazer a seguinte reflexão: a fantasmagoria urbana que se tornou Goiânia está também no fato de que as velhas roupagens de outrora, aquelas que revestiam os discursos de progresso e modernidade, são hoje reconfiguradas como novidades. Por isso as teorias do sonho benjaminianas nos oferecem o que seria a verdadeira força histórica a ser por nós interpretada, pois é nesse contexto que, como historiadores, propomo-nos a “assumir a tarefa da interpretação dos sonhos” ..<sup>35</sup>

Para o debate neste artigo, compreendemos que essas práticas sempre envolveram política (Estado) e moradores (grupos distintos), como forças motrizes para que todos os projetos urbanísticos de Goiânia se integrem à realidade econômica existente. Para entendermos os sonhos que envolvem a cidade, é necessário expormos qual é o sono que os embala, o capitalismo, e, no caso mais específico, o capital imobiliário.

A partir desse prisma, o estudo da cidade de Goiânia oportuniza uma ‘iluminação no sentido que Benjamin propunha com sua interpretação dos sonhos,

de revelação, inteligibilidade, cruzamento do dado objetivo (obra, traço, o sinal) com o eu- subjetivo (a leitura da representação)’. A iluminação encontrada com a interpretação do projeto urbano goianiense está na perspectiva que desde sempre ela foi delimitada a um grupo social específico (elite) e desconsiderou (e desconsidera) grande parte da população. A cidade ilegal (região sudoeste), palco de nossa reflexão deste artigo, é uma consequência de uma velha roupagem inerente ao projeto moderno capitalista.

Estamos diante de uma encarnação da cidade como mercadoria. A cidade-mercadoria é a expressão máxima do que Benjamin coloca acerca do capitalismo. Seria ela a nova natureza do capital; seria nela que a cultura do capitalismo se reproduziria pela perspectiva do consumo. Aí está a chave para entender a dinâmica urbana da modernidade. O sistema de objetos inerentes à *urbe* é, para uma interpretação benjaminiana, as “(..) imagens de sonho, hieróglifos de um passado esquecido”<sup>36</sup>. Ao interpretá-las podemos reconhecer as fantasmagorias e fazer uma crítica à cidade.

Nas *Passagens*, Walter Benjamin as enxergou como miniaturas da cidade burguesa, tal como essas cidades deveriam ter sido segundo o imaginário inimpugnável da mesma burguesia: o entorno deslumbrante dos passeios em meio às mercadorias, no qual o mundo da produção desaparecia e ficava só o espaço da circulação, do consumo, da compra e da venda. O sonho da burguesia se corporificava: o luxo do paraíso encobria o inferno da exploração.

As análises de Benjamin expressam a dinâmica do processo de formação das *urbes* de uma maneira total e em Goiânia em particular. Em outros termos, aqueles que são responsáveis pela consolidação do

<sup>35</sup> ROUANET, Paulo Sérgio. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p, 93.

<sup>36</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002 p,66

projeto urbanístico da cidade, revestido da “aura” da autoridade, usam-na no sentido de favorecer os setores hegemônicos da cidade, representantes do capital, e excluir a maioria do direito à cidade.

Como resultado de tais ações e com a construção de um espaço urbano segregatório, a região sudoeste entra nesse contexto onde os espaços da *cidade-mercadoria* são consumidos de maneira legal ou ilegal. A face ilegal do consumo é a que nos interessa nesta reflexão por ter se ampliado a partir do final do século XX.

A existência desses espaços ilegais dá a imagem da segregação social existente hoje na cidade de Goiânia. E esse não é um privilégio exclusivo de Goiânia, pois estudos realizados mostram que, se tomarmos o uso do solo em relação ao aparato urbanístico (legislação urbana) como exemplo nas médias e grandes cidades brasileiras, 50% das edificações são ilegais [...].<sup>37</sup>

Nem mesmo o aparato de leis que, pelo menos em tese, tentaram coibir o crescimento desordenado da urbe, foi capaz de diminuir o ímpeto da face ilegal da cidade, pois nele existe o sonho de pertencer ao espaço urbano e isso fez com que tais leis fossem flexibilizadas. No caso de Goiânia, a luta dos explorados e a expansão do capital imobiliário, vetorizados por interesses políticos, são fundamentais no processo de flexibilização das regras urbanísticas.

Essa cidade ilegal só aparece publicamente quando ocorrem calamidades públicas, como enchentes, epidemias ou através de reivindicações por melhores condições de vida, o que possibilita a visibilidade de suas entranhas e da deterioração de seus espaços e as condições precárias em que seus moradores vivem

A partir da década de 1980, na fase de início da in-

densificação da “cidade ilegal”, as reivindicações por melhores condições de vida tiveram como cerne, a luta pela moradia. Isso foi um reflexo intrínseco ao sistema estabelecido (ancorado na díade capital e urbanização) e à falta de habitação. Historicamente, o estabelecimento do capitalismo trouxe em seu seio a contradição capitalismo x habitação. Engels, em um texto do final do século XIX, com o título *A questão da habitação*, já chamava a atenção para essa dinâmica.

A realidade da falta de habitações, como citou Engels, é um fato inerente ao processo de modernização e dos projetos urbanos capitalistas. Como mercadoria, a cidade transforma a moradia em imagem do desejo ou um sonho a ser perseguido por aquele que nela quer habitar. Esse sentimento em relação à casa reforça a forma como o capital vai lidar com tal objeto. A moradia, ao ser transformada em sonho, dá para o especulador ainda mais poder de transformar a mercadoria em algo além do objeto por ter sido transformada em culto.

A falta de habitações justifica ainda mais a ideia de que a casa dos sonhos corresponde a imagens do desejo e, como tal, mercadorizada. Em Goiânia, depois de pressões sociais, o Estado liberou a ocupação de áreas para atender uma forte demanda reprimida. Atender a demanda reprimida deu a tônica do que foi o processo urbanístico dos anos 1980 e 1990 em Goiânia. O antigo objetivo dos demarcadores urbanísticos já havia há muito sido deixado de lado e substituído pela ganância do capital imobiliário; o sonho da modernidade substituído pelo sonho dos novos bandeirantes (os imigrantes). O lugar para morar era prioridade para uns (pobres) e ganho para outros (capital imobiliário/poder público).

Com a liberação de áreas e com a nova demanda, cabe ao capital imobiliário facilitar o acesso das classes mais pobres primeiramente, fator este que,

---

<sup>37</sup> MOYSÉS, Aristides. Goiânia: metrópole não planejada. Goiânia: Editora da UCG, 2004, p.195.

na história de Goiânia, nunca foi problema, haja vista a existência de um sistema de financiamentos em longo prazo.

O Estado e o Capital agem para cumprir as metas para que os mais desfavorecidos possam ocupar o espaço urbano. O Estado, por meio dessa ação — ao liberar loteamentos para os mais pobres —, segrega para áreas mais inóspitas grande parte da população, sem deixar clara tal situação. Como demagogia, cria um enredo fantasmagórico de pertencer à cidade estando longe dela, no que tange a serviços, lazer e bens culturais.

A grande questão deste distanciamento está no que tange o econômico. Os moradores dessa região vivem com uma renda de, no máximo, três salários mínimos, sendo que é observada na região a mudança desse perfil, de acordo com as transformações advindas da estruturação da infraestrutura urbana e o caráter de acumulação patrimonial, adquirido com o passar do tempo — sob esses números a região Sudoeste fica em último da lista.<sup>38</sup>

As fantasmagorias da cidade de Goiânia e os desejos que ela enseja nos indivíduos trazem em seu interior o seguinte fato: quanto mais são segregados os grupos mais pobres, mais eles representam as grandes diferenças socioeconômicas. A cidade, em sua ocupação, delimita a pirâmide social do interior da cidade.

A própria segregação se tona um lugar de diferenciação social, pois na metrópole moderna existem aqueles que estão segregados espacialmente, pois a cidade moderna é a representação material das diferenças sociais, por outro lado existem aqueles que se segregam por opção, fogem da cidade que escapa aos seus desejos. A elite que tem o controle do urbano não consegue lidar com suas contradições e busca no isolamento uma forma de viver na cidade.

Para nossa reflexão, os condomínios de luxo trazem uma forma de entender historicamente a metrópole contemporânea.

## O CONDOMÍNIO JARDINS MADRID: A NEGAÇÃO DA CIDADE

**Uma das grandes características da reflexão sobre a história a partir dos escritos de Benjamin está no seu tratamento como um projeto inacabado, ou ainda em movimento. O autor, em suas *Teses sobre a história*, direciona-nos a pensar e analisar o processo histórico a partir da perspectiva monológica, ou seja, nos pequenos fragmentos do todo podemos interpretar e captar as tensões e contradições do mundo moderno.**

O conceito de mônada, tomado por Benjamin de empréstimo a Leibniz — o objeto contemplado pelo colecionador e que encerra em si um mundo; a obra de arte como informação concentrada do espírito de uma época; um carácter social como abreviado da mentalidade de uma classe social — nos alicerça na compreensão do que é a experiência da Modernidade.

Para entendermos a mentalidade dos grupos sociais mais abastados, propomos a interpretação monológica da cidade de Goiânia, mas para isso precisamos compreender que os condomínios de luxo são a continuidade de uma prática que nos remete à Roma Antiga, ou seja, a proposta benjaminiana da modernidade se aplica aqui: o antigo e o novo se aproximam. A ideia de residências fora dos limites estritos da cidade remonta à antiga Roma.

As primeiras *villas uburbanae* como nos orienta Menezes (2009), foram construídas no início do século I d.C. Eram construídas pela aristocracia nos arredores

<sup>38</sup> SEPLAM apud MOYSÉS, 2004

res de Roma, fora das muralhas. Os sítios para a implantação destes locais de retiro, ócio e prazer eram, principalmente, junto às montanhas, em locais de clima mais ameno, como Tivoli (então denominada Tibur) e Frascati, servindo como refúgio do calor do verão romano e, eventualmente, também eram construídas junto ao mar, especialmente em Óstia (Oestia).

A partir da citação podemos afirmar que a relação da elite com a cidade se estabelece como negação e, com ela, formas de distinção social. Ao negar a cidade, a elite busca diferenciar-se dela. Benjamin nos alerta para esse tipo de relação da burguesia com a cidade. Com o advento do capitalismo, as cidades cresceram de forma acelerada e ao mesmo tempo problemas inerentes a esse crescimento. A massa se aproximou da elite burguesa. A sujeira, a promiscuidade, a poluição e o turbilhão da velocidade da multidão faziam com que o homem burguês perdesse, no “mar de gente”, sua identidade, e com ela sua distinção, sendo mais um na multidão, como aponta Edgard Allan Poe (ano) em seu clássico *Homem da multidão*.

A construção desses condomínios se intensificou a partir da década de 1970 no Brasil, repetindo uma tendência que já se estruturava nos Estados Unidos desde a década de 1950. Segundo Souza (2010), os condomínios fechados surgiram nos Estados Unidos na década de 1950, quando as pessoas começaram a adquirir casas nos arredores das cidades.

Todavia, uma das primeiras comunidades construídas atrás de grades nos ensina Souza (2010), com as características dos condomínios fechados atuais, foi a Tuxedo Park, datada de 1885, próxima de Nova York. Ao mesmo tempo, ruas privadas, gradeadas, eram construídas em ST. Louis e outras cidades em forma de mansões para ricos. Essas comunidades

continuaram construídas apenas para as classes altas nas décadas de 60 e 70, tornando-se uma grande tendência para a década de 80.

Fruto de uma dinâmica global, os condomínios se tornam a expressão de uma padronização das novas formas de viver a cidade. Segundo estudiosos desse fenômeno da urbanização, a autossegregação é um fator inerente a essa prática e as justificativas são as mesmas existentes no contexto urbano de épocas passadas: afastar-se dos perigos que a cidade traz com seu crescimento.

A antropóloga Maria Tereza Caldeira<sup>39</sup> deu o nome de enclaves fortificados a esses espaços privados que hoje ocupam a cidade ilegal em Goiânia. A principal justificativa para tal prática urbana está na busca da paz, um ambiente que se distancie da caótica dinâmica da cidade, e principalmente evitar a criminalidade. Em nossas entrevistas, todos os entrevistados deixaram claro que estar em tal ambiente tinha como motivo, num primeiro momento, *fugir* da violência da cidade.

Tuan (1980) chama a atenção para as moradias coletivas que se dinamizaram com a expansão do capitalismo, tornaram-se obsoletas e não mais correspondem a um paradigma de bem viver. A cidade não possibilita, aos indivíduos abastados, distinguirem-se da massa. Os grupos mais ricos buscam, em nichos de vida diferenciados, criar um ambiente de iguais: “Tendem a ser ambientes socialmente homogêneos. Aqueles que escolhem habitar esses espaços valorizam viver entre pessoas seletas (ou seja, do mesmo grupo social) e longe de interações indesejadas, movimento, heterogeneidade, perigo e imprevisibilidade das ruas”<sup>40</sup>.

Entendemos que os enclaves fortificados são as expressões miniaturizadas mais plenas do capitalismo

---

<sup>39</sup> CALDEIRA, Teresa do Rio. *Cidade muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 211.

<sup>40</sup> CALDEIRA, Teresa do Rio. *Cidade muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 259.

contemporâneo, como as passagens e galerias eram no século XIX. Para Benjamin, os condomínios trazem encapsulados em seu interior a forma tensionada do mundo. A partir deles pode-se compreender como as classes abastadas de Goiânia vivem seus mitos de cidade e de mundo e a partir deles constroem fantasmagorias de uma vida pacífica, livre e saudável — isso tudo fetichizado mercadologicamente pelas promessas embutidas nessas novas formas de viver.

A privatização dos espaços é trabalhada pelo olhar benjaminiano, mediante uma apurada observação da ilusão sutil de liberdade de circulação e de acesso às mercadorias que as galerias transmitem ao comprador, longe do ruidoso e mau gosto do populacho. Num raciocínio que parece simples, Benjamin sugere-nos que as imagens de vias de circulação espaço como espaços públicos passaram a ser encaradas como espaços privados, em troca de conforto, tranquilidade e segurança.

A reflexão benjaminiana acentua que o historiador pode, a partir da visão monadológica, romper com a perspectiva da história contínua e captar as subjetividades do grupo social ali estabelecido, sendo tomado com um fragmento que nos abre para interpretar do todo.

Como novas formas de viver na cidade, os condomínios nos remetem ao início do capitalismo. Para Tuan (1980), seria essa atitude uma *reação* à cidade. A classe média e a elite procuram se afastar da cidade para evitar os perigos que ela e seus moradores representam; buscam uma forma de viver entre iguais, mas, nesse processo, os enclaves reafirmam a desigualdade no espaço urbano.

Esse modelo de vida é analisado por vias benjaminianas como uma reconfiguração das formas de viver o privado pela burguesia. O que era transgressor na ordem pública foi esvaziado e transformado em algo ao qual os grupos abastados se apegam para tornar a vida mais harmoniosa e pacífica, negando o que acontece fora das paredes de seu lar — neste, as fantasmagorias e mitos do mundo capitalista são

reproduzidos em objetos e rituais para que a vida ganhe algum sentido.

Para o homem privado, o espaço em que se vive se opõe pela primeira vez ao local de trabalho. O primeiro constitui-se como *intérieur*. O escritório é seu complemento. O homem privado, que no escritório presta contas à realidade, exige que o *intérieur* o sustente em suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais urgente quanto menos ele cogita estender suas reflexões relativas aos negócios em forma de reflexões sociais. Na reconfiguração do seu mundo privado, reprime ambas. Disso originam-se as fantasmagorias do *intérieur*. Este representa para o homem privado o universo. Aí ele reúne o longínquo com o passado. Seu salão é um camarote no teatro do mundo.

O condomínio representa um modelo de vida que confere status, sempre compondo uma imagem que possa se distinguir do mundo de fora. Isso se torna claro nos anúncios imobiliários. A leitura que Benjamin nos propõe a partir de seus estudos de Paris nos faz voltar à reflexão da cidade como expressão máxima do capitalismo, pois essas novas maneiras de morar se apresentam como mônadas.

Por estarem inseridos em uma estrutura de segurança muito rígida, na qual os gestos e formas de morar são também condicionados, a liberdade e o bem viver têm um padrão, são ritualizados. Todas as ações sobre a fantasmagoria da paz e da segurança colocam os indivíduos ali para viver de modo linear e, para estes, isso não se torna opressão (pelo menos para os mais velhos), mas símbolos de status.

Para que o mito do viver bem possa criar fantasmagorias, se faz necessário o uso da propaganda que, nos escritos benjaminianos, cumpre a função de condicionar o consciente dos indivíduos para que eles não percebam a realidade além do que ela é, tornando-os incapazes de libertar-se da ilusão e do sonho.

A propaganda, segundo Caldeira (2003), tem o objetivo de seduzir. Em uma leitura benjaminiana, podemos afirmar que a propaganda cria a possibilidade

do culto à mercadoria. No caso de moradias dentro de condomínios fechados, trabalha-se a imagem de espaços nos quais a vida se torna possível, como ilhas onde se pode buscar refúgio da cidade, isso aliado a uma ideia de leveza. Outro fator inerente ao contexto do condomínio se expressa na volta à natureza. O discurso ecológico é substancial na apresentação do modo de vida proposto pelo condomínio. Essa fantasmagoria de volta ao campo ou, no mínimo, de retorno à cidade do interior, faz parte dos discursos comuns às propagandas de condomínios fechados. Tuan (1980) informa que tal situação já era compartilhada pelos membros da elite dos séculos XVIII e XIX, quando membros da elite burguesa se retiravam para o subúrbio da cidade como forma de se libertar dela mesma; lá poderiam viver com mais informalidade e simplicidade.

Para nós neste trabalho fica claro que essa informalidade está mais vinculada à quebra das regras estabelecidas do que a uma forma de viver pacificamente. Nos condomínios fechados — que supostamente deveriam reunir uma comunidade — se repetem as contradições próprias do modo de produção estabelecida. A vida entre iguais parece estar distante do ideal de harmonia que alguns anúncios querem construir.

A liberdade proposta pelo novo modelo de vida esbarra nas contradições do mundo capitalista. Os habitantes das casas tratam o condomínio como um bem particular, não considerando a ideia de que ali dentro existe uma comunidade. Isso porque não somente os espaços foram privatizados, mas os indivíduos também, e o que impera é o desejo de um sobre o outro.

Esse isolamento dentro do condomínio reflete a forma com que a classe mais abastada se articula com o urbano. O isolamento do público, ou a resistência a ele, é uma das normativas inerentes a essa interação.

Caldeira (2003) comenta que, mesmo com amplas áreas de lazer e interação, o convívio entre os membros de um condomínio é algo inexistente, com ex-

ceção das crianças. Mas estas, ao entrarem no ensino médio, também diminuem a interação com os membros do condomínio.

A volta para o interior é algo que faz parte do *habitus* das classes mais altas. Elas se isolam em suas casas como forma de viver um universo diferente do que existe ali fora. Então os objetos e serviços se tornam imagens de culto de um *estilo de vida*. O que podemos concluir é que são fantasmagorias de vida as práticas dentro dos condomínios fechados. Elas expressam as formas modernas de viver na cidade e reproduzem o que Benjamin argumenta a cerca do que a modernidade produz nas subjetividades dos indivíduos.

Na prática, o grupo que vive no condomínio Jardins Madrid reproduz em seu microcosmo, ou mônada, uma prática geral, no que tange à relação entre burguesia e cidade, em seus comportamentos. Fica claro que tal situação traz em si uma realidade imbricada ao sistema estabelecido, ou seja, os condomínios trazem em seu interior as formas já existentes de vida na relação da burguesia com a cidade, advindas dos primórdios do capitalismo.

Outra fantasmagoria inseparável da realidade dos condomínios se vincula ao discurso de segurança. A realidade do interior dos condomínios é outra; a criminalidade entre os iguais existe. Os mesmos filhos que se tornam os justificadores para a decisão de morar em condomínios fechados, porque a vida lá fora é violenta e perversa, são os protagonistas da transgressão às leis e da criminalidade dentro dos muros dos iguais. Os delitos praticados vão de pequenos furtos ou de atos de vandalismo contra instalações coletivas (sendo o mais comum deles a destruição de extintores de incêndio) ao consumo de drogas.

O que ocorre dentro dos condomínios é exemplo de como os setores médios encaram a cidade. Ao mesmo tempo em que se nega o público em nome do privado, existe uma despolitização e uma negação a um comportamento que podemos compreender como cidadão. Tal situação conota a visão de que

as leis públicas estão também do lado de fora. É interessante como a fantasmagoria se constrói nesse caso: aquilo que é negado lá fora, dentro dos condomínios se torna praxe.

É muito fácil transgredir as leis internas do condomínio, haja vista que os moradores veem todo complexo como seu, não como um local de convivência entre muitos. Os mais jovens se sentem protegidos da criminalidade de fora e ao mesmo tempo também das leis, pois, do mesmo jeito que o bandido, a polícia e a justiça também estão do lado de fora dos muros.

Dentro dos condomínios o desrespeito às leis é quase uma regra. As pessoas sentem-se mais livres para desobedecer à lei porque estão em espaços privados dos quais a polícia é mantida distante, e porque encaram as ruas dos seus condomínios como extensões de seus quintais.

Como seu universo, o indivíduo que vive em um condomínio trata todo o complexo como algo privado. Aqueles que estão ali, contratados pelo próprio condomínio para fazer a segurança, são destratados e até mesmo desautorizados em seu trabalho, pois, para os moradores, eles não são agentes da lei — estes estão do lado de fora; ali dentro os responsáveis pela segurança são nada mais que funcionários dos que lá habitam.

Os problemas relativos à criminalidade e aos jovens dentro dos condomínios não são tratados como questão de ordem pública, mas como uma questão interna de ordem familiar. O crime não deve ser rechaçado com lei. Isso vale somente para os crimes do lado de fora.

Em outras palavras, os problemas são domésticos e devem ser resolvidos privadamente. Se o controle

interno (doméstico, privado) fosse reforçado, as leis da sociedade não teriam que intervir. Esta noção é tão arraigada que, associada à desconfiança generalizada em relação à polícia, faz com que ninguém pense que ela poderia fazer cumprir a ordem pública dentro do condomínio.

## CONCLUSÃO

**Como depreendemos, os condomínios, como locais modernos de moradia, resguardam, em seu interior, fantasmagorias que se contrapõem à realidade prática. Usando o olhar monadológico benjaminiano, podemos afirmar que o mito de viver bem propagandeado por esses espaços de vivência urbana, na verdade, tem por trás velhas práticas de como a elite lida com o espaço urbano. Essa vivência para dentro do mundo dos muros reproduz a tentativa burguesa do *intérieur*, uma vida narcotizada pelos sonhos propostos pela nova etapa do capitalismo vigente, na qual o “espaço se disfarça, assumindo a roupagem dos estados de ânimo como um sedutor”<sup>41</sup>.**

Esse espaço de vivência traz uma ilusão de bem-estar que é difundida entre os que ali vivem. Nesse contexto, um fato para o qual vale a pena chamar a atenção e que faz parte da cultura urbana moderna é a falta de conhecimento do mundo extramuros, pois grande parte dos condomínios fechados é construída em áreas de periferia e pobreza das grandes cidades. Em Goiânia, grande parte está localizada na cidade ilegal, ou seja, na região sudoeste.

Segundo a SEPLAM, essa nova regionalização se justifica em razão da expansão territorial da cidade. Além disso, a necessidade de se isolar espaços homogêneos, como é o caso dos condomínios horizon-

---

<sup>41</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.251.

tais fechados, espalhados pela cidade, dos espaços também homogêneos, mas com perfis diferenciados, como é o caso da área de posse, Parque Anhanguera II, na Região Sudoeste de Goiânia.<sup>42</sup>

Por serem cercados por um complexo e moderno sistema de segurança, esses condomínios podem se localizar na periferia da cidade, sendo uma característica observável de muitas e novas áreas de expansão urbana, no qual diversos empreendimentos imobiliários hoje voltados para uma fatia mais abastada da sociedade se encontrem localizados onde anteriormente eram parcamente habitadas [por pessoas mais pobres].

A obsessão pela segurança aliena os moradores em relação à realidade urbana que os cerca. O isolamento para dentro de seu mundo, segundo Benjamin, distancia o morador do condomínio fechado de tudo que lá fora não interessa. Inebriado pelos sonhos inerentes ao capitalismo, o morador do condomínio não consegue estabelecer nem uma conexão de reflexão com o que circula ali na região onde habita.

Os muros do condomínio podem ser interpretados como a representação social desse distanciamento: estar no mundo, mas não pertencer àquele mundo — uma alegoria da passagem de Paulo sobre o mundo fora do cristianismo. Os muros alegorizam o distanciamento social dos grupos ali inseridos. Esse distanciamento social não é algo estranho. Os condomínios fechados trazem as fantasmagorias que o projeto urbano moderno proporcionou. Entre as intenções de Attilio e Godoy, inspirados em projetos modernos que visavam integração, e a realidade urbana, a distância se tornou grandiosa desde o início da construção.

A cidade moderna no coração do sertão não integrou os mais pobres, estabelecendo fronteiras entre a elite que se inseriu nas áreas da cidade planejada.

O projeto modernista criou, na verdade, o distanciamento social. O maior símbolo é o ataque à rua — local de interação e encontro dos indivíduos —, que constituiu a alma da segregação espacial dos projetos modernistas e consolidou a espacialização da cidade em classes. Os condomínios fechados trazem em seus projetos a lógica modernista subvertida pela cidade capitalista.

Nos condomínios fechados, entretanto, a arquitetura modernista se torna não só um símbolo de status para a burguesia, para quem essa arquitetura pode ainda estar na moda, mas também um dos principais meios de produzir segregação. Para alcançar suas metas de isolar, distanciar e selecionar, os enclaves fortificados usam alguns instrumentos oriundos do repertório modernista de planejamento e arquitetura. Uma das características comuns entre o planejamento modernista (e da cidade-jardim) e os enclaves fortificados é o seu ataque às ruas como uma forma de espaço público.

A consequência é que a rua se torna perigosa e o que tinha objetivo de criar integração teve efeito contrário: a segregação, posto que a rua [o anterior espaço da vida pública] foi destruído levando consigo a possibilidade de um espaço de diversidade urbana e a possibilidade de coexistência da alteridade.

Os condomínios usam os recursos modernistas para produzir sua realidade espacial, porém, com adaptações, para que sempre reforcem a situação de separação entre os membros do condomínio e a área que o cerca. Então, o que se pretendia com o modernismo — quebrar a separação pública e privada — foi transformado em reforço das distinções de classe. Assim, o projeto modernista configura, na prática, um mito capitalista da integração e uma fantasmagoria desse objetivo, incorporados pelos condomínios como perspectiva arquitetônica.

Voltando ao muro, ele tem o objetivo de mostrar que

---

<sup>42</sup> SILVA, Rosana Fernandes. *Condomínios horizontais fechados em Goiânia. Um caso: Privê Atlântico*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003, p.48

ali existe uma separação. Como em uma cápsula, vivem os abastados, e o que ocorre lá fora fica em suspenso. Segundo Benjamin (2007, p. 251):

“viver dentro deles era como ter se enredado numa teia de aranha espessa, urdida por nós mesmos, na qual os acontecimentos do mundo ficam suspensos, esparsos, como corpos de insetos, ressecados. Esta é a toca que não queremos abandonar”.<sup>43</sup>

O muro não tem tolerância com ou para com o outro. As convenções modernistas foram apropriadas pelos condomínios como representação da separação, com o objetivo de assegurar que os diferentes mundos não se encontrem, ou no máximo, encontrem-se o menor número de vezes possível. A vida cotidiana na cidade de muros reforça exatamente os valores de incivilidade, intolerância e discriminação.

O materialismo dialético de Benjamin mostra que, nessa relação com o condomínio fechado, os moradores estabelecem as mesmas relações que a burguesia parisiense estabelecia com a urbe, marcadas por negação, resistência e contradições inerentes a uma cidade. Para nosso artigo, o olhar benjaminiano revela o que está por trás dessas representações de distinção. O condomínio, como mônada, permite-nos escovar a história da cidade de Goiânia a contrapelo, percebendo que a cidade que ainda vemos, continua reproduzindo relações e subjetividades de muito tempo, mesmo com o discurso da ruptura. O que as fantasmagorias escondem é uma situação imutável inerente ao capitalismo e sua encarnação na cidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo 1. ed. São Paulo: Brasiliense,

1989.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOLLE, Willi. Fisionomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da USP, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

CALDEIRA, Teresa do Rio. Cidade muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34, 2003.

CHAUL, Nas Fayad. A construção de Goiânia e a transferência da capital. Goiânia: Cegraf/UFG, 1999.  
DINIZ, Anamaria. Attilio Corrêa Lima. Itinerário pioneiro do urbanista. Jundiaí: Paco, 2017

ENGELS, Friedrich. Para a questão da habitação. Tradução de João Pedro Gomes. Lisboa: Avante Biblioteca do Marxismo-Leninismo, 1993.

FREITAG, Barbara. Duas cidades entre a História e a Razão. In. Tempo Brasileiro, n. 116 - Homem, cidade, natureza: a cultura hoje. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994

GRAEFF, Edgar Albuquerque. 1983 Goiânia: 50 anos. Brasília: MEC, 1985.

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. São Paulo: Centauro, 2001.

---

<sup>43</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.251

MELLO, Márcia Metran de. Goiânia: cidade de pedras e de palavras. Goiânia: Editora da UFG, 2006.

MENEZES, Lucas Veloso de. Condomínio: status e utopia num subúrbio brasileiro do século XXI. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MOYSÉS, Aristides. Goiânia: metrópole não planejada. Goiânia: Editora da UCG, 2004.

ROLNIK, Raquel. A cidade e a lei. São Paulo: Nobel, 1997.

SECRETARIA DE PLANEJAMENTO DO MUNICÍPIO DE GOIÂNIA. Disponível em: <<http://www.goiania.gov.br/shtml/seplam/dados/mapas>>. Acesso em: 16 abr. 2014.

SOUZA, Renato Medeiros de. Os condomínios horizontais: qual é a sua gênese e por que tanto crescem? In: Estudos, v. 37, n. 5/6, p. 561-572, maio/jun. 2010.

SILVA, Rosana Fernandes. Condomínios horizontais fechados em Goiânia. Um caso: Privê Atlântico. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. A construção de Brasília: modernidade e periferia. Goiânia: Editora da UFG, 2010.

TUAN, Yi - fu. Topofilia: um estudo de percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Rio de Janeiro: Difel, 1980.