

# BRES

Revista de Estética e Semiótica  
Volume 13 - Número 2 - Ano 2023  
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 13 – número 2 – 2023

---

<https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v13.n2.2023.00>

# 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. Caio Frederico e Silva

**Vice-Diretora da FAU:** Prof.a Dra. Maria Cláudia Candeia de Souza

**Coordenadora de Pós-Graduação:** Prof.a Dra. Carolina Pescatori

**Vice-Coordenadora de Pós-Graduação:** Prof.a Dra. Ana Elisabete Medeiros

## 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 Kothe, Universidade de Brasília – Brasília, Brasil  
Dra. Aline Stefania Zim, CEUB – Brasília, Brasil  
Dra. Carolina da Rocha Lima Borges - UCB – Brasília, Brasil  
Dr. Fernando Fuão, Faculdade de Arquitetura da UFRGS – Porto Alegre  
Laura Frossard, Universidade de Brasília – Brasília, Brasil

### Editoria Executiva

Bárbara Tavares

### Organização do Dossiê

Dra. Aline Zim  
Dra. Carolina da Rocha Lima Borges  
Dr. Fernando Fuão  
Dr. Flávio René Kothe  
Laura Frossard

### Comitê Científico

Dr. Ernildo Stein, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil  
Dr. Flávio R. Kothe, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil  
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

### 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



# APRESENTAÇÃO PRESENTATION

**A formação brasileira tem sido marcada por séculos de lavagens cerebrais inconscientes. Começou com a Igreja Católica, que assessorava a dominação da Corte e recebia ricas prebendas por isso. As cidades eram construídas em torno de uma igreja matriz, para que todos girassem em torno dela. Isso foi estendido para dentro das escolas, em que se doutrinavam crianças que não tinham tirocínio crítico para pensar por si. Abuso de incapazes nunca foi um nome dado a isso. No entanto, a “inteligência esclarecida” ficou espantada com os delírios golpistas evangélicos, os acampamentos em frente aos quartéis, o chamamento de ETs com celulares para o alto. O ridículo se concentra num ponto para não haver espanto com o delírio permanente da história.**

Há um século a população brasileira vem sofrendo de “PSYOPS”, “psychological operations”, lavagens cerebrais promovidas pela mídia no Otanistão, a liga da OTAN que tem antigas potências coloniais europeias dominadas pelos interesses do império americano, mas esse conceito não é repassado nos cursos das universidades nem na grande mídia. Não há politização no sentido da conscientização dos vetores geopolíticos que atuam sobre nós. Se começou com simples filmes de faroeste, em que se aprendia a torcer pelo mocinho contra índios e mexicanos, expandiu-se pelos “enlatados”, domina as narrativas na mídia e os noticiários que são apresentados. As pessoas reproduzem o que lhes foi doutrinado e acham que estão pensando por si. São marionetes.

Qual é a consciência crítica brasileira diante do que se diz em filosofia da arte nos últimos anos? Sugere-se que, quanto mais o artefato for lixo reciclado, tanto mais contemporânea e artística será a obra (invertendo a hipótese de Hípias de que belo é o ouro, refutada por Sócrates dizendo que Fídias havia preferido o mármore, a prata e o marfim para representar os deuses) ou que colocar algo como um *pissoir* numa galeria é um choque estético, temos de concluir que não temos nada novo, mas de novo se cometem enganos antigos. Há carência de informa-

ções. O principal é, porém, que não se está vendo o que é mais relevante, algo que vem sendo determinado por uma guerra híbrida entre um mundo unipolar e outro que pretende ser multipolar.

Com isso não estamos querendo sugerir que no Brasil se esteja pensando melhor. Pelo contrário, a medianidade do pensamento é assustadora. Os grandes problemas não são postos nem aprofundados. O que prepondera na universidade é certa miopia técnica, que se crê acertada ao só catar detalhes de sua área, sem ver a necessidade de correlação com outras áreas e sem notar que o reexame da dimensão teórica dos problemas práticos muda o modo de os encarar e resolver.

A técnica quer resolver um problema, mas não quer pensar adiante. Evita buscar os caminhos que a pesquisa interdisciplinar já vem propondo há tempos. É difícil ser competente em mais de uma área, mas não se é competente em nenhuma se não se for competente em mais de uma. É mais fácil fazer o mesmo de sempre.

Niemeyer dizia que não conhece arquitetura quem conhece apenas arquitetura. O minimalismo, por exemplo, pode poupar custos e aumentar lucros. A geração de arquitetos que exercia uma reflexão humanística mais ampla parece ter perdido seus maiores representantes e não foi substituída por uma geração mais apta a continuar o trabalho. Pelo contrário, tem-se cada vez mais o banimento da reflexão filosófica, sociológica, econômica e, principalmente, política.

Desenvolveu-se algo que se tem chamado de “arquitetura verde” e “sustentabilidade”, mas isso tem mais a ver com uma diminuição de custos com água e energia elétrica do que com a discussão das premissas. É mais para fazer o mesmo de sempre. Em vez de se empenhar em romper com os paradigmas estabelecidos, essa abordagem parece contentar-se com modificar superficialmente o *status quo*. Assim, apesar da intenção de promover avanços, a arqui-

tetura contemporânea frequentemente se encontra aprisionada em uma contradição: almeja inovação, mas muitas vezes produz apenas variações do usual.

A aspiração por uma abordagem minimalista extrema emerge como outro exemplo flagrante dessa contradição. Sob a justificativa de buscar a essência do simples, essa tendência frequentemente oculta uma motivação subjacente mais voltada para a economia e a maximização dos lucros. O que aparentemente seria uma busca pela pureza arquitetônica muitas vezes mascara a necessidade de redução de custos e aprimoramento do retorno financeiro.

Por outro lado, observa-se uma paradoxal tirania da uniformidade e massificação no cenário global das construções. Pelo uso de revestimentos, painéis cimentícios, esquadrias padronizadas e gesso acartonado, que imitam materiais mais nobres como mármore, metais e alumínio, ou pelo uso do concreto armado aparente, os edifícios se tornam simplórios e entediantes, espalhando-se de um polo ao outro do globo. Nesse emaranhado de estruturas, a diversidade de estilos e expressões arquitetônicas dá lugar a uma paisagem repetitiva e homogênea. A busca por eficiência e padronização resulta na perda da identidade própria de cada local e cultura.

Assim, a arquitetura contemporânea se encontra em uma encruzilhada intrigante. Enquanto os intentos de inovação, simplicidade e sustentabilidade são proclamados, as forças subjacentes de economia, lucro e uniformidade limitam o alcance dessas aspirações. A riqueza potencial da arquitetura como expressão cultural e artística enfrenta desafios no mundo atual, convidando a uma reflexão sobre os valores subjacentes que moldam o ambiente construído.

A arquitetura se destina a promover conforto. Todos querem uma casa boa numa vizinhança agradável. Uma pergunta primária seria, porém, saber se o ser humano realmente merece isso, se ele é “humano”. Qual é a relação entre construir e destruir? Até que ponto o conforto humano é feito às custas do desconforto da natureza? A premissa simples se torna

simplória. A resposta não é apenas apontar para mansões construídas por traficantes em favelas ou condomínios horizontais.

Delimitar a validade da premissa exige examinar a relação intrincada entre conforto e mérito humano em um contexto mais amplo. Não se trata apenas de constatar extremos, mas de explorar nuances e complexidades que envolvem o que caracteriza o “humano”. O homem não sabe o que ele é, mas tem certeza de ser melhor do que de fato é. A aparente simplicidade da premissa arquitetônica exige contemplação mais ampla. Não há resposta plena, mas a pergunta transcende exemplos extremados e adentra um terreno que abarca variáveis éticas, sociais e filosóficas.

Vitrúvio não tinha dúvidas em dedicar sua obra ao divino César e se concentrar em promover segundo modelos gregos a construção de templos, prédios governamentais e palácios que mostrassem a grandeza do império romano. Sua “ideia” era ostentar em prédios a grandeza. Isso está no British Museum, na Museum Insel, em Washington. O imperialismo romano tentou ser uma continuação do helênico e foi sucedido pelo grande império da Igreja Católica, que se expandiu por toda a América Latina e nos atinge diretamente.

Não é por acaso que Washington foi construída no modelo neoclássico da antiguidade. Os ianques queriam fazer um grande império, segundo os modelos antigos. Os Estados Unidos não são apenas um país, uma república que se diz democrática: são um império, que nos domina e nos controla. Estão em guerra permanente. Os dois partidos que o governam são a favor da guerra. São um país que se formou com o genocídio sistemático dos povos indígenas, a anexação de territórios franceses, a tomada de grande parte do México e só não tomou o que hoje é o Canadá porque a Inglaterra não deixou. Tem quase mil bases militares fora do país: os países tomados deixam de ser soberanos.

Os militares brasileiros têm uma tradição de golpes, a começar com a proclamação da república (que

exige ser escrita em maiúsculas, o corretor voltou a avisar, para que se respeite a divindade do gesto, sendo suspeito de monarquista quem não o cumpre), mas no século XX passaram a seguir comandos americanos, assim como Dom Pedro I pouco após a independência fez a indecência de largar o governo no Brasil para obedecer ao que os ingleses queriam que ele fizesse em Portugal. Manter a monarquia teria sido dar força aos latifundiários mais reacionários, mas a república não cuidar dos libertos dizia bem do compromisso militar com o latifúndio. São pequenos exemplos de reflexões que não são feitas em aula.

A escola brasileira não desenvolve uma consciência crítica nos jovens. Não houve e não há politização. O problema não é apenas não substituir o livro didático por mídia eletrônica, a ponto de suprimir a leitura de textos densos e longos. O problema é que nem se sabe ler e decifrar a mídia porque a própria mídia corporativa não sabe ler, ou pior, não quer que se leia.

Se a guerra da Ucrânia parece conveniente aos americanos, pois ataca a Rússia sem matar soldados ianques, sem se desgastar com milhares de mortos sendo entregues às famílias nos Estados Unidos, como ocorreu nas tantas guerras em que o imperialismo tem se metido, ela é, no entanto, um sintoma para possíveis mudanças no mundo. O que está em jogo é o rompimento gradual da ordem unipolar, abrindo espaços para a emergência de novas abordagens nas esferas do pensamento, das relações internacionais, do comércio e da convivência entre nações. Mesmo que a análise da situação na mídia corporativa não vá além da visão superficial, os fatos continuam a carregar as contradições. Isso reforça a necessidade de examinar cuidadosamente não apenas os resultados imediatos, mas também os efeitos mais amplos no tabuleiro das relações internacionais e das nossas reações mentais.

Estamos em plena guerra, militar e digital, fazendo de conta que a militar ainda não nos atingiu, embora esteja explodindo em vários lugares. O BRICS-Plus pode ser uma virada na história, mas não é certo que

estejamos à altura dessa mudança. A nossa vocação é negacionista. Negamos a morte como negamos que a guerra digital esteja conosco. Estamos mortos no espírito e não sabemos: somos imortais porque já morremos, não podemos morrer mais. Cadáveres adiados que procriam cada vez menos ideias. A agressiva política identitária, se for parte das Psyops em curso, serve para esconder o problema da desigualdade social, da contraposição entre ricos e pobres inerente ao capitalismo. Não pensar e ficar grudado na televisão não irá resolver as coisas: são formas de fuga, como são as religiões.

Essas ânsias imperiais que marcam a história e são etapas de seu percurso mostram a predominância de um ser dito humano mas que é dominado pela vontade de poder: ele trata de se impor a quem puder, a tudo que puder. A técnica é a aplicação prática dessa ânsia de dominar. Ela quer resolver coisas práticas, sem discutir seus fundamentos. Ela não pensa adiante. Acha que o que importa é o que está no horizonte do que ela olha. Não só, porém, horizontes se deslocam com o andar, dando novas perspectivas a quem quer olhar: as coisas se tornam diferentes, não são mais as mesmas.

Quando de uma coisa firmamos um objeto de conhecimento, fazemos de conta que a coisa é esse nosso objeto; da perspectiva da coisa, o nosso objeto a deixou intangida e intocada. Recobrimos com linguagens várias as nossas percepções, tendo a ânsia de que, quanto mais signos usamos, mais chegamos às coisas, enquanto de fato mais delas nos afastamos. De certo modo, a coisa é o inconsciente do nosso objeto de conhecimento, que se torna então um objeto de encobrimento.

Quando se fala em hermenêutica, supõe-se que ela seja um modo de explicar e explicitar o que estaria contido num texto: o “conteúdo subjacente”. O que aí se faz é, no entanto, a tradução do seu desconhecimento ao nosso modo de entendimento. Não se vê o que foi “contido”: impedido de ser acessado, manipulado para que não se visse. Não entendemos o “original”, pois ele se torna a projeção de nossa reconstrução, a tradução de nós no outro como se

fosse o outro. Traduzimos como original a tradução e versão que dele fizemos para nós.

A “análise” deveria partir de um não-texto, de algo que não é o texto que nos é apresentado para ser explicado e explicitado em outra linguagem. A análise precisa se negar como mera aplicação de esquemas a priori para poder chegar a si mesma. O texto proposto só se entende a partir do texto não posto. A compreensão do texto dado emerge somente em relação ao texto que só foi “presentado” como ausência, escamoteado. O ausente, aquilo que não foi dito, pode delinear, porém, com mais clareza o perfil do que nos é proposto e imposto. A compreensão do ser se sugere e surge a partir da concepção do não-ser. Só se pode pensar o ser a partir do não-ser, mas também o não-ser só a partir do ser.

Por que existe o ente e não o nada? A questão de Leibniz tinha uma teologia evidente: porque Deus assim o quis. E se não há deus nem vontade? Será que as coisas são como o homem pretende determinar que elas sejam? É essa vontade de poder que de fato move toda a tradição filosófica, científica e técnica ocidental?

Não basta Heidegger dizer que a dominação americana sobre a Europa era uma continuação da ânsia europeia de dominar e colonizar o mundo. Há uma diferença aí. No que ele diz, é como se a Europa continuasse a dominar o mundo numa Europa dominada. Falta ver que a Europa – com suas antes poderosas metrópoles coloniais – se tornou colônia de uma antiga colônia britânica. Os pensadores europeus não sabem pensar isso, não ousam pensar que seus Estados não são soberanos. Os que tentaram foram eliminados ou postos de escanteio. Eles têm medo de pensar o que dói no seu orgulho de antigas metrópoles, ora invadidas por carentes das antigas colônias e lutando para manter formas de neocolonialismo.

Aos poucos surgem preocupações com a preservação do meio ambiente e com a necessidade de pensar o social em termos de ecossociologia. Elas não chegam, porém, a ver o “humano” da perspectiva

das vítimas. Endossar a dominação da natureza é aceitar a dominação social. A arte tem dado sustentação e apoio a ambas. É preciso desconfiar de sua aura e seu tabu.

A história da civilização tende a ser uma história de destruições, que se vê só como construção positiva. Há um endosso dos senhorios do passado para acatar a dominação ora vigente: submeter-se. Essa visão retrospectiva limita o pensamento prospectivo, tornando difícil a formulação de soluções avançadas.

Quando a projeção para o futuro é negligenciada, ocorre uma interrupção no processo de reflexão. Constitui um empecilho para que se pense adiante. Quando não se pensa adiante, não se pensa: fica-se a repetir, parado. Pensar é errância: busca de acertos em meio a erros. Acerto não é apenas o resultado prático de conseguir o que se pretende.

Essa tendência ao eco também encontra eco não só na formação dos arquitetos modernos, onde o enfoque excessivo no tecnicismo não antevê que a evolução tecnológica conduzirá cada vez mais ao trabalho realizado por máquinas, programas de computador e plataformas ainda desconhecidas. O aluno é preparado para tarefas que, em breve, serão redundantes, enquanto a preparação para as futuras demandas é negligenciada. Essa falta de antecipação é um mecanismo de conforto, pois pensar adiante traz consigo desconforto e desafio. Em vez da autonomia do pensamento, há preferência pela submissão.

Se o tecnicismo na formação acadêmica em geral não vê que o trabalho será cada vez mais feito por máquinas, por programas de computação, por plataformas que ainda sequer conhecemos, se o aluno está sendo preparado para fazer o que não vai precisar e não está sendo preparado para o que será preciso fazer, o estabelecido é um negacionismo. Está superado e não sabe que está. É cômodo não pensar adiante. Pensar dói, faz mal, gera mal-estar. Quer-se olhos baixados e joelhos genuflexos, não autonomia do pensar.



A universidade brasileira está apenas formando mão de obra especializada, mas não está pensando. Apenas pensa que pensa. Ela é alienada, sem politização. Quer o máximo de produto no mínimo de tempo e gasto possível.

Refletir em uma antiga colônia é apenas aparar e reproduzir a luz da metrópole. Não é espaço de pesquisa para pensamento mais avançado. A piada é que os intelectuais brasileiros tomam como metrópoles de referência países que já se tornaram colônias de uma antiga colônia, com o território ocupado por tropas estrangeiras já não são mais Estados soberanos, mas os intelectuais europeus não ousam pensar isso que os determina e define.

Quem pensa pode pensar errado. Tem de pensar errado. Não pensa quem pensa nos parâmetros do estabelecido. Ele apenas faz variações em torno do já sabido e dito. Quem pensa “direito” supõe que pensa errado quem pensa diferente.

“Entender” o dito alheio é fazer a sua tradução para os conceitos de quem supõe estar entendendo. Ele supõe estar, porque reduziu a alteridade à sua egoidade, num ego que é incapaz de saber seus limites porque pressupõe estar apenas dizendo as delimitações e os limites do “objeto” de sua identificação. Ele recobre a “coisa” com seu objeto identitário. É uma ficção alienada.

A “pesquisa” proposta por editais tem itens de avaliação problemáticos, que regem tudo há mais de vinte anos. Por exemplo, um artigo vale dez pontos, um capítulo vale dez: e um livro inteiro vale dez! Ora, quem escreveu isso? Quem não consegue escrever um livro e, se escrever, não vai fazer diferença. Outro item diz que só valem as publicações feitas nos últimos dois anos, no máximo cinco: a quem serve isso? É uma discriminação contra quem tem uma vida de produções. Coloca-se como critério que o autor seja de um gênero determinado, de uma etnia, de uma predileção sexual. Isso não tem nada a ver com a qualidade do texto, que deveria ser o único critério. Sob a aparência de ser “criterioso”, é-se discrimina-

do e preconceituoso.

O problema é ainda pior. Quem realmente pensa não pode ser avaliado pelos “pares”, pois ele não tem pares, ele é ímpar, diferenciado, desigual. Os pareceristas vão dizer que é inviável todo projeto que não for viável para as suas limitadas “inteligências”. Quanto mais limitados são, mais poder lhes é atribuído.

Só para dar outro exemplo: nos cursos de Letras faz-se a doutrinação do cânone brasileiro e da gramática normativa da língua portuguesa como se fossem absolutos. Faz-se assim a interiorização do colonialismo lusitano e a propaganda da oligarquia de origem latifundiária e escravista. Sem saber que se faz ou se, sabendo, tanto faz quanto fez, exerce-se a prepotência como se fosse sabedoria.

O problema corrente mais sério de leitura talvez não seja sequer o analfabetismo funcional por via eletrônica nem o analfabetismo fático e a falta de leitura da maior parte da população. O texto mais importante na sociedade ocidental ainda é a *Bíblia*, mas não há um curso de Letras que discuta para valer essa questão, enquanto padres, pastores e doutrinadores ficam ocupando canais e mais canais de televisão, templos e púlpitos, microfones e públicos cantantes para ditar o caminho da salvação. Não há enfrentamento, não há liberdade de expressão. Uma antena emissora é como um púlpito: ditado de cima para baixo, sem perguntas.

Pensar exige que se vejam as coisas de fora daquilo que se supõe que elas sejam. Quando se converte uma coisa em objeto do conhecimento, passa-se a crer que a coisa seja este objeto mental, mas ele serve para encobrir o que a coisa é, e a deixa inatingida embora tenha a pretensão de ter resolvido tudo. Que o ser humano seja dominado pela ânsia de dominação que o caracteriza tem por seqüela a devastação que ele deixa como rastro de sua presença.

A história da civilização é a história do avanço da barbárie. Só quando passarmos a ver as coisas pelo avesso do que nos tem sido ensinado é que, talvez, possamos começar a pensar. O que se tem feito,



por enquanto, é evitar o vazio daquilo que dizemos ser o ser das coisas, fazendo de conta que o que dizemos é o bastante, é tudo o que há para dizer. Só caindo nesse vazio poderemos captar algo do não-ser daquilo que se tem dito que é, só assim talvez aprendamos a voar e pensar. O nosso medo de nos esborracharmos no precipício é, porém, tamanho, que ficamos paralisados, como se congelados no ar estejamos nos preservando.

Quando Heidegger, o maior filósofo do século XX, propunha que a coisa se torna coisa pelo mundo em que o homem a insere, voltava a fazer tudo girar em torno do sujeito do conhecimento. Ora, a maioria das coisas que há pelos espaços siderais não são do conhecimento humano, não fazem parte do seu mundinho. Somos uma espécie precária e provisória de animal, que há de desaparecer como milhões de outras já desapareceram. Podemos até rezar para que os ETs nos visitem e possamos nos sentir menos sozinho e angustiados, mas serão apenas rezas nossas. Há muita coisa inexplicada. Nossas explicações antes as encobrem do que revelam.

Jan Mukařovsky tentou uma explicação da arte como um processo de comunicação. O autor seria o emissor, autor de um artefato que, ao ser apreendido pelo receptor, se tornaria um objeto estético. O autor é, porém, o primeiro receptor de seu artefato e, ao constituir um objeto estético, formaria a obra, assim como o receptor, ao reconstruir o artefato mediante as decifrações propostas no seu objeto estético, formaria também a obra. A obra do autor nunca seria idêntica à do receptor. Entender é desentender.

Daí se propôs que a do autor seria superior à do receptor, mas isso é problemático, pois muitas vezes o autor não sabe o que realmente é sua obra. Cervantes achava que sua *Galateia* era mais importante que o *Don Quijote*, obra que começou como um conto e só se tornou novela por instância de pessoas próximas, só tendo a segunda parte sido escrita para se contrapor a imitações e continuações que já estavam aparecendo. Deixou morrer seu personagem no fim.

O que o autor deixa para os outros é a ruína da obra, enquanto os pósteros tendem a deixar a obra em ruínas. Os receptores precisam recriar a obra, para que ela continue viva. Mukařovsky não desenvolveu a diferença entre a coisa que da obra restou, enquanto materialização de uma concepção do autor, e aquilo que a obra se torna com a ressurreição feita pelos receptores. A arte não é um processo de comunicação, ainda que algo disso nela ocorra. Tornar comum o que era de um não é o que a grande obra de arte faz. Ela como que se resguarda em si, ela esconde da vista alheia o mais recôndito que a move. Ela se descomunica.

É preciso, portanto, desconfiar do que semioticistas e filósofos dizem sobre a arte. Quando psicanalistas falam sobre romances, discorrem mais sobre suas teorias profissionais do que se abre ao diferente da obra. Grosso engano dos filósofos é acharem que o belo seja o condutor da ideia, como se as obras de arte fossem ubres cheios em que eles podem ir mamar ideias. O sociólogo que examina arte pode estabelecer correlações curiosas, mas em geral não consegue ver no autor mais que alguém que expressa a opinião de um grupo social.

A arte não se resolve pelas ciências do entendimento, pois o belo e o sublime estão além do que pode ser apreendido por conceitos. É preciso a vivência da obra, captar suas pulsões e tensões internas, para sentir sua abrangência. Só começamos a entender uma obra quando captamos algo daquilo que dela não conseguimos entender. Se ela não conseguiu expressar isso, não se realiza como arte. A hermenêutica deve nos levar mais a interrogações do que a respostas.

Aline Zim  
Carolina Borges  
Fernando Fuão  
Flávio Kothe  
Júlio César Brasil

---

## SUMÁRIO

Equipe Editorial	6
APRESENTAÇÃO <i>PRESENTATION</i>	8
	ARTIGOS
PARASITA AZUL <i>BLUE PARASITE</i> Flávio R. Kothe	16
AUTOFOTOGRAFIA NA FRONTEIRA BRASIL-URUGUAY: TRAVESSIAS <i>SELF-PHOTOGRAPHY ON THE BRAZIL-URUGUAY BORDER: CROSSINGS</i> Eduardo Rocha, Taís Beltrame dos Santos, Natália Lohmann D'Ávila	33
O AVESSE DE BRASÍLIA COMO LUGAR DE JOGO <i>THE REVERSE OF BRASÍLIA AS A PLACE OF PLAY</i> Aline Stefania Zim, Rossana Delpino Sapena	55
PERSPECTIVA E ESPAÇO VIRTUAL <i>PERSPECTIVE AND VIRTUAL SPACE</i> Carolina da Rocha Lima Borges	64
HABITAR: DA FENOMENOLOGIA AO ESPAÇO-LUGAR <i>INHABITING: FROM PHENOMENOLOGY TO SPACE-PLACE</i> Kenia Madoz	73
LEONARDO DA VINCI ENTRE FLORENÇA E MILÃO <i>LEONARDO DA VINCI BETWEEN FLORENCE AND MILAN</i> Márcio Catunda	87
AMBIENTE E LINGUAGEM DE PODER: A NORMATIVIDADE DAS FORMAS ARQUITETÔNICAS DA JUSTIÇA <i>THE NORMATIVITY OF THE ARCHITECTURAL FORMS OF JUSTICE</i> A. Arrabal	92
VALORES INATOS? UMA SEMIÓTICA DA ESCRITA IMAGÉTICA <i>INNATE VALUES? A SEMIOTICS OF IMAGERY WRITING</i> Fúrio Novaes	99

# SUMÁRIO

---

114

ENTRE PATRIMONIALIZAÇÃO E SEGREGAÇÃO  
*BETWEEN PATRIMONIALIZATION AND SEGREGATION*  
Talita Alves Moraes Rabelo

126

ILUSTRAÇÃO E LUDICIDADE NA REPRESENTAÇÃO DO PROJETO  
ARQUITÉTÔNICO  
*ILLUSTRATION AND PLAYFULNESS IN THE REPRESENTATION OF THE ARCHITECTURAL  
PROJECT*  
Moacir Moreira

# PARASITA AZUL

## BLUE PARASITE

FLÁVIO R. KOTHE

---

### Resumo

Fazendo uma análise do conto “A parasita azul”, de Machado de Assis, faz-se um confronto entre temas dessa narrativa e grandes obras da produção europeia da mesma época. Questiona-se a concepção patriótica de grandeza. Propõe-se um método comparativo que, ao substituir o horizonte estreito do nacional por uma visão internacional, busca um método que pode ser válido para as demais artes e para o modo de ensino, mas principalmente serve para distinguir de modo objetivo entre obras literárias e obras menores.

**Palavras-chave:** Machado de Assis, Dostoiévski, narrativa trivial, dependência cultural.

### Abstract

*An analysis of the short story “The Blue Parasite”, by Machado de Assis, makes a comparison between themes of this narrative and great works of European production at the same period. The concept of patriotic greatness is questioned. A comparative method is proposed, which, by replacing the narrow horizon of the national into an international vision, seeks a method that may be valid for the other arts and for the mode of teaching, but mainly serves to distinguish objectively between literary works and minor works.*

**Keywords:** Machado de Assis, Dostoevsky, trivial narrative, cultural dependence.

## INTROIBO AD ALTAREM DEI

**“A parasita azul” é a primeira das *Histórias da meia-noite*, autorizadas para publicação por Machado de Assis em novembro de 1873, há um sé-**

**culo e meio<sup>1</sup>. A análise desse texto leva à questão mais ampla de como a postura política de Machado afetou o escritor, qual é o perfil do cânone e da exegese canonizante. Ao ler de modo desatrelado da exegese canonizante que prepondera, fica evidente o caráter trivial e se percebem temas que o autor deixou de desenvolver, pontas soltas não elaboradas.**

Perceber o que deixou de ser escrito deixa mais claro o que foi escrito. O dito serve para esconder o não-dito; o não-dito revela o perfil do dito. O dizer serve para não dizer o que poderia ter sido dito e não foi. Não se trata de exigir que ele diga o que gostaríamos, mas discernir o que foi dito pelo perfil do que não se disse. Não se trata de fazer mais um elogio ao escritor e sim de não continuar escondendo o que deixou de ser apresentado. Não é apenas inventar uma história que ele deveria ter contado, mas ver como o contado serve para despistar o mais relevante.

Perguntar se o “mais importante escritor brasileiro” simpatizava ou até estava em conluio com a oligarquia latifundiária (e, portanto, escravista) recoloca em pauta o perfil do que tem sido canonizado. Podem surgir “provas” de que Machado foi abolicionista e assumiu ser mulato. A análise de um conto sintomático não deveria ocultar o que nele se manifesta. O sintoma é ignorado pela exegese canonizante, mas esse ignorar é revelador tanto dela quanto do cânone.

O enredo de “A parasita azul” se passa quase todo num lugar goiano que é chamado de Santa Luzia, mas que hoje é a cidade de Luziânia, a uma hora de carro ao sul de Brasília. O povoado se originou da descoberta de ouro na região. O artista plástico DJ Oliveira, que residiu por décadas lá, numa casa colonial quase em frente ao Restaurante Antigamen-

---

<sup>1</sup> ASSIS, Machado de. *Obra completa*, volume II, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar 1992, p. 161 - 191.

te, deu de presente à cidade grandes painéis sobre a história da região, que foram postos numa praça. Nos painéis históricos feitos por DJ – assim como nos que estão no Palácio do Governo em Palmas (Palácio dos Girassóis), aparecem índios apresados pelos bandeirantes para serem levados como escravos para as plantações de café. DJ tinha projetos de painéis em que apareciam escravos negros bateando ouro para seus senhores.

Machado de Assis nunca foi a Luziânia, mas isso não justifica que sua história ignore por completo a escravidão, o apresamento de índios, a mineração, a criação de gado, a desigualdade do latifúndio. O que ele narra é uma “história de amor” entre membros da oligarquia, sem a sensibilidade de Jane Austen para detalhar relações amorosas. Quando se aventura o que ele poderia ter feito e não fez ou quando se confronta o seu texto com os painéis regionais de DJ Oliveira se torna evidente que Machado tratou de ocultar dimensões relevantes da história e se deleitar numa novela cor de rosa, que fica exibindo suas limitações. Não é questão de exigir que Machado fosse inimigo da oligarquia, mas de perceber o quanto ele a bajula enquanto a exegese escamoteia isso. Até mesmo críticos que se consideram de esquerda omitem, pois se consideram patriotas: amar o Brasil é amar Machado.

Outras cidades goianas – como Pirenópolis e Vila Boa de Goiás – surgiram de centros de mineração. Na história “A parasita azul”, não se fica sabendo do que vivem as pessoas: parece que de brisa e de amores. As autoridades são ótimas. Os escravos nem fazem parte do panorama. Se o tema proposto é admiração por Paris x cultura atrasada no Brasil, também este não chega a ser desenvolvido. Não há projetos para educação, saúde, cultura. Também não se explica por que seria tão difícil no império a um escritor ultrapassar os limites da oligarquia ou como se davam as conexões dos intelectuais com a camada

dominante.

Esse conto de Machado poderia ter tratado da escravidão e da revolta dos escravizados. Há uma lei de 1835, proclamada pela Regência, que punia com a pena de morte os escravos que fizessem algo contra os senhores brancos e seus familiares. Não se pergunta nela o que teria determinado a reação do escravizado, quais as violências que ele teria sofrido. Machado tem um conto em que relato como um sujeito era enforcado no Rio, sendo o carrasco um negro, que se pendura no enforcado para que morra mais depressa. A lei nº4 de 10/6/1835 rezava:

Art. 1º Serão punidos com a pena de morte os escravos ou escravas que matarem por qualquer maneira que seja, propinarem veneno, ferirem gravemente ou fizerem outra qualquer grave ofensa physica a seu senhor, a sua mulher, a descendentes ou ascendentes, que em sua companhia morarem, a administrador, feitor e às suas mulheres, que com elles viverem.

Art. 2º Acontecendo algum dos delictos mencionados no art. 1º, o de insurreição, e qualquer outro commettido por pessoas escravas, em que caiba a pena de morte, haverá reunião extraordinaria do Jury do Termo (caso não esteja em exercicio) convocada pelo Juiz de Direito, a quem taes acontecimentos serão immediatamente comunicados.<sup>2</sup>

Havia, portanto, uma lei especial em relação aos escravos, mesmo depois de libertos. Eles também não podiam ser proprietários de terras nem serem alfabetizados. O pressuposto era, portanto, que nem todos eram iguais perante a lei. A única igualdade é que a lei atingia a todos que fossem escravos ou tivessem sido oriundos da escravidão. Insistia-se também que a execução fosse rápida, com reuniões extraordinárias e comunicação imediata.

<sup>2</sup> [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM4.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM4.htm)

<sup>3</sup> <https://futura.frm.org.br/conteudo/mobilizacao-social/artigo/nao-somos-todos-iguais>

O que a lei impunha e que um parlamento dominado por latifundiários e senhores de escravos confirmava e legitimava poderia ter sido debatido pela literatura. Havia a Lei nº 1, de 14 de janeiro de 1837 que proibia os escravos e “pretos africanos”, ainda que livres, de frequentar escolas públicas, como se cor da pele fosse doença contagiosa: “São proibidos de frequentar as escolas públicas:

Primeiro: pessoas que padecem de moléstias contagiosas.

Segundo: os escravos e os pretos africanos, ainda que sejam livres ou libertos”.<sup>3</sup>

O cânone literário brasileiro não debate essas questões, embora a literatura tenha um espaço interior de liberdade que o discurso político e a lei não tenham. Quando Castro Alves trata do negro é para dizer que o lugar dele deveria ser na África ou que ele não deve exigir punição do senhor branco que tenha malfeitos, pois todos são irmãos. Mesmo os raros escritores negros não levantaram essas questões.

Elas poderiam ter sido levantadas por Machado de Assis no conto em pauta, mas ele não fez nada disso. Pelo contrário, mostra a partilha do poder conforme as determinações da oligarquia, como se fosse a melhor maneira de governar. Como ele se tornou um pilar central do cânone, tornou-se importante ter o controle no ensino, nas editoras e na mídia sobre o que se diz a respeito dele. Assim, não se permitiu que se gerasse um espaço para arejar a discussão e propor mudanças de parâmetros. Pareceria absurdo, portanto, propor que Dostoiévski sozinho vale mais que toda a literatura brasileira do século XIX, mas esta é usada não tanto para que ele não seja estudado, e sim para que não se fomente a reflexão que suas obras acarretam.

## PARALELO FRANCO-RUSSO

**Se o ano de liberação da publicação é 1873, quando nela se diz que 16 anos antes o goiano Camilo Seabra estava voltando ao Brasil (seria, portan-**

**to, em 1857), após oito anos passados em Paris, sustentado pelo pai, como estudante de medicina, ele voltava porque forçado pelo pai, pois teria preferido continuar na boemia parisiense. Tendo Machado escrito o texto nesse período, torna-se estratégico verificar o que se produzia então na literatura europeia, em especial a parisiense e a russa. Por comparação, fica mais claro o perfil do cânone brasileiro. Em geral, evita-se fazer comparação, pois se teme ter de revisar o que se costuma doutrinar.**

Em 1848, Alexandre Dumas Filho publicou *A dama das camélias* (a prostituta de luxo Marguerite Gautier usava uma flor branca ou vermelha, conforme estivesse disponível ou menstruada), em que elaborava seu relacionamento com Marie Duplessis (que ecoa Marie du Plaisir) e reagia contra não ter sido reconhecido pelo pai, Alexandre Dumas, autor de *Os três mosqueteiros* (que eram quatro) e *O conde de Monte Cristo*. Marie Duplessis foi atriz e cortesã de luxo, sustentada pelo velho Conde de Stackelberg, de quem talvez fosse filha. Marie conheceu, aos vinte anos, o escritor Dumas Filho, que se separou dela em 1845, alegando não ser rico o bastante para amá-la como gostaria e nem pobre para ser amado como ela desejava. Ela mudou para a Inglaterra, onde casou com um conde, tendo voltado a Paris, para morrer pouco depois, aos 23 anos.

*A dama das camélias* se passa na época da revolução de 1848 e relata a relação entre Margarita Gautier, atriz proposta como cobiçada cortesã, e Armando Duval, um estudante de direito, oriundo de uma aristocracia sem grandes recursos. O autor adaptou a peça para o teatro, tendo ela estreado em Paris em 1852. Já em 1853, Giuseppe Verdi adaptou a peça para a ópera, com o nome de *La Traviata* (Marguerite Gautier passa a ser Violetta Valéry), que continua sendo encenada até hoje. Houve também várias adaptações para musicais e para o cinema.

José de Alencar fez uma adaptação, em 1862, da *Dama das camélias* na novela *Lucíola*, que não alcança o nível do original, mas tentava ser sensual e, ao mesmo tempo, não ousava assumir a perspectiva



da boemia marginal para ver de longe a aristocracia como decadente, a burguesia como ascendente e, contra ambas, as lutas sindicais operárias. O Brasil não tinha então indústria para ter proletariado, mas tinha tensões imensas com as lutas pela abolição da escravidão, a necessidade de ocupar o sul do país com colônias de imigrantes, estabelecer um sistema de ensino e a autonomia do país. Não se via no Estado um meio de apoio ao povo desvalido. A imigração construiu um sistema de produção alternativo ao latifúndio e propiciou a vinda de artesãos capazes de iniciar a produção industrial com pequenas empresas de fundo de quintal.

Em 1851, apareceu em Paris uma novela sobre a vida de jovens boêmios que viviam no Quartier Latin na década de 1840: *Scènes de la vie de bohème*, de Henri Murger. Serviu de base para a ópera *La bohème*, de Puccini, escrita entre 1893 e 1895, tendo estreado em 1896 sob a direção de Toscanini e logo superado a versão feita por Leoncavallo. A miséria e a fome rondavam os jovens estudantes do Quartier Latin, que buscavam ter alguma alegria em meio à difícil vida que levavam. A solidariedade entre os pobres permitia a sobrevivência do grupo. A pobre Mimi acaba doente e morre. Ela é exatamente o oposto da “vilã” inventada por Machado de Assis como representante da “mulher europeia”.

O amor entre Rodolfo e Mimi é trágico, impossível de ser preservado. O real não permite que o ideal se realize, mas o amor mais puro é cultuado na figura de uma cortesã. O ideal não se efetiva no real: a luta pela igualdade dos deserdados da terra, por um espaço maior para a mulher. O tema da mulher pobre pela qual se apaixona um rapaz de família mais rica é central também na história de *Nana*, escrita por Zola. Machado de Assis não queria se “rebaixar” escrevendo “à maneira naturalista” (afinal, dizia ele, eu uso calças (culotes), como se com uma piadinha pudesse afastar a necessidade de enfrentar os grandes conflitos sociais, as degradações vigentes na sociedade de classes, seja ela escravocrata, seja capitalista industrial.

Paralela às figuras de Rodolfo e Mimi é a dupla

Raskólnikov e Sônia, em *Crime e castigo*, de Dostoiévski, publicado em 1867. Sônia, cujo pai era um bêbado e, tendo ela irmãos menores, viu-se obrigada a se prostituir para sustentá-los. O jovem estudante Raskólnikov, muito inteligente e sem recursos para continuar na faculdade, se pergunta se Napoleão, sendo responsável pela morte de milhares de pessoas, é considerado um “grande homem” e se, portanto, caso ele decidisse matar uma velha usurária, que vivia provocando a desgraça de pessoas com suas cobranças cruéis, levando até ao suicídio, não poderia ter o seu gesto aprovado também. Por “azar” (ou seja, para provar que é mau), mata logo mais uma mulher com a machadinha.

Dostoiévski usou aí a estrutura da novela de detetive para desconstruí-la. Desde o começo se sabe quem é o assassino, como e por que matou. Isso conduz a algo que escapa à novela de detetive: leva à dramática reflexão sobre o que é culpa, o que é crime, arrependimento, o que é penitência que resgata. Machado passou ao largo desses grandes temas.

Quando Raskólnikov se depara com a jovem Sônia se prostituindo na rua, ele se ajoelha diante dela e diz: “eu me ajoelho diante de toda a miséria humana”. É uma cena grandiosa, com uma fala digna do estilo elevado do *Novo Testamento*. Corresponde ao momento em que Simão Pedro, após renegar por três vezes ser seguidor de Cristo, escuta o canto do galo e lembra as palavras do Mestre: antes do galo cantar, três vezes há de me renegar. E o texto acrescenta apenas: “E Pedro amargamente chorou.”

Tolstói retomou a questão da desigualdade da mulher na época. Ana, cansada de um casamento que pouco lhe dizia, se apaixona por Vronsky, um oficial talvez parente do czar, se separa do marido, um aristocrata e alto funcionário: ela se vê excluída da sociedade e é proibida de ver o filho. O casal passa uns tempos no estrangeiro, mas se vê forçado a voltar. Ela é vista no teatro como se fosse prostituta. De tanto se sentir excluída e, principalmente, por não ter mais acesso ao filho, Ana acaba se suicidando, jogando-se sob um trem.

Marcel Proust fez, na *Recherche du temps perdue*, uma reavaliação desse modelo na figura de Odette, que também é uma prostituta de luxo mas pela qual o aristocrata Swann se apaixonou tão perdidamente que não vê alternativa senão casar com ela. Madame Swann se torna uma digna dama nos altos círculos parisienses. Machado de Assis e seu time de culotes dificilmente poderiam admitir tais caminhos.

## DO TRABALHO FEMININO

**Subjacente ao tema da prostituição estava a participação da mulher no mercado de trabalho e de sua emancipação. Baudelaire viu isso nas *Flores do mal*: chegou a comparar o poeta à prostituta como alguém que põe sua intimidade à disposição no mercado. Naquela época, a mulher que fosse trabalhar era vista como se prostituindo. O marido, por sua vez, não era homem de chega, por não ser capaz de sustentar sozinho uma casa.**

A profissão habitual da mulher era ser “do lar”. Para as jovens, restavam poucos caminhos fora do casamento: “ficar para titia”, ou seja, esperar que um irmão a mantivesse em casa para ajudar a criar os filhos dele, em que ela era reduzida a escrava branca, trabalhando dia e noite, sábados e domingos, sem receber salário nem férias; ser costureira, que era um modo de ficar em casa, trabalhando “para fora”; “lavar roupa para fora” era o mesmo; um passo adiante era ser diarista em casas de conhecidos ou atender em uma loja ou virar professorinha. De qualquer maneira, foi um choque social ver a mulher sair de casa para trabalhar.

Marx mostrou na história da máquina, primeiro volume de *O capital*, que o capitalismo precisou colocar a mulher como força de trabalho na indústria para diminuir a pressão que os sindicatos exerciam para aumentar salários, reduzir a jornada de trabalho, melhorar as condições nas fábricas. Alternativa foi também inventar máquinas que permitiam produzir mais, em menos tempo, com menos mão de obra. O capitalista era forçado a aderir a esse movimento,

pois quem não agisse assim seria vencido pela concorrência e acabaria falindo. As máquinas tendiam a tornar mais leve agir com elas e, assim, mais acessíveis a quem não tivesse somente força bruta.

A concentração de mão de obra em um lugar foi possível pela invenção da máquina a vapor (e depois seus sucedâneos), pois água costumava ser abundante e canalizável, enquanto o carvão podia ser transportado com facilidade. Essa localização concentrada de máquinas gerou a necessidade de moradias para operários nas cercanias, o que gerou também serviços de comércio e escolas para atender aos moradores. Gerou megalópoles como Londres, Paris, Nova York, Tóquio, São Paulo.

Havendo muitos operários num mesmo lugar, fazendo labutas semelhantes nas mesmas condições, gerou, por sua vez, a necessidade de contratos coletivos de trabalho e a exigência de que pelos mesmos serviços deveriam ser pagos os mesmos salários. Isso deu força ao movimento sindical, no qual primeiro participavam somente homens. O capital foi em busca de mão de obra alternativa e contratou crianças, adolescentes e mulheres. Isso dissolveu a antiga associação familiar. Todos tinham de trabalhar porque todos ganhavam pouco, menos do que precisavam.

O processo de exposição pública da mulher no local de trabalho encontrou sua figuração literária na atriz de vaudeville, em que ela exibia seus talentos e suas carnes para cobiça dos jovens boêmios, aristocratas que não precisavam trabalhar. Um modo degradado de manifestação era a prostituição de rua, em que a mulher usava trajes diminutos e ficava em lugares, como se fossem um palco, para divertir fregueses com sua intimidade. Um local intermediário eram as casas de prostituição, que se dividiam entre prostituição de luxo, rara, e bordéis com diversas mulheres à disposição da freguesia. A prostituição era o complemento do culto à virgindade feminina.

A própria mulher se tornava mercadoria. Tornava acessível a sua interioridade a quem pagasse. Baudelaire viu que o poeta, ao se expor à venda em



jornais e livros, correspondia à figura da prostituta. Esse é um tema central nas *Flores do mal*. Não era um tema que podia ser ignorado por intelectuais de colônias francocêntricas. Machado ignorou isso tudo, pois usava “*des cullotes*”. Usava-os também como autor, ao esconder da pena as dimensões nuas e cruas da sociedade, inclusive as da produção física e intelectual. Dostoiévski pegou esse pão na unha, o que Machado nunca fez.

Esses romances citados na literatura francesa e russa são ainda hoje alta literatura, como não se tem em José de Alencar ou Machado de Assis. Parece pouco patriótico dizer isso. Postos como “ápices” da literatura brasileira, coloca-se um baixo grau de exigência na qualidade, achando que se está fazendo o máximo. Isso é doutrinado na escolas com o cânone e a exegese canonizante, não sendo de bom tom destoar disso. É uma acomodação com o subdesenvolvimento mental, com a pobreza intelectual. Quem não fizer isso passa a ser acusado de arrogante. Assim se defende o ignorante, mesmo que seja considerado um intelectual.

Somos bombardeados com textos ruins a todo momento. Ele nos deixa a clara “impressão” de que o Brasil não é como a França ou a Rússia. Não tem pobres, não tem dramas existenciais. É uma terra em que todos estão bem. Não tem grande literatura porque interrompe o seu caminho para o melhor.

Quando se coloca o sarrafo a nível mediano, muitos passam por cima no salto. Não lhes interessa que se coloque o sarrafo mais alto, que não vai ser para qualquer um, que vai exigir mais talento, exercício e esforço. O baixo nível no sarrafo – se considerarmos o nível mundial possível, não o local – gera uma hipocrisia geral. Faz-se de conta que o país está cheio de gênios literários. O baixo nível literário leva também a um baixo nível moral, um baixo nível na política, na exigência intelectual. Por isso, a pretexto de patriotismo, se impõe o cânone nacional, que serve

para não ensinar as grandes obras da literatura mundial. Assim não se pensa.

## DE PARIS A LUZIÂNIA

**Machado acha que resolve o problema do modo de produção e das relações sociais no Brasil, a questão do dinheiro enviado a Seabra em Paris dizendo que Camilo era rico e sugerindo que tudo era apenas amor paterno, que o pai queria dar ao filho a chance que ele não teve. Não se deve suspeitar de gente tão boa e generosa. A novela não está voltada para o modo de produção e sim, do modo mais pudico possível, para um modo de reprodução.**

Quanto ao dinheiro, Machado resolve desde o início ao dizer do “herói” Seabra: “Nascera rico, filho de um proprietário de Goiás, que nunca vira outra terra além de sua província natal.”<sup>4</sup> O grande escritor carioca quer expor ao público aspectos da oligarquia latifundiária, com a maior simpatia. Endossa as sesmarias. De onde vinha a riqueza, quantos escravos haviam suado para gerá-la? Isso não interessa. Nem é aventado. O dinheiro vem do vento. Enquanto os autores europeus se voltavam para a questão da pobreza e da diferença de classes, os brasileiros celebravam a riqueza e assim se canonizavam. Dostoiévski, em *Os demônios*, mostra como os intelectuais recebiam rendas das “almas” em suas propriedades ou de damas da aristocracia latifundiária.

Machado de Assis nunca pôs os pés em Paris ou Luziânia, mas se meteu a escrever como se conhecesse. Não é por isso, porém, que ele constrói uma fantasmagoria irreal, que deixa os lugares intocados. Ele não quer tocar três tensões fundamentais: a dominação machista; a escravidão; o poderio da oligarquia. Ele é um conformista com os poderes estabelecidos, estava de olho em fazer carreira na governança da capital. Reverencia quem tem gran-

<sup>4</sup> Idem, p. 162.

des terras, muitos escravos e títulos, mas não perde tempo em olhar para pobres, escravizados, dominados, desvalidos. Finge que faz algo ao inventar um “antagonista” no concorrente amoroso, mas isso se dissolve no vazio de um pesadelo que passa assim que contado.

A noveleta se abre com o retorno de Camilo Seabra ao Brasil, após oito anos em Paris, mais em farras do que em estudos de medicina (para mostrar como o narrador não deixa de ver “defeitos” no seu “herói” e, assim, se mostrar realista e comedido). Esse perfil de apontar defeitos no protagonista a serem curados pelo amor verdadeiro é comum na novela de amor. Como boêmio, Seabra sustenta parasitas nas farras parisienses: a questão colonial não é um problema! Não se examina o que significa para quem tem de pagar. A África é até hoje o continente mais rico em minérios e o mais pobre em povo.

Camilo não está feliz em voltar ao Brasil: preferiria ficar em Paris, sem precisar trabalhar, recebendo mesadas oriundas do labor não pago dos escravos. A ameaça mais terrível que sofre é não receber mais mesadas. A noção do atraso brasileiro – esses “detalhes” não são expostos nem debatidos –, mas constam no ar sombrio, infeliz. Ele não tem senso de obrigação de que deveria fazer algo para “levar a civilização” ao país, nada o leva a querer fazer de Goiás um imenso Quartier Latin. Não lhe passa na cabeça abrir uma faculdade de medicina ou um hospital na região, uma escola pública ou uma clínica. Dele não sairia uma política de CNPq, CAPES ou Ministério da Educação. Não pensa em trabalhar, quer o saber só para si, se der ajuda médica será para demonstrar a gentileza da classe. Trabalhar é degradante, coisa de negro. Bom é passear, festejar e namorar. O leitor é levado a se identificar com isso. Parece indecente que o leitor possa querer “o que não se deve”.

O jovem médico chega ao Rio, vai para um hotel e – por um desses milagres dos deuses – encontra outro jovem que queria ir exatamente para a mesma Luziânia que ele. Vão a cavalo. O percurso é todo abstrato, não há detalhamento de lugares. Machado não fez peregrinações pelo interior.

O relacionamento entre Camilo Seabra e Isabel Matos leva a um noivado e um casamento, sem dramas, exceto a intenção de outro pretendente e a falta de memória de Camilo quanto à donzela que o “destino” lhe reservara. O companheiro de jornada conta na estrada um pesadelo que tivera com a jovem Isabel, mas sem saber que quem tinha chances com ela seria o ouvinte Camilo. O próprio Camilo não sabe, o camelo não passa pela porta, não há corda grossa para puxar a memória. A narrativa de Machado é trivial, banal, sem grandeza trágica nem épica.

A corda que puxa um camelo para o novo presente dá título à história: “A parasita azul”. Trata-se de uma flor que o rapaz teria colhido para a menina Isabel num local difícil, tendo levado um tombo. Sendo ela de cor azul, provavelmente seria uma orquídea, uma catleia. É considerada parasita, embora não seja. Pode estar aninhada num galho, tendo raízes que a seguram no tronco, mas não se nutre da árvore que lhe dá abrigo. Ela se alimenta dos nutrientes levados pelas águas que escorrem nos galhos quando chove. Por que tornar parasita o que não é? Tornar a flor azul é dar-lhe a cor do céu, do divino, do manto divino. É a não cor escura dos escravizados. A existência de Camilo e Isabel é parasitária. Nenhum produz nada. Só o belo. Vivem às custas do trabalho escravo. Se a natureza se estrutura assim, fazendo do parasitário o belo, por que não o faria a sociedade dos homens? A imagem parece consagrar a exploração do labor escravo, como a abençoar o casal para procriar o bom goiano. O estranho é que goiá era um nome dado por tribos inimigos aos índios que viviam na região: significava “aquele que parece gente”. Quem parece, não é.

A jovem Isabel é a própria flor azul, cuja virgindade indubitável deve ser colhida por Camilo num casamento que promete felicidade e herdeiros. Ela é a flor da natureza, a Virgem Maria que gera a salvação do homem. Ela é a pureza em contrapartida à pecadora Eva europeia. Essa visão antitética da mulher faz parte do inconsciente católico.

Quanto mais Machado quer atrair as graças da oligar-

quia latifundiária, tanto mais se perde como escritor. Evita tratar das questões dos escravos, dos serviçais, das mulheres, seu protagonista evita aproximações. Exclui da trama as contradições sociais. Isso não é ingenuidade: é oportunismo.

Ao não permitir acesso às contradições profundas e ao antitético na política, ele exclui da reflexão os extremos da polarização, embora eles existissem de fato. Seu pensamento é apenas tético, mas não sabe que é tético, pois não permite o afloramento do antitético. O que para ele aparece como antítese não é algo contrário, mas apenas a aspiração de um rapaz por uma moça. É como se ela, na época, tivesse plena liberdade de decidir com quem casaria, ou deixaria de casar. O pensamento antitético não consegue ser desenvolvido, pois também não há espaço para ver até onde as contradições poderiam levar, ou seja, não há espaço para pensar uma superação dialética da situação.

## COMPARANDO PARA REPENSAR

**Ao expurgar as contradições e entrechoques sociais, Machado de Assis não toca nos grandes dramas nem no questionamento dos valores. Não chega ao nível de Dostoiévski, Zola. É um autor menor se comparado com os grandes da época. Também não alcança o nível de Tolstói em *Ana Karenina* nem de Flaubert em *Madame Bovary* nem de Proust na *Recherche*. Isso não é mera ânsia de diminuir, mas de perceber o perfil alcançado, diferenciando qualidades.**

Uma grande obra tem dimensões guardadas em sombras que não se entendem; a obra menor revela a todo momento sequelas, carências, pontas soltas. Ela se torna um aborto do que poderia ter sido. Não tem vida própria, só se mantém porque faz parte de um esquema de preservação que é o processo de canonização. Esse conto de menor qualidade se mantém nas “obras completas” do autor celebrado.

Camilo não precisa trabalhar. Se trabalho era “coisa de negro”, de escravizado, um oligarca não deveria

se preocupar com o exercício da medicina: poderia, se quisesse, ajudar pessoas por “bondade de coração”. Escravos e desvalidos não podiam exigir assistência médica. Eles não têm organização política para apresentar ao Estado o que precisam. Isso poderia ser aflorado na noveleta, mas não é. Se o médico oligarca faz alguma coisa, deve servir para auratizar a casta, legitimar seus bens.

O enredo não está preocupado com o modo de produção nem propriamente com modos de reprodução. Tudo se torna uma “história de amor”. Oito anos de separação, para a menina de doze anos se tornar mulher pronta para o altar. A beleza divina está na casa-grande, jamais na senzala. É o mesmo movimento da escultura antiga, que consagrava deuses cujos traços eram próximos aos do patriciado, distantes dos traços escuros dos escravizados. *Bonus et malus* se tornaram genealogia da moral: bom, ser senhor; mau, escravo.

A noveleta de Machado reproduz esse esquema, sem entrar, contudo, na perspectiva do escravizado. Ele parece que não sofre, não tem problemas. Nem existe. Não parece estranho que aí se fique nessa toada, pois os autores canônicos do século XIX têm raízes no latifúndio escravista. Mesmo no modernismo, Graça Aranha, Mário de Andrade e Oswald de Andrade são oriundos desse meio. Diferente é que alguns passam a estudar na faculdade de direito, sem formação europeia ou só tendo lá uma complementação.

Machado tinha um pé na senzala, mas se identificou com a casa-grande. Não tinha dinheiro para estudar na Europa, não completou faculdade, mas era ladino suficiente para se dar bem com quem mandava no Rio. Poderia ter colocado a questão de por que somente filhos de ricos latifundiários podiam estudar na Europa, enquanto jovens com mais talento e menor origem ficavam descartados: mas não fez. Por que Dom Pedro I e II não desenvolveram amplo programa de bolsas? Por que não criaram internatos públicos para jovens talentosos, por que não fizeram universidades? A “história” de Machado faz parte de sua carreira no serviço público, no qual teve car-

gos de confiança porque demonstrou ser confiável. Usou a literatura para se promover. Conseguiu fundar e presidir a Academia Brasileira de Letras porque sabiam que podiam confiar que ele não iria escrever o que fosse “indecoroso”.

Dizer que Camilo Seabra era rico de origem aparenta descartar o problema da origem do dinheiro, da fortuna. É um passe de mágica, que serve para desviar a atenção sobre o processo de acumulação de fortunas, às custas da miséria em que sobreviviam negros, mulatos, mestiços, índios. A exegese que não trata disso parece correta, pois não toca naquilo que não foi tratado pelo escritor. Aí é que está o problema. Aquilo que é apresentado deixa de fora o que não se quer que seja apresentado. Só se entende o texto a partir do texto que não foi escrito mas poderia e deveria.

Quando se conta que Camilo teve um envolvimento com uma “aventureira europeia”, se descarta a diferença de formação e origem, quando deixa pendentes vários problemas subjacentes. Será que ela estaria disposta a se aventurar pelo interior de Goiás, largando a vida em Paris? Dificilmente. O brasileiro servia para sustentá-la durante meses, anos talvez, mas não servia como marido. Talvez casar nem fosse mais o único projeto de vida da mulher. Será que Camilo estaria disposto a levar uma dama europeia e apresentar para a família? Certamente não, isso é mais uma ponta solta, não desenvolvida. Teria o Brasil condições de oferecer a uma europeia boas condições de vida, inclusive na cultura? O “barão” brasileiro não tinha condições de concorrer com a aristocracia europeia.

O território foi tomado pela coroa lusitana e dividido em sesmarias, gerando uma divisão entre duas classes sem conciliação: a minoria de afortunados; a maioria, de desgraçados. Nessa dicotomia, não se espera que o Estado intervenha para propiciar melhores condições aos pobres. A Igreja Católica legitimava a divisão de fortunas à base da maldição lançada por Noé contra os descendentes de um filho que havia achado engraçado o pileque que o pai havia tomado ao inventar o vinho. Isso poderia ter

sido tema da narrativa, mas não é aventado. “Deixa de ser problema” o que “não interessa”. A quem? Em nome do quê?

A literatura inglesa dos séculos XVIII e XIX reproduz a divisão entre os lordes donos de terra e a massa da população. Isso gera a novela de detetive para mostrar como pessoas ricas disputam suas “heranças”, mas também novelas amorosas em que o problema é conseguir manter a riqueza dentro de poucas famílias seletas. Machado se torna autor conveniente à oligarquia. Faz-se de conta que ele não está do lado senhorial exatamente porque está. Dostoiévski mostrava as tensões e sequelas que a divisão social entre aristocratas, servos e plebeus acarretava.

Há desdobramentos potenciais para as figuras e situações de “A parasita azul”, mas imaginar percursos possíveis mostra como o autor não quis “meter a mão na cumbuca”. O professor e o leitor brasileiros também não querem fazer isso. Preferem cautela e, para si, caldo de galinha.

O tema inicial é a imensa diferença entre a metrópole francesa e o subdesenvolvimento brasileiro, só que não é desenvolvido. Não se propõe fazer do Rio uma Paris à beira-mar nem de Luziânia um centro cultural ou médico. Isso seria propor uma política pública de ensino e saúde, como a monarquia e a República Velha não fizeram. A narrativa não aprofunda a questão da vivência na “velha Europa”, mas mantém a contrapartida católica de Eva fonte de pecado x Maria redentora. Machado nunca foi para lá, mas talvez houvera sido melhor se o país tivesse financiado seus estudos em Paris, Roma ou Londres. Ele se conforma com a “má fortuna”.

O principal é, porém, que ele não fez a viagem interior de superar a teologia e se abrir para as questões sociais. Fica nos clichês católicos, não aprofunda a discussão da posição social da mulher. Poderia ter examinado se “o pecado original” tinha sido um exercício da ideia de liberdade, se a não obediência cega podia ser um começo do próprio pensar, se o Jeová não era onisciente e poderia ter sido passado na conversa; poderia ter-se perguntado se a preten-

são de que Cristo teria salvado todos os homens era algo que não se comprovava na história etc.

O protagonista Camilo Seabra não tem estofo para debater temas intrincados, tensões radicais, machismo, escravidão. Não é ele que limita o autor; é o autor que limita o “protagonista”. Esse estroina não absorve o teatro, a literatura, a pintura com que a boemia refinada se ocupava em Paris. Ao contrário da elite russa, não traz um quadro, uma partitura, um livro, uma ideia ligada às barricadas ou ao movimento sindical. Não é ponta de lança da história. Não valia o dinheiro gasto, mas o autor faz de tudo para que o leitor o aceite como seu herói.

A boemia se sustentava de uma aristocracia decadente, mas parte dela não tinha o suficiente para se manter em boas condições: vivia a contradição entre conviver com a alta cultura e não pertencer à classe mais privilegiada. Essa contradição não é elaborada na narrativa: mais uma ponta solta, que a prejudica. Seabra é da oligarquia brasileira, não da aristocracia europeia, o que o fazia ser inferior: mais um tema não desenvolvido por Machado.

Camilo desespera-se em ter de voltar à pré-história brasileira e se joga na “escala toda dos prazeres sensuais e frívolos (...) com uma sofreguidão que parecia antes suicídio. (...) Entre as moças de Corinto era o seu nome verdadeiramente popular; não poucas o tinham amado até o delírio. Não havia pateada célebre em que a chave dos seus aposentos não figurasse...”<sup>5</sup> O que significa essa linguagem cifrada? Machado encobre problemas com palavras. Se o jogar-se em prazeres era bordejar o suicídio, essa busca era a negação de uma vida que não se conseguia enfrentar. Deve-se poder morrer pelo que se quer viver. Dostoiévski fez disso temas como o jogador, o idiota, o drama de Raskólnikov ou o farrista bêbado Karamazov pai e as reações dos filhos entre nihilismo e misticismo. Mostrou que seria possível fazer algo além da questão entre metrópole e colônia.

Se para Seabra era tão importante ficar em Paris, por que não tratou de abrir um consultório ou trabalhar num hospital? O mais provável é que seus colegas franceses não permitiriam que ele ficasse morando lá como concorrente. Podia ser tolerado enquanto trazia recursos para a França, mas não quando se propusesse a competir no mercado. Ele não teria obtido licença de trabalho ou ficaria sem créditos para ter clientela. Sofreria a arrogância da metrópole em relação aos colonizados. Não adiantaria dizer que sabia português: isso não valeria nada. Também não adiantaria dizer que conhecia ervas usadas pelos pajés ou pelos curandeiros africanos.

Por que, então, admirar uma cultura que o menosprezava? Que ele só valia algo como um trouxa que empresta dinheiro sem cobrar, que sustenta a farralheia sem exigir que os outros sustentem a sua? Qual é a relação da governança brasileira que havia dado a Guiana de “mão beijada” para a França? O que fazer de um país sem a cultura da metrópole europeia? Deveria buscar ser uma grande Paris ou questionar a suposta superioridade?

O que são essas “moças de Corinto”? Seriam “sacerdotisas de Afrodite”, votadas ao amor livre por convicção religiosa. Qual seria a diferença com as “pudicas moças do interior”? São Paulo mandou as mulheres de Corinto se calarem, mas a Igreja achou que ele mandara todas as mulheres se calarem para sempre.

Essas “moças de Corinto” não eram prostitutas de bordel nem de luxo, mas sacerdotisas que tinham relações sexuais fora do casamento por um princípio religioso. É algo próximo ao que depois de 1968 se chamaria de “emancipação feminina”, com outra religião. Subjacente está a mulher que se sustenta com o seu trabalho e, com isso, foge ao domínio machista, podendo afirmar sua diferença.

---

<sup>5</sup> Idem p. 163.



Não é isso, porém, o que se depreende dessa passagem. Elas são mantidas à distância pela suposta adoração a Seabra, sem que ele corresponda a seus afetos. Não se desenvolve a história do relacionamento de um goiano do interior com uma parisiense emancipada. Isso seria questionar a estrutura do casamento que se dizia vigente no Brasil (e que nunca foi praticado assim). Seria preciso ter a ousadia de Tolstói ao escrever *Ana Karenina*, seria enfrentar a estrutura patriarcal e machista da oligarquia católica. Trata-se de mais uma ponta solta nessa “história”.

A aristocracia russa do século XIX usava o francês como língua da classe, distinguindo-se assim dos mujiques que só falavam russo. Era usual jovens aristocratas irem estudar em centros como Dresden, Berlim, Paris. Aprendiam desde cedo a conhecer grandes pintores e, assim, levaram para a Rússia boas coleções de van Gogh, Monet, Manet, Renoir. Com a revolução soviética, muitas obras foram reunidas em locais como a Galeria Puskin em Moscou ou o Eremitage em Petrogrado. Houve obras de van Gogh que ainda conseguiram ser contrabandeadas para a Europa Ocidental e levaram até a processos judiciais na década de 1920.

Camilo Seabra, diz-se, tem uma paixão por uma “princesa russa”, que não é princesa nem russa, pois logo se revela ser filha da Rue du Bac, uma rua de um quilômetro e pouco cheia de lojas, tendo ela trabalhado numa casa de modas até a revolução de 1848 (algo estranho, pois as barricadas não foram contra o trabalho das mulheres). Tendo ela se apaixonado por um “major polaco”, que a levou para Varsóvia, de lá retornou a Paris dizendo-se viúva. Negaceia com o brasileiro, sem ceder (talvez para ampliar o desejo). Esse tema do amor proibido e do jogo entre atração e repulsa fica abandonado: outra ponta solta.

Essa trilha foi retomada por Dumas, Verdi, Proust e outros. Ao se levar Machado a sério como escritor, ele precisa ser comparado a nomes mundiais. O que se percebe, porém, é que não conseguiu produzir algo à altura. Ou ficou aquém de si mesmo ou não podia ir além, ao não pensar adiante seus enredos,

suas figuras, seus conflitos. Parece não ter ficado aquém, pois não conseguiu ir muito além.

Melhor seria se, na escola, os jovens pudessem ter acesso às grandes obras mundiais do que serem doutrinados na mediania do cânone brasileiro. O problema é que com a liberdade da arte seriam geradas mentes mais arejadas, capazes de pensar por si: não currais eleitorais. A arte continua sendo usada para ornamentar a governança; o governo não serve para ajudar a fazer arte, a ensinar a melhor arte aos futuros cidadãos.

Machado de Assis não teve a vivência de estudar na Europa. Seu conto fica restrito a clichês, que não aprofundam as tensões potenciais. A tese de que se pode escrever uma grande obra sobre a aldeia em que se vive tende a ser desmentida: até para ver bem o que nela se passa, é preciso ter uma amplitude maior de vivências, de discernimento do que se passa pelo mundo. Boa literatura não é fofoca de aldeia. Autores russos souberam explorar a significação mais ampla do que se passava em um bairro ou grupo social, tendo vivência mundial. Fizeram aflo- rar na segunda metade do século XIX o continente de sua literatura russa de um modo que os brasileiros não foram capazes.

“A parasita azul” não desenvolve dramas de consciência nem impasses existenciais ou revoluções históricas. O rico Seabra é um pobre de espírito. Esquece a princesa russa ao reencontrar a jovem casadoira no interior de Goiás: de uma Eva indutora ao pecado encontra a salvação numa Maria, que há de lhe dar herdeiros. Aí, o homem pode e até deve ter experiências amorosas; a noiva, não. O enredo é rasteiro, medíocre. Não tem força nem amplitude dramática, falta o ímpeto criativo que se tem em Dostoiévski, Tolstói e vários outros.

Onde reside o problema? Dizer que Machado de Assis era alinhado com o governo imperial, que era conformista com a dominação dos latifundiários, que não buscava uma revolução, que era contra o naturalismo por considerá-lo “indecente”, tudo isso talvez não explique esse fracasso literário. Dostoi-

évski chegou a ser preso na terrível prisão Pedro e Paulo, na beira do rio que percorre Petrogrado, por ter sido considerado “perigoso subversivo”. Na parte final do *Crime e castigo*, ele se desgasta tentando convencer o leitor de que com amor fraterno seriam resolvidos os problemas sociais russos, o que é ingenuidade política, mas nesse momento ele já tinha ido tão fundo no embate do que é bem e do que é mal, da alma do criminoso, da miséria social, que o adendo pouco importa.

Tolstói era um aristocrata, que teve grandes problemas matrimoniais e, no fim da vida, fugiu sozinho, o que apressou a sua morte. Ele não fez a mera exaltação da aristocracia russa, ainda que tenha construído algumas figuras muito marcantes e delicadas. Não endossava a dominação patriarcal. Teve sensibilidade para expor a vivência feminina.

Não é por alguém “ser do contra” que ele vai produzir literatura melhor que um “conformista”. Machado, ao procurar ficar enquadrado no espectro do pensamento da oligarquia, evitou aquilo que poderia questionar a imagem que ela tinha de si. Fez ideologia, literatura trivial, não arte. A “novela cor de rosa” cultiva a alienação, a não politização. Faltou a Machado o instinto feroz do grande criador. Foi um “articulista”, um “cronista”. Fazer o “jogo do contente” não dá vigor ao escrito. Querer impor que nele se trata de um grande escritor é reimpor a coação da oligarquia aos jovens.

Teria sido preciso o Brasil ser invadido como a Rússia por Napoleão para que surgisse em escritores a força épica de um Tolstói? Uma invasão não garante por si *Guerra e paz*. O que a garante é um gênio disposto ao tema. Não se trata, porém, de uma reportagem sobre a guerra e sim de um texto que vai valer depois da guerra e não como mera recordação dela. Há temas permanentes que permeiam a obra. Não foi por falta de invasão napoleônica que não apareceu uma obra como *Guerra e paz*, mas por falta de um gênio como Tolstói.

Essa diferença de resposta aponta para a diferença que foi, na história geral, a revolução russa de 1905

e 1917, que teve maior repercussão do que o golpe militar que foi a “proclamação da república” em 1889. A literatura russa da segunda metade do século XIX expõe um horizonte de preocupações que vai muito além do que a literatura brasileira do período repassou. Kant observou, de passagem, que de tempos em tempos uma guerra poderia sacudir um povo para que se repensasse o que é relevante e o que não é, o que conta e o que não conta. Longos períodos de paz podem esvair a premência de decidir o que precisa ser salvo e o que não.

## DO MAIOR E DO MENOR

**Na relação de Rodolfo e Mimi ou de Raskólnikov e Sônia, aparece a tensão social entre afortunados e marginalizados, entre duros fatos e grandes esperanças. A “ideia central” é uma tensão de opostos, não a mera acomodação de diferenças: acena para algo que vai além do status quo. O autor pode até supor que tenha a receita de como deveria ser essa superação, como ocorreu com Dostoiévski na crença no amor cristão pelo próximo, mas esse espaço utópico lhe permitiu discernir a tese do status quo e se distanciar dele, saber que a antítese deve aflorar para se descobrir a tese como tética, como limitada e não única. Ao pleitear o que transcenda, isso pode levar à consciência do que é esse status quo. Se Sônia acompanha Raskólnikov para a Sibéria, onde ele vai cumprir a pena, como ficam os pequenos irmãos dela, que não tinham pais que deles cuidassem? Mesmo grandes obras podem ter alguma ponta solta, mas ela como que desaparece no todo.**

Uma narrativa trivial não é capaz de fazer um movimento de efetiva negação, que permita formular antíteses e, assim, abrir espaços para a superação do status quo. Ela pressupõe que certo clichê represente o bem e outro o mal, e que no fim o bem vence e os bons são recompensados. Apenas se reafirma o que se entende por bem e por mal: exatamente isso é o que Raskólnikov questiona desde o começo. É uma estrutura religiosa que não é lida como tal. Tudo se acomoda, parecendo o casamento uma so-

lução geral. Quem adere à narrativa trivial também adere à mentira nela implantada. Quem mente para si nas pequenas coisas logo mente para outros nas grandes causas. A pessoa pode ser considerada virtuosa pela sociedade porque esta mantém mentiras semelhantes como sua ideologia.

A narrativa trivial exorciza o trágico e o grande embate capaz de mudar os passos da história. Ela fica no que é menor, faz o jogo do contente. A obra de arte realiza o que Nietzsche chamava de “grande política”, ou seja, vê como princípios morais se tornam práticas sociais e exigem reavaliações radicais em situações de crise. A literatura russa foi capaz de fazer isso, emergindo como grande continente literário na segunda metade do século XIX, algo que a literatura brasileira não foi capaz de fazer por não ter autores que sustentassem passos tão ousados.

Por que insistir que Machado não fez o que não fez? Porque se diz que fez o que não fez. Não é mera invencionice querer achar defeitos onde não há. Eles existem. No próprio texto, na proposta nele contida. Não é apenas comparar para propor alternativas não feitas. Patriotas são negacionistas, não querem ver. Acham que optar pelo menor, pelo restrito, é melhor para o país. Anotar alguns deles num conto sintomático não vai alterar a crença fanática, a prática escolar.

“A parasita azul” é uma narrativa trivial, uma novela “água com açúcar”, uma fraca história de amor. Não tem personagens fortes, assertivas marcantes, conflitos cruciais desenvolvidos. É uma *love story*, uma comédia romântica que não é engraçada nem tem frases marcantes. Cultiva o engodo, a enganção. Ela nega os abismos da vida real. Não consegue desenvolver nenhum dos conflitos subjacentes: não quer. Não dá voz aos negros, aos índios, aos escravizados, às mulheres, ao povo fora do poder. Não aventar sequer algo que já ocorria na região, como a fuga de escravos para a formação de quilombos (como na região de Cavalcanti, que ainda resiste). Em contrapartida, autores como Dumas, Zola, Dostoiévski, Tolstói souberam dar voz aos marginalizados e reprimidos.

Os potenciais conflitos são todos amainados, resolvidos numa boa, com a acomodação dos vetores. A pretensão de um pretendente preterido se resolve com a oferta de um cargo político; a perda de Paris se compensa com uma bela donzela goiana; não há trabalho nem fuga de escravos; não há genocídio de indígenas; os coronéis goianos são respeitados. Em Guimarães Rosa vai-se ter a mesma tendência de recuar diante do antagonico e de acomodar conflitos. A exegese canonizante não quer ver isso.

Sem dar espaço para que se articule a fala antagonica, o discurso oficial de Machado de Assis é tético, chapa branca, superficial. Postula uma tese, em que se endossa o latifúndio, o escravismo, a dominação masculina, o poder imperial, a condição colonial. Ao não dar voz ao outro, a tese proposta não se vê como apenas uma tese possível. Ela se considera absoluta e boa. Não se sabem os limites de algo se não forem ultrapassados. A “ética” se afirma e se firma punindo aquilo que lhe parece transgressão.

Não se vendo como limitado, o tético é incapaz de ver seus limites e, assim, ampliar horizontes, ver que o cerne da arte não é harmonia de nuances e sim o choque de forças antagonicas, em que cada uma é a superação da outra. Ao não ter o antitético, o discurso tético não consegue ir além, ser transcendente. Não consegue exercer a liberdade criativa, não vê o outro. Exorciza a dialética dos contrários. Não tem grandeza.

Ao não conseguir sair de sua lógica estreita e oportunista, não vê a negação de si mesmo, não sabe articular o que seria a negação do narrado e do narrador. Não sabe o passo para além de si, para a negação de si. Ao não saber articular o antitético, ao não percorrer a alteridade, ao fazer do suposto divergente apenas um complemento do vigente, não só não tem amplitude, mas não consegue ver o que poderia ser a superação do status quo proposto e, assim, sequer o reconhece como apenas um status quo.

É mais estratégico ter uma noção do todo a partir do excluído do que ficar mergulhando em uma classe



determinada. A própria classe só se define pelo que ela não é. Por si, ela só tem uma ideologia de si, um espectro sem visão.

Machado poderia ter estudado Kant, Fichte, Hegel e Marx para aprofundar sua visão. Teve tempo de conhecer Darwin e Nietzsche, mas se absteve. Tolstói chegou a ser o primeiro membro correspondente da Academia Brasileira de Letras. Para repelir o naturalismo, Machado declarou que usava “culotes”: parecia não saber que havia um homem nu por baixo. Ao dizer não fazia com que não houvesse um: era o cego que não queria deixar ver, usava culotes na cabeça para vendar os olhos. Poderia ter imaginado o que seria se saíssem sozinhas pelas ruas, como Gogol foi capaz de imaginar. A questão não é andar nu pelas ruas, mas de não ver o que polui não só as ruas.

Vai-se dizer que se está aqui criticando uma obra menor do autor, não um autor de obras menores. Escobar e Capitu tinham vivido uma paixão, com a ruptura das convenções cariocas, mas nenhum deles chega a ter voz no *Dom Casmurro*. Não adianta fingir que a narrativa ser conduzida por um oligarca escravista não permitiria esse afloramento. Poderia ter sido driblado com cartas, diários, testemunhos, podia ter sido substituído o narrador. Não há voz para a mulher “adúltera” nem para o “amigo que trai”. O que aí é antitético não tem espaço, a contradição não se desenvolve. Nem sequer se resolve: a solução é um escape. A tensão entre casamento convencional e paixão avassaladora nem aparece, embora seja este o tema subjacente à obra.

As limitações da obra canônica se complementam e completam na exegese e no ensino. Isso gera um país de mente limitada, uma geleia geral incapaz de fazer a leitura crítica do que se passa à sua volta. Se aparecerem obras de melhor qualidade, serão ignoradas, pois nem sequer se pretende comentá-las, já que isso poderia torná-las conhecidas. Impera a apatia.

A população está treinada pelo catecismo, pela escola e pela família a aceitar mentiras como verdades, e a não problematizar nada, a aceitar tudo. A

mídia respalda inverdades, não toca em temas problemáticos. A literatura deixou de ser exercício da liberdade imaginativa, para se tornar um discurso de persuasão em prol do poder. Essa mente acomodática pervade o ensino dito superior, num silêncio em que se evita discutir problemas, mesmo quando eles estão invadindo as salas.

## REPENSANDO FUNDAMENTOS

**O que mais preocupa é a diferença entre obra menor e obra maior. Não é questão de tamanho, de quantidade de páginas. É diferença de qualidade. Um conto curto pode valer mais que um romance alentado. Na obra menor, pontas soltas disparam faíscas que não foram implementadas em energia canalizada. Logo se vê o que ficou faltando e se pode descrever as carências. Só se percebe a grandeza da obra maior quando se relê, passando a descobrir nuances e embates antes não percebidos com clareza.**

Na obra maior se tem aquilo que deixou de ser feito na menor. A comparação cabe, mesmo que vá contra o obscurantismo que se finge de patriota para prejudicar o arejamento das mentes. Quanto mais se estuda, maior fica a obra maior e menor se mostra a menor. A menor fica aquém de suas possibilidades, mas o leitor canônico é treinado num negacionismo constitutivo que não quer perceber isso. O cânone brasileiro é um rosário de rezas anódinas que são apresentadas como elevação do espírito.

A grande obra não se rende a ideologias limitadas. Ela não é mera “comunicação”, um tornar comum o que era de um. Conceitos não conseguem resolver com “análises” esse diferencial a mais da grande obra, que está nela e resiste às tentativas de definição, pode ser vivenciado por quem tiver abertura para tanto e justifica a existência dela, pois só nela consegue ser sugerido. É um sentido que transcende o significado das palavras. Um “a mais” que não se define pelo menor. Ele recusa definição. Por isso, a resenha de louvação, por mais que tente endeusar uma obra menor, tende a cair nos lugares-comuns

do entendimento.

Há na grande obra um dizer apenas sugerido, um dizer não dizendo, algo que resguarda a obra, para que transcenda o seu aqui e agora. É preciso um esforço para captar isso que está aí como uma cantilena suave e não é redutível a conceitos, ainda que alguns possam ser uma chave para captar esse a mais. A grande obra tem sombras, partes sombreadas, ela repousa em algo que não se vê, mas que a sustenta, deixa-a de pé. A parte visível repousa na invisível e, ao mesmo tempo, sugere lados que não estão diretamente à mostra, mas existem nela.

A obra menor não tem isso. Por conceitos se consegue mostrar o que nela não foi feito. O conceito esgota a obra menor, mas não alcança nem resolve a maior. Precisa se esforçar para sugerir o que não se deixa definir.

A “exegese” não pensa os textos. Tenta expor o que crê ver neles. Estabelece assim uma ponte com o leitor, mas que é apenas o lugar-comum do modo de entenderem as coisas. Com isso, não consegue ver o que eles deixaram de ser para serem o que são: apenas repete banalidades. Não pensa. Acha que “entender” é pontuar o denominador comum entre autor e leitor. Para isso, o autor menor é mais fácil, mais “adequado”.

A literatura parece ser a mais pobre das artes, portanto a menor, a mais desprezível. Ela permite, porém, maior liberdade. Quanto maiores os custos, mais quem paga quer determinar o que deve ser feito. Como os textos ditos sagrados também são literatura, na prática ela é a arte mais importante, orienta as demais e a vida coletiva. Permite repensar e expressar o que um discurso político não consegue. Que um texto se torne canônico, imposto como leitura obrigatória, é, porém, decisão do poder. Um sistema – como uma Igreja ou um Estado – não costuma promover o que não tenha um mínimo de condições de qualidade. Ele a define, porém, como aquilo que está no seu gosto, adequado aos seus interesses.

Qualidade não é, no entanto, apenas a impressão

que algo causa em alguém, mas a estrutura que caracteriza algo, o estado em que se encontra, seu modo de ser. Não é mero gosto subjetivo. Está na coisa. O que agrada ao poder é o que está no perfil da imagem que ele tem de si mesmo, algo muito diferente do que ele efetivamente é. Essa diferença entre imagem e realidade é o espaço em que vive a escrita. O escriba oportunista procura incensar a imagem idealizada, que não é apenas narcísica e sim legitimação de privilégios, auratização de quem tem poder. Não é o rancor contra a estrutura social czarista que fez o gênio de Dostoiévski, mas lhe deu impulsos para fazer o que autores conformistas não fariam.

Na acomodação oportunista e no negacionismo, problemas graves não se resolvem. Eles são objetivos. Boas obras sobre eles também não resolvem, mas permitem que sejam vistos com maior clareza. Para crer na força de uma cena épica, é preciso aderir a valores guerreiros, capazes de mudar a história. Homero não faz o elogio dos acaios só por serem vitoriosos nem degrada os troianos por terem perdido: pelo contrário, descobre relações mais “humanas” entre os perdedores, enquanto mostra o arrependimento de Aquiles por ter optado pela fama, em vez de pela vida mais longa (dele próprio, não daqueles que ele matou).

O problema corrente mais sério de leitura talvez não seja sequer o analfabetismo funcional por via eletrônica nem o analfabetismo fático e a falta de leitura da maior parte da população. O texto mais importante na sociedade ocidental ainda é a *Bíblia*, mas não há um curso de Letras no país que a discuta para valer, enquanto padres, pastores e doutrinadores ficam ocupando canais e mais canais de televisão, templos e púlpitos, microfones e públicos cantantes para ditar caminhos da salvação. Não há enfrentamento, não há liberdade de contestação. Uma antena emissora é como um púlpito: ditado de cima para baixo, sem perguntas.

O que prepondera socialmente é a adesão a ficções negacionistas, há a leitura dogmática que não reconhece a ficção do que está lendo e não vê na litera-

tura um espaço para dizer o que outras formas de discurso não conseguem. A história preserva longas distorções de valores, erros celebrados como acertos, enquanto o que representa outras visões é posto de lado, eliminado. Não basta a inversão da estrutura vigente. Ela não chega a ser um percurso pelo novo. Não temos público preparado para esse novo. Discursos de políticos não são espaço para debater e rebater fundamentos. Precisam agradar. São falas de segundo grau. Antes deles estão pensadores que rearticulam pressupostos e, antes ainda, poetas originários (não meros fazedores de versos). Filosofar não é ensinar clichês, comentar biografias e bibliografias. Mais fundante é a grande poesia. Para captar sua grandeza é preciso estar à sua altura, talvez no alto de outra montanha.

Pensar exige que se vejam as coisas de fora daquilo que se supõe que elas sejam. Quando se converte uma coisa em objeto do conhecimento, passa-se a crer que a coisa seja esse objeto mental, mas ele serve para encobrir o que a coisa é, e a deixa inatingida embora tenha a pretensão de ter resolvido tudo. Que o ser humano seja dominado pela ânsia de dominação que o caracteriza tem por seqüela a devastação que ele deixa como rastro de sua história.

Quem pensa pode pensar errado. Tem de “pensar errado”, na errância de uma busca por veredas sem placas de sinalização. Não pensa quem pensa nos parâmetros do estabelecido: apenas faz variações em torno do já sabido e dito. Finge que pensa, não pensa. Quem pensa “direito” supõe que pensa errado quem pensa diferente.

“Entender” o dito alheio é fazer a sua tradução para os conceitos de quem supõe estar entendendo. Ele supõe estar, porque reduziu a alteridade à sua egoidade (num ego que é incapaz de saber seus limites), porque pressupõe estar apenas dizendo as delimitações e os limites do “objeto” de sua identificação. Ele recobre a “coisa” com seu objeto identitário. É uma projeção que não se percebe como tal.

Quem pensa está fora dos trilhos do entendimento consolidado. O ficcionista gera personagens e situa-

ções que lhe permitem pensar fora de si e sugerir o que outras formas de discurso não conseguem. Ele foge ao enquadrado, ao “existente”. Mente para dizer verdades que de outro modo não poderiam ser ditas. Cria outros mundos para ver melhor o mundo.

Embora a diferença entre obra menor e obra maior não seja questão de quantidade de páginas, a obra pode exigir ser mais alentada para dizer tudo o que tem a dizer. Um conto pode valer mais que um romance alentado, mas em geral os grandes romances têm mais a dizer que bons contos, pois estes giram apenas em torno de um ponto. Se, na obra menor, pontas soltas mostram faíscas não implementadas em energia canalizada, na obra maior se tem aquilo que deixou de ser feito na menor. A menor fica aquém de suas possibilidades latentes, mas o leitor é treinado na escola subdesenvolvida para não perceber isso, assim como poderia ser treinado a perceber convivendo com grandes obras. Um rosário de fracassos costuma ser entre nós apresentado como enlevada elevação. Quem aprende a ler grandes obras também aprende a decifrar a política.

A arte não se resolve pelas ciências do entendimento, pois o belo e o sublime estão além do que pode ser apreendido por conceitos. É preciso a vivência da obra, captar suas pulsões e tensões internas, para sentir sua abrangência transconceitual. Só começamos a vivenciar a obra quando captamos algo daquilo que não conseguimos entender. Se ela não consegue expressar isso, não se realiza como arte. A hermenêutica deve nos levar mais a interrogações do que a respostas.

A exegese não repensa os textos, apenas repete modos habituais de entender. Tenta expor o que crê ver neles. Com isso, não consegue ver o que eles são, apenas repete banalidades consolidadas. Não repensa os fundamentos. Acha que “entender” é pontuar o denominador comum entre autor e leitor: o autor menor é mais fácil, mais “adequado”. Não leva adiante, não repensa a realidade, não desafia o futuro.

Quando de uma coisa formamos um objeto de co-

nhecimento, fazemos de conta que a coisa é esse nosso objeto: da perspectiva da coisa, o nosso “objeto” a deixou intangida e intocada. Temos a ânsia de que, quanto mais signos usamos, mais chegamos às coisas, quando de fato mais delas nos afastamos. De certo modo, a coisa é o inconsciente do nosso objeto de conhecimento, que se torna então um objeto de encobrimento.

Quando se fala em hermenêutica, supõe-se que ela seja um modo de explicar e explicitar o que estaria contido num texto: o “conteúdo subjacente”. O que nisso se faz é, no entanto, a tradução do seu desconhecimento ao nosso modo de entender. Aí não se vê o que foi “contido”: impedido de ser acessado: manipulado para que não se visse. Não entendemos o “original”, pois ele se torna a projeção de nossa reconstrução, a tradução de nós no outro como se fosse algo outro. Traduzimos como original a versão que dele fizemos para nós.

A “análise” deveria partir de um não-texto, de algo que o texto não é mas que nos é apresentado para ser explicitado em outra linguagem. A análise precisa se negar como mera aplicação de esquemas a priori para chegar a si mesma. O texto proposto só se entende a partir do texto não posto. A compreensão do texto somente emerge quando entendemos o que não foi dito, o que só foi “presentificado” como ausência: escamoteado. O ausente, aquilo que não foi dito, pode delinear, porém, com mais clareza o perfil do que nos é proposto e imposto. A compreensão do ser surge a partir da concepção do não-ser. Só se pode pensar o ser a partir do não-ser, mas também o não-ser só a partir do ser.

# AUTOFOTOGRAFIA NA FRONTEIRA BRASIL-URUGUAY: TRAVESSIAS

## AUTOPHOTOGRAPHY ON THE BRAZIL-URUGUAY BORDER: CROSSINGS

EDUARDO ROCHA, TAÍS BELTRAME DOS SANTOS, NATÁLIA LOHMANN D'ÁVILA

---

### Resumo

Este escrito se desdobra da viagem realizada pela fronteira Brasil-Uruguay durante o projeto de pesquisa: “Travessias na linha de fronteira Brasil-Uruguay: controvérsias e mediações no espaço público de cidades-gêmeas”. O espaço livre público nessa linha possibilita compreender essas alianças de forma ainda pouco explorada. Buscando fomentar estudos que envolvam a experiência urbana e social nas faixas de fronteira de forma heterogênea, pretendemos entender como esse espaço ambíguo, pertencente a dois países, duas culturas e duas legislações, se desenvolve material e imaterialmente. Utilizando como metodologia a cartografia urbana, desdobramento da cartografia deleuze-guattariana, viajamos pelas cidades-gêmeas registrando as movimentações. Parte do percurso e do processo de caminhar pela linha de fronteira foi acompanhada pela autofotografia, um procedimento que trata da visão individual e subjetiva do espaço. Ao final, compreendemos algumas múltiplas facetas e brechas que podem ser encontradas na linha de fronteira e nos indicar outras possibilidades para o projeto e a experiência desse simbólico espaço livre público.

**Palavras-chave:** Cartografia Urbana, Autofotografia, Fronteira Brasil-Uruguay, Urbanismo Contemporâneo.

### Abstract

*The public open space in this line makes it possible to understand these alliances in a way that has not yet been explored. Seeking to promote studies that*

*involve the urban and social experience in the border strips in a heterogeneous way, we intend to understand how this ambiguous space, belonging to two countries, two cultures and two legislations, develops materially and immaterially. Using urban cartography as a methodology, an unfolding of the Deleuze-Guattarian cartography, we travel through the twin cities recording the movements. Part of the route and the process of walking along the border line was accompanied by self-photography, a procedure that deals with the individual and subjective view of space. In the end, we understand some multiple facets and gaps that can be found in the border line and indicate other possibilities for the project and the experience of this symbolic public free space.*

**Keywords:** Urban Cartography, Autophotography, Brazil-Uruguay Border, Contemporary Urbanism.

## 1. INTRODUÇÃO

**O termo fronteira refere-se não somente a uma linha que indica o limite entre duas regiões, mas também à faixa que se estende a partir dela para ambos os territórios. Esse traço divisório não define um término, mas sim o começo de uma prática ampla, complexa e heterogênea. O interstício entre Brasil-Uruguay<sup>6</sup> provoca nuances e conceitos plurais, que nos convidam a diversas observações sobre um território ímpar. A fronteira é mais que o encontro entre duas culturas; é a celebração de**

---

<sup>6</sup> Por respeito à língua falada em ambos os países, a palavra “Brasil-Uruguay” foi mantida em suas línguas originais (português-espanhol).



**algo que só o encontro intensivo <sup>7</sup> é capaz de produzir. No entanto, ela não pode ser submetida a apenas uma interpretação fixa; deve ser experimentada (Silva, 2005), pois se trata de um lugar de ninguém e de todos ao mesmo tempo, estando constantemente em transformação. Embora a fronteira Brasil-Uruguay possua um caráter integrador, de alianças e de convivência harmônica, que revisa o conceito de fronteira como divisão, segregação e exclusão e dá espaço a um conceito cordial, de cooperação, existem restrições e entraves particulares nas jurisdições de cada país (Resende, 2019). A administração desses espaços físicos é desafiadora, porque abriga duas legislações e práticas de espaço público distintas.**

Politicamente, a linha de fronteira Brasil-Uruguay se estende por 985 km, desde a tríplice fronteira Brasil-Argentina-Uruguay, seu ponto mais a oeste, até a foz do Arroio Chuí, no extremo sul do Brasil (Resende, 2019). Esse espaço é caracterizado por divisões secas e fluviais, com malhas urbanas contínuas ou descontínuas, que apresentam morfologias e usos do espaço público que vão de grandes intensidades a vazios. Entendemos por cidade-gêmea os núcleos

urbanos consolidados, ainda que cortados pela linha de fronteira, com potencial de integração econômica ou cultural.

Estudar esse espaço é reconhecer o potencial que ele possui como propulsor de culturas, costumes e ideias, o que o introduz como peça fundamental para o desenvolvimento interno das cidades/países. Com o objetivo de investigar o uso dos espaços livres públicos <sup>8</sup> da linha de fronteira Brasil-Uruguay, definido pelas cidades-gêmeas (Chuí-Chuy, Jaguarão-Rio Branco, Aceguá-Aceguá, Santana do Livramento-Rivera, Barra do Quaraí-Bella Unión e Quaraí-Artigas), percorremos, por 10 dias, a faixa de fronteira Brasil-Uruguay nas seis cidades-gêmeas que compõem o território urbano binacional. Como parte do projeto de pesquisa “Travessias na linha de fronteira Brasil-Uruguay: controvérsias e mediações no espaço público de cidades-gêmeas” <sup>9</sup>, entre 24 de agosto e 02 de setembro de 2018, quinze pesquisadores – entres os quais, acadêmicos, mestrandos e professores – viajamos pela zona de fronteira Brasil-Uruguay a fim de realizar uma cartografia urbana – experiência corporal e sensorial da cidade, na tentativa de vivenciar e compreender esse território tão potente (Fig. 1).

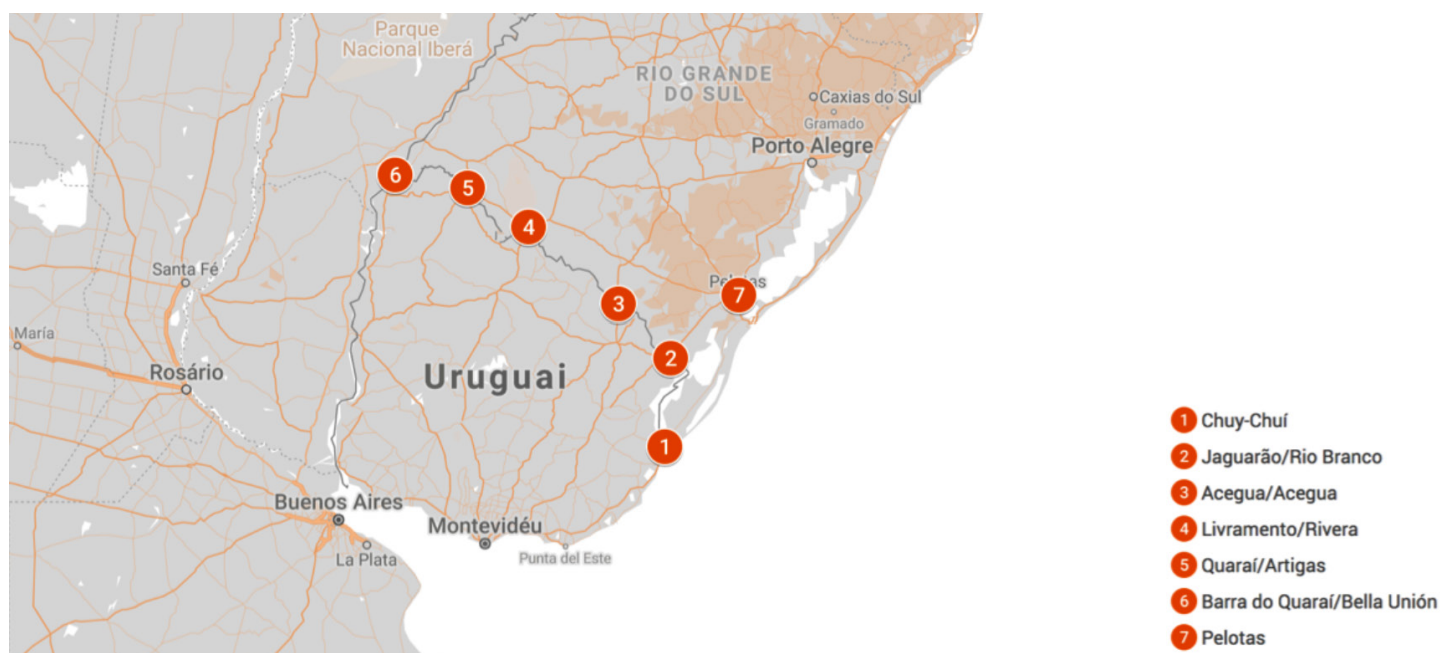


Figura 1 - Mapa com a localização das cidades-gêmeas e Pelotas. Fonte: Edu Rocha, 2021.

<sup>8</sup> Espaço livre público é um ambiente social sem edificação ou uso definido (Magnoli, 2006).

<sup>9</sup> O projeto é desenvolvido pelo grupo de pesquisa Cidade e Contemporaneidade do Laboratório de Urbanismo (LabUrb) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Financiada pela FAPERGS e CNPq. Mais informações: <https://wp.ufpel.edu.br/travessias/>

A cartografia urbana, método adotado por essa pesquisa, trata de explorar as sensações, os sentimentos e os desejos presentes na cidade contemporânea, com o objetivo de se aprofundar no cotidiano, retratando ou mapeando aquilo que fica de fora dos mapas tradicionais, como as pessoas, as interações e a utilização do espaço público (Rocha, 2008). Pretendemos compreender os fenômenos urbanos próprios da contemporaneidade a fim de contribuir para projetos futuros de integração e leituras mais diversas de regiões fronteiriças.

Durante a viagem, organizamo-nos em quatro eixos, cujos materiais foram combinados a fim de conseguir um produto visual plural e amplo. O primeiro eixo destinou-se a entrevistar moradores, autoridades e viajantes da fronteira Brasil-Uruguay; o segundo, a captar por meio de audiovisual o próprio processo de pesquisa em campo: os deslocamentos, as travessias e as reuniões, além do cenário da vida urbana; o terceiro grupo buscou mapear os usos e apropriações nas imediações da linha de fronteira; e o último, ao qual este escrito se destina, a capturar afectos da linha através da autofotografia. A autofotografia buscou desvelar a experiência dos pesquisadores nas travessias realizadas na linha de fronteira das cidades-gêmeas entre Brasil-Uruguay a fim de cartografar, com linguagens visuais (fotografias) e verbais (pequenas entrevistas sobre as fotografias), as vivências e as sensibilidades afloradas nesses espaços livres públicos.

Observando a organização e o uso da linha de fronteira nos diferentes territórios, produzimos narrativas sobre a fronteira Brasil-Uruguay, ressaltando os imbricamentos entre as políticas adotadas, o planejamento e o uso dos espaços públicos. Experimentando os diversos modos de vida em cada cidade, buscamos ressaltar a heterogeneidade praticada nesse extenso território fronteiriço.

## 2. A FRONTEIRA BRASIL-URUGUAY E ESPAÇO LIVRE PÚBLICO

**A fronteira Brasil-Uruguay passou por uma série de conceituações e divergências em seu tratamento, demarcação e definição ao longo da história. Entre hiatos de abandono e disputa, a fronteira simbolizou puramente, durante um longo período, um território de transição entre poderes legais e políticos de dois estados. A integralização legal do território de fronteira foi idealizada pela primeira vez em 1933, quando foi promulgado o primeiro Estatuto da Fronteira (Pucci, 2010).**

O documento possuía um viés mais defensivo e tinha como objetivo a organização de questões cotidianas e práticas para evitar quaisquer causas de desinteligência. Edson Struminski (2015) acredita que o estatuto incentivava as cidades a não se conectarem, mantendo seu caráter nacionalista. O termo legal buscava a regulamentação da área fronteiriça a fim de evitar conflitos. Esse propunha, dentre outras medidas, delimitar uma distância entre áreas urbanas de 10 metros da linha fronteiriça. As medidas rígidas desconsideravam as trocas econômicas e sociais que já eram realizadas pela população da fronteira Brasil-Uruguay naquela época. Assim, nesse mesmo período, ambos os países, a partir do Estatuto, firmaram “alguns convênios como o incentivo ao turismo, a permuta de publicações, a exposição e venda de produtos nacionais nas capitais vizinhas e o intercâmbio artístico entre países” (Resende, 2019, p. 157), que possibilitaram a continuidade de uma fronteira ativa e colaborativa.

O Estatuto Jurídico da Fronteira é vigente até o momento, e ainda se encontram contradições e subversões claras aos seus ideais primeiros. As atividades ocorrentes nas cidades-gêmeas da faixa de fronteira integram economicamente, socialmente e culturalmente os dois países, criando não uma dicotomia, como esperado, mas formulando uma outra territorialidade própria desse encontro. Com a intenção de promover esse intercâmbio possibilitado na faixa fronteiriça, o “Tratado de Amizade, Cooperação e Comércio”, assinado entre Brasil e Uruguay em 1975, foi o primeiro a promover ideais de integração entre os dois países, o que possibilitou a criação de vários outros na sequência.

Conhecendo o caráter mutável e flexível dessa zona de convergência cultural, compreendemos a fronteira não como um limite ideal culminado em uma linha, mas como um território característico que possui peculiaridades geográficas, subjetivas, políticas e culturais. Para isso, entendemos como território um modo de expressividade intenso (Guattari, 1992), vinculado à prática do espaço livre público, que ultrapassa os conceitos estáticos, embora seja influenciado por eles. No sentido menor, o território de fronteira é repetidamente atualizado (ritornelo) toda vez que ganha outro uso inesperado (dever) que subverte a lógica política de separação. São esses novos-usos e produções, por vezes efêmeros, que interessam para esta pesquisa (Custódio; Donoso e Macedo, 2018).

“Não se trata, portanto, de uma pesquisa sobre algo, mas uma pesquisa com alguém ou algo. Cartografar é sempre compor com o território existencial, engajando-se nele” (passos e Alvarez, 2009, p. 135). Habitar o território existencial é, então, acolher e ser acolhido na diferença, percorrendo uma linha de intermitências e possibilidades que podem nos suscitar outras formas de olhar para os territórios de encontro que ousamos denominar fronteiras.

### 3. A CARTOGRAFIA COMO MÉTODO DE PESQUISA-INTERVENÇÃO

**O termo cartografia nasceu na geografia e se trata da arte ou da ciência de criar mapas. Adaptada pela filosofia, passando a ser considerada um meio de mapear processos (Passos; Kastrup e Tedesco, 2014), a cartografia consiste em uma metodologia de mapear, dando passagem às forças que agem em um território praticado. Mapear em campo, sendo o seu produto um mapa geográfico ou conceitual, com objetivo de localizar e sentir o mundo (Rocha, 2008). Estar em campo não para comprovar uma meta ou resultado específico, mas para compreender as multiplicidades e eventualidades que configuram um objeto no cotidiano,**

**abrindo-se, durante o processo, para resultados inesperados mas fundamentais para a pesquisa e a composição dos mapas.**

Os mapas, nessa metodologia, não são fechados e exatos, mas registros que dizem sobre o próprio percurso do pesquisador, do objeto e da produção de um conhecimento. Podem ser: desenhos, fotografias, vídeos, textos, entrevistas, autofotografias, etc.; meios que permitam o exercício de observar, experienciar e pensar sobre determinada temática. Acompanhando os efeitos do próprio percurso sobre o pesquisador, o objeto e a produção do conhecimento, o mapa não é algo pronto, ele está em desenvolvimento e trata de um meio de cartografar um processo, levando à criação de conceitos. Esse mapeamento abrange mais do que a prática ou a narrativa, mas também os atravessamentos que são pensados ou percebidos durante ela. A cartografia é, então, mais do que criar um mapa como um produto final ou fechado; é registrar e analisar todo o processo enquanto ele ocorre. O modo de cartografar acompanhando processos indica que essa processualidade está presente em todas as etapas da pesquisa, desde os avanços às paradas, em campo, na escrita, no pesquisador (Passos, Kastrup e Escóssia, 2009). A pesquisa está sempre em processo.

Ampliando a ideia de cartografia e aplicando-a num campo urbano, delinea-se a cartografia urbana que se soma aos mapas racionais e funcionais, buscando aproximar o pesquisador do objeto de pesquisa e vice-versa, com objetivo de relatar o sensível, o inconstante, o real e a singularidade de cada território e gerar mapas que mostrem diversos sentidos na cidade. Esses mapas apontam características que normalmente são ignoradas nas representações das cidades planejadas, propostas por macroescalas, por demonstrar a limitação da representação ou cotidianidades menores. Assim, a cartografia urbana é capaz de denunciar pontos de exclusão, marginalização, precariedade, além de desigualdades urbanas e sociais, pois se aproxima de pontos menores, que são sensíveis ao olhar observador que percorre a cidade. O método se propõe a observar as trocas que ocorrem nas cidades, as subculturas, o cotidia-



no. É uma espécie de microanálise do ambiente urbano (ROCHA, 2008), que aponta e amplia a voz do frágil, do não formal, do que foge à regra e que, por isso mesmo, propõe a criação a partir da diferença. As cartografias menor e oficial coexistem e podem multiplicar os sentidos a partir de um território.

A cartografia urbana contempla tanto o processo da corpografia, ao lançar o corpo-cartógrafo, aberto para as subjetividades, quanto à deriva, processo errante de desbravamento de um território. Entende-se a corpografia errante como uma experiência urbana corporal estimulada pela prática da errância (Jacques, 2007), uma vivência dos espaços urbanos pelo e no corpo errante, sem rumo, a recusa de um controle. O errante anda sem medo de se perder, pois na perda há a potência para fugir da razão em busca do inesperado. Ele anda pelas ruas acompanhando e denunciando as intervenções urbanas (Jacques, 2012), quando essas deveriam ser consideradas um organismo vivo, cheio de afetos e conexões sensíveis. Quando fazemos isso nos deslocando de uma cidade para outra, chamamos de pedagogia da viagem.

A pedagogia da viagem é ir, estar e voltar. Uma imersão num tempo-espaço-território. Primeiro, escolhemos o mapa e preparamos a viagem. Organizamos o itinerário e as malas, convidamos os amigos, ajustamos visitas e compactuamos o roteiro. Assim, saímos, registramos e deixamos a cidade nos invadir. Perdemos o rumo e somos atravessados. Viajamos para caminhar e registrar, para sermos atravessados e deslocarmos a fronteira na fronteira. E então voltamos para recolher os pedaços e compreender o que nos aconteceu e o que forçamos a memória para lembrar. Voltamos para registrar, pensar e olhar o todo como quem quer achar uma nova forma de olhar (Rocha, 2017) nesse depois, onde a experiência já está sedimentada, que dizemos sobre as fotografias que nos encontraram pelo caminho.

#### 4. A AUTOFOTOGRAFIA

**A autofotografia, procedimento utilizado pela pesquisa dentro da metodologia da cartografia urbana, foi adotada da Psicologia pela Arquitetura e Urbanismo. A fotografia começou a ser utilizada em estudos psicológicos quase paralelamente à criação da fotografia e do reconhecimento da Psicologia como ciência no final do século XIX (Neiva-Silva e Koller, 2002). Seu uso pode ocorrer de diversas formas, com vários sentidos, metodologias ou conceitos a serem utilizados, dependendo do objetivo que se deseja alcançar. E a autofotografia é uma delas.**

A autofotografia surgiu como uma facilitadora da comunicação, aumentando as possibilidades de interação pesquisador-paciente, sendo que funciona como um auxílio na comunicação de significados para pessoas com dificuldade de expressão, pois não depende de habilidades verbais ou de escrita. Pode-se dizer que o procedimento busca atribuir significados às imagens (Neiva-Silva e Koller, 2002) caracterizando-as como sensoriais. Ele consiste em solicitar um número determinado de fotos que devem responder a uma pergunta específica, a pergunta de pesquisa. As imagens são tiradas por quem está sendo estudado, pesquisado, tornando esse um processo autônomo, no qual a pessoa tem o controle das fotos que irá registrar, não existindo uma direção ou condução do pesquisador sobre o pesquisado. Em seguida, são realizadas entrevistas para compreender a visão do fotógrafo sobre as imagens, quais as intenções e significados de cada uma ou do todo. A entrevista não visa somente a informação, mas também as sensações, as emoções e as motivações do que está sendo narrado, com foco na experiência e não na representação (Passos; Kastrup e Tedesco, 2014).

A autofotografia vem sendo utilizada como um procedimento cartográfico por promover a individualidade do processo e a compreensão psicológica do espaço urbano. Juntando a corpografia da cartografia com a análise autofotográfica, obtém-se uma visão subjetiva, sensível e também material do

pesquisador sobre o território. As fotografias podem conter qualquer ação, pessoa, objeto, símbolo ou local. Não existe resposta certa ou errada à pergunta de pesquisa, mas respostas pessoais. Uma das grandes contribuições desse procedimento, fator que destaca a potência desse dentro da pesquisa em questão, é a sua capacidade de comunicação multicultural, não dependendo de língua, cultura, nacionalidade, etc., para se fazer compreender. O projeto “Travessias” foca na obtenção de dados qualitativos através do tipo de análise autofotográfica. A análise em autofotografia procura contemplar as linguagens visuais (imagens) e verbais (entrevistas e legendas das imagens), de modo a dar margem a contradições nas representações e significados. Utiliza-se a imagem como um disparador de ideias e pensamentos sobre a questão pesquisada, possibilitando a quebra do par representação-significado, no qual a imagem nem sempre vai ser uma clara expressão do texto, do que foi sentido, compreendido, do que está se querendo apresentar pelo fotógrafo, tornando o par essencial e complementar.

Tratando-se de um mapa composto por um conjunto imagem-texto, a autofotografia usa de fotografias feitas pelos pesquisadores na linha de fronteira e um pequeno relato sobre o clique. O método permite de alguma forma a circunscrição do senso comum enquanto acolhe o extraordinário, potencializando a leitura do território.

O interesse é encontrar nesses espaços o que os tornam únicos, o que os tornam agradáveis, o que os tornam desagradáveis, o que as pessoas sentem ao se encontrarem ali? Elas querem sair logo? Elas querem permanecer? Como diferentes trechos dessa linha, que se desenvolve ao longo dessas seis cidades-gêmeas, se diferenciam e se assemelham? A partir das inúmeras significações que a faixa de fronteira possibilita, a metodologia propõe o encontro entre diferentes pontos de vista a fim de pluralizar as sensações vivenciadas no local. A autofotografia confere liberdade ao pesquisador/pesquisado por permitir que esse dite o que será fotografado, quando e por quê. O sujeito é autônomo no ato de fotografar e responder a questão da pesquisa, que

no caso foi: *o que chama a atenção do caminhante-pesquisador na linha fronteira?*

Enquanto outros procedimentos trabalhavam com a visão local da fronteira, a autofotografia recolheu registros dos próprios viajantes-pesquisadores. Isso se deve a quatro fatores: para obter uma visão estrangeira da linha fronteira, diferente da visão do morador que já está acostumado com ela; para obter uma visão técnica, pelo pesquisador-cartógrafo, que observará e analisará o território de uma forma distinta; para obter uma visão ampliada, levando em consideração que o viajante relatará a sua visão de todas as linhas fronteiriças percorridas; e, por último, em função do tempo disponível para a realização do estudo, que seria muito curto para ser desenvolvido com os moradores.

Dentre o grupo de pesquisa, seis participantes realizaram a autofotografia, pesquisadores com idades entre 23 e 47 anos, sendo eles graduandos, pós-graduandos em Arquitetura e Urbanismo. Três pessoas registraram a viagem somente pela autofotografia e as demais participaram realizando entrevistas e traçando outros mapas. Como todo o grande grupo fez as travessias pela linha de fronteira, as seis pessoas responsáveis por mapear esse território pela autofotografia deveriam registrar imagens que dialogassem com o objetivo da pesquisa, expressando pela foto texto o que as afetou com maior profundidade durante a experiência. A concepção de trabalhar com esses dois nichos de pesquisadores se deu em função da possibilidade de obter um número maior de informações, mais pontos de vista singulares.

Os caminhantes percorreram a zona de fronteira durante o dia e a noite, com suas câmeras fotográficas, sob sol e chuva, calor e frio. Diversos foram os atravessamentos, sejam humanos, comerciais, territoriais e meteorológicos, e cada um atuou como potencial na percepção dos espaços. Nas autofotografias, revelaram-se variadas cenas, em diversos ângulos e aproximações, gerando as mais diversas imagens pelos diferentes pontos de vista.

Durante a travessia, os pesquisadores poderiam fo-

tografar quantas fotos desejassem. No entanto, deveriam escolher entre duas a cinco fotos que mais expressassem o afeto incitado pela pergunta de pesquisa. Essas acabaram sendo descarregadas no retorno da viagem, individualmente no Laboratório de Urbanismo (LabUrb) da UFPel. As imagens foram escolhidas pelo pesquisador previamente ao encontro e, nesse, além de descarregadas, eram visualizadas e analisadas pelo fotógrafo-pesquisador, quem explicava, em uma entrevista, o porquê de sua escolha e de seus afetos. Essa entrevista se constituiu como uma conversa livre, um relato, sem intenção de direcionar o fotógrafo, apenas ouvi-lo. O objetivo era possibilitar o retorno a experiência de campo, para que a fala fosse de uma experiência interna a esse (Passos, Kastrup e Escóssia, 2009). A distância entre o momento da ação da fotografia e de sua análise permite ao autor refletir e compreender a fronteira, bem como ter uma visão geral de todas as cidades, para que assim possa expressar melhor os seus sentimentos e as razões pelas quais acabou escolhendo aquelas imagens.

As entrevistas, posteriormente, foram transcritas e organizadas em conjunto imagem-texto, lado a lado, primeiramente por cidades, cidades-gêmeas ou países para em seguida serem organizadas em temas que caracterizaram essa fronteira Brasil-Uruguay. Pudemos, então, perceber a potência do procedimento da autofotografia na compreensão sensível e material do território; na sua capacidade de ruptura do par representação-significado; e na percepção da força da faixa de fronteira, onde existem diversidades que são sentidas de maneiras totalmente individuais e únicas.

Algumas linhas foram mais facilmente percorridas e percebidas pelos viajantes do que outras, seja pela sua extensão, topografia, condições climáticas, etc. A troca de experiências corpográficas, não somente do pesquisador com o local, mas com o próprio grupo, acrescentou também uma outra camada na experiência. Embora cada autofotografia diga sobre a subjetividade de cada pesquisador e sua vivência progressa, entendemos que elas podem também dizer sobre a travessia do grupo como um todo pois

são registros de um processo coletivo.

## 5. SOBRE AS TRAVESSIAS: MAPAS, FOTOGRAFIAS E CONSIDERAÇÕES

**Nas travessias na fronteira Brasil-Uruguay, os autores do mapa influenciaram e foram influenciados pela vida nos espaços livres públicos. Na montagem ou na leitura de um mapa, reparar, espiar, reinventar e, de alguma forma, sentir a vida que passa pela rua, praça, parque ou vazio urbano é multiplicar conceitos e compreender esses territórios. Os resultados apresentados a seguir são compostos por imagens e textos, percepções e afetos que não pretendem definir a fronteira, mas observar algumas especificidades e semelhanças encontradas. Os registros são apresentados na ordem cronológica da viagem, começando por Chuí-Chuy até Barra do Quaraí-Bella Unión.**

### 5.1. CHUÍ-CHUY

A primeira travessia realizada foi a do Chuí-Chuy, a fronteira mais ao sul. O vento foi o primeiro atravessamento percebido na caminhada pela fronteira seca. Como a cidade-gêmea é pequena (cerca de 16.462 habitantes em 2019), a extensão percorrida não foi muito longa. Era o primeiro dia, estavam todos dispostos e aventureiros. Grande parte do grupo já havia estado ali.

Em Chuí-Chuy, à primeira vista, a linha de fronteira é indeterminada e se funde com os mobiliários e características da própria cidade, que tem o comércio como determinante da paisagem. Ao centro, há poucos indícios que marcam o fim ou o começo da linha de fronteira, embora exista um canteiro central bem delimitado. Em contrapartida, nas extremidades mais periféricas, a linha se perde na rua de chão batido, sendo lembrada apenas por alguns marcos que insistem em delimitar um traçado que materialmente inexistente (Fig. 2).



"Ao longo da travessia pela linha de fronteira teve-se dois sentimentos opostos. Tanto o de vazio quanto o de excesso. A imagem apresenta isso. Nos extremos da via, tanto no lado brasileiro quanto no uruguaio, há uma poluição visual e um excesso de coisas, enquanto no meio, onde de fato se encontra a linha fronteira, existe um vazio - um espaço de armazenamento e transição. Além disso, a falta de manutenção da linha também é algo super notável. Juntando esse aspecto com o vazio, a linha parece um espaço de não apropriação da população".

**Relato de uma graduanda em arquitetura e urbanismo, 23 anos.**

Figura 2 - Autofotografia na linha de fronteira Chuí/Chuy. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay" (2018).



"...essa foto para mim é bem marcante, acho que isso das sacolinhas é bem marcante, principalmente por ser um sábado. A gente viu, nos dois sábados que estávamos em viagem, tanto ali quanto em Barra do Quaraí, muito forte essa atividade deles comprando comida mesmo. E a gente poderia pensar mil coisas, porque isso é um contrabando, mas tem que pensar o quanto é negativo ou positivo, ou o que que é esse contrabando. Não seria contrabando se tivesse a placa do Freeshop brasileiro onde uruguaios podem comprar. E parece que já existe, só não está legalmente articulado ainda, e a grande relação do medo desses Freeshops é que realmente parece que no lado brasileiro supermercado vai virar Freeshop, e que brasileiro vai ter a cota do Freeshop, assim não vai funcionar um comércio que não seja Freeshop, que não seja de livre comércio na fronteira. Então teve essa confusão, mas parece que a demanda da alimentação e das comidas que tem no Brasil, tanto industrializadas como frutas, é muito grande. A gente viu eles saindo com cachos de banana, parece que é um contrabando de comida, e, ali, o contrabando não é negativo, ele é a vida, ele é o que forma as pessoas".

**Relato de uma mestrandia em arquitetura e urbanismo, 28 anos.**

Figura 3 - Autofotografia na linha de fronteira Chuí/Chuy. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay" (2018),(2018).



Na linha Chuí-Chuy, o ponto mais relevante observado pelos pesquisadores foi o abandono do espaço público na linha de fronteira. O local é utilizado apenas como espaço de passagem, ignorando a simbologia de encontro que é celebrada nas regiões não centrais. A falta de infraestrutura nessa zona, notadamente comercial, não ressalta as possibilidades provocadas pela vida urbana praticada nesse território. Se ao centro, onde se encontram os grandes mercados e *free shops* a linha fronteira é definida pelo abandono, em sua extensão, ela ganha um caráter rural. Na indecisão do chão batido, a fronteira é completamente dissolvida, não sendo marcada por vias ou mobiliários. Nessa extensão, alguns poucos marcos nos lembram que estamos no encontro en-

tre dois países. Não há espaço público de espera na linha. As pessoas, de modo geral, usavam calçadas ou vias uruguaias ou brasileiras, raramente se encontrando no entre (Fig. 3).

Outro aspecto marcante foi a ausência de pessoas em toda a extensão da linha propriamente dita. Com exceção dos viajantes, que mapeavam aquele espaço, ele era utilizado apenas como passagem ou estacionamento de diversos veículos, como carros, bicicletas, charretes e cavalos. Era como se nós fôssemos a linha, porque de fato ela não parecia existir. O emblema da linha apareceu de diversas formas (Fig. 4).



Figura 4 - Autofotografia na linha de fronteira Chuí/Chuy. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay" (2018).

A linha aparece como simbologia do encontro, mas é também divisão. Na fronteira ardente, embora exista um território próprio da fronteira, é notável a grande influência cultural, econômica, plástica e linguística de um país sobre o outro, o que torna o território binacional. Consomem-se produtos de ambos os países, fala-se portunhol, português e espanhol, usa-se revestimentos de pedra (tipicamente uru-

guaios) e cerâmicas que imitam pedra (tipicamente brasileiras); a arquitetura se mistura entre as portas, as janelas e as lajes, no cuidado com o jardim e no descuido com os ajardinamentos pouco recuados. As trocas culturais também são simbolizadas pelo contrabando de produtos, prática cotidiana de cidades fronteiriças.

## 5.2. JAGUARÃO - RIO BRANCO

A segunda travessia foi a de Jaguarão-Rio Branco, uma fronteira molhada e marcada pelo Rio Jaguarão. Jaguarão é uma cidade de importância cultural, patrimonial e histórica e possui população de 26.680 habitantes (2019). Em contrapartida, Rio Branco possui 16.270 habitantes. Nesse encontro, a ponte ornamenta a segregação política, mas as águas, bem como os barcos e as pessoas que atravessam o rio em contato com ele, abrem outras possibilidades e fluxos, demonstrando as brechas de uma fronteira dominada. Caminhar pela ponte é tranquilo e agradável, um deleite à paisagem. Mas caminhar pela margem, vibrando junto às travessias ilegais é um convite à potência do território aberto. As autofotografias dizem sobre a geografia pampeana, mas também denunciam o tratamento do espaço público, enquanto revelam a potência da espera (Fig. 5).

A diferença entre a ocupação das imediações do rio que marca a fronteira fica evidente nos dois re-

latos. Enquanto a cidade uruguaia olha para o rio e recebe aqueles que querem ocupar esse espaço com um parque, a cidade brasileira ressaltava uma brecha, que, se não estivesse ocupada momentaneamente, poderia ensejar abandono/vazio. O vazio, nesse sentido, pode ser entendido como um espaço em devir, o que cria possibilidades para as muitas subversões e apropriações dos lugares livres públicos. Essas mesmas relações são repetidas na malha de ambas as cidades (Fig. 6).

Outra característica a ser comentado é a ponte Barão de Mauá. Como grande projeto de interligação entre ambos os países, a ponte possui valor estético e político (de controle). Sua potência, todavia, não está na transição sitiada entre um país e outro (ainda que as placas de boas-vindas tornem a travessia peculiar), mas na calma que a paisagem observada de sua margem proporciona. A fronteira Jaguarão-Rio Branco é a mais bonita da beira do rio e a travessia é mais intensa nessa chegada/partida.



"Uma coisa que chamou atenção foram as bordas dessa linha de Fronteira, dessa água, principalmente. A gente vê atividades muito diferentes nessas bordas da ponte, por exemplo, nesse lado brasileiro de um lado tinha esses ciganos, viajantes, essa moradia que eles acabaram criando nessa borda e era um lugar muito bonito, onde tinha uma paisagem muito bonita, com a água, com a mata. Parece que eles, nesse extremo de divisa entre Brasil-Uruguai, talvez não pertencessem a cidade, então eles ficaram ali naquela fronteira, como se estivessem numa zona de risco também, bem ali naquela extremidade do final do Brasil, achei marcante. Já do outro lado dessa ponte, ainda no lado brasileiro, a gente tem aquele comércio que também é bem movimentado, com as barraquinhas, tendo uma leitura bem diferente do local. Por outro lado, no lado uruguaio, se tem um cuidado bem grande com essa borda porque vira um ponto de lazer, onde tem mobiliário, churrasqueira, toda uma visual deste local. Se percebe a diferença que é o cuidado com o espaço público, para as pessoas do Uruguai, e se nota também a grande ocupação desse espaço por brasileiros".

**Relato de uma mestrandia em arquitetura e urbanismo, 29 anos.**

Figura 5 - Autofotografia na linha de fronteira Jaguarão/ Rio Branco. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay" (2018).

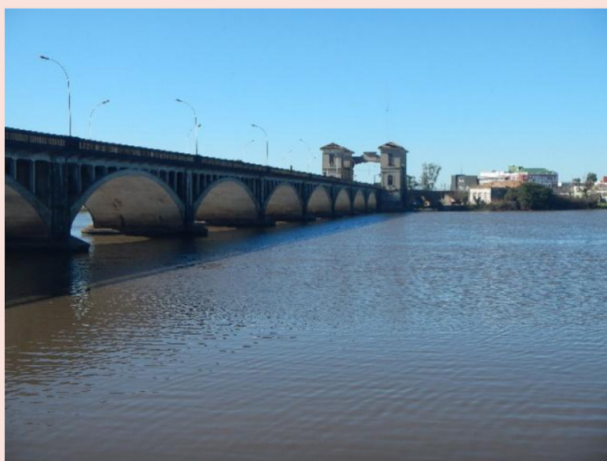




“Essa foto, eu acho que mostra um pouco o contraste que nós percebemos na travessia, no uso do espaço público do lado uruguaio e brasileiro. No Uruguaio, nota-se que muitas vezes não são feitos projetos caros, mas projetos que chamem as pessoas. Essas mesas em pedra, em tijolo, e os equipamentos públicos simples, se percebe que tem o uso da população. Já no Brasil, às vezes tem investimentos públicos mais caros até, mas que não tem o acesso às pessoas. Essa é uma questão que a gente viu em toda a fronteira, relacionada a espaços públicos, parques, praças, espaços de lazer. Do lado uruguaio parece que os espaços têm um design, uma criação, e também tem o uso vívido da população, inclusive os brasileiros indo para o lado do Uruguaio. E o lado brasileiro possui espaços bem mortos, em todas as cidades da fronteira, e os moradores relatam que vão para a praça do lado uruguaio, porque é melhor, porque tem bancos, porque tem outro tratamento do espaço”.

**Relato de um doutor em arquitetura e urbanismo, 47 anos.**

Figura 6 - Autofotografia na fronteira Jaguarão/Rio Branco. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay” (2018).



“Essa foto mostra a Ponte Internacional Barão de Mauá, porque ela é muito forte para dividir essas duas cidades, parece que ela tem uma potência muito grande, é um marco. Apesar de ser uma fronteira por água, pelo rio, ela é muito forte, acho que ela tem uma representação muito grande, para poder diferenciar esses dois países, essas duas cidades. Por isso que eu selecionei ela, eu acho que quando fala em Jaguarão Rio Branco a ponte é um ícone que tem muito afeto”.

**Relato de uma arquiteta e urbanista, 25 anos.**

Figura 7 - Autofotografia na fronteira Jaguarão/Rio Branco. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay” (2018).

Percebemos que o limite, simbolizado pelo rio, faz a travessia ser marcada. Mesmo que a ponte não seja utilizada e a fronteira seja atravessada pelas margens, há uma simbologia de atravessamento. Sempre sabemos em que país estamos. Esse território político é também percebido na prática cultural das cidades. Diferente das cidades de borda seca, Jaguarão-Rio Branco insinuam territórios próprios, com linguagem e lares pouco compartilhados. Embora se escute, veja e experimente um ir e vir entre ambas as cidades, a fronteira vibra como um marco referencial que insiste em não ser apagado (Fig. 7).

### 5.3. ACEGUÁ-ACEGUÁ

A terceira travessia aconteceu em Aceguá-Aceguá, pequenas cidades de fronteira seca (juntas somam 6587 habitantes), e embora muito demarcada por marcos de fronteira <sup>10</sup> é indeterminada. No espaço público que abriga os múltiplos marcos físicos e estruturados, ainda é possível perceber que se está em um território indeterminado. Assim como a cidade amigável, que não vê limites ou normas rígidas, a caminhada foi livre e errante (Fig. 8).

Em Aceguá-Aceguá, a amistosidade e a fluência da fronteira se encontram com o vazio de uma cidade-gêmea pequena. A linha de fronteira é interceptada por espaços livres, sem estrutura, em um estado que não diz nem sobre a presença, nem sobre o abandono, e espaços bem estruturados, com mobiliários fixos, canteiros e espécies vegetais que demandam cuidado e atenção constante. Ao centro, o espaço público é emoldurado por grandes free shops do lado uruguaio e por pequenos comércios e espaços de acolhimento no lado brasileiro. Fora do centro, a divisão se perde, seja pela materialidade dos espa-

ços construídos, seja pelas práticas dos moradores da cidade. A ausência de pessoas na rua, de forma alguma torna a cidade hostil. É uma cidade ao nível dos olhos (Fig. 9 e 10).

### 5.4. SANTANA DO LIVRAMENTO-RIVERA

O quarto atravessamento ocorreu em Santana do Livramento-Rivera. Se ambas cidades são importantes politicamente, culturalmente e populacionalmente (a cidade-gêmea possui 141.492 habitantes), seu encontro também o é. Por sua extensão e intensidade, a linha de fronteira nessas cidades é uma das mais interessantes. A fronteira é demarcada, mas se perde na amplitude da vida urbana em sua volta, conformando uma paisagem que convida à errância. Seu traçado é sinuoso porque acompanha uma topografia muito acidentada. A cada curva subida ou descida, a faixa de fronteira se desenrola de uma forma desigual, demonstrando o imenso uso dela pela população. Tudo acontecia ao mesmo tempo, inúmeros cenários iam se desenvolvendo conforme a caminhada. Pela extensão da linha, o grupo acabou se dividindo em dois, aqueles que desistiram de percorrê-la e aqueles que seguiram até um final possível, já na zona rural da cidade (Fig. 11).

A travessia de Santana do Livramento-Rivera foi marcada pela extensão e intensidade. Dentre as fronteiras percorridas, essa nos leva por um corte extensivo da cidade, de encontro às periferias de uma malha urbana muito bem consolidada. A linha, que não é reta, convocou o percurso, insinuando a presença de uma fronteira política, mas de muitas coexistências intensas que modificam completamente o território. O comércio para-formal, que acompanha o fluxo e dá novos usos ao espaço livre público, restabelece

---

<sup>10</sup> É um marco físico robusto que identifica o limite de uma linha de fronteira terrestre ou a mudança na direção dessa linha limítrofe. São normalmente usados para marcar pontos críticos na linha de fronteira entre estados ou subdivisões suas, mas também podem servir para marcar o limite de terrenos privados onde vedações ou muros são pouco práticos ou desnecessários. São normalmente feitos de pedra ou betão e colocados em pontos notáveis ou especialmente visíveis do terreno. É também comum que tenham informação inscrita com a identificação dos territórios em cada lado e uma data de colocação.

a orientação do acolhimento e o significado da própria travessia. Encontramos vendedores de lenha, chip, cadeiras, panchos, redes... casais sentados na linha, cavalos pastando sobre ela e um fluxo ininterrupto de carros, que a atravessam sem pestanejar. O cuidado com o espaço público na linha é retomado pela Praça Internacional, equipamento público de

uso e manutenção conjunta, que abriga brasileiros e uruguaios e reflete o tratamento priorizado dessa zona de convergência. Em função do uso extenso da faixa, a qualidade na infraestrutura e o cuidado com a vegetação sobre a linha foi outro aspecto destacado, contrastando com as cidades vistas até então (Fig. 12).



“Linha de fronteira demarcada. Do lado uruguayo grama verde, do lado brasileiro, estacionamento de carros”.

**Relato de uma mestrandia em arquitetura e urbanismo, 28 anos.**

Figura 8 - Autofotografia na fronteira Acegua/Aceguá. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay" (2018).



"Essa foto é de uma praça, e parece que é a nossa relação procurar o espaço público desses lugares, entender como são esses espaços públicos compartilhados. Me parece que essa praça está no lado brasileiro de Aceguá, mas tem essa relação da gente encontrar outros personagens, essa mistura. Parece super vazio, mas tinham pessoas nesse dia, que vimos, conversamos, era época de campanha política e fomos abordados. Então, aqui tem mais essa questão de tentar registrar um espaço público que parece estar integrado, parece receber, hospedar, diferentes populações, mesmo que pareça que não tem ninguém. Esse esvaziamento da cidade pequena, se via que tinha vitalidade, a gente ficou um tempo aqui sentado e passou muita gente, parou muita gente, e não só brasileiros, uruguaios também, e ainda muitos de fora, porque do outro lado tinham os grandes Freshops".

**Relato de uma mestrandia em arquitetura e urbanismo, 28 anos.**

Figura 9 - Autofotografia na fronteira Aceguá/Acegua. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay" (2018).



"Eu adoro essa foto da cadeira, porque me lembra a minha cidade, que também tem esse hábito. Mas eu achei mais legal que mostra um pouco da segurança da cidade pequena, que a pessoa deixou a cadeira ali, e a casa está fechada, e a cadeira de praia ficou ali, até com a almofadinha, e ainda tem um sofazinho para sentar. Então, eu gostei muito dessa foto, que mostra uma hospitalidade. Da vontade de chegar ali sentar, tomar chimarrão na frente da casa que nem é minha".

**Relato de um doutor em arquitetura e urbanismo, 47 anos.**

Figura 10 - Autofotografia na fronteira Aceguá/Acegua. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay" (2018).





“Essa é uma banquinha que fica no meio da linha, onde aluga e vende chips de celular do Brasil e do Uruguay. Então, por exemplo, um brasileiro chega lá e diz que quer alugar um chip do Uruguay, coloca no celular, fala com alguém, e aí depois devolve, pagando uma taxa. Esse comerciante fica no meio, comunicando um lado e outro, e todo mundo já sabe dessa localização. Ele também faz câmbio, mas o negócio principal é alugar chip de celular. Então, isso é uma coisa que só acontece ali. E ele é super comerciante, o senhor que trabalha ali, ele já quase fez eu comprar um chip, e contou várias coisas, como pessoas que tem doentes do lado uruguaio, e estão do lado brasileiro. Porque aquilo não é para o imediatismo, é alguém que ta lá em Montevideú, aí tu chega ali, pega um chip e fala, ou alguém que ta no Brasil, em Porto Alegre, ou em Pelotas. Então ele é um agente que facilita essa comunicação. E ainda, a língua ali também é bem uma mistura de português e espanhol, não dá para saber o que acontece”.

**Relato de um doutor em arquitetura e urbanismo, 47 anos.**

Figura 11 - Autofotografia na fronteira Santana do Livramento/Rivera. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay” (2018).



“Eu nunca tinha ido, nunca tinha visitado, nem Rivera nem Livramento, então foi uma surpresa para mim, eu não esperava cidades tão grandes e com aquela linha gigante que a gente andou por quase toda, mas eu achei muito legal a experiências de passar por lá e também achei bem diferente comparando com o Chuí-Chuí por exemplo. O canteiro, que também existe como mostra nessa foto, mas aqui é um local bem mais adequado para as pessoas caminharem. Tem bancos, tem sombra das árvores, todas as plantas bem cuidadinhas. Então tem um cuidado bem maior com esse espaço público na linha de fronteira. E esse canteiro se estende por muitos quilômetros, não foi toda linha, mas a gente caminhou bastante por ele, então achei bem legal essa parte da cidade”.

**Relato de uma arquiteta e urbanista, 25 anos.**

Figura 12 - Autofotografia na fronteira Santana do Livramento/Rivera. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay” (2018).

Além da complexidade da fronteira, da paisagem, dos personagens e da própria travessia, a dimensão da cidade-gêmea nos fez questionar sobre o lixo, o esgoto e até as políticas de punição que são incorporadas pela cidade. Como funciona o manejo de resíduos dessa fronteira? Para onde correm os ilegais? Como essa grande fronteira abriga o desconhecido? É preciso retomar que, embora estivéssemos nesse entre denso, Santana do Livramento-Rivera, por todos os motivos que já foram citados, é única. Mais do que uma cidade de fronteira, é uma cidade que abriga as diferenças e ressignifica a ocupação do espaço livre público a partir dessa pluralidade (Fig. 13).

### 5.5. QUARAÍ-ARTIGAS

A quinta travessia foi entre Quaraí-Artigas. Quaraí possui 22.687 habitantes (2019) e Artigas, 73.377. A fronteira simbolizada pelo rio é extensa, com uma ponte que não permite que vislumbremos seu final. Debaixo de chuva, atravessamos uma fronteira pouco convidativa, que parecia se referir a cidades extremamente militarizadas e ordenadas. Entretanto, encontramos, como sempre, brechas, que dizem sobre esse território permeável e maleável (Fig. 14).

Quaraí-Artigas trouxe uma sensação de divisão e segregação que não havia sido abordada nas travessias até então. A fronteira militar, emoldurada e cheia de obstáculos impõe à travessia um significado controlador e pouco convidativo. Apesar disso, é interessante notar que, como nos exemplos das imagens, há uma diferença de a espera entre as passagens de Quaraí e Artigas. Enquanto alguns pesquisadores veem ambos os lados como protetores, segregadores, outros percebem um acolhimento do lado uruguaio.

Além disso, o contrabando, que já vinha se fazendo presente nas outras travessias, foi citado por diversos pesquisadores como uma contradição. Apesar de a ponte oferecer uma travessia controlada, a todo momento se notavam pequenos barcos, cheios de eletrodomésticos e outros produtos atravessando a fronteira pela água (Fig. 15).

Outro aspecto abordado foi, mais uma vez, o tratamento das margens do rio. Enquanto Artigas oferece um espaço público estruturado e de qualidade, Quaraí tem suas bordas ocupadas por moradias paraforais com evidente risco ambiental. Uma pesquisadora também aponta a presença de lixo plástico preso à vegetação nas margens do rio (em ambos os lados), ressaltando a contradição crítica entre o controle e a manutenção que ocorre por cima da ponte e sua ausência na proximidade das águas.

### 5.6. BARRA DO QUARAÍ-BELLA UNIÓN

Por fim, chegamos à Barra do Quaraí-Bella Unión para atravessar a fronteira mais longínqua de todas. Barra do Quaraí possui apenas 4205 habitantes, enquanto Bella Unión, 18.406. Entre chuva, frio, cansaço e intensidade, demoramos para chegar ao Uruguay. A distância entre as zonas urbanizadas (8 km) e o caminho pouco convidativo para o pedestre (muitas vezes com um pequeno acostamento da via), simbolizava essa demora. Embora a travessia tivesse começado animada, emoldurada pela antiga e simbólica ponte de ferro, nem todos chegaram ao final. Alguns, molhados e cansados, precisaram voltar ao abrigo no meio do percurso. Já no Uruguay, fomos recebidos não por uma placa ou portal, mas por uma periferia gritante da cidade uruguaia, que invadia a rodovia (Fig. 16 e 17).

Como já mencionado, a grande extensão dessa travessia e o fato de ter sido necessário buscar abrigo quando a chuva se tornou mais intensa foram pontos que chamaram nossa atenção. O espaço de abrigo/refúgio em baixo do beiral do telhado de uma casinha simples, onde fugimos da chuva torrencial, nos propiciou respiro e reflexão. Nesse momento, uma parte do grupo decidiu seguir a travessia e outra decidiu retornar ao hotel. O pequeno abrigo, improvisado, nos mostrou sobre a grande distância e errância que nos chamam nessa fronteira (Fig. 18).





Aqui é difícil conseguir capturar e entender essa relação dessa fronteira, para mim ela é a mais complexa de todas. E aí talvez essa imagem seja essa confusão e essa ebulição de eu estar nessa fronteira, que para mim é outra escala de cidade, outra escala de fronteira. Eu me sinto bem desterritorializada, não consigo encontrar, fazer relações, é a que eu menos consigo me apropriar. [...] para mim ela é extremamente complexa, e eu não consigo aprender ela tanto, e aí acho que essa complexidade eu trouxe nessa foto. Que a gente não consegue ver uma arquitetura, a gente tem, sei lá, um telhadinho, outro telhadinho, e outra materialidade. Tem esse telhado santa fé, e aí tem a telha metálica e aí tem a telha cerâmica, essa complexidade, essa ebulição de informação em cada cena. Aí Tem esse muro que se fecha e esconde o que está do outro lado, e ao mesmo tempo se anuncia que tem um verdinho. E sei lá se isso é uma borracharia, porque tem um pneu aqui, então em vários planos dessa foto eu consigo ver essa complexidade. [...] Também nessa foto tem ainda os personagens. E para mim é a fronteira mais desafiadora de todas, não sei se pelo tamanho, pela escala, pela ebulição dela. Mas para mim essa é a fronteira da ebulição, a mais densa".

**Relato de uma mestrandia em arquitetura e urbanismo, 28 anos.**

Figura 13 - Autofotografia na fronteira Santana do Livramento/Rivera. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay" (2018).



"Essa linha de fronteira para mim foi a mais impactante, porque no lado brasileiro, quando a gente vai fazer essa travessia tu já encontra essa primeira barreira, parece que sendo alguma coisa como "vamos controlar muito essa passagem de quem vem e quem sai", tanto que tem um desvio, tem essa bandeira, delimitando bem "Aqui é o Brasil". Parece que tem essa coisa muito marcante de dizer que essa fronteira é um bloqueio, um controle, tem esse rigor. Não é convidativa, não é receptiva pelo lado brasileiro, eu senti esse impacto. Essa fronteira gerou um impacto! Já essa entrada no Uruguai, que é em Artigas, é muito mais convidativa que aquele bloqueio no lado brasileiro. Porque tem essa coisa do "Bem Vindo" e logo a frente tem uma rótula com umas flores coloridas, parece que há um cuidado, é uma coisa mais receptiva, mais acolhedora do que aquela barreira impedimento, então eu senti algo mais amigável".

**Relato de uma mestrandia em arquitetura e urbanismo, 29 anos.**

Figuras 14 - Autofotografias na fronteira Quaraí-Artigas. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay" (2018).



“Essa imagem eu acho que é bem importante nesse momento. Foi relatado por vários moradores a questão desse contrabando consentido que existe de um lado para o outro na fronteira, onde tem o dia inteiro um barquinho carregando mercadorias, que pela ponte não passa, mas já é consentido pelos policiais porque pelo barco pode passar qualquer coisa. E isso mostra bem o que é essa foto, porque a gente ficou pensando, o que era isso que ficava indo e voltando, e em algum momento eu lembro que a gente passando olhou, e não eram coisas tão pequenas, eram colchões. Então, eu acho que é importante a gente ter esse registro da travessia, que ela não se dá só no nosso trajeto físico da ponte, ela também se dá por essas bordas, pela água, para a gente não cair na mística de que é só por aquele lugar que a gente caminhou. Além disso, algumas pessoas relataram que tem furos nas telas, quando tem uma divisão, as pessoas perfuram a tela e ultrapassam. Então essa foto simboliza isso, são os quilers, que eles chamam, são as pessoas que carregam quilos de coisas de um lado para o outro”.

**Relato de um doutor em arquitetura e urbanismo, 47 anos.**

Figuras 15. Autofotografia na fronteira Quaraí-Artigas. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay” (2018).



“A primeira coisa mais marcante dessa travessia é essa ponte. Para mim ela chama muita atenção, tem uma força muito grande nessa travessia, tanto que eu queria fazer essa linha de fronteira pela ponte onde passava o trilho de trem e não por essa de concreto. Eu acho ela muito forte e ela tem uma representatividade grande para o lado brasileiro, de acordo com alguns relatos que já ouvi sobre a ponte. Então acho que a ponte é importante nessa travessia, e era um lugar que eu gostaria de ter explorado, ter feito essa travessia por cima dela e não por cima dessa ponte de concreto. Até porque é um trecho muito extenso, então esse percorrer acaba nos levando, me lembrando do trilho de trem, dessa linha, dessa coisa linear”.

**Relato de uma graduanda em Arquitetura e Urbanismo, 27 anos.**

Figura 16 - Autofotografia na fronteira Barra do Quaraí-Bella Unión. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa “Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay” (2018).





"Eu acho que essa foi a travessia com maior massa de periferia e pobreza que a gente viu, embora seja estranho, porque nós caminhamos longe da periferia. Mas eu não sei se é uma pobreza ou uma vida rural, então eu acho que teve um afastamento nosso, de não caminhar por dentro da vila, porque parece perto, mas eram vários metros, e a gente foi indo pela rodovia, e era uma faixa bem pobre de periferia. Livramento tinha um pouco, mas era uma periferia misturada com classe média, e aí não, aí tinha uma massa de casinhas de madeira, de papelão, e estava frio, chovendo, e ao mesmo tempo tem uma parabólica, então é um lugar bem de acampamento. Não estou elaborando agora muito bem, mas eu escolheria agora essa foto, ainda sem saber bem o porquê, mas acho que também pelo tamanho, porque lembro que a gente caminha muitos metros ou quilômetros, e tem essa visão. Eu lembro que é uma caminhada bem longa, que a gente vai indo, e é uma periferia que não acaba mais, e ela estava do outro lado da estrada. Então a gente chega num trevo, e a gente se perguntou "será que a cidade é esse lado da favela?" e aí tem um outro lado meio escondido, que tem um freeshop grande".

**Relato de uma mestra em arquitetura e urbanismo, 28 anos.**

Figuras 17 - Autofotografia na fronteira Barra do Quaraí-Bella Unión. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay" (2018).



"E aí essa é a avenida principal da cidade de Bella Unión e tava tudo fechado já, e era o último dia da viagem, era um sábado, e parece que o sábado que a gente passou no Chuy foi tão vivo, foi tão dinâmico, e aqui a gente chegou em uma cidade que estava tudo fechado, que só tinha uns Freeshops abertos. [...] Mas aí a gente saiu e se deparou com essa rua toda em reforma, esse caos, e a gente não encontrou um lugar aberto para almoçar, tava tudo fechado. E isso foi bem marcante, essa cidade que parecia bem em reforma e manutenção, e ao mesmo tempo tem esse caráter de uma cidade pequena, porque ela tem por exemplo uma pessoa aqui sentada na frente da casa dela, mesmo que tenha um comércio de cada lado, parece que ele está em casa. Então tinha assim meio que uma vigilância nessa cidade que parecia meio assombrada por não ter ninguém. Então essa foi a experiência da travessia, bem embarrada, molhada, nublada, num vazio, num abandono, no sentido de estar sozinha. Olhando agora o conjunto de imagens escolhidas parece que, tirando a da nossa parada que para mim tem uma essência de acolhedora, parece que todas elas têm um caráter super hostil".

**Relato de uma mestrandia em arquitetura e urbanismo, 28 anos.**

Figuras 18 - Autofotografia na fronteira Barra do Quaraí-Bella Unión. Fonte: Acervo do projeto de pesquisa "Travessias na Fronteira Brasil-Uruguay" (2018).

A linearidade da paisagem, somada ao clima e à falta de acontecimentos, ampliou o sentido de linha como limite, uma constante fuga. Diferente das outras fronteiras, que pareciam abrigar a todo tempo uma troca, um movimento, Barra do Quaraí-Bella Unión sugere uma hospitalidade em devir, um comércio em devir, uma cidade em devir, etc. Parece que nada está sendo, mas que, ainda assim, muitas coisas podem acontecer. A ponte de ferro simboliza a potência dessas alternativas (não só de meios de transporte), mas de formas estéticas de se conectar. Pelo que ouvimos nas cidades, há sim conexão. Outro ponto que não foi abordado, mas é significativo, é o fato dessas cidades estarem bem próximas da Argentina, configurando não uma binacionalidade, mas uma tríplice fronteira.

## 6. CONSIDERAÇÕES

**A partir desse método, pôde-se compreender as percepções dos pesquisadores sobre cada uma das travessias realizadas. Observamos que o procedimento da autofotografia é muito pessoal. Cada indivíduo teve um olhar e uma impressão sobre determinado local, sendo que esse olhar ora foi semelhante ao olhar de outros pesquisadores (como vários viajantes apontando características de infraestrutura, manutenção e uso dos espaços públicos da linha), ora completamente singular (como a viajante que apontou a presença do lixo nos espaços urbanos, o que apontou a presença de antenas nas cidades, a que apontou as flores, etc.). Isso variou de acordo com as experiências particulares de cada pesquisador, bem como suas preferências e interesses.**

Ambos os casos se fizeram presentes, mostrando como existem ambiências na fronteira com aspectos tão impactantes que levaram os diversos pesquisadores a uma interpretação similar, bem como ambiências que possuem características mais ambíguas e abertas à interpretação que desencadearam sentimentos e sensações completamente opostas nos pesquisadores. O que ajuda a compor essa hetero-

geneidade em relação às fronteiras são os diversos fatores analisados nas linhas fronteiriças, como o modo de vida da população, a infraestrutura, o convívio social, as formas de interação entre os países, a própria forma física da fronteira, cada local possui o seu aspecto e a sua característica. Um dos pontos, no entanto, que mais se destacou foi a análise da infraestrutura de cada local e ainda a análise de como o comércio afeta e se desenvolve nessa fronteira. Talvez isso evidencie uma característica da domesticação do olhar dos arquitetos e urbanistas, formação comum entre os pesquisadores. Para além das semelhanças e diferenças nas interpretações dos locais de estudo, podemos destacar como principal aspecto o fato de não ser possível generalizar a fronteira Brasil-Uruguay. Trata-se de uma fronteira muito diversa, cujas características se modificam e variam de acordo com o território.

As cidades-gêmeas Chuí-Chuy, Aceguá-Aceguá e Santana do Livramento-Rivera – que são fronteiras secas, onde Brasil e Uruguay são separados por um canteiro central –, apesar de possuírem essa característica física em comum, apresentam inúmeras diferenças de abordagem nas suas administrações, culturas, conexões, interações, aspectos geográficos, etc. Por exemplo: o porte das cidades (contraste entre Aceguá-Aceguá e as outras); a topografia plana de Chuí-Chuy versus a topografia acidentada de Santana do Livramento-Rivera); a importância do comércio informal na linha (Todas possuem, mas em Santana do Livramento-Rivera é mais marcante); a importância dos free shops na linha (Chuí-Chuy); o próprio tratamento do canteiro central se diferencia de cidade-gêmea para cidade-gêmea.

No caso das fronteiras molhadas, Jaguarão-Rio Branco, Quaraí-Artigas e Barra do Quaraí-Bella Unión, que são unidas, ou separadas, por pontes, a premissa é a mesma. Apesar de possuírem essa característica em comum, a pluralidade entre elas é muito marcante: a distância entre as áreas urbanizadas (Barra do Quaraí-Bella Unión); o tratamento da segurança, ou do recebimento, na entrada da cidade/país (Quaraí-Artigas sendo a mais controlada); a importância da própria ponte como elemento (Jagua-

rão-Rio Branco).

Tendo como interesse de pesquisa o cotidiano, o efêmero e o heterogêneo, foi possível estudá-los como foco principal, tema a ser analisado e percebido. Ao invés de tentar ressignificar o conceito de fronteira, chegamos à conclusão de que seria melhor discuti-lo acumulando e analisando a visão de diversas áreas do conhecimento – como arquitetura, geografia, filosofia, história, entre outras –, bem como de diferentes pontos de vista subjetivos e pessoais, a fim de compreender o seu caráter mutável e a capacidade de integração e segregação que a fronteira pode conter.

Percebemos, assim, que há diferença entre as divisas secas e molhadas. Naquelas, observamos a conexão, o comércio e a potência do espaço público. Nestas, a ponte como ponto significativo, bem como a potência que há embaixo da ponte, seja para o lazer ou o contrabando.

A ponte, o rio e a rua exercem papéis fundamentais na organização urbana dos lugares, criando territórios de estabilização, controle e disciplina, que ao mesmo tempo são subvertidos em desestabilização, descontrole e disciplina a todo o momento. São aduanas, muros, carimbos etc. que convivem com contrabandos, escapes, atravessamentos etc. O mesmo se pode afirmar sobre os comércios formal e informal: embaralham-se free shops, camelôs e os conhecidos “*quileros ou bagageros*”, que atravessam de um lado para outro como formigas, levando e trazendo coisas incessantemente e silenciosamente na dinâmica urbana da fronteira Brasil-Uruguay.

Um bom desenho urbano e a manutenção dos lugares são essenciais para promover a utilização e a apropriação dos espaços públicos. Nas faixas secas, a extensão contínua sem tratamento, atrativos, pontos de parada ou contemplação, como praças, parques e mobiliário urbano em geral, proporciona a não utilização do espaço, gerando vazios urbanos, territórios utilizados apenas como passagem. Já nas faixas molhadas, a ponte, sem cuidado com o pedestre, proporciona o sentimento de pressa. Além de

ser usada apenas como passagem, é uma passagem rápida, apressada. Contrasta com as bordas e com a parte debaixo da ponte, que possui locais convidativos, favorecendo o pertencimento e a utilização. Independente dessas características, em cada uma, pudemos observar uma configuração e um uso único, independente e diferente do espaço, tornando essa faixa um lugar de experimentação.

A partir do procedimento metodológico da autofotografia, diferente dos mapas, entrevistas e vídeos, foi possível ter uma visão pessoal e subjetiva do lugar. A cartografia urbana e a experiência da viagem buscam uma experimentação corpórea do campo de pesquisa, obtendo resultados que não podem ser considerados imparciais. Sendo assim, os outros procedimentos do projeto “Travessias”, além da autofotografia, também retratam resultados influenciados, produtos da experiência, do processo. A autofotografia se difere por propor uma visão individual e externa (do visitante) sobre o campo, retratando a potencialidade dele através de um estudo psicológico e subjetivo que capta os aspectos definidores da área e também os detalhes dessa. Com isso, gera um mapa autofotográfico, pessoal e subjetivo, representando generalidades e minuciosidades voltadas ao sentimento que a faixa de fronteira proporciona àquele que a atravessa/experimenta.

## 7. AGRADECIMENTOS

**A realização deste trabalho só foi possível pela colaboração de inúmeras pessoas e entidades. Em especial, agradecemos à FAPERGS (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do RS) e ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelos financiamentos do projeto “Travessias na Linha de Fronteira Brasil-Uruguay”, viabilizando a execução da cartografia urbana e da pedagogia da viagem no território de estudo. Por fim, obrigado aos viajantes-pesquisadores e colaboradores do projeto pelo auxílio, perseverança, contribuição e construção de conhecimento durante o desenvolvimento da pesquisa.**

## 8. REFERÊNCIAS

CUSTÓDIO, Vanderli; DONOSO, Verônica Garcia; MACEDO, Silvio Soares. (2018). *Reflexões sobre espaços livres na forma urbana*. São Paulo: FAUSP.

GUATTARI, Félix. (1992). *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Ana Lúcia de Oliveira e Ana Cláudia Leão (Trad.). São Paulo: Editora 34.

JACQUES, Paola Berenstein. (2007). Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. *Cadernos PPG – AU – FAUFBA: Resistências em espaços opacos*. Salvador, Ano 5, número especial, p. 93-104. Disponível em: <<http://www.laboratoriourbano.ufba.br/arquivos/arquivo-13.pdf>>. Acesso: 24 de Julho de 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. (2012). *Elogio aos Erantes*. Salvador: editora UFBA.

MAGNOLI, Miranda Martinelli (2006). Espaço livre - objeto de trabalho. *Paisagem e Ambiente*, (21), 175-197. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i21p175-197>>. Acesso: 28 de dezembro de 2021.

NEIVA-SILVA, Lucas; KOLLER, Sílvia Helena. (2002). O uso da fotografia na pesquisa em Psicologia. In: *Estud. psicol. (Natal)* [online]. vol. 7, n. 2, pp. 237-250. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2002000200005&script=sci\\_abstract&lng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2002000200005&script=sci_abstract&lng=pt)>. Acesso: 01 de agosto de 2020.

NUNES, Gustavo de Oliveira. (2021). Experimentação e História de um Farol: Trajetos Intensivos e Extensivos na Pequena Localidade do Farol de Santa Marta. In: *Pixo - revista de arquitetura, cidade e contemporaneidade: pequenas cidades II*, v. 6, n.20. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/20882>>. Acesso: 14 de dezembro de 2021.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lilliana da (Orgs.). (2009). *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e Produção de Subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (Orgs.). (2014). *Pistas do Método da Cartografia: A experiência da pesquisa e o plano comum*. Vol. 2. Porto Alegre: Sulina.

PUCCI, A. S. (2010). *O Estatuto da Fronteira Brasil-Uruguaí*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão.

RESENDE, Lorena Maia. (2019). *Cartografia Urbana na Linha de Fronteira: Travessias nas cidades-gêmeas Brasil-Uruguay*. In: *Prograu FAUrb UFPel. Pelotas*. (Dissertação de mestrado). Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/1yRyOQEGBO\\_8xGT3-Oz7I-Pu5j\\_RG4M49S/view](https://drive.google.com/file/d/1yRyOQEGBO_8xGT3-Oz7I-Pu5j_RG4M49S/view)>. Acesso: 20 de julho de 2020.

ROCHA, Eduardo; et al. *Cross-cult: desenho urbano*. (2017). Pelotas: PROGRAU/ Débora Souto Allemand. ROCHA, Eduardo. (2008). *Cartografias Urbanas*. *Projectare revista de Arquitetura e Urbanismo*. Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/0BxwRBEG0PaG\\_Sm96UnhERmpoYUE/view](https://drive.google.com/file/d/0BxwRBEG0PaG_Sm96UnhERmpoYUE/view)> . Acesso: 20 de julho de 2020.

SILVA, Luís Sérgio Duarte da. (2005). O Conceito de Fronteira em Deleuze e Sarduy. *Dossiê: Caribe(s) Textos de História, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB*. Brasília: UnB, v. 13, n. 1/2.

STRUMINSKI, Edson. (2015). *Brasil e Uruguaí: fronteiras e limites*. Ilhéus: UESC/Editus.



# O AVESSE DE BRASÍLIA COMO LUGAR DE JOGO

## THE REVERSE OF BRASÍLIA AS A PLACE OF PLAY

ALINE STEFANIA ZIM, ROSSANA DELPINO SAPENA

### Resumo

Brasília pode ser interpelada, desde a sua concepção modernista, ao vazio dilatado como paisagem e lugar de acontecimentos. O negativo intersticial dos seus monumentos e edifícios nos sugere aquela cidade líquida dos Situacionistas, lugar onde a deriva permite a re-construção de situações: uma city-collage. Movidos pela fugacidade e impermanência, os eventos ocorrem em lugares esquecidos das cidades, em espaços abandonados pelo crescimento das metrópoles. O corpo sensível é parte integrante do conjunto. A deriva subverte a narrativa linear do espaço programático e espetacularizado, em direção aos tempos heterogêneos sobreviventes, apagados ou silenciados. Analisar Brasília pelo seu avesso é olhar as ações urbanas intermitentes que, através das derivas e das práticas estéticas, podem diluir as fronteiras entre arte e vida, entre arquitetura e paisagem, num espaço líquido de infinitas cartografias de camadas erráticas.

**Palavras-chave:** Cidade, Derivas, Situacionistas, Brasília

### Abstract

*Brasília can be questioned from its modernist conception to the dilated void as a landscape and place of events. The interstitial negative of its monuments and buildings suggests that liquid city of the Situationists, a place where the drift allows the re-construction of situations: a city-collage. Moved by fleetingness and impermanence, events take place in forgotten places in cities, in spaces abandoned by the growth of metropolises. The sensitive body is an integral part of the set. Drift subverts the linear narrative of the programmatic and spectacularized space, towards the surviving, erased or silenced heterogeneous times. Brasília adrift shows the urban space subject to aesthetic practices, whose power is to dilute the boundaries between architecture and landscape – between art and life – in the liquid space of infinite cartography and erratic.*

**Keywords:** City, Drifts, Situationists, Brasilia

## CARTOGRAFIAS E OUTRAS DERIVAS

Nos aborrecemos na cidade, já não tem templo do Sol. Entre as pernas dos transeuntes os dadaístas teriam querido achar uma chave inglesa, e os surrealistas uma copa de cristal, está perdido. Sabemos ler nas caras todas as promessas, último estado da morfologia. (Gilles Ivan)

**No prólogo da versão espanhola do ano 1999 do livro *Sociedade do Espetáculo*, José Luís Pardo expõe os princípios fundamentais do grupo situacionista pelos pensamentos de Guy Debord. O autor analisa a proposta do grupo a partir da dissolução da fronteira entre arte e vida, da clausura interpretativa da obra de arte na sua ânsia de não se converter em mercadoria, e da deliberada clandestinidade das ideias do grupo de modo a manter o espírito revolucionário do seu legado intelectual. Quando se refere à interpretação, o discurso se situa em direção semelhante às vanguardas artísticas do século XX, as quais entendiam que uma possível interpretação das obras de arte seria um sintoma de fracasso. Neste contexto, surge uma curiosa frase que extrapola a esfera da arte, chegando na arquitetura e na cidade, como segue:**

Así, Umberto Eco relataba hace años las peripecias de esta frustración arquitectónica llamada Brasilia: Los urbanistas que la erigieron querían dar un sentido muy preciso a sus formas, y esperaban que la historia – y, ante todo, sus usuarios – se adaptarían a sus diseños. Muy al contrario, sus formas se convirtieron en grandes monumentos insignificantes que la historia se encargó de llenar efectivamente de sentido, un sentido que resultó ser contrario al previsto por sus di-

señadores (pero cuya significación final está aún por decidir).” (Gui Debord, 1990, p. 19).

Prado referiu-se à arquitetura como uma arte destinada a ser prática – como ele menciona – e à cidade por ser o âmbito onde o situacionismo desenvolvia suas ações e práticas. Podemos tentar deambular nesta lógica que os autores nos propõem, principalmente indagando o impasse interpretativo de Brasília, e as derivações desta inadequação desde a perspectiva da cidade, da arquitetura e principalmente do espaço público. Nestas simbioses da cidade e do comportamento humano, o espaço público é o palco onde estas ações acontecem, onde a cidade vibra ou onde se percebe seu fracasso. Assim, a proposta situacionista da dissolução entre arte e vida é uma perspectiva válida para pensar as cidades do futuro como o suporte dos acontecimentos e das práticas estéticas – a rebelião no espaço público, através da deambulação, do comportamento lúdico-construtivo e dos mapeamentos subjetivos.

O grupo de artistas, intelectuais e ativistas da Internacional Situacionista lutava contra a alienação e a passividade da sociedade, contra a cidade-espetáculo. De maneira frontal, os princípios dos situacionistas vêm refutar o funcionalismo abstrato instaurado pela Carta de Atenas, os esquemas rígidos de relações espaciais que decantam em zonas inertes, assim como na adoção de geometrias euclidianas que configuram monumentos sem alma, onde a presença do homem como corpo sensível se desvanece. O andar como experiência estética e as práticas situacionistas através da deriva abrem aproximações a dois campos de estudos fundamentais: por um lado, a dimensão fenomenológica, e, pelo outro, a interpretação do território, ambos realizados pela leitura psicogeográfica. Serão nos vazios urbanos e nos interstícios esquecidos pelo crescimento desenfreado das cidades onde estas investigações urbanas decorrem, em muitas ocasiões como provocações em que os artistas nos convidam a olhar, ou em outras, como ações lúdico-construtivas coletivas.

A errância primitiva dos nômades é uma chave de expressão nas derivas das vanguardas do século XX,

tanto como rito quanto como narrativa. Como uma forma de rejeição ao sistema de consumo, as práticas se encaixam na lógica da antiarte, em direção a uma teoria antagonista que contestou o próprio sistema. Exploram um discurso e uma prática artística sem obra e sem artista, da autoria coletiva e revolucionária, e da negação da representação e da assinatura individual.

O Sahel, lugar híbrido e neutro que se situa na borda do deserto é, segundo Careri, o território onde se encontra o espaço mutável nômade e o espaço permanentemente sedentário, ou seja, os pastores e os agricultores. O Sahel é a fronteira cambiante, onde confluem o cheio e o vazio; o estriado e liso; duas espacialidades que representam originariamente a duas formas de habitar o espaço. Essa indeterminação do Sahel aparece na contemporaneidade no *terrain vague*, lugares vazios nas cidades ou nos subúrbios, sem usos, obsoletos e desarticulados da dinâmica da cidade. Dominados pela memória do passado, possuem a imprecisão de ser vazios como ausências, mas nesta condição desocupada abrigam também a promessa de possibilidades de transformação.

Estas duas fronteiras indeterminadas – o Sahel e o Terrain Vague – são os lugares do acontecimento que, pelas suas condições periféricas, possuem essa possibilidade de permutar os esquemas centralizados da cidade formal. Da mesma forma, a transformação proposta no território não pretende gerar dogmas e muito menos marcas estáveis no território, aproximando-se, desta forma, a errância dos primitivos nômades pelo vazio do deserto, onde a impermanência e as flutuações de paisagem aparecem como únicos cenários possíveis.

A Internacional Situacionista, em 1957, apoia-se na errância e na deambulação como experimentação estética urbana. Traz como ponto de partida a situação provisória vivida, ou seja, a partir de uma poética nova, elaborada mais pelo comportamento dos artistas e menos pela obra em si, na intenção de subverter o sistema capitalista do pós-guerra (CARE-RI, p. 83).



A New Babylon é uma colagem de Constant Nieuwenhuys, de 1969. Artista e arquiteto holandês integrante do grupo Cobra (1948) e da Internacional Situacionista a partir de 1957, Constant encontrou no nomadismo o aparato conceitual para fundamentar a crítica aos modelos da arquitetura funcionalista. Visualmente, a obra é uma colagem de diversos fragmentos de mapas, roteiros turísticos e panfletos, como se fossem partes separadas de um mesmo corpo, ali desconstruído, fragmentado e pouco

reconhecível. O corpo aqui é entendido como a cidade tradicional que orquestraria as suas partes num sentido e ordem determinados, mas nas colagens de Constant as partes estão estilhaçadas, formando outros grupos, padrões e sistemas, pouco reconhecíveis. Os fragmentos são reorganizados em novas estruturas e apresentam um discurso próprio, por isso, New Babylon pode ser lida também como espaço urbano utópico e modelar, configurando novas espacialidades.

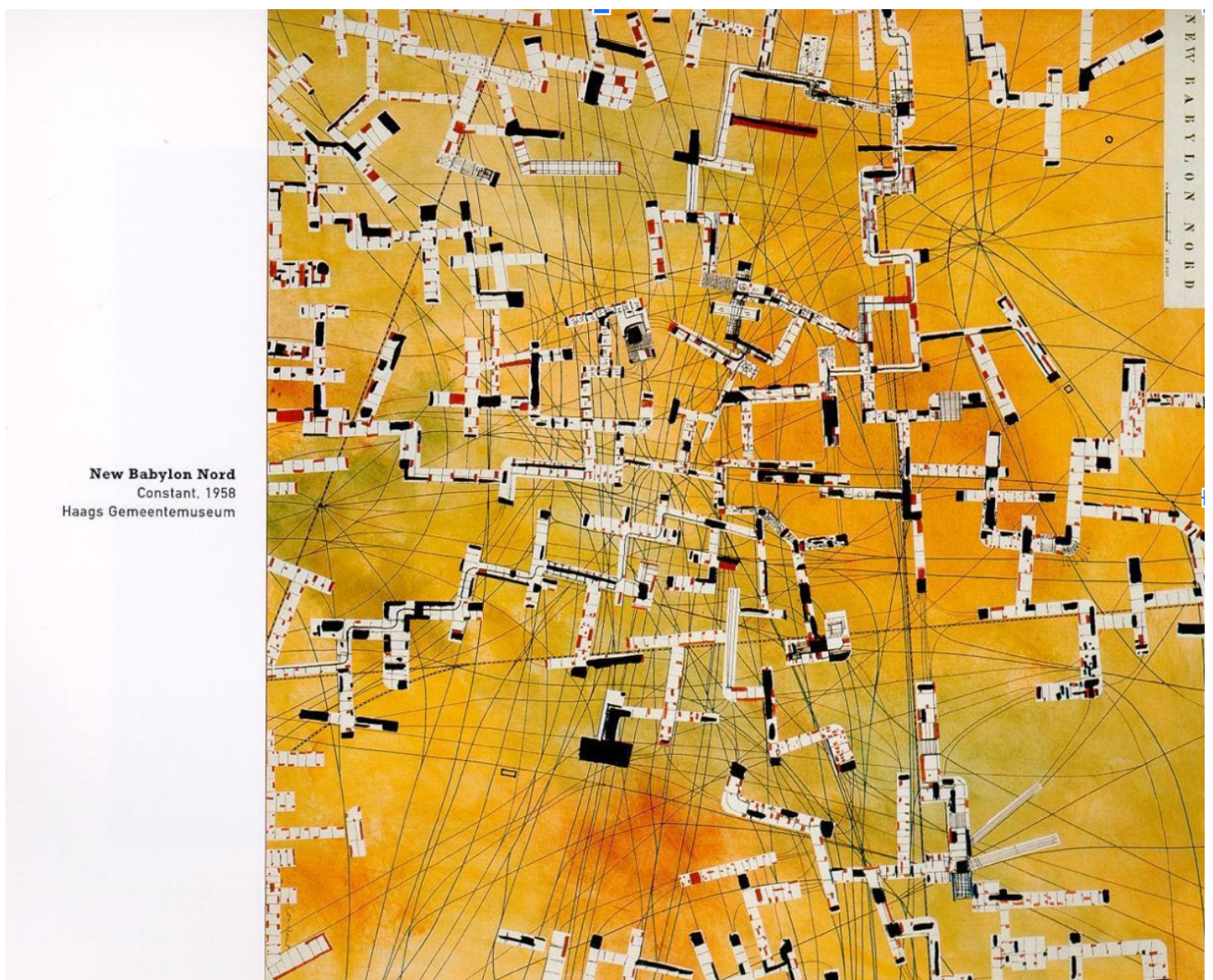


Figura 1- New Babylon Nord, Constant Nieuwenhuys, 1958.

Nova Babilônia é uma cidade anticapitalista do futuro. Representa um espaço urbano nômade em escala planetária, em que uma nova sociedade errante constrói e reconstrói o seu próprio labirinto numa paisagem artificial contínua, sem demarcações de territórios. Como um conjunto de estruturas interligadas mutantes, propõe ao mesmo tempo uma megaestrutura unitária e uma série de pequenas cidades contínuas. Esse imenso espaço urbano seria povoado pelo Homo Ludens, ou o “homem jogador”, “lúdico”, ou seja, o anticidadão, livre das responsabilidades do trabalho e das obrigações familiares.

O Homo Ludens é a antítese do Homo Faber. Enquanto este se ocupa do espaço fixo e afirma o sistema de produção, o outro joga e brinca no sistema. O “homem lúdico” ou “homem jogador” dorme, come, recria e procria onde e quando quer. Esse indivíduo pós-revolucionário, ao habitar a Nova Babilônia, buscaria incessantemente por novas sensações e experiências sem as fronteiras e limites territoriais geográficos tradicionalmente conhecidos. O termo, segundo Constant (1974), foi usado pela primeira vez por Johann Huizinga em um livro de mesmo título, *Homo Ludens*. Diferente do Homo Faber, que faz, ou do Homo Sapiens, que pensa, o Homo Ludens joga. O jogo, segundo o autor, é mais reconhecível nas classes detentoras de poder e menos nas classes trabalhadoras. A nova espacialidade urbana proposta pela Nova Babilônia romperia as estruturas de trabalho e de produção, abrindo caminho para um aumento maciço do número de Homo Ludens.

Em New Babylon, a deriva, os bairros e o espaço vazio tornaram-se uma unidade indivisível; uma cidade hiper tecnológica e multicultural que se transforma continuamente e onde não há fronteiras. Entre os seus labirintos poderão perder-se os habitantes de todo o mundo. A cidade nômade está suspensa no ar, contínua e interminável, acessível para um e para todos. A terra inteira torna-se uma casa para seus habitantes (CARERI, 2013). Todos seriam, potencialmente, Homo Ludens, pois a libertação do potencial lúdico do homem estaria diretamente ligada à sua libertação como um ser efetivamente social. New Babylon traduz o mito dadaísta de superação

da arte para o campo das utopias em arquitetura e urbanismo, em paralelo ao urbanismo unitário dos situacionistas.

Segundo Careri (p. 88) “Los surrealistas están convencidos de que el espacio urbano puede atravesarse al igual que nuestra mente, que en la ciudad puede revelarse una realidad no visible”. Desde os dadaístas, tais movimentos de vanguarda rejeitaram os espaços convencionais de exposição de arte para uma reconquista do espaço urbano. Enquanto os surrealistas praticavam suas deambulações no campo, os situacionistas incorporaram a errância no perímetro urbano, imersos no cotidiano citadino. Os situacionistas mostravam maior objetividade que os surrealistas, ao proporem a experimentação da cidade através da construção de situações imersas na realidade cotidiana, organicamente à cidade vivida, dita “real”.

Os situacionistas subverteram a estética tradicional: os seus percursos e deambulações eram como leituras profanas de espaços sagrados. A deriva investigava os efeitos psíquicos do indivíduo no contexto urbano. Nesse sentido, as práticas da errância e da deriva exploram modos alternativos de se habitar a cidade, sendo o labirinto o constructo lúdico que tem a intenção de desorientar aos que a percorrem. A deriva tem como fim se deixar levar e, nesta condição de perda de sentido, dominar as variáveis psicogeográficas. A psicogeografia usa evidências da ecologia e do espaço social, dados como corte de tecido urbano, o papel do microclima, a diversidade dos bairros administrativos, e a ação dos centros de atração, são parâmetros considerados nesta análise.

Guy Debord precisa os modos de derivar, podendo ser feitas em pequenos grupos de três a quatro pessoas, ou grupos maiores, os quais deveriam reduzir-se em pequenos grupos para poder registrar corretamente as derivas. Também a duração média da jornada, que consiste no intervalo de tempo entre o período do sono, podendo ser de dias ou de até meses. Exemplifica também os possíveis territórios e circunstâncias onde praticá-la, mas o objetivo fundamental da deriva é encontrar ensinamentos ca-



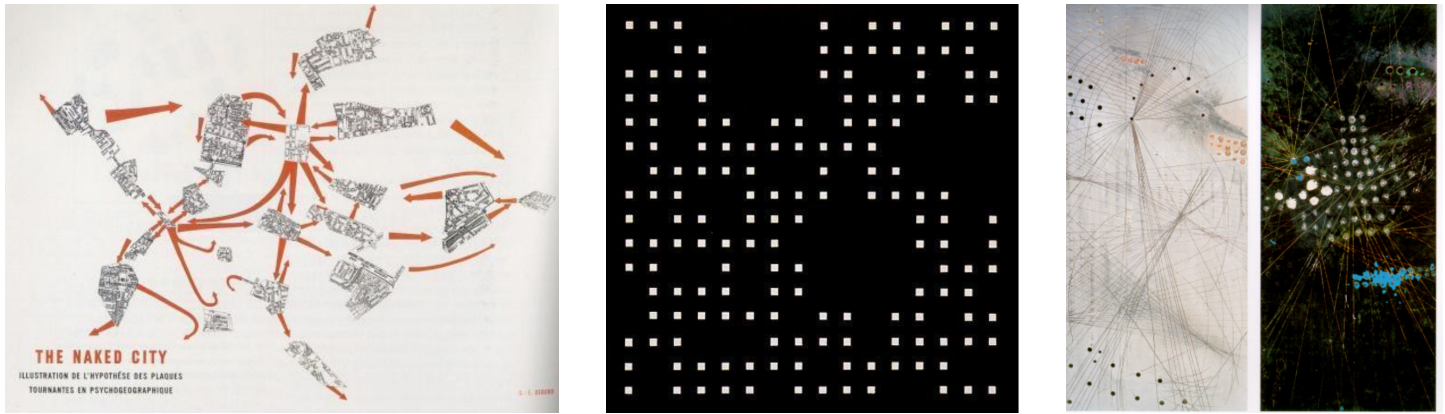


Figura 2, 3 e 4: Direita “Composição com quadrados” Constant, 1952. Centro: Acima “Paisagem Cós mica” Constant, 1956; embaixo: “Estruturas do Espaço” Constant, 1958. Direita: “Guia Psicogeográfica de Paris”, Guy Debord, 1957.

pazes de transformar a arquitetura e o urbanismo, e finalmente, habitar as margens fronteiriças até conseguir o seu completo desaparecimento.

O artista nova-iorquino Robert Smithson na obra “Monument of Passaic” fotografou ruínas numa paisagem industrial da periferia da sua cidade natal. Os monumentos escolhidos pelos artistas são estruturas banais, sem interesse, abandonadas, que o artista coloca na categoria de “Monumentos”. Não se trata de monumentos significativos e sim de espaços de um passado sem glória. São justamente aqueles espaços gerados pelo crescimento das metrópoles americanas, gerando assim uma energia entrópica. Os físicos denominam entropia a energia que fica dissipada quando um estado se transforma em outro. A escolha da paisagem do Smithson podia ser de qualquer periferia urbana, já que esta representa a todas elas em qualquer lugar do planeta, erupções nas paisagens que emergem da entropia.

Desde a perspectiva fenomenológica, estas práticas incorporam o corpo como ente sensível inserido no ambiente urbano, e desta forma as cartografias e mapas resultam de uma imersão do corpo na cidade. Para explicar esta relação, Steven Holl utiliza o termo “experiência emaranhada” não somente como lugar dos acontecimentos, coisas e atividades, senão como o desdobramento de espaço, materiais e detalhes no ambiente, ou seja, os objetos diluídos no campo. Uma total interseção entre espaços, tem-

po, luz, materiais, detalhes, esmaecendo seus limites até transfigurar-se numa única atmosfera. Neste sentido, as práticas situacionistas apontam a lograr estas ambiências – como eles mesmos a denominam – ou atmosferas e zonas fenomenológicas, onde os sentidos e o lugar são parte da mesma vivência.

Se os urbanistas trabalham sobre cartografias, muitas vezes estas representações se apresentam insuficientes, já que não contemplam certas indeterminações, principalmente as questões perceptivas-fenomenológicas. As fronteiras em um mapa se estabelecem de acordo com o ponto de vista do observador, partindo este de um plano de corte. O pilotis numa implantação geral é desenhado como espaço cheio – em relação ao vazio –, mas numa deriva, é um espaço vazio, penetrável, onde se produzem variáveis, complexidade e sobreposições, um espaço líquido. Os situacionistas comparavam as cidades com oceanos onde as casas eram como arquipélagos flutuando num líquido amniótico. Essa liquidez indeterminada é possivelmente a única alternativa de ingressar nestas zonas fenomenológicas, ou ambiências, e partindo delas, produzir mudanças substanciais que envolvem o homem, seus sentidos e sensações no espaço urbano, e porque não na arquitetura.

## BRASÍLIA COMO LUGAR DE JOGO

La ciudad nómada vive actualmente dentro de la ciudad sedentaria, y se alimenta de sus desechos y a cambio ofrece su propia presencia como una nueva naturaleza que solo puede recorrer-se habitándola. (Francesco Careri, p. 24).

**Na cidade de Brasília, a interpretação funcionalista ganhou, com o passar do tempo, um tom de moralismo do que é válido, sagrado, ou digno de preservação, assim como um juízo de valor instituído: certo e errado, bom e ruim, belo e feio, permitido e não permitido. O desenho como desígnio tornou-se o discurso determinante. Na idealização da Nova Capital, afirma-se o homem histórico pela arquitetura moderna, orgânica à modernidade tardia brasileira. A superposição das escalas de Brasília revela, no entanto, a contradição de ser uma cidade como as outras, sendo “outra” – porque é histórica, datada – dotada de sentido em si, e, ao mesmo tempo, uma projeção das demais cidades brasileiras.**

O traço arquitetônico transformou o território da Nova Capital em geometria, movido pela sobreposição da autonomia técnica e da vontade política. A potência da obra é a de dizer algo que não poderia ser dito de outro modo senão aquele, mas tal sentido se perde quando ela é subjugada pela sua função estética de representar algo, de ser mais conceito (linguagem) e menos coisa. Na função estética da representação, os monumentos perdem a sua autonomia como obras de arte. Por outro lado, aberto à sua potência artística, o monumento representa um momento histórico, datado, e ao mesmo tempo dialoga com outros tempos, experimentando outros significados.

Eternizar uma obra é menos congelar seus valores e mais permitir que ela se conecte aos novos tempos, à vida. Como afirma Walter Benjamin (1994), nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um documento da barbárie; a cultura não é isenta de barbárie, assim como o processo de transmissão da cultura. Congelar significados e instituir

valores, portanto, é congelar a barbárie, destituindo a obra de arte da sua renovação e destruição.

O tempo de Brasília, ou de uma cidade qualquer, é o tempo real, o tempo da vida. Como mero monumento, Brasília torna-se imune à crítica, como se a sua preservação incondicional tomasse o lugar da sua condição artística – de grande obra, talvez – de ser o espírito do seu tempo. Nesse sentido, a história trouxe diversos momentos de ruptura e interrupções estilísticas, o que permitiu a continuidade histórica. Essa é, talvez, a condição da própria obra, a de desautomatizar as tradições do seu tempo, renovando o próprio conceito de arte e de sociedade. A obra de arte pode ser ao mesmo tempo hermética e revolucionária, desde que seja aberta, permitindo a sua livre interpretação. Na arquitetura, os discursos instituídos tentam silenciar muitas das contradições inerentes à dicotomia “cidade idealizada e cidade vivida”.

Durante a pandemia, o uso do espaço público ganhou maior visibilidade – fez Brasília revelar de vez o seu avesso. Os habitantes, em contraposição ao isolamento social, praticaram um outro tipo de deriva: o uso “seguro” e imediato do espaço público. Os espaços comuns tornaram-se contínuos aos espaços privados; a intimidade se deslocou para os imensos quintais urbanos. Observando de perto o cotidiano brasiliense, vê-se a prática coletiva de ações ordinárias e individuais.

A escala dos grandes eventos, como o carnaval de rua, dá lugar a dos pequenos coletivos, que “pipocam” em vários lugares da cidade. Os vazios urbanos de Brasília são, potencialmente, espaços de insurgência: piqueniques, festas clandestinas, coletivos para ver o pôr do sol ou as pequenas feiras de orgânicos e usados. Todos aparecem e desaparecem, sem deixar rastros, e permanecem a partir da sua impermanência. Tais ações podem ser compreendidas como heterotopias que produzem uma reterritorialização da cidade, longe dos sistemas espaciais hierárquicos simbolicamente conhecidos. Como ações independentes e contínuas, penetram o tempo e o espaço urbanos de Brasília, revelando uma tecitura



que não se vê na cartografia tradicional, como uma espécie de rizoma.

O rizoma é estranho a qualquer ideia de eixo genético, estrutura profunda, como árvores, pivôs hierárquicos ou estruturas binárias organizadas por sucessões (Deleuze, 2011). É um conceito da Botânica que não apresenta hierarquia nas suas estruturas; é um espraiamento, como as raízes da grama. Diferente da árvore, não decalca modelos; é um mapa experimental ancorado na realidade ou construtor dela mesma. Nesse sentido, o rizoma é um mapa aberto a montagens, quebras, rupturas e multiplicidades, e não um decalque de sistemas pré-existentes onde se volta ao mesmo lugar. Desse modo, a estrutura rizomática tem a potência de ser estável sendo transitória e heterogênea, de ser invisível por não ser modelar, de ser hiperconectada por ser complexa, e de ser altamente resiliente às rupturas locais, por ser adaptável.

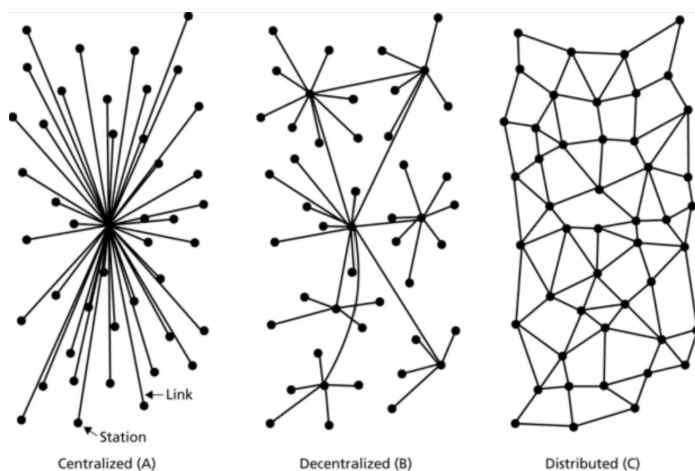


Figura 5 – Diagramas de Paul Baran. Disponível em: <https://www.peacebiennale.info/blog/paul-baran-centralized-decentralized-and-distributed-networks-1964/>

O avesso de Brasília pode ser cartografado pela geografia dos seus espaços vazios, pelo seu negativo, que na prática da deriva se tornam positivos, potentes, em direção a um urbanismo unitário. É o avesso heterogêneo e rizomático, que incorpora a instabilidade e a impermanência como meios de se estabelecer no mundo. Como as raízes da grama, apresenta alta resiliência às rupturas locais, recompondo-se e refazendo-se pelos seus agentes locais.

Os agentes dessa nova deriva urbana em Brasília são habitantes aparentemente desconectados entre si, mas que, pela sua natureza múltipla e transitória, produzem uma cartografia rizomática. A estrutura do rizoma pode traduzir as ações cotidianas, muitas vezes invisíveis pela sua impermanência. As pequenas apropriações do espaço público, como extensões da habitação privada, acontecem concomitantemente às feiras locais de produtos orgânicos, artesanato e gastronomia. Assim como as raízes da grama, eventuais rupturas causam efeitos locais, sem comprometer a unidade do sistema, que permanece estável, por ser múltiplo.

Os Situacionistas contestaram a cidade idealizada do Movimento Moderno, já que o mesmo oblitera o elo entre o homem e o espaço. Essa relação fenomenológica que envolve uma investigação sistemática da consciência e dos objetos, os situacionistas a denominaram de ambiência. Se partimos da ideia de que a ambiência contempla toda forma humana que está em contínua transformação, é necessário partir desta base incerta e complexa para pensar uma contestação à estaticidade do Modernismo. Enquanto os modernos acreditaram, num determinado momento, que arquitetura e urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo (Berenstein, 2003, p. 19).

O fluxo contínuo e imprevisível das estruturas rizomáticas também pode traduzir a “nova deriva” brasiliense. O movimento do ir e vir dos habitantes pelos espaços públicos das quadras do Plano Piloto refletem, heterotopicamente, a utopia da equidade social desenhada por Lucio Costa. A continuidade entre os térreos nos pilotis dos blocos residenciais representa a potência que o percurso tem de romper os limiares entre o espaço público e o privado. Tal potência encontra resistência no discurso instituído e moralista da segregação que se reflete na organização social da maioria das cidades brasileiras. Nesse sentido, a utopia da convivência entre classes nas superquadras de Brasília é destoante e subversiva. Sendo utópica, nada subverte; mas quando praticada, revela uma vida pulsante e imprevisível.

A ocupação dos interstícios ao longo dos blocos residenciais supera a dicotomia do cheio e vazio. Os vazios, por serem penetrados e penetráveis, como as instalações de Oitica, quebram a lógica binária entre acesso público e acesso privado. A Esplanada, lugar visto por muitos como um não-lugar, incorpora essa potência do devir e do jogo.

O Eixo Rodoviário do Plano Piloto, canonizado pela crítica humanista como uma barreira urbana, transforma-se radicalmente aos domingos e feriados. Se foi a oferta que trouxe a demanda ou vice-versa, pouco importa. O Eixo de Lazer é, de fato, o “espaço efêmero permanente da aglomeração em trânsito”. Seus quinze quilômetros de extensão linear agregam barracas, feirinhas, parquinhos infantis e pequenos manifestos culturais. Em trânsito, atletas de todo tipo desviam os transeuntes desavisados. Estes se movem na contramão da rodovia, com suas crianças, pets e triciclos. Ali a velocidade convive com a distração, num concerto complexo, imprevisível e, paradoxalmente, harmônico.

Durante a semana, o trânsito do Eixo flui pelas teourinhas: sua ocupação é limitada pela rodovia. Trata-se de uma vivência alternada muito presente, e ao mesmo tempo ausente. De qualquer modo, o Eixo de Lazer pode ser uma saída para se pensar a rigidez e a morte das grandes cidades. Assim como ele, as festas clandestinas (ou não) do Conic e do Setor Comercial Sul ocupam os interstícios da cidade criado pela entropia, ou pela “ZONIFICAÇÃO”, provocando-nos a olhar para esses espaços a partir da diversidade.

Na situação inversa, os espaços que compõem as “costas” da Esplanada dos Ministérios são imensas fissuras urbanas, intensamente ocupadas durante o expediente e abandonadas fora do horário comercial. Vias como a S1 foram criadas a partir das cotas estendidas do Eixo Monumental, perspectiva esta que é protagonista. Pedestres curiosos por vezes se aventuram nos interstícios enclausurados pelas ruas e escadarias de serviço. Encontram ali as fronteiras entre a paisagem instagramável e os percursos meramente funcionais. Tais fissuras são como desníveis

de acesso improvisado, como marcas esquecidas no território. A descontinuidade, física e simbólica, prejudica o fluxo dos pedestres – dos funcionários aos turistas desavisados.

## CONCLUSÕES

**O fracasso de Brasília, a partir da citação de Gui Debord, está na distância entre a arte e o cotidiano. Por um momento, Brasília fracassa na ideia de origem instituída, conjurada por um discurso posterior de conservação incondicional. Destituída de si e de seus intérpretes, responde a uma só voz, unívoca, sem ambiguidades e contradições, como deseja todo o discurso de poder.**

El efecto de este golpe pretendía ser, en el caso de las vanguardias históricas, la disolución de las fronteras entre arte y vida, la realización del arte en la vida y, en suma, la eliminación de “arte” (o de la Estética) como una esfera cultural separada de la cotidianidad. (Gui Debord 1990, p. 15).

A interpretação de que Brasília é um fracasso, no entanto, também é passível ao fracasso, pois toda interpretação é uma parte de um todo inapreensível. De nada adianta analisar Brasília sob vozes excludentes, como a de ser a antítese da cidade tradicional, ou a materialização do pensamento colonialista transfigurado de modernidade. Ambas as interpretações são falíveis. Não podemos também pensar a partir da radicalidade de Debord, que entende que um signo adquire um significado somente quando o destinatário aceita esta pretensão. Se não existe um acordo entre locutores não existe significado.

Em outras cidades, reclama-se pela falta de espaços vazios; em Brasília, reclama-se do seu excesso. Há a ideia de que os vazios afastam pessoas e significados, uma consequência indesejável da implantação das quatro escalas do Plano Piloto – Monumental, Residencial, Bucólica, Gregária. Tal racionalização teria destituído a práxis artística da vida real. É o caso dos vazios urbanos no Eixo Rodoviário e no Eixo Monumental. O que se pressupõe como vazios

instituídos de significado simbólico, os situacionistas veriam como grande potência às deambulações. Deambular, percorrer, fluir, flunar, atravessar, caminhar, ocupar: são ações de reterritorialização e, para tanto, há, em Brasília, espaço. Os territórios, instituídos ou não, são a essência da deriva.

Os espaços públicos de Brasília, quando não cercados ou sitiados, têm a potência da subversão dos territórios instituídos. Além das dicotomias, o discurso de subversão está intimamente ligado ao discurso de poder instituído e se faz a partir dele. A Esplanada dos Ministérios e o Eixo Rodoviário são passíveis de deambulação: incorporam as contradições da práxis artística e, ao mesmo tempo, da vida pulsante ao cotidiano de ir e vir, das ambiguidades simbólicas aos caminhos de encontro e de desencontro. Das manifestações às invasões – cerceadas ou não –, a arquitetura instituída define em parte o uso do espaço público.

Diferente dos monumentos abandonados de Smithsonian, Brasília resiste como espaço atravessado. Trata-se de um jogo entre percursos e mapas pelos vazios urbanos. São, eles, os “vazios” – autopistas, entrequadras e esplanadas – onde deambulam, dialeticamente, a encenação simbólica e a deriva dos turistas desavisados. Brasília construída pode ser, portanto, o conjunto de arquipélagos, de fragmentos e interstícios, através dos quais os moradores navegam e habitam, na sua permanência transitória.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERENSTEIN JACQUES, Paola. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2003.

\_\_\_\_\_. *Improvisações urbanas. Arqutextos*. São Paulo, ano 22, n. 260.00, Vi-

truvius, jan. 2022 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/22.260/8376>>.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. Barcelona, Gustavo Gili, 2013.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mill Platôs*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011.

GONZALES, Julio. *LA CREACIÓN ABIERTA Y SUS ENEMIGOS. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid, la Piqueta, 1977.

HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2014.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROWE, Collin; KOETHER, Fred. *Collage City*. MIT press, 1979.

# PERSPECTIVAS, PERCURSOS E CIDADE VIRTUAL

## PERSPECTIVE AND VIRTUAL SPACE

CAROLINA DA ROCHA LIMA BORGES

### Resumo

Desde os templos gregos, passando pelo Renascimento e pela arquitetura palladiana, até o espaço cenográfico do barroco, são diversos os exemplos de arquiteturas consagradas que utilizaram recursos de composição para criar ilusões de ótica. Tais recursos consideram o corpo e o modo com que o sujeito perceberá o edifício a partir de perspectivas. Atualmente, as perspectivas do espaço “de realidade virtual” são mais bem percebidas por meio de um percurso, que é induzido, mas dando a impressão de ser tributário do sujeito. O sujeito se torna um expectador do espaço configurado para todo homem de qualquer altura. Ou seja, todos terão a mesma perspectiva, já que os percursos são os mesmos. Nesse sentido, observamos uma espécie de massificação do homem, desconsiderando as particularidades individuais físicas e emocionais na sua autonomia.

**Palavras-chave:** Perspectiva, passeio arquitetônico, realidade virtual

### Abstract

*From Greek temples, passing through the Renaissance and Palladian architecture, to the Baroque scenographic space, there are several examples of consecrated architecture that used composition resources to create optical illusion. Such resources consider the body, in all its dimensions and spatial distances, and the way in which man will perceive the building from perspectives. Nowadays, the perspectives of the “virtual reality” space are better perceived through a route, which is induced. The man becomes a spectator of the space configured for every man of any height. Everyone will have the same perspective, since the route are the same. Finally, we observe a kind of “massification” of man, disregarding the individual physical and also emotional particularities in his autonomy.*

**Keywords:** *Perspective, promenade architecturale, virtual reality*

## 1. INTRODUÇÃO

**O conceito de espaço para os antigos surge com Platão, que o designa como *Khora*, lugar ou receptáculo, onde, existindo um lugar, este está contido em outro lugar e assim sucessivamente. Para Aristóteles, os corpos não são assimilados segundo um sistema homogêneo e infinito de relações dimensionais, eles são os conteúdos justapostos de um recipiente finito. Não existe o infinito que ultrapasse o ser dos objetos isolados (a própria esfera das estrelas “imóveis” era um objeto isolado). O espaço é um lugar no qual um corpo está contido, o lugar é definido como o limite de cada corpo. Concluimos que o espaço era delimitado enquanto “lugar” e que a noção de infinitude não era algo intuitivo.**

Essa consciência de espacialidade dos antigos era coerente com os seus desenhos em perspectiva: o campo de visão era entendido como uma esfera e as representações em perspectiva se davam em função das distorções visuais que acontecem devido a essa configuração esférica, sendo maiores na medida em que se aumenta o ângulo de visão. As relações entre as grandezas dos objetos não se exprimiam em medidas de comprimento simples, mas em graus de ângulos. Para eles, uma perspectiva em linhas retas poderia parecer curva, por outro lado, uma quadrícula levemente curva, ao nosso olhar, pareceria ser reta, dependendo do ângulo de visão:<sup>11</sup>

Todas as linhas, mesmo as que são mais retas, surgem como ligeiramente curvas, caso não estejam diretamente diante dos olhos. “(...) Por

<sup>11</sup> PANOFSKY, 1999, pag.37

isso, para pintar as partes retas de um edifício, todos usam linhas retas, apesar de, segundo a verdadeira arte da perspectiva, tal ser incorreto”. (Heinrich Schickhardt apud Panofsky, 1999: 32)

Os gregos da Antiguidade introduziram na construção dos templos certas irregularidades com o objetivo de parecerem regulares, como o engrossamento das colunas dos cantos dos templos peritéticos que pareceriam mais delgadas que as outras. Elementos de fachada, como as colunas e o intercolúnio, possuem ao olhar do homem que se encontraria a uma determinada distância, em um plano mais baixo. As estilóbatas e as arquitraves de muitos edifícios dóricos eram curvos e muitas colunas de canto eram levemente inclinadas para dentro. Em alguns edifícios, toda a colonata tinha uma leve inclinação para dentro. Sobre a êntase, Vitrúvio explica:

“Todos os elementos que serão dispostos acima dos capiteis [...] deverão ter a sua frente inclinada para diante a duodécima parte da sua altura, porque, quando paramos diante do frontispício e prolongamos duas linhas a partir do olho, atingindo uma delas a parte inferior do templo e a outra o seu topo, a que toca o ponto mais alto será a mais extensa. Assim, quanto mais longa é a linha de visão que avança para a parte superior, mais inclinada para trás nos surge no seu aspecto. Se, porém, [...] estiverem inclinados para a frente, então parecerão diante dos olhos como dispostos a fio de prumo e esquadro.” (Vitrúvio, 2007:195).

O arquiteto grego Fídias, em certa ocasião, fez estátuas sobre um templo de acordo com as regras de óptica e de geometria. Sabia que quanto mais altos os objetos, menor eles parecem ser. Assim, suas estátuas tinham lábios protraídos e narinas proeminentes.<sup>12</sup> A sua Atená tinha a parte inferior do corpo mais curta para parecer “correta” quando a estátua

era colocada bem acima do nível dos olhos.<sup>13</sup> Vitruvius explica no Livro 6 que, “seja porque a partir do movimento das imagens, seja porque o sentimento a partir das emanações dos raios provenientes dos olhos, [...] por uma e por outra razão parece que a visão dos olhos apresenta em si falsos juízos (Vitrúvio, 2007, p. 301). Completando o pensamento, no Livro 7, discorre sobre a perspectiva:

Demócrito e Anaxágoras escreveram sobre o mesmo assunto (perspectiva) de modo a mostrar que, determinado um centro num ponto certo, de acordo com o campo de visão e a difusão dos raios luminosos, ele corresponderá a um alinhamento, segundo um comportamento natural que nos diz que imagens variáveis de uma coisa variável poderão dar a aparência de edifícios nas pinturas das cenas, e as coisas que sejam representadas em superfícies verticais ou horizontais parecerão ora afastadas ora salientes (Vitrúvio, 2007, Livro 7: 335).

Nos dias de hoje, a mais usual representação em perspectiva, a linear, promove uma conversão do espaço real em espaço matemático e homogêneo, simulando uma imagem do infinito não apreendida pela experiência, ou seja, a perspectiva seria uma representação visual do conceito de infinito. Panofsky explica que a noção de infinitude é uma abstração da realidade (sendo “realidade” a efetiva impressão visual do sujeito), e que a descoberta do ponto de fuga, enquanto imagem dos pontos infinitamente distantes de todas as ortogonais, constitui “o símbolo concreto da descoberta do próprio infinito” (Panofsky, 1999: 54).

Em um desenho em perspectiva linear, o espaço real visualmente finito é convertido em um plano bidimensional e é representado de uma forma ideal dentro dos princípios da geometria naquele suporte bidimensional. Essa perspectiva se converte em uma ideia de infinitude do espaço. Sobre o assunto,

<sup>12</sup> RYKWERT, 2015, p. 226.

<sup>13</sup> PANOFSKY, 1999, p. 100.



Sigfried Giedion completa:

Na perspectiva linear [...] os objetos são representados sobre uma superfície plana conforme são vistos, sem referência às suas formas ou relações absolutas. O todo do quadro ou do desenho é calculado de modo que seja válido para um único ponto de vista. Para o século XV, esse princípio significou uma revolução completa, uma extrema e violenta ruptura com a medieval concepção plana e desarticulada de espaço, que constituía sua expressão artística. (Giedion, 2004: 58).

Além da ideia da representação do espaço em um plano bidimensional, tem-se também a arquitetura, o espaço real propriamente dito, construído para ser visto por meio de um ponto fixo central. Já não estamos mais falando de uma representação do espaço, mas se trata agora do espaço como representação de uma ideia, de uma ordem, de um desígnio e de um propósito. Sendo que o homem é um protagonista, ora principal, ora secundário, ora expectador, ora atuante, nesse princípio de geometrização do mundo que o situa no centro de um cenário de uma arquitetura dominante (no caso renascentista). O espaço se converte em uma representação de uma ideia e manifestação de um modo de ver o mundo.

## 2. A IMAGEM POR MEIO DAS PERSPECTIVAS

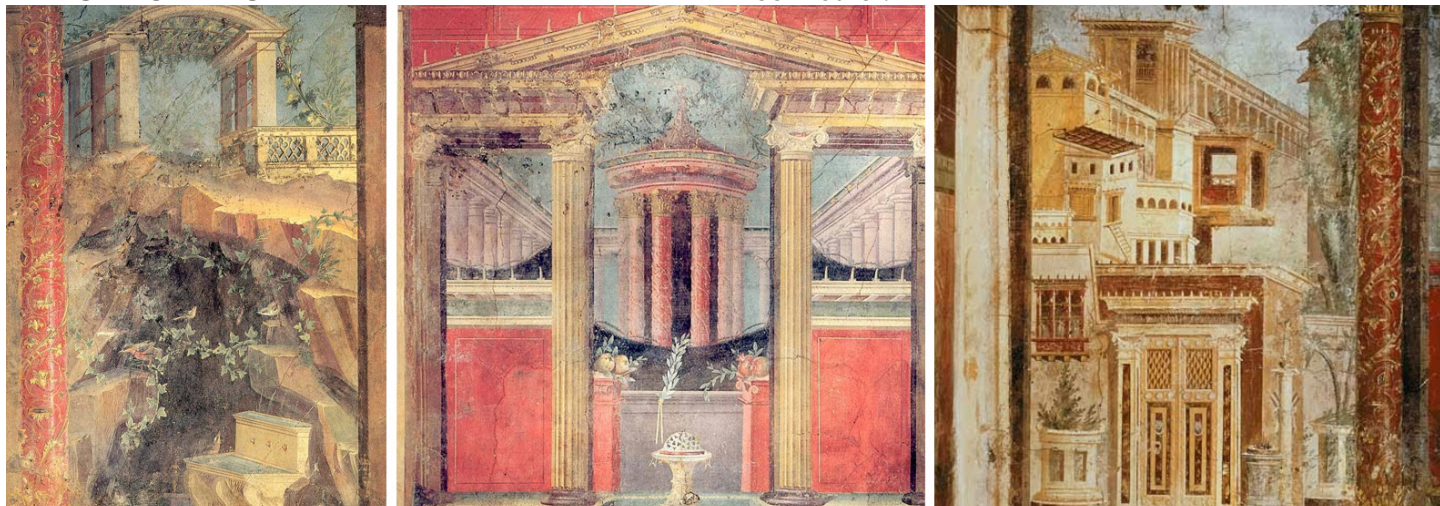


Fig 1 e Fig 2 - Pintura mural de Pompéia no Segundo Estilo

Fig 3 - Pintura mural no Segundo Estilo da Villa de Publius Fannius Sinistor, Boscoreale, perto de Pompeia. Meados do séc. I a.C.

**Nas pinturas que se conservaram anteriores à Pompéia, a profundidade do espaço acontecia somente até a camada de figuras do primeiro plano (fundo). Podemos dizer que as distâncias em profundidade começaram a poder ser comprovadas com os Romanos. Nessas pinturas romanas, raramente se revela a existência de um único ponto de fuga, os elementos diminuem até o fundo, mas esta diminuição não é constante, sendo interrompida por figuras fora de proporção (fora de escala), além de a iluminação não ser uniforme.**

As pinturas nas paredes das casas pompeianas, que apresentam vários pontos de fuga, geram um efeito ilusório de recuo, simulando, por exemplo, uma abertura para uma paisagem e gerando a impressão de aumento dos espaços. A representação da realidade, tal como ela é, não parece ter sido a maior preocupação dos pintores.

Entretanto, entendemos que essas pinturas tinham como objetivo não a verdadeira representação da realidade, mas a verossimilhança. Muitas vezes, a pintura de várias vistas simultâneas representava as várias percepções durante um suposto percurso, onde o artista procurava mostrá-las em uma única visada, daí a existência de vários pontos de fuga. Essas representações com várias perspectivas em um único desenho revelam uma subversão do tempo/espaço, algo que séculos depois Picasso soube desenvolver.

Existe a tese de que a origem da perspectiva é o cenário do teatro, não só no sentido arquitetônico e espacial, mas também no sentido conceitual – a teatralidade da representação perspéctica do mundo (Floriênski, 2012:44). O cenário é uma simulação, diferente de uma pintura pura, que busca representar a verdade: “um cenário é um biombo que oculta a luz da existência, enquanto a pintura pura é uma janela inteiramente aberta para a realidade”. (Floriênski, 2012:38).

Os murais nas casas de Pompéia, apesar de aparentemente formarem cenários a partir da combinação entre as pinturas e os espaços dos ambientes, não estavam ali para duplicar a realidade, mas alterar

e brincar com o espaço. Se a pintura mural interna de uma casa obedecesse à precisão de regras de perspectiva, pretendendo enganar o observador, atingiria tal objetivo somente quando o observador estivesse imóvel em um determinado lugar do ambiente. No entanto, a casa habitada não era um teatro e seu habitante não estava preso em um único lugar, além de não ser um mero expectador.

De acordo com Floriênski (2012, pag. 46), o pintor fazia as pinturas dando perspectivas aproximadas para vários pontos de vista e assim renunciava à arte dos simulacros, já que nitidamente não tinha a intenção ludibriar com suas pinturas fantasiosas, ou simulando profundidades que não são reais. Nesse



Fig 1 – Espaço interno na Casa dei Vettii. Sec. I, Pompéia



sentido, essas pinturas estariam mais próximas da realidade, na medida em que assumia um status de fantasia, fortalecendo o real por se opor a ele, e se afastariam dos cenários (no sentido de simulação). O “decorador” se transformaria assim no artista, não por seguir as regras de perspectiva, mas por se afastar delas.

A criação de um cenário acontece na medida em que o artista considera que o observador vai estar em um local pré-determinado, e todo o espaço é configurado para ser visto a partir daquele local. Não é que o observador não possa ou não deva se locomover, mas o espaço vai ser melhor visto a partir daqueles pontos definidos. Essa configuração faz aparecer “pequenos mundos” dentro de outros mundos existentes, realidades paralelas criadas na tentativa de se mostrar suas próprias verdades.

A perspectiva científica desenvolvida no século XV se tornou um cânone que se mantém até os dias de hoje. De acordo com Giedion, “com a invenção da perspectiva, a moderna noção de individualismo encontrou sua contrapartida artística. Numa representação em perspectiva, cada elemento acha-se relacionado com um único ponto de vista, o do espectador.” (2004, pag. 58). Todos teriam exatamente a mesma vista a partir do mesmo ponto de vista, não havendo um percurso no qual o sujeito escolhe os caminhos que iria seguir. Nesse sentido, a noção de “individualismo” que Giedion cita, estaria mais para um “coletivismo”, uma vez que a escolha aqui não é tributária do sujeito.

O ideal renascentista de que o homem é o centro do universo faz valer essa nova noção espacial onde todo o espaço de uma praça, por exemplo, é configurado para ser visto por esse único observador, estático em um ponto central. A praça renascentista, que geralmente era limitada por arcadas, constituindo assim um espaço finito, era coroada por um edifício principal que fecharia uma perspectiva a partir de um ponto de vista central, com seu ponto de fuga coincidindo com o ponto de fuga de toda a praça. A tentativa em estabelecer eixos visuais comuns a todos e uma única lei, reforça a ideia de perenidade

das coisas, constância da vida e a demonstração de uma verdade – a matemática e a geometria na sua exatidão.

A visão perspectiva do espaço é diferente da mera representação em perspectiva. No entanto, a representação é uma manifestação da noção de espaço que também irá se consolidar na ordenação da arquitetura na cidade. No espaço renascentista, a arquitetura ganha legitimidade objetiva, embora pareça que essa legitimidade foi dada ao homem, dada a sua posição privilegiada no centro da composição. Não é a composição que foi toda configurada para ser vista por esse homem no seu centro, delegando a este homem um status de personagem principal. É a arquitetura que domina o espaço e define um local para o homem, apesar de que as representações em perspectivas agiam mais em edifícios isolados do que propriamente no espaço em si.

### 3. CONTEMPORANEIDADE: ARQUITETURA NO ESPAÇO VIRTUAL

**Nos dias de hoje, além dos espaços físicos, o homem consegue acessar espaços inexistentes (virtuais) e neles também é capaz de interagir. Essa interação, no entanto, ainda contém limitações sensoriais/espaciais, porque arquitetura não é somente visual. É olfato, tato, temperatura, som.**

As ferramentas de mídia eletrônica funcionam como agente da desmaterialização do espaço, decompondo os elementos e, de certa forma, gerando no sujeito uma condição de agente do percurso a ser seguido. As perspectivas e as vistas ao longo desse percurso são de escolha do sujeito (ele pode olhar para o lado que quiser e na velocidade de quiser). No entanto, esse caminho é pré-definido pelo sistema da mídia e todos teriam as mesmas visuais, já que esses sistemas não consideram a altura do usuário (pessoas altas visualizam o espaço diferentemente das pessoas baixas).

A experiência na cidade virtual também não iria con-

siderar o envelhecimento da cidade, a degradação do espaço, por mais que isso fosse possível. Também não teria a carga histórica. Não carregaria a beleza do envelhecimento e a riqueza da organicidade da intervenção humana em espaços públicos. A sensação de emoção ao ver um monumento milenar, ou sentir a textura das paredes de pedra de construções de séculos anteriores, não aconteceria, por mais que houvesse essa simulação. Sensações desagradáveis, como calor intenso ou frio, não existiriam, favorecendo uma melhor interação no espaço, dado o conforto térmico. Também não haveria insegurança ou

risco de vida, como catástrofes naturais ou violência urbana. O que se veria é uma cidade utópica, salubre civilizada e confortável.

Experiências parecidas já existem, só não entramos de fato nesses espaços. Jogos como “The Sims”, “Anno 2205” geram cidades onde tudo é possível existir, já que não há limitações estruturais ou materiais. A tendência das recentes e futuras cidades de realidade virtual seria de uma interação mais “corporal” e física, como um parque de diversões.



Fig.6.: Imagem de jogos de realidade virtual. Fonte: <https://poltronanerd.com.br/games2/10-games-para-voce-que-e-fascinado-por-arquitetura-86716>



Fig.7.: Imagem de jogos de realidade virtual. Fonte: <https://poltronanerd.com.br/games2/10-games-para-voce-que-e-fascinado-por-arquitetura-86716>





Fig.8.: Imagem de jogos de realidade virtual. Fonte: <https://poltronanerd.com.br/games2/10-games-para-voce-que-e-fascinado-por-arquitetura-86716>

Essas cidades seriam menos democráticas do que a cidade real. Quem poderia acessá-las? Quem as projetaria? A natureza também seria material de exploração visual. O projetista da cidade, literalmente, estaria brincando de Deus, construindo uma segunda natureza, completamente diversa, e facultando da presença de poluição, insetos, mal cheiros, ratos e temperaturas desagradáveis. Os erros seriam facilmente corrigidos e os espaços constantemente adaptados e refeitos. A cidade estaria constantemente em mudança, pensando sempre de um ponto de vista do agrado ao sujeito, em uma questão puramente estética, que no fundo teria um objetivo mercadológico. As cidades estariam à venda, melhor dizendo, o seu ingresso.

Leon Battista Alberti diz que a beleza não é apenas para o deleite estético, tem uma função de gerar caráter e dignidade na arquitetura. A arquitetura da cidade deve gerar condições para a construção de uma consciência de cidadania em seus moradores, seja pela separação das funções, pela unidade e harmonia, ou pela sensação de pertencimento, in-

timidade e acolhimento que a cidade é capaz de gerar. Ou seja, o belo na arquitetura existe para servir a um propósito cívico de gerar uma “vida boa e feliz” aos homens. A preocupação de Alberti estava em uma beleza “conveniente” e “necessária”, pensada do ponto de vista da virtude. A beleza era assim um atributo de caráter cívico.

O belo se justifica se ele é capaz de transformar o homem, fazendo com que este se sinta merecedor, e conseqüentemente, digno daquele espaço. Nesse sentido, a arquitetura servindo para fins de decoro tem a construção da consciência de cidadania como objetivo último. Ou seja, arquitetura não é sobre arquitetura, é sobre o homem e, por fim, sobre a sociedade.

A beleza da cidade virtual teria um aspecto de imediatismo, de gerar um deslumbramento sem a necessidade de uma reflexão. Não é o belo feito no sentido de gerar sobriedade e dignidade nos edifícios públicos/escala monumental, revelando um conteúdo cívico e expressando aspectos de demo-



cracia. Nem uma arquitetura intimista e acolhedora em uma outra escala. Seria o belo pelo belo, para a diversão, onde os conceitos da construção do ideário de cidadania não estariam presentes, já que não há cidadãos nem moradores na cidade.

Se não há moradores, também não haveria necessidade de espaços públicos que geram encontros, como praças ou parques. E qual é o sentido da cidade se não é para o encontro? Se a arquitetura é um reflexo de seu tempo, da sua cultura e da sua sociedade, qual o ideário que a arquitetura da cidade virtual expressaria? O aspecto da nossa cultura imediatista, artificial e volátil? O comodismo que a tecnologia acaba gerando, em que não há um aprofundamento em questões fundamentais da vida? Se a cidade virtual, como tem sido pensada em jogos ou na arquitetura de espaço virtual, for desenvolvida para servir de “espaço” alternativo, e não apenas um espaço lúdico e divertido, realmente teremos problemas devido a uma cultura em que as “soluções” estão postas e o sujeito se torna mero observador e agente passivo.

#### 4. CONCLUSÃO

**No espaço virtual existe a beleza, o deslumbramento e o aspecto do desenvolvimento tecnológico da novidade. Claramente, uma manifestação artística nova está em curso. Por isso, é preciso entender esses espaços como “arte visual contemporânea”, e não mais do que isso. Provavelmente existirão artistas no futuro que conseguirão criar espaços virtuais repleto de conceitos, mas que não se caracterizariam como ideia de cidade, já que para haver cidade, deve haver cidadãos.**

Como dito, a precariedade das relações do homem com o espaço, onde a percepção visual é enfatizada, limitaria a possibilidade de apreensão dos demais sentidos humanos importantes na apropriação espacial da arquitetura. A produção de efeitos de impacto visual, ao estimular em excesso o sentido da visão, dando uma sensação psicológica de cheiros,

gostos ou texturas, atrofiaria os demais sentidos do corpo e conseqüentemente a interação do homem com o ambiente físico.

Os princípios arquitetônicos que caracterizam o espaço em todas suas dimensões permanecem em sua essência, os mesmos, já que, organicamente, os homens continuam os mesmos, independentemente dos avanços tecnológicos. No entanto, pelo fato de vivermos mais, por mais tempo, a tendência em ansiar pelo novo tem sido maior. Nesse sentido, estamos bem servidos, já que o avanço tecnológico tem acontecido em maior velocidade do que a nossa capacidade mental consegue acompanhar.

#### 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.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7ª edição. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENEVOLO, L. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

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

PANOFSKY, E. *Significado das Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.

\_\_\_\_\_. *La Perspectiva como Forma*

*Simbólica*. Tradução de Virginia Careaga. 4º edição. Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. *Idea: Contribuição à História do Conceito da Antiga Teoria da Arte*. Tradução de Paulo Neves. 2º Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FLORIËNSKI, Pável. *A Perspectiva Inversa*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

RASMUSSEN, S. *Arquitetura Vivenciada*. 2º edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RYKWERT, J. *A Coluna Dançante: Sobre a Ordem na Arquitetura*. Tradução de Andrea Loewen. São Paulo: ed. Perspectiva, 2015.

PLATÃO. *O Sofista*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Juscelino D. Rodrigues. Fonte Digital: Site “O Dialético”, 2003. Endereço: <http://www.odialetico.hpg.ig.com.br/>

WOLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: O Problema da Evolução dos Estilos na Arte mais Recente*. Tradução de João Azenha Jr. 4º edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

# HABITAR: DA FENOMENOLOGIA AO ESPAÇO-LUGAR

## INHABITING: FROM PHENOMENOLOGY TO SPACE-PLACE

KENIA MADOZ

---

### Resumo

O artigo aborda o vasto tema teórico-conceitual do habitar, necessário para a compreensão e desenvolvimento de pensamento crítico atual. O objetivo do texto é apresentar uma discussão discorrendo autores que tratam sobre o tema. Recorreu-se, principalmente, a alguns textos de Martin Heidegger, tendo em vista a importância de seus estudos que são referendados por pesquisadores em distintas áreas de conhecimento. O texto está dividido em três partes: 1) base conceitual do habitar em Heidegger, em que o autor enfatiza o sentido existencial do Ser, relevando o individualismo à importância do habitar, e por outro lado, críticas necessárias são realizadas por esse posicionamento e também por sua falta; 2) o habitar (e) o espaço, em que verifica-se a valorização da corrente humanista com o sentido existencial, mas afirmando que a experiência do indivíduo permite a interferência na própria subjetividade e a necessidade da compreensão de diversos saberes para se chegar ao espaço em sua totalidade (Correia da Silva); e 3) o habitar e o lugar, em que o envolvimento do ser com o espaço, a cultura, a história, as relações sociais e a paisagem é significativo para a composição da geofricidade (Dardel).

**Palavras-chave:** Habitar. Pensamento. Lugar.

### Abstract

*The article addresses the vast theoretical-conceptual theme of dwelling, necessary for the understanding and development of current critical thinking. The objective of the text is to present a discussion featuring authors who deal with the topic. We mainly used some texts by Martin Heidegger, given the importance of his studies, which are endorsed by researchers in different areas of knowledge. The text is divided into three parts: 1) conceptual basis of dwelling in Heidegger, in which the author emphasizes the exis-*

*tential sense of Being, highlighting individualism to the importance of dwelling, and on the other hand, necessary criticisms are made for this positioning and also for your lack; 2) inhabiting (and) space, in which there is an appreciation of the humanist current with an existential sense, but stating that the individual's experience allows interference in one's own subjectivity and the need to understand different types of knowledge to reach the space in its entirety (Correia da Silva); and 3) living and place, in which the being's involvement with space, culture, history, social relations and landscape is significant for the composition of geography (Dardel).*

**Keywords:** Living. Thought. Place.

## 1. BASE CONCEITUAL DO HABITAR EM HEIDEGGER

**O estudo apresenta uma discussão sobre o habitar percorrendo os autores, principalmente os humanistas, que fundamentam seu pensamento a partir da “ontologia” de Martin Heidegger. Dentre as várias áreas pesquisadas, o pensamento de Heidegger é ainda referendado, com seus diversos elementos explicativos sobre o ‘habitar’.**

O pensamento de Martin Heidegger (1889/1976), em textos específicos sobre a sua ontologia, destacam-se sobretudo o artigo “Construir, Habitar, Pensar” – *Bauen, Wohnen, Denken* – (1999), em suas obras “Ser e Tempo” – *Sein und Zeit* – (1927/2014) e “Da experiência do pensar” (1968), além de outras que enfatizam o sentido ontológico e suas potencialidades em estar-no-mundo.

A esse respeito, importantes e necessárias críticas

são apresentadas e discutidas por Flávio R. Kothe (2011; 2013; 2020 e 2021), sobre as obras e determinados posicionamentos de Heidegger, bem como a falta de outros. Ele aponta a equivocada tradução corrente de *Sein* por Ser. Kothe enfatiza que o próprio título de *Sein und Zeit* em português, já consagrado, apresenta o erro de reduzir *Sein* (ser/estar) a ser. A palavra *Dasein*, bastante usada nas suas explicações, tem sido traduzida como ‘ser-aí’, uma forma equivocada, diz o autor – considerando que, nas “línguas ibéricas, especificamente, temos o significado espacial de estar, que é o correto”, e enfatiza: “não posso ser sem estar” (Kothe, 2020/2021). Toda vez que se conjuga “sein” com “mit, da, in”, ele precisar ser traduzido por estar.

Segundo Kothe (2020), o estar deve ser entendido como “estar no sentido de um estar sendo e ser estando e, não o ser antes do estar”. Segue sua explicação ao exemplificar: “o sujeito pode morrer, mas sua obra ainda poderá ser estudada: ele existe no texto” (Kothe, 2013). É daí que também surge o erro do *Dasein* como “ser-aí”. O correto, então, é “estar-aí”, “estar sendo aí”, “ser estando aí”. Nesse sentido, o pensamento ontológico de Heidegger nesta pesquisa utiliza a tradução correta de estar-no-mundo, na intenção de captar os elementos que podem ser mais importantes para a compreensão que envolve o habitar.

Dessa passagem, Kothe segue sua explicação de que “o que se tem nas traduções da editora Vozes é recristianização e reidealização do Heidegger”. E, ainda, o filósofo impõe ao homem o retrato de um ente “despido de sentimentos, despido de um fazer organizado, despido de política e de Estado”. Dessa maneira, acrescenta, criticando Heidegger, “a sua obra carece de dialética e não capta as contradições sociais” (Kothe, 2013; 2020).

É relevante acentuar que algumas ideias principais de Heidegger para o entendimento do conceito de habitar estão presentes na sua obra *Ser e Tempo* (2014), e uma de suas críticas mais pertinentes a esta pesquisa, se dá sobre o método das ciências naturais modernas, o racionalismo, que tem destituído

os fenômenos humanos de seus estudos.

Outro ponto abordado por Heidegger como base do entendimento do ser está na “angústia”. No entanto, segundo Kothe (2020), esse termo foi mal traduzido, pois o original é “Angst”, que significa medo. Já angústia vem de “angoise”, que foi a tradução francesa e seria algo como “Bedrängnis”. E com tudo isso, reflete Kothe, “tem-se aí uma redução enorme dos sentimentos básicos a um só”.

Retornando ao ponto central da obra, estar-no-mundo: este é fundamentalmente um sentimento de constituição individual. Para Heidegger, somente a angústia/medo é capaz de determinar o estar-no-mundo existencial, o estar-em-si-mesmo. Contudo, essa preferência pela angústia/medo não é bem explicada, mas dá para presumir que, novamente, seu pensamento está sob influência de sua vida religiosa, como fonte de explicação do fenômeno humano, enquanto se busca continuamente um sentido para o próprio estar nesse mundo, isto é, conforme Kothe, (*idem*) um “sentimento de abandono de quem acreditava em Deus”.

A base desse entendimento heideggeriano está naquilo que Santo Agostinho reflete sobre o ser, mas de modo específico sobre o problema do tempo, encontrado principalmente no *Livro XI* da obra *Confissões*. Heidegger faz uma leitura dessa obra ao propor uma “tradução” em chave fenomenológica das reflexões sobre o tempo, que pode ser entendida pela tentativa de explicar a própria vida humana a partir de um fenômeno em particular: a vivência e a experiência da consciência de uma pessoa preocupada em explicar a si própria, o sentido da existência humana nesse mundo.

A crítica a esse posicionamento de Heidegger consiste em saber por que considerar somente a angústia como principal sentido para o homem chegar a sua existência? E, conforme indaga Kothe (2020), por que não outros sentimentos como a alegria, a coragem? O mesmo autor apresenta a resposta: novamente, o que se pode constatar nessa escolha pela angústia significa o forte sentido religioso arraigado em

Heidegger e, por isso, a predileção pelo sofrimento como forma de se chegar ao “divino”.

Por outro lado, Lygia Saramago (2011) entende que a “angústia” para Heidegger representa o não se sentir em casa, isto é, não se encaixar em um lugar, o que, segundo a autora, seria o fenômeno mais originário para a compreensão do ser existencial. A autora também afirma que pensar o problema do espaço em Heidegger fora da perspectiva da linguagem seria passar longe da gênese de certas elaborações fundamentais realizadas pelo filósofo, a partir da década de 1930. Por outro lado, *Ser e Tempo* carece de maior ligação entre espacialidade e linguagem.

Ainda de forma mais significativa, Saramago, em *Topologia do ser* (2008), aponta que, desde o início de sua reflexão, Heidegger pensou o espaço em sua vinculação ontológica com a noção de lugar, sendo este, no sentido mais tangível, de lugar no mundo. Entretanto, conforme a mesma autora pesquisou, é partir de 1947 que a sua obra toma outra dimensão e apresenta a expressão “topologia do ser”.

*A topologia do ser* “traduziu uma tendência que já se insinuava em seus inscritos: a pedra angular do seu pensamento, a questão do ser – cujo sentido e verdade haviam se constituído como momentos temáticos fundamentais até então - começava a ser pensada em termos de lugar” (SARAMAGO, 2008, p. 20). Contudo, para explicar seu pensamento, Heidegger (1990; 2014) apresenta os significados de várias palavras. E, ao explicá-las, não apresenta as discussões sobre elas, tampouco mostra seu próprio posicionamento. Nesse sentido, é possível fazer uma leitura de sua predileção pelos significados gregos dos vocábulos, o que dá a entender a sua ligação marcada pela fé católica.

O primeiro vocábulo apresentado é “Alétheia”, que significa “verdade” em grego. No seu texto, *A origem da obra de arte* (1990), “Alétheia”, apresenta o sentido de desvelamento do ser (dos homens e das coisas), um descobrimento daquilo que estava encoberto. Por outro lado, conforme explica Kothe (2020), Heidegger, ao se apoiar no vocábulo grego

para firmar o entendimento da verdade, já começa valorizando a teologia sem tratar daquilo que realmente interessa, que são as questões sociais.

Diferentemente de Heidegger, outros filósofos apresentam diversos conceitos para a “verdade”. Assim, Hegel explica “verdade” como uma “ideia”. Para este filósofo, “Alétheia”, é considerado verdadeiro quando aquilo que está na sua consciência é o que se vive. Já para Kant, o verdadeiro é considerado pela minha vontade, ou seja, parte do juízo individual, impedindo, assim, de olhar para outras direções e deixar de mostrar o que realmente interessa.

Por outro lado, Tomás de Aquino diz que há uma verdade anterior a qualquer coisa; no entanto, para ele é aquela que está de acordo com a fé cristã. Já para Nietzsche, a conceituação de verdade mesma é falsa, uma falsidade, um engodo, um fingimento da identidade, e não haveria verdade, considerando que há sempre mudanças e modificações.

Flávio Kothe em seu ensaio *Verdade, mentira e liberdade* (2022), ressalta que com a verdade permite distinguir o que é justo e correto, o que vale e o que não tem valor, além de ser central para a vida das pessoas, para as grandes decisões que precisam tomar e para a estruturação do seu dia a dia. E que apesar disso, existem dificuldades em buscá-la, principalmente, porque a verdade não é simplesmente uma adequação formal da mente, além de que, pelas interferências das instituições em nossa sociedade, que insistem em apresentá-la, por meio de seus representantes, de forma autoritária e solene, tem servido, conforme a conveniência, de manipulação.

Dessa maneira, conclui o mesmo autor (*idem*), “o que vem de cima pode estar errado e ser falso o que é decidido por maioria. Um sozinho e marginalizado pode estar mais perto da verdade que os empoderados” (Kothe, 2022). Ademais atesta ainda que nem sempre aquilo que está na mente pode ser como as coisas são. E explica que o modelo  $X = Y$  que permeia o pensamento ocidental, faz igualar o desigual e buscar reduzir o real ao quantitativo, igualando somente o que é parecido, deixando de lado a dife-



rença. Ou seja, a opção entre o idealismo e materialismo, está sob o mesmo esquema:  $X = Y$ , e que, no entanto, há uma estrutura profunda que precisa ser desvelada e desvendada (Kothe, 2022).

Essa explicação segundo o mesmo autor (*idem*) pode ser vista pelos escritores que entendem que não há sinônimos, que a mesma palavra em posições diferentes do texto não é idêntica. Na ironia, exemplifica Kothe, o significado do que se diz não é idêntico ao sentido do que se diz.

No mesmo texto F. Kothe (*idem*) evidencia a liberdade como essência da verdade, tanto no sentido de o sujeito estar aberto às múltiplas determinações do objeto quanto no sentido de o objeto poder mostrar a sua multiplicidade, mesmo aquelas que o sujeito gostaria de não ter de ver. O mesmo autor esclarece que a liberdade “é a luta contra as coações, a busca de ampliação de horizontes, a vitória contra a tirania”, e que por sua vez, “a razão é uma fábrica de racionalizações, mas também é a instância em que se pode decifrar a razão de ser delas” (Kothe, 2022). E conclui F. Kothe que é preciso coragem para pensar, repensar fundamentos, pois a maioria só repete a lavagem cerebral que sofreu na escola, na família, na mídia.

Ainda para Heidegger, a verdade estaria posta por meio da poesia. O autor cita sua predileção por um poeta em específico: Friedrich Hölderlin, o que demonstra falta de coerência em sua reflexão do mundo, pois, novamente, aponta somente para uma mesma direção. Ao considerar como “verdade” o que vem do sentido poético, mas sem apresentar nenhuma discussão acerca dessa proposição, resulta em um entendimento do ser no mundo, mascarando as questões terrenas, as relações de poder da classe que comanda.

Outrossim, Adorno (2009) considera a poesia de Hölderlin indevidamente apropriada pela “lírica neorromântica”. Ademais, conforme salienta Kothe (2020), “a sua preocupação com as habitações populares está no perfil cristão do *Sermão da Montanha*, exatamente o que foi problematizado por Nietzsche como

avesso da ética patricial” (KOTHE, 2013 e 2020).

E ainda, relacionado à “verdade”, está a “liberdade” para Heidegger. No entanto, ao partir sua explicação pela palavra grega “Alépia”, centrada no modo de viver autêntico, o autor novamente ficou devendo uma discussão sobre a liberdade de crença, de se acreditar ou não em Deus.

Acrescenta-se que, para Kant, a “liberdade” é o que caracteriza o ser humano. E sua essência e qualquer forma de governo deve definir a arte, como exemplo de liberdade humana, sendo que isso está relacionado a qualidade e não a quantidade.

Ao falar sobre “liberdade”, Kothe (2020) contextualiza a questão da Democracia, que deveria ser para a pessoa escolher por si, para o que é preciso ter condições. E ainda existe um risco de perder a “liberdade”, sendo necessário, então, ter “autonomia”; contudo, é preciso lutar. Além disso, rejeita a “liberdade como conceito restritamente analítico”. Para o autor, trata-se de uma ideia, e como tal, não pode ser pelo analítico, e exemplifica: “Para Cristo, a compaixão significava o amor ao próximo. E por isso, a luta é para que as ideias possam se tornar reais” (Kothe, 2020).

Outro vocábulo em alemão que Heidegger utiliza para constituir seu pensamento é “Sorge”, significando preocupar-se com. Dessa forma a “Sorge” para o autor refere-se a uma característica humana com suas carências e necessidades dos seres humanos.

Nesse sentido a crítica para explicação de “Sorge” vem de Kothe (2011), ao dizer que faltou o agir do homem, a organização do trabalho e a participação como ser político. Ao analisar a obra de Heidegger, especialmente em *Ser e tempo* e nas reflexões sobre lógica e linguagem, o que se sobressaem são marcas da sua teologia católica. Isso é revelado, conforme Kothe (*idem*) nos conceitos dados pelo autor, tais como *Sorge* e *Sein-zum-Tode*, em que reduz o homem ao conceito de *Sorge*, numa estrutura central que parece católica.

Ainda, na obra *Ser e Tempo*, o autor desenvolve uma ontologia baseada numa descrição de “existenciais”, que são estruturas interpretativas, em que o homem, como “Dasein”, tem estar-no-mundo na forma temporal e histórica. Assim, do ponto de vista de Heidegger, a explicitação ontológica desvela uma estrutura de realização, isto é, aquilo que possibilita as várias maneiras de algo tornar-se manifesto, enquanto a dimensão ôntica (ente), mostra tudo o que é percebido, entendido ou conhecido de imediato pelo homem.

Além disso, faltou no *Ser e tempo*, conforme Kothe, a “compreensão da dialética do real e da relação do homem com outros e com o mundo” (Kothe, 2013). Dessa maneira, a ligação necessária de convivência refere-se ao homem “estar-aí” e “estar-com-os outros” para se tornar um estar-no-mundo, isto é, alguém que veja sentido para ser e estar atuando em seu tempo e lugar.

Nessa obra, o filósofo ressalta, veementemente, o ocorrido pela perda do sentido da palavra habitar, em um processo pelo qual o conhecimento e a linguagem no ocidente passaram, isto é, houve o abandono do Ser. No entanto, conforme Kothe (2020), o filósofo tem essa posição do abandono do ser “por causa do seu catolicismo, ele não vê que isso ocorreu sobretudo pela ontificação do ser em Deus” (Kothe, 2013; 2020).

Outra crítica que parece essencial à obra *Ser e tempo* está na falta de perspectiva histórica, e isso já foi considerado conforme Kothe (2021) como um conjunto de teses banais sobre a existência. E acrescenta que apresentar o ser como finito só é revolução da perspectiva cristã. Faltou, em contrapartida, explicar e discutir sobre isso. Kothe o compara a Karl Marx e diz que, para este, a preocupação estava na situação de vida da classe operária, e não no existencialismo, percebendo o ineditismo da “mais-valia” como motor de todo o capitalismo.

Por outro lado, para Saramago (2008), “se evitarmos atribuir um sentido por demais alegórico à afirmação de Heidegger de que a *‘linguagem é a casa do ser’*,

não restará dúvida de que lugar, espaço e linguagem configuram, para ele, uma única e mesma questão (Saramago, 2008, p. 20). Assim, tomar isoladamente o sentido dos vocábulos se mostra insuficiente e mesmo inviável por perder sua própria substância.

A autora enfatiza que, na ontologia, pela noção de espacialidade fática (*faktische Räumlichkeit*), aparecem as questões relativas ao espaço e ao lugar. Heidegger apresenta com nitidez quando se propõe investigar de que maneira, em diversas situações do cotidiano mais próximo, o mundo se apresenta. Explica ainda Saramago (2008) que essa espacialidade ocorre a partir do entendimento do conceito de mundo que é indissolúvel ao de Dasein – representa tanto o ‘ser’ no mundo quanto a vida humana – e vem a ser precisamente a forma de se compreender e interpretar o seu entorno nas referências do ocupar-se, mover-se e habitar do estar-no-mundo.

Partindo do seu texto magistral, *Construir, Habitar, Pensar*, Heidegger apresenta inicialmente que o habitar e o construir estão correlacionados, o que permite dizer que o construir é tudo que se mostra e que é pelo habitar que permite o construir.

No entanto, apesar de que todo construir tem por objetivo o habitar, nem todas as construções servem para o habitar, isso porque, às vezes, somente albergam o homem, e isso somente não garante que aconteça o habitar.

*Da experiência do pensar*, obra da década de 1940, Heidegger estuda poemas e, por meio da interpretação, realiza exercício do pensar, considerado por ele como original. Nesse processo, envolve o que compreende como “habitar” (*wohnen*). Identifica que são o “construir” e o “cultivar” que implicam o habitar mais original. Para o autor, significa “deixar-ser, o fazer surgir, o fundamentar e o proteger o que é fundamento” (Heidegger, 1968, p. 11).

Heidegger entende o habitar pelo pensar meditando, com forte presença da religiosidade para se alcançar o pensamento dito como original. Da mesma forma que aparece em outros textos, a mensagem é

a de que o homem deve se ligar de forma mais profunda com a natureza, isto é, a *physis* no cotidiano da vida. Contudo, o filósofo deixa de lado a importante relação política da convivência intrínseca à vida social.

A questão em Heidegger do estar no espaço como característica do ser humano não está bem caracterizada. Ele faz analítica e não dialética (Kothe, 2013) e, assim, ao não pensar as coisas em suas contradições, não seria possível compreendê-las.

O estar-no-mundo é também explicado nos §§14 a 17 em relação à “mundidade”. Neles, Heidegger (2014) separa o ôntico (ente) do ontológico (ser) e, com isso, apresenta diversos sentidos de mundo: mundo da totalidade dos entes, mundo do ser dos entes, mundo no contexto da presença do ser e o mundo existencial-ontológico, que é a própria mundidade.

A mundidade pode, então, modificar-se e transformar-se cada vez mais no conjunto de estruturas de “mundos” particulares, embora inclua a mundidade geral. Para Heidegger, a forma de compreender a mundidade é pela analítica do estar-no-mundo que abrange a sua cotidianidade. Entretanto, o autor diz que não se trata de um caráter primordial “espacial”, mas sim ao contrário: é a espacialidade da presença do ser estando no mundo que é principal.

Nesse ponto, apesar de enfatizar a impessoalidade e o modo de ser e estar do homem como primordial e original, faltou ainda a primordialidade das relações humanas com os outros, e isso está perdido em Heidegger. Além do mais, a ausência da dialética é constante em seu pensamento. O autor deixa de fora os questionamentos necessários da espacialidade do ser, a sua preocupação com as coisas terrenas, com o meio ambiente, por exemplo. As coisas no mundo são significativas para a vida do homem, e é ele quem dá essa significância.

O espaço físico, o lugar da morada, não é relevante para Heidegger, e isso está demonstrado pela falta de relacionamento entre o estar-aí e o espaço ma-

terial, o físico. Assim, evidencia somente o sentido existencial do habitar, e nesse caso o habitar não ocorre de fato por não abordar a sua totalidade na forma espacial e, mesmo na relacional, o habitar heideggeriano é individual e relativo somente ao ser, ao pensamento.

Salienta-se a contribuição dos estudos de Jean-Paul Sartre (2007), em sua obra *O ser e o nada*, acerca da compreensão do ser. O autor ressalta o concreto, o real, como ponto de partida para considerar a totalidade sintética, da qual tanto a consciência como o fenômeno são apenas momentos, isto é, o mesmo que Heidegger considera como estar-no-mundo.

Sartre admite o “nada” como sendo do processo de fundamentação do ser que leva à percepção da espacialidade. O “nada” para ele se conforma na relação entre o ser e a exterioridade imediata, sendo que a formação da consciência ocorre quando há a negação do que é o exterior do ser.

## 2. HABITAR (E) O ESPAÇO: APROXIMAÇÕES NAS ÁREAS DE CONHECIMENTO

**O conceito de habitar transcende em muito a Filosofia. No entanto, nos filósofos fenomenologistas é que se baseiam diretamente as reflexões ontológicas do ser e do espaço em diversas áreas de conhecimento. Eles, ainda, têm sido responsáveis pelos estudos mais aprofundados da experiência humana no espaço.**

Nesse sentido, Martin Heidegger deixou uma senda aberta para a filosofia espacial na relação estar-no-mundo que tem provocado, ainda que mais recentemente, interesse no conhecimento essencial dessa relação humana com o seu meio mais próximo, isto é, a ideia de lugar que está de alguma maneira ligado à paisagem e ao território.

Otto Bollnow (2008) explica o entendimento do habitar pela relação do indivíduo com o espaço, a partir do espaço vivenciado, que é caracterizado pela

experiência do indivíduo e permite a interferência na própria subjetividade. Nesse caso, trata-se do espaço referência do homem, e é aí que a casa, a moradia se torna o primeiro vínculo como lugar de pertencimento do ser. E, para Gaston Bachelard (2008), a linguagem poética pode explicar a forma como nos enraizamos no mundo, e significativamente, revela o sentido do nosso primeiro cosmo, dotado de lembranças afetivas e representações.

Na Geografia, o lugar tem posição especial, particularmente na Geografia Humana e na Geografia Crítica. Apesar de que essas tais correntes se apresentam em diferentes aspectos, podem ser vistas de certo modo como complementares. Em ambas, por exemplo, o habitar é desenvolvido por sua relevância, por centralizar em atividade necessária ao homem-meio e espaço-sociedade.

A esse respeito, Armando Correia da Silva (1978), em seu livro *O espaço fora do lugar*, chama a atenção em buscar novas linhas de interpretação da realidade e alcançar o movimento real da sociedade e do espaço. Para isso, entende a necessidade de que a partir do método empírico haja uma reflexão filosófica, ontológica, além da integração de saberes para se chegar ao espaço como totalidade. Na obra de Corrêa da Silva (1978), é ressaltado o potencial do lugar para os esclarecimentos ontológicos, o qual permite a compreensão das relações entre lugares e das pessoas com os lugares.

Na abordagem humanista da Geografia, o lugar é utilizado como principal conceito, cuja base associa-se à fenomenologia e ao existencialismo e, conforme A. Buttimer (1982), essa relação ocorre pelo diálogo estabelecido entre o homem e o meio, através da percepção do pensamento, dos símbolos e da ação. Ademais, acrescenta Relph (2000), a localização, a paisagem e o envolvimento pessoal são pontos centrais da concepção do lugar, que, para Tuan (1983), é marcado pela percepção, experiência e valores e, ainda, é produzido pelo habitante consumidor e criador do espaço.

Da mesma maneira, Edward Relph (2000), ao incor-

porar em seus estudos o conceito de habitar para a construção da noção de lugar e lar associado a ele, acrescenta a necessidade da base de cuidado e proteção, o que, para o autor, são formadores de identidade e autenticidade-inautenticidade existencial, seguindo, assim, o pensamento de Heidegger do “estar-no-mundo”. Nessa mesma linha está Nicholas Entrikin (1991), que desenvolve a conceituação do lugar partindo da circunstância existencial, afetiva e simbólica para explicar a forma como o homem se coloca no mundo.

Os dois autores, fundamentam-se na circunstância existencial; no entanto, não fazem as referências das relações entre os grupos sociais em que estão inseridos e a sociedade como um todo.

Na explicação de Marandola (2012), a existência é fundada no habitar e, por ele, marca, demarca e transforma o espaço. Outrossim, assinala que muitas formas de habitar só se desenvolvem em condições próprias de vivência e envolvimento com a comunidade e com certa duração, implicando conhecimento da cultural local e o estabelecimento de territorialidade.

Para Martins (2007), o que singulariza o homem diante da sobrevivência e existência é o cotidiano em uma geografia específica, estabelecida em um habitat determinado. Ademais, para o autor, o fundamento geográfico do ser já está demarcado pelo lugar como totalidade, reunindo o particular e o universal.

A Geografia nesse caso é qualitativa, remete à posição do homem dentro de uma estrutura relacional, de co-habitações, na qual a distância não é tomada em termos métricos, mas sim em intensidade qualitativa da relação. Assim, o sentido de “localização” representa para o ente sua porta de entrada para a geografia à qual pertence. Trata-se da “geograficidade”, configurando aquela que lhe é fundante como essência do seu ser, seu fundamento existencial.

Assim, é por esse meio que o homem encontra o seu sentido de localização. Dessa forma, as questões

‘onde estou’ e ‘onde estão as outras coisas que compõem minha ‘alteridade’, a sua distribuição, a distância relativa que estão em relação a mim, marcam a geograficidade e representam ao indivíduo o sentido de localização, ou a sua consciência geográfica.

Milton Santos, em sua vasta obra sobre o espaço, com textos tais como *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção* (1999), *Metamorfoses do espaço habitado* (2014) e *Pensando o espaço do homem* (2012), contribui com o tema do habitar aportando os lugares como espaços dinâmicos em constante modificação, que podem também ser compreendidos por suas contradições.

Santos (1999) explica que o habitar a cidade representa ação que possibilita a apropriação das potencialidades dos territórios e que seria um produto coletivo em permanente construção, onde se desenrolam as relações afetivas e os encontros. Com isso, continua o autor, possibilita-se a emersão de um material fértil para a produção de subjetividades, e este sintetiza: “o mundo oferece as possibilidades e o lugar, as ocasiões. O lugar não é passivo, mas global e ativo” (Santos, 2005, p. 163).

Para Santos (1979), a organização do espaço é uma forma, um resultado objetivo de uma multiplicidade de variáveis atuando através da história. Ele explica que, quando ocorre a inércia, essa passa a ser tanto resultado quanto condição do processo. Assim, as formas espaciais são estruturas ativas que, mesmo sem autonomia em relação às outras, ainda podem se modificar e, sempre que não conseguem criar formas, procuram por adaptação.

Para Santos, o habitar do ser acontece pelas relações que oscilam entre o espaço físico e o social, sendo que o espaço físico é objetivo e mensurável, enquanto o espaço social relaciona-se ao espaço da subjetividade fundamentado nas interações sociais.

Santos (1999) esclarece que o fundamento geográfico da realidade está na geograficidade (Dardel, 2015), e que para sua realização ela tem que ter o sentido da coabitação e do copertencimento, consi-

derando a localização e a distribuição. Além disso, afirma que o nosso existir enquanto homens ocorre à medida que designamos, conceitualmente, a realidade que nos cerca, ou seja, nossa alteridade, o nosso meio.

Esse autor, após apresentar a Geografia como categoria da existência, mostra que é a partir desse entendimento que está o seu fundamento ontológico, uma vez que a existência tem relação com a definição do ser. Assim, existir é colocar-se em uma estrutura de relações com outros entes, e estas estão em uma contínua metamorfose. Ele sintetiza o homem como “complexo bio-ontológico” e aponta a escolha como singularidade a qual o remete para a vida, para a superação das necessidades, chegando assim ao significado da existência humana.

Da mesma maneira, Henry Lefebvre (2001) discute o conceito proposto do habitar ao conceber a habitação como obra humana por excelência e o habitar como um atributo da participação de uma vida social, ou seja, pertencer a uma comunidade, representando assim, a qualidade de viver na cidade.

Lefebvre (*idem*) acrescenta, nesse contexto, as relações entre “sujeito diferenciado” e “sujeito sujeito”. O primeiro apresenta qualidade em relação ao sujeito que é o sujeito consumidor, pois o sujeito diferenciado é aquele que ocupará a cidade em liberdade, atravessando seu espaço, percebendo-o e construindo ali o seu lugar de habitação.

Para Eiler Rasmussen (1984), por exemplo, o habitar está ligado à Arquitetura viva, orgânica do “lugar”, às suas raízes históricas e temas conjugados das novas e velhas cidades, além da sua vitalidade e diversificação.

Da mesma maneira compreendem Roberto Doberti e Giordano (2000). Para eles, o habitar não se insere prioritariamente no campo da natureza e, sim, da cultura e da sociedade. Explicam que somente os seres humanos habitamos, porque somos a única espécie que, mesmo carecendo da natureza e renunciando a um habitat natural, dita as novas condições



de um habitar cultural.

Ademais, Adson Bozzi Lima (2007) compreende o papel da Arquitetura em determinar formas de preenchimento do interior das construções, considerando a maneira de habitar de cada pessoa. Assim, “o habitar nos remete, inexoravelmente, ao momento presente em que se vive” (Lima, 2017).

O habitar na Arquitetura, segundo Bozzi, apresenta uma outra dimensão que é a coletividade, tendo em vista que o habitar é de todos e que todos devemos habitar em comunidade.

De outra maneira, Héctor Vigliecca enfatiza a diferença entre ocupar e habitar, e acredita que os projetos para habitação social, em geral, servem para ocupação e resultam decepcionantes, mais por uma questão filosófica do que política. E explica: “como princípio piramidal: o espaço, quando é matematicamente considerado, não tem sítios nem lugares” (Vigliecca, 2017). Com isso, o autor quer dizer que, quando o objetivo é construir para atender numericamente a falta de moradias, não contempla a qualidade de vida e não cria condições de habitabilidade.

Nessa mesma linha está o arquiteto finlandês Juhani U. Pallasma (2017), que, em seu livro *Os olhos da pele: a Arquitetura e os sentidos*, explica como o nosso corpo habita os lugares e como o lugar afeta as nossas percepções. Para o autor “a casa é um cenário concreto, íntimo e único da vida de cada um, enquanto uma noção mais ampla de Arquitetura implica necessariamente generalização, distanciamento e abstração” (Pallasma, 2017).

Na antropologia, os estudos de Tim Ingold (2012) sobre o habitar se sobressaem, particularmente por desenvolverem os conceitos de antropologia ecológica em que se criticam as noções de objeto e de coisa. Para o autor, o objeto se diferencia da noção estabelecida de “coisa”. Ingold (2012) propõe a retomada da noção de “coisa” que vai além do sentido de objeto. Introduce a compreensão de que as coisas apresentam os fluxos vitais, isto é, as “coisas” integram os ciclos e dinâmicas da vida e do meio am-

biente.

Na Sociologia, Richard Sennet (2018), em seu livro *Construir e habitar*, reduz os problemas mais graves de segregação socioespacial urbana, na sua visão da diferença entre fazer e viver a cidade. Nesse ponto, o autor considera que o construir é distinto do habitar. O construir consistiria na atividade dos “fazedores profissionais” – os profissionais e seus planos, planejadores de cidades, tais como engenheiros, arquitetos, planejadores urbanos etc. – que atuam como juízo tecnocrático. Já o habitar remete aos modos diversos de viver em uma cidade.

Essa visão de Sennet se mostra muito simplista diante dos complexos problemas das cidades, as quais sofrem influências tanto de muitas formas (externas e internas, globais e locais) como de escalas. Pensar que existe respeito mútuo é utópico ou ingenuidade. Os problemas difusos da sociedade não se resolvem simplesmente com a organização morfológica da cidade. Destacam-se necessidades de senso coletivo, comunitário, além das constantes reivindicações e pactos para a construção de uma sociedade mais justa.

Na História, as informações documentais, sem dúvida, representam a principal fonte de estudos espaciais ao longo do tempo. Ao tratar da historiografia brasileira, esta corrente tem sido também estudada sob ponto de vista do homem e seu lugar, embora ofereça uma riqueza nas descrições da realidade do país; ainda são raros os estudos que aproveitam essa base de pesquisa.

Para Paulo Bertran (2000), considerado como especialista na Eco-história do Planalto de Altitude, das terras do Planalto Central brasileiro, afirma:

Talvez seja da humana natureza construir-se de mitos e de mistificações. Essa parte ilusionária responde talvez pelo melhor e pelo pior que a diversificada natureza do homem e de sua civilização realizaram na história.

A disciplina da história deveria unificar tudo isso,

ao real e ao imaginário, mas não pode fazê-lo porquanto as autoimagens ou os auto-esteriótipos são indissociáveis da natureza humana e o homem é incapaz de ver-se sem isso. Às vezes cogitamos se a lembrança da história não é insuportável ao homem. (Bertran, 2000, p. 245-6).

Bertran (*idem*) adverte que as crônicas de nossas vidas e do nosso tempo acaba sendo uma imagem fragmentada, uma espécie de síntese tosca do indivíduo, e ao contrário disso, a coletividade e as histórias das pessoas se interpenetram.

Da mesma forma, em outras artes também se pode contextualizar espaço-tempo e o ser existencial. No cinema, por exemplo, “os sentidos, ou mesmo sem-sentido que nos chegam de uma narrativa é que irão das existências às personagens e cenários” (Oliveira Jr., 2019, p. 16).

Dessa maneira, as artes se apresentam nas imagens, nas narrativas, nas paisagens, nas “coisas”, nas diferentes linguagens e, ainda naquilo que não foi mostrado, falado, dito ou escrito. Trata-se de expressões culturais e subjetivas a serem desveladas do estar-no-mundo. Sobre o assunto conforme Kothe:

Prédios, esculturas, quadros e cidades também são textos a serem lidos. A exegese corrente não se apresenta, porém, como hermenêutica: ela se postula como especialização, propõe sua leitura como única, tende a dogmatizar-se. Isso se mostra em púlpitos de templos e em púlpitos eletrônicos, em salas de aula e comitês assessores, em livros didáticos e revistas especializadas. De tanto esmiuçar miudezas não se pensam mais os fundamentos (Kothe 2014, p. 15).

### 3. O HABITAR E O LUGAR

**O espaço-lugar é compreendido, conforme Tuan (1983), como aquele construído a partir da experiência e dos sentidos, envolvendo sentimentos**

**num processo de comprometimento geográfico com a cultura, a história, as relações sociais e a paisagem.**

O ponto de partida, nesse sentido, recai pelo estudo do habitar da corrente humanista, em que Eric Dardel se destaca por meio de sua obra *O homem e a terra* (2015), na qual desenvolve a relação concreta e essencial que liga o homem à natureza, isto é, uma “geograficidade” que destaca o modo significativo da existência humana com o seu destino.

Para Dardel, é por meio dessa reflexão geográfica que se distingue uma nova “descoberta”, a qual deve centrar os estudos que envolvem o homem interessado no mundo circundante. Ele acrescenta ainda que, para a compreensão fenomenológica da experiência humana, a sua essência deve estar associada entre a “geograficidade”, o lugar e a paisagem.

Para Eric Dardel (2015), a valorização da terra na qual vive o homem se abre à sua liberdade de espírito, sendo essa a forma original de fazermos parte de uma espacialidade e mobilidade profunda no mundo. Ele enfatiza que a visão do homem em relação ao mundo deve ser captada em seu movimento, na sua dinâmica produzida.

O que Dardel propõe, em sua obra, é a renaturalização do homem começando pela geografia e seu modo de refletir os espaços em movimento. Isso envolve a noção de situação que extravasa para outros domínios da experiência do mundo. Assim, “a situação” de um homem supõe um ‘espaço’ onde ele ‘se move’; um conjunto de relações e de trocas; direções e distâncias que fixam de algum modo o lugar de sua existência “(Dardel, 2015, p.14).

O habitar e o lugar ressalta-se como relevância a forma de apreender a totalização da dimensão do saber. A importância da compreensão da totalização consiste, primeiramente em admitir na sociedade os paradoxos das realidades espaciais, das territorialidades e, ainda, da desarrumação socioambiental. Ademais, as questões socioespaciais são ainda difíceis de serem superadas e, diante disso, falta o

entendimento dos problemas da nossa sociedade, em sua totalidade, os quais envolvem a natureza do espaço atual e das forças dominantes, ou seja, dos grupos que buscam por mais poder.

Nessa questão, o habitar vincula-se à escala mais particular, isto é, ao lugar, e este pode ser retratado tanto pela singularidade, quanto ser entendido como resultado das forças globais. Ademais apresenta uma potência ontológica que permite a compreensão das relações entre lugares e as pessoas.

O habitar se torna relacional a partir do lugar, e aí incide a sua importância. O sentido do habitar transcende apoiado nos lugares, permitindo diálogos em diferentes áreas de conhecimento e, a sua totalidade, necessariamente, ocorre por considerar formas de enraizamento, identidade, sentido do lugar, casa, experiência e percepção, isto é, o sentido de ser-e-estar.

Nessa perspectiva os estudos a partir do habitar os lugares fornece a perspectiva da apreensão dos espaços em sua totalidade e, para isso, o sentido ontológico, o existencial do homem, associa-se ao modo de estar no lugar. Trata-se das relações entre os lugares e as pessoas e das pessoas com e nos lugares, sempre de forma relacional.

A importância do lugar relaciona-se ao próprio sentido da vida e, por sua vez, ao sentido do tempo. Nessa compreensão o habitar acompanha o lugar de significância, tanto nos sentidos objetivos e subjetivos, e essa diferenciação ocorre pela relação entre realidade subjetiva à qual pertence o sujeito, de forma particular, única, aqui e agora; e a realidade objetiva, compreendendo os elementos de experiência que persistem, mediante todas as mudanças.

Assim, a valorização do lugar provém de sua concretude e, embora seja passível de ser engendrado ou conduzido de um lado para outro, é um objeto no qual se pode habitar e desenvolver sentimentos e emoções. Tal realidade concreta é atingida por meio de todos os nossos sentidos, com todas as nossas experiências, e assim, conforme Oliveira (2019), co-

nhecer o lugar é desenvolver um sentimento topofílico ou topofóbico. É o lugar que proporciona o habitar, e isso pode ser um local natural ou construído.

Os lugares, segundo Tuan (1983), podem se fazer visíveis por meio de inúmeros meios, como pela rivalidade ou conflito entre lugares, além das manifestações de arte e arquitetura. Em relação à identidade do lugar, ocorre mediante as diversas dimensões espaciais, tais como localização, direção, orientação, relação e território. Ademais, o lugar relaciona-se com o tempo em pelo menos três momentos: tempo como movimento, sendo lugar como pausa; afeição ao lugar em função do tempo; e lugar como tempo tornado visível, como lembrança.

O sentido do lugar está na capacidade de apreciação e apreensão de suas qualidades. Envolve o forte senso de sua história, isto é, as “raízes e enraizamento” relativos à perspectiva da experiência cotidiana. Dessa maneira o lugar é muitas vezes entendido pela sua origem, pela associação de pertencimento, mas também pela imobilidade. Além disso, conforme a proposta por Deleuze e Guattari (1983;1979, *apud*, Moreira, 2019), existe a noção de que as raízes precisam ser reconsideradas, pois lugares oferecem outras possibilidades, particularmente a compreensão da transitoriedade e do transnacionalismo.

Ademais o sentido dos lugares é apreendido também por seu valor antitético. Nessa condição compreende o lugar sem lugaridade, o “placelessness” (Relph, 2000), isto é, a inexistência da capacidade de promover encontros e reuniões, ou mesmo a ocorrência fraca dessa condição. Pode ainda se referir às configurações diferenciadas do seu entorno, como focos que reúnem coisas, atividades e significados. Nesse sentido, a exclusão e a inclusão podem representar uma forma de exclusividade, como dizer que “este é meu lugar, e você que é diferente, não deve ficar aqui”, ou seja, manifestações preconceituosas de diversas naturezas.

A questão da “construção do lugar” na atualidade vai além do conhecimento técnico específico dos equipamentos e serviços públicos. Envolve considerar

valores e sentidos que estes representam aos seus moradores. Trata-se de uma construção a qual muitas vezes não deve ter tanta interferência de “fora”.

Assim, o homem habita determinados lugares que representam a sua essência como forma de ser-e-estar nos lugares. Tal sentido além da relação da existência representa experiências individuais e em grupo com o lugar, isto é, o sentido da geograficidade. O lugar refere-se às particularidades e à conectividade com a qual sempre experienciamos o mundo, podendo se dar sob diversas intensidades, mas é uma inescapável parte do ser.

Um lugar se torna especial quando ocorre a reunião e, em sentido geográfico, reúne a fisionomia de aliar atividades econômicas e sociais, história local e seus significados. Em sentido mais psicológico, pode-se afirmar que ele integra nosso corpo, o estado do nosso bem-estar, a imaginação, o envolvimento com os outros e nossas experiências ambientais e, ainda, é a existência de todas as coisas, por isso, a proximidade do ser significa a consciência da aventura, totalidade e conectividade do mundo.

Dessa maneira, o que fica evidenciado no estudo sobre o habitar é a relação inexorável com o lugar, como confluência da experiência cotidiana e com a possibilidade de abertura para o mundo. E é nessa extensão que pode ocorrer a compreensão do que significa existir no mundo. Assim habitar e lugar estão concatenados, representando o espaço vivencial que tem o potencial de transformação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERTRAN, Paulo. *Elegia a Bernardo Élis*. Brasília: DF Letras: a Revista cultural de Brasília, ano IV/V, n°. 47, p.20-23, 1998.

\_\_\_\_\_. *História da terra e do homem*

*no Planalto Central: Eco-história do Distrito Federal: do indígena ao colonizador*. Brasília: Verano, 2000.

BESSE, Jean Marc. *Ver a terra*. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BUTTNER, Anne. *Values in geography*. Resource paper n° 24, Associat. American Geographers, 1974.

\_\_\_\_\_. *Grasping the dynamism of lifeworld*. *Annals Assoc. American Geographers*, 66 (2): 277-292, 1976.

\_\_\_\_\_. *Aprendendo o dinamismo do mundo vivido*. In:

\_\_\_\_\_. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. *Evolución de la geografía humana*. Barcelona, oitos-tau, 1974.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica* (tradução Werther Holzer). São Paulo: Perspectiva, 2015.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano - Artes de fazer*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1990.

DOBERTI, Roberto e GIORDANO, Liliana. *Teoría del habitar*. *Ciências sociales* n° 22. (2000). [www.asofl.org](http://www.asofl.org)

DUNCAN, James. *In city as text: the politics of landscape interpretation - the Kandyen Kingdom*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

ENTRIKIN, J. Nicholas. *The betweenness of place. Towards a geography of modernity*. Baltimore: The Johns Hopkins University press, 1991.

FUÃO, Fernando. *Construir, Morar, Pensar: uma releitura de “Construir, Habitar, Pensar” (Bauen, Wohnen, Denken) de Martin Heidegger*. *Revista estética e semiótica*, Brasília, vol.6, n° 1, jan./jun, 2016.

apartheid. *International journal of urban and regional research*. DOI: 10111/1468-2427-12180.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da Obra de Arte*. Lisboa, 1996.

\_\_\_\_\_. *Building, dwelling, thinking. Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, v. 3, p. 66-76, 1956.

\_\_\_\_\_. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. *Construir, habitar, pensar. In: Os pensadores* (trad. Ernildo Stein) São Paulo: Abril cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. *Conferencias y artículos*.

(*Vortrage und Ausätze*). Barcelona: ediciones del Serbal, 1994.

\_\_\_\_\_. *Da experiência do pensar*. Trad. Maria do Carmo Tavares Miranda. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1969.

\_\_\_\_\_. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. In: *Arte y Poesía*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

\_\_\_\_\_. *Ontología - hermenéutica de la facticidad*. Tradução de Jaime Aspiunza. Madri: Aliança Editorial 1999.

\_\_\_\_\_. *Seminários de Zollikon*. Protocolos-diálogos-cartas. Trad. Gabriela Arnhold, Maria de Fátima Almeida Prado e Renato Kirchner. Petrópolis: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ser e Tempo* (tradução, organização, nota prévia, anexos e notas: Fausto Castilho) - Campinas, SP: Ed. da Unicamp; Petrópolis RJ: Ed. Vozes, 2012.

HOLZER, Werther. *A Geografia Humanista: Uma Revisão*. Geografia Cultural: Uma Antologia, Vol. 1, edited by Roberto Lobato and Corrêa Zeny Rosendahl, INGOLD, Tim. Building, dwelling, living how people and animals make themselves at home in the world. In: Strathern, M. (Ed.), *Shifting contexts: transformation in Antropological Knowledge*. Routledge, London (England), P. 57-80, 1995.

\_\_\_\_\_. Epilogue: toward a politics of dwelling. London (England): Conserv. Son. 3(2), 501- 508, 2005.

\_\_\_\_\_. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Psychology Press, 2000.

\_\_\_\_\_. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhado criativos num mundo de materiais. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, nº 37, p. 25 - 44, jan./jun., 2012.

KOTHE, Flávio R. A dialética na Esplanada dos Ministérios, In: *Revista de Estética e Semiótica, revista eletrônica do Núcleo de Estética e Semiótica - NES*, PPG, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU, Universidade de Brasília - UNB. Instituto Central de Ciências - ICC Norte, Brasília, 88-92, volume II, nº 1, ano 2012. <http://www.esteticasemiotica.com>.ISSN

2238-362X.

\_\_\_\_\_. Arte e filosofia: a estética e os sentidos, ensaio, In: *Arquitetura, Estética e Cidade - questões da modernidade*. Supervisão de Maria Fernanda Dentl e Elaine Ribeiro Peixoto, Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de Brasília, 2014, ISBN 978-85 -60762 17 - 0, p. 116 -148.

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

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

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

\_\_\_\_\_. Verdade, mentira e liberdade. Ensaio. *Revista A terra é redonda*. 14/02/2022. <https://aterraeredonda.com.br/verdade-mentira-e-liberdade/>

LIMA, Adson Bozzi Lima. O habitare e habitus: um ensaio sobre a dimensão ontológica do ato de habitar. *Vitrius Arquitetus*, 09104, ano 2008, dez. 2007. MARANDOLA Jr., Eduardo. Heidegger e o pensamento fenomenológico em geografia: sobre os modos geográficos de existência. *Geografia*, Rio Claro (SP), v.37, n.1, jan./abr., 2012.

\_\_\_\_\_. *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014.

PÁDUA, Lígia T.S. A topologia do ser: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Tese de doutorado da PUC. Rio de Janeiro, 2005.

RASMUSSEN, Stein Eiler. Arquitetura vivenciada. In: *SCHOENAUER, Josefina. 6000 años de hábitat. De los poblados primitivos a la vivienda urbana en las culturas de oriente y occidente*. Barcelona (Esp.): Gustavo Gili, 1984.



RELPH, Edward. *Place and placelessness*. Londres: Pion, 1976.

SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço (técnica e tempo. Razão e emoção)*. São Paulo: Hucitec, 3 ed. 1999.

\_\_\_\_\_. *Por uma nova globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SARAMAGO, Lígia. *A topologia do ser. Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. Rio de Janeiro: Editora PUC, Edições Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. *Entre a Terra e o Céu: a questão do habitar em Heidegger*. O que nos faz pensar, nº 30, dezembro de 2011.

SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.

SAUER, Carl. *The morphology of landscape. Land and life*. The university of California press., 1963.

SCHAMA, Simon. *Landscape and memory*. Nova York: Vintage Books, 1996.

SEAMON, D.; MUGERAUER, D. *Dwelling place and environment: towards a phenomenology of person and worlds*. Yale University Press, 1989.

SENNET, Richard. *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. Rio de Janeiro, Record.

SERPA, ngelo. *Por uma geografia dos espaços vividos. Geografia e Fenomenologia*. São Paulo: Contexto, 2019.

SETTON, Maria da Graça J. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista brasileira de educação: USP*, 2002, maio/agosto.

SILVA, Armando C. da. *O espaço fora do lugar*. São Paulo: Hucitec, 1978.

TUAN, Yuan Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983. 250 p.

VIGLIECCA, Hector. A diferença entre ocupar e habitar. 2017. ARCDALY. *Notícias*. <https://www.actually.com.br>.

# LEONARDO DA VINCI ENTRE FLORENÇA E MILÃO

## LEONARDO DA VINCI BETWEEN FLORENCE AND MILAN

MÁRCIO CATUNDA

### Resumo

Leonardo da Vinci passou a maior parte da sua vida entre Florença e Milão. A Arte e a Ciência foram seus padrões e seus padrões. Trabalhou, portanto, para mecenas italianos e franceses de várias Cidades-Estado da Itália e da França. Viveu itinerante. Seu talento era demasiado para ter residência fixa e acomodar-se a uma única atividade profissional. Ele exerceu o ofício de artista com versatilidade incomparável. Brilhou com magnitude na pintura, na arquitetura, na literatura e na pesquisa científica. Sobretudo no trabalho de artista plástico, Leonardo da Vinci pintou as telas mais famosas da história da pintura. Na condição de cientista, contribuiu para os conhecimentos da mecânica moderna, com seus insólitos inventos. Na qualidade de escritor, deixou registradas algumas das melhores reflexões filosóficas do Pensamento humano. Eis por que o chamam gênio.

**Palavras-chave:** Leonardo da Vinci, Renascimento, Florença, Milão

### Abstract

*Leonardo da Vinci spent most of his life between Florence and Milan. Art and Science were his masters and his standards. He therefore worked for Italian and French patrons of various city-states in Italy and France. He lived itinerantly. His talent was too much to have a fixed residence and to accommodate himself to a single professional activity. He pleaded the craft of an artist with unparalleled versatility. It shone with magnitude in painting, architecture, literature and in scientific research. Above all in the work of a plastic artist, Leonardo da Vinci painted the most famous canvases in the history of painting. As a scientist, he contributed to the knowledge of modern mechanics with his unusual inventions. As a writer, he recorded some of the best philosophical reflections of human thought. That's why they call him a genius.*

**Keywords:** *Leonardo da Vinci, Renaissance, Florence, Milan*

**Leonardo da Vinci nasceu em 1452, no vilarejo de Anchiano, na Província de Vinci, em território toscano. Tinha vinte e poucos anos quando experimentou os vernizes que tingiram a *Annunciazione*. E isso aconteceu durante a década iniciada em 1470, no ateliê de Andrea Verrocchio, em Florença. Nesse quadro, a nevoenta paisagem toscana relumbra verdejante. O Anjo e a Virgem esplendem no jardim de um palácio, em cores fabulosas. As flores do prado, os ciprestes, a montanha, a geada e as asas de um anjo (que são as de um pássaro) mostram que a natureza é a protagonista dessa invenção, deslumbrando os nossos sentidos.**

Pintou, ainda, com delicadeza de sombras, o penitente *San Girolamo*, antes de mudar seu domicílio para Milão.

Apadrinhado por Lorenzo de Médici, Leonardo escreveu, em 1483, carta a Ludovico Sforza Il Moro, duque de Milão de 1481 a 1499, para oferecer-lhe seus serviços. Apresentou-se como engenheiro militar, músico, escultor e pintor. Chegou a Milão, procedente de Florença, onde deixou incompleta a *Adorazione dei Magi*, do Convento de San Donato, em Scopeto, dos monges agostinianos.

Multitalentoso, trabalhou como produtor cênico e compositor, tocando sua lira de prata nas festas do Castello Sforzesco. Em Milão, teve liberdade para exercer a alquimia dos experimentos metalúrgicos, desenhar máquinas revolucionárias e, sobretudo, a dissecar cadáveres para seus estudos de anatomia e proporção harmônica do corpo humano.

Leonardo da Vinci passou 17 anos de sua vida em Milão. Inicialmente, hospedou-se no ateliê de Ambrogio da Predis. Depois, transferiu-se, com os amigos

Atalante Miglioretti (cantor) e Masimo da Peretola, vulgo Zoroastro, para o Castello Sforzesco, a serviço de Ludovico Maria Sforza. O duque Sforza, apelidado o Moro, não pela tez, mas pela amoreira no símbolo de suas armas, cercou-se de grandes artistas, nutrindo especial apreço por Da Vinci e Bramante.

A Confraria de São Francisco pediu a Leonardo uma Madonna e ele pintou, lentamente, a *Vergine delle Rocce* (A Virgem do Rochedo). O atraso na entrega do trabalho gerou um extenso decurso de reclamação. A obra ficou inacabada, porque, para ele, tinham prioridade os projetos de urbanismo, os figurinos das festas e cerimônias da corte e as pinturas da Sala delle Asse, no Castello Sforzesco. Não tinha pressa o artista que, sendo hábil em todos os ofícios, trabalhava para a eternidade.

Entre os vários serviços prestados à corte de Ludovico Sforza, Leonardo pintou os afrescos da Salla delle Asse, do Castello dos Sforzas, retratos das namoradas de seu mecenas e o *Cenacolo ou Ultima Cena*, no Convento de Santa Maria delle Grazie. No quadro intitulado *Dama con l'Ermellino* (Dama com arminho), a culta e bela Cecilia Gallerani, noiva de Ludovico, acaricia sensualmente o pequeno animal selvagem que simboliza a nobreza e a astúcia. No retrato de Lucrezia Crivelli, mulher com quem Ludovico teve o filho Giovanni Paolo Sforza, Leonardo da Vinci mostra a beleza da linda Lucrezia, que tem um olhar severo, como se no semblante transparecesse um sentimento de rancor.

O *Cenacolo*, afresco encomendado pelos Padres Brancos de Santa Maria delle Grazie, foi pintado com a lerdeza de sempre, porque o Artista se dedicava, também, a desenhar máquinas: aparelhos de voo, viaturas para artilharia, e planos urbanísticos para proteger os cidadãos da peste que assolou Milão de 1484 a 1486.

No período de permanência em Milão, Da Vinci adotou o menino Giacomo, de dez anos, que apelidou de Salaino, um diabinho mentiroso e ladrão, que se tornou depois um dos seus discípulos. Posteriormente, admitiu ao seu domicílio uma certa Caterina,

que, segundo alguns historiadores, seria a mãe de Leonardo.

A encomenda que lhe pediu Ludovico, em 1489, de uma estátua equestre de seu pai, Francesco Sforza, não foi realizada. O colossal monumento, que seria a única obra escultórica de Da Vinci, teve seu modelo de barro, de sete metros de altura, exposto no Castelo dos Sforza em 1493. A guerra com a França obrigou o governo milanês a utilizar as 75 toneladas de bronze, destinadas ao monumento, para fabricar canhões e munição.

Em 1498, Louis XII, rei de França, atacou Milão, e a tranquilidade se quebrantou para Bramante e Leonardo, que partiram da Cidade, após a queda de Ludovico e a ocupação estrangeira.

Ludovico Sforza fugiu, regressou depois com soldados lombardos e suíços, mas foi traído por um mercenário suíço, havendo sido preso. Passou o resto da vida na masmorra de Loches, em França.

Da Vinci foi para Veneza. Permaneceu pouco na Pérola do Adriático, que estava sob ameaça do Sultão da Turquia. Em seguida, foi trabalhar na corte da marquesa Isabella d'Este, em Mântua, onde fez o retrato de sua protetora, de nariz afilado e um pouco longo, queixo forte, mangas largas e cabelos fartos, caídos sobre o ombro.

Ato seguido, Da Vinci engajou-se no séquito de César Borgia, como engenheiro de guerra e paz. Em 1503, quando morreu o papa Alexandre VI, pai e protetor de Cesare Borgia, Da Vinci saiu da nefasta influência do tirano Borgia e voltou a Florença, após a morte de Savonarola e a expulsão dos Médicis. Usou, como pretexto, precisar terminar a *Battaglia di Anghiari*, devida à Signoria florentina.

Desfrutou, então, das companhias de Sandro Botticelli e Raffaello Sanzio. Desenhou um sistema de condutos de água, que fizeram evitar o desmoronamento de San Miniato.

Michelangelo e Leonardo da Vinci pintavam seus prodígios históricos no Pallazo Vecchio: Michelangelo desenhava os soldados tomando banho, durante

a *Battaglia di Cascina*, obra que deixou incompleta, na sala do Grande Consiglio. Enquanto isso, Leonardo da Vinci desenhava, também no Palazzo Vecchio, a *Battaglia di Anghiari* (igualmente inacabada).

Maquiavel, então, encomendou a Da Vinci um projeto para tornar o rio Arno navegável, de Florença a Pisa. Instalado em seu ateliê, no Convento de Santa Maria Novela, Leonardo desenhava um canal que ia de Vico a Livorno. O objetivo era desviar o curso do rio Arno, por meio de escavações, com a finalidade de isolar Pisa, que se vinha tornando uma ameaça para Florença.

Foi em 1503 que Da Vinci começou a pintar a famosa *Gioconda*, imagem de delicada expressão facial. Voltou a trabalhar na tela da *Vergine delle Rocce*, de enternecido gesto, cuja aura clareia a gruta de longínquas luzes. E fez, parcialmente, para os monges da Annunziata, a *Madonna col Bambino e Sant'Anna*.

A *Mona Lisa*, tela pintada de 1503 a 1506, confirma o imbatível talento de Leonardo da Vinci que, com a técnica do *sfumato*, a dose certa de luz e sombra, e a perfeição do desenho, imprimiu indizível encanto no rosto enigmático da mulher do mercador Francesco Giocondo. A figura da Gioconda cativa o espectador com seu mistério e a ambiguidade do olhar penetrante, com seu sorriso discreto e a suave melancolia de sua expressão serena.

Os patronos europeus disputavam-lhe o talento.

Em 1506, o Artista genial regressou a Milão, onde esteve a serviço do governador francês Carlos d'Amboise, passando mais sete anos na Capital da Lombardia. A situação na Cidade se complicava, com os milaneses constrangidos pelos esbirros de Louis XII. Da Vinci tornou à itinerância.

Em 1513, convidado por Giuliano de Medici, cujo irmão fora eleito papa com o nome de Leão X, Da Vinci se transferiu para Roma, onde reencontrou Bramante, Michelangelo e Raffaello. Bramante, seu melhor amigo, faleceu no ano seguinte. Morreu depois Giuliano de Médici, e Leonardo voltou a peregrinar. De-

pois de Parma, passou por Milão pela última vez. Dali, partiu definitivamente para a França, levando o seu cortejo de seguidores, centenas de manuscritos e os quadros da Gioconda, de São João Batista e de Sant'Anna.

Desde 1516, até o final da vida, foi hóspede e *festaiolo* (diretor de festas) do rei francês Francisco I, no Castelo de Cloux. Andava acompanhado de Francesco Melzi, seu último aluno, que com ele permaneceu até 1519, quando a morte chegou para arrebatá-lo aos 67 anos.

Estudioso de tudo (Matemática, Mecânica, Balística, Anatomia, Medicina, Botânica, Geologia, Astronomia), Leonardo da Vinci deixou à Humanidade, além da magnífica obra pictórica, os 26 cadernos manuscritos, denominados *Códices*, em que registrou seus estudos filosóficos e científicos, numa espécie de enciclopédia ilustrada com desenhos. Esses manuscritos e desenhos estão por diversos países da Europa.

O denominado *Códice Atlântico*, composto de 1119 fólios, escritos de 1478 a 1519, é chamado *Atlântico*, em decorrência da dimensão dos fólios utilizados na época pelo escultor Pompeo Leoni, que os recebeu de Francesco Melzi, herdeiro de Leonardo da Vinci. O conde Galeazzo Arconati adquiriu os textos de um herdeiro de Leoni e os doou, em 1637, à Biblioteca Ambrosiana. Em 1796, Napoleão Bonaparte levou esses documentos para o Louvre e a França foi forçada a devolvê-los em 1815, por imposição do Congresso de Viena.

De Florença a Milão, em idas e vindas da Toscana à Lombardia e vice-versa, até repousar definitivamente em França, Leonardo da Vinci fez da arte e da ciência a sua consolação divina, de uma espiritualidade sobrenatural.

Fig.1.: Leonardo da Vinci. *Mona Lisa*. 1503. Louvre, Paris

Fig.2.: Leonardo da Vinci. *Virgem dos Rochedos*. 1483. Louvre, Paris

Fig.3.: Leonardo da Vinci. *Batismo de Cristo*. 1472. Galeria Degli Uffizi.

Fig.4.: Leonardo da Vinci. *Dama com Arminho*. 1489

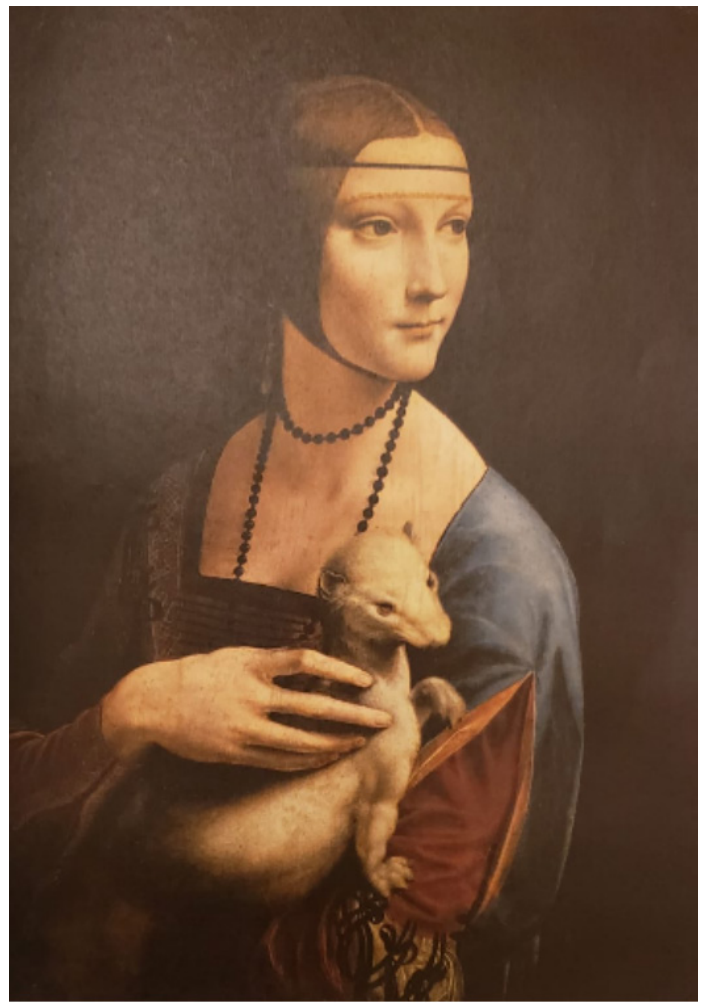




Bautismo de Cristo.  
(h. 1472-1475),  
por el taller de  
Verrocchio. Algunas  
de sus partes se  
atribuyen a  
Leonardo. Galería  
Uffizi (Florencia)



Virgen de las rocas  
(h. 1483-1486), por  
Leonardo da Vinci.  
Museo del Louvre  
(París).



## BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. *Classico Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BURKE, Peter. *Renascimento*. Lisboa: Edições Texto e Gráfica, 2014.

CHAVEAU, Sophie. *Leonardo da Vinci*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2017.

FAURE, Paul. *La Renaissance*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

HUIZINGA, Johan. *Le Problème de la Renaissance*. Madrid: Casimiro, 2015.

ISAACSON, Walter. *Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2017.

TURNER, Richard. *La Renaissance à Florence*. Paris: Flammarion, 1997.

# A NORMATIVIDADE DAS FORMAS NA LINGUAGEM DE PODER

## THE NORMATIVITY OF THE FORMS IN THE LANGUAGE OF POWER

A. ARRABAL

---

### Resumo

Este trabalho propõe uma análise crítica da normatividade das formas na configuração dos espaços arquitetônicos do judiciário e sua caracterização como linguagem de poder. Com evidente aporte multidisciplinar, o estudo explora referenciais filosóficos provenientes da Comunicação, da Linguística, do Design e do Direito, aplicados à observação das características dos ambientes que tipificam a justiça no Brasil. Desenvolve-se uma crítica à perpetuação do arquétipo tradicional dos espaços de julgamento (salas de audiência e plenárias), na medida que preservam qualidades que não contribuem para a solução pacífica de controvérsias (Brasil, 1988).

**Palavras-chave:** Arquitetura; Linguagem de poder; Normatividade das formas; Judiciário.

### Abstract

*This work proposes a critical analysis of the normativity of forms in the configuration of the open spaces of the judiciary and its characterization as a language of power. With an evident multidisciplinary contribution, the study explores philosophical references from Communication, Linguistics, Design and Law, applied to the observation of the characteristics of the environments that typify justice in Brazil. There is a criticism of the perpetuation of the traditional archetype of court rooms (hearing rooms and plenary chambers), insofar as they preserve qualities that are not preserved for resolving import disputes (Brasil, 1988).*

**Keywords:** Architecture; Power language; Normativity of forms; Judiciary.

## 1. INTRODUÇÃO

**A fluidez, uma das principais metáforas sobre a indeterminação da vida contemporânea, alcançou grande relevo com as contribuições filosóficas de Bauman (2007). Igualmente, a categoria Complexidade no campo da Teoria dos Sistemas Sociais de Luhmann, (2010) bem como toda a sorte de narrativas atuais sobre Inovação, com destaque à perspectiva econômica de Schumpeter (1988), levam a crer que “tudo muda”, assim como Heráclito (1973) afirmou antes da era cristã. Contudo, “certeza” e “duração” ainda falam muito às expectativas humanas no plano da cultura, especialmente na configuração dos espaços e ambientes institucionais. Explica North (2018, p. 13) que as “instituições são as regras do jogo em uma sociedade ou, em definição mais formal, as restrições concebidas pelo homem que moldam a interação humana”. Além das normas juridicamente instituídas, as certezas a respeito das possibilidades de agir (balizadas por limites) são perpetuadas pelas formas arquitetônicas enquanto estruturas de significação que se manifestam como linguagem.**

Flusser (2017) ensina que a *forma* – erroneamente contraposta à matéria – apresenta-se para a vida cotidiana antes de qualquer “estofo” que a preencha, ou qualquer “madeira” ou concreto que lhe sirvam de base. Diferente do que se costuma considerar, a forma é visível, contrapondo-se à invisibilidade da matéria. Observa o filósofo: “O design, como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece (é inaparente), a não ser que seja informada, e assim, uma vez informada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno)” (Flusser, 2017, p. 26). Informar é atribuir forma instituindo significado. Sob esses pressupostos, propõe-se nesse estudo uma análise crítica da normatividade das formas na



configuração dos espaços arquitetônicos do judiciário, e sua caracterização como linguagem de poder. Coloca-se em questão o arquétipo tradicional dos espaços de julgamento (salas de audiência e plenárias), na medida que suas formas preservam simbolicamente valores que não se adequam à expectativas atuais da ordem jurídica, dentre elas a solução pacífica de controvérsias (Brasil, 1988). Organizado em duas partes, a primeira explora a relação entre a normatividade das formas e linguagem como estrutura de significação. Na segunda avalia-se como a configuração dos ambientes arquitetônicos comunicam determinados valores, destacando o seu papel na administração da justiça.

## NORMATIVIDADE DAS FORMAS

**Normatividade é a aptidão de modelar a realidade de modo que certa configuração de coisas ou inclinação comportamental predomine sobre qualquer outra possível. Deriva da palavra “norma” no sentido do que se reconhece como habitual ou padrão. Quando se considera algo normal, costuma-se também dizer que está “em ordem”, e a ordem, explica Telles Júnior (2003), consiste em uma “certa disposição de coisas”. A desordem não existe, adverte o jurista. Tudo no universo (a partir da observação humana) assume certa disposição, configuração, ou ainda, *forma*, de modo que a desordem é sempre uma “ordem não aceita”.**

Todo ser existente resulta da ordem em que se acham os seres de que ele se compõe. E estes seres, também, resultam da ordem em que se acham os seres de que eles se compõem [e assim por diante]. O universo, tudo como conjunto de todas as coisas existentes, só pode ser considerado como um todo ordenado. [...] a ordem é a disposição conveniente de seres, para a consecução de um fim comum. [...] Expressando inconformismo, descontentamento, desgosto, decepção, chamamos de desordem a ordem que encontramos no lugar da ordem que queremos.

Desordem é a ordem que não queremos. [...] A desordem tida como ausência de ordem é impossível. Por ser intrinsecamente contraditória. Ela há de ser, forçosamente, não a ausência, mas a presença de uma ordem, embora esta ordem nos desagrade. (Telles Júnior, 2003, p. 182-186).

Atribuir normatividade às formas é reconhecer o quanto elas são capazes de instituir padrões de comportamento, em razão dos valores que comunicam. Para Sodré (2001, p. 11), “diz-se comunicação quando se quer fazer referência à ação de pôr em comum tudo aquilo que, social, política ou existencialmente, não deve permanecer isolado”. Comunicar é, portanto, tornar comum, o que é operado em forma e sentido. As formas agenciadas como linguagem, possibilitam que valores sejam socialmente compartilhados, proporcionando inclusive condições para a alterações de perspectiva subjetiva. É o que considera Castells (2017) ao afirmar que os processos de comunicação são responsáveis pela construção mental dos fatores que determinam as relações de poder.

Genericamente “poder” significa possibilidade de ação e transformação da realidade. Na perspectiva das relações sociais, o poder consiste na possibilidade de orientar o comportamento do outro, para que se mobilize em direção a um determinado propósito. Para Barthes (2013, p 11),

[...] o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo [...]

Muito do que se encontra no campo da filosofia da linguagem em relação ao protagonismo dos códigos linguísticos, aplica-se a configuração (forma) dos ambientes e seus objetos. A respeito da linguagem, Echeverría (2003, p. 21-22) observa:

Por séculos, temos considerado a linguagem



como um instrumento que nos permite descrever o que percebemos (o mundo exterior) e expressar o que pensamos e sentimos (nosso mundo interior). Esta concepção atribui a linguagem uma qualidade fundamentalmente passiva e descritiva. [...] Apoiado nos avanços registrados durante as últimas décadas no campo da filosofia da linguagem, reconhecemos que a linguagem não só nos permite falar sobre as coisas: a linguagem faz com que surjam coisas. [...] A linguagem, portanto, não só permite descrever a realidade, a linguagem cria a realidade.

A forma e disposição do mobiliário de uma sala, além do propósito evidente de reunir pessoas, comunica (informa, “diz”) algo mais para aqueles que nela se reúnem. Ela “cria” uma determinada realidade que não se reduz ao simples sentido material da disposição dos corpos físicos, mas participa da constituição de valores e das relações de poder.

No caso de uma sala de aula, por exemplo, a disposição das carteiras “informa” a relevância daquele que ocupa o espaço à frente delas.



Figura 1 – Sala de aula tradicional  
Fonte: EducaEthos (2019)

O mesmo verifica-se da disposição de “arena”, que dirige a atenção de todos para o centro do ambiente.



Figura 2 – Arena Santander (USP)  
Fonte: AUSPIN (n. d.)

Nesse sentido, Menezes (1988, p. 8) observa:

O mundo dos objetos historicamente produzidos pelos homens pertence também ao universo semiótico. Desse modo, é possível formular a hipótese geral de que todos os produtos culturais ou já são intrinsecamente investidos de sentido, ou podem ser legitimamente encarados como sistemas semióticos; por conseguinte, a arquitetura, como um desses componentes, é geralmente “consumida” como fenômeno semiológico, sem prejuízo de sua inerente funcionalidade primária.

Há uma dimensão semiótica na qual as formas arquitetônicas são agenciadas como linguagem, de modo semelhante ao que se verifica na comunicação não verbal dos corpos (Weil; Tompakow, 1986) ou na sintaxe da linguagem visual (Dondis, 2007).

Com o propósito de oferecer uma terminologia que permita reconhecer de modo mais evidente a dimensão comunicativa dos objetos e suas formas, Pignatari (2004, p. 14) propõe a substituição de expressões correntes da linguística: “*signagem*, em lu-

gar de linguagem, *signicidade*, em vez de textualidade; intersignicidade, por *intertextualidade*”.

De todo modo, assim como a virada linguística destacou o protagonismo da língua na constituição da realidade humana – irremediavelmente simbólica – em detrimento do seu papel funcional nos processos de comunicação; é plausível reconhecer condição análoga às formas arquitetônicas, dado que elas também são protagonistas da significação do que se considera realidade, para além de seu caráter instrumental.

A título de exemplo, facilmente observa-se como a forma estrutural das catedrais define uma relação de prioridade e devoção.



Figura 3 – Catedral de Notre-Dame de Reims - França  
Fonte: Paris City Vision (2023)

Verticalmente longilíneas, essas estruturas arquitetônicas “informam” a posição superior de Deus sobre a humanidade, dado que para contemplá-las, inevitavelmente olha-se para cima.

## FORMAS ARQUITETÔNICAS DA JUSTIÇA E SUA NORMATIVIDADE

**A partir de Heidegger (2017), pode-se entender que “habitar” não é apenas ocupar um lugar no mundo. É reconhecer os “sentidos” que a experiência vivida evoca nos lugares em que se está e que se produz. Para o filósofo, “construir, a saber, não é apenas meio e acesso ao habitar, o construir**

**já é em si mesmo habitar [...] o modo segundo o qual nós homens somos sobre a terra” (Heidegger, 2017, p. 277, 279).**

A realização da justiça diz respeito à expectativa humana de reciprocidade, o que evoca os sentidos de equilíbrio, harmonia e ponderação. Embora seja um conceito que atravessa o cotidiano, a legitimidade para determinar e decidir o que é justo ocupou historicamente lugar destacado. A forma dos templos e espaços promovem um agenciamento simbólico que destaca a figura da autoridade decisória.

Entendida como adequada distribuição, para Aristóteles (1999) a justiça diz respeito a reconhecer para cada um o que lhe cabe, “dar a cada um o que é seu”, gesto que pressupõe a adoção de algum critério, algum parâmetro de referência. Na era moderna, a justiça assume como referência a Lei, enquanto expressão democrática da vontade popular. Independente e, ao mesmo tempo, vinculada ao que estabelece o Legislativo, o Judiciário tem como atribuição funcional julgar as divergências apresentadas pela sociedade, sempre orientada pelo princípio constitucional republicado da “solução pacífica dos conflitos”. (Brasil, 1988, art. 4º, VI)

Com base no já exposto, pode-se afirmar que as formas das edificações, dos espaços e dos objetos criados pela humanidade, são instâncias que comunicam e perpetuam práticas, crenças e valores, de modo muito semelhante ao que se opera com os códigos linguísticos.

A legitimidade do direito e da justiça sempre esteve muito ligada à tradição, à perpetuação de crenças, valores e costumes, orientada por um de seus pressupostos de grande relevo que consiste em proporcionar “segurança jurídica”. Assim, formas e estruturas que revelam solidez, densidade, sustentação e equilíbrio acompanham o arquétipo das edificações e espaços da justiça.

Em relação aos ambientes de julgamento, de modo geral evidencia-se uma disposição do mobiliário, marcada pela caracterização do conflito e da autori-

dade decisória. Assim, observa-se o emprego de mesas dispostas na forma da letra “T”, como se verifica na figura abaixo.

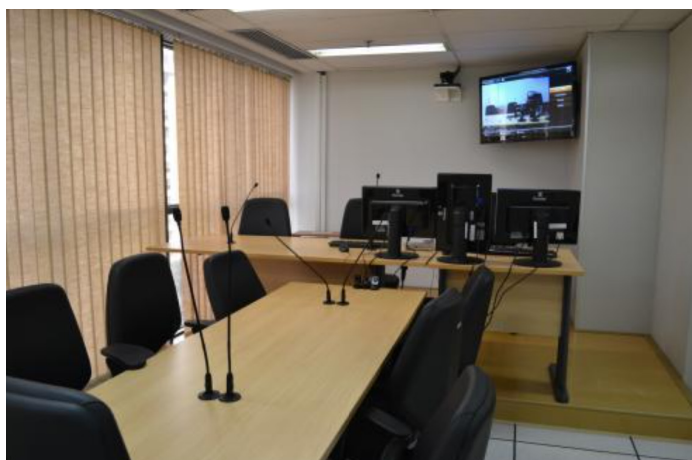


Figura 4 – Sala de audiências formato “T”

Fonte: Correio Forense (2020)

Nessa disposição, as partes ficam em lados opostos de uma mesa retangular. O juiz e seus assessores em espaço destacado, não raras vezes sobrelevados frente à mesa em que se encontram as partes em conflito. Trata-se de uma conformação mobiliária amplamente adotada no judiciário, cuja forma “normaliza” dois aspectos: a situação conflituosa das partes e a autoridade do juiz.

Ocorre que a legislação processual brasileira há vários anos caminha no sentido de priorizar dinâmicas que favoreçam ao acordo, incentivando inclusive o emprego de meios autocompositivos de solução de conflitos. Diante desses fatores, o arquétipo das salas de audiência do judiciário precisa assumir configurações arquitetônicas mais adequadas aos procedimentos de conciliação.

Consta no artigo 165 do Código de Processo Civil de 2015 que “os tribunais criarão centros judiciários de solução consensual de conflitos, responsáveis pela realização de sessões e audiências de conciliação e mediação e pelo desenvolvimento de programas destinados a auxiliar, orientar e estimular a auto-composição” (Brasil, 2015).

Cumpra aos arquitetos e designers propor formas e configurações de espaços e mobiliário que rompam

com a reprodução estereotipada de padrões comportamentais pautados estritamente no confronto e na autoridade. O judiciário, a partir do que já encontra previsão na lei, requer soluções estéticas e funcionais inovadoras para os seus ambientes, tornando-os mais organicamente propícios a resolução de conflitos baseados na composição harmônica e pacífica das diferenças.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**O presente ensaio teve por objetivo observar criticamente a normatividade das formas na configuração dos espaços arquitetônicos do judiciário.**

O estudo indica que, assim como a performatividade linguística assume significativo protagonismo na conformação e perpetuação de valores e comportamentos, algo semelhante opera no campo das formas e espaços arquitetônicos.

Assim, é necessário que os profissionais da arquitetura e design reconheçam as mudanças ocorridas no contexto das expectativas de atuação do judiciário brasileiro e, nesse sentido, contribuam com projetos de novos espaços para a realização da justiça.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicomacos*. 3. Ed. Tradução Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB, 1999.

ARRABAL, Alejandro Knaesel; KUCZKOWSKI, Sidnei. O conceito de segurança jurídica no contexto da hipermodernidade. *Revista Brasileira de Sociologia do Direito*, v. 6, n. 3, 1 set. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.21910/rbsd.v5n3.2019.296> Acesso em: 20 jun. 2023.

AUSPIN. Agência USP de Inovação. Arena Santander. *AUSPIN*, n. d. Disponível em: <https://www.inovacao.usp.br/arenasantander/> Acesso em: 9 ago. 2023.

BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de



semiologia literária do colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. 14. ed. Tradução e pós-fácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm) Acesso em: 10 jun. 2023.

BRASIL. *Lei nº 13.105, de 16 de março de 2015*. Código de Processo Civil. Disponível em: Acesso em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/L13105compilada.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/L13105compilada.htm) 8 jun. 2023.

CASTELLS, Manuel. *O poder da comunicação*. 2. ed. Tradução Vera Lúcia Mello Joscelyne. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2017.

CORREIO FORENSE. Audiência por videoconferência somente pode ocorrer com a expressa anuência das partes, decide desembargado. 10 ago. 2023. Disponível em: <https://www.correioforense.com.br/dir-processual-trabalhista/audiencia-por-videoconferencia-somente-pode-ocorrer-com-a-expressa-anuencia-das-partes-decide-desembargador/> Acesso em: 4 jun. 2023.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 3. ed. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECHEVERRÍA, Rafael. *Ontología del Lenguaje*. 6 ed. Chile: J. C. Sáez, 2003.

EDUCAETHOS. 7 formas de organização do ambiente da sala de aula. *EducaEthos*, 20 nov. 2019. Disponível em: <https://educaethos.com.br/organizacao-da-sala-de-aula/> Acesso em: 5 jan. 2023.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GRACIA, Tomás Ibáñez. O giro linguístico. In: ÍÑIGUEZ, Lupicínio. *Manual de análise do discurso em ciências sociais*. Tradução Vera Lúcia Joscelyne. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. Tradução de Victor Hugo de Oliveira Marques. *Multitemas*, v. 23, n. 53, p. 275-294. Disponível em: <https://doi.org/10.20435/multi.v23i53.1593> Acesso em: 10 jun. 2023.

HERÁCLITO. *Heráclito*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

LUHMANN, Niklas. *Introdução à teoria dos sistemas*. 2. ed. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. Petrópolis: Vozes, 2010.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. *Arquitetura, expressão simbólica do poder*. Fortaleza: UFC/NEPS, 1988.

NORTH, Douglass C. *Instituições, mudança institucional e desempenho econômico*. Tradução Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2018.

PARIS CITY VISION. A Catedral de Reims. 2023. Disponível em: <https://www.pariscityvision.com/pt/europa/franca/champagne/catedral-reims> Acesso em: 20 abr. 2023.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SCHUMPETER, Joseph Alois. *Teoria do desenvolvimento econômico: uma investigação sobre lucros, capital, crédito, juro e o ciclo econômico*. 3. ed. Tradução de Maria Silvia Possas. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

TELLES JÚNIOR, Goffredo. Direito quântico: ensaio sobre o fundamento da ordem jurídica. 7. ed. São Paulo: Juarez de Oliveira, 2003. p. 182-186.



WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. *O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal*. 58. Ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

# VALORES INATOS? UMA SEMIÓTICA DA ESCRITA IMAGÉTICA

## INNATE VALUES? A SEMIOTICS OF IMAGERY WRITING

FÚRIO NOVAES

### Resumo

Visando contribuir para os estudos que se debruçam sobre o tema da história da escrita, neste artigo buscamos estruturar uma análise que, orientada pela base epistemológica do campo da Semiótica greimasiana, intenta apresentar uma compreensão semiótica para uma série de fenômenos que dizem respeito diretamente à própria forma da técnica da escrita. Considerando que a escrita surge como uma técnica já dotada de uma série de valores que parecem lhe constituir de maneira inata e serem aceitos como dados apriorísticos, neste artigo demonstraremos como o grafismo – estratégia compositiva fundamental para a técnica que observamos – se utiliza já de uma série de recursos desenvolvidos por estratégias de composição mais antigas do que ele (como as montagens e os entalhes) para viabilizar a manifestação das formas com significado que vêm a ser por meio da escrita. Com isso, buscamos disputar certas definições atuais para a nossa técnica (escrita) ao introduzirmos uma compreensão que se pauta pelo entendimento de que a história da escrita se inicia em um momento muito anterior à invenção do cuneiforme ao longo da Idade do Bronze.

**Palavras-chave:** História da Escrita; Semiótica; Grafismo; Valor de Diferença; Suportes da Escrita.

### Abstract

*In order to contribute to the field of studies on the history of writing, in this paper we aim to establish an analysis based on the epistemological assumptions of the Greimasian Semiotics to develop a proper semiotic comprehension of a series of phenomena directly related to the formal constitution of the writing technique. By considering that writing already emerges as a technique imbued with a series of values that seem to be inherent to its own form and that are frequently accepted as a priori data, in this*

*paper, we will demonstrate how graphism – a fundamental strategy for creating writing forms – already employs a series of resources previously developed by older composition strategies (such as assemblage and carving) to enable the manifestation of meaningful forms that come into being through writing. Thus, we aim to challenge certain current definitions of our technique (writing) by introducing an understanding that is based on the belief that the history of writing begins long before the invention of the cuneiform during the Bronze Age.*

**Keywords:** History of Writing. Semiotics. Graphism. Value of Difference. Writing Supports.

## DO SURGIMENTO DE FORMAS GRÁFICAS DE EXPRESSÃO

**Tarefa impossível, tão infrutífero quanto se pensar a respeito de uma língua primeira é que se tente marcar em um ponto específico do tempo os primeiros usos de formas gráficas da expressão. Em verdade, tal como se passa com as línguas, a vocalização significada e o traçado com sentido habitam, ambos como processos, o alvorecer de nossa espécie.**

Há, no entanto, entre o fonético e o visual, a despeito de suas remotas origens em comum, um abismo de diferenças que nos permitem, se não os datar, ao menos compreendermos os seus modos de vir a ser. A fala oralizada, que vem de dentro dos corpos e sai pela boca como ruído, tem como característica fundamental a tendência de extinguir-se no tempo e pelo espaço no momento mesmo em que é manifestada. Além disso, tal como ocorre com boa parte dos mamíferos, a vocalização é um processo natural

e intuitivo: a expiração propela dos corpos os sons que, posteriormente e a serviço do intelecto, modulados pela experiência, vão transformando-se em sequências distintas, que variam em seu caráter de duração e entonação. Uma vez falados e ouvidos, no entanto, tais sons – por mais belos e repletos de significado que sejam – desaparecem do ambiente em que foram trazidos à tona. Sua aderência, após haverem sido enunciados, se verifica apenas na frágil memória de quem os disse ou os ouviu, e porquanto agrupamento humano algum dependa de mais do que isso para que possa viver uma vida plena em suas ambições sociais e individuais, o fato é que houve, no passado, quem enxergasse a possibilidade de se ir além.

Em uma operação muito mais laboriosa e complexa de estruturação do sentido, a necessidade de que determinados conteúdos fossem mantidos funcionais por mais tempo em um espaço qualquer inspirou, em nossos antepassados, o desenvolvimento de estratégias que conferissem às suas mensagens algum grau de durabilidade que excedesse o efêmero espontâneo da fala oralizada. Tais procedimentos, por sua vez, são em muitas ordens mais trabalhosos do que aqueles que viabilizam a oralidade, de modo que se em um dos casos o significado vem a ser através de uma substância que é produzida pelo próprio corpo que o idealiza, no outro ele emerge quase que de modo involuntário a partir de um conjunto de elementos externos ao corpo que, reunidos e combinados, inspiram *alguma coisa* a partir de um arranjo específico de sua composição visual.

Refletir sobre essas estratégias de composição do sentido impõe-nos que exploremos tais conjuntos, tarefa que aqui desenvolvemos sobretudo a partir da compreensão de que a progressão de suas transformações diacrônicas deve ocupar o centro de nossas preocupações. Há uma gradual complexificação dos processos utilizados para a geração do sentido no plano gráfico da expressão que, levados em conta, nos permitem que deduzamos certa ordem por trás das manifestações que fizeram surgir a técnica da Escrita. Seu movimento primeiro, no entanto, muito provavelmente não se encontrava relaciona-

do com nenhuma capacidade direta de *compor*, por meio do uso de elementos materiais, mensagens que se mantivessem vivas e funcionais por períodos de tempo que excedessem aqueles próprios à oralidade. Na ordem de suas manifestações, a habilidade de certa *leitura* – aqui tomada como a capacidade que um indivíduo qualquer tem de interpretar sinais visuais que se ofereçam à sua cognição – certamente deve ter precedido o fazer que se manifesta como a reorganização intencional de materiais do mundo em formas visuais específicas e artificialmente elaboradas. A capacidade de reconhecer certos padrões e a habilidade de extrair sentido de tais ocorrências teria sido o traço que viabilizou, enfim, uma posterior intencionalidade que esta projetasse, ela própria, determinados padrões no mundo com finalidades complexas e previamente idealizadas. Logo, se considerarmos que o primeiro grande passo que viabilizou o desenvolvimento das estratégias de composição das formas gráficas da expressão pode ser apresentado como uma habilidade similar à uma leitura (a um deciframento), ou à habilidade de se *extrair* sentido, a partir de um cálculo causal, de elementos visuais com os quais se teve algum contato, será como um desdobramento disso que a habilidade de se *atribuir* significados, ou de manifestar o sentido a partir de algum elemento material, se presentificará.

Há, no entanto, entre ambas as habilidades comentadas, um sutil salto conceitual. Tomemos o seguinte exemplo: *“um de nossos ancestrais caminha pela mata. Ele encontra um amontoado de frutas maduras pelo chão. Ele olha para cima.”*

Há uma operação cognitiva muito clara por trás do sentido que emprestamos desta pequena narrativa: este sujeito é dotado de uma compreensão causal da ordem das coisas no mundo. Assim, com base em suas experiências anteriores, “frutas no chão” significam “árvore frutífera por perto”, o que atesta que este indivíduo é capaz de, a partir de elementos que se manifestam no plano visual, chegar a um x número de variadas leituras e conclusões sobre eles. Essa capacidade será a fiadora de nossa eventual habilidade de escrita, mas não é a partir de sua lógica que

surgirão as primeiras formas gráficas da expressão. Será através da transposição de uma característica própria ao funcionamento da língua que, ao superarem a lógica causal, nossos antepassados passaram a ser capazes de fazer surgir o conteúdo a partir de elementos e objetos que pertenciam exclusivamente ao plano material. No caso, nos referimos à arbitrariedade enquanto princípio que rege e organiza a toda a composição dos signos de que se utiliza a língua para formar sua estrutura.

O arbitrário como um elemento básico e regulador da própria lógica da língua, uma vez extrapolado e utilizado como parâmetro lógico para as estratégias de composição, permitiu que a dinâmica de uma pressuposição recíproca observada entre formas da expressão e formas do conteúdo (Hjelmslev, 1961), até então expressa majoritariamente apenas através da oralidade e da substância fônica, pudesse ser refundada no plano material (visual e gráfico) de onde eventualmente surgiria a Escrita. A arbitrariedade poderá ser notada como uma característica marcante em praticamente todos os elementos que observaremos, no entanto, foi nos primórdios do desenvolvimento das formas gráficas da expressão que o arbitrário se apresentou de maneira mais determinante. Isso é algo que afirmamos porque os primeiros momentos daquilo que eventualmente se transformaria na técnica da Escrita se manifestaram diretamente como um fruto da capacidade abstrativa, ou como resultado de uma vocação à abstração. Quando nos referimos à abstração como uma capacidade e a localizamos como indispensável para o surgimento das formas gráficas, na prática tratamos de refletir sobre como a habilidade de se transpor o conteúdo de um plano da expressão para outro se efetiva. Este é um fazer similar a algo como uma conversão e, consideramos, se encontra diretamente relacionado à manipulação de diferentes tipos de substâncias da expressão. Quando as formas gráficas da expressão são desenvolvidas e passam a ser utilizadas, todo o jogo de interações entre forma do conteúdo e forma da expressão que se manifestava, até então, apenas no plano da oralidade, precisa ser refundado em um novo sistema de diferenças, organizado agora não mais sobre valores fonológicos,

mas sobre valores visuais.

Usando a *escrita completa* (Fischer, 2001, p. 12) como exemplo, trata-se de compreender que a mesma diferença fonológica verificada na esfera sonora de sua expressão entre [a] e [b], precisava agora ser manifestada em uma esfera visual, que, para compor suas mensagens, vai levar em consideração não mais as articulações do aparelho fonador que nos permite expressarmos tal vogal e tal consoante, mas sim a devida distribuição de um conjunto de retas, angulações e arredondamentos sobre uma determinada superfície escolhida. Essa mesma lógica organiza também a todas as formas gráficas que antecederam a escrita completa, de modo que ao se desenhar, por exemplo, um cavalo e um urso, só se poderá compreender tratar-se de dois elementos distintos se uma série de variações na ordem do traçado de que se compõem tais formas gráficas puder ser apreendida. Foi fundamental, portanto, para o surgimento das formas gráficas da expressão, que nossos antepassados tenham sido capazes de manifestar as formas do conteúdo por mais de uma forma da expressão. Tal capacidade – a de se compreender que os conteúdos podiam ser expressos por um variado número de formas da expressão – afirmamos, se fez por meio de uma abstração: abstração dos conteúdos durante o processo de compreensão de que a sua forma se manteria essencialmente preservada a despeito de (1) sua transposição para um outro sistema de formas da expressão, e de (2) sua expressão por meio de um outro conjunto de substâncias da expressão.

O processo acima descrito se fundamenta sobretudo na aquisição da compreensão de que os conteúdos podiam ser provocados a emergir não somente da sonoridade dos sistemas fonéticos, não somente a partir das diferenças que se manifestavam fonologicamente, mas sim também de uma série de elementos arbitrários visualmente dispostos e organizados com base em dessemelhanças na sua aparência. A aplicação do princípio da arbitrariedade para a composição de elementos cuja substância não mais se encontrava fundamentada sobre uma base sonora permitiu que o conteúdo pudesse apresentar-se



aos olhos com uma forma própria. Não há sentido algum, no entanto, em se cogitar determinar uma cronologia estritamente estabelecida para o aparecimento das formas gráficas da expressão em comparação com outras formas de manifestação do conteúdo no plano visual. Muito provavelmente, uma vez adquirida a cognição para que tais operações fossem realizadas, uma série de práticas distintas devem ter passado a ser utilizadas simultaneamente. Assim, para os propósitos de nosso trabalho, desmembraremos nossa observação com base no que consideramos ser ganhos de complexidade que as manifestações visuais passaram a expressar conforme suas diferentes formas foram sendo idealizadas e utilizadas.

## A CONSTRUÇÃO DO VALOR DE DIFERENÇA NO PLANO VISUAL

**Em seus primórdios, é possível que durante um certo período de tempo a habilidade de se expressar o conteúdo no plano visual tenha se mantido restrita à mera reorganização (ou a uma *montagem*) de objetos do mundo que, à disposição da força física, se deixavam mover e reposicionar. Fischer faz menção a isso quando afirma que o entalhe de troncos e a disposição de galhos e pedras em posições específicas e intencionais seria das práticas mais antigas de que se tem registro (Fischer, 2001, p. 16). Para os termos de nosso trabalho, esta será a primeira prática sobre a qual refletiremos.**

Certamente não poderíamos chamar pedras empilhadas ou galhos organizados em um formato qualquer de expressão gráfica do conteúdo. Mais próximos da escultura do que de qualquer tipo de grafismo, tais formas, no entanto, não deixavam de manifestar determinados tipos de mensagens e conteúdo no plano visual. Em relação à oralidade, consideraremos que tais manifestações foram as primeiras a viabilizar a elaboração de qualquer tipo de conteúdo que se encontrasse desvinculado da presença do corpo que o concebeu e pensou, marcando o início de nossa exploração sobre as estratégias

desenvolvidas no passado para que se conferisse ao conteúdo qualquer duração que excedesse o puro momento de sua enunciação e suas reverberações posteriores na memória de quem a ele houvesse sido exposto.

Dividamos essas primeiras práticas em duas manifestações distintas: (1) a composição com elementos do mundo natural e (2) entalhes sobre uma superfície qualquer.

Provavelmente a mais limitada em todos os quesitos possíveis de serem analisados, a reorganização de objetos do mundo como prática manifestadora do sentido depende de tantos fatores para que se mantenha eficiente que provavelmente deve ter sido muito pouco utilizada. Altamente corruptíveis, expostas a qualquer tipo de intempérie tais formas se deterioram com muita facilidade. Dentre as mensagens factíveis de se sugerir que essas formas poderiam expressar, a marcação de localidades certamente figuraria como uma de suas utilizações mais eficientes. A disposição artificial de elementos do mundo natural (uma vez pactuados os formatos que devem ser observados) pode ter sido utilizada para a indicação de direções, para a elaboração de avisos de qualquer tipo e como uma demarcadora de territórios. Uma de suas utilizações que podemos notar ser reproduzida até os dias de hoje é a prática de se marcar a presença de túmulos com um tipo específico de pedra ou, muito comumente em países de maioria cristã, com uma cruz de madeira ou de qualquer outro tipo de material. O erguimento de cruzes para marcar o local da morte de alguma pessoa é também um hábito ainda frequentemente observado, e pululam exemplos em nossa cultura popular de crânios humanos ou de animais posicionados de maneira intencional em locais visíveis e chamativos para expressar conteúdos associados a avisos e ameaças.

Todos os exemplos anteriores manifestam a possibilidade de se conferir a um determinado conteúdo, à determinadas mensagens ou informações, um alcance e uma durabilidade que extrapolam o imediato da voz. Assim, marca-se uma sepultura por meio

do reposicionamento de pedras em um determinado formato e aquela forma, visual e espacial, passa a significar “sepultura”. Tomemos o exemplo da cruz de modo absolutamente provisório, posto tratar-se de um símbolo cujo uso associado à tais práticas se verifica há apenas muito pouco tempo. Uma cruz em meio às árvores significaria “sepultura”. Amarrasse-se a um de seus braços uma pulseira, um colar ou qualquer item que pertencera ao falecido e se poderia obter “sepultura de x”. Assim, podemos notar como o reposicionamento de quaisquer elementos utilizados nessa forma de se manifestar o conteúdo seria capaz de expressar valores de diferença que poderiam modular as mensagens que se desejaria transmitir.

Para analisarmos tais formas visuais-espaciais de manifestação do conteúdo, é importante que observemos as estratégias às quais elas recorrem para poder expressar qualquer variação em seus significados. Em razão de nosso foco ser a técnica da Escrita, atentar-nos-emos a refletir principalmente sobre como tais formas foram responsáveis por já introduzir elas próprias uma série de valores que seriam posteriormente utilizados pelo grafismo de que se compõe o nosso objeto de estudo. Para esta seção, consideraremos como o *posicionamento*, a *proporcionalidade*, o *formato* e certa *direção* dos elementos de que se compõem tais formas visuais-espaciais influenciarão no conteúdo que veiculam.

O exemplo da cruz é pedagógico pois sua forma ainda nos inspira um conteúdo socialmente pactuado e, portanto, plenamente compreensível, de modo que insistiremos em utilizá-lo. Além disso, o reposicionamento como valor de diferença poderá ser exemplarmente percebido se observarmos diferentes situações de uso em que o elemento central varie apenas sutilmente.

Iniciemos por pensar, então, na questão de variações

no conteúdo que decorrem de um *posicionamento* alternativo dos elementos que o manifestam. Partamos dos seguintes cenários: uma cruz erguida no chão e uma cruz posicionada sobre uma construção de qualquer tipo. Para a maior parte dos povos que expressam aquilo que se tem por hábito chamar de cultura ocidental, a cruz fincada na terra será imediatamente correlacionada à ideia de túmulo ou sepultura, e a cruz sobre uma construção será imediatamente correlacionada à ideia de igreja ou santuário cristão. Tais composições se utilizam principalmente de mudanças em seu posicionamento para afetarem a forma do conteúdo que manifestam. Nesses casos, dois elementos com formatos idênticos serão capazes de modular a carga sêmica que a eles se encontra vinculada apenas com base em uma realocação de seus corpos na paisagem que se observa. Tais formas visuais-espaciais da expressão serão capazes de manifestar conteúdos distintos ao recorrerem a uma estratégia fundamentada não sobre variações de seu formato, mas sobre uma variação dos elementos com os quais elas se encontram associadas, de modo que podemos afirmar que uma não transformação do formato central de que se compõem as suas formas não inviabiliza modulações profundas dos conteúdos que se encontram a elas vinculados.

Nesses casos, a cruz preserva seu *núcleo sêmico* (Greimas, 1986, p. 61) de manifestação da cristandade. Certos aspectos de seu posicionamento também se repetem: assim como ela está *sobre* o túmulo, também está *sobre* a igreja, o que passa a ideia de que aqueles que se encontram *sob* ela, seja em sua morte individual, seja em sua vida congregada, se subordinam a um mesmo conjunto de ritos e preceitos. Suas variações de sentido dependerão aqui fundamentalmente de variações em seus contextos<sup>14</sup> de uso (Greimas, 1986, p. 61). No caso, como sua constituição é fundamentalmente material, os contextos se verificarão como também eles encontrados nesse mesmo plano. Se considerarmos que a

---

<sup>14</sup> “O contexto deve comportar as variáveis sêmicas que, sozinhas, podem dar conta das mudanças de efeitos de sentido possíveis de serem registrados” (GREIMAS, 1986, p. 61).

cruz usualmente estabelece uma relação direta com elementos que se encontram *sob ela*, será muito difícil se deduzir estar-se em uma igreja do encontro com uma cruz fincada sobre a terra, assim como tão estranho seria supor-se *apenas* túmulo uma construção com uma cruz em seu telhado, de modo que a cruz como um elemento visual-espacial será capaz de manifestar diferentes cargas sêmicas de acordo com variações que recaem nos elementos *sobre os quais* ela se encontra posicionada.



Figura 1 – Exemplos de cruz em cemitério e cruz em igreja

Fonte: GOOGLE IMAGENS, 2023.

Pensemos em variações um pouco mais específicas. Ao tratarmos da *proporcionalidade*, tomemos o exemplo de duas ocorrências com cruzes fincadas na terra em que uma tem 70cm de altura e a outra 5m. Qual das duas tem mais chances de indicar um túmulo? Certamente há muito pouca hesitação em se responder tal questionamento.

Uma vez colocada nossa interpretação, que concebe a natureza da significação manifestada pelas cruzes com base sobretudo em um funcionamento que a relaciona com os elementos *sobre os quais* elas se encontram posicionadas, é possível pensarmos em uma expansão dos componentes de que se constituem os seus contextos de uso levando em consideração agora também uma série de variações em sua proporcionalidade.

Cruzes de maiores proporções têm seu uso vinculado à ideia de que o território que a circunda foi reivindicado pela cristandade ou é habitado por uma população majoritariamente cristã. Seu objetivo é ser avistada de longe, funcionando como uma espé-

cie de bandeira, além de emanar a ideia de proteção divina. Nesse caso, podemos pensar em transformações do conteúdo que se originam de variações em seus tamanhos como se as próprias proporções do elemento que observamos interferissem na capacidade de significação que tais objetos (cruzes) poderiam manifestar. Certamente essa estratégia está diretamente ligada à necessidade que tais formas da expressão (visuais-espaciais) têm de serem avistadas para que possam significar qualquer coisa. Assim, uma cruz diminuta, carregada como pingente em um colar ou pulseira, posta *sobre* a pele de quem a usa, manifesta os conteúdos da cristandade em seu vínculo posicional com aquele corpo. Uma cruz pequena, fincada *sobre* a terra, manifesta a cristandade sobre o local específico em que um corpo cristão se encontra sepultado. Uma cruz já um pouco maior e vistosa, posta *sobre* uma construção, manifesta a cristandade daquele estabelecimento, anunciando-o como dotado de uma função específica, e uma enorme cruz posta *sobre* um monte, por exemplo, estenderá sua força expressiva a todo o ambiente que a cerca, denotando a cristandade de toda aquela região.

Embora em todos os casos se verifique muito pouca oscilação no núcleo sêmico que observamos, variações em sua proporcionalidade e em seu posicionamento combinadas (ou seja, alterações na ordenação de seus contextos) significarão para os casos até aqui observados, respectivamente: indivíduo cristão – sepultura – igreja – região habitada por cristãos.



Figura 2 – Exemplo de cruz em monte

Fonte: GOOGLE IMAGENS, 2023.

Variações em seu *formato*, por sua vez, serão capazes de transformar o seu conteúdo de maneiras certamente muito mais irremediáveis. Tomemos o seguinte exemplo:

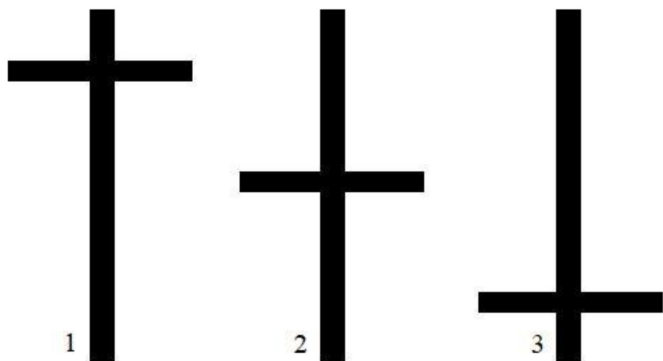


Figura 3 – Exemplo de formatos de cruz

Fonte: autoria nossa, 2023.

Se uma realocação do objeto que estamos observando pela paisagem e modificações em sua proporcionalidade podem ser interpretadas como fatores que modulam o seu sentido com base em variações do contexto de sua utilização, transformações de seu formato certamente deverão ser interpretadas como ocorrências que afetam diretamente o núcleo sêmico do conteúdo que a tais formas se encontra vinculado. No primeiro exemplo é possível constatar a presença de uma cruz clássica. A forma que se busca construir quando se deseja produzir uma cruz se baseia primordialmente sobre dois traços distintivos: (1) uma desigualdade do comprimento das duas retas que precisam ser utilizadas para formá-las, onde a reta horizontal deve ser substancialmente menor do que a reta vertical; e (2) o posicionamento da reta horizontal acima do que se poderia considerar como o meio da reta verticalmente colocada. No segundo exemplo, infringimos a segunda ordem de composição que comentamos e com isso obtivemos uma imagem diferente. Para nossa cultura, tal forma poderia ser vinculada ao símbolo usualmente utilizado para se significar uma adição (+); no entanto, mesmo ele ainda conteria diferenças, uma vez que ambas as suas retas costumam ser apresentadas como dotadas de um mesmo comprimento. Sua forma, mesmo que não respeitando a segunda regra de composição apresentada, ainda poderia ser considerada como *algo como uma cruz*.

Não há nenhuma grande perturbação semântica expressada por essa pequena variação de sua composição. No entanto, no terceiro exemplo, obtemos um formato cuja forma expressa um conteúdo diametralmente oposto a aquele que se pode interpretar de um encontro com a primeira forma, de modo que, mesmo que possamos constatar haver um certo grau de variação que é permitido durante a elaboração de suas formas, um claro limite para tal flexibilidade possível no regramento de suas composições resta constatado. Curiosamente, a cruz invertida (também conhecida como cruz de São Pedro) assumiu para a cultura ocidental o valor de oposição direta à cristandade apenas muito tardiamente, de modo que se a cruz é tida hoje como um símbolo de Cristo, a cruz invertida passou a ser usualmente lida e interpretada como um símbolo do anticristo.

É importante notarmos que tal variação de sentido pode ter sido deduzida da própria forma de tais objetos, e não a partir de suas ocorrências concretas e históricas na cultura sobre a qual refletimos – e é isso que importa para a nossa reflexão. Pensemos no contexto geral do aparecimento de ambas as formas para a comunidade que as utiliza como símbolo: os cristãos. A cruz surge como um instrumento de tortura utilizado contra a figura central do cristianismo. Em seus primórdios, o peixe era o símbolo mais utilizado pelos cristãos para reconhecerem-se entre si. A cruz ressignificada passa a denotar o sacrifício feito por Cristo, e torna-se eventualmente o principal símbolo do cristianismo. A cruz invertida surge, por sua vez, a partir de um pedido de Pedro que, condenado à crucificação, requisita ser crucificado de cabeça para baixo por não se considerar digno de uma morte semelhante à de Jesus. Notem, portanto, que a primeira aparição da cruz é como instrumento de humilhação que, ressignificado, passa a denotar o sacrifício de Jesus e, por fim, ao próprio Cristo; e que a cruz invertida surge manifestando não contrariedade a ele, mas sim certo respeito e submissão. Considerando não haver tido nenhum processo cultural que rechaçasse à própria figura de Pedro e tornasse um símbolo a ele associado em algo necessariamente negativo, é possível considerarmos que a torção da cruz ter passado a denotar um conteúdo de an-



ticristandade, anticristo, mal, etc., é algo que se deu exclusivamente em razão de seu formato; ou de sua forma da expressão visual-espacial. Derivemos uma breve reflexão a partir do uso desses objetos.

Afirmamos que a cruz estabelece uma relação de significação sobretudo com elementos *sobre os quais* ela se encontra posicionada. Assim, porquanto o formato da cruz *per se* manifeste o núcleo sêmico “cristandade”, será a partir de sua associação com outros elementos presentes em um determinado campo de visão que modulações na forma do conteúdo que ela manifesta poderão ser percebidas. A capacidade de estender sua carga sêmica a outros elementos da paisagem, portanto, respeita, no caso de nossa forma visual-espacial observada, uma lógica posicional muito clara: para que a cruz possa atuar como uma partícula de sentido que adiciona significados a elementos visuais-espaciais dela completamente desvinculados, ela precisa ser posta *sobre* esses elementos.

Assim, tem-se uma porção de *terra*, mas ao aplicar-se sobre ela a forma visual-espacial da cruz, obtém-se *túmulo*. Tem-se uma *edificação*, com a cruz posta sobre ela obtém-se *igreja*. O mesmo acontece com os outros exemplos que apresentamos. Isso é algo que indica um funcionamento dessa forma que nos permite deduzirmos que o comportamento da cruz como objeto *dotado* de significado e capaz de *atribuir* significado por meio de sua presença (ou seja, a cruz como uma *forma* visual-espacial) se dá, mais ou menos, da seguinte maneira: erigida *sobre algo*,<sup>15</sup> a cruz se projeta como o centro de uma circunferência cujo raio de sua atuação recobrirá mais ou menos idealmente aquilo que com ela se planeja significar – daí a importância das variações em suas proporções: quanto maior a cruz, maior a área de sua atuação semântica.

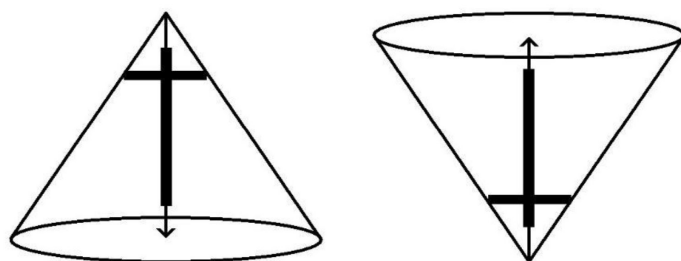


Figura 4 – Direções significativas I  
Fonte: autoria nossa, 2023.

Seria possível afirmar, através de uma análise como essa, que sua forma invertida, corrompida, anulária a sua *direção* *significante* e, portanto, acabaria colapsando o seu significado, mas aqui oferecemos uma interpretação distinta. Defenderemos que o formato da cruz invertida não danifica em nada às atribuições significantes que a forma da cruz exerce. Ao contrário disso, o fato de seu formato invertido ter passado a possuir um significado proporcionalmente oposto ao seu pode ter sido até mesmo aquilo que garantiu uma preservação de suas funções no sistema de valores cristão.

Tal como na língua em sua manifestação oralizada, em que existem tanto variações fonéticas que implicam em diferentes valores fonológicos como variações fonéticas sem nenhum impacto no sistema, observamos esse comportamento também em variações que recaem sobre as formas gráficas e visuais-espaciais utilizadas por uma cultura qualquer. A cosmovisão cristã está fundada sobre uma noção bidirecional e verticalizada da realidade em que os valores de *bom* e *mal*, *positivo* e *negativo*, se distribuem sempre como vetores *rumo ao céu* ou *rumo ao inferno*, ou *para cima* e *para baixo*. Dessa forma, se a cruz é utilizada como uma forma visual-espacial cuja direção *significante* distribui a sua carga sêmica *de cima para baixo*, isso é algo que pode ser lido (compreendido) como a dispersão de uma força que

<sup>15</sup> “Há uma série de variações, como no caso dos crucifixos, que respondem a motivos de ordem prática que inviabilizam esse posicionamento, mas é curioso até mesmo pensar que os crucifixos são usados como um elemento muito mais particular e individual, que não precisa necessariamente ser avistado para que cumpra, para quem o usa, a sua função de *significante*.”

vem de cima (portanto boa, positiva, divina, etérea) rumo a um elemento qualquer *sobre o qual* ela se encontra posicionada. Da mesma forma, e por implicação, a cruz invertida representaria visualmente certa dispersão de forças que *vêm de baixo*, (portanto ruins, negativas, macabras, subterrâneas). Isso, no entanto, é algo que só pode fazer sentido no seio dos elementos e da rede de relações estabelecidas entre eles de que se compõe o sistema da cultura cristã, posto que para o cristianismo os aspectos direcionais de *para cima* e *para baixo* possuem um valor de diferença.

Acreditamos ser possível afirmar que esse é um dos casos exemplares em que a forma do conteúdo foi afetada por motivos e transformações que recaem diretamente sobre a sua forma da expressão – ou sobre uma lógica de funcionamento própria ao plano das formas da expressão que o manifestam – de modo a obtermos uma situação em que, em seus primórdios, a cruz invertida possuía um valor original de respeito e submissão ao cristianismo, mas o seu valor visual dentro do sistema cultural cristão impôs tamanha pressão de significado sobre o conteúdo que seu formato originalmente inspirava que uma transformação de seu sentido acabou sendo provocada como resultado necessário. Como afirmamos, tal transformação se deve inteiramente ao funcionamento do sistema de crenças do cristianismo. Assim, se a forma visual da cruz invertida não representasse necessariamente o mal que vem de baixo, o funcionamento da cruz regular como uma forma visual-espacial que dispersa os seus semas de cima para baixo poderia ficar comprometido, algo que poderia ser descrito pela fórmula implicativa [se *a*, então *b*] = [se a cruz devidamente posicionada distribui uma carga sêmica de cima para baixo, a cruz invertida distribuirá uma carga sêmica de baixo para cima]. Para preservar o funcionamento da primeira forma, para garantir estabilidade ao seu núcleo sêmico e ao seu comportamento quando posto em relação com outros elementos visuais-espaciais, a forma invertida teve de receber tais cargas negativas, as quais inspirava – dentro daquele sistema – como um resultado lógico e necessário de seu próprio formato. Como as direções horizontais não possuem valor

algum para o cristianismo, a cruz abaixo posicionada não inspira nenhum significado, o que atesta que a ideia, por exemplo, de que qualquer deformação da imagem da cruz inspiraria uma corrupção do cristianismo, ou o anticristo, não faz o menor sentido: a lógica funcional da direção de sua força significativa precisa ser respeitada para que possa provocar qualquer sentido no interior daquele sistema.

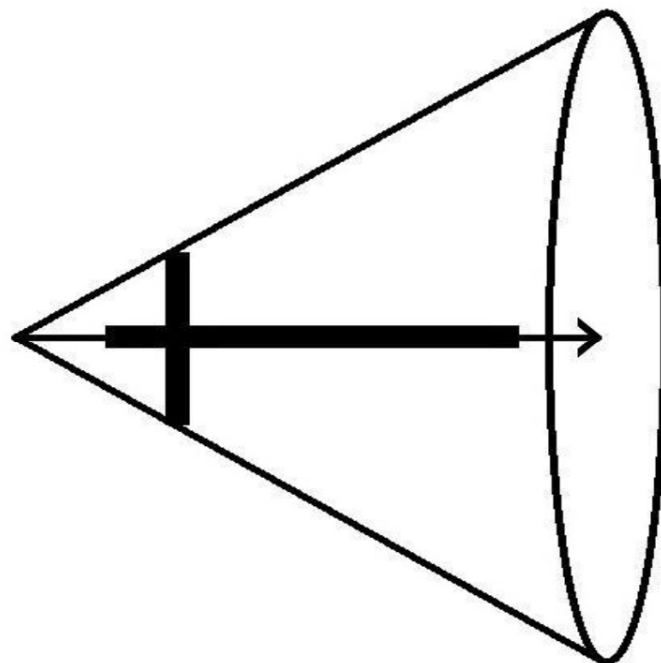


Figura 5 – Direções significativas II  
Fonte: autoria nossa, 2023.

Tais características até aqui discutidas serão fundamentais para uma eventual escrita completa que dispõe a cadeia sintática da fala e do raciocínio em uma direção visual específica, e podem já ser observadas como presentes desde tempos imemoriais em formas puramente visuais-espaciais, das quais a cruz é meramente um exemplo provisório. Necessariamente arbitrárias, todas essas ordenações do sentido por trás de nossas eventuais formas gráficas da expressão se manifestarão diferentemente de uma cultura para outra, de modo que há escritas que se dão da direita para a esquerda, de baixo para cima, da esquerda para direita etc. No caso de nossa cultura, as direções significativas que implicam em valores distintos para as combinações entre as formas gráficas de que se compõe o nosso alfabeto se dão sobretudo da esquerda para a direita e,

eventualmente, de cima para baixo ou de baixo para cima. Assim, qualquer tentativa de se interagir com um texto que não respeite tais direções comentadas implicará necessariamente em sua dessemantização. A não ser em casos extremamente raros e que ocorrem por mera coincidência, é impossível que a leitura de nosso sistema gráfico se dê da direita para a esquerda, embora palavras como *radar* e *ovo* (palíndromos) possam permitir tal deciframento. O posicionamento de sinais diacríticos, por sua vez, se distribui de maneira verticalizada, de modo que *pão* possui um significado, mas *pa~o*, não.

Variações no posicionamento, nas proporções e no formato de tais formas visuais constituem também o regramento geral para a composição de todas as formas que seguiram ao surgimento dessas estratégias de montagem ancestrais. Como comentamos, é possível notarmos a presença desses traços em diversos aspectos de nosso alfabeto, de modo que, pensando sobre o *posicionamento*, um deslocamento dos elementos de que se compõem a nossa escrita é capaz de alterar em absoluto a forma do conteúdo que veiculam, como em: *rato* e *rota*, ou *a água desceu pela terra* e *a terra desceu pela água*. Mais interessante ainda é pensar em como um mesmo formato, ao modo da cruz, a variar o seu posicionamento, é capaz de manifestar formas do conteúdo profundamente distintas, como o C de CASA (/k/ - consoante oclusiva velar surda) e o C de CEDRO (/s/ - consoante fricativa alveolar surda). A proporcionalidade, do mesmo modo, também é capaz de afetar a forma do conteúdo por meio da utilização de maiúsculas, por exemplo, que, apesar de apresentarem também uma variação de sua forma, o fazem em conjunto com acréscimos em sua proporcionalidade em comparação com as letras que a cercam, de modo que *estado* e *Estado* significam, respectivamente: uma propriedade momentânea de algo, ou um ente isolado da federação que compõe o Brasil; e países propriamente ditos, estados-nação, como o Brasil em sua integralidade. Já se pensarmos a respeito de modificações no formato das formas que observamos, preserva-se ainda a mesma lógica que permite que uma gama de variações possa somar-se à forma da expressão produzida sem que isso modi-

fique a forma de seu conteúdo. Isso é muito claro se observarmos ocorrências como as letras de um mesmo alfabeto serem estilizadas em grafias (ou fontes) distintas, de modo que: BRASIL – BRASIL – BRASIL – BRASIL são todas expressões de uma mesma forma do conteúdo onde a estilização e modificações em seus formatos não alteram a carga sêmica vinculada a elas, mas, se apenas retirarmos um semicírculo da primeira letra B dessas palavras, todo o seu sentido colapsa, de modo que PRASIL – PRASIL – PRASIL – PRASIL não significam nada.

Tais variações nas formas visuais-espaciais sobre as quais refletimos nesta seção devem respeitar a máxima que requer das mesmas que elas causem, seja por uma *realocação*, seja por alterações em suas *proporções*, seja por modificações de seus *formatos*, impressões distintas aos olhos e à visão que funcionem como valor de diferença. A partir do campo de visão de onde extraímos o sentido de tais formas, consideraremos todos esses três fatores como passíveis de ser descritos como um *reposicionamento* de suas partes no espaço – que ora estarão posicionados em lugares diferentes (*realocação*), ora ocuparão diferentes porções da paisagem (*proporcionalidade*), ora se apresentarão como imagens inteiramente distintas (*formato*). Ao modo como acontece com os sistemas fonológicos, que extraem seus valores de diferença de oscilações na substância sonora de que são constituídos, a tolerância de tais formatos visuais no que diz respeito à quantidade de variações que provocam – ou não – alterações sobre a forma de seus conteúdos, é algo que se dará de modo integralmente arbitrário.

Tais propriedades (*posicionamento*, *proporcionalidade* e *formato*) articulam a direção significativa que esses elementos respeitam no momento de sua utilização, e surgiram como estratégias de elaboração de valores distintivos desde os momentos mais primários do desenvolvimento de nossas técnicas que visavam a preservação do conteúdo para além do momento imediato de sua enunciação.

Portanto, através de reposicionarem os elementos do mundo natural, nossos antepassados foram ca-

pazes não só de construir abrigos cujas formas arquitetônicas expressavam por si próprias uma série de sentidos e significados, mas também de conferir ao conteúdo a capacidade de que ele se mantivesse funcional a despeito da ausência de seu idealizador naquela cena enunciativa.

## O ENTALHE E A INVENÇÃO DOS SUPORTES

**Refletir sobre a prática de se entalhar uma superfície qualquer para que se possa, a partir da forma que dela se extrai ou que sobre ela se grava, manifestar uma determinada carga de conteúdo, passa pela necessidade de que façamos algumas considerações a respeito do próprio ato de se compreender uma superfície como passível de se transformar em um suporte para o grafismo. Há uma grande diferença entre (1) a prática de se reorganizar os objetos do mundo para fabricar, através de sua composição visual-espacial, o sentido de algo e, (2) a partir de um traçado específico sobre uma determinada substância material, se estruturar formatos livres e inteiramente inéditos que sejam capazes de manifestar algum significado.**

Anne-Marie Christin, em *L'Écriture et L'Image* (2020), faz algumas considerações a respeito de seu conceito de “*pensée de l'écran*”. Esta proposta de um pensamento da tela, ou de uma *ideia* da tela, de uma *mente* que consegue abstrair da forma de um objeto qualquer suas propriedades mais óbvias para convertê-lo em um suporte do grafismo,<sup>16</sup> seria a habilidade humana responsável por viabilizar, desde um primeiro momento, a própria possibilidade de que pudéssemos nos utilizar de traçados em uma superfície específica para manifestarmos o conteúdo. Sem essa capacidade abstrativa de, a partir do avis-

tamento de uma rocha, de um osso ou de uma árvore, enxergarmos uma superfície trabalhável (eventualmente um suporte), não teríamos sido capazes de criar nenhuma forma de grafismo.

O entalhe de objetos certamente precedeu às estratégias de criação das formas gráficas de expressão propriamente ditas, como as que dependiam, por exemplo, do uso de qualquer tipo de pigmento para se manifestarem. É importante destacar que cada elemento do mundo que eventualmente possa se converter em um suporte cobrará, como pré-requisito para que possa em suporte finalmente ser transformado, que se desenvolvam as estratégias necessárias para a fabricação das formas visuais que se manifestarão sobre ele. Cada um deles possuirá, portanto, a sua própria lógica e o seu próprio ordenamento funcional, que aqui derivaremos como um resultado da interação entre a sua própria constituição material original, e a constituição material do elemento utilizado *nele* (ou sobre ele) para fazer emergir a forma que eventualmente o utilizará como suporte.

Tomemos o entalhe como estratégia primeira. Em uma superfície escolhida, a aplicação de pressão através do uso de uma ferramenta constituída de material cuja dureza exceda a aquela do objeto utilizado como superfície produz uma série de ranhuras sobre ele que, eventualmente e a depender do trabalho realizado, fazem surgir uma forma específica e com significado. Para o entalhe, portanto, basta que se descubra qual elemento é capaz de riscar a qual, e passa a ser possível a sua prática para a criação de diferentes tipos de formas. A dureza dos objetos utilizados é o que constitui, para o entalhe, o campo de regras que devem ser observadas para a manifestação de suas formas. Ao comentar o entalhe de ossos de cavalo na pré-história, Bahn afirma que “apesar de fibrosos e relativamente macios, tais

---

<sup>16</sup> “Ce que j'appelle la « pensée de l'écran », c'est la décision d'isoler dans le monde, d'abstraire du monde, certaines surfaces significatives ayant sans doute une valeur symbolique, comme peut l'avoir le ciel étoilé, mais servant aussi d'introduction à une communication possible” (CHRISTIN, 2020, p. 150).



ossos não eram de forma alguma fáceis de se decorar [...]. Era preciso uma força muscular considerável para se esculpir uma omoplata de cavalo fresca, e a ponta das ferramentas de sílex frequentemente se quebrava” (BAHN, 1988, p. 79, tradução nossa). Com achados que datam de 300.000 A.C. (BAHN, 1988, p. 80), o entalhe de ossos foi extensamente praticado como uma estratégia de composição durante toda a pré-história humana.



Figura 6 – Disco de osso<sup>17</sup>

Fonte: BAHN, 1988, p. 82.

Como prática, então, o entalhe anuncia o surgimento de duas noções que serão indispensáveis para uma eventual técnica da Escrita: a noção de *superfície-suporte* e a noção de *traçado*. O traçado, ou o risco em uma superfície, quando gerado por meio do entalhe, será exemplo de uma forma intermediária e imediatamente anterior às formas gráficas propriamente ditas. Diferentemente das manifestações visuais-espaciais anteriormente comentadas, os traçados manifestarão os seus valores de diferença não através de um reposicionamento das coisas do mundo por um determinado campo de visão, mas pela devida disposição – em uma superfície específi-

ca – de uma série de ranhuras e imagens que possuam algum significado para o sistema que as utiliza. Reflitamos sobre essa diferença.

O grande salto que observamos haver sido dado quando da passagem das formas visuais-espaciais para o entalhe de uma determinada superfície se dá primordialmente a partir de dois aspectos distintos: sua materialidade e sua variação dimensional. As formas visuais-espaciais possuem um vínculo direto e necessário com a terceira dimensão e, portanto, são profundamente afetadas por questões que recaem sobre a ordem de seu volume. É neste sentido que vai nossa afirmação anterior a respeito de certo condicionamento à força física que tais formas (visuais-espaciais) implicavam como questão primeira para que pudessem vir a manifestar qualquer tipo de conteúdo.

Pensemos no exemplo das cruces: tais questões de volume são centrais para a sua composição, posto que o peso das partes que as constituem é matéria viabilizadora ou inviabilizadora do próprio projeto da forma que se planeja construir. Aqui a importância de sua materialidade: para a criação de tais formas, havia um cálculo necessário a ser feito, em que grandezas de volume similares eram comparadas em consideração às suas densidades para que se chegasse à conclusão, com base em seu peso, de se tal material (aqui como substância da expressão) seria utilizável ou não para aquela tarefa. Dessa forma, equilibrar troncos e galhos era uma atividade muito mais simples do que fazer o mesmo com granito ou arenito – o que inclusive atesta a baixa quantidade de exemplares de tais práticas que teriam sobrevivido ao passar dos milênios: o uso da matéria orgânica, cuja praticidade se dá por sua leveza comparativa, também institui o uso de uma matéria que se decompõe com muito mais facilidade pelo tempo (Bahn, 1988, p. 68).

<sup>17</sup> Disco de osso da cultura magdaleniana com motivos não figurativos entalhados. 5cm.

O entalhe, por sua vez, vai anular à quase todas as questões respectivas ao volume por meio da invenção da ideia de uma superfície-suporte, mas não nos confundamos; como acabamos de afirmar, o entalhe é uma forma intermediária – expressão de avanços, mas não plenamente forma gráfica da expressão. Mantendo ainda um vínculo concreto com a terceira dimensão, as formas visuais que nascem com a prática do entalhe dependem ainda do respeito a todo um jogo de profundidades para poderem manifestar qualquer tipo de conteúdo. Sua atividade, que se dá por meio da abertura de sulcos em uma dada superfície, consideramos, é ainda bastante diferente do que o termo grafar inspira – porquanto também seja ele marcadamente polissêmico. A noção de uma superfície trabalhável, por outro lado, institui um recorte visual para a produção do sentido que progressivamente levaria à conquista de uma bidimensionalidade plena.

Falamos de diferenças que surgem em razão de variações em suas materialidades e disposição dimensional porque o aparecimento das superfícies trabalháveis coloca a prática da criação das formas visuais na trilha da bidimensionalidade – algo que faz por meio da inauguração de um conjunto de novas regras de interação com a matéria que, até então, não precisavam ser levadas em conta. Enquanto a disposição das coisas tridimensionais do mundo em formatos específicos visando a manifestação de uma determinada forma do conteúdo será majoritariamente regulada por considerações a respeito de seu peso, a prática do entalhe levará em conta primordialmente a capacidade que uma substância qualquer tem de eventualmente riscar à outra. Com isso, a regra geral passa a ser: encontrar superfícies facilmente riscáveis e encontrar materiais duros o suficiente para se riscar tais superfícies.

Notemos, por sua vez, as sérias limitações que o entalhe impõe a seus usuários. Excessivamente laboriosa, essa prima do esculpir institui uma lógica para a sua prática que, como acabamos de descrever, se organiza majoritariamente em torno da fabricação de objetos com os quais se perfura, desgasta ou se penetra as coisas do mundo. Dessa maneira, a quan-

tidade de elementos que podem ser vistos como uma superfície utilizável para a sua prática está inconciliavelmente condenada ao número de coisas do mundo que, encontradas, sejam riscáveis pela substância da ferramenta mais dura que se possui. Fiquemos com o exemplo de Bahn (1988) e reflitamos sobre o uso do sílex. Munidos com tal substância, nossos antepassados foram capazes de produzir ranhuras sobre uma série de outros elementos com os quais lidavam diuturnamente. Entretanto, encontram-se eles condicionados a estarem sempre em posse do sílex (ou similares) para que pudessem tallar um osso ou o tronco de uma árvore, por exemplo. Aqui descrevemos o que podemos chamar de certa lógica do entalhe, em que o trabalho desenvolvido a partir de seu ordenamento técnico se dá todo em torno da descoberta de substâncias que sejam capazes de desgastar a superfície sobre a qual serão utilizadas. Uma sutil variação dessa prática, enfim, seria o movimento que viabilizaria o surgimento das formas plenamente gráficas da expressão.

Se a lógica do entalhe regula o grupo de interações entre diferentes substâncias que são postas em contato com vias a se desgastar aquela (substância) da qual se constitui a superfície trabalhada, essa é uma prática que poderia ser descrita como visando sempre a deformação da aparência original do objeto que se utilizou como superfície. A inversão dessa lógica, por sua vez, poderia ser descrita nos termos de uma atividade em que uma superfície mais dura *risca à*, ao invés de *ser riscada pela* substância que se pressiona contra ela, de modo a sempre se ter como objetivo certa permanência da forma original do objeto que se utiliza como superfície. Um bom exemplo disso é pensarmos no uso do carvão contra uma rocha qualquer a fim de se produzir algum tipo de imagem. Assim, passa-se a buscar não mais coisas do mundo que sejam mais duras do que a substância de que se compõe a superfície selecionada para trabalho, mas sim substâncias que, ao invés de desgastarem *à* superfície, desgastem-se *em* *pela* superfície sobre as quais serão utilizadas.

Tal prática não somente inaugurará uma nova lógica de uso das ferramentas, como também representa-

rá ganhos concretos para a nossa técnica da Escrita. Ela implica no próprio surgimento das formas plenamente gráficas da expressão, e é a marca da conquista da bidimensionalidade. Seu funcionamento poderia ser descrito como regido por uma lógica da aderência, cenário em que as substâncias utilizadas sobre as superfícies escolhidas, liberadas de terem de riscá-las, precisavam então manifestar propriedades de fixação *sobre elas*, o que as transformaria (às superfícies), enfim, imediatamente em *suportes* propriamente ditos.

Se até então a prática do entalhe obrigava quem dela dependia à busca por substâncias mais ou menos duras, agora, com o grafismo e os suportes já plenamente desenvolvidos, a busca seria por melhores e mais eficientes tipos de pigmento. De certa maneira, uma vez apreendidas as capacidades de composição por meio do uso de tinturas e pigmentos distintos, a dureza das ferramentas utilizadas para gerar imagens cai para um segundo plano. Munidos de uma nova substância da expressão, cuja lógica de sua aplicação se baseava sobretudo na capacidade que ela tinha de se manter fixada sobre o suporte que a recebia, passava a ser possível então a criação de formas visuais (agora gráficas) integralmente bidimensionais. Ao fundarem o grafismo, todas as questões da terceira dimensão restam juntas deixadas para trás.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**As estratégias para a criação de formas visuais que se manifestavam por meio do entalhe e por meio do uso de pigmentos se baseavam fundamentalmente sobre certa noção de contraste. O entalhe fazia com que uma determinada forma visual viesse a ser por meio de um contraste de relevos, em que uma superfície artificialmente desgastada tinha talhados alguns de seus pontos para que um determinado formato emergisse de sua aparência original – agora irremediavelmente alterada. Com o uso dos pigmentos, tais contrastes passavam a se deixar enxergar por meio de diferenças e fronteiras cromáticas. A profundidade das imagens**

**passava a ser gerada por meio de estratégias que não mais precisavam fabricá-las verdadeiramente, surgindo agora a partir de um jogo de cores e posicionamentos que, postos sobre uma determinada superfície, geravam a ilusão de uma perspectiva tridimensional. Ao superarem a necessidade de terem de transformar suas superfícies de trabalho de maneira irreparável, com o grafismo nossos antepassados desbloqueariam uma enorme capacidade de edição que até então se encontrava desconhecida.**

Assim, analisando o surgimento das formas gráficas da expressão, podemos notar como o seu aparecimento nos apresenta uma estratégia de composição das formas visuais que reúne em sua própria maneira de vir a ser toda uma série de valores já plenamente constituídos, posto que adquiridos durante o desenvolvimento das estratégias de manifestação visual dos conteúdos que as antecederam em nosso comentário (reposicionamento e entalhe). Aqui observamos três estratégias de manifestação do sentido que apresentamos como alternativas à oralidade (reposicionamento – entalhe – grafismo). Cada uma delas foi responsável por inaugurar e introduzir uma série de características que, ao se acumularem, fizeram com que o grafismo de que se compõe a escrita surgisse já dotado de diversos valores inatos. Das rudimentares práticas visuais-espaciais que observamos com o reposicionamento de objetos do mundo como estratégia de manifestação do sentido, o grafismo recebeu, então, a lógica que lhe permitiria manifestar valores de diferença no plano visual a partir de: (1) uma *realocação* dos elementos gráficos de que se utilizava, (2) de *variações* em suas proporcionalidades, (3) de alterações em seus *formatos* e (4) da fixação arbitrária de *direções* de composição passíveis de gerar sentido no seio de cada um de seus sistemas. Do entalhe, por sua vez, o grafismo herdou as bases que lhe permitiram surgir como uma forma já aperfeiçoada e plenamente *bidimensional*, estabelecida sobre uma série de superfícies que, com ele, então, seriam convertidas em *suportes* propriamente ditos.

Defendemos, finalmente, um compromisso analíti-

co no que se refere aos estudos sobre a história da escrita que busque refletir sobre como valores que parecem já estar presentes nas primeiras manifestações da escrita como técnica foram adquiridos em períodos muito anteriores a seu surgimento, através da prática de outras estratégias de manifestação mediada do sentido que, no caso dos exemplos dados, se aproximam muito mais das artes arquitetônicas e esculturais do que de um grafismo propriamente dito.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHN, P. G. *Images of the Ice Age*. New York: Facts on File, Inc, 1988.

CHRISTIN, A.-M. *L'Écriture et l'image*. *Écriture et image*, n. 1, 2020. 147-164 p., 15 nov. 2020.

FISCHER, S. R. *A History of Writing*. London: Reaktion Books, 2001. 352 p.

GREIMAS, A. J. *Sémantique Structurale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986. 256 p.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1961.



# ENTRE PATRIMONIALIZAÇÃO E SEGREGAÇÃO

## BETWEEN PATRIMONIALIZATION AND SEGREGATION

TALITA ALVES MORAES RABELO

### Resumo

Este trabalho apresenta como objeto de estudo a relação entre momentos e passagens históricas locais com sua arquitetura, descrevendo como esse vínculo influenciou o planejamento urbano. Por meio dessa relação, percebeu-se como os patrimônios material e imaterial foram decisivos para a criação de áreas de diretrizes especiais, exemplificado pelo estudo de caso na cidade brasileira de Itaúna, na qual um momento histórico identificado como gatilho de modificação do uso e da ocupação do espaço urbano e, que pode promover tanto a valorização como a depreciação imobiliária nas regiões onde se desencadeiam. A pesquisa evidenciou o patrimônio histórico como parte da produção cultural do homem, com reflexo na arquitetura e no urbanismo. Como objetivo buscou-se entender como as dimensões patrimonial, cultural, simbólica e geográfica afetaram aspectos de desenvolvimento e configuração urbana e, compreender o processo de constituição dos elementos do espaço que colaboram no entendimento da ação humana sobre o território.

**Palavras-chave:** planejamento urbano; patrimônio cultural; estigmas sociais; Itaúna; Minas Gerais.

### Abstract

*This paper presents as an object of study the relationship between local historical moments and passages with its architecture, describing how this link influenced urban planning. Through this relationship, it was noticed how material and immaterial heritage were decisive for the creation of areas of special guidelines, exemplified by the case study in the Brazilian city of Itaúna, in which a historical moment identified as a trigger for modification of the use and occupation of urban space and, which can promote both the valuation and the depreciation of real estate in the regions where they are triggered. The research evidenced the historical patrimony as part of the cultural production of the man, with reflection in the ar-*

*chitecture and in the urbanism. The objective was to understand how the patrimonial, cultural, symbolic and geographic dimensions affected aspects of urban development and configuration, and to understand the process of constitution of space elements that collaborate in the understanding of human action on the territory.*

**Keywords:** urban planning; cultural heritage; social stigmas; Itaúna; Minas Gerais.

## INTRODUÇÃO

**O caráter diversificado da cidade, multifacetado, exige conhecimento multidisciplinar para seu efetivo planejamento, como o estudo e o entendimento de várias frentes, não apenas físicas, brutas e primitivas, mas também sociológicas, antropológicas e comportamentais. Santos (2002) destaca que a natureza do espaço geográfico é um conjunto indissociável, complementar e contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ação. Não obstante, outros estudiosos, como Lefebvre (1996), defendiam que o espaço social é diferente do espaço geográfico. Porém, é fundamental observar o espaço como uma totalidade resultante de um complexo entrelaçamento do concreto e do abstrato.**

Por meio dessa relação, investigamos, recorrendo à análise de documentos históricos, à observação de campo e ao estudo documental, quão relevante foi a existência de um patrimônio material e imaterial na criação de áreas de diretrizes especiais que tiveram seu uso modificado ao longo do tempo, bem como a respectiva ocupação, e, até mesmo, que sofreram alterações quanto à sua valorização e depreciação imobiliária.

No estudo de caso presente neste trabalho, observou-se que a alteração de oragos (santo padroeiro de uma igreja), de maneira interesseira e elitizada, mudou a sistemática da cidade e a polarização, transformando uma área sacra (a parte alta da centralidade) em uma área profana, desde os usos às nomeações. Em contraponto, a parte baixa da cidade se transformou na área nobre.

Os resultados obtidos a partir da metodologia proposta permitiram identificar os elementos morfológicos urbanos responsáveis por alterações na paisagem construída que causaram significativas mudanças no cenário da cidade, podendo ser aplicados a outras configurações urbanas, e até mesmo de forma simbólica e estigmatizada do espaço.

O estudo apresenta uma abordagem quanti e qualitativa; assim, compreendeu-se como as dimensões patrimonial e cultural afetam aspectos de desenvolvimento e configuração urbana.

## FENÔMENOS URBANOS E HISTORICIDADE

**Fenômenos urbanos podem ser mais bem compreendidos a partir de estudos dos perfis social e cultural do lugar e suas consequentes implicações. De fato, consoante apresentado na introdução do presente estudo, o caráter diversificado da cidade exige conhecimento multidisciplinar para um efetivo planejamento, como: o estudo e o entendimento de várias frentes, não apenas de sua dimensão material, mas também daquelas das quais podemos nos aproximar mediante percepções sociológicas, antropológicas, comportamentais e históricas.**

Santos (2002) destaca que a natureza do espaço geográfico é um conjunto indissociável, complementar e contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ação, enquanto outros estudiosos, como Lefebvre (2003), defendiam que o espaço social é diferente do geográfico. Logo, observar o espaço como uma totalidade resultante de um complexo entrelaçamento

do concreto e do abstrato é fundamental para entendimento da cidade.

O espaço social é formado por diversos grupos, sendo que, em situações diversas, alguns destes se tornam alvo de exclusão social por apresentarem alguma particularidade que os diferenciam de outros em alguns aspectos, deixando-os à margem da sociedade.

Em outras palavras, os estigmas reduzem o indivíduo não apenas de maneira pontual, mas atingindo grandes grupos e até mesmo a localidade em que estes estão inseridos. Estigma social é definido enquanto traço ou sinal que designa o indivíduo como indigno ou sem relevância. Essa percepção é afirmada por Goffman (1988), que define como a situação do cidadão que está inabilitado para aceitação social plena. A própria sociedade determina maneiras de caracterizar pessoas e os atributos considerados como “usuais” e “típicos” para cada uma dessas categorias criadas.

Holanda (2002) preconizou a relação entre seres humanos e arquitetura, defendendo que esta deveria ser vista como uma ciência sobre práticas humanas. O autor ainda observou novos aspectos para a arquitetura, frutos da relação do homem com o espaço, como bem explanou sobre aspectos sociológicos, em que a sua configuração torna o lugar desejável – ou não – para um grupo de indivíduos (usuários). Ademais, explicou sobre os aspectos afetivos, oferecendo ao espaço uma personalidade afetiva desejável, em que sua arquitetura afetasse o estado emocional das pessoas.

Bauman (2012) disserta que, por meio da bandeira iluminista, a cultura era percebida como um proselitismo das classes mais instruídas, de forma que essas pessoas assumiram para si a tarefa de capacitar os menos favorecidos com um tipo de maestria que deveria ser alcançado por todos.

Contudo, esse parâmetro de cultura única não incorpora a diversidade, categorizando a pluralidade da expressão humana e apresentando certa indife-

rença ao diferente. Assim, ao que não era visto como cultura pela classe dominante era dado a condição de vulgar, criando uma escusa que fundamentaria privações sociais de alguns grupos.

Ademais, esta molda a maneira como as pessoas agem e, portanto, tem um impacto direto em como elas experimentam o espaço, transformando as cidades em espaços sociais dinâmicos, dos quais pessoas de todas as esferas se reúnem.

Gehl (2015) estabelece o encadeamento entre a forma física e a vivência humana nas metrópoles, em que seus residentes se tornam mais ativos e engajados em planificar exigências por um urbanismo pensado e voltado para os cidadãos, em virtude que, independentemente da localização, da economia e dos demais dados censitários, grande parcela dos usuários do espaço urbano são negligenciadas e apartadas no momento que se estabelecem diretrizes ou interferências no espaço coletivo.

Outrossim, a cultura age como um transcurso contínuo em que a interação social entre os indivíduos produz a conciliação entre conhecimento e prática. Esse processo é permeado pela linguagem, para que esta possa ser transmitida e difundida entre gerações; logo, ela pode ser entendida como um heteróclito de todos. A construção cultural não é apenas portadora e divulgadora, mas também produtora da própria cultura e identidade:

As culturas são sempre práticas interpelantes [...]. A construção de novos sentidos simbólicos é um processo análogo ao da tradução, prática que reproduz de ‘modo traiçoeiro e deslocante’, como diria Hommi Bhabha, um texto original e que, ao fazê-lo transforma o ponto de partida em algo que nunca se completa. (Arantes, 2000, p. 142).

Choay (1999) constrói o pensamento acerca do patrimônio urbano em três pilares fundamentais: o memorial, o histórico e o historial. O eixo memorial é formado pela ideia de inserção da cidade em uma perspectiva histórica. O eixo histórico trata da proxi-

midade e dependência entre a cidade pré-industrial e a cidade pós-industrial, em que a primeira se limita ao passado e a segunda se insere em um contexto de positividade. Já o terceiro, o eixo historial, entende que o Urbanismo passa a ser mais que uma ciência que analisa apenas o espaço para ser aquela que também considera questões territoriais.

Havendo percebido todas as facetas e sentidos múltiplos que agregam e enriquecem o conceito de “patrimônio”, é possível observar como a definição de nacionalidade e memória coletiva está alinhada à historicidade da sociedade, acompanhando as sucessivas transformações e evoluções, a formação da cidadania e da maneira de viver e ocupar os espaços. O não pertencimento e entendimento de determinado grupo inserido no lugar acontecem quando o corpo social é carente de cidadania, em seu amplo entendimento, em que a formação, instrução e participação múltiplas na construção cultural e política de um espaço coletivo e de um tempo são ausentes, de forma que a história não ocupa seu papel formador de identidades.

Segundo Paoli (1992), é necessário fazer com que a produção reflita sobre as necessidades dos cidadãos de forma que incida na passagem pela história e na política de preservação e construção do passado pela peneira de sua significação coletiva e plural.

Em geral, os espaços urbanos são lugares dentro dos limites da cidade, destinados ao uso comum de todos que passam por ali, devendo ser utilizados para o lazer, incentivando a interação, a circulação, o bom convívio e as mais diversas opções de contato. É nesse processo que a cultura e os costumes de um povo são identificados, não apenas como forma simbólica, mas como um elemento real e importante para a cidadania, que é a identificação da identidade de cada pessoa e parte do processo de personalidade, visto que parte de quem se é está no ambiente, em que tudo é penetrante e está sempre em movimento.

Portanto, um planejamento sistêmico, em que a maneira de viver do cidadão é o próprio processo,

é aquele que permite revisões, uma vez que, conforme dito anteriormente, a cidade funciona como um organismo vivo e em constante evolução. Aqui o indivíduo é visto como peça fundamental no processo, recebendo um novo olhar sobre ele, visto que a cidade é feita para os cidadãos. Por fim, ele permite um espaço que integre as pessoas à vida coletiva e que respeita sua individualidade.

## CENTRALIDADES E SUAS POLARIDADES EM ITAÚNA, MINAS GERAIS - BRASIL

**A população da cidade de Itaúna tem em torno de 85.000 habitantes, sendo que a urbana corresponde a 93,80%, e a rural a 6,20%. As estatísticas revelam que a população urbana tem apresentado um crescimento entre 1,5 e 2% a cada ano, enquanto a rural se estagnou. Tal fato desencadeia o crescimento urbano do município, assim como o surgimento de novos loteamentos e a extinção de edifícios de relevância ao patrimônio cultural, estes que cederão lugar a novas edificações, muitas vezes verticalizadas.**

O setor econômico do município é caracterizado pelas indústrias (têxteis, de extração mineral, metalúrgicas, de transformação) e, mais recentemente, pelo comércio, movimentado por estudantes que, temporariamente, moram na cidade para concluírem o curso superior na Universidade de Itaúna, ou ingressarem em um curso técnico no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) –considerado uma das melhores escolas do Brasil. Há de se destacar a qualidade da educação em todos os níveis de ensino, o que também atrai cada vez mais estudantes para a cidade, rendendo-lhe o título de “Cidade Educativa”, concedido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).<sup>18</sup>

O povoado de Santana de São João Acima surgiu ao redor da capela de Santana, aglutinando os agricultores, pecuaristas e os poucos mineiros espalhados por toda a região.

Segundo informações do bispo, a capela do Morro do Rosário, construída nos primeiros anos da ocupação, localizava-se próximo ao rio São João. Esta foi construída no alto do morro, onde se localizavam seis casas, para que pudesse ser ampliada, e a população vivia perto do rio São João, visto que o local era mais favorável para o desenvolvimento devido à sua proximidade com o rio.



Figura 1 - Igreja do Rosário – Alto do Rosário – 2021  
Fonte: Acervo particular.

Essas edificações datadas da década de 1960, já em situação de ruínas, na antiga Rua Direita, no início da subida da Colina do Rosário, a partir de 1964 foram sendo progressivamente substituídas, inclusive para a construção de aparelhos educacionais (SOUZA, 1986, p. 93), como o Grupo Escolar “João Dornas Filho”, a Escola do Serviço Social da Indústria (SESI) “Dr. Dario Gonçalves de Souza” e a Escola de Fundação “Marcelino Corradi”, construídas nas décadas de 1960 e 1970 na atual Rua Getúlio Vargas.

<sup>18</sup> Título reconhecido em 1971, em Paris (França), entregue à cidade pela Comissão Permanente para o Desenvolvimento da Educação, mais conhecida por Comissão Faure (CARVALHO, 2001).



Conforme o historiador itaunense João Dornas Filho (1936), as festividades do Reinado em Itaúna tiveram origem no ano de 1853, quando houve a troca das Imagens de Senhora Santana e de Nossa Senhora do Rosário das Igrejas às quais pertenciam. A imagem de Senhora Santana foi transferida para uma igreja (demolida no ano de 1934) construída pelos escravos, que se localizava onde hoje se encontra a atual Matriz de Santana.

Já a imagem de Nossa Senhora do Rosário foi transferida para a igreja conhecida, atualmente, como Igreja de Nossa Senhora do Rosário (antes era chamada Igreja de Senhora Santana, que foi construída pelos portugueses no ano de 1750). Ao aceitarem a troca, os pretos conduziram a imagem de Nossa Senhora do Rosário para a Igreja do alto do Morro do Rosário, cantando e tocando caixas.

João Dornas Filho (1936, p. 68) assim descreve o Reinado: “Consistia esta festa, meio pagã, meio religiosa, que realizava a 15 de agosto, em danças e cantos africanos acompanhados de caixas, xique-xiques, caxambus, violas e sanfonas, adufes etc.” De acordo com Dornas Filho (1936), foram usadas roupas coloridas, decoradas com fitas coloridas, espelhos, vidros e marchavam até a residência do rei do partido, que era escolhido anualmente, enquanto acompanhados por uma bandeira com a imagem de Nossa Senhora do Rosário, que acreditavam proteger os peregrinos.

A ampliação da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, sendo agora a nova Igreja Matriz de Santana, contou com a colaboração dos fazendeiros Sargento-Mor Nicolau Coelho Duarte, Tenente Coronel Antônio Lopes Cançado, Guarda-Mor Antônio de Sousa Moreira, Tenente José Ribeiro Azambuja, Sargento-Mor Manoel Gonçalves Cançado e outros.

No entanto, o que parecia ser um sinal de desprendi-

mento de todos em favor da coletividade, camuflava, na verdade, interesses pessoais. Cada fazendeiro desejava que a porta do novo templo fosse voltada para o lado de sua fazenda e, diante desse impasse, as obras foram paralisadas. A solução encontrada pelo Padre João Batista foi definir que a porta seria voltada para o lado do fazendeiro que mais doasse donativos para as obras. A inusitada concorrência foi vencida pela família Coelho Duarte, que doou madeira, 15 escravos, entre eles pedreiros<sup>19</sup> e carpinteiros, e mais 200 mil réis em dinheiro.

Em 1875, sob o comando do vigário Antônio Campos, a igreja foi concluída. No século XX, a Matriz sofreu novas intervenções, em 1916 sob o comando do Padre João Ferreira Alvares, e em 1926 foram realizadas obras pelo vigário Cornélio Pinto da Fonseca. Em 1934, em nome do progresso, a igreja foi demolida para dar lugar a um novo e mais amplo templo.



Figura 3 - Antiga Igreja do Rosário – demolida para a construção da nova Igreja de Nossa Senhora do Santana  
Fonte: Arquivo Público Municipal (1920).

O padre Ignácio Campos, junto com a comunidade, decidiu pela demolição da antiga igreja, então em precário estado de conservação, alegando ser a melhor escolha construir uma nova casa religiosa ao invés de restaurar um antigo templo construído pelos antepassados.

<sup>19</sup> O jornalista e escritor Laurentino Gomes (2019), em sua festejada obra “Escravidão”, descreve o que o historiador Ronaldo Vainfas chamou de “moral cristã da escravidão” e de “projeto escravista dos religiosos”.



Figura 4: Igreja Nossa Senhora de Santana – 1938

Fonte: acervo Paróquia de Santana (1938).

A construção da nova Igreja teve como ponto de partida não apenas a religiosidade, mas também toda simbologia e imponência que a classe dominante da nova cidade representava na edificação. A área central da cidade foi, então, transferida para a área plana, que se tornou a Praça da Matriz, Igreja Nova de Nossa Senhora de Santana, por razões econômicas, privilegiando as classes mais abastecidas. Todo o investimento da cidade voltou-se para essa área. Outrossim, foi construída, na época, a rodoviária da cidade, permitindo o desenvolvimento do comércio e de toda a infraestrutura viária e urbana. Já a região do Alto do Rosário, que foi o berço da cidade de Itaúna, foi esquecida e passou a ser conhecida, de maneira pejorativa, como “a região dos negros”.

A rua principal, que dá acesso ao Alto do Rosário e que era antes conhecida como Rua Direita, foi popularmente batizada como Rua da Zona, pois, ao longo dos anos, foi se tornando uma área de marginalização, bordéis e pontos de venda de drogas. Uma pequena praça que delimitava o encontro da antiga Rua Direita com os acessos para a nova Praça da Matriz ficou popularmente conhecida como Praça do Capeta.

A Praça Dr. Augusto Gonçalves é a referência urbana mais significativa de Itaúna. Ela serve como centro religioso, político e comercial da cidade, abrigando as principais instituições, serviços e lojas municipais e as financeiras da cidade. Além disso, as estradas

convergem sobre a cidade, tornando-a um importante lugar de sociabilidade, bem como uma área de passagem obrigatória para quem se desloca através da malha urbana.

A alta torre da Matriz, que antes reinava absoluta nas visadas direcionadas para a praça, hoje perdeu escala, escondida pelos altos prédios construídos no centro de Itaúna. A tendência ao adensamento, à verticalização e à substituição do uso residencial, predominante por serviços como consultórios, escritórios de contabilidade ou advocacia, compromete a integridade dessa arquitetura remanescente. Ademais, a via é plana, asfaltada, arborizada e servida de todos os equipamentos e mobiliários urbanos.

O processo histórico, todavia, não está presente apenas na literatura, mas também faz parte do cotidiano dos itaunenses. A história da comunidade, aliada a interesses individuais regidos pelo poderio econômico, mudou a polaridade de toda a cidade, criando uma área de marginalização ao confinar toda um espaço a uma situação social inferior, renegando a seus habitantes acessos e condições mínimas de civilidade.

A partir de um momento histórico, todo o planejamento urbano da metrópole foi redefinido, fadando toda uma região, até então promissora, ao descaso, além de criar um abismo social entre ela e as áreas próximas.

## 4 ANÁLISE

**Por meio de visitas de campo, observamos que o quadro construído muda inteiramente, em que fica perceptível os traços da urbanização, que cresce e desvaloriza o imóvel e a localidade. Contudo, não há indícios de transbordo crônico, o que indica uma boa política de resíduos na esfera municipal, sendo, inclusive, premiada e escolhida como referência no Estado de Minas Gerais – resultado inesperado da parte dos pesquisadores. Neste aspecto, a população está protegida.**

Durante as visitas de campo, realizou-se um apanhado de entrevistas com o intuito de diversificar a idade, o sexo, a condição social, a profissão e a escolaridade dos entrevistados. Assim, no período de 01 de maio a 16 de junho de 2022, foram realizadas entrevistas com o objetivo de identificar a percepção dos cidadãos de Itaúna sobre a história e a identidade das suas áreas na centralidade da cidade. Foram entrevistados 10 moradores da área do Alto do Rosário e 10 moradores da área da Praça da Matriz.

As entrevistas aconteceram de maneira presencial, na casa de cada morador. O compartilhamento do conhecimento desses indivíduos foi fundamental para a consolidação do entendimento e a percepção do estudo de caso. Os relatos sobre o cotidiano desses moradores permearam lembranças passadas e recentes, de modo que interpretações do espaço misturavam esses dois momentos, criando dinâmicas socioespaciais.

A vegetação que compõe a paisagem urbana é um dos componentes bióticos mais importantes das cidades. Entende-se como arborização urbana toda vegetação e área verde, como parques e praças das vias públicas. A arborização é um critério importante para melhorar o bioclima local, proporcionando umidade, sombreamento, isolamento térmico e até mesmo acústico, pelo abafamento causado pelas copas das árvores.

As árvores plantadas de forma linear nas calçadas e nas avenidas fazem parte do plano de arborização de vias públicas. Mesmo sendo a vegetação das vias o elo mais próximo entre a natureza e a população que faz proveito desses espaços, ela é, por diversas vezes, negligenciada no planejamento dos órgãos públicos e esquecida pela falta de conscientização ambiental.

Nas ruas visitadas, observamos que na região do Alto do Rosário não existe arborização urbana. Questionando os entrevistados sobre a ausência de arborização, poucos notaram a ausência. Mesmo assim, faziam relação direta de plantas e arbustos com criminalidade e uso de drogas.

“Não pode ter planta alta, que cresce muito. Vou ligar pra prefeitura vir podar. Eles ficam atrás dos arbustos. Eu morro de medo. Eles ficam ali atrás fumando droga. E ainda passam e desejam boa noite, bom dia. Nunca faltaram com respeito. Nunca me chamaram fora de hora.” (Entrevistado 17)

Estudando a área baixa da cidade, a região da Praça da Matriz, observa-se uma grande riqueza em vegetação, sendo está uma das mais arborizadas de todo o perímetro urbano da cidade.

Multifuncionalidade é uma característica recente dos espaços públicos. Uma praça não é mais apenas uma área pública dedicada exclusivamente para o relaxamento, entretenimento ou a socialização. Pelo contrário, tornou-se uma área adequada para qualquer atividade, seja comercial ou não, adequada para todos os grupos sociais.

Em visita de campo às regiões em estudo, observamos que os espaços públicos das Igrejas são muito divergentes. Na Praça da Igreja da Matriz de Santana, a pavimentação é de tijolos intertravados, e o traçado dos jardins, além de protegido pelo decreto de tombamento e pelo Plano Diretor, possui ainda manutenção periódica, iluminação, projeto de paisagismo, captação de água e reuso. Além disso, possui fonte luminosa, mobiliário urbano, como bancos, lixeiras, estações de jogos de cartas e dama, banca de revistas, entre outros.

Já na área do Largo da Igreja do Rosário, em frente não existe nenhuma praça, apenas um cruzeiro sem paisagismo, iluminação ou mobiliário urbano. O conjunto urbanístico das duas regiões é tombado por decreto e reconhecido a nível estadual pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA)/MG, porém, as qualificações e destinações são destoantes.

À medida que a entrevista abarcava questões do cotidiano e as atividades que envolvem as duas regiões em estudo, os entrevistados conduziram narrativas com grande pluralidade, mas que evidenciam ques-

tões socioeconômicas, como a origem dos sujeitos de cada espaço, como codinomes, apelidos para os espaços mais marginalizados, no caso exclusivamente a região do Alto do Rosário.

“Na minha infância a gente vivia ali, brincando a sombra do cruzeiro, enorme cruzeiro de madeira que ainda existe, em frente à Igreja, hoje Igreja do Rosário. E ali a gente assistia e participava com muita alegria das festas do Reinado, que é Congado de Itaúna. Uma festa muito antiga com muitas histórias. Ali em frente à Igreja era o início ou talvez o final da zona boêmia. Havia uma casa de prostituição que era chamado carinhosamente pelo povo de Cantinho do Céu, porque ficava lá no alto, em frente à Igreja do Rosário.” (Entrevistado 2)

Espaços públicos eram reconhecidos tanto pelos moradores da área como da região vizinha, como “Coreia”, “Zona”, “Laje”, “Praça do Capeta”. As relações socioeconômicas e os estigmas espaciais manifestados nas entrevistas ao relatarem sobre suas próprias vidas e sobre as práticas sociais de outros grupos, seja quando se remetem ao passado, seja quando descrevem o cotidiano atual.

“Ali pra baixo, em toda a extensão da Rua Gonçalves da Guia, era a zona de meretrício, o Coreia. Era chamada de Coreia porque era um lugar de muita briga, confusão. Então o povo começou a chamar de Coreia, por conta da Guerra das Coreias, da Coreia do Norte e da Coreia do Sul. A rádio patrulha da polícia militar estava sempre por lá, para conter as brigas, os desordeiros, ameaçar algum mais revoltado ou mais embriagado. A vida era um pouco assim. E nós, meninos que morávamos nas imediações, acabávamos passando ali o tempo todo. Para comprar as coisas, ir às vendas, que ficavam na parte baixa, ali na boca da Coreia, na Zona da Praça do Capeta, ou para trabalhar.” (Entrevistado 3)

Durante as entrevistas, seja por relato de qualquer um dos entrevistados, em ambas as regiões, o encantamento pela região baixa, a área da Praça da

Matriz era representada em diferentes cortes temporais.

Em todas as entrevistas, observamos relatos de experiências em diversos momentos, alguns com certa nostalgia, mas com grande alegria pelo que foi vivido na região da Praça da Matriz.

A acessibilidade proporciona uma sociedade mais igualitária. Proporcionar a transição de todas as pessoas, projetando para as mais diversas necessidades dos usuários. É garantia que pessoas de todas as idades, mobilidade reduzida, necessidades especiais tenham seu direito de ir e vir assegurados sem oferecer riscos à sua segurança e integridade física. Barreiras arquitetônicas, relevo, falta de manutenção ou até mesmo completa ausência de calçadas acabam excluindo ou limitando o convívio em sociedade de uma parcela da sociedade.

As calçadas que atendam às necessidades do planejamento urbano, com implantação de projetos de infraestruturas para pedestres são exemplos reais da implantação correta dos elementos que favorecem o caminhar, o viver a cidade de maneira segura e convidativa.

Jacobs (2009, p. 22) trata da importância das calçadas e apesar de essencial para a vida nas cidades é por muitas vezes negligenciada:

A calçada por si só não é nada. É uma abstração. Ela só significa alguma coisa junto com os edifícios e os outros usos limítrofes a ela ou a calçadas próximas. Pode-se dizer o mesmo das ruas, no sentido de servirem a outros fins, além de suportar o trânsito sobre rodas em seu leito. As ruas e suas calçadas, principais locais públicos de uma cidade, são seus órgãos mais vitais. Ao pensar numa cidade, o que lhe vem à cabeça? Suas ruas. Se as ruas de uma cidade parecerem interessantes, a cidade parecerá interessante; se elas parecerem monótonas, a cidade parecerá monótona.



Quanto mais as pessoas ficam temerosas em usar a rua, mais fortificado se torna a insegurança do espaço. É necessário aumentar o fluxo de pessoas, em horários diversos para revitalizar o espaço e assim aumentar a segurança.

Uma escadaria foi construída pelos próprios moradores para acesso à área mais alta, em frente à Igreja do Rosário. Essa escadaria tem sua manutenção pelos moradores, e usada para diminuir as distâncias e vencer o relevo.

Não existe ciclovia e nenhum tipo de proteção entre o pedestre e o trânsito, em nenhuma das duas regiões. As pessoas ocupando os espaços públicos, movimentando as calçadas é um ponto já bem estudado na prevenção de crimes.

A segurança pública trata de diversos dispositivos e de providências para garantir à população potenciais danos e riscos à vida e ao patrimônio. Processos políticos e jurídicos destinados à garantia de ordem pública e a convivência pacífica na vida em sociedade fazem parte do espectro da segurança pública.

A segurança urbana é tema recorrente em estudos de urbanismo. A violência e criminalidade tem alterado o tecido urbano em diversos centros urbanos. Como dito no tópico anterior sobre acessibilidade, o movimento das pessoas nos espaços funciona como olhos e controle, porém as pessoas só utilizam o espaço quando se sentem seguras para fazê-lo.

Na região da Praça da Matriz existe uma delegacia da polícia militar, além de postos de policiamento fixo quanto móveis. Já na região do alto do Rosário, a região é fiscalizada por traficantes.

Segundo dados da polícia militar, a região é considerada Zona quente, que é a denominação utilizada para regiões com altos índices de criminalidade. Zonas Quentes ou “hot spots” fazem parte do levantamento de dados para elaboração de um planejamento de políticas de segurança pública. A identificação dessas áreas, permite nortear a utilização de

recursos públicos para conter a criminalidade - patrulhamento, câmeras de segurança, programas sociais preventivos.

Existem edificações abandonadas, que são ocupadas por usuários de entorpecentes. O trânsito na escadaria é fiscalizado por traficantes, que acompanha quem sobe e quem desce na região, principalmente quando são pessoas que não pertencem à comunidade.

A maioria dos entrevistados moradores do alto do Rosário, apresentam histórias similares ao preconceito sofrido em diversas situações quando informavam seus endereços. Da mesma maneira, os moradores da parte baixa, na região da Praça da Matriz, apresentavam, de maneira sutil, um receio com os moradores da parte alta da cidade.

“Tem 74 anos que moro aqui, no mesmo endereço, nasci aqui. Quando eu era criança, eu ia comprar coisas no mercado para essas “moças” pra ganhar uns trocados. Elas não eram muito bem recebidas. Então pagavam a gente. Quando eu começava a namorar com alguém, até eu contar que eu morava aqui. Eu mentia, falava que morava na Rua Cel. Laurindo de Faria. Senão não arrumava namorada, metia o pé na bunda. Pra subir essa rua aqui, as mães falavam para não olhar pra dentro. Fechavam o portão e mandavam ficar fechado dentro de casa. O Cici era todo fechado, esse cabaré era mais reservado. Os outros cabarés as moças ficavam no alpendre.” (Entrevistado 4)

Percebe-se pelos relatos uma discriminação e em alguns momentos o entrevistado procura propulsionar tanto a imagem positiva das áreas, mas também evidenciar o contraste com sua envolvente urbana próxima. Os principais problemas referidos pela população são o mau ambiente, drogas, falta de segurança e má vizinhança, além de uma manifesta insatisfação com as sociabilidades perdidas dentro da própria área, como a área vizinha.

Com relatos desde o uso de materiais desvaloriza-

dos, escassez (ou total ausência) de espaços públicos e de qualquer tipo de equipamento urbano. O Alto do Rosário foi negligenciado e ocupado sem arranjo em seus espaços exteriores, tornando o espaço estigmatizado, e assim segregado de serviços e de comunidade urbana. Essa ausência de investimento, de políticas públicas, urbanidades tendenciam a perpetuação da estigmatização existente mesmo se passando tantos séculos do momento histórico que mudou a polaridade da região.

## CONCLUSÃO

**Visto que o objetivo principal deste trabalho foi estabelecer relações entre o momento histórico do lugar estudado e suas dimensões funcionais, econômicas e sociais, buscou-se, por meio da pesquisa de algumas variáveis que interferem no retrato morfológico e social de setores urbanos, a comparação entre localidades próximas de uma mesma cidade, distantes apenas três quilômetros, mas que possuem desempenhos e características físico-funcionais distintas; desta maneira, consideramos ter alcançado o objetivo traçado pois a condução da pesquisa nos permite considerar que o momento histórico de 1853, em que ocorreu a troca dos oragos das Igrejas foi determinante para a configuração urbana da cidade.**

O ponto chave consistiu no estabelecimento de relações entre fatos histórico-culturais e alterações urbanas no tecido das cidades. O evento histórico da alteração de oragos que, de maneira elitista, mudou a sistemática da cidade, alterou também a polarização e transformou uma área sacra em uma área profana, desde os usos até as nomeações. Em contraponto, transformou a parte baixa da cidade em área nobre. O estudo, então, exemplifica essas duas áreas de diretrizes especiais na cidade de Itaúna, em Minas Gerais, os eixos norteadores da presente pesquisa.

Por meio da metodologia utilizada (análise histórica, pesquisas documental e bibliográfica, visita de

campo e entrevistas), concluiu-se que, nos tópicos em estudo, foi significativa para que houvesse essa polarização e segregação das áreas (mudança de status e da paisagem) o momento histórico da troca de oragos, em 1853.

Este trabalho verificou a hipótese de que o componente histórico tem um peso considerável, visto que foi responsável por fazer com que duas áreas tão próximas na mesma cidade fossem segregadas, sendo a área da Igreja do Rosário um local de baixa qualidade de vida, marginalizada. Com a análise, observa-se ainda a importância das políticas públicas para a alteração deste quadro, já que há apenas a requalificação de áreas já qualificadas.

Como resultado, tem-se um quadro construído de uma cidade periférica em área central, cujos atributos do terreno natural e posição no sítio geográfico não foram capazes de mudar a qualidade do assentamento. Além disso, disseminam imaginários carregados de medo e preconceito ao estigmatizarem áreas como cenários perigosos, promíscuos, profanos, mundanos e incertos - enfatizando partes de uma história, exagerando outras, esquecendo ou silenciando outras, sob a conveniência de poucos.

Existe, assim, a necessidade de trazer políticas que busquem a acessibilidade, a instalação de equipamentos e a recuperação de espaços públicos nas áreas carentes, além de implementar ações sociais e culturais de caráter educativo que visem mitigar o estigma social gerado historicamente em uma das áreas da cidade aqui abordada.

Não percebemos, na pesquisa documental e na análise do sítio, qualquer tentativa do poder público para minimizar os impactos consequentes da história e da cultura, fadando os moradores a conviverem com o reforço das ações governamentais sem que busquem corrigir essas distorções. Sabe-se que o cenário empobrecido da parte alta enaltece e reforça a riqueza do bairro mais nobre, tornando, assim, esse paradoxo necessário e necessário que seja mantido pelas elites.

Várias são as alternativas para este fim, como a construção de equipamentos públicos, projetos de acessibilidade, investimento de iluminação pública regularização fundiária.

A esfera municipal possui, assim, grande responsabilidade na leitura dos espaços urbanos e na constituição de uma lógica de intervenção urbana que deverá extrapolar os limites comuns trabalhados pelo planejamento urbano, além de promover um resgate dos valores históricos, por meio da educação patrimonial, a valorização dos bens imateriais e materiais e a consequente requalificação urbana.

## REFERÊNCIAS

ALC NTARA, Antônio Pedro Gomes de. A aparência das coisas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 29, p. 171-197, 2001.

ARANTES, Antonio A. O patrimônio cultural e seus usos: a dimensão urbana. *Revista Habitus-Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia*, v. 4, n. 1, p. 425-435, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. São Paulo: Schwarcz-Companhia das Letras, 2012.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, 5 de outubro de 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm). Acesso em: 23 dez. 2019.

CARVALHO, David de. In: ANUÁRIO DOS ASPECTOS HISTÓRICOS DE ITAÚNA, 2001, Itaúna. *Anais [...]*. Itaúna: Vile, 2001.

DORNAS FILHO, João. *Itaúna, contribuição para a*

*história do município*. Itaúna: [s. n.]: 1936.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Unesp, 2005

GEHL, Jan. *Cidades para pessoas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. São Paulo: Schwarcz-Companhia das Letras, 2002.

GOFFMAN, Erving. *Estigma e identidade social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

GOMES, Laurentino. *Escavidão-Vol. 1: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*. Globo Livros, 2019.

HOLANDA, Frederico de. *O espaço de exceção*. Brasília. Universidade de Brasília, 2002.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO (Minas Gerais). Comunidade dos Arturos – 2014. 1 figura. Minas Gerais: IEPHA/MG, 2014. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-aco-es/patrimonio-cultural-protetido/bens-registrados/details/2/2/bens-registrados-comunidade-dos-arturos>. Acesso em: 18 out. 2021.

ITAÚNA EM DÉCADAS. Missa Campal após demolição da antiga Igreja do Rosário. Itaúna: Itaúna em Décadas, 2012. Disponível em: <https://itaunaemdecadas.blogspot.com/>. Acesso em: 18 out. 2021.

ITAÚNA (Município). *Arquivo Público Municipal de Itaúna*. 4 imagens. Itaúna: Arquivo Público Municipal de Itaúna, 1920, 1948, 2015, 201-?.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo. 2009.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Local: Minnnesota Press, 2003.

LEFEBVRE, Henri; KOFMAN, Eleonore; LEBAS, Elizabeth. *Escritos sobre cidades*. Oxford: Blackwell,

1996.

MUSEU MUNICIPAL DE ITAÚNA. *Acervo do Museu Municipal de Itaúna*. Itaúna: Museu Municipal de Itaúna, 1920, 1988.

NOGUEIRA, Guaracy de Castro. *Itaúna em Detalhes: Enciclopédia ilustrada de pesquisa*. Itaúna: Jornal Folha do Povo, 2003.

NOVAIS, Fernando Antônio. *Saga: a grande história do Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PAOLI, Maria Célia. Memória, história e cidadania: o direito ao passado. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: DPH, 1992, p. 25-28.

PARÓQUIA DE SANTANA. *Acervo Paróquia de Santana*. Itaúna: Paróquia de Santana, 1934, 1935, 1938, 1960.

SANTÍSSIMA TRINDADE, D. F. J. DA. *Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/IEPHA, 1998.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2002.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Edusp, 2013.

SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Edusp, Vol. 8, 2007.

VAINFAS, Ronaldo. *Ideologia e escravidão: os letrados e a sociedade escravista no Brasil Colonial*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986, p. 156.

VARINE-BOHAN, H. A 'Fragmentado. *Museu: Museu do Homem e da Indústria, Le Creusot-Montceau-les-Mines*', Local, Museu 25.4, p. 242-249, 1973.



# ILUSTRAÇÃO E LUDICIDADE NA REPRESENTAÇÃO DO PROJETO ARQUITETÔNICO

## ILLUSTRATION AND PLAYFULNESS IN THE REPRESENTATION OF THE ARCHITECTURAL PROJECT

MOACIR MOREIRA

---

### Resumo

A representação arquitetônica é o canal comunicativo mais potente entre o profissional e o cliente, visto que através dela a concepção projetual é esboçada, transmitindo a mensagem final. Desse modo, o presente artigo tem como foco central analisar como os métodos representativos não convencionais podem ser importantes ferramentas de conexão entre a obra e o espectador. Uma vez que o uso de imagens como instrumento comunicativo é visto desde os primórdios da humanidade, através das pinturas rupestres e de inúmeras formas de artes na modernidade. Todo esse processo de emissão de mensagem é realizado a partir de signos e significados que aplicados assertivamente, como na construção do projeto *The Strip* do Office of Metropolitan Architecture, desenvolvem no leitor um olhar especular gerado pela interpretação dos códigos visuais de um sistema de leitura. Portanto, a partir de uma revisão bibliográfica a seguinte pesquisa tem como objetivo debater como o emprego das ferramentas lúdicas no campo da arquitetura é de extrema importância para agregar valores sociais, direcionando o receptor para o campo metafórico do projeto. Em suma, estudar e compreender a representação visual não convencional é de suma importância para alcançar a plenitude da mensagem arquitetônica, indo além dos caracteres técnicos construtivos.

**Palavras-chave:** Representação; Arquitetura; Ludicidade; Comunicação.

### Abstract

*Architectural representation stands as the most potent communicative conduit between the professional and the client, as it is through this medium that the conceptual design takes shape, conveying the*

*final message. Thus, the central focus of this article is to analyze how non-conventional representational methods can serve as significant tools of connection between the architectural work and the viewer. Given that the use of images as a communicative instrument has been witnessed since the dawn of humanity, from ancient cave paintings to various forms of modern art. This entire process of message conveyance is executed through signs and meanings that, when applied effectively, as seen in the construction of the Office of Metropolitan Architecture's project "The Strip," engender in the viewer a speculative gaze generated by the interpretation of visual codes within a reading system. Therefore, through a literature review, this research aims to deliberate on how the utilization of ludic tools in the field of architecture is of paramount importance in imparting social values and directing the recipient towards the metaphorical realm of the project. In summary, the study and comprehension of unconventional visual representation are of utmost significance in attaining the fullness of the architectural message, transcending the realm of technical constructive characters.*

**Keywords:** Representation; Architecture; Playfulness; Communication

## INTRODUÇÃO

**Em toda civilização, o homem tem demonstrado a necessidade de representar suas vivências, experiências e dinâmicas. Tais representações, atualmente conhecidas como pinturas rupestres<sup>20</sup>, tiveram o intuito de narrar histórias e sobretudo repassar os conhecimentos adquiridos a partir**

**da experimentação. Nesse caso, a pintura surgiu como uma ferramenta de representar a realidade. Esse processo social linguístico e de transferência de conhecimento, devem ser olhados a partir do contexto histórico, social e cultural, abraçando, dessa forma, os valores que orientaram tais atos, os quais podem ser de valores cognitivos, instrumentais, estratégicos, estéticos e simbólicos (Gomez, 1993).**

O processo comunicativo por símbolos imagéticos assim como a leitura encontra-se presente até os dias atuais através das mais variadas formas de artes. Por consequência dessa pluralidade no campo artístico, inúmeros pesquisadores tentam definir e conceituar o que é arte, tais pensamentos emergem a partir das definições tradicionais – da imitação, da expressão e da forma significativa. A primeira acredita que toda criação artística é objeto de imitação de algo, como a natureza por exemplo (Jacques Maritain, 1920). Em contrapartida, os defensores da definição expressivista, como Tolstói (1898), acreditavam que a arte é a expressão máxima e contagiante das emoções humanas. Por último, os formalistas acreditavam que toda obra possuía um fator significativo que unia o vislumbre artístico (Bell, 1914).

Jorge Coli (2017) em seu livro *O que é arte?* a conceitua como a manifestação da ação humana a partir das experimentações culturais e sensoriais. Conceituação essencial para a compreensão da importância do caráter lúdico na representação arquitetônica, visto que, a partir da peça gráfica, o arquiteto será capaz de transmitir as emoções e os caracteres subjetivos da projeção, atingindo uma esfera irracional.

Sob o olhar platônico, esse campo emotivo da representação artística pode ser observado através

dos símbolos rupestres dos hominídeos, adjunto de seus processos de criação. Logo, podendo ser entendido e lido através de dois eixos, o primeiro a partir do mundo sensível, o qual é relativo à pessoalidade e subjetividade do leitor, enquanto o segundo a partir do mundo inteligível, o qual é relativo à racionalidade imutável. Por conseguinte, embora exista uma razão por trás de uma representação há adjunto a ela, de modo intrínseco, uma interpretação que parte exclusivamente de quem está lendo:

“O ouvido e a voz precisam de algum elemento de espécie diferente, o primeiro para ouvir e a segunda para ser ouvida, de modo que, se esse terceiro elemento vier a faltar, o primeiro não ouça e a segunda não seja ouvida?” (Platão, 1993, p.288).

De modo geral, a imagem e a iconografia demonstram um poder comunicativo, transmitindo uma mensagem que vai do campo racional, atingindo o campo imaterial das ideias. Paulo Freire (1968) afirma que a imagem promove a conversão do sujeito com sua realidade e o contexto em que ele se encontra, implicando em sua leitura de mundo. Desse modo, a iconografia gera um movimento linguístico de aprendizagem, por exemplo no espaço arquitetônico, o qual é capaz de ligar e incorporar o sujeito cognoscente<sup>21</sup> na trama, isto é, o arquiteto ao cliente, potencializando, dessa forma, o diálogo entre essas instâncias.

Pois observar não é objetificar; é aprender as pessoas e coisas, aprender com elas, e acompanhá-las em princípio e prática. Com efeito, não pode haver observação sem participação, ou seja, sem uma composição íntima, na percepção como na ação, entre observador e observado (Ingold, 2016, p. 407).

<sup>20</sup> Representações artísticas pré-históricas realizadas em paredes, tetos e outras superfícies de cavernas e abrigos rochosos, bem como sobre superfícies rochosas ao ar livre.

<sup>21</sup> Termo utilizado no campo da filosofia epistemológica e caracteriza o sujeito que detém a capacidade de conhecer, de ter pensamentos, de processar informações e de ter experiências conscientes ao seu redor.

Por fim, metodologicamente diante de uma análise, adjunto de uma revisão bibliográfica compreende-se que a observação é um processo de aprendizagem ativo. Logo, objetivando o fato de que a imagética artística e lúdica não convencional produzida pelo arquiteto é capaz de atingir variados pontos e percepções no receptor. Em suma, alcançando os códigos visuais da imagem que tocam nos valores intrínsecos da construção individual humana, produzindo uma mensagem assertiva e sensível.

## A IMAGEM E A MENSAGEM

**A imagem, diante do olhar de Paulo Freire (1968), é essencial no processo de transmissão da mensagem, servindo como aparato linguístico. Juhani Pallasmaa (2013) afirmou em seus estudos que os nossos pensamentos funcionam a partir de códigos mentais e neurais, os quais são armazenados no nosso subconsciente como forma imagética, mediando as criações verbais. Nessa perspectiva para o arquiteto, a noção de imagem está submetida a uma representação visual esquemática e tem a capacidade de mediar o físico e o mental, culminando nas imagens poéticas. “As imagens poéticas são estruturas mentais que direcionam nossas associações, emoções, reações e pensamentos.” (Pallasmaa, 2013), tal direcionamento e ordenamento cognitivo é o alvo de estudos da Gestalt aplicada ao design desde 1920, a qual visa entender como as iconografias, geometrias e composições afetam os sentidos humanos (João Gomes Filho, 2008)**

Propulsionada pela escola de artes Bauhaus, o pensamento gestáltico em seu decorrer, baseou-se na filosofia da pregnância da forma, de modo que a harmonia visual, construção da figura e dos fatores de equilíbrio são intrínsecos à existência humana.

Se o design deve ser uma linguagem visual específica para a transmissão de sensações inconscientes, o conhecimento dos fatos objetivos no terreno da escala forma e cor, assim como o domínio da gramática da composição constituem seus pressupostos indispensáveis (...). O homem percebe o meio ambiente físico por meio de suas experiências sensoriais. (Gropius; P Morton Shand, 1998)

Antonio García Bueno (2019) em seus escritos tratou e subdividir tal leitura visual e a relação do signo<sup>22</sup> com o significado<sup>23</sup> em dois sistemas, o transitivo e o apegado (Figura 1). O primeiro se relaciona com o caráter formal da imagem, ou seja, a racionalidade, a função e a tecnologia. Enquanto o segundo se relaciona com as interpretações ideológicas, como valores políticos, religiosos e sociológicos.

Desse modo, do ponto de vista representativo da arquitetura, torna-se possível dividir os meios de apresentação projetual e compreender as suas funções de linguagem. Logo, a foto renderização se encaixaria como uma ferramenta do sistema transitivo, isto é, transmitindo um caráter formal e tecnológico, por outro lado, a ilustração do espaço arquitetônico se enquadraria como uma ferramenta do sistema apegado.

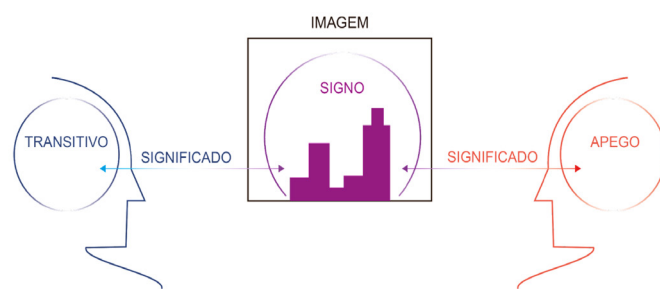


Figura 1 - Diagrama dos sistemas de leitura de uma imagem segundo Antonio García Bueno

Fonte: Autoria Moacir Moreira, 2023

<sup>22</sup> Parte base da comunicação visual, isto é, utiliza-se de signos para transmitir informações e significados de um emissor para um receptor. ( Mariluz Restrepo,1990)

<sup>23</sup> Significado é um dos componentes do signo, sendo considerado o caráter imaginário que gera a evocação mental da ideia ao leitor. ( Mariluz Restrepo,1990)

Dessa forma, quando um desenho arquitetônico utiliza de caráter artístico e lúdico, ou seja, uma representação do sistema do apego, tal projeto desencadeia diferentes estímulos e significados. Tendo em vista que, a utilização de tais técnicas possibilita ao receptor da mensagem decodificar tal imagem em um campo sensível das ideias, trazendo consigo interpretações empíricas, pessoais e baseadas em sua leitura de mundo.

Portanto, tal ludicidade é essencial para a transmissão dos valores subjetivos da obra, demonstrando a natureza sociocultural do projeto, estabelecendo um diálogo pessoal e sensível, aproximando o leitor do compositor.

## A LINGUAGEM DOS CÓDIGOS

**Inicialmente a comunicação humana deriva de uma ciência não natural, uma vez que o ser humano com o avanço da tecnologia e da organicidade social, desenvolveu técnicas de expressar a mensagem que vão de encontro aos instintos biológicos, como por exemplo o balbuciar dos primatas. Diante do decorrer da história, tais comportamentos primitivos foram sendo aperfeiçoado, a partir da necessidade do homem de desenvolver formas mais claras e consistentes de transmitir conhecimento, mensagem e anseios, tornando- o um “animal político” (Aristóteles, 384 - 322 a.C.).**

Todavia, para Vilém Flusser (2008), filósofo checo-brasileiro, a comunicação vai muito além do caráter romântico, proposto pelo filósofo pré-socrático. Em seu livro “O Mundo Codificado”, Flusser afirma que a construção da linguagem humana está intrinsecamente ligada à necessidade de se obter informações e armazená-las.

Pode-se afirmar que a transmissão de informações adquiridas de geração em geração seja um aspecto essencial da comunicação humana, e é isso sobretudo que caracteriza o homem: ele é um animal que encontrou truques para acumular informações adquiridas (Flusser, 2007).

Desse modo, a comunicação humana pode ser sintetizada, no intuito de produzir e absorver novas informações, o homem desenvolveu o método dialético, pautado no diálogo entre as partes comunicantes. Por consequência de tal necessidade, apresentada acima, o ser humano desenvolveu técnicas rápidas e eficazes, as quais foram se consolidando com o desenvolvimento da sociedade, sobretudo a moderna, portanto, inicia-se o uso dos códigos linguísticos que podem ser verbal ou não verbal, isto é, códigos visuais.

Os códigos visuais são todas as informações que se encontram no campo da imagética de uma peça comunicativa, desse modo indo além do caráter linguístico, uma vez que a língua por si só não é capaz de esboçar toda a completude de um entendimento e pensamento (Sánchez, 2014).

Por sua vez, dentro de âmbito de análise, o código arquitetônico é responsável pela construção do cronotopos<sup>24</sup> (Bajtín, 1989) o qual detém a função de situar o leitor no espaço tempo, através das estruturas arquitetônicas. Além disso, o emprego da arquitetura nas funções comunicativas é capaz de transmitir aspectos culturais regionais, faixas etárias, classes sociais etc. Tal artifício será amplamente utilizado pelo cartunista Chris Ware em seu livro “*Building Stories*” (2014), visto que a narrativa e caracterização dos personagens é guiada a partir da arquitetura (Figura 2)

---

<sup>24</sup> Cronotopos é o resultado da união da espacialidade de uma imagem, portanto o cronotopos é a junção de signos que geram o significado geral de um espaço físico (BAJTÍN.1989)



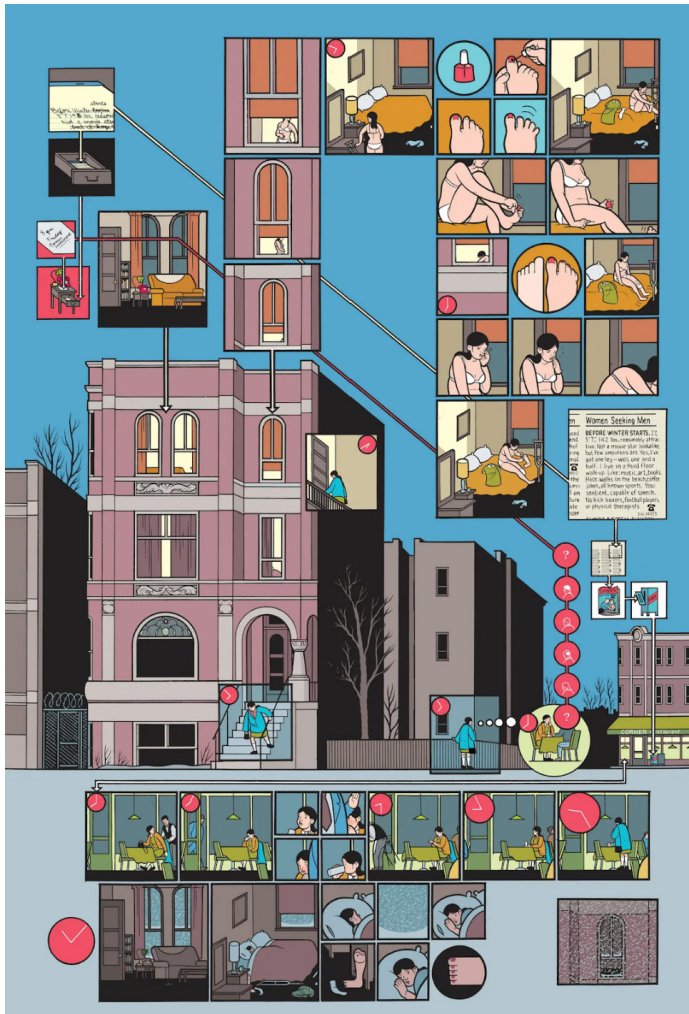


Figura 2- Building Stories  
 Fonte: Chris Ware, 2014 - New York Times, acesso em 03/09/2023

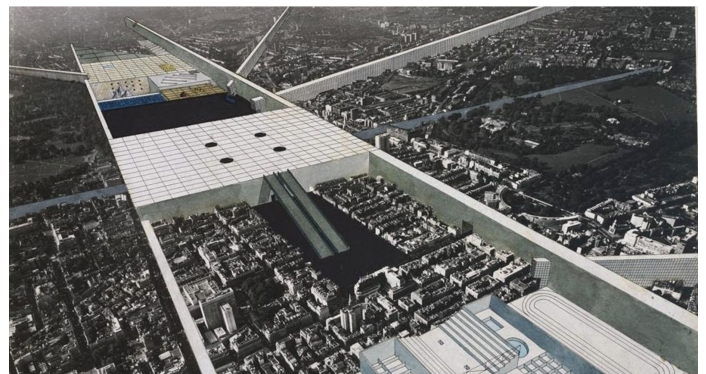
Portanto, a linguagem não visual surge há anos com o objetivo de comunicar uma mensagem ou ideia, seja ela no campo racional ou sensível. Todavia, a escolha do método de representação da imagem é fundamental para que o fio condutor entre o receptor e emissor seja claro. Portanto, fica evidente que para atingir a completude da comunicação é necessário o emprego de caracteres visuais, os quais em conjunto com outras formas de linguagem geram códigos que servirão como base para o entendimento da mensagem por parte do leitor.

Tal processo comunicativo será empregado de maneira assertiva pelas artistas Madelon Vriesendorp (1945), artista plástica holandesa pela *Amsterdam at the Rietveld Academy* e Zoe Zenghelis (1937), designer e cenografista pela *Regent Street Polytechnique*, quando atuavam em conjunto no escritório de arquitetura *Office of Metropolitan Architecture (OMA)*. Logo, as autoras empregam os códigos visuais de modo a transmitir toda a completude e entendimento da obra, por conseguinte evidenciando os valores simbólicos e sociais de seu projeto arquitetônico intitulado de *The Strip*.

## THE STRIP DE MADELON VRIESENDORP E ZOE ZENGHELIS

A obra:

**Marcando a pré-formação do OMA, Madelon unida com Zoe desenvolveram a obra artística, nomeada *The Strip* (Figura 3), a qual fazia parte de uma iniciativa intitulada *Exodus*<sup>25</sup>, idealizada por Rem Koolhaas. O projeto das artistas nasceu diante de um contexto de fim da Guerra Fria, com isso tínhamos dois opostos que moldaram a cultura, o capitalismo que predominava no mundo e o socialismo na União das Repúblicas Soviéticas. Tal histórico foi extremamente importante para a construção da mensagem da obra, uma vez que toda a experimentação do projeto *Exodus* se ancorava no seguinte tema, “O Muro de Berlim como Arquitetura”.**



<sup>25</sup> Concebido em 1972 pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas. Exodus é um estudo crítico feito na cidade de Londres, local de implantação do projeto, o qual tem como objetivo explorar a possibilidade de dividir a cidade em duas partes, uma boa e outra ruim.

Figura 3 - Exodus, Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip.

Fonte: Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis, 1972.

A cena acima (Figura 3) sintetiza a proposta projetual pensada pelas artistas, as quais utilizaram de métodos não convencionais da época para representar tal proposta. A obra demonstra a construção brutal de uma nova malha urbana e edificações levantadas repentinamente. Tal tecido é composto por altos muros que separa o conjunto atual, isto é o capitalismo, do contexto urbano social adjacente, isto é o socialismo, afastando, dessa maneira, qualquer ideologia não hegemônica.

A *Strip* é composta por grandes termas, alojamentos temporários, grandes escadas rolantes e o Parque dos Quatro Elementos. Por fim, tem-se a longa faixa, a qual tem como função se ramificar pelas cidades e seus loteamentos, dividindo a cidade em grandes zonas, propiciando a população migrar-se para o recinto murado.

De repente, uma faixa de intensa desejabilidade metropolitana atravessa o centro de Londres... Do lado de fora, essa arquitetura se apresenta como uma sequência de monumentos serenos; a vida no seu interior produz um estado contínuo de frenesi ornamental e delírio decorativo, uma overdose de símbolos. (Rem Koolhaas e Elia Zenghelis apud Harriet Schoenholz Bee et al (ed.), *MoMA Highlights: 350 Works from The Museum of Modern Art*, New York, 2013, p. 280.)<sup>26</sup>

Esses componentes urbanísticos são apresentados de maneiras ilustrativas e artísticas, muito disso deve-se à formação acadêmica das sócias do OMA,

indo de encontro a todo rigor técnico, comumente utilizado ao esboçar um projeto arquitetônico. Madelon e Zoe optaram por tais técnicas relativas ao apego (Antonio García Bueno, 2019), uma vez que há a necessidade prioritária era elucidar a ideia e o conceito projetual, isto é, o sentimento de ruptura entre dois contextos sociais, representados pelos muros, além do surgimento repentino de tal estrutura, que é elucidado pelo contraste entre a fotografia aérea e as pinturas e colagens.

Vale ressaltar que tais posicionamentos não seriam exaltados fielmente em desenhos técnicos uma vez que o objetivo é transmitir para o receptor a mensagem e conceituação de dicotomia, indo além de características construtivas formais. Logo, as autoras buscaram maneiras e modos de sobressair tal imagética do projeto, por consequência foram utilizadas duas grandes técnicas, a linearidade e a colagem.

## O DESENHO LINEAR

**A elaboração da obra utiliza do desenho linear robusto como forma de representar inicialmente o conceito modernista de intervenção urbana, o qual se caracterizou por formas puras, geométricas, funcionais e brutas. Além disso, tal rigidez do traçado induz o leitor a sensação de imponência, poder, soberania e controle, o qual era a característica principal da proposta, uma vez que o intuito central do projeto era segregar as ideologias, mantendo uma hegemonia social.**

<sup>26</sup> No original "Suddenly, a strip of intense metropolitan desirability runs through the center of London... From the outside this architecture is a sequence of serene monuments; the life inside produces a continuous state of ornamental frenzy and decorative delirium, an overdose of symbols."

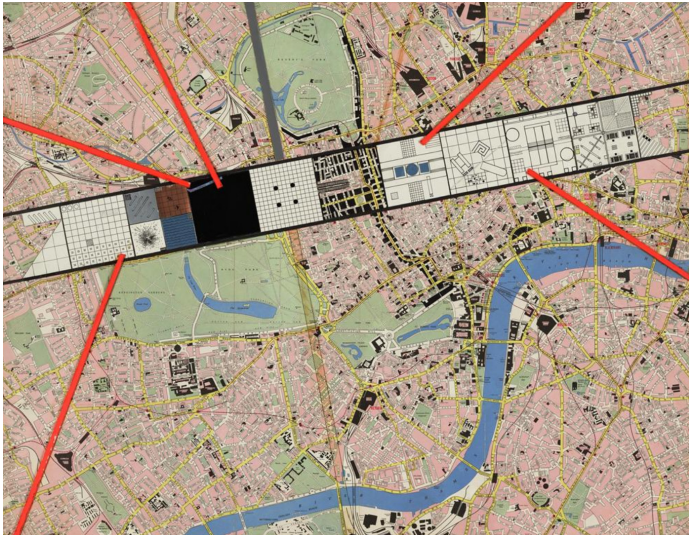


Figura 4 – Exodus, Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip

Fonte: Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis, 1972.

As cores puras e brutas convergem com essa linearidade, corroborando para o imaginário interpretativo de um novo sistema urbano escasso de personalidade, autenticidade e vivacidade, ou seja, pluralidade. Em razão da necessidade de demonstrar as duas partes da cidade, sendo assim é preciso demonstrar a homogeneidade dos pensamentos e aspectos culturais. (Figura 4)

## A COLAGEM DE ZOE ZENGHELIS

**Inicialmente a colagem é uma expressão artística iniciada e difundida no século XIX e tem como premissa a criação de obras de artes mediante a união de diversos materiais recortados, principalmente o papel.**

(...)Este foi o movimento artístico de vanguarda que mais repercutiu no século XX., devido a sua leitura de mundo e os métodos de compor a obra. Por consequência, atingindo novas formas geométricas mediante a figuras simples, como o cubo, o triângulo e outras. Desse modo, consegue-se incorporar outras visões e interpretações para o que os artistas almejam comunicar, isto é, reinterpretar a realidade. (Cabezas-García; Galea-Rodríguez, 2022) <sup>27</sup>.

A utilização da colagem para a obra, torna-se algo essencial para o entendimento da gênese pensada pelas artistas, uma vez que através dessa técnica Zoe Zenghelis cria seu próprio fio condutor que liga a mensagem ao leitor. Por consequência, quando a representação é desenvolvida a partir de materiais existentes gerados por uma sociedade capital, o tema central do projeto é reafirmado, visto que os mesmos elementos geram a malha urbana murada e a segregação. Outro fator importante que ressalta a importância da colagem nesse contexto é o fato da arquitetura se encontrar em um campo das ideias (Platão, 1993) desse modo a ludicidade da colagem tem como papel direcionar o leitor para o mundo conceitual, irracional e metafórico do projeto.

## DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

*A arquitetura, o olhar e o acerto.*

**A arquitetura detém o poder de gerar possibilidades ao homem, expondo ao mundo os anseios da sociedade, contemplando, assim, as necessidades humanas, as quais são comunicadas pelo fazer arquitetônico. Todavia é preciso pensar como tal**

<sup>27</sup> No original "Por ello, por lo que este movimiento forma parte de la vanguardia artísticas que más repercusión ha tenido en el siglo XX. Esto es debido a su lectura del mundo que les rodea y la composición de la obra, depurando la forma mediante figuras geométricas simples como puede ser el cubo o el triángulo, entre otros. Así, se consigue incorporar otra visión e interpretación de lo que los artistas quieren comunicar. Es decir, de su realidad."



**mensagem será reverberada, uma vez que grande parte do processo projetual encontra-se no plano conceitual, logo torna-se necessário encarar a arquitetura e sobretudo a sua representação como uma experiência especular**<sup>28</sup>.

Desse modo, fica a cargo do arquiteto realizar a passagem da arquitetura do campo imagético para o físico de modo a despertar o olhar especular do cliente ou leitor da obra. Por consequência, tal vislumbre é atingido de maneira mais assertiva quando desempenha uma representação empírica e lúdica, uma vez que ela é capaz de refletir o registro imaginário e conceitual do desenhador que irá transpassar as aspirações.

É, pois, como uma ideia que se materializa numa imagem, externa ao desenhador do mundo, apreendida por meio de um registro psíquico inconsciente, que o tipo –, aqui compreendido não como categoria analítica, racional, material, mas como registro imaginário, vago, impreciso, – se oferece como espelho, capaz de refletir, assim, a imagem do desenhador do mundo (Leitão, 2011, p. 62).

Por tudo dito que se demonstra a assertividade na comunicação diante da representação elegida pelo OMA, as quais empregam técnicas como a colagem e a ilustração, quebrando a racionalidade do projeto com simbolismos e valores. Portanto, os métodos utilizados são capazes de refletir um imaginário, adjunto da sociedade e seus anseios, acarretando um desenvolvimento da obra além do papel arquitetônico formal, técnico e construtivo, sendo assim, em contrapartida, propiciando a função especular da representação, consequentemente unindo os signos aos significados de tal modo a retratar o autor, o homem, o receptor e o emissor.

## RESGATAR OS CAMINHOS

**A contemporaneidade trouxe, adjunto dos avanços da tecnologia no campo da arquitetura, um novo modelo de comunicar os projetos, isto é, inibindo a heterogeneidade no que se trata em representação projetual, uma vez que distintos projetos possuem o mesmo estilo gráfico e artístico. Logo, culminou em uma escassez de personalidade e identidade, a qual é agravada com a introdução da inteligência artificial.**

Desse modo, resgatar a ludicidade e a originalidade nessa área entra como uma forma de ir de encontro a estética dominante, trazendo dessa forma aspectos comunicativos, signos e significados distintos para cada obra e pensado em como atingir o lado empírico do leitor, desenvolvendo emoções, sentimentos e o imaginário do projeto.

Do mesmo modo que Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis conseguiram representar todo um cronotopo, representando as lutas políticas e ideais de uma sociedade a partir de um projeto urbanístico ancorado em técnicas do apego, as quais detinham a função de reforçar o mundo imagético das ideias, reforçando seus posicionamentos como projetistas, artistas e cidadãos e despertando no receptor seus ideais, ambições e principalmente seu olhar especular para com a obra, sentindo-se representado.

Em suma, debater a importância dos aparatos lúdicos na arquitetura é dar visibilidade a novas formas representativas, resgatando e atualizando antigas formas comunicativas, as quais detêm grande poder comunicativo. Portanto, é repensar em como o emprego de tais técnicas artísticas são essenciais para a construção dos valores simbólicos no campo arquitetônico, de forma a agregar visões e posicionamen-

---

<sup>28</sup> Termo utilizado na psicanálise para caracterizar o estágio de desenvolvimento em que a criança tem seu primeiro deslumbre ao reconhecer seu reflexo. No contexto citado, refere-se ao estágio em que o desenhador e o receptor enxergam a representação de sua criação imaginária.



tos políticos, sociais e sensoriais. Logo, aplicar novos significados através de signos não convencionais é direcionar a leitura do receptor para outro campo, isto é, uma área, um sistema relativo às emoções, culminando na discussão em como a arquitetura pode recuperar a capacidade de emocionar e inspirar através de sua representação gráfica.

## REFERÊNCIAS:

ANDRÉ, S. I. F. *Arquitetura e ilustração - diálogo de duas partes na obra de Madelon Vriesendorp. A cidade, o Porto e a arte: residência artística em Sines*. 2016. Disponível em: <<https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/13221>>. Acesso em: 03/09/2023.

CABEZAS-GARCÍA, G.; GALERA-RODRÍGUEZ, A. *El collage como medio de expresión gráfico plástico ante los bloqueos creativos. X Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura*, 2022. p. 488 - 501, 04/11/2022.

COLI, J. *O que é arte?*. São Paulo (Sp): Brasiliense, 1995.

DE, L.; HISTÓRICA, P.; BAJTIN, QUOT; “Las Formas De Tiempo Y Del Cronotopo En “*Las Formas De Tiempo Y Del Cronotopo En La Novela. Ensayos De Poética Histórica*”.1989. Disponível em: <<https://webs.ucm.es/info/guias/obras/discursos/Tema%205c.%20Bajtin.%20Cronotopo%20y%20novela.pdf>>. Acesso em: 03/09/2023

FERRARA, Lucrecia D’Alessio. *A estratégia dos signos*. 2a edição. São Paulo, Perspectiva, 2009.

BUENO, Antonio García et al. *La Semiótica En La Arquitectura: El Lenguaje Arquitectónico*. 2018. Granada, 2019. Disponível em: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/63248>. Acesso em: 03/09/2023.

GONZÁLEZ DE GOMEZ, M. N. (1993). A representação do conhecimento e o conhecimento da representação: algumas questões epistemológicas. *Ciência Da*

*Informação*, Brasil, v.22(3), 1993. p. 217-222. <https://doi.org/10.18225/ci.inf.v22i3.479>

GROPIUS, W.; P MORTON SHAND. *The new architecture and the Bauhaus*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1998.

INGOLD, T. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*, v. 39, n. 3, p. 404–411, 22 dez. 2016.

PALLASMAA, J. *A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura*. Porto Alegre, Bookman, 2013.

LEITÃO, L. Uma relação especular: anotações sobre a dimensão imaginária da arquitetura. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, Online, v.01(13), 2011.p. 58-64. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44813> .Acesso em: 05/09/2023.

MARIA, S. *Platão e Bion: Do mundo das ideias aos pensamentos sem pensador*. Ispa.pt, 2023.

PLATÃO. *A República*. 7. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

RESTREPO, M. La semiótica de Charles S. Peirce. *Signo y Pensamiento*, v. 9, n. 16, p. 27–46, 1990. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3487>. Acesso em: 28 sep. 2023.

SÁNCHEZ MEDRANO, G. *Los códigos visuales más reconocidos por las personas*. 2014 Disponível: [observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx](http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx). Acesso 03/09/2023.

SALIGNON, B. *La cité n’appartient à personne*. Theetete, 1997.

SARMENTO, M. J. *Metodologias visuais em ciências sociais e da educação*, Online. Disponível: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/79683>.

Acesso 03/09/2023

SÍLVIA SCHNAIDER. *Composição visual*. 1ª edição. InterSaber, 2022.

VILÉM FLUSSER; ABI-SÂMARA.; CARDOSO, R. *O Mundo Codificado : por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

YORK, N. *MoMA Highlights 350 Works from The Museum of Modern Art*. Disponível: <[https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTkvMDEvMTQvM-TRyNjA4YzNiZl9Nb01BSGlnaGxpZ2h0czEzX1BSRV-ZJRVdfUkVWLnBkZiJdXQ/MoMAHighlights13\\_PREVIEW\\_REV.pdf?sha=4b767b77c21f53e4](https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTkvMDEvMTQvM-TRyNjA4YzNiZl9Nb01BSGlnaGxpZ2h0czEzX1BSRV-ZJRVdfUkVWLnBkZiJdXQ/MoMAHighlights13_PREVIEW_REV.pdf?sha=4b767b77c21f53e4)>. Acesso 03/09/2023