

RES

Revista de Estética e Semiótica
Volume 14 - Número 2 - Ano 2024
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 14 – número 2 – 2024

<https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v14.n2.2024.00>

RES

REVISTA ESTÉTICA E SEMIÓTICA

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

ISSN 2238-362X

Solicita-se permuta/Exchange requested

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

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

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitora: Profa. Dra. Rozana Reigota Naves

Vice-Reitor: Prof. Dr. Márcio Muniz de Farias

Decano de Pós-graduação: Prof Dr. Roberto Goulart Menezes

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

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

Daniel Gutenberg Eloi Anchieta

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

Esse número da RES é composto na maior parte por textos que nos foram enviados através do site da Revista. Decidimos publicar sem nos preocuparmos com a necessidade de unificar tudo sob um número temático, que iria excluir elementos e, assim, sofrer perdas. Temos cinco blocos internos: estética, teoria arquitetônica, análise de obras de arquitetura, semiótica, literatura. É um diálogo interdisciplinar. A conjunção do múltiplo é maior que a simplificação da unidade.

Os leitores podem preferir determinada área, mas em todas são induzidos a repensar questões que, na universidade, são em geral departamentalizadas e, assim, isoladas. Perdem a sua conexão com outras áreas, a relação de diferentes entes entre si, e mais ainda a conexão dos entes com o ser, ou seja, a necessidade de repensar as coisas a partir de seus fundamentos, ver como a geopolítica condiciona o que vemos e ouvimos na mídia, debater as operações psicológicas em curso. A diversidade presente nesse número da RES se une em torno do conceito de texto, com signos que o formam e levam à sua leitura. Há, portanto, unidade no que parece apenas diverso.

Departamentos universitários podem se ver defrontados com a proposta de reatualizar o ensino de estética e podem até se defrontar com a proposta de que se recomendem aos alunos obras clássicas da estética e filosofia da arte – como Platão, Aristóteles, Vitruvius, Alberti, Baumgarten, Kant, Hegel –, mas tendem a optar por pequenas antologias e se submeter ao argumento de Danto, um pensador menor de New York, de que é preciso ampliar a concepção do que seja arte e que a “arte contemporânea” é tanto mais atual quanto mais for lixo reciclado. Isso é a mera inversão da proposta de Hípias, no sentido de que “belo é o ouro”. O menor é sempre mais fácil que o duro caminho das pedras das grandes obras, que perduram por século porque têm algo mais a dizer. Sócrates argumentou que Fídias poderia ter usado ouro, em vez de prata e marfim, nas esculturas dos deuses no Partenon, mas não fez isso porque os ma-

teriais precisam ser adequados aos seus fins. O que Platão não diz é que os deuses gregos eram de pele clara, loiros, arianos, como era a classe dominante grega, sendo mais adequado usar mármore, marfim e prata, enquanto os escravos tinham a tez, os olhos e cabelos escuros. Isso levou, na Roma antiga, conforme observou Nietzsche, à distinção entre bonus e malus, que deu na oposição bom x mau, ou seja, bom era ser senhor, mau era ser escravo. E continua sendo.

Que os materiais devam ser adequados às suas finalidades é algo chave para a arquitetura. Como os alunos nos próximos anos nem vão aprender que existe o Hípias Maior, não terão seus neurônios alimentados para repensar essa questão, que contém algo muito prático. Inhotim está tendo, em grande parte das obras expostas, uma sucessão de amostras de lixo reciclado, fazendo de conta que isso é que é arte atual. Pode ser atual, mas não é arte. Seria simplório achar que o mundo atual é somente lixo e que, portanto, somente lixo pode expressar sua natureza. Daí se inventa que o “autor” não quis fazer arte, e sim provocar o pensamento. Ora, o pensar se abriga nas grandes obras, não em artefatos de fácil decifração.

Uma obra arquitetônica, uma roupa de grife, uma novela, uma cidade são coisas diversas, mas todas podem ser lidas porque todas são textos e são significativas. Analisar obras de pintura pode ajudar a entender, por exemplo, obras da moda, assim como as duas podem ajudar a ler cidades, decifrar o que costuma ser deixado fora da atenção. Qual é, porém, o sentido do termo texto?

Pareceu bem esperta a proposta de ver no texto um signo ampliado. O signo tem sido visto como cerne e síntese do texto. Sendo reduzido a um “signo”, tem sido este entendido pela linguística de Saussure como algo fechado, formado por significante e significado. Ora, um signo não é algo fechado, ele se conecta a outros signos, se conecta a órgãos de percepção e aparelhos que o produzem e reproduzem.

Dependendo do contexto, algo pode ser entendido de um modo ou de outro. Pode-se ler de modo simplório um texto complexo, como também fazer uma leitura complexa de algo que é bastante simples. Só se chega, porém, a entender mais uma grande obra refazendo as conexões de seus relacionamentos sígnicos e suas significações.

A redução usual do conceito de signo a significante e significado, como se fossem seu corpo e sua alma, não consegue dar conta de procedimentos como a ironia, a piada, um sentido que seja diferente do conjunto de significados dos termos. Na ironia, o sentido da palavra pode ser o exato contrário do significado literal dela. Na piada, aflora um sentido súbito que vai na contramão de tudo o que parecia estar sendo narrado. Costuma-se ensinar que o signo é arbitrário, pois há palavras diferentes em línguas diversas para designar as mesmas coisas.

Ora, quando se está num sistema sígnico, o signo é coercitivo, caso a pessoa queira ser entendida e não ridicularizada. Nenhuma palavra significa apenas uma coisa. Ela como que se esconde atrás de si. Quando num poema há ressonâncias do sentido na configuração sonora, o significante se torna significativo. O que parece simples não é tão simples como parece.

Para analisar sonhos, Freud propôs distinguir os níveis do “conteúdo manifesto” e do conteúdo latente, ou seja, o texto onírico precisa ser lido de tal maneira que se perceba como “mensagem” efetiva algo que pode ser bem distinto do que à primeira vista aparece. O manifesto é resultante do conflito entre ânsia de dizer algo e forças que querem impedir que isso aconteça. A resultante não é nem uma força nem outra, mas a deformação de ambas em algo que não é mais nenhuma delas, contendo ambas em si. Isso significa que o que como sonho se manifesta tem significações no próprio manifesto, o que não coincide com o propalado caráter arbitrário do significante verbal. O sentido do sonho é a pulsão que o gera, não é apenas o resultado dele. O que é gerado também gera.

Um texto é um tecido, algo tecido. Quando se coloca um tecido sob a lupa, ele parece uma rede. Paul Celan tem um poema em que a rede é a imagem central do “enredo”, da ação relatada:

NOS RIOS ao norte do futuro
lanço a rede, que tu
indeciso lastras
com sombras escritas por
pedras.

A rede que é lançada em algum rio busca o peixe. Como atividade, tem uma intenção prática. O mesmo, talvez, não se possa dizer da imagem que é transmitida. A rede que no poema se lança não é apenas em um rio, mas nos rios ao norte do futuro, ou seja, em todos os rios que possam estar para além do futuro próximo. É uma variante de Nietzsche, que dizia que escrevia para ser lido dentro de 300 anos. É pretensioso querer lançar em todos e para bem depois do futuro mais imediato: ao norte, lá onde o navio buscava referências para navegar. Hoje, com o GPS, o sistema mudou, mas isso ainda não aniquila o conjunto metafórico.

Esse tu, em Celan, pode ser um modo de o poeta se referir a si mesmo. Essa é a leitura proposta por Gadamer. Esse tu pode ser um não-eu. Sendo Celan um judeu, o outro seria um “góí”, alguém que não pertence à comunidade dos eleitos. Não é essa, porém, a única leitura possível.

A rede que é lançada pode ser lida como o próprio poema. As pedras têm sido interpretadas como lápides funerárias. Então as “sombras” seriam os mortos. A leitura sionista diz que as pedras seriam lápides das vítimas do nazismo. Não é a única leitura possível: a maioria das vítimas de campos de concentração não tinha lápide, era fumaça que saía pelas chaminés. As pedras não precisam ser lápides funerárias. As sombras podem ser os mortos que cada um carrega, mas podem ser também vivências ruins, erros cometidos, perdas que se teve. O texto permite a multiplicação de suas leituras. A análise tende a reduzi-lo a um sentido fundante. O bom texto sempre vai além de qualquer leitura.

No século XVIII se tornou central saber qual seria o limite do conhecimento conceitual. Leibniz, após observar que na mente não há nada que não tenha passado pelos sentidos, exceto a própria mente, recomendou que se estudasse a estrutura dessa mente, prestando especial atenção às dimensões obscuras da mente. Com isso, ele ia um passo além de Descartes, que propôs a busca das ideias claras e distintas, dentro de um modelo matemático de verdade.

O que é claro para um, pode não ser para outro; onde a maioria vê algo uniforme, outro pode ver distinções e nuances relevantes, que mudam o sentido do que parece evidente. Christian Wolff fez distinções importantes nessas dimensões obscuras da mente, sua metafísica psicológica se distinguiu do modelo matemático do pensamento. Quando Baumgarten levou isso adiante e propôs o estudo dos procedimentos da dimensão obscura da mente. Assim, discerniu a necessidade de desenvolver a estética, viu que era preciso desenvolver também o deciframento desses novos signos: propôs o estudo da semiótica e da hermenêutica. Se aos alunos não são repassadas tais informações – que não estão contidas em antologias simplórias –, eles acabam não tendo condições de pensar melhor os problemas. Conseguem o diploma, mas ficam devendo em competência.

Aqui se está apenas exemplificando, de modo breve, uma herança cultural que se perde ao reduzir a bibliografia no programa dos cursos a um autor, numa leitura fácil. Ela é sempre simplória. Ao não dar conta do difícil, não se dá conta que já está superada pelo passado antes de começar. Essa vanguarda aguarda em vão exércitos que a sigam. Não percebe que já foi atropelada pelo que passou.

Brasília, outubro de 2024

Aline Zim
Carolina Borges
Fernando Fuão
Flávio Kothe

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| Equipe Editorial | 6 |
| APRESENTAÇÃO <i>PRESENTATION</i> | 8 |
| ARTIGOS | |
| A ESTÉTICA EM BENEDETTO CROCE <i>AESTHETICS IN BENEDETTO CROCE</i> Victor Tuon Murari | 14 |
| ARTE PARA ALÉM DA IDEOLOGIA? A ARTE VISTA POR MEIO DA TEORIA BLOCHIANA <i>ART BEYOND IDEOLOGY? ART THROUGH BLOCH'S THEORY</i> Daniel Gutenberg Eloi Anchieta | 23 |
| A ARTE DA ENGENHARIA DE JOAQUIM CARDOZO <i>THE ART OF ENGINEERING BY JOAQUIM CARDOZO</i> Leonardo da Silveira Pirillo Inojosa, Márcio Augusto Roma Buzar & Humberto Salazar Amorim Varum | 34 |
| ENSAIOS DIAGRAMÁTICOS CONTRA A MANUFATURA <i>DIAGRAMMATIC TESTS AGAINST MANUFACTURING</i> Felipe Drago e Paulo Reyes | 49 |
| EDGAR GRAEFF E O ENSINO DE ARQUITETURA <i>EDGAR GRAEFF AND THE TEACHING OF ARCHITECTURE</i> Wilton Medeiros | 70 |
| A PARÓQUIA DA SAGRADA FAMÍLIA EM BRASÍLIA <i>THE PARISH OF THE HOLY FAMILY IN BRASÍLIA</i> Marianna Forcisi e Ruth Guanabara | 82 |
| O CLIPE "JOGO DE LOUÇA" <i>THE MUSIC VIDEO "JOGO DE LOUÇA"</i> Marcos Daniel da Silva Oliveira | 90 |

SUMÁRIO

- 103 CRIMES NO CAMPUS: RETRATO DOS ANOS DE CHUMBO
CRIMES ON CAMPUS: PORTRAIT OF THE YEARS OF REPRESSION
Adelto Gonçalves
- 106 RIO DO SONO: EM BUSCA DAS MEMÓRIAS PERDIDAS
RIO DO SONO: IN SEARCH OF LOST MEMORIES
Adelto Gonçalves
- 109 BOCAGE DESCEU AO INFERNO E NÃO ERA APENAS UM BOCA SUJA
BOCAGE DESCENDED INTO HELL AND WAS NOT JUST A FOUL MOUTH
Marcos Barrero

A ESTÉTICA EM BENEDETTO CROCE: Disputas e contribuições para arte do início do século XX

AESTHETICS IN BENEDETTO CROCE

VICTOR TUON MURARI

Resumo

Neste artigo, empreendemos uma breve incursão na filosofia de Benedetto Croce no que diz respeito à arte e à crítica de arte. Para isso, consideraremos alguns pontos fundamentais de sua teoria crítica, como arte e intuição, crítica histórica e crítica estética, além da intersecção entre crítica e história da arte, entre outros aspectos relevantes. Esta exploração se mostra pertinente no contexto brasileiro, dadas as estreitas relações entre as produções artísticas do país e as da Itália, especialmente durante a primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Benedetto Croce; Crítica de Arte; História da Arte; Arte Intuição.

Abstract

In this article, we undertake a brief exploration into Benedetto Croce's philosophy concerning art and art criticism. To do so, we will consider some key points of his critical theory, such as art and intuition, historical criticism, aesthetic criticism, as well as the intersection between criticism and art history, among other relevant aspects. This exploration proves pertinent in the Brazilian context, given the close relations between the country's artistic productions and those of Italy, especially during the first half of the 20th century.

Keywords: Benedetto Croce; Art Criticism; Art History; Art and Intuition.

Conhecido principalmente por sua atuação como crítico literário, Benedetto Croce (1866 – 1952) deixou um amplo legado no cenário cultural italiano do início do século XX. Além de suas contribuições nas letras, onde defendeu fervorosamente o classicismo, o racionalismo e o idealismo, Croce também atuou na esfera política como um dos fundadores do Partido Liberal Italiano (PLI)¹. Sua firme resistência ao avanço do movimento fascista ressoou não apenas dentro dos círculos literários, mas também projetou sua imagem como um intelectual ativo na esfera literária e na política.

Do ponto de vista estético, a história da arte italiana da primeira metade do século XX é profundamente marcada pela figura de Benedetto Croce. Suas proposições abarcam uma concepção filosófica que, embora não tenha tido a arte como epicentro de suas reflexões, contrasta das correntes estéticas francesa e alemã ao enfatizar o papel do indivíduo, e não da sociedade, como principal responsável pela natureza da criação artística. Enquanto seus contemporâneos se dedicaram à análise formalista e estilística da arte, Croce ressaltava a importância dos aspectos singulares de uma obra. A dissidência em relação às

¹ É imprescindível que coloquemos a questão sobre o liberalismo de Benedetto Croce em perspectiva. Em sua última obra, *Ética e Política*, publicada na Itália em 1931, Croce expõe de forma explícita sua insatisfação e suspeita em relação às estruturas políticas, especialmente em resposta à ascensão do fascismo, delineando uma filosofia que busca integrar considerações éticas e econômicas ao espírito prático. O filósofo italiano propõe, ademais, uma concepção distinta de liberalismo, pautado, sobretudo, na edificação de uma sociedade por meio da realização da igualdade substantiva, como resposta aos embates totalitários da época.

teses de Heinrich Wölfflin e defesa da autonomia absoluta renderam-lhe renome, instigando um vigoroso debate na comunidade intelectual italiana e, por conseguinte, moldando a narrativa histórica da arte daquele país.

Este artigo propõe-se a investigar em que medida o pensamento de Croce contribuiu para a história da arte italiana do início do século XX, delineando os avanços e as consequências que delas decorreram. Para esta análise, adotaremos como referência alguns das publicações do filósofo que tiveram ampla circulação na Itália, porém só recentemente ganharam tradução no Brasil, como o livro *Breviário de Estética*. Importa ressaltar que não se busca exaurir completamente o tema, tampouco oferecer uma interpretação definitiva. Ao contrário, almeja-se estimular a reflexão crítica oferecendo novas perspectivas para a compreensão dessa filosofia.

Os pesquisadores brasileiros têm demonstrado amplo interesse no tema da arte italiana, motivados tanto pela oferta significativa de pinturas e esculturas disponíveis em acervos públicos brasileiros, e aqui cito o exemplo da coleção de pinturas do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), quanto pela intersecção entre a arte italiana e aquela praticada no ambiente paulista do início do século, que, segundo Lorenzo Mammì, frequentemente se confundem². Além disso, a crítica de arte brasileira, notadamente representada por figuras como Mário Pedrosa³, é fortemente permeada pelas teorias advindas daquele país. Essa relação revela não apenas um interesse acadêmico, mas

também uma conexão profunda e duradoura entre a cultura italiana e o contexto artístico brasileiro, principalmente o paulista.

Quanto aos estudos e as publicações brasileiras, incursões profundas no pensamento estético de Benedetto Croce são raras. Em 1980, Raymundo da Silva Macedo apresentou a dissertação “A Arte como Intuição e Expressão em Benedetto Croce”, oferecendo uma análise dos aspectos fundamentais da filosofia do pensador italiano, tendo como ponto de partida seus argumentos introdutórios sobre arte. Posteriormente, em 2002, Danilo Adolfo Quincozes Morales defendeu a tese “A Estética de Benedetto Croce: à luz da contemporaneidade”, propondo uma investigação sobre as bases teóricas da estética de Croce e sua recepção no Brasil contemporâneo. Tais análises se destacam como investigações excepcionais na propagação da obra de Croce, uma vez que grande parte das pesquisas tem se concentrado nas contribuições do autor para a moralidade e a historiografia.

BENEDETTO CROCE E O CONTEXTO ITALIANO

Em meio ao cenário italiano, Benedetto Croce emerge como um filósofo de destaque, mesmo que longe de ser universalmente aceito. Enquanto determinados círculos intelectuais, particularmente os relacionados a crítica literária e a história da arte⁴, o reconhecem como um pensador de grande relevância, outros o consideravam

² Ao escrever sobre Giorgio Morandi, Mammì diz: “A história da pintura paulista está tão intimamente ligada a suas raízes italianas que é difícil dizer o que nela é morandiano e o que apenas compartilha o clima que Morandi respirou.” P.286

³ Ver RODRIGUES, Rodrigo Vicente. **Mário Pedrosa e a arte moderna italiana**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/D.93.2021.tde-10122021-165044. Acesso em: 2024-05-17.

⁴ De acordo com WARRINGTON, Marnie Hughes, no livro 50 grandes pensadores da história, um dos motivos que parece ter agradado aos jovens intelectuais, principalmente os que estavam ligados a arte e a literatura, foi justamente sua visão sobre um mundo dominado pela arte.

antiquado e discordavam frontalmente de suas ideias. Sua concepção filosófica, fundamentada na defesa do classicismo e permeada pela crítica ao modernismo, enfrentou considerável resistência por parte de intelectuais progressistas, os quais consideravam suas posições isoladas e desconectadas do contexto sociopolítico da época. Enquanto Croce considerava as manifestações ditas modernas⁵ como uma deturpação da verdadeira essência artística⁶ em agendas externas à estética, outros intelectuais advogavam por uma abordagem filosófica mais engajada e combativa, sobretudo em decorrência dos tumultos políticos e dos conflitos bélicos da década de 1910.

Para o historiador da arte francês German Bazin, a ampla adesão dos intelectuais da cultura à estética de Croce não veio sem consequências, uma vez que manteve os italianos distantes das questões postas em discussão por outros países. De acordo com Bazin (1989, p.362):

Vimos mais acima que o firme jugo do pensamento de Croce mantivera a escola italiana de história da arte fora das teorias que se discutiam nos países germânicos e anglo-saxões na primeira metade do século XX. Essa situação talvez tenha sido benéfica para os historiadores de arte italianos, não os fazendo temer a aridez da erudição; ela cessará por volta dos anos 60, sem que essa tendência venha contrariar, por pouco que seja, a marcha dos trabalhos científicos; a *intelligentsia* italiana, que, no tempo do fascismo, tivera de viver *in carcere duro*, abriu-se amplamente

ao pensamento estrangeiro, o que se manifestou por traduções – várias vezes reeditadas – de Panofsky, dos autores do Warburg Institut, da escola filosófica de Frankfurt, dos sociólogos e psicólogos germânicos ou americanos, [...].

A FILOSOFIA DE CROCE

No amplo espectro da filosofia de Benedetto Croce, podemos situá-lo em um percurso que tem início marcado pela contestação ao domínio e à crise do iluminismo. Nos estágios embrionários de seu pensamento, Croce também se ocupou de confrontar o pensamento naturalista, promovendo uma relação mais próxima com a filosofia kantiana e platônica, com o intuito de preservar a integridade do que considera como atividades espirituais. Mais adiante, em uma fase de maior amadurecimento intelectual, sua crítica ao positivismo o aproxima de correntes como o marxismo e de outros expoentes do pensamento italiano, incluindo De Sanctis e a linha de pensamento hegeliano de Nápoles. Por fim, Croce adere ao historicismo ético, relegando a metafísica em prol de uma concepção de liberdade fundamentada na responsabilidade ética.

Para as questões que nos propomos abordar neste artigo, torna-se imprescindível que façamos uma breve incursão pelo pensamento crítico de Francesco De Sanctis, conterrâneo de Croce. De Sanctis não elaborou sua crítica de maneira teórica e pragmática; no entanto, em seus escritos, encontramos

⁵ Não nos cabe, nesse momento, problematizar sobre o que, de fato, Benedetto Croce entende por moderno. Todavia, a partir do contexto, é possível inferir que Croce se opunha ao insipiente alvorecer das vanguardas, assim como qualquer manifestação artística alheia ao classicismo e aos problemas da estética, dos quais veremos mais consistentemente a seguir.

⁶ Quando Benedetto Croce se refere à verdadeira essência artística, está apontando para o lugar da atividade estética na vida mental. Não se trata de uma descoberta científica no sentido estrito, nem mesmo sobre a revelação de novos fatos ou leis. Em sua essência, a enunciação de suas questões estéticas envolve tão somente a precisão lógica do argumento; isto é, uma tentativa de delinear um fenômeno já reconhecido na experiência comum. Nesse sentido, seu valor e significado, residem no que a própria experiência implica. (CARR, H. Wildon, p. 3, 1917)

os princípios fundamentais de suas propostas estéticas⁷. Para De Sanctis, a arte é a expressão viva da forma que, por sua vez, é inseparável do conteúdo. Trata-se, portanto, de uma atividade original e autônoma do espírito, na qual a matéria sentimental se realiza na figuração artística, resultando em uma união indissolúvel entre conteúdo e forma. De Sanctis, com sua abordagem crítica, enfatizou a importância de tal questão, destacando-a contra o utilitarismo, o moralismo e o conceitualismo. Além disso, ele defendeu a arte como pura intuição, uma expressão imediata e essencial.

Em seu desenvolvimento teórico, Benedetto Croce⁸ encontrou nas ideias de De Sanctis um ponto de apoio para a sua própria compreensão de arte. Seguindo os passos de seu predecessor, Croce também defendeu que a arte se manifesta como intuição, destacando-a como uma expressão pura capaz de superar tudo aquilo que se relaciona a esfera do conceitualismo. Segundo o autor, “A impossibilidade da escolha do conteúdo realiza o teorema da independência da arte; e é também o único sentido legítimo do lema: arte pela arte. A arte é independente tanto da ciência quanto do útil e da moral.”⁹

O impacto de De Sanctis sobre Croce foi particularmente evidente na concepção da arte como intuição pura, uma ideia que Croce encontrou na publicação do livro *Estética Mística ou Romântica*. Nessa obra, De Sanctis estabeleceu uma ligação entre intuição e expressão, entre arte e linguagem, proposições estas que foram absorvidas e desenvolvidas em sua própria teoria estética. A relação entre Croce e De Sanctis é, portanto, de continuidade e progresso, com Croce não apenas adotando as ideias de seu

antecessor, mas também refinando e sistematizando-as em sua própria abordagem estética.

Sobre a questão da submissão da arte a outras categorias que não a estética, o filósofo Marc Jimenez (p.293. 1999) diz:

Croce recusa esta dependência da obra em relação a estruturas globais e a princípios gerais de organização; pelo contrário, privilegia a obra concreta e singular, negando a fatídica distinção entre a forma e o conteúdo, visto que a forma também é um conteúdo. Esta recusa em separar forma e conteúdo, matéria e ideia e em recair nas diferenciações das estéticas kantiana e hegeliana deve ser creditada à estética de Croce; é legítimo que este aspecto ‘moderno’ tenha chamado a atenção de um historiador como Clement Greenberg. Em compensação, Croce abstém-se de qualquer julgamento de valor sobre as transformações sofridas pelas artes figurativas; ele não se compromete nem a favor nem contra tais mudanças, mas considera-as do ponto de vista da arte universal.

Na segunda frase do parágrafo citado anteriormente, Jimenez diz que “Esta recusa em separar forma e conteúdo, matéria e ideia [...] deve ser creditada à estética de Croce.” Entretanto, como vimos acima, tais prerrogativas partem de De Sanctis, e não exatamente de Croce. Mesmo que tenha sido ele a sistematizar o pensamento. Ademais, a relação de Croce com Hegel, não é tão evidente quanto a citação faz parecer ser. Conforme Raymond Bayer (1980, p.347):

⁷ Entre suas principais obras estão: *Saggi Critici* (1849 e 1869); *Storia della letteratura italiana* (1958); *L’arte, la scienza e la vita, nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari* (1972), entre outros. Alguns dos artigos de De Sanctis podem ser encontrados em arquivos online; no entanto, todos os citados nesta nota permanecem inéditos no Brasil.

⁸ Ver: CROCE, Benedetto. *Gli scritti di Francesco De Sanctis e la loro varia fortuna*, Bari: Laterza, 1917

⁹ Nossa tradução para: “L’impossibilità della scelta del contenuto compie il teorema dell’indipendenza dell’arte; ed è anche il solo senso legittimo del motto: l’arte per l’arte. L’arte è indipendente così della scienza, come dall’utile e dalla morale.” CROCE, B. *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*. Milano, Palermo, Napoli: Remo Sandron Editore, 1902, p. 55.

Certamente, foi muito equivocadamente o adjetivo “hegeliano” aplicado a Croce (1866-1952); apesar de uma base hegeliana, encontramos em sua obra mais afinidades com Vico e com Francesco de Sanctis, historiador da literatura italiana. Vimos em seu lugar, que, segundo Vico, assim como a imaginação precede a razão, assim a poesia precede a ciência. Ao estabelecer a distinção entre os âmbitos poético e racional, entre os campos artístico e filosófico, tanto Vico quanto De Sanctis consagraram a autonomia da arte. E em Croce aparecem em uma síntese muito pessoal e harmoniosa certas ideias de Hegel, de Vico e de De Sanctis.

Outro ponto fundamental para esta discussão é a manifesta discordância de Benedetto Croce em relação a outros intelectuais de sua época, notadamente às teses de Heinrich Wölfflin, Alois Riegl e Konrad Fiedler. Croce e Wölfflin apresentam abordagens contrastantes em relação à interpretação da arte e seu vínculo com o contexto sociocultural e histórico. Enquanto Croce enfatiza a autonomia absoluta da obra de arte, argumentando que ela é produzida independentemente de influências externas, Wölfflin reconhece os ecos do contexto sociocultural na expressão artística, embora mantenha a análise formal em alta estima. Além disso, Croce problematiza a noção de estilo, ao passo que Wölfflin vê a análise estilística como essencial para compreender a evolução da arte.

No que concerne a Riegl e Fiedler, Croce rejeitava ambos os autores, sustentando que, principalmente para esse último, a doutrina da pura visualidade carecia de fundamentação orgânica substancial. De maneira resumida, podemos dizer que Croce se diferenciava de Wölfflin, Riegl e Fiedler ao valorizar a totalidade e a individualidade das obras de arte, criticando abordagens formalistas e enfatizando a importância da expressão espiritual na arte. Enquanto seus contemporâneos tendiam a analisar a arte predominantemente através de suas características formais e estilísticas, Croce buscava uma compreensão inerente à experiência artística.

ARTE E INTUIÇÃO

As concepções filosóficas de Croce sobre arte e intuição são amplamente exploradas em sua publicação *Breviário de Estética*. Para ele, a intuição representa um modo de conhecimento não conceitual, caracterizado pela consciência imediata de uma determinada imagem ou sensação, tanto do ponto de vista subjetivo (como uma experiência emocional ou um estado de espírito) quanto do ponto de vista objetivo (como uma entidade ou um objeto tangível). O filósofo a vê como um conhecimento originário e imediato, que não faz distinção entre o que é real e o que é irreal. Além disso, a intuição possui uma fisionomia individual, refletindo a perspectiva única do sujeito que a experimenta, prescindindo da mediação de conceitos ou raciocínio discursivo. Portanto, para Croce, a intuição é fundamental para a compreensão artística, pois é através dela que o artista cria e o espectador apreende uma determinada obra. Segundo o autor (1985. p. P.19):

Outra negação está implícita na definição da arte como intuição, porque se a arte é intuição e a intuição vale tanto quanto teoria no sentido originário de contemplação, a arte não pode ser um ato utilitário. E se o ato utilitário tenta sempre produzir um prazer e afastar uma dor, a arte, considerada em sua natureza própria, não tem nada a ver com a utilidade, ou com o prazer e com a dor, como tais. Conceder-se-á, de fato, sem demasiada resistência, que um prazer como prazer, que um prazer qualquer, não é por si mesmo artístico. Não é artístico o prazer de beber um copo de água, que nos acalma a sede; de um passeio no campo, que tonifica nossos membros e que faz circular mais livremente o sangue em nosso organismo; de conseguir um cargo desejado, que serve para dar assento econômico à nossa vida prática etc. Até nas relações entre nós e as obras de arte, salta aos olhos a diferença entre o prazer e a arte, porque a figura representada pode ser muito querida para nós e despertar as mais deliciosas lembranças em nosso espírito, sendo o quadro horrível e, pelo contrário, o quadro

pode ser belo e a figura que representa odiosa para nosso coração. Ou o mesmo quadro que representamos belo pode despertar nossa raiva e nossa inveja, porque é obra de um inimigo ou de um adversário nosso, ao qual produzirá vantagens de toda classe, dando-lhe maior prestígio. Nossos interesses práticos, com as dores e prazeres correlativos, se misturam e se confundem algumas vezes com nosso interesse artístico, até o perturbam, mas não se confundem com ele.

Nesse sentido, para Croce, a arte é mais do que uma simples atividade emocional ou uma forma de obter prazer sensorial. Ele rejeita as interpretações tradicionais da arte como uma mera representação da natureza ou a construção de sistemas formais de relações. Em vez disso, define a arte como uma forma de visão intuitiva individual, que não apenas evoca emoções, mas também envolve uma atividade cognitiva. Além disso, o autor amplia o conceito de conhecimento para além do âmbito científico, afirmando que a arte é a raiz de todo conhecimento.¹⁰ Para isso, o filósofo se baseia na ideia de Vico de que a linguagem é a principal característica e atividade humana, e argumenta que a percepção está profundamente ligada à linguagem. Assim, para Croce, a arte forma a base de todo conhecimento humano, pois está intrinsecamente ligada à nossa capacidade de perceber e compreender o mundo.

Para finalizar, Croce diz: (1985, p. 22 – 22):

Esta é uma conclusão de primeira importância que se segue da definição da arte como intuição e que podemos resumir desta forma: a arte não pode ser avaliada, nem ser julgada, senão por ela mesma; sua essência só pode ser entendida pela intuição e pelas formas que a intuição nos

sugere. [...] A arte é autônoma. A arte é livre. [...] Em outras palavras, a arte é um ato de criação, e como tal, é sempre uma novidade, uma coisa diferente de todas as outras coisas que existem no mundo; portanto, é incompreensível para nós e sempre nos surpreende. [...] Assim, se nos perguntarem por que razão a arte não pode ser medida, contada ou pesada, responderemos que não pode ser medida, contada ou pesada porque é intuição, e a intuição, como tal, não pode ser medida, contada ou pesada.

CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

A afirmação apresentada acima traz em si uma nova problemática, que é justamente a questão do julgamento ou da crítica de arte.¹¹ A crítica de arte para Croce é uma atividade que vai além da simples análise técnica e estética das obras. Em suas publicações, o filósofo enfatiza a importância de compreender a relação entre intuição e expressão na criação artística, rejeitando a ideia de que a técnica é separada da espontaneidade criativa. Nesse sentido, fantasia e técnica estão intrinsecamente ligadas ao processo artístico, sendo necessário uma síntese entre forma e conteúdo na interpretação da obra de arte, evitando uma abordagem puramente formalista que negligencia seu significado espiritual. Além disso, Croce reconhece a importância da autocrítica do artista e o papel da crítica na reconstrução desse processo criativo. (CROCE, 1934.)

Para o filósofo, a verdadeira essência da crítica de arte, compreende tanto a crítica estética quanto a

¹⁰ Na publicação *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, de 1902, a ideia de que a arte é a fonte primordial de todo o conhecimento é meticulosamente explorada. Além disso, inspirando-se nas teorias de Vico, Croce sustenta que a linguagem é não apenas uma característica essencial, mas também a atividade central da experiência humana. Ao reconhecer a profunda interligação entre percepção e linguagem, Croce argumenta que a arte fundamenta todo o arcabouço do entendimento humano.

¹¹ CROCE, Benedetto. *A Crítica e a História das Artes Figurativas*. Bari: Gius. Laterza & Filhos. 1934.

crítica histórica, uma vez que são fundamentalmente a mesma coisa, diferindo unicamente na ênfase linguística. Enquanto a crítica estética se concentra na apreciação da arte por sua beleza e impacto emocional e intelectual, a crítica histórica vai além dos fatos externos, usando a história para informar a interpretação da obra. O autor ressalta que o uso de um termo sobre o outro é uma questão de oportunidade, servindo para realçar diferentes aspectos da análise artística, como a necessidade de inteligência na arte ou a objetividade histórica na consideração da obra. Em última análise, a verdadeira crítica de arte requer uma compreensão profunda e completa que abarque tanto os elementos estéticos quanto históricos da obra. Nas palavras do filósofo (2023, p.92):

A verdadeira crítica de arte é certamente crítica estética, mas não porque desdenhe a filosofia como aquela pseudoestética, mas antes porque opera como filosofia e concepção de arte; e é crítica histórica, mas não porque se atenha ao extrínseco da arte, como aquela pseudo-história, mas sim porque, após se ter valido dos dados históricos para a reprodução fantástica (e até esse ponto não é ainda história), tendo esta sido obtida, faz-se história, determinando o que é aquele fato que reproduziu em sua fantasia, isto é, caracterizando o fato à mercê do conceito e estabelecendo qual é propriamente o fato que aconteceu. [...] “crítica estética” e “crítica histórica de arte” são a mesma coisa: usar uma ou outra palavra é indiferente, e uma e outra podem ter seu uso particular somente por razões de oportunidade, como quando se quer, por exemplo, usando a primeira, invocar mais especialmente a necessidade de inteligência na arte, e usando a segunda, a objetividade histórica da consideração.

Para além da discussão sobre crítica histórica e crítica estética, é crucial que consideremos a relação proposta pelo autor entre crítica de arte e história da arte. Antes de mais nada, é necessário discernir claramente entre os termos, pois há uma distinção fundamental entre eles. Enquanto a crítica histó-

rica pode ser resumida como a análise que busca compreender a verdadeira natureza de eventos históricos, combinando fatos com uma análise conceitual, a história da arte, como veremos mais profundamente a seguir, está relacionado a uma questão temporal.

Croce esclarece que não existe uma diferença prática entre crítica e história da arte, sendo a diferença terminológica aplicada somente por uma questão prática. Enquanto a crítica se concentra em julgamentos contemporâneos, a história da arte narra e explica eventos passados sem emitir qualquer juízo de valor. Ademais, a verdadeira crítica é uma narrativa histórica imparcial, e por essa razão torna-se a verdadeira crítica, uma vez que nos ajuda a entender os fatos da humanidade. Nesse sentido, a história da arte está intrinsecamente ligada à história humana e não poderá jamais se separar dela. O autor conclui dizendo que (2023, p.94-95):

E também é empírica a distinção que, para proceder com clareza didática, mantive até aqui em minhas palavras entre crítica e história da arte: distinção movida, de modo assinalado, pelo fato de que, no exame da literatura e da arte contemporânea, prevalece a entonação judicante ou polêmica, à qual melhor convém o vocábulo “crítica”, enquanto no exame da literatura e da arte mais remota prevalece a entonação narrativa, sendo chamada de bom grado “história”. Com efeito, a verdadeira e completa crítica é a serena narração histórica daquilo que aconteceu; e a história é a única e verdadeira crítica que se possa exercitar acerca dos fatos da humanidade, os quais não podem ser não fatos, porque aconteceram, e não são domináveis pelo espírito de outro modo que não seja o entendê-los. E como a crítica de arte se mostrou inseparável das outras críticas, assim também a história da arte somente por razões de relevo literário se poderá separar da história completa da civilização humana, dentro da qual ela segue certamente a sua própria lei que é a arte, mas da qual recebe o movimento histórico, que é aquela do espírito inteiro e jamais de uma só forma de espírito, avulsa em

relação às outras.

No entanto, Croce reconhece as limitações da crítica de arte, especialmente quando se trata de explicar por que uma obra é bela. Ele sugere que a identidade entre intuição e expressão impede uma compreensão completa da personalidade poética por trás da obra de arte, destacando a natureza ideal e não identificadora da intuição na estética. Apesar dessas discordâncias, Croce contribuiu significativamente para os debates sobre o método da crítica de arte e sua relação com a história das artes visuais. Sua abordagem refletiu em críticos italianos e estrangeiros com suas ideias e análises perspicazes. (CROCE, 2023)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este artigo, apresentamos de maneira breve, porém delineada, alguns pontos fundamentais da estética de Benedetto Croce, tendo em vista, principalmente, o contexto italiano da primeira metade do século XX. Croce, conhecido primariamente por sua atuação enquanto crítico literário, extrapolou o domínio das letras e deixou um amplo impacto no cenário cultural italiano, estendendo sua contribuição na esfera política, como um dos fundadores do PLI. Sua resistência firme ao avanço do movimento fascista não apenas solidificou sua imagem como um intelectual atuante, mas também ressoou em sua produção intelectual.

Do ponto de vista estético, as contribuições de Croce à crítica e à história da arte foram profundas. Contrapondo-se, principalmente, às correntes estéticas francesas e alemã, Croce enfatizou o papel do indivíduo na criação artística, desafiando as análises formalistas e estilísticas tão em voga na época. Sua defesa da autonomia absoluta da obra de arte e sua ênfase nos aspectos intrínsecos de cada obra moldaram o debate intelectual italiano e contribuíram para a compreensão universal das obras de arte.

Ao reconhecer a inseparabilidade entre a crítica

e a história da arte, Croce traz à tona o que talvez seja uma de suas maiores contribuições para os intelectuais italianos ligados a arte daquele período. Nesse sentido, o filósofo enfatiza a importância de uma compreensão profunda que abranja tanto os elementos estéticos quanto históricos das obras de arte. Sua abordagem crítica está a longos passos de distância do mero julgamento estético, buscando compreender o verdadeiro cerne da obra de arte.

Reconhecemos que os esforços empregados neste artigo não são suficientes para abarcar completamente a reverberação da filosofia crociana na produção intelectual de críticos ou historiadores da arte, como Lionello Venturi, Roberto Longhi, Cesare Brandi, entre outros. Para isso, seria necessário realizar uma pesquisa de maior fôlego, buscando efetivamente identificar os pontos de convergência e divergência entre suas prerrogativas. No entanto, contribuímos com futuras pesquisas pavimentando alguns dos principais elementos da estética do autor.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

CARR, H. Wildon. *The Philosophy of Benedetto Croce. The Problem of Art and History*. Londres: MACMILAN and CO., 1 ed. 1917.

CROCE, Benedetto. *A Crítica e a História das Artes Figurativas*. Bari: Gius. Laterza & Filhos. 1934.

CROCE, Benedetto. *O que é Arte?* in: Breviário de Estética. Madrid: Nona Edição. 9ª ed. 1985.

CROCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguística generale*. Milano, Palermo, Napoli: Remo Sandron Editore, 1902.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa. 1993. 1 ed.

BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes. 1ed. 1989.

GRACI, Luigi. *BENEDETTO CROCE E LA CRITICA D'ARTE*. Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte , Nuova serie - Anno I/1952, p. 328-335. Roma.

HOTVART, Patrícia. *A Estética de Benedetto Croce*. In: Revista Gávea. Rio de Janeiro. Vol.15, n. 15. 1997.p. 680-697.

JIMENEZ, Marc. *O que é Estética?* São Leopoldo: Editora Unisinos. 1999.

WARRINGTON, Marnie Hughes. *50 grandes pensadores da história*.

BAZZANI, Fabio. *Filosofia e Política nel Novecento italiano*. Studi Storici, Anno 23, No. 4 (Oct. - Dec., 1982), pp. 931-943. Published by: Fondazione Istituto Gramsci Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/20565142> Accessed: 09-04-2019 19:05 UTC

ARTE PARA ALÉM DA IDEOLOGIA? A ARTE VISTA POR MEIO DA TEORIA BLOCHIANA

ART BEYOND IDEOLOGY? ART THROUGH BLOCH'S THEORY

DANIEL GUTENBERG ELOI ANCHIETA

Resumo

Na busca em se compreender se a arte pode ser apreciada para além da ideologia de seu tempo de produção, ou se essa ideologia impacta nossa percepção do objeto artístico, este estudo buscou, por meio da teoria de Ernst Bloch, um entendimento do objeto artístico para além da ideologia. Primeiro buscando, no pensamento Marx, a concepção de ideologia, e a conceituação que Bloch faz do conceito. Para entender como a categoria da função utópica faz uma intersecção com a ideologia, para assim expor as teses de estética blochiana que propõem um *excedente cultural* que ultrapassa a barreira da ideologia das classes dominantes. E como esse excedente proporciona na obra sua abertura para o futuro, uma pré-aparência, que demonstra o caráter do objeto artístico. Questiona-se se a ideologia seria de vez eliminada, ou se a vitória sobre ela seria somente parcial, demandando uma avaliação crítica em cada época.

Palavras-chave: Ideologia; Arte; Ernst Bloch.

Abstract

In the search to understand whether art can be appreciated beyond the ideology of its time of production, or whether this ideology impacts our perception of the artistic object, this study sought, through Ernst Bloch's theory, an understanding of the artistic object beyond ideology. First, by seeking in Marx's thought the conception of ideology, and Bloch's conceptualization of the concept. To understand how the category of the utopian function intersects with ideology, in order to expose the theses of Bloch's aesthetics that propose a cultural surplus that surpasses the barrier of the ideology of the dominant classes. And how this surplus provides the work with its opening

to the future, a pre-appearance, which demonstrates the character of the artistic object. The question is whether ideology would be eliminated once and for all, or whether the victory over it would be only partial, demanding a critical evaluation in each era.

Keywords: Ideology; Art; Ernst Bloch.

1. INTRODUÇÃO

A grande obra de arte sobrevive por gerações, ela possui um elemento estético que pode ser observado para além do seu tempo de criação. A beleza, na grande obra de arte, tem uma capacidade única de evocar emoções e de capturar a nossa imaginação, de falar diretamente com a experiência humana, mesmo ela tendo sido produzida em uma época e cultura diferente da do observador. Como por exemplo: a arquitetura clássica ou o teatro grego, sabemos que mesmo estando séculos depois, elas possuem algo belo. Por que? Por que compreendemos essas obras do passado como belas? Por que apesar de termos consciência que o teatro grego era algo direcionado apenas a uma pequena parte da população considerada como cidadã – excluindo mulheres, crianças e escravos – como algo belo? A própria compreensão de mundo destes autores não deveria influenciar a nossa visão da produção artística deles? Ou, a obra de arte fica separada dessa dimensão ideológica de seu autor? Reformulando a pergunta, a ideologia de seus autores, ou a ideologia vigente em certo período histórico, não impacta a nossa apreensão de uma obra? Ou seria possível observar um novo conteúdo na obra de arte para além do seu tempo, uma característica de abertura para o futuro que ultrapassa a ideologia de seu tempo. Essa é a

pergunta que este artigo busca entender, e como base para se postular essa compreensão, usaremos as teses desenvolvidas por Ernst Bloch.

A relação entre ideologia e a produção artística é alvo de vários debates acadêmicos, principalmente na discussão sobre o seu uso político para controlar as massas. Entretanto, esse trabalho busca discutir como poderíamos compreender obras e referências para além de uma ideologia. Entender se elas estariam sempre carregadas em si de uma ideologia, do espectro da aura de dominação. Se elas seriam apenas monumentos da barbárie como Benjamin aponta na VII tese sobre a história, documentos da vitória de uma parte da história¹² que exaltam governos e poderes religiosos, sem que haja uma crítica. Ou seria possível ter uma outra compreensão dessas obras, para além do que ela pode ter exaltado no seu tempo de produção?

Em busca dessa outra possibilidade de se conceber as obras, usaremos as compreensões que Ernst Bloch propõe sobre arte e sua relação com a utopia, para que possamos observar algo além da ideologia, por meio da relação da arte com o que ele denomina de função utópica e da relação dela com a ideologia. Portanto, a arquitetura e as grandes obras de arte poderiam ser mais do que meros documentos dos vencedores, podem conter em si, aquilo que não foi escrito, a sua negação, a não-obra, a crítica escondida que não pode ser feita, e assim demonstrar o caráter de ideologia do seu tempo e ser parte de uma testemunha de algo que está por vir, de um outro tipo de consciência futura. Isso é o que este trabalho busca desenvolver, como poderíamos observar, ou não, uma arte para além de sua ideologia, como ela se apresentaria ou como ela atingiria esse novo significado para além do que está no momento.

Em busca de compreender essa possibilidade, devemos antes de tudo entender o que seria a ideologia, como podemos conceituá-la, para então vermos como Bloch lida com essa situação nas obras e produções humanas, a fim de compreendermos a tese de uma arte que se mostra além da ideologia.

2. IDEOLOGIA

Para compreendermos a relação entre ideologia e obra de arte, é essencial examinar o conceito de ideologia. Este conceito, amplamente discutido nas ciências sociais, assume significados variados e muitas vezes contraditórios, sendo entendido de maneira neutra, negativa ou positiva por diferentes autores. A partir de Karl Marx, o conceito de ideologia começa a ser teorizado, sendo essa teorização a base que pensadores posteriores usam para desenvolver as interpretações mais conhecidas do termo. Assim, buscaremos, dentro do pensamento de Marx, a fundamentação do conceito de ideologia.

Tanto Paul Ricoeur como Leandro Konder entendem que, nos escritos iniciais de Marx, o termo ideologia é empregado como uma inversão que ocorre na consciência do homem,¹³ Ricoeur propõe que há uma oposição entre a ideologia e o que é real.¹⁴ No prefácio de “*A ideologia alemã*” vemos um trecho que corrobora tal leitura, uma vez que Marx propõe que há uma inversão da realidade, na qual o homem teria se tornando escravo de suas próprias ideias:

“Até agora, os homens sempre tiveram ideias falsas a respeito de si mesmos, daquilo que são ou deveriam ser (...) Esses produtos de seu cérebro cresceram a ponto de dominá-los completamente. Criadores, inclinaram-se diante de suas próprias criações. Livremo-los, pois, das quimeras,

¹² BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992. p.160-161.

¹³ KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.31,39

¹⁴ RICOEUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017. p.18-21,37-39.

das ideias, dos dogmas, dos seres imaginários, sob o jugo dos quais eles se estiolam. Revoltemo-nos contra o domínio dessas ideias”.¹⁵ (Engels; Marx, 2001, p.3)

Marx procura criticar a compreensão de ideias que se tornam tão predominantes a ponto de substituir a realidade e induzir o que entendemos como a alienação humana, mesmo que o termo não seja explicitamente mencionado. Essa alienação ocorre justamente ao estabelecer uma dicotomia entre o plano ideal e o material, obscurecendo a percepção do ser humano de que essas concepções são meramente abstratas e que não possuem uma ligação com a base real. Portanto, uma possível origem da ideologia pode ser entendida por meio da alienação, da separação do trabalho, fazendo com que a consciência adquira uma interpretação distante da *práxis*¹⁶.

Essa inversão causada pela separação do trabalho é utilizada pela classe dominante, pois ela controla não só a produção material, mas também a produção intelectual, perpetuando suas ideias como dominantes em busca de se legitimar.¹⁷ Assim, somente através de um procedimento crítico da ideologia que poderíamos desmascarar essa inversão causada pela divisão do trabalho e que gera ideias que dominam o homem, e que não possuem tangência com o real.¹⁸

Portanto, a ideologia não faria distinção daquilo que é falso e verdadeiro em si, apenas daquilo que é apenas abstrato, consciência, representação e não

tem ligação com a *práxis*. Ela em si não seria um conceito com conotação negativa, assim como se tem no imaginário popular, mas fala de uma inversão de pensamentos que “esquecem” da base real, que eles também são uma produção¹⁹. Konder resume a visão marxiana da ideologia da seguinte forma:

“Marx mostrava que havia avançado em sua caracterização do que era a ideologia. Deixava claro que, para ele, a ideologia - no essencial - era a expressão da incapacidade de cotejar as ideias com o uso histórico delas, com a sua inserção prática no movimento da sociedade. E se dava conta de que essa incapacidade também precisava ser compreendida historicamente.”²⁰ (Konder, 2002, p.40)

A partir desse desenvolvimento feito por Marx, temos outras interpretações, como por exemplo a de Engels que entende a ideologia como uma falsa consciência²¹ e a leitura feita por Lênin, da ideologia como um *corpus* de conhecimento.²² Outra concepção que podemos pontuar, que vai na linha semelhante ao que Lênin apresenta, é a definição feita por Franz Hinkelammert, de ideologia como um compromisso com uma estrutura²³.

Portanto, essas seriam algumas das concepções básicas de ideologia, porém devemos entender como Ernst Bloch, que segue a linha marxista, acrescenta ao conceito de ideologia, para que possamos pensar uma produção que vá além de ser carregada de uma ideologia, de ser apenas uma representação das

¹⁵ ENGELS, Friedrich, MARX, Karl. *A ideologia Alemã*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.p.3

¹⁶ *Ibidem*, p.26.

¹⁷ *Ibidem*, p.48.

¹⁸ RICOEUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017. p.115.

¹⁹ RICOEUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017. p.172.

²⁰ KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.40.

²¹ MARX, K. & ENGELS, F. Cartas. In: MARX, K. & ENGELS, F. *Obras escolhidas em três tomos – tomo III*. Tradução de José Barata-Moura. Lisboa, Moscou: Avante, Edições Progresso, 1985. p. 556-561

²² LENIN, V.I. *Collected works*. Volume 20. Moscow: Progress Publishers,1977. p.24

²³ HINKELAMMERT, Franz. *Ideologías del desarrollo y dialéctica de la historia*. Ediciones Nueva Universidad/Universidad Católica del Chile: Santiago, 1970, p. 9-11.

concepções da classe dominante, que apresente um conteúdo antecipatório que possa lhe dar um significado mais profundo do que aquele visto levando em conta apenas as ideologias presentes no seu tempo.

3. IDEOLOGIA E A FUNÇÃO UTÓPICA

Ernst Bloch (1885–1977) foi um filósofo alemão que se dedicou ao estudo, dentre muitos conceitos, de uma possibilidade concreta para a utopia em um período histórico marcado por guerras, crises econômicas e transformações políticas radicais. Ainda que considerado apenas um simpatizante heterodoxo ²⁴ do marxismo, apresenta uma ligação significativa com a teoria marxista, destacando-se por sua relação próxima, mas eventualmente conflituosa com algumas de suas figuras proeminentes.

Pensando no tangenciamento da utopia com a realidade Bloch teoriza o que seriam as funções utópicas, uma categoria da ação consciente da utopia em busca de algo vindouro. A função utópica teria um ponto de contato com diversos aspectos da realidade, sendo um deles a ideologia. E partir dessa ligação entre ideologia e função utópica que ele desenvolve algumas teses que nos são interessantes para este artigo.

A sua teorização de como se daria esse encontro entre a função utópica e ideologia se inicia com a análise de como a ideologia teria um certo aspecto de não completude. Uma vez que, ela não poderia ser totalmente compreendida, ou esgotada, apenas pela sua relação temporal, nem pela falsa consci-

ência que ela gera sobre o seu tempo ²⁵. Seguindo a linha marxista que apresentamos anteriormente, ele entende a origem da ideologia por meio da separação do trabalho manual e mental. Uma vez que houvesse essa separação, uma classe poderia elaborar ideias que pudessem ser usadas para mascarar a realidade, para esconder a exploração das outras classes ²⁶.

A formação da ideologia, para Bloch, pode ser dividida em três fases: a preparatória, a vitoriosa e a declinante. A fase preparatória seria o primeiro passo para propor a sua ideologia, atacando a ideologia da classe dominante anterior, propondo algo progressivo em contradição a essa dominante. Com a vitória sobre uma ideologia anterior, passa-se para a fase da vitória, que começaria a estabilizar sua própria ideologia, tornando sua visão aquela política, legal e culturalmente correta ²⁷.

A terceira fase se instaura então com a classe declinante, que faria uma enganação totalmente consciente, como no exemplo que Bloch aponta, chamando “a noite de dia, o dia como noite” ²⁸. Essa dinâmica da ideologia existiria pelo fato de não ser possível de qualquer exploração se colocar em vista plenamente; ela precisa se esconder com uma falsa consciência, um embelezamento da realidade ²⁹.

É a partir dessa concepção básica que ele busca ir além desse lugar mais comum da ideologia. Ele procura evidenciar que ela teria mais elementos do que apenas essa falsa consciência, ele busca entender esse elemento que não foi terminado na ideologia em seu tempo específico.

Portanto, ele descreve duas separações básicas da

²⁴ *Aesthetics and Politics*. London: Verso Editions, 1980. p.10.

²⁵ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005. v. 1. p.152.

²⁶ *Ibidem*, p.152.

²⁷ *Ibidem*, p.152.

²⁸ *Ibidem*, p.153.

²⁹ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005. v. 1. p.153

ideologia, distinguindo o que seria a ideologia *vista deste lado* e o *lado da herança cultural*. Podemos entender que, quando a ideologia é vista deste lado ela representa a soma das ideias que a dominante produziu em busca de esconder a sua própria dominação, ou seja, ela representa uma visão da ideologia como falsa consciência – nos lembrando do que Engels escreveu em sua carta para Mehring³⁰.

O outro lado da ideologia, portanto, trataria sobre a questão do que é chamado por Bloch de “*excedente cultural*”, a busca de entender como produções culturais como as artes, ciências e filosofia, continuariam num imaginário cultural mesmo quando a base social que possibilitou sua existência deixasse de existir.³¹

As três etapas da ideologia também estariam presentes aqui, e seria justamente durante o período clássico de uma ideologia, a sua fase vitoriosa, que as produções que possuem uma orientação progressiva para o futuro nos contrariariam mais, uma vez que iriam contra o que a ideologia busca mascarar. Assim, mesmo sendo produzida por esse período vitorioso de uma classe dominante, Bloch entende que: “E as florescências da arte, da ciência e da filosofia sempre designam mais do que a má consciência que uma sociedade tinha a seu respeito em cada caso e utilizava localmente para o seu embelezamento.”³²

Para argumentar sobre essa arte que vai além da má consciência, Bloch propõe que essas produções não estão presas ao tempo histórico e social de sua produção, ele usa o exemplo da arquitetura citando que a Acrópole e a catedral Gótica de Strasbourg são

produtos de seu tempo, mas ao mesmo tempo não estão presos a ele, e nem ao que haveria de negativo desse tempo produzido delas.

Com o passar do tempo essas obras teriam desvanecida a glória dos seus primeiros dias, mas também perderiam a sua carência, em busca de uma glória futura verdadeira e intencionada. Entendendo que não seria possível existir esse excedente cultural se entendesse a ideologia apenas como falsa consciência.³³ Não seria essa argumentação uma apologia a retirar o fato histórico da produção artística? Uma leitura equivocada poderia dizer que sim, mas podemos compreender que na verdade é que o problema histórico não seria um impedimento para a fruição da obra em outros tempos, uma vez que ela também aponta para algo além de seu tempo.

Portanto, dentro dessa compreensão, as ideologias de classe passadas estavam caminhando, com as obras produzidas dentro de seu tempo, em direção a um excedente que ele denomina de “*cultura de efeito continuado*”³⁴ que está além da falsa consciência ou de uma apologética para o estado da realidade histórica, sendo possível apenas pelo efeito que a função utópica aplica nas produções ideológicas que possuem lado cultural. Uma vez que uma falsa consciência por si só não seria capaz de produzir um embelezamento da realidade, ou “a harmonização prematura das contradições sociais”³⁵.

Seria somente por causa desse encontro com a função utópica que poderia existir essa produção cultural que vai além da ideologia. Pois, é por meio desse encontro que “Toda cultura pregressa é pré-aparência”³⁶ de uma vitória na medida em que esta ao menos pôde ser edificada com imagens e ideias sobre

³⁰ MARX, K. & ENGELS, F. Cartas. In: MARX, K. & ENGELS, F. *Obras escolhidas em três tomos – tomo III*. Tradução de José Barata-Moura. Lisboa, Moscou: Avante, Edições Progresso, 1985. p. 556-561

³¹ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005. v. 1. p.153-154.

³² *Ibidem*, p.154.

³³ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005. v. 1. p.154-155.

³⁴ *Ibidem*, p.155.

³⁵ *Ibidem*, p.155.

os cumes do tempo com longe alcance visual, portanto não apenas no e para o seu tempo”.³⁷

Isso se daria porque, para Bloch, o próprio ato da produção cultural buscar os limites da perfeição faz com que ela tangencie a ideia da utopia, mas não a utopia em seu uso pejorativo e imaturo, mas sim concreto da função da utopia, e por isso podia ter esse excedente que vai além da uma mera ideologia atual.³⁸ Dessa forma, ele conclui que:

“Todas as grandes obras da cultura têm, portanto, implícito, ainda que nem sempre explícito (como no Fausto de Goethe), um pano de fundo utópico compreendido dessa maneira. A partir do conceito filosófico de utopia, elas não são um passaporte ideológico de um tipo mais elevado, mas caminho tentado e conteúdo da esperança ciente. Somente assim a utopia retira das ideologias o que lhe é próprio e oferece uma explicação para o elemento progressista do tipo que continua a atuar historicamente, contido nas obras magnas da própria ideologia. O espírito da utopia está presente na predicação definitiva de todo grande enunciado.” (Bloch, 2005, p.157)

Seria dessa forma que Bloch propõe entender como poderíamos expor aquilo que há de bom em uma obra, sem se levar pela ilusão, pois a compreensão crítica haveria destruído aquilo que pertence a uma ideologia de classe específica, as obras poderiam ir além de ser mera decoração e de falsa harmonização da realidade, e uma vez que houvesse o fim das ideologias elas poderiam se tornar aquilo que estavam destinadas a ser, “o panorama ideologicamente desimpedido do conteúdo da esperança humana”³⁹ E isso se daria somente pelo que ele denomina como

pré-aparência, a sua abertura para as possibilidades do futuro.

4. A ABERTURA NA ARTE PARA ALÉM DA IDEOLOGIA

A possibilidade que Bloch busca desenvolver é que as grandes obras de arte possuem algo que vai além de seu tempo local e suas raízes ideológicas. Isso se daria apenas por causa do encontro dessa produção com a função utópica que faz a arte almejar algo para além do seu tempo, o que resultaria numa abertura que ele denominou como pré-aparência⁴⁰, conceito chave na compreensão estética blochiana e fundamental para entendermos como essa seria possível essa dinâmica na produção cultural que busca ter uma glória além de seu tempo.

Os comentadores de Bloch possuem algumas interpretações do que seria esse termo. Para Pierre Furter, pré-aparência simboliza o fato de a arte ser a junção da presença e da aparência, pois a obra de arte não pode estar limitada a nenhum dos dois, antes, “Sendo a obra de arte a concretização fragmentária de uma totalidade, captada parcialmente, visa, portanto, algo que representa e que ainda não está totalmente presente.”⁴¹ Por isso que ela possuiria uma indicação concreta do futuro, ela visa uma totalidade futura e para isso abre as perspectivas do homem, ela é mais que apenas a presença que se esgotaria no momento, antes ela indica uma possibilidade futura.

Rodrigues apresenta outras visões dessa pré-apa-

³⁶ Pré-aparência é um conceito chave dentro da teoria blochiana que exploraremos na próxima seção, e que será o suporte para concluir sua argumentação de como essa produção cultural pode ser considerada para além do seu tempo e ideologia.

³⁷ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005. v. 1. p.155

³⁸ *Ibidem*, p.156.

³⁹ *Ibidem*, p.157.

⁴⁰ Termo em alemão: “Vor-Schein”;

⁴¹ FURTER, Pierre. *Dialética da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p.103.

rência, uma delas seria a da leitura feita por Jack Zipes, no qual a pré-aparência seria fruto de uma influência de conceitos Kantianos e Hegelianos de ilusão e aparência.⁴² E que, portanto, na verdade o nome mais correto seria uma iluminação antecipatória, pois a escolha de “Vor” por Bloch teria sido pensada no caráter antecipatório da obra de arte⁴³. A arte, portanto, conseguiu demonstrar em seu ser essa iluminação de uma possibilidade real, um fragmento do que está vindo.

Seguindo essa linha, temos também a visão de Arno Münster, que também reforça o caráter antecipatório da obra, sendo que para ele a antecipação seria a centralidade do pensamento estético de Bloch.⁴⁴ Entretanto, em Gert Ueding, Rodrigues argumenta que a visão do “Vor-Schein” seria em direção a um diálogo com Hegel, no qual a arte antecipatória sempre indicaria para além de si, sendo aparência e pré-aparência, um fragmento que indica a abertura para o que está vindo, e por isso ela participa como um elemento que estimula o homem em direção à ação.⁴⁵

Dentro do texto blochiano, compreendemos que a arte é algo que permanece mesmo após sua apreciação, é algo que perdura. Mas, sua definição não se limita a isso, ele questiona a natureza da arte, entre ser apenas aparência, ou se há algo além disso. Em suas palavras: “há algo a mais no que foi moldado desse jeito do que apenas um jogo de aparências?”⁴⁶

⁴⁶ Ele compreende que toda boa arte finaliza seu ob-

jeto como belo acabamento, porém seu intuito é perceber se há honestidade por trás disso, ou se ela é apenas aparência, ilusão.⁴⁷

A questão fundamental por trás desta busca, seria a da verdade, e como a arte se relaciona com a verdade, mas não apenas num nível racional e sim concreto. Para compreender essa relação, ele disserta sobre a relação entre arte e a ciência, e como o racionalismo teria visto a arte como uma adversária na compreensão da verdade, e que até mesmo a disciplina estética teria surgido entendendo que o seu objeto de estudo seria de uma cognição inferior⁴⁸. No entanto, não foi só o racionalismo que teria se posicionado contra a arte, a religião também se opôs à representação artística. Bloch entende que essa tensão entre a arte e o racionalismo e a religião seria uma reivindicação da verdade perante a ilusão da arte, perante o belo⁴⁹.

Porém, ao observar o lado dos artistas, Bloch entende que eles não se entendiam como criadores de uma ilusão, antes, seriam também comprometidos com a verdade, porém por mais que se produzisse uma arte realista, este tema da verdade na estética não teria sido resolvido. Entretanto, mesmo não sendo resolvido, ele teria sido ampliado comunicando uma verdade, mas que se diferencia da ciência, pois mesmo essa obra que busca ser realista, tem algo a mais, uma licença que não pertence à ciência.⁵⁰ Portanto, a resposta da verdade na obra estaria mais ligada às imagens e suas representações como

⁴² RODRIGUES, U. de M. A pré-aparência (Vor-Schein) artística como antecipação transgressiva no pensamento de Ernst Bloch. *Veritas* (Porto Alegre), [S. l.], v. 66, n. 1, p. e40941, 2021. p.2

⁴³ *Ibidem*, p.3.

⁴⁴ *Ibidem*, p.3.

⁴⁵ RODRIGUES, U. de M. A pré-aparência (Vor-Schein) artística como antecipação transgressiva no pensamento de Ernst Bloch. *Veritas* (Porto Alegre), [S. l.], v. 66, n. 1, p. e40941, 2021. p.4

⁴⁶ BLOCH, Ernst. O princípio esperança. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005. v. 1. p.208. ⁴⁸ FURTER, Pierre. *Dialética da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p.103.

⁴⁷ FURTER, Pierre. *Dialética da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p.103.

⁴⁸ *Ibidem*, p.208.

⁴⁹ *Ibidem*, p.210.

bela aparência de uma possibilidade real:

“E a resposta à pergunta estética pela verdade tem o seguinte teor: em toda parte, a aparência artística não é apenas mera aparência, mas uma significação envolta em imagens, designável somente mediante imagens, do que foi impulsionado para a frente, em que a exageração e a fabulação representem uma importante pré-aparência do real, que circula no próprio existente em movimento, uma pré-aparência que pode ser representada especificamente de modo imanente-estéticos.” (Bloch, 2005, p.212)

Essa pré-aparência seria possível porque o material artístico é levado ao fim em sua produção – não é deixado no processo, mas alcança o fim na própria obra.⁵¹ Portanto, chega na sua representação estética, representação estética que seria mais bem-sucedida do que qualquer representação histórica do objeto, e por isso sua aparência seria também pré-aparência, e não ilusão.⁵² “Assim, a arte é não-ilusão, pois ela atua no prolongamento daquilo que se tornou existente, na caracterização mais adequada de sua forma.”⁵³

A arte dentro do sistema blochiano vai além da mera aparência, mesmo que ainda também seja aparência. Ela também não é esgotada apenas na presença, antes é uma junção da aparência bem finalizada como pré-aparência, pois como Pierre Furter aponta: “e fosse só presença, se a sua significação se esgotasse na sua contemplação – o que, aliás, aconte-

ce no caso da alienação estetizante –, a obra de arte não teria nenhum papel libertador, e não se entenderia a sua relação com a consciência antecipadora”⁵⁴.

A estética blochiana tira o homem da pura contemplação e se funda dentro do processo concreto da história para funcionar como um laboratório aberto de possibilidades à humanidade.⁵⁵ Por isso ela está ligada à utopia e com a função utópica, a pré-aparência da obra é essencialmente utópica, visando às possibilidades reais que ainda estão por vir no processo da história. Rodrigues entende que, dentro da estética blochiana, a pré-aparência não é um conceito metafísico ou sociológico, mas sim ontológico.⁵⁶

Portanto, Bloch entende que, apenas uma sociedade que não busca destruir a arte, mas examiná-la, promovendo sua tendência, pode buscar frutificar aquilo que ela retrata, trazer sua aparência para a vida comum⁵⁷, podendo, assim, uma arte não ser mera ilusão, pois tem possibilidade de nos mostrar sua premonição do futuro, sua pré-aparência da liberdade, a beleza daquilo que está por vir. Rodrigues resume essa relação da arte com a pré-aparência da seguinte maneira:

“Se há na arte algo de utópico, se há uma função utópica na arte, então essa pergunta pela verdade passa pelo possível-real, por sua ontologia transgressiva fundada no ser-sendo-em-possibilidade. Concedendo assim à aparência artística não o status de pura ilusão, mas o estatuto

⁵⁰ *Ibidem*, p.210-211.

⁵¹ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005. v. 1. p.212-213.

⁵² *Ibidem*, p.212-213.

⁵³ *Ibidem*, p.213

⁵⁴ FURTER, Pierre. *Dialética da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.p.103.

⁵⁵ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005. v. 1. p.214

⁵⁶ RODRIGUES, U. de M. A pré-aparência (Vor-Schein) artística como antecipação transgressiva no pensamento de Ernst Bloch. *Veritas* (Porto Alegre), [S. l.], v. 66, n. 1, p. e40941, 2021. p.12

⁵⁷ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005. v. 1. p.214.

ontológico de concretude cujo brilho aponta para mais-além, cujo correlato é o possível-real no presente aberto e inconcluso.” (RODRIGUES, 2021, p.10)

Dessa forma poder-se-ia fundamentar uma arte que resiste à ideologia e pode ir além, por causa da sua ligação com a função utópica que proporciona a sua abertura, a sua pré-aparência para o futuro, uma época além do domínio de certa ideologia de classe. Portanto, a arte manteria a sua condição de proporcionar fruição ao seu observador, ela perde a glória momentânea em que era usada também como instrumento de propagação de ideias dominantes, para ter uma glória posterior na qual ela pode ser apreciada para além disso, apontando para o que ainda está por vir dentro do processo da história.

5. APONTAMENTOS FINAIS

Ao apresentarmos as teses estéticas de Bloch, é possível que surja uma crítica. De fato, ele observa essa abertura na arte para além de seu tempo de dominação ideológica, e fala das obras feitas durante o período clássico de uma ideologia, como elas se demonstram como um caráter de contestação. Porém, faltou examinar a arte e o artista que, voluntariamente, produziram uma obra que apoiava o poder, como vemos nos diversos textos de Flávio Kothe sobre arte e a alegoria, a arte também foi legitimadora do poder⁵⁸, seu uso estético para a dominação não é algo que pode ser esquecido ou desassociado. Portanto, como ficaria a superação ideológica nessas obras elas teriam essa abertura, a pré-aparência para o futuro? Essa é uma questão válida e talvez seja necessário um trabalho específico para se adentrar no assunto.

Mas, Kothe também aponta que a obra de arte não seria só isso, pois ela também é:

“Por outro lado, a obra é a não-ruína por excelência: índice de possibilidades, concretização de um mundo possível, reconhecimento do existente, alternativa ao status quo oportunidade de dizer o que o poder vigente não quer que se diga.” (Kothe, 2023, p.147)

Dessa forma, buscando uma resposta seguindo a teoria blochiana ela parece nos apontar que se de fato era uma obra de arte que buscava finalizar seu conteúdo com uma bela aparência, ela sempre tangenciaria a questão da utopia, de um estado de pré-aparência. Portanto, talvez as obras que tenham sido elaboradas e usadas estritamente com esse propósito não seriam obras de arte em si, poderiam ser objetos de outra categoria, como por exemplo artefatos da indústria da cultura. Já que dentro da teoria estética blochiana as obras dependem dos sonhos para existirem e a arte seria fundamentalmente utópica, como seu fundamento ontológico, de sua abertura para a pré-aparência.

Furter aponta que, para Bloch, a obra de arte teria que representar um fragmento de uma totalidade realizável, o que geraria a sua fertilidade e a sua contínua renovação em outras épocas.⁵⁹ Outra característica fundamental da compreensão artística seria seu potencial em abrir as perspectivas e possibilidades ao ser humano, como um meio que salta da realidade e nos insere dentro do horizonte das possibilidades, no qual não sabemos se estamos na verdade ou em uma ilusão.⁶⁰ Portanto, só objeto que tivesse essa capacidade poderia ser arte.

Dessa forma, a verdadeira produção sempre teria este outro lado que vai além da ideologia. Konder

⁵⁸ KOTHE, Flávio. *Alegoria, aura e fetiche*. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2023

⁵⁹ FURTER, Pierre. *Dialética da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p.104

parece concordar com essa concepção de que não seria possível a ideologia dominar totalmente a produção artística uma vez que ele afirma que: “A ideologia dominante, não consegue, porém, encobrir na consciência dos grandes artistas a percepção de uma contradição crucial.”⁶¹

A verdadeira arte então tem esse aspecto que supera sua ideologia local e temporal, porém, seu triunfo seria completo? Konder aponta que nas grandes obras, há sempre uma superação da ideologia dominante, mas que a eliminação da distorção ideológica não é completa. Pois, dizer que ela elimina essa inversão seria dizer que ela se tornaria um conhecimento perfeito, o que ele entende que seria cancelar o enraizamento histórico da obra. O que acarreta que ela deixa de ser conhecimento artístico, pois retira essa camada de subjetividade de sua expressão. O que acontece para Konder é uma vitória parcial sobre a ideologia:

“Contudo, nas obras de arte bem-sucedidas, embora não haja uma eliminação, podemos acreditar que há uma vitória limitada, porém concreta contra as distorções ideológicas, uma superação parcial importante da ideologia.” (Konder, 2002, p.219)

Deste modo, nunca poderemos resolver a questão da ideologia? Ela sempre terá esse excedente cultural ao mesmo tempo que sempre terá a presença da falsa consciência? Konder argumenta que “Nenhum conhecimento pode ser considerado isento de suspeitas.”⁶² mas não seria por isso que poderíamos ignorar qualquer forma de conhecimento, artística ou científico, Uma vez que qualquer conhecimento implicaria na presença de um certo grau de ideologia, por causa de seu enraizamento histórico, mas ao mesmo tempo, sempre teria algo para se aproveitar

deste conhecimento para além da ideologia.⁶³

Sempre haverá um grau de ideologia, isso será impossível de se abstrair, uma vez que cada época imporá seus aspectos históricos sobre o conhecimento seja artístico ou de outra forma, porém, como Bloch aponta, esse não pode ser o fim da arte, ela possui em si uma capacidade e abertura para o futuro que a distância da ideologia passada ao mesmo tempo que não perde seu caráter artístico, ganha na verdade mais condição, outra glória posterior como Bloch coloca.

Portanto, como fica a nossa questão de uma arte além da ideologia? Konder propõe que o problema da ideologia nunca poderá ser resolvido totalmente, as obras não poderão chegar a ser aquilo que elas foram feitas pra ser segundo Bloch, sempre serão um índice do que pode ser no futuro, mas é através da práxis e da sua examinação como ideologia que seu conteúdo pode ser aproveitado,⁶⁴ seu excedente cultural pode ser assimilado.

Somente pela ação da práxis em cada época de avaliar o conhecimento e de se estruturar na teoria que poderia o problema da ideologia ser resolvido em cada época, observando o passado e o futuro, sem perder a compreensão da influência do tempo histórico. E assim a arte pode continuar a ser apreciada para além da ideologia na qual ela foi produzida, sua abertura para o futuro nos garante uma fruição posterior que a observa apesar das ideologias passadas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aesthetics and Politics. London: Verso Editions, 1980.

⁶⁰ *Ibidem*, p.104.

⁶¹ KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.217

⁶² KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.259

⁶³ *Ibidem*, p.259

⁶⁴ *Ibidem*, p.262.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005. v. 1.

ENGELS, Friedrich, MARX, Karl. *A ideologia Alemã*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FURTER, Pierre. *Dialética da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

HINKELAMMERT, Franz. *Ideologías del desarrollo y dialéctica de la historia*. Ediciones Nueva Universidad/Universidad Católica del Chile: Santiago, 1970.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KOTHE, Flávio. *Alegoria, aura e fetiche*. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2023.

KOTHE, Flávio. *Benjamin & Adorno: confrontos*. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2020.

LÊNIN, V.I. *Collected works*. Volume 20. Moscow: Progress Publishers, 1977.

MARX, K. & ENGELS, F. Cartas. In: *MARX, K. & ENGELS, F. Obras escolhidas em três tomos – tomo III*. Tradução de José Barata-Moura. Lisboa, Moscou: Avante, Edições Progresso, 1985.

RICOEUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. A pré-aparência (Vor-Schein) artística como antecipação transgressiva no pensamento de Ernst Bloch. *Veritas* (Porto Alegre), [S. l.], v. 66, n. 1, p. e40941, 2021. DOI: 10.15448/1984-6746.2021.1.40941. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/veritas/article/view/40941>. Acesso em: 28 ago. 2024.

A ARTE DA ENGENHARIA DE JOAQUIM CARDOZO

THE ART OF ENGINEERING BY JOAQUIM CARDOZO

LEONARDO DA SILVEIRA PIRILLO INOJOSA, MÁRCIO AUGUSTO ROMA BUZAR & HUMBERTO SALAZAR AMORIM VARUM

“A engenharia não é só o equilíbrio, mas sim a criatividade, a arte a sensibilidade...”
(Márcio Buzar)

Resumo

Joaquim Cardozo, “o Engenheiro da Poesia,” foi um consagrado engenheiro brasileiro que também se destacou como poeta, escritor, topógrafo, caricaturista, professor e teórico de arquitetura. Nascido em Recife em 26 de agosto de 1897, sua carreira foi marcada pelo protagonismo na arquitetura moderna brasileira. Ainda em 1934, tornou-se um dos fundadores da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco (DAU), onde colaborou com Luís Nunes e Roberto Burle Marx, desenvolvendo projetos que se caracterizam como a gênese do movimento modernista na arquitetura brasileira. Cardozo foi crucial na viabilização de diversas obras que consagraram esse movimento, como obras do arquiteto Oscar Niemeyer, incluindo o conjunto arquitetônico da Pampulha e os monumentos de Brasília. Sua criatividade técnica, inovadora e precisa revolucionaram a engenharia estrutural no Brasil. Cardozo utilizou novas tecnologias e métodos construtivos, adaptando influências modernistas europeias ao contexto brasileiro, especialmente com o concreto armado. Suas obras refletem um equilíbrio entre funcionalidade, estética e tecnologia, caracterizando a arquitetura moderna com elementos como rampas de acesso, escada helicoidais, pilotis, além de elementos icônicos como a “cúpula invertida” do Congresso Nacional e a Catedral de Brasília. A colaboração criativa e técnica entre Cardozo e os arquitetos com quem trabalhou resultou em projetos que se tornaram marcos da arquitetura brasileira moderna.

Palavras-chave: Arte Estrutural, Joaquim Cardozo,

Arquitetura Moderna, Concreto Armado, Oscar Niemeyer

Abstract

Joaquim Cardozo, “the Engineer of Poetry,” was a renowned Brazilian engineer who also stood out as a poet, writer, topographer, caricaturist, professor and theorist of architecture. Born in Recife on August 26, 1897, his career was marked by protagonism in Brazilian modern architecture. Also in 1934, he became one of the founders of the Directorate of Architecture and Urbanism of Pernambuco (DAU), where he collaborated with Luís Nunes and Roberto Burle Marx, developing projects that are characterized as the genesis of the modernist movement in Brazilian architecture. Cardozo was crucial in the feasibility of several works that consecrated this movement, such as works by architect Oscar Niemeyer, including the architectural complex of Pampulha and the monuments of Brasília. His technical, innovative and precise creativity revolutionized structural engineering in Brazil. Cardozo used new technologies and construction methods, adapting European modernist influences to the Brazilian context, especially with reinforced concrete. His works reflect a balance between functionality, aesthetics and technology, characterizing modern architecture with elements such as access ramps, helical staircases, pilotis, as well as iconic elements such as the “inverted dome”;

the National Congress and the Cathedral of Brasilia. The creative and technical collaboration between Cardozo and the architects he worked with resulted in projects that have become landmarks of modern Brazilian architecture.

Keywords: Structural Art, Joaquim Cardozo, Modern Architecture, Reinforced Concrete, Oscar Niemeyer

1. JOAQUIM CARDOZO



Figura 1: Joaquim Cardozo “O Engenheiro da Poesia” – Desenho de Carlos Scliar, 1961.

Fonte: Site oficial de Joaquim Cardozo, Rede de Ideias.

Conhecido como o “Engenheiro da Poesia”, Joaquim Cardozo (Figura 1) foi um homem muito culto, segundo Oscar Niemeyer, o homem mais culto que já conheceu (NIEMEYER, 2000). Foi poeta, escritor, engenheiro, caricaturista, topógrafo, professor, teórico de arquitetura e calculista de estruturas. Estas são as várias facetas de Joaquim Cardozo, homem de suma importância para a arquitetura moderna brasileira. Protagonista do movimento que fundou os alicerces dessa arquitetura, em um momento histórico que ocorre em Pernambuco, sua terra natal, em 1934, quando grandes nomes do modernismo brasileiro – Luis Nunes, Roberto Burle Marx e o próprio Joaquim Cardozo – formaram o corpo técnico da DAU, Diretoria de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco (SANTANA 1998). Posteriormente, Cardozo foi responsável pela viabilização de várias obras do arquiteto Oscar Niemeyer desde 1941, com o projeto do Conjunto da Pampulha em Belo Horizonte, considerado um marco na Arquitetura Modernista Brasileira. Participou também do projeto dos principais palácios e edifícios monumentais de Brasília, como os Palácios da Alvorada, do Planalto, a Catedral e o Congresso Nacional.

Nascido em 26 de agosto de 1897, em Recife, Pernambuco, desde muito cedo demonstrou interesse nas diversas áreas do conhecimento que marcariam sua vida no

futuro, aos 16 anos aparece entre os redatores do jornal “O Arrabalde” e no ano seguinte torna-se caricaturista de charges políticas do Diário de Pernambuco (SANTANA, 1998).

Em 1915, ingressa na Escola Livre de Engenharia de Pernambuco, curso que interrompeu em 1919 para servir o exército e atuar em diversas atividades como topógrafo e desenhista, afastando-o do curso, que só seria retomado em 1927, para completá-lo quinze anos depois de seu ingresso, em 1930 (DANTAS, 2004).

Já nessa época, enquanto topógrafo da Comissão Geodésica de Pernambuco, Cardozo participa ativa-

mente dos movimentos modernistas da Semana de Arte Moderna, quando se envolveu em um ciclo de amizades do meio jornalístico, artístico e intelectual, chegando a dirigir, junto com José Maria de Albuquerque, a Revista do Norte, na qual divulga suas qualidades como poeta, artista gráfico, crítico literário e de artes plásticas.

Joaquim Cardozo sempre expressou em sua obra sua posição política e social a favor dos menos favorecidos, criticando as elites que em detrimento do povo, fomentavam a “indústria da seca” nordestina (DOS SANTOS, 2023). Essa postura o fez ser preso em duas ocasiões, uma delas em 1939 pelo Estado Novo, após discurso crítico às posições do governo em questões de engenharia e arquitetura.

1.1 POESIA DE JOAQUIM CARDOZO

A diversidade de interesses intelectuais de Joaquim Cardozo (Figura 2) moldou sua visão de mundo, influenciando diretamente sua produção poética. Suas primeiras experiências com a poesia foram publicadas entre 1924 e 1925 na Revista do Norte. Sua poesia, que aborda diversos temas como amor, morte, tempo e existência, tem destaque nos poemas que capturam a essência do Brasil e do Nordeste, como em seu poema mais famoso “Recife Morto” de 1924, publicado justamente na Revista do Norte (SANTANA, 2008 apud MACEO & SOBREIRA, 2009).



Figura 2: Joaquim Cardozo

Fonte: Arquivo Nacional

Parte significativa da obra poética de Joaquim Cardozo incorpora conceitos e terminologias técnicas em seus textos, revelando sua formação e experiência como engenheiro em sua escrita. Esta forma inovadora enriquece a poesia e reflete sua visão de mundo única e multifacetada.

Essa relação da poesia com a engenharia pode ser vista no poema “Arquitetura Nascente & Permanente”, no qual Cardozo homenageia o arquiteto Oscar. O poema reflete a visão de Cardozo sobre a arquitetura e a engenharia, e como elas se entrelaçam.

“Atraídos pelo silêncio

E pela paz noturna os homens Chegaram; por
ínvias florestas Abriram sendas, e passaram, Das
lianas através da renda,

Através das fendas das montanhas. Mudos de
medos e arrepios, Guiados por bandeiras de ven-
to, Pelo coro dos rios selvagens...

Vieram de paragens flutuantes, Andaram passos
vacilantes, Venceram espaços incertos
E inacessíveis, mas chegaram... Chegaram e rea-
cenderam

A pedra fria. Abriram portas Cavaram profundas
abóbadas, Romperam pátios, galerias...”

(Poema “Arquitetura Nascente & Permanente”
de Joaquim Cardozo, publicado em 1979, no li-
vro “Poesias completas”)

Em outro poema, “Os Mundos Paralelos”, o engenheiro retrata sua “vida dupla” entre a arte da poesia e a frieza da atividade de calculista de grandes estruturas de concreto (AZEVEDO, 2024).

“Existe um EU dentro de mim que não me pertence
não é meu.

Mas pode estar em mim; do outro lado de mim.
Lado que comigo não tem contato.

Um EU antagônico para o meu ser de agora Agora e agônico.

O que faço está mais além desfeito:

É um fazer contrafeito que morre E renasce, depois, no meu peito.

Nada me vem contra o que está de mim vizinho. O que me vem é contra o que de eterno em mim me oprime — Aquilo que está no que era de outra vez;

E que esteve noutro sentido e ainda perdura e se antepõe E que me destrói, me impõe, me presume e suprime.

Todos os meus atos são atos reflexos
No projetivo espelho tempo/espço, no fechado não denso. Correspondência injetiva, deprimente, fria, de interno entorno.

Ouçõ a voz paralela a minha voz,
Ouço o canto que é um eco do que, outrora, foi meu. Em conflito com o que poderia ser silêncio
Se este pudesse fluir lentamente como o tempo
E ser, se pudesse, confundidamente tempo-silêncio
No que aqui é doce, no paralelo é amargo

Mundo paralelo! afogar
Nele é que vou me apagar, me sumir, me perder,
Me esconder, para sempre, no esquecer.
Noitemente amanhecer.”

(Poema “Os Mundos Paralelos” de Joaquim Cardozo, publicado em 1979, no livro Poesias completas)

Estes e outros poemas de sua obra literária mostram como Cardozo era capaz de fundir arte e ciência em sua poesia. Ele usou sua experiência como engenheiro, criando um equilíbrio entre as duas disciplinas, enriquecendo a literatura e tornando a engenharia mais criativa e inovadora.

2. A TRAJETÓRIA COM O LUÍS NUNES EM RECIFE

Na Engenharia, a carreira de calculista de Joaquim Cardozo pode ser dividida em três partes, as duas primeiras destacadas por ele mesmo em artigo publicado na revista Módulo em 1965, “Dois episódios na História da arquitetura moderna brasileira” (CARDOZO, 1965), em Recife, na década de 1930 e em Belo Horizonte, na década de 1940. Depois, entre as décadas de 1950 e 1960, a terceira parte, que o consagrou como um dos principais engenheiros do movimento modernista na arquitetura brasileira, a construção de Brasília.

O primeiro dos episódios descritos pelo engenheiro é o movimento encabeçado pelo arquiteto Luís Nunes em Recife entre 1934 e 1937. Nessa mesma época é construído o Edifício Gustavo Capanema, então sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Projeto da equipe de arquitetos liderada por Lúcio Costa e com consultoria de Le Corbusier, se tornou o marco de partida da arquitetura moderna brasileira (CARDOZO, 1965).

Luís Nunes, arquiteto formado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, com fortes influências de Lúcio Costa, tornou-se “um dos mais ardorosos partidários do novo estilo” (CARDOZO, 1965) e em 1934 leva essa influência para Recife, onde com apoio político consegue fundar a DAC, Diretoria de Arquitetura e Construção, que durante um ano foi responsável por projetar, construir e fiscalizar todas as obras públicas do estado de Pernambuco.

No início do funcionamento da DAC foi preciso um árduo trabalho de conscientização tanto para que os audaciosos projetos fossem aceitos em um ambiente onde predominava o desinteresse a incompreensão, quanto para que pudessem preparar projetistas, arquitetos, engenheiros e mestres de obra para trabalharem com os novos conceitos e novas tecnologias trazidas por Luís Nunes e Joaquim Cardozo. Essa introdução de uma visão moderna nos profissionais que já exerciam a arquitetura na época

e a formação de novos profissionais com a mesma visão, foi responsável por uma geração de arquitetos que deram continuidade ao trabalho iniciado nos anos 30 (COSTA, 2008).

Em outubro de 1935, a DAC foi responsável pelo Pavilhão de Pernambuco na exposição comemorativa da Revolução Farroupilha em Porto Alegre, onde foram expostos os projetos e obras desenvolvidos nessa fase. Essa exposição é considerada a primeira exposição de Arquitetura Moderna no Brasil (DANTAS, 2004).

Entre os projetos expostos em Porto Alegre se destacaram: a Escola Rural Alberto Torres, construída em 1935 e 36 (Figura 3), a Caixa D'água de Olinda de 1937 (Figura 4) e o Pavilhão Luiz Nunes de 1937 (antigo Pavilhão de Verificação de Óbitos, atual sede do IAB-PE) – (Figura 5).



Figura 3 – Escola Rural Alberto Torres Recife (PE), projeto do Arq. Luiz Nunes, construído em 1935-36.

Fonte: Benício Whatley Dias - Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação.



Figura 4: Caixa d'Água e Igreja da Sé em Olinda - PE, em foto de G.

E. Kidder Smith para “The Architectural Review”, março de 1944.

Fonte: Portal Vitruvius - Arqtextos 072, maio de 2006.



Figura 5: Croqui do Pavilhão Luiz Nunes (Pavilhão de Verificação de Óbitos, atual sede do IAB-PE).

Fonte: Croquis de Arquitetura.

Em 1935, durante a repressão após a revolta comunista de 1935 e apenas quatro meses depois de sua criação, a DAC e seus principais colaboradores, foram vinculados ao movimento revolucionário sob acusações infundadas e teve seus trabalhos paralisados. Esse fato suscitou no afastamento de Luís Nunes da diretoria e uma interrupção que durou até o final de 1936, quando o arquiteto foi reconduzido ao cargo de diretor por pressão dos próprios desenhistas, arquitetos e engenheiros, que por estarem alinhados com os conceitos modernistas implementados por Nunes não aceitaram as alterações propostas por seu substituto – arquiteto Aurélio Lopes (CARDOZO, 1965). Nessa nova fase, a diretoria teve sua responsabilidade ampliada, tornando-se Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU).

Para Cardozo, os edifícios construídos por essa Diretoria entre 1935 e 1937, ano em que o Golpe de Estado de 10 de novembro praticamente encerrou suas atividades, apresenta uma “generalização de ideia de ordem e de unidade” que caracterizam o movimento moderno na arquitetura, cuja “força e capacidade de execução” representam uma “linguagem brasileira” da arquitetura moderna – que surpreendeu críticos e estudiosos estrangeiros durante as décadas seguintes – já adequadas à capacidade de execução, disponibilidade de materiais e à cultura nacional (CARDOZO, 1965).

O pouco tempo que durou a experiência da DAC foi suficiente para que fossem produzidos projetos com grande aperfeiçoamento técnico, inovadores para época e com princípios arquitetônicos claros, embasados nas influências modernistas vindas da Europa, principalmente na figura de Le Corbusier.

Le Corbusier exerceu forte influência na formação da arquitetura moderna brasileira, trazendo, desde sua primeira visita, em 1929, acontecimento dado como “marco de referência na formação da consciência da modernidade arquitetural” (MARQUES & NASLAVSKY, 2011). Em Recife, as ideias do arquiteto repercutiram pela imprensa local. Trazidas por arquitetos como Luís Nunes, que ainda estudante da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro assistiu à primeira visita do arquiteto franco-suíço ao Brasil, as ideias modernistas encontraram eco na já latente cultura modernista de Pernambuco, principalmente no campo das artes (MARQUES & NASLAVSKY, 2011).

Além de Luís Nunes, outra personagem fundamental para esse primeiro momento da arquitetura moderna brasileira foi o próprio Joaquim Cardozo. O engenheiro é responsável por uma verdadeira revolução técnica na engenharia brasileira, estimulado e inspirado pelos projetos de grandes arquitetos com quem trabalhou durante toda sua carreira.

Os dois profissionais encontraram em Recife um ambiente favorável para que um grupo de jovens engenheiros e arquitetos alinhados com os novos preceitos do modernismo, envolvidos em uma “efervescência em torno do conhecimento científico” (CARDOZO apud MARQUES & NASLAVSKY, 2011) e com apoio político do então governador Carlos de Lima Cavalcanti, pudessem implementar uma iniciativa, pública e organizada, em torno da produção de projetos e obras que representaram o primeiro movimento da arquitetura moderna brasileira.

Ainda durante a primeira fase dessa iniciativa, na

DAC, Luiz Nunes foi orientado por Joaquim Cardozo a respeito das técnicas construtivas mais atuais da época. Utilizando uma vasta biblioteca de livros e revistas técnicas que ambos montaram na diretoria, Cardozo e Nunes aplicaram inovações tecnológicas em várias das obras projetadas por eles. Dentre as inovações, destacam-se as escadas helicoidais apoiadas apenas nas extremidades, usadas pela primeira vez no Brasil, no Hospital da Força Pública ou Brigada Militar do Derby e o projeto da Escola Rural Alberto Torres, que usa, também pela primeira vez no Brasil, rampas de acesso ao edifício em substituição às escadas. Esta rampa, se torna o grande destaque, tanto formal quanto de inovação estrutural da obra.

Apesar das limitações encontradas na época no Brasil, esse momento na arquitetura moderna brasileira em Recife expõe, de forma clara, as influências modernistas europeias. Com uma sensibilidade refinada para adaptar os conceitos modernistas à realidade local, Joaquim Cardozo e Luís Nunes conseguem utilizar materiais e técnicas disponíveis e ainda adequa a arquitetura ao clima da região.

A influência dos traços modernistas nesse período em Recife, é visto no projeto da Escola de Débeis Mentais ou Escola de Anormais, de 1934 que, em linhas gerais, segundo Cardozo (1965), “lembra a L'école Maternelle de André Lurçat. Um elemento modernista marcante utilizado por Lurçat é a elevação dos edifícios e a criação de pilotis, uma solução adequada para edifícios escolares, já que o espaço exterior coberto ao nível do solo cria espaços úteis aos seus programas. Esse recurso foi explorado em outros projetos da DAU nos anos seguintes, já no segundo período de atividades da Diretoria, como o projeto para a Escola Experimental, de 1937 (Figura 6), que apresenta não só essa característica modernista como também faz uso das janelas em fita e do telhado jardim, além da escada helicoidal, semelhante à utilizada no Hospital da Força Pública.

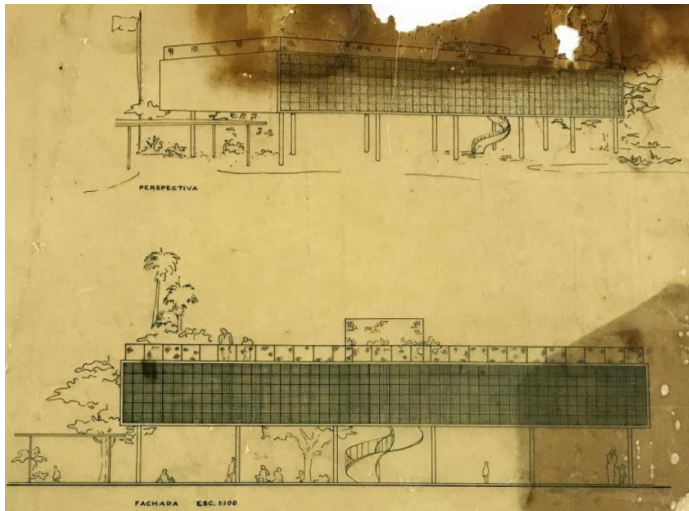


Figura 6: Perspectiva e Vista Frontal do projeto original do pavilhão de salas para uma Escola Experimental em Recife (de Luiz Nunes e equipe, 1937).

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano, foto de Paulo M. V. Ribeiro.

Tendo sido projetada pela equipe da DAU ao mesmo tempo que o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, a Caixa D'água de Olinda (Figura 7) traz em sua composição elementos que se tornariam característicos para a arquitetura moderna brasileira e estão presentes desde os primeiros esboços de estudo do projeto do Ministério. Entre esses elementos, podemos destacar sua implantação que respeita de o importante ambiente histórico e geográfico no qual está localizado, criando uma esplanada-belvedere, contrastando a horizontalidade deste com a verticalidade do volume do prédio, além do uso de pilotis no pavimento térreo, separando visualmente os dois volumes e trazendo leveza ao conjunto.



Figura 7: Caixa d'Água e Igreja da Sé em Olinda - PE, em foto de G.

E. Kidder Smith para "The Architectural Review", março de 1944.
Fonte: Portal Vitruvius - Arqutextos 072, maio de 2006.

Chama ainda a atenção nessa obra o arrojo estrutural com a utilização do concreto armado em uma estrutura em altura, comparada à época aos grandes arranha-céus e a presença marcante das fachadas em elemento vazado – cobogó, exaltando novamente a adequação aos sistemas construtivos, ao clima e à cultura locais. Sobre esse projeto, Joaquim Cardozo descreve com entusiasmo parte de sua experiência com os sistemas construtivos locais:

“Os volumes e superfícies vazadas que antigamente eram resolvidos com as venezianas, foram criados agora com o emprego justo e adequado de um material pernambucano por excelência e que conserva a mesma simplicidade de linhas de certas grades e esquadrias: o combogó”(…) “Estas superfícies de combogó atuando nas fachadas muito ensolaradas como verdadeiro “brisesoleil”, produzem desenhos caprichosos de sombra e luz, de bom efeito decorativo” (sic) (53). Foi com base nesta riqueza de concepção e levando em conta a sua excepcional localização que participamos de um grupo que elaborou um projeto para utilização do espaço Cobogo, na caixa d'água de Olinda.” (CARDOZO apud MARQUES & NASLAVSKY, 2011).

Os trabalhos da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco se encerraram ainda em 1937, com o falecimento precoce de Luiz Nunes, antes de completar 30 anos, vítima de tuberculose. Em 1939, Joaquim Cardozo ainda foi responsável pelo cálculo da estrutura de concreto armado do Palácio da Fazenda, projetado por desenhistas e profissionais remanescentes da DAU, lideradas pelo arquiteto Fernando Saturnino de Britto. Esse projeto marca, a afirmação da linguagem arquitetônica modernista de Recife como linguagem oficial, mostrando o legado deixado pela experiência da DAU para a arquitetura moderna brasileira.

Parte desse legado pode ser extraído das relações entre os profissionais – arquitetos e engenheiros –

das equipes que passaram pelas DAC e DAU durante esses quase quatro anos. O engenheiro Antônio Baltar, importante membro da diretoria descreveu assim essa relação:

“Arquiteto e engenheiro estrutural se entenderam pela primeira vez nessa parte do país e naqueles tempos, para harmonizar as suas tarefas complementares, ganhando aqueles uma maior consciência mecânica de seus projetos – estes últimos sendo obrigados a alargar e aprofundar os seus meios de investigação e previsão estrutural. [A que ninguém saiu devendo, concluímos]”. (BALTAR, 1963 apud NASCIMENTO, 2007)

Para Baltar, as estruturas projetadas pela DAC e DAU durante esse momento em Recife representaram uma “verdadeira revolução operada nos métodos de cálculo estrutural então usuais” (NASCIMENTO, 2007). Explorando as dimensões das peças projetadas e assim aproveitando o máximo das propriedades de resistência dos materiais e produzindo formas que se harmonizavam à arquitetura e inovando o cálculo estrutural em estruturas como relata Baltar “mais funcionais e mais belas” (BALTAR, 1963 apud NASCIMENTO, 2007).

3. A TRAJETÓRIA INICIAL COM OSCAR NIEMEYER NA PAMPULHA

O segundo momento, também destacado pelo próprio engenheiro em seu artigo de 1965, é o “Episódio da Pampulha”, e começa com a mudança de Joaquim Cardozo para o Rio de Janeiro, depois de um discurso proferido como paraninfo da turma de formandos de 1939 do curso de Engenharia da Escola de Belas Artes Cardozo, em que faz críticas ao “Estado Novo” e é demitido, mudando-se então para o Rio de Janeiro, onde passa a fazer parte do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ao lado de Rodrigo de Mello Franco, Lúcio Costa, Roberto Burle Marx e Oscar Niemeyer, com quem desenvolve uma importante amizade (SCHMIDT, 2020).

Niemeyer convida Joaquim Cardozo para fazer o cálculo estrutural dos edifícios do projeto do Conjunto da Pampulha, construído às margens deste lago em Belo Horizonte a pedido de Juscelino Kubitschek, então prefeito da cidade.

O conjunto é formado pelo Cassino (Figura 8), a Casa de Baile (Figura 9), o late Clube e a Igreja de São Francisco (Figura 10); havia também o projeto de um hotel, que não foi construído. Esses projetos ocorreram no período entre 1941 e 1945 e teve a participação decisiva de Joaquim Cardozo que, integrado ao projeto desde o início por Niemeyer, acompanhou com sensibilidade o arrojo estrutural das novas formas propostas pelo arquiteto, criando detalhes construtivos para dar vida às formas livres, tão diferentes da rigidez que se via na época (SANTANA, 1998).



Figura 8 – Antigo cassino, 1950, atual Museu de Arte da Pampulha (Conjunto da Pampulha).

Fonte: Foto de Cândia de Oliveira (Museu Histórico Abílio Barreto). CPDOC FGV – Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas.



Figura 9 – Casa do Baile. 1943-48 (Conjunto da Pampulha).
Fonte: CPDOC FGV – Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas.



Figura 10 – Fundos da Igreja São Francisco de Assis - Painel de Portinari 1945-55 (Conjunto da Pampulha), Belo Horizonte MG.
Fonte: CPDOC FGV – Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas.

Uma das características desse projeto é o fato de sua forma ser totalmente fiel à estrutura que a suporta, “a realidade do equilíbrio é perfeitamente sensível, compreensível pelo menos, impondo-se sem qualquer efeito ilusório ou misterioso a relação entre carga e suporte.” (CARDOZO, 1955 apud SANTANA, 1998). Nesse período em que a arquitetura moderna se estabelecia no país, o protagonismo de Joaquim Cardozo, com sua genialidade inventiva propiciou a Oscar Niemeyer a liberdade de explorar sua criatividade. Cardozo permitiu que a arquitetura fosse mais que a funcionalidade, alcançando uma estética onde a forma e a estrutura se fundem. Com sua visão, foi possível criar formas puras, livres, onde a estrutura já exhibe a arquitetura, sem a necessidade e os excessos dos elementos decorativos, e beleza surgia na simplicidade e no equilíbrio das formas estruturais (INOJOSA, 2019). Assim, Cardozo contribuiu para uma redefinição na arquitetura brasileira, explorando a elegância na coerência estrutural e na clareza da expressão arquitetônica.

Apesar da relação próxima entre engenheiro e arquiteto e das importantes contribuições de Joaquim Cardozo para as obras da Pampulha, do ponto de vista estrutural, os projetos de Belo Horizonte fo-

ram pouco explorados em publicações do ramo, nem mesmo pelo próprio Joaquim Cardozo, que escreveu sobre a Pampulha em dois textos, nos quais destaca a relação de parceria criativa entre Cardozo e Niemeyer, onde engenheiro e arquiteto “conhecendo-se mutuamente e explorando, ambos, lado a lado, as possibilidades plásticas de um novo material” (NASCIMENTO, 2007).

Sobre essas experiências, destacam-se soluções para duas questões que eram discutidas por arquitetos modernistas do mundo inteiro, descritas por Cardozo no artigo “Arquitetura Brasileira – características mais recentes” (CARDOZO, 1955) – a “Modificação dos Pilotis” e a “Transformação da Abóbada”. Sobre a primeira Cardozo descreve:

“Os próprios pilotis dos primeiros tempos da arquitetura moderna transformaram-se, assinalando agora com maior agudeza esse ‘canto dos pontos de apoio’ de que nos fala Perret; os pilotis modificaram-se em formas plásticas que à primeira vista dão a impressão de esculturas e que são, entretanto, funcionais, pois resultam das transições entre os espaços criados, entre os prismas estruturais que coordenam a estabilidade da construção” (CARDOZO, 1955).

As contribuições propostas por Niemeyer e Cardozo nesses temas apontam para um trabalho não apenas intuitivo, mas de profunda pesquisa em busca das melhores soluções disponíveis, levando em consideração não só seus próprios conhecimentos e experiências profissionais, mas também o momento histórico, as tecnologias e métodos construtivos vigentes, os materiais disponíveis e os estudos científicos da época. Assim, explorando essas possibilidades e buscando uma marca nacional, uma adequação local e imprimindo a elas o caráter individual de cada um, chegavam a resultados realmente inovadores (NASCIMENTO, 2007).

Obra diferenciada de outras da época, segundo Katsinsky (1987), a Pampulha sintetiza toda sua arquitetura, através da criatividade, da necessidade de contestação e desafio, quebra a rigidez do racionalismo

com a introdução da curva (KATINSKY apud SABBAG, 1987). Essa ruptura foi possível pois Joaquim Cardozo explorou a tecnologia do concreto armado junto com Niemeyer, utilizando o material de forma criativa e inovadora.

Assim como aconteceu em Recife, os projetos da Pampulha foram documentados em uma importante exposição, a “Brazil Builds”, no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943, onde foram expostas fotos de G. E. Kidder Smith de edifícios de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e os da Pampulha, boa parte deles calculados por Joaquim Cardozo.

4. A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA

O terceiro momento, em que os trabalhos de Joaquim Cardozo protagonizam a história da Arquitetura Moderna Brasileira, é o período entre 1956 e 1964, durante a construção de Brasília, quando Cardozo é integrado à equipe da Novacap como diretor da Seção de Cálculo Estrutural e é o responsável pelos projetos estruturais dos principais edifícios da nova capital como o Congresso Nacional (Figura 11 e Figura 12).

Brasília foi construída em três anos e meio, de novembro de 1956, quando foram iniciadas as fundações para o Brasília Palace Hotel e para o Palácio da Alvorada, a 21 de Abril de 1960, data de sua inauguração (CARDOZO, s.d.) Isso se deve graças ao talento, criatividade e ousadia de três grandes nomes da Arquitetura Brasileira: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e, apesar de não receber tantos méritos quanto seus colegas, Joaquim Cardozo (GALLINDO, 2004).



Figura 11: Foto da Construção do Congresso Nacional.

Fonte: Arquivo Público do DF



Figura 12: Foto da Construção da Cúpula do Senado

Fonte: Arquivo Público do DF

Esse período na carreira do engenheiro é marcado pelos maiores desafios estruturais, como nos projetos da Catedral de Brasília (Figura 13) e da Cúpula da Câmara dos Deputados, que além de cálculos extremamente complexos e sem referências na arquitetura vigente tinham prazos mínimos para serem resolvidos, sendo necessárias investigações imediatas e as vezes até antecipadas (SANTANA, 1998).



Figura 13: Construção da Catedral de Brasília, 1959

Fonte: Arquivo Público do DF.

Fonte: Arquivo Público do DF.

Os projetos de Brasília trouxeram desafios e exigiram que Joaquim Cardozo trabalhasse, quase que ao mesmo tempo, com problemas e soluções estruturais inovadoras. Como os “verdadeiros arcobotantes, não mais como abóbodas, mas escorando-se entre si” da Catedral, ou “uma casca limitada pela superfície de uma zona de elipsóide de revolução, abaixo do equador” da cúpula da Câmara dos Deputados” (Figura 14) (CARDOZO, s.d.).



Figura 14: Construção da Cúpula da Câmara dos Deputados, 1958

Fonte: Arquivo Público do DF.

Já nos outros palácios, os desafios eram os reduzidos pontos de apoio das colunas, como o icônico pilar do Palácio da Alvorada (Figura 15) e a esbeltez dos perfis e das grandes e finas lajes desenhadas por Niemeyer.

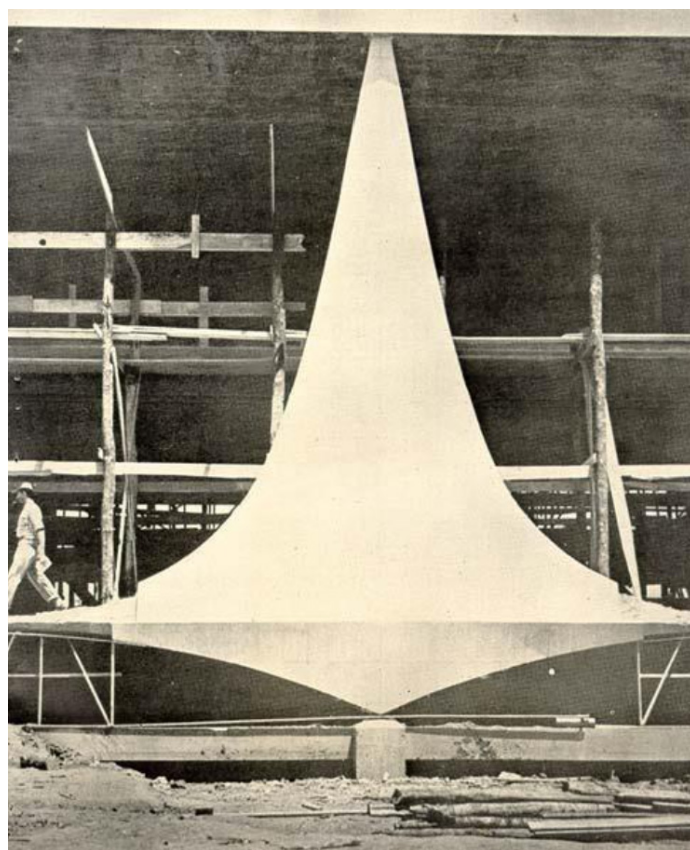


Figura 15: Detalhe da Construção de uma das colunas do Palácio da Alvorada. Foto reproduzido da Revista Brasília, janeiro de 1958.

Fonte: CPDOC FGV – Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas.

Nesse período, Cardozo também contribuiu para a arquitetura e engenharia brasileiras no campo acadêmico, como crítico e teórico de arquitetura com a publicação de diversos artigos e por proferir várias palestras no meio universitário.

5. O EXÍLIO PESSOAL, O FIM DA VIDA E O LEGADO

O fim da carreira do engenheiro é marcado por uma tragédia que abalaria seu estado físico e emocional, o desabamento do Pavilhão da Gameleira em Belo Horizonte, que causou a morte de 68 operários. O projeto de Oscar Niemeyer foi calculado em seu escritório em 1971.

Em um inquérito marcado por interesses econômicos e políticos e graves acusações, Cardozo chegou a ser condenado em 1974 a dois anos e dez meses de prisão, responsabilizado pela tragédia, mas foi absolvido posteriormente pelo Tribunal de Alçada de Minas Gerais (SANTANA, 1998).

Sem condições psicológicas para exercer sua profissão, Joaquim Cardozo encerrou suas atividades em 1972, aos 75 anos. Nos últimos anos de vida, vivendo em Recife, sua terra natal, ainda recebeu diversas homenagens, como a sua eleição como Sócio Benemérito do IAB e o Prêmio August Perret. Doou sua biblioteca particular à Universidade Federal de Pernambuco.

Passou ainda um período no Rio de Janeiro ao lado do amigo Oscar Niemeyer, que o levou para o Rio e o hospedou em um hotel, depois em uma clínica, para que pudesse frequentar o escritório do arquiteto diariamente (SUSSEKIND & NIEMEYER, 2002). Em quatro de novembro de 1978, aos 81 veio a falecer em uma clínica em Olinda – PE.

Joaquim Cardozo é responsável por uma verdadeira revolução técnica na engenharia brasileira, estimulado e inspirado pelos projetos de grandes arquitetos com quem trabalhou durante toda sua carreira, como antecipa, muito antes de se consagrar como o engenheiro de Brasília, em 1939, durante uma aula de Teoria e Filosofia da Arquitetura na Escola de Belas Artes de Pernambuco:

“(…) tive a oportunidade de colaborar com arquitetos que não somente mostraram nos seus projetos o mais perfeito conhecimento de adaptação dos materiais plásticos modernos ao caso brasileiro, como ainda chegaram a incutir nos mesmos um caráter bem pernambucano (...) conseguindo ao mesmo tempo os melhores efeitos plásticos do concreto armado (...)” (Cardozo, citado em “Joaquim Cardozo 1897 – 1078 – O Engenheiro da Poesia”. SANTANA, Geraldo - 1998)

6. O RECONHECIMENTO DE OUTROS MESTRES

Ainda em vida, Joaquim Cardozo recebeu, em diversas ocasiões, o reconhecimento de seus pares, grandes mestres de diversas áreas, como Jorge Amado, Oscar Niemeyer, Candido Portinari, entre outros.

Em 1961, a Revista Módulo, uma revista de arquitetura e artes visuais no Brasil, fundada por Oscar Niemeyer em 1955, dedicou a edição de número 26 inteiramente a Joaquim Cardozo. Com textos de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Oscar Niemeyer, Jorge Amado, Samuel Rawet, Fausto Cunha, Renard Perez, Mário Barata e do próprio Joaquim Cardozo, a publicação exalta a carreira do engenheiro como um mestre, das obras e das artes, destacando suas contribuições para a engenharia, a poesia, a arquitetura e a conservação do patrimônio histórico.

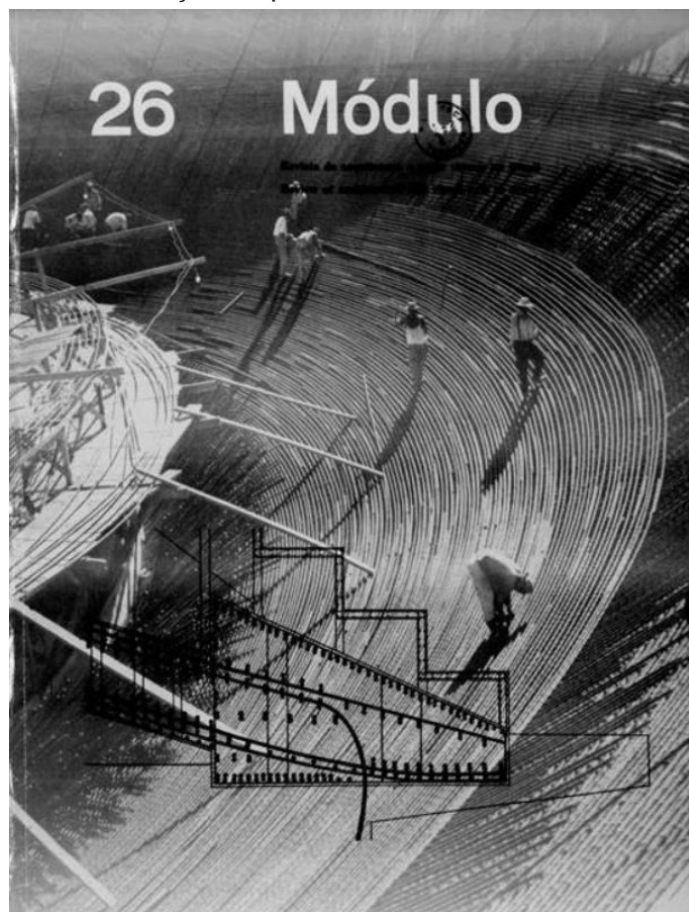


Figura 16: Capa do número 26 da Revista Módulo, de 1961
Fonte: Biblioteca Nacional, Hermentoteca Digital Brasileira

Nesta publicação, Jorge Amado, o renomado escritor baiano, escreveu um texto intitulado “Mestre Cardozo”, o qual inicia indagando:

“Que presença mais importante hoje em nossa literatura, em nossa cultura, do que a de Joaquim Cardozo, senhor dos ventos e das chuvas, dos canaviais nordestinos, e do concreto armado, dos cálculos de estruturas e da moderna arquitetura brasileira?” (AMADO, Jorge. Mestre Cardozo. Módulo. Rio de Janeiro, n. 26, p. 8, dezembro de 1961).

E mais adiante o descreve “(...) *curvado sobre o projeto para calcular-lhe a segurança e fazê-lo edifício, cria poesia e vida todos os dias.*” (AMADO, 1961).

Nessa mesma publicação, Oscar Niemeyer diz que “Cardozo é o homem mais culto que conheço – incapaz de impor uma opinião com a intransigência das coisas irrefutáveis, apresentando-as sempre como sugestões pessoais, que julga justas e convenientes” e sobre a relação de sua arquitetura com as soluções estruturais criadas pelo engenheiro, Niemeyer relata:

“Se lhe proponho solução difícil de realizar, êle a estuda com redobrado carinho, desejo de não lhe reduzir o que porventura apresenta de novo e arrojado, mas de adicionar-lhe outros detalhes que acentuem essas características.” (Niemeyer, Oscar. Joaquim Cardozo. Módulo. Rio de Janeiro, n. 26, p. 5, dezembro de 1961).

Sobre sua poesia, em 1963 Carlos Drummond de Andrade escreveu: “*qualquer louvor ao caráter estritamente poético dos últimos versos de Joaquim Cardozo seria infantil; eles são, por vezes, a poesia ‘quase’ tal como qualquer um de nós*” (ANDRADE, Carlos Drummond, 1963 *apud* DOS SANTOS, 2023).

O amplo reconhecimento recebido por Joaquim Cardozo, tanto por sua obra literária, quanto na engenharia, demonstra a importante e significativa contribuição de Cardozo nos dois campos. Como poeta, é elogiado por sua precisão poética e sua ca-

pacidade de valorizar formação identitária do povo brasileiro. No campo da engenharia, Cardozo foi inovador e revolucionou a concepção estrutural do concreto armado com seus métodos de cálculo, protagonizando o movimento moderno da arquitetura brasileira.

CONCLUSÃO

Joaquim Cardozo, o “Engenheiro da Poesia”, desempenhou um papel fundamental na evolução da arquitetura moderna brasileira, transcendendo os limites convencionais da engenharia estrutural com sua visão artística e inovadora. Sua contribuição não foi apenas técnica, mas também profundamente criativa, permitindo que arquitetos como Oscar Niemeyer explorassem novas formas e conceitos, que redefiniram a arquitetura modernista brasileira. Desde sua colaboração inicial com Luís Nunes em Recife, passando pelos projetos inovadores do Conjunto da Pampulha em Belo Horizonte, até a construção de Brasília, Cardozo demonstrou sua capacidade natural de integrar funcionalidade, estética e tecnologia em suas obras.

A atuação de Cardozo foi marcada por uma série de inovações que desafiaram as práticas construtivas da época. Sua utilização do concreto armado de forma ousada e criativa, juntamente com a introdução de elementos modernistas como rampas de acesso, escadas helicoidais e estruturas elevadas sobre pilotis, não apenas colaboraram para a evolução da engenharia brasileira, mas também ajudaram a consolidar uma identidade arquitetônica nacional. Além disso, a sensibilidade de Cardozo em adaptar influências modernistas europeias ao contexto brasileiro resultou em projetos que harmonizavam com o clima, a cultura e os materiais locais.

A colaboração entre Cardozo e os arquitetos com quem trabalhou foi essencial para o sucesso de suas obras, ícones da arquitetura moderna. Sua habilidade em traduzir conceitos arquitetônicos inovadores

em estruturas viáveis e esteticamente agradáveis foi crucial para a concretização de projetos como a Escola Rural Alberto Torres, a Igreja da Pampulha e a Catedral de Brasília. Essas e outras obras apenas representam marcos históricos e culturais do Brasil, exemplificando a sintonia entre engenharia e arte que caracterizou a carreira de Cardozo.

O legado deixado por Joaquim Cardozo está nas estruturas que desenhou e nas gerações de engenheiros e arquitetos que se inspiram em seu trabalho, além de suas poesias, que retratam e enaltecem sua terra, seu país e sua técnica. Sua abordagem multidisciplinar, combinando poesia, arte e ciência, continua a ser um exemplo de como a engenharia não é só o equilíbrio, mas sim a criatividade, a arte a sensibilidade, uma forma de expressão artística. Assim, a obra de Cardozo é um testemunho duradouro da importância da criatividade e da inovação na construção de um futuro mais belo e funcional.

BIBLIOGRAFIA

AMADO, Jorge. *Mestre Cardozo*. Módulo, n. 26, p. 8 a 9. Rio de Janeiro, dezembro de 1961

AZEDO, Luiz Carlos. *Nas entrelinhas: A luz do poeta Joaquim Cardozo na arquitetura de Brasília*. Correio Braziliense, Brasília, 21 abr. 2024. Disponível em: <https://blogs.correiobraziliense.com.br/azedo/nas-entrelinhas-a-luz-do-poeta-joaquim-cardozo-na-arquitetura-de-brasilia/>. Acesso em: 6 jun. 2024.

CARDOZO, Joaquim. *A construção de Brasília*. Rede de Ideias – s.d.

CARDOZO, Joaquim. *Arquitetura Brasileira: características mais recentes*. Módulo, v. 1, n. 1, p. 6-9, março de 1955.

CARDOZO, Joaquim – *Dois episódios na história da arquitetura moderna brasileira*. Revista Módulo, nº 4, PP. 32-36. Março de 1965. Reeditado em www.joaquimcardozo.com

-Rede de Idéias – 2004.

CARDOZO, Joaquim. *Poesias completas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

COSTA, Alcilia Afonso de Albuquerque. *A produção arquitetônica moderna dos primeiros discípulos de uma Escola*, em *Arquitextos* ISSN 1809-6298, 098.05 ano 09, julho, 2008.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro – *Joaquim Cardozo contemporâneo do futuro*. Ensol Editora – 2004.

DOS SANTOS, P. H.. *Arquiteturas Poéticas e Efeitos Estéticos na Lírica de Joaquim Cardozo*. *Línguas & Letras*, [S. l.], v. 22, n. 53, 2023. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/31005>. Acesso em: 7 jun. 2024.

GALLINDO, Cyl. *Joaquim Cardozo*. www.joaquimcardozo.com - Rede de Idéias – 2004.

INOJOSA, Leonardo da Silveira Pirillo. *O Protagonismo da Estrutura na Concepção da Arquitetura Moderna Brasileira*. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília, Brasília. Brasília, 2019

MACEDO, Danilo Matoso & SBREIRA, Fabiano José Acadio. *Forma Estática, Forma Estética: Ensaio de Joaquim Cardozo sobre arquitetura e engenharia*. Brasília, Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.

MARQUES, Sônia e NASLAVSKY, Guilah. *Eu vi o modernismo nascer... foi no Recife*. em *Arquitextos* ISSN 1809-6298/131.02, São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, Elisa Fonseca. *Arte e Técnica na Obra de Joaquim Cardozo: notas para a construção de uma Biografia Intelectual*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB/FAU/UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Urbanismo. Rio de

Janeiro, 2007.

NIEMEYER, Oscar. *Joaquim Cardozo*. Módulo. Rio de Janeiro, n. 26, p. 5, dezembro de 1961

NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura*. Editora Revan, 2000, 3ª edição, Rio de Janeiro, Dezembro de 2000.

SABBAG, Haifa Y. ... e *Fez-se a Obra. De Concreto e Emoção*. Revista AU, Editora PINI, ano 3, n. 15, p. 43-55, São Paulo, SP, 1987.

SANTANA, Geraldo. *Joaquim Cardozo 1897-1978 – O Engenheiro da Poesia*. Revista AU, Editora PINI, São Paulo, SP, 1998.

SCHMIDT, Sarah. *Contas de um poeta*. Revista Pesquisa FAPESP, Edição 295, São Paulo, setembro de 2020. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/contas-de-um-poeta/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br. Acesso em: 6 jun. 2024.

SUSSEKIND, José Carlos; NIEMEYER, Oscar. *Conversa de Amigos: correspondências entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind*. Ed. Revan, 2002, Rio de Janeiro.

ENSAIOS DIAGRAMÁTICOS CONTRA A MANUFATURA

DIAGRAMMATIC TESTS AGAINST MANUFACTURING

FELIPE DRAGO E PAULO REYES

Resumo

O artigo busca contribuir no debate sobre a relação entre projeto, canteiro de obras e política organizativa a partir da obra de Sérgio Ferro. Apoiada em uma estética do diagrama, objetiva ensaiar questões de projeto de arquitetura como experiências crivadas de forças externas ao fazer arquitetural. Acompanhando a obra de Sérgio, o tema gira em torno da eliminação (ou redução da importância organizacional) do comando e da exploração na produção em geral e, em especial, do canteiro de obras. Parte da premissa de um alto grau de sobredeterminação do trabalho em canteiro sobre o desenho, dedicando-se, por isso, a uma análise que prioriza a agência direta canteiro-desenho. Evoca, também, o pensamento deleuziano, que auxilia no estranhamento das segmentariedades (funções fixas) para provocar deslocamentos do saber-fazer enquanto fixidez organizacional. Tais movimentos são expressos em diagramas, cuja função é mapear as afecções envolvidas. A principal contribuição do texto é visibilizar certa sensibilidade organizacional e construtiva rebeldes. Aponta-se, como resultado do estudo, que o sucesso dessa tarefa pode ser medido principalmente pelo poder do trabalhador manual em decidir concretamente sobre a destinação da produção em que se envolve, entre outros fatores.

Palavras-chave: projeto; canteiro de obras; manufatura; diagrama; política.

Abstract

This article seeks to contribute to the debate on the relationship between project, construction site and organizational policy based on the work of Sérgio Ferro. Based on an aesthetic of diagrams, it aims to explore issues of architectural design as experiences riddled with external forces in the making of archi-

itecture. Following Sérgio's work, the theme revolves around the elimination (or reduction of the organizational importance) of command and exploitation in production in general and, in particular, in the construction site. It is based on the premise of a high degree of overdetermination of work on the construction site over design, and therefore dedicates itself to an analysis that prioritizes the direct agency between construction site and design. It also evokes Deleuzian thought, which helps to estrange segmentarities (fixed functions) in order to provoke shifts in know-how as organizational fixity. Such movements are expressed in diagrams, whose function is to map the affections involved. The main contribution of the text is to make visible a certain rebellious organizational and constructive sensibility. As a result of the study, it is pointed out that the success of this task can be measured mainly by the power of the manual worker to decide concretely on the destination of the production in which he is involved, among other factors.

Keywords: project; construction site; manufacturing; diagram; policy.

APRESENTAÇÃO

O artigo busca contribuir no debate sobre a relação entre projeto e política a partir da obra de Sérgio Ferro. Como temática principal, insere-se nos estudos que utilizam componentes da crítica teórica desse autor para extrair potenciais e indicativos de caminhos para a superação do “modo arquitetural de produção” (Ferro, 2005), calcado na exploração e no comando e marcado pela “estética da separação” (resultante da separação serial de equipes de trabalhadores no canteiro de

obras, mas também da separação canteiro-desenho (*Idem*)).

Primeiro, vejamos que, entre os trabalhos que se dedicam à obra de Sérgio Ferro ou à Arquitetura Nova pode-se destacar, por critério de folego e abrangência, Arantes (2002) e Koury (2003; 2016), Contier (2009) e Buzzar (2019), entre outros. Analisando mais atentamente a multiplicidade de trabalhos que se desdobram de sua obra, nota-se que eles se abrangem em um arco de questionamentos que vai desde o papel do profissional, discutido principalmente por Paulo Bicca (1984; 2020; 2022), até os influenciados pelos canteiros didáticos/ experimentais de toda ordem (Costa, 2008). Soma-se a eles as abordagens de projeto que tomam a construção como manufatura serializada, mobilizando predados que vão desde a exploração e do comando direto até a chamada “autogestão” da autoconstrução. Ao passo em que algumas experiências e literaturas destacam certa cooperação simples residual na utilização de materiais tradicionais (tradição analítica iniciada casa Bernardo Issler, de Sergio e Flavio Império (Ferro; Império, [1965] 2006, p. 44)), outras destacam a influência indústria sobre tal manufatura (em especial a do Toyotismo, sob os aspectos da terceirização e segmentarização de processos) e a financeirização, onde predominam as análises de Arantes (2010), entre outros.

O ponto de partida do presente estudo, no entanto, situa-se em um texto de Sérgio escrito em 1972. Movido por uma ideia de crise relacionada à “racionalidade” da arquitetura paulista diante no contexto da ditadura militar e do “milagre” econômico, escreve suas *Reflexões para uma política na arquitetura*. Entre as tarefas fundamentais que se coloca, aparecem: a) apropriação dos meios de produção arquiteturais; b) crítica do modo de produção arquitetural e; c) ensaio de novos modos de produção arquiteturais. Na ocasião o autor propunha uma passagem da crítica

do modo de produção para a produção de modos arquiteturais múltiplos, experimentais etc. Para tanto, se propunha a uma conduta metodológica experimental no tripé: a) preservar e aperfeiçoar meios de produção que proporcionam alguma autonomia ao trabalhador; b) aprofundar a crítica radical; c) Tentar novos modos de produzir na expectativa de uma determinação nova, externa ao meio arquitetural, na qual se pudesse recontextualizar os experimentos, talvez numa estratégia de “contaminar” o meio arquitetural (Ferro, [1972] 2006, p. 211-13).

Sua resposta ao primeiro ponto do tripé estava ensaiada nas residências construídas alguns anos antes, de modo que já podia toma-la um tanto por premissa. Quanto ao segundo ponto, responde logo em 1975 com *O canteiro e o desenho*, texto de grande folego no qual praticamente resolve a crítica. No entanto, as respostas que dá ao terceiro ponto vêm ligadas ao ensino de arquitetura, separadas dos trabalhadores, o que talvez traga certa dificuldade teórica. Sérgio gradativamente assume que as respostas práticas são suficientemente verificáveis nas experiências das gerações posteriores, que se iniciam no contexto dos mutirões paulistas e seguem com os “garotos da Usina”⁶⁵, entre outros. Mas a “contaminação” não se concretiza, pois a determinação nova fica confinada ao público dos movimentos de moradia e suas assessorias técnicas no contexto das lutas por reforma urbana. Afora o “brutalismo caboclo”, uma sensibilidade que fale diretamente da organização do trabalho de construção, sem mediações, ainda está ausente. Existe, portanto, um vazio teórico justamente na conexão entre a crítica teórica (do modo de produção) e prática (vivências crivadas de forças alheias às determinações da teoria).

A lacuna sugere questões orientadoras diversas: como conduzir experiências dissonantes que envolvem amalgamas canteiro-desenho diversos, em especial com o objetivo de orientar criticamente as

⁶⁵ Essa tarefa foi levada a cabo, como o próprio Sérgio reconhece, em grande parte pelos “garotos da USINA”, como se pode ler em seu prefácio “Trabalhador Coletivo” e *Autonomia* (VILAÇA; CONSTANTE, 2015).

práticas projetuais? Como corrigir o curso e manter as sempre tateantes e didatizantes, frágeis e voláteis, vivências projetuais rebeldes? Que formas teóricas são potentes o suficiente para falar de experiências concretas sem abandonar a teoria ou fazer dela utilidade eletiva? Ou ainda, como passar do terreno do modo arquitetural de produção e trilhar o rumo da produção de modos arquiteturais pluralistas e dialógicos, sabidamente necessários para nutrir resistências políticas diversas, contraditórias e imersas no (ir-) “realismo capitalista” (Fischer, 2020)?

O trabalho, por isso, tem por objetivo construir um sistema aberto para ensaiar uma política da experiência, caracterizado pela pluralidade de influências no fazer projetual. Para tanto, busca formular uma abordagem no meio, entre teoria e prática, no terreno da política.

Buscando dar consequências a tais inquietações, o artigo organiza-se nas seguintes sessões. O título *Manufatura e subjetivação serial* expõe o conceito de manufatura em Marx e sua apropriação por Sérgio Ferro para caracterizar seu modo de produção arquitetural. O desenvolvimento do conceito proposto por este expõe um modo peculiar de compreender a manufatura na construção, a formação da subjetividade do trabalhador individual e propõe pistas a serem seguidas para influenciar na transformação do trabalhador coletivo (tomado no sentido marxiano). Em *Estética, política e diagrama* demonstra-se resumidamente uma concepção de política em Rancière e Deleuze, conduzindo a discussão ao conceito de diagrama em Deleuze.

Já nos *Componentes diagramáticos*, elabora-se noções de Corpos e polos para uma diagramática projetual criada a partir do problema da estética da separação. Enfim, nos *Desfechos diagramáticos* demonstra-se o desdobramento de quatro agenciamentos hipotéticos iniciais e desenvolve-se mais detidamente um quinto. Na *Conclusão*, dentre uma série de apontamentos, destaca-se o principal signo sob o qual a serialidade manufatureira arrefece: a aquisição pelo trabalhador manual da potência concreta de decidir sobre a destinação da produção em

arranjos múltiplos de aliança com os projetistas e outros atores.

A resolução provisória dos questionamentos, num primeiro nível, aparece por meio da elaboração de três Corpos disparadores: problema de projeto, desenho prévio e canteiro-desenho. Num segundo nível, quatro polos misturam-se aos Corpos (forma, força, materiais e produção) em busca de transversalização da ação e dos elementos de criação. A abordagem diagramática, enfim, mostra-se potente para demonstrar caminhos singularizantes da experiência de projeto, mas também para pensar a superação do comando e da serialidade da produção de subjetividades em canteiro, buscando na individualização, na variação e na pluralidade diagramática suas demonstrações. Além disso, tal abordagem também se mostra útil para sinalizar caminhos possíveis para a diminuição da necessidade de comando do trabalho e para a reconstituição das ações e do pensamento de criação em todos os níveis da produção.

As respostas aqui ensaiadas têm muito a ver com a produção manufatureira da construção e com a ideia de que o projeto depende radicalmente dessa formação histórica. Buscando respostas preliminares, neste artigo torna-se a prática do projeto pela estética do diagrama. Dialogando com a “estética da separação”⁶⁶ (Ferro, [1995] 2006, p. 269), parte-se do pressuposto que o modo de produção influencia diretamente em termos do que é possível em projeto na nossa época. Para aprofundar o diálogo deste com a produção da construção é necessário descer aos canteiros crivados de contradições – que também são as contradições do projeto – para pensar a prática projetual como força entre forças que determinam a produção. Para começar, retoma-se agora a noção de manufatura e define-se, então, alguns critérios políticos e estéticos para abordá-lo.

MANUFATURA E SUBJETIVAÇÃO SERIAL

A tradição analítica inaugurada em *O Capital* (Marx, 2010) descreve o modo manufatureiro de

produção, inserindo-o no encadeamento positivo acerca do conceito de mais-valor relativo. A exposição conduz da cooperação simples (Cap. XI), através da manufatura (Cap. XII), até a indústria moderna (Cap. XIII) e tem como objetivo diferenciá-las comparativamente.

Para Marx, a diferença inicial da manufatura em relação a cooperação simples (corporações de ofício) é o aumento do número de pessoas ocupadas pelo mesmo empregador. Tal crescimento se dá a ponto de proporcionar a mudança de natureza do trabalho por meio de sua programação e separação em equipes especializadas. Marx utiliza a ideia de “mais-valor relativo” (*Idem*, 403-04), tomada como princípio da redução do tempo de trabalho necessário, para explicar o fato de que o trabalhador coletivo (ou o trabalhador médio ⁶⁷) torna-se uma “máquina especial”, assim como os indivíduos se tornam seus órgãos. A máquina é composta por números precisos de trabalhadores individuais especializados distribuídos em tarefas específicas. Dessa forma, Marx define a manufatura como um mecanismo de produção cujas partes são seres humanos.

Porém, nessa máquina, cada atividade parcelar do trabalhador mantém o caráter de um ofício manual, permanecendo ligado à força, à habilidade, à velocidade e à perícia de cada um dos trabalhadores. Apesar da divisão avançada do trabalho, a cooperação simples continua sendo a forma predominante nos ramos em que o capital opera em grande escala sem que a maquinaria desempenhe papel importante.⁶⁸ Ela é a forma fundamental do modo de produção capitalista, pois constitui o germe de espécies mais desenvolvidas de manufatura e continua a existir ao lado delas. Nesse contexto, Marx introduz um dos problemas da submissão do trabalho nesses termos:

Com a quantidade dos trabalhadores simultaneamente empregados, cresce sua resistência e, com ela, necessariamente, a pressão do capital para dominar a resistência. [...] Se a direção capitalista é dúplice em seu conteúdo, em virtude da dupla natureza do processo de produção a dirigir que, ao mesmo tempo, é processo de trabalho social para produzir um produto e processo de produzir mais-valia – ela é, quanto à forma, despótica. (*Ibid.*, 384-5).

⁶⁶ Diante do problema da serialidade manufatureira (trabalho predominantemente cumulativo pela sucessão das equipes), seus integrantes defenderam uma via inversa ao projeto convencional, até então governado pelo valor estético manifesto no desenho. Seus projetos, relata Sérgio, expressavam a sucessão lógica dos trabalhos de construção, afastavam-se de todo gesto então considerado artístico e buscava expor todos os trabalhos necessários de antemão, antes de começar a obra. Tal procedimento permitia a melhor desenvolvimento da lógica imanente de cada equipe junto com o melhor uso de cada material, levando a economia de recursos que se revertia em melhora dos salários e ao uso mais adequado do canteiro. Dessa forma, pelo olhar desse trabalho, promoveram uma entre as diversas possibilidades de individualização da prática a partir da crítica do modo de produção.

⁶⁷ Inaugura-se nesta época a racionalidade produtiva embasada no tempo médio de trabalho e no trabalhador médio (*Ibid.*, p. 376-377) em virtude do crescimento da escala e do número de locais que empregam os operários.

⁶⁸ Para explicar a natureza das atividades, fala em “serialidade”, “proporção” e “interdependência”. Por exemplo, ao falar da manufatura das garrafas de vidro, chama atenção para o fato de que o trabalho do próprio grupo pode ser heterogêneo. Na fabricação de garrafas de vidro, existiam três fases diversas: primeiramente alguém deve preparar a composição misturando areia, cal, etc., e fundir uma massa líquida; depois deve-se manipular essa massa (o encarregado de fazer a garrafa, o soprador, um apanhador, um carregador e um arrumador); e, na fase final, outros devem afastar as garrafas dos fornos, selecionar, acondicionar, etc. Cada um dos fornos, com seus quatro ou seis grupos, constitui uma vidraria e a estruturação de cada grupo se fundamenta diretamente na divisão do trabalho. O que liga seus trabalhos continua sendo a cooperação simples, que utiliza meios de produção compartilhados para aumentar o mais-valor. O mais importante nesse exemplo é que os trabalhadores só podem atuar unidos: faltando um dos órgãos, o organismo fica paralisado (*Ibid.*, p. 401-402).

Sob a cooperação simples o capitalista ainda não define como o trabalho é feito, o que começa a se delinear com a criação da manufatura, quando se torna necessário o comando direto (despótico) de um grande número de trabalhadores. Marx caracteriza tal arranjo como “subsunção formal do trabalho” ao capital (diferente da “subsunção real”, característica da indústria): os trabalhadores continuam a usar as ferramentas e não o contrário.⁶⁹

Sob o modo de produção manufatureiro, no entanto, se constroem processos de subjetivação individuais que passam necessariamente pela incorporação de certas intensidades de comando. Tais intensidades deformam o fazer em ações parciais, decompostas a partir do saber tradicional do ofício e alheias às potencialidades individuais. O modo manufatureiro molda o processo de trabalho de modo que

se apodera da força individual de trabalho em suas raízes. Deforma o trabalhador monstruosamente, levando-o, artificialmente, a desenvolver uma habilidade parcial, à custa da repressão de um mundo de instintos e capacidades produtivas [...]. Não só o trabalho é dividido e suas diferentes frações são distribuídas entre os indivíduos, mas o próprio indivíduo é mutilado e transformado no aparelho automático de um trabalho parcial [...]. (Ibid., p. 415).

Nesse contexto leem-se, ainda, passagens como: “para todo período manufatureiro estendem-se queixas sobre a falta de disciplina do trabalhador” e “uma vez que a habilidade manual constituía o fundamento da manufatura e que o mecanismo que ela operava não possuía nenhuma estrutura material independente dos trabalhadores, lutava o capital constantemente contra a insubordinação do trabalhador” (Ibid., p. 423).

Tal recorte da teoria marxiana é útil para adentrar ao

modo como Sérgio Ferro trata a construção. Apoiado em um olhar histórico sobre a relação entre canteiro e desenho – como em Ferro (2010), por exemplo –, o autor faz suas transposições de maior corpo diretamente da teoria socioeconômica de Marx em 1975 com *O canteiro e o desenho*, revisando-as entre 2002 e 2003 no texto *Sobre “o canteiro e o desenho”*. Vejamos agora o que dizem tais transposições.

A “manufatura da construção, (...), provoca uma divisão avançada do trabalho – avançada como se diz de um estado patológico” (Ferro, [1975] 2006, p. 114). Para o autor, a construção é uma manufatura peculiar, pois, além de serem as equipes que se movem no tempo e no espaço (e não as mercadorias), há serialidade:

O ideal sempre aspirado pela manufatura da construção é o da unidade do serviço e da separação cuidadosa das equipes. Os desencontros sem conta, perceptíveis em quase todos os canteiros, têm origem, em parte, nessa tendência ao ilhamento dos vários passos que o compõem: os colocadores de portas e peças que deterioram o revestimento, o qual, por sua vez, bloqueia as esperas deixadas por eletricitistas e encanadores, os quais são obrigados a reabrir as paredes erguidas pelos pedreiros [...]. (Ibid., p. 115).

Nesses dois textos lança um olhar atento às peculiaridades da divisão do trabalho na construção, incluindo uma análise do desenho. A esse respeito leem-se passagens como: “a função fundamental do desenho de arquitetura hoje é possibilitar a forma mercadoria do objeto arquitetônico que sem ele não seria atingida (em condições não marginais)”; “Fundamentalmente, o desenho é instrumento de quem não espera participação lúcida do operário – mesmo se o canteiro não a dispensa” (Ibid.); “O desenho é um componente da direção despótica” (Ferro, [2003] 2006). A partir de uma análise estrutural, Sérgio define o desenho arquitetônico como uma insti-

⁶⁹ Ver as primeiras páginas do Capítulo XIII de *O capital*, nas quais Marx constrói o conceito de máquina-ferramenta.

tuição vazia cuja função seria repor constantemente as condições prévias de sua existência – existência, esta, para a qual se coloca como totalidade, como “forma de tipo zero” (*Idem*, p. 397; Ferro, [1975] 2006, p. 108-109;). No entanto não aprofundaremos esse tema, pois nos interessa discutir a passagem do modo de produção manufatureiro à produção de modos (pluralista), como caracterizado na sessão dos *Desfechos diagramáticos* do presente trabalho.

No que toca as consequências subjetivas desse tipo de produção, deve-se destacar a inspirada seção de *O canteiro e o desenho* que Sérgio denomina “A mão”. Nas palavras de Sérgio, “as valas, os buracos, a lama e a terra remexida agressivamente evocam sensações difusas e divergentes de rancor e memória. Descobrir como desenterrar raízes ou mortos” (*Idem*, p. 144). As sensações difusas trazidas pela terra escavada poderiam derivar do fato de que, no início de cada obra, a experiência antevê os mortos: eles finalmente estarão escondidos por toda parte quando as diversas camadas do trabalho manufatureiro estiverem imobilizadas sob da aparente ordem do objeto. Ao fim, tudo estará precisamente executado como prescrito – isto é, tudo estará morto e enterrado (conforme o plano). Isso se confirmará no momento em que se conseguir transformar toda agitação a visível dos trabalhadores manuais em trabalho morto. Finalmente, junto com eles, sumirão seus rastros. Assim, em uma nova obra, remexer os estratos e encontrar raízes evocaria os rastros subjetivos, memórias inquietantes para quem observa sua existência ser sistematicamente apagada.

Deve-se observar que nesse momento é possível vislumbrar uma potência criadora estranha em seus escritos, de forma que se pode identificar um ponto de valor inaugural de sua obra. Esse ponto gerador de questões dissidentes das derivações da classificação marxiana é tocado quando propõe desenterrar das profundezas dos estratos terrestres as paixões tristes que dominam o trabalho manufatureiro. É nesse sentido que, a partir de Sérgio, se verifica algo novo na literatura acerca do canteiro de obras contemporâneo: “no interior do autômato a que uma ambígua literatura reduz o operário da construção, (...), alguém respira” (*Ibid.*).

(Cedo no canteiro – antes do horário contabilizado –, a distribuição de tarefas. A um qualquer cabe, suponhamos, a execução de um muro: dimensões, posições, técnica predeterminados. Reunidas as condições de trabalho – argamassa, tijolos, fios, prumo, pá, colher, desempenadeira etc. –, começa a operação. Esquemas motores elementares: preensão, rotação, levantar, espalhar, recolher etc. Nos gestos a sabedoria de um caminho já muito trilhado. A monotonia rapidamente já não exige mais que atenção senão. Na mão a viscosidade da argamassa, a resistência quebradiça do tijolo, o arranhar dos grãos de areia; no ouvido os sons ambíguos ásperos-molhados, as batidas para o ajustamento; no corpo, os movimentos repetidos, quase rítmicos, as variações de peso, a gesticulação conhecida. Pouco a pouco, algum prazer transferido, uma “perverção” escapa furtiva, calor de reencontro. A distância das representações deixa adormecida a cesura, pensa em outra coisa. Pelo braço entram vibrações mudas: nenhuma palavra tenta ainda dar conta de uma perda que instala nomeando. Logo há transbordamento, excesso, luxúria descabida. De tempo em tempo, o recuo para apreciação, a correção; a cabeça se inclina olhando, em aconchego de repouso grato pelo acerto: o objeto de prazer tem alguma coisa de corpo próprio. Por baixo da casca lúdica, de longe, sobem cantigas de infância ou uma frase associada...). (*Ibid.*, p. 148).

Eis que, sob a massa informe do trabalhador coletivo e do trabalho médio, existem vestígios de alguém que vive, cuja mão atrai presenças latentes que reavivam seu desejo de criação por ocasião de cada oportunidade de trabalho heterônomo. Mas, se a liberação dessa energia o aproxima da anarquia, ou seja, “solta o operário construtor para as delícias oceânicas do caos” (*Ibid.*, p. 147), é para logo capturá-lo enriquecido e desprevenido.

([...] No fim do dia, o mestre faz ponto azedo e balanço: se apropria sem mais (obrigado, Rô). Alguma coisa se foi, vai saber o quê. No dia seguinte,

tanto melhor se os cantos forem de guerra, comentando o gosto da perda: as pulsões agressivas podem ser mais produtivas. Se o assobio ensolarado suceder a cara amarrada, talvez o muro avance mais depressa. O mestre grunhe. No corpo mal alimentado, o cansaço, a mão queimada pelo cimento, o pulmão ressecado em anúncio de silicose, ganham consideração quase terna: são os sinais presentes únicos do perdido. Mas, mesmo assim, nalgum ponto do dia, o atrito da pá contra uma junta, ou um tijolo bem aninhado, ou o jeito desavergonhado da argamassa se entumecer sob as batidas nalgum ponto do dia, é seguro, alguma coisa fez sinal, talvez volte amanhã. (*Ibid.*).

O objeto a construir, o modo de fazer e a distribuição do tempo são impostos. Sérgio procede a um balanço dessa questão em vários pontos, dos quais aqui é pinçado um deles pelo critério de sua potência de perspectivação: a ideia de neutralidade técnica. Toda a ordem do canteiro depende, em grande medida, da aceitação dessa premissa.

A organização do trabalho, em geral, se esconde sob a aparência da neutralidade técnica no processo de produção. Mas, no canteiro e do projeto ao posto de trabalho, é difícil fazer-se aceitar diferente do que é: violência, que é condição para reprodução aumentada do capital. (*Ibid.*, p. 141).

Na análise marxiana da manufatura, a produção adquire caráter técnico. A técnica, na modernidade, assume um viés de técnica de exploração e de submissão. Porém, a não submissão real do trabalhador no canteiro faz com que a obediência não se complete, pois ele nunca acaba de se submeter: sua mão resiste ao produzir a obra e a si mesmo de uma só vez. O núcleo da produção ainda depende em larga medida do *savoir-faire* (saber fazer) operário. Aí o exercício da autoridade, algo que pode ocasionalmente

parecer detalhe da organização do trabalho, aparece no canteiro como força constitutiva, cujo objetivo é evitar qualquer modificação do desenho. A autoridade técnica munida do conjunto de desenhos expressa em formas, funções, materiais, etc., antes de qualquer outra, é fundamental para revestir uma obra de uma aura alienante protetora e para forçar ao extremo o despotismo da direção no regime de comando (Ferro, [2003] 2006, p. 381).

No texto de 2003, ao constatar que pouco havia mudado na relação entre canteiro e desenho desde suas anotações de 1975⁷⁰, Sérgio lança uma questão mais abertamente política, a que chama uma “questão primeira”: “a manufatura – destruí-la, conservá-la, modificá-la?” (*Idem*, p. 402). Tomando esta como uma pergunta não retórica, é possível afirmar que existe uma dúvida sobre se ensaiar uma resposta aos problemas do modo manufatureiro de produção teria mais a ver com: i) sua destruição: a mudança completa do modo de produção, isto é, um modo de colocar a questão que exige imediatamente ação para além desse modo de organização do trabalho e de produção do trabalhador coletivo; ii) sua conservação: a questão não é exatamente conservá-la, mas discutir quais aspectos são necessários conservar provisoriamente para que uma individuação local não destrua a própria ação política em adaptação ou minimização pelo suposto absurdo da diferença a que se propõe; ou, de outro modo, para que uma individuação adquira potência e concentração suficiente para ser reconhecida quando aconteceu; iii) sua modificação: propositalmente deixada por último, essa é a posição que o autor citado acaba defendendo. Ela acumula as questões das duas anteriores em um campo estratégico, no qual a ação política abre espaço acontecimental. Para auxiliar na visualização desse espaço de diferenciação, buscamos apoio em Rancière e Deleuze.

⁷⁰ Uma rápida visita aos canteiros de empresas construtoras mais estruturadas transforma suas anotações em percepções vívidas.

ESTÉTICA, POLÍTICA E DIAGRAMA

Em sua tese de doutorado, Rancière busca reen- cenar o movimento operário francês como movimento estético. Em *A noite dos proletários* (Rancière, 1988) demonstra uma partilha do sensível como prática de trabalho, buscando expor que o fundamento de sua emancipação residia em uma revolução estética, ou seja, na mineira como sentidos e significamos o vivido. Afirma que a partilha do sensível é o que a ordem policial faz valer e o que a política suspende: “Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. (...) faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (Rancière, 2005, p. 15-16). Ao orientar o sentido das forças possíveis, a partilha consiste no movimento real que regula a produção de sentidos no trabalho e possibilita a existência de enunciados (como o visível ou dizível em determinada época). A polícia, portanto, contrariamente à política, corresponde a constituição simbólica do social por meio dessa partilha.

Existem, no entanto, quebras e infiltrações, resultado do choque entre polícia e política. Em *O desentendimento*, a política é acionada quando o sistema de desigualdades não consegue ser garantido pela função de polícia e a igualdade como ponto de partida é declarada ⁷¹ no interior da ordem social. A igualdade, portanto, precisa ser necessariamente declarada, mas também verificada:

a igualdade não é um dado que a política aplica, uma essência que a lei encarna, nem um objetivo que a política se propõe atingir. A igualdade é apenas uma pressuposição que precisa ser discernida nas práticas que a implementam. (RANCIÈRE, 1996, p. 45)

A natureza da política, portanto, é um desacordo en-

tre aqueles que atuam em nome de sua igualdade e a ordem social que pressupõe desigualdade. Sua natureza “não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco, mas não entende a mesma coisa” (*Idem*, p. 11). Vê-se aqui a produção de sensibilidades cujo significante não é partilhado, ou seja, existe um significante em disputa, cujo delineamento depende da batalha política que se trava – e a define.

Já para Deleuze em *Conversações* (2000), a análise da realidade passa pela verificação da existência de uma zona de incerteza e conflito que só pode ser descrita por meio de diagrama de forças, de fazeres, de ações: a política. A ideia de política em Deleuze pode ser explicada de forma simplificada através da contraposição do arquivo ao diagrama a partir de seus estudos sobre o “diagrama de Foucault”. A partir de sua leitura de *Vigiar e Punir*, argumenta que o saber “é feito de formas, o Visível, o Enunciável, em suma, o arquivo, enquanto o poder é feito de forças, relações de força, o diagrama” (*Idem*, p. 115). O filósofo apresenta a noção de diagrama como mapa, cartografia, exposição das relações de força que constituem o poder. O arquivo, por outro lado, possui estratos (que definem uma ordem prévia difícil de ser movida, como estratos terrestres) que, evocados por um acontecimento, se agitam e desestratificam para se reestratificarem de formas diferente ou inesperadas. Ou seja, o momento de desordem é sucedido por momentos onde a ordem se torna novamente encontrável, legível e comunicável.

Dessa forma, a política faz do diagrama o desenho das movimentações pela força do acontecimento, isto é, pelos imprevisíveis, inencontráveis e indecidíveis de antemão na existência do arquivado ou estratificado – o que talvez pudesse se equivaler à ideia da verificação das igualdades em Rancière. No entanto, em Deleuze, após o momento característico da política acontecem necessárias relocações e

⁷¹ A ideia de que a igualdade das inteligências é um “ponto de partida” conforme a pedagogia emancipatória de Joseph Jacotot (Rancière, 2013).

reelaborações dos termos da relação. Os deslocamentos característicos da ação política são aqueles que passam por individuações potentes em termos de concentração (molar ou molecular), que parecem contradizer em parte a função de polícia rancieriana. Note-se, inclusive, que a ideia de verificação da igualdade para Rancière, de modo contraintuitivo, pressupõe individuação movente e diferenciação das relações próprias da política (enquanto o social pressupõe algo como uma uniformização complexa em sujeitos, classes etc.).

Os termos de Rancière, portanto, são parcialmente adequados a tarefa desse artigo. Apesar de ofertarem uma conceituação que relaciona a política ao problema estético, pressupõem um valor negativo a uma característica necessária da política tomada por uma perspectiva deleuziana: o desentendimento precisa de um entendimento em outra ordem como resultado da condição criadora. Em Deleuze, o conceito de diagrama trata da questão do exercício do poder, entre outros afetos, e faz emergir pistas sobre os procedimentos para desativar alguns de seus componentes, tal como faz em seu *Foucault* (Deleuze, 1988), quando identifica o poder não como aspecto central da relação de dominação, mas como um entre as diversas forças disponíveis e afetos vividos.

O tema do diagrama tem sido abordado por diversos arquitetos de formas muito distintas⁷², nenhuma delas levando em consideração os aspectos discutidos até aqui: a produção manufatureira da construção. Esse déficit fica evidente quando, apoiando-se nos escritos de Sérgio Ferro ou Deleuze, nota-se que nenhuma delas aproxima a produção do canteiro e do desenho da noção de diagrama com o objetivo de sustentar decisões rebeldes dentro da política. Também não reconhecem qualquer questão similar

ao desenho separado ou à estética da separação, temas profundamente vinculados ao exercício do poder sob as formas do comando e da exploração, fundo comum de todos os escritos de Sérgio e pano de fundo geral deste trabalho.

Aproximando, enfim, alguns conceitos deleuzianos e a obra de Sérgio Ferro, pode-se começar a operar forças: no amago do modo arquitetural de produção se utiliza o desenho como prescrição para o canteiro. Porém existe uma relação de causalidade direta do canteiro com o desenho (nessa ordem: canteiro-desenho): analisando períodos históricos – como o que corresponde ao gótico, o das greves operárias ou o da introdução do aço e do concreto na construção, por exemplo –, Sérgio afirma que, em geral, parece ser o canteiro que causa as principais mudanças no desenho e não o contrário (Ferro, [1975; 2003] 2006; 2010). Observando seus argumentos, é possível admitir um alto grau de sobredeterminação do trabalho manual do canteiro sobre o trabalho “intelectual” do desenho. A primeira questão que levará a uma leitura diagramática, portanto, é: nessa relação de sobredeterminação, o sentido poderia ser movido ou invertido em algum momento pela sobreposição de alguma outra força presente, porém mais fraca, ou ausente até certo momento? Revelar as políticas no canteiro e no desenho consiste justamente em aprender a ler essas forças de algum modo, ou melhor, em inventar uma topologia que dê conta de sua leitura e operação e, conseqüentemente, do sentido do projeto.

Realizar um esforço consciente para produzir forças de abertura do modo de produção arquitetural é possível e especialmente útil no contexto de uma aliança entre arquitetos e trabalhadores da construção⁷³, pelo menos. Este é um pressuposto diagramático: somente em associação é possível disparar

⁷² Josep Maria Montaner faz um apanhado geral do uso do termo diagrama nos escritos de arquitetura em *Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura da ação* (MONTANER, 2017).

a produção de modos diversos ou de arranjos laborais que priorizem uma ação coletivizante, passando pelo projeto e não ignorando as forças singulares dos canteiros, mas, ao contrário, sublinhando-as e as integrando. Uma aliança, quase sempre local, instável e difícil, poderia “contaminar” em alguma medida o modo de produção e disparar mudanças mais amplas.

Que forças, então, seriam capazes de influenciar a emergência dessas produções de modo? Ainda seguindo Sérgio Ferro, ensaiamos respostas sem negar radicalmente a manufatura, orientando a produção do trabalhador coletivo através daquilo que está a seu alcance imediatamente: projetos que permitem modificações na sua agência, isto é, na relação canteiro-desenho.

COMPONENTES DIAGRAMÁTICOS

Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas
(Yáyá Masmemba. Capinam, Roberto Mendes e
Maria Bethânia)

Revelar as políticas no canteiro e no desenho consiste em inventar topologias que deem conta de sua leitura e operação e, conseqüentemente, do sentido de um projeto qualquer, contingente e localizado. Nesta parte do trabalho se buscam condições para sustentação de uma reorganização do modo de produção (estética da separação) em produção de modo (estética do diagrama – ou da aliança).

Primeiro passo, buscar “desfigurar” o projeto. O acolhimento do inesperado será base para a construção de uma diagramática que visa revelar a potência das infinitas possibilidades de ação para mudar o modo como se projeta. Somente a experiência singularizante, ou seja, experimentação em arranjos laborais locais e contingentes, pode proporcionar que a atividade de projeto seja, em algum grau, desestabilizada em seus procedimentos e incorpore componentes estranhos a si mesmo e familiares ao canteiro. Então é necessário um esforço de reapresentar e instituir procedimentos que surgem da individuação, como será visto a seguir.

Os ensaios diagramáticos aqui propostos se utilizarão de três Corpos independentes, mas comunicantes: problema de projeto, desenho prévio e canteiro-desenho⁷⁴. Deve-se pensar que tais corpos formam uma primeira camada de um diagrama, o que não quer dizer que seja a mais externa ou interna, pois cada Corpo pode estar aberto a conexões a partir de múltiplas relações, como ficará mais evidente a partir de agora.

CORPO 1: O PROBLEMA DE PROJETO

Aqui é onde existem as maiores dificuldades. Enfim, *por que fazer um projeto?* Tentar responder a essa pergunta pode revelar o poder a que está submetido o arquiteto e todo o restante da cadeia de responsabilidades, em qualquer direção. Portanto, responder às perguntas “o que fazer”, “para quem”, “onde” e “como” constitui a *necessidade* de projetar e cons-

⁷³ Aqui há que se buscando locais por onde começar uma abertura prudente e gradual, buscando construir situações em que o peso político do experimento (eventuais avanços e falhas) não acabe por recair exclusivamente sobre os estratos mais baixos da pirâmide, enrijecendo a disciplinarização. Sérgio ilustra tal necessidade de prudência no seu texto *Concreto como arma* (FERRO, 2021), sobre as invenções do capital contra motins operários.

⁷⁴ As categorias (Corpos) e a teorização daqui em diante exposta foi criada durante os estudos de doutoramento do primeiro autor desse artigo junto ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS), com financiamento CAPES.

truir. De muitos modos, construir condições de falar coletivamente sobre a finalidade de um projeto permite pensar seus rumos e as condições de sua abertura. É fundamental, portanto, manter em mente duas questões nesse primeiro Corpo: constituir um plano de estilhaçamento do poder e aprender mover-se na incerteza decorrente de ter que delimitar um problema de projeto, duas tarefas difíceis que precisam ser desenvolvidas nas imediações de uma topografia perigosa das relações de produção de mais-valor.

CORPO 2: O DESENHO PRÉVIO (O ARRANJO QUE PERMITE DESENHAR NO CANTEIRO)

Aqui se busca realizar um projeto de arquitetura aberto, o que exige que se posicione o desenho não como representação, símbolo ou expressão de algo alheio ao canteiro, mas como algo útil a um delineamento mais coletivo do processo produtivo. Um desenho completo que forneça as disposições básicas do objeto, por exemplo, possibilita que o desenho seja apropriado como ferramenta viva de trabalho por diferentes equipes no contexto de uma visualização completa da extensão do processo produtivo. Ele funciona se modificando em diálogos, antes e durante a obra, em vários níveis, nos diversos tempos da produção. Um desenho prévio exige de quem toma as decisões um acordo mínimo de abertura à imprevisibilidade: é necessário acordar o que se chama aqui de *previsibilidade distribuída* do projeto (no tempo, no espaço e nas segmentaridades), que, a seu tempo, residua (do verbo residuar) os desenhos necessários à construção. O desafio técnico é organizar o fluxo de pensar-fazer (criar-executar) para agir coletivamente e em cada caso, reunir documentações e, por fim, definir os limites onde terminam os problemas em que se cria coletivamente (*cf.* o desenho prévio) e onde começa o espaço de didatização e experimentação ⁷⁵ nas equipes espe-

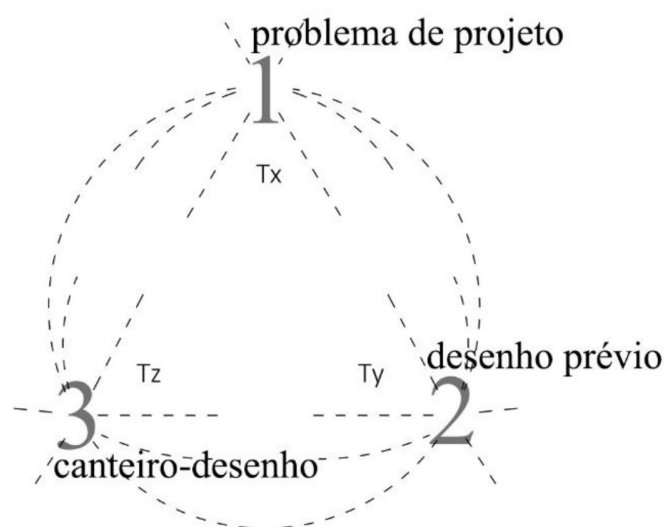
cializadas ou nos ofícios específicos.

CORPO 3: O CANTEIRO-DESENHO

Desterritorializações no canteiro de obras são relativamente fáceis de serem produzidas por conta de eventuais transversalizações que provocam reorganizações decisivas nos rumos de um arranjo organizacional. Exemplos consolidados são os mutirões autogeridos da produção habitacional, nas bioconstruções comunitárias, na autoconstrução das periferias, entre outros. No entanto, transversalizações que influenciem diretamente o modo de desenhar ainda são bastante raras. As diversas equipes especializadas, apesar de seguirem os desígnios gerais (tendo participado ou não do desenho, que propositalmente permanece inacabado para abrir possibilidades), devem adquirir condições reais de tomar decisões a partir da sua lógica de operação, criada durante a obra ou antes dela. Aqui é onde se *a-sume* (ou onde o trabalhador deixa de ser apagado), isto é, é aqui o tempo-espaço em que a transversalização substitui a gestão com papel decisivo na produção do trabalhador coletivo, fato que influenciará decisivamente os outros Corpos.

Fala-se, portanto, em um processo de transversalização do saber fazer na produção de um “pensar-fazer”, agora com o objetivo da criação de novos diagramas de relação entre os Corpos. Parte-se, então, de um primeiro arranjo básico:

⁷⁵ Didatização e experimentação são retomados a seguir aparadas na pergunta: o que é necessário aprender ou experimentar em cada arranjo organizacional para se obter uma experiência projetual singular?



acontecimentos. Essa conexão interterritorial no modo como se desenvolve a ação individual e coletiva em cada um deles e nos seus desdobramentos. Para que se encadeie a organização de um projeto desse modo, portanto, deve-se dedicar especial atenção a essas conexões, nunca deixando de lado a conexão do Corpo 3 (canteiro-desenho) aos outros, pois disso dependem as mudanças nas relações de produção.

No entanto, no primeiro momento, é necessário pensar que tais Corpos não se conectam diretamente entre si, pois isso consistiria em algo como conectar indeterminação a indeterminação numa desterritorialização exponencial, para a qual não se vê sentido (exceto por uma abertura infinita, por vezes não desejável). A conexão entre eles precisa acontecer mediada por uma questão diferenciante, que traga singularização e que sugira modos de organização

não coercitivas. As questões iniciais, exatamente por esse motivo, precisam incorporar didatização e experimentação no centro de suas preocupações como disparadores da singularização: por onde começar a aprender-experimentar? Aprender e experimentar o quê? Nesse sentido, seria possível pensar nos quatro polos pedagógico-experimentais descritos na proposição das experiências dos Grandes Ateliês⁷⁶ propostos por Sérgio Ferro: forma; força; materiais; produção.⁷⁷

a) Forma: segundo Sérgio Ferro, “o universo das formas tem suas próprias leis e uma eficácia específica” (Ferro, [1994] 2006, p. 225). Apesar disso, tal universo é sobredeterminado por diversos fatores que limitam sua autonomia: a forma cai na parcialidade autoritária quando não se estende ao conjunto de suas finalidades. Uma construção tem forma (expressão sensível) e conteúdo (expressão virtual) que podem estar mais ou menos associados. Numa política organizativa que se orienta pela indissociabilidade entre forma e conteúdo, o modo como a construção é feita está diretamente associado à sua forma, como mostram alguns os experimentos do grupo Arquitetura Nova (casas Boris Fausto e Bernardo Issler, por exemplo)⁷⁸ ou do espanhol Gaudí. O trabalhador não deveria se incomodar com irregularidades, dissimetrias etc., pois a “boa forma” pressupõe autoridade centralizadora da modelagem, para quem a regularidade parece lei objetiva, enquanto seu contrário é erro, defeito, desvio. As linhas tortuosas do conceber ao produzir “cruzam habilidades e competências

⁷⁶ Sérgio ajudou a redigir o programa pedagógico científico dos Grandes Ateliês públicos de ensino de arquitetura na França (Ferro, [1994] 2006). Os laboratórios *Dessin/Chantier* e *Craterre*, associados a outras instituições, coordenaram o programa científico e pedagógico dos “Grandes Ateliês” públicos para o ensino de arquitetura, engenharia e belas-artes, na Cidade Nova da Isle D’Abeau. O programa estava vinculado ao Ministério da Construção da França.

⁷⁷ Conforme o problema da didatização no meio arquitetural (Ferro, [1994] 2006). Quatro questões pedagógicas compunham a estrutura dos Grandes Ateliês criados por Sérgio e outros professores franceses: forma, força, materiais e produção. Cada uma delas constituía um polo didático-experimental autônomo em relação ao outro. Cada uma, além de utilizar o equipamento coletivo dos Grandes Ateliês, deveria possuir equipamento específico adaptado ao seu conteúdo e atenderia desde o ensino elementar até o que seu programa chama de “experiência de ponta” em arquitetura. Sua reunião formava a Comissão Científica e Pedagógica dos Grandes Ateliês, que se colocava à disposição de todas as escolas de arquitetura da Europa.

numerosas, heterogêneas, pouco teorizadas ou, em geral, descartadas do ensino. Eles implicam, através da análise, a compreensão da prática” (*Idem*). A vocação desse polo, portanto, é a restauração das possibilidades expressivas do que Sérgio chama de “correção técnica”, isto é, através da imersão dos momentos de concepção formal nos momentos de realização produtiva – pois a operação de criar formas “não pode dispensar a experiência da efetividade, do vivido” (*Ibid.*) no canteiro de obras.

b) Força: por um lado, as concepções teóricas de esforços, estruturas, seleção das propriedades consideradas pertinentes à análise físico-química dos materiais, em uma cultura construtiva e sob muitos aspectos, são puxadas para todos os lados simultaneamente (lucro, ambiente natural, entorno, conforto, rapidez, economia, funcionalidade, saúde, ética, etc.). Porém, sob o capitalismo, acabam levando a modelos predeterminados de cálculo e previsibilidade por sobreposição de quantidades muito maiores de economia e rapidez (produtividade) do que de todos os outros fatores. Tais modelos, quando associados à história da construção, parecem indispensáveis ao saber fazer de nossa época. Por outro lado, mesmo na hipótese mais favorável dessa injunção, não é possível eliminar a experiência direta, concreta e crítica, caso contrário ela se torna fonte de tomada de decisão politicamente seletiva e empobrecedora. A representação e a técnica se tornam pouco eficazes quando são tomadas como critérios neutros: a medida disso é a percepção de que as potencialidades do real as superam amplamente. É preciso, então, abrir a técnica ao que Sérgio chama de “lógicas de situações”: a principal vocação desse polo, portanto, seria buscar “a utilização correta dos materiais segundo suas virtualidades” (*Ibid.*, p. 226) em sentido amplo, olhando a situação pelas lentes tanto da técnica e do cálculo quanto das ecologias

ambiental, organizacional, econômica etc.

c) Material: a memória cultural dos materiais traz marcas das competências dos trabalhadores e, ao mesmo tempo, ultrapassa os arranjos conjunturais entre indivíduos ou equipes de trabalho. Utilizando a definição de Sérgio, pode-se dizer que o material é como uma “síntese de matéria e história condensada da produção” (*Ibid.*, p. 227). Isso quer dizer que é preciso reconhecer, no material, os problemas e as potencialidades que lhe são atribuíveis pela prática do construir. A manipulação dos materiais parece ser o elo entre a experiência (saber fazer) do trabalhador coletivo e a possibilidade de criação no canteiro de obras (pensar-fazer). A vocação desse polo, então, consiste na criação por meio dos materiais, passando às análises de *força* (tensão, resistência, limites de deformação, coeficiente de segurança, dimensionamento, etc.), geralmente feitas no fim da definição da *forma*, para os condicionantes da criação. Por isso a criação a partir do material ocupa um lugar privilegiado como questão centralizadora da tomada de decisão em vários aspectos – obviamente se considerada do ponto de vista experimental.

d) Produção: o modo mais seguro de responder à lógica da situação é adaptar o projeto às condições efetivas de produção (meios e forças de produção num contexto de opções ótimas). O caminho, no entanto, não é conhecer o canteiro o bastante para poder prescrever da melhor forma através de algum desenho que presume disciplinarização dos corpos. Se a produção passa pela ação das forças mecânicas e humanas de trabalho, o momento do fazer tem a função de testar a validade das ideias desenhadas – e de redesenhá-las. Desenho e canteiro se determinam mutuamente em medidas diferentes, pois o desenho, na prática, emerge do canteiro como síntese e verificação dos momentos de fazer (forma, força

⁷⁸ A casa Boris Fausto (1961), no Butantã, foi uma aposta nas possibilidades da industrialização da construção. A casa Casa Bernardo ISSLER (também de 1961) se ocupou da “racionalização das técnicas populares” (Arantes, 2002, p. 72), ou utilizou projetualmente “técnicas populares e tradicionais” (Ferro, Lefèvre e Império, [1965] 2006).

e materiais). Dessa maneira, o canteiro sobredetermina o desenho, de modo que o seu apagamento (a submissão do momento produtivo às ideias prontas) priva a arquitetura de um de seus mais férteis meios de expressão. A vocação desse polo, então, consiste em “facilitar, simultaneamente, a compreensão do fazer no projeto antecipador e a expressão vivificante do trabalho feliz em torno do traçado responsável” (*Ibid.*, p. 228). Ou seja, o problema é o projeto como atenção ao canteiro-desenho, que conduz das necessidades do canteiro à forma do desenho.

Tais polos pedagógico-experimentais (a, b, c e d) poderiam ser tomados, portanto, como questões que proporcionam singularização de cada um dos Corpos. Olhando as conexões possíveis, cada um dos quatro polos poderia servir de material de ativação de agenciamentos em cada um dos três *Corpos*. Partindo do germe possível em cada um deles, seria possível começar a relacioná-los com os *polos*. Estes, por sua vez, mediarão a organização em direção a uma didatização-experimentação central. A experiência de diferenciação francesa entre o Ateliê Pedagógico e o Experimental é de fundamental importância para delimitar um limiar variável entre didatização e experimentação na diagramática. A diferenciação se dá entre duas faces, daqui em diante representadas na relação i/ii:

i. Didatização: de um lado, uma autodidática como modo de procedimento, um “não método metódico”, ou seja, um plano de aprendizado ligado à experimentação, pelo qual a regra seria ligar qualquer saber a qualquer outro;

ii. Experimentação: de outro, uma produção de conhecimento aplicável, um saber fazer voltado aos procedimentos “seguros” (estudos, testes laboratoriais, estabelecimento de protocolos, relatórios técnicos etc., pois em um canteiro real, assim como no Ateliê Pedagógico, nem todo conhecimento experienciado será seguro), isto é, um saber que, apesar de possuir qualidade de fixidez relativa, permanece fixada sobre o fundo rizomático de sua origem.

Enfim, como se conectam e instauram os conheci-

mentos e agências num contexto acontecimental? Ao se trabalhar com incertezas, seria necessário algum tipo de organização da relação entre criação (aprendizado) e técnica (replicável), caso contrário a experimentação poderia descarrilar em voluntarismo (cada um faria o que bem entendesse) ou, em outro extremo, pelo viés da coletivização, ela poderia ficar refém de uma soberania paralisante (não experimentalista nada sem o aval de uma reunião ou de uma assembleia soberana).

Aposta-se, então em criar um espaço de didatização/experimentação com duração segura, protegido da demanda por produtividade. Isso começaria a acumular memórias singulares de criação em forma de procedimentos, funções, uso e criação ferramentas, etc., o que já pressuporia um razoável coeficiente de transversalização em canteiro e o poria em contato com o projeto. Seria preciso, para isso, organizar uma “não ordem”, ou seja, dedicar espaços e momentos às conexões do autoaprendizado com os regimes singularizantes de autogoverno e comunicação. Aí o coeficiente de transversalização precisaria ser elevado junto com o avanço do trabalho de criação. Caso contrário, as experiências nascentes e ainda incipientes poderiam ser verticalmente destruídas pelo apelo da estratégica (conhecimento “seguro”) que responde aos interesses diretos da exploração do trabalho. Pequenas mudanças feitas de uma semana para outra no modo de produção podem perdurar por séculos e influenciar definitivamente o desdobramento das relações de trabalho, como escreveu Marx sobre a manufatura (Marx, 2010, p. 419).

DESFECHOS DIAGRAMÁTICOS

É importante estar ciente que os desfechos propostos aqui em diante não podem ser tomados como necessários ou sequer como recomendação, mas apenas como referências incertas para pensar uma pragmática que alcance concentração ou molaridade suficiente para disputar a produção de modo com o canteiro capitalista.

Sob o pano de fundo geral desse trabalho se pode afirmar que o processo de produção será disputado e dele participarão muitos interesses simultâneos. Para não se perder o foco, deve-se posicionar a *didática/experimento* (i/ii) sempre no centro do diagrama, como ponto de partida. No segundo nível do centro para as periferias, localizam-se os quatro polos (forma (a); força (b); materiais (c); produção (d)). Na periferia do diagrama, aparecerão as questões a organizar, os Corpos (1, 2 e 3), ou seja, as questões que se quer organizar para obter respostas coletivizantes que apontem para fora da exploração e do comando. Vejamos:

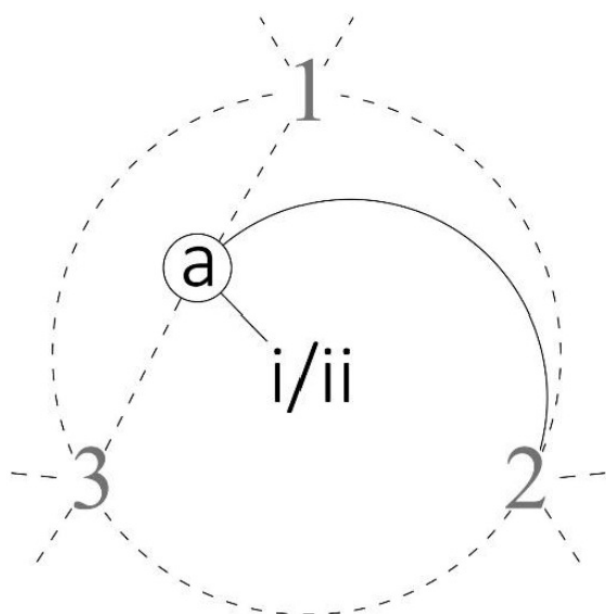


Figura 2: Agenciamento de definição da forma.
Fonte: produção própria.

Exemplo 1

Desenho prévio (2) + Forma (a) \cong diagrama pedagógico-experimental de definição prévia da “forma” em uma construção;

- o desenho prévio pode ser *didatizado-experimentado* a partir da forma.

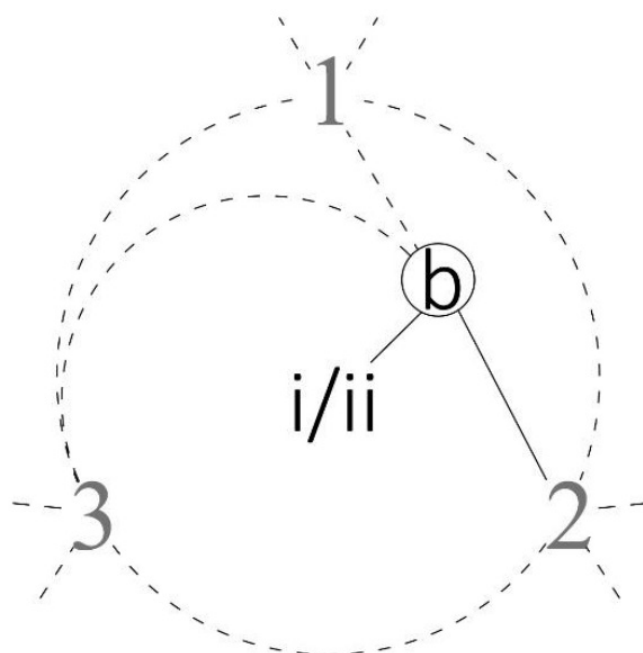


Figura 3 - Agenciamento de definição da força.
Fonte: produção própria.

Exemplo 2

Desenho prévio (2) + Força (b) \cong diagrama pedagógico-experimental de definição prévia da “força” em uma construção;

- o desenho prévio pode ser *didatizado-experimentado* a partir da força.

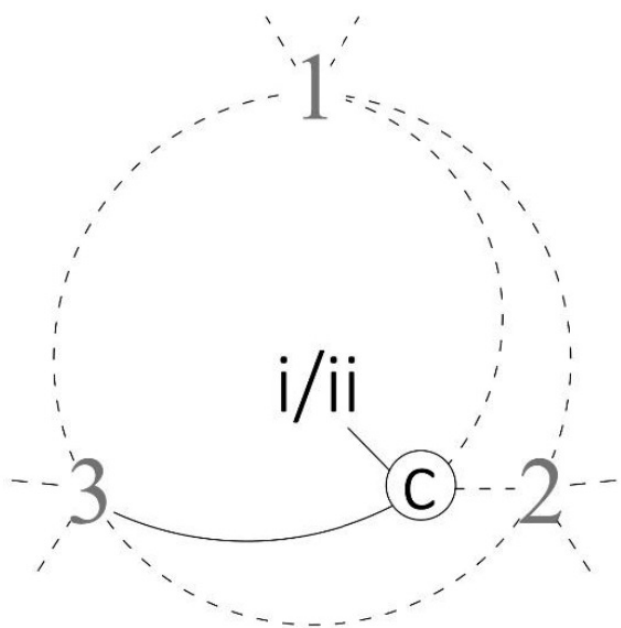


Figura 4 - Ag. maquínico de definição da produção.

Fonte: produção própria.

Exemplo 3

Problema (1) + Produção (d) \cong diagrama *pedagógico-experimental* de definição da produção;

- O problema pode ser *didatizado-experimentado* a partir da produção.

Exemplo 4

Canteiro-desenho (3) + Material (c) \cong diagrama *pedagógico-experimental* de testagem de novos materiais em uma construção iniciada

- A relação canteiro-desenho pode ser *didatizada-exp.* a partir do material.

Os diagramas dos Exemplos 1 e 2 (fig. 2 e 3) poderiam ser reconhecidos em situações comuns no ensino de Arquitetura e Urbanismo, apesar de quase nunca serem desdobrados em canteiros experimentais. Já o diagrama do Exemplo 3 (fig. 13), por sua vez, é um diagrama de produção, o que talvez seja a maior preocupação da qual parte o presente trabalho (o que é atribuído, em grande parte, à bibliografia eleita para esta tarefa). Utilizemos o exemplo 4 (Figura 5) para imaginar que um arquiteto poderia instalar um laboratório estrategicamente localizado no canteiro convencional para começar a trazer os outros trabalhadores para perto do pensamento de projeto. Como isso poderia ser expresso de forma diagramática?

ATIVACÃO DO DIAGRAMA

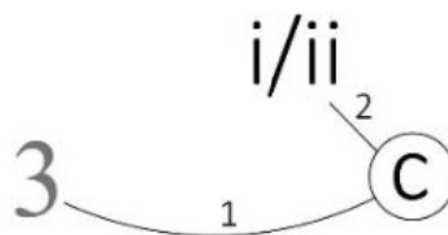


Figura 6 - Ativação do diagrama.

Fonte: produção própria.

O arquiteto utilizou-se do teste de novos materiais (c) para começar a mudar a relação canteiro-desenho (3) em direção a uma organização tateante, utilizando-se de uma autodidática sensível para criar experimentos (i/ii) com materiais (c).

- c é o ponto inicial, que se abre primeiro para 3 (co-

Figura 5 - Ag. maquínico de definição do material.

Fonte: produção própria.

nexão de n.º 1), depois para i/ii (conexão de n.º 2).

ATIVAZÃO DIDÁTICO-EXPERIMENTAL

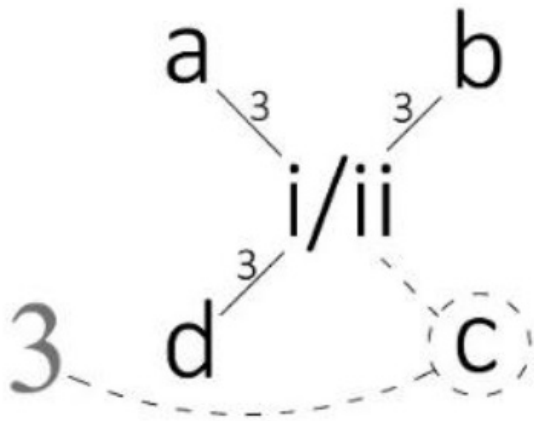


Figura 7 – Ativação didático/experimental.

Fonte: produção própria.

A partir da necessidade de pensar o material (c) de modo didático-experimental (i/ii), colocam-se, cada uma a seu devido tempo, as relações necessárias com a forma (a), com a força (b) e com a produção (d).

– c conecta-se a (a), (b) e (d) através de i/ii, pelas conexões de n.º 3.

ORGANIZAÇÃO DO CORPO 2

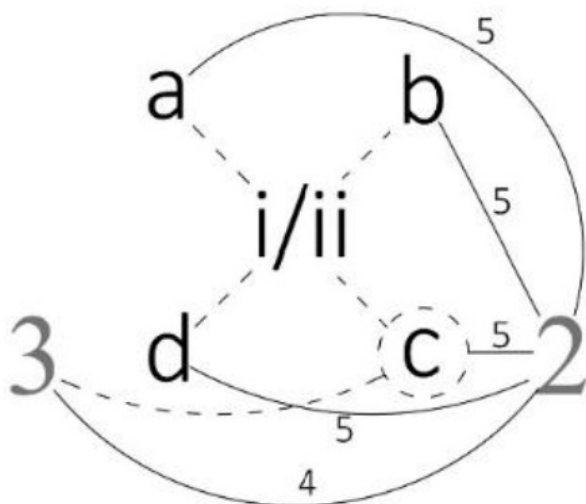


Figura 8 – Organização do Corpo 2.

Fonte: produção própria.

As mudanças ocorridas na organização canteiro-desenho (3) mudaram o modo como se desenha (agora se desenha no canteiro), alterando o regime do desenho prévio (2). Este agora requisitará os experimentos relativos à forma (a), à força (b), ao material (c) e às condições de produção (d) para redesenhar o que for necessário com vistas a formar um regime de previsibilidade que se ampare em experimentos nos quatro polos (ou em algum deles mais que em outros). Isso implicaria redesenhar mais as relações de produção do que os objetos.

– 3 conecta-se a 2 pela conexão de n.º 4, criando condições para 2 requisitar as conexões com a, b, c e d (de n.º 5).

ORGANIZAÇÃO DO CORPO 3

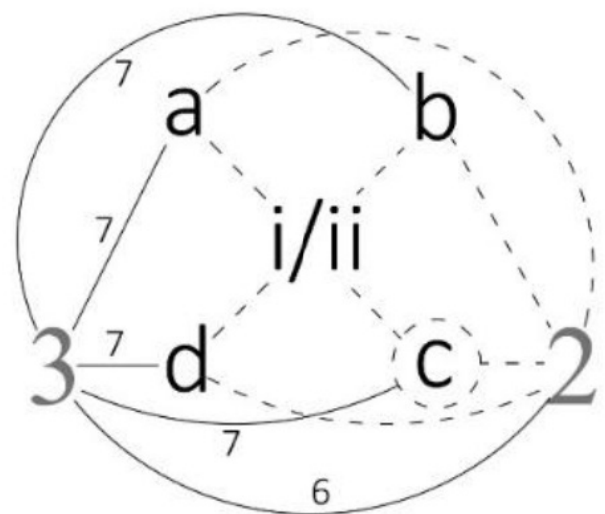


Figura 9 – Organização do CORPO 3.

Fonte: produção própria.

Tudo também acontece em sentido inverso: as mudanças ocorridas no desenho prévio (2) mudaram o modo como o canteiro-desenho (3) se organiza: agora se requer que a nova relação assuma. Assim é necessário experimentar nos diversos polos com vistas a incorporar as mudanças ocorridas num novo regime canteiro-desenho (3). Isso implicaria redesenhar os objetos a partir das novas relações que se estabelecem.

– 2 conecta-se a 3 pela conexão de n.º 6, criando condições para 3 requisitar as conexões com a, b, c e d (conexões de n.º 7).

ORGANIZAÇÃO DO CORPO

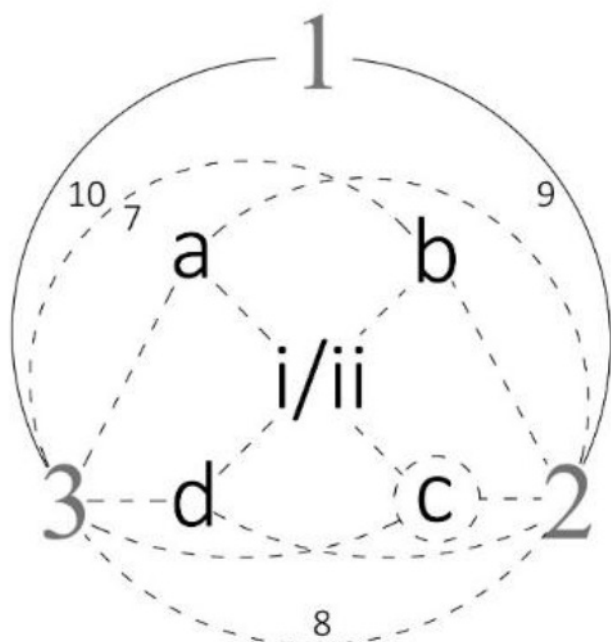


Figura 10 – Organização do CORPO 1.

Fonte: produção própria.

A ligação anterior entre o desenho prévio (2) e o canteiro-desenho (3) possibilita que as experiências exitosas sejam incorporadas em novos problemas de projeto (1) posteriores. O trabalho da didatização (i/ii) passa à construção coletiva do problema, talvez como um problema de formação de alguns trabalhadores em modos de gestão que incluam produção de conhecimento, sua documentação e disseminação, por exemplo. Nesse processo de incorporação, o desenho prévio (2) informará o problema (1) orientado à didatização a partir da experimentação de novos materiais (c). O canteiro-desenho (3), por sua vez, passará informações do mesmo tipo, mas do ponto de vista da estratificação experimento em saber e da formação de novas posições em que se trabalha no canteiro.

– 2 conecta-se a 1 pela conexão n.º 9 e 3 conecta-se a 1 pela n.º 10.

PANORAMA CONECTIVO ABERTO

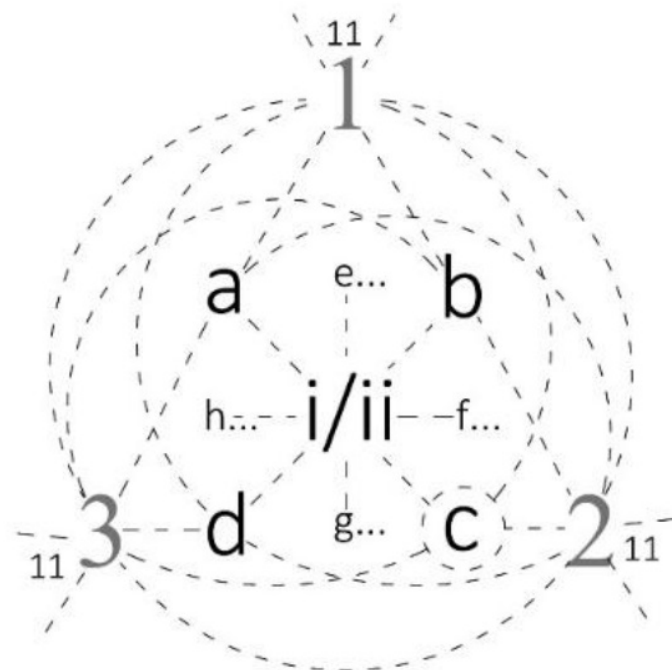


Figura 11 – Panorama conectivo aberto.

Fonte: produção própria.

Num panorama conectivo, deve-se manter a qualidade de abertura (11) dos corpos (1, 2 e 3), cujas conexões funcionam como produtoras de novos modos de pensar e fazer. Os polos (a, b, c e d), por sua vez, podem se multiplicar (e, f, g, h,...) conforme a necessidade de ativar um sistema. É necessário que se utilizem os polos que induzem mudanças no modo de projetar – sempre manter a didatização-experimentação no centro – buscando novos arranjos para cada um dos Corpos. É por estes que vazam linhas de fuga (11) que arrastam todo o sistema, mudando a natureza do processo.

– 1, 2 e 3 se organizam como um sistema aberto de a-b-c-d (e-f-g-h...) / transformam as questões primeiras que moveram a *organização*, movendo todo sistema a partir de 11.

Num panorama conectivo aberto (fig. 11), deve-se ter em mente que tanto a formação quanto a conexão dos corpos são exercícios de transversalização difíceis de iniciar. Eles têm uma grande carga de complexidade pela dimensão da tarefa: “a arquitetura

tura é resultado de um trabalho coletivo, uma estrutura com inúmeras possibilidades e onde cada componente determina e é determinado por todos os outros componentes” (Ferro, [1994] 2006, p. 231). Sendo assim, mudanças em algum componente podem ou não provocar mudanças no modo como os outros se comportam. Para orientar as mudanças em direção a um projeto aberto ao acontecimento, é preciso focar as conexões, fazendo do projeto uma oportunidade de organização coletiva e agenciamento de múltiplos fluxos anticapitalísticos.

CONCLUSÃO

A crítica da manufatura da construção em Sérgio Ferro integra uma analítica do modo de produção que não necessariamente aponta mudanças nas práticas a que se refere. No entanto dá pistas sobre como interpelar a realidade produtiva para criar momentos potentes o suficiente para abri-la em direção a modos mais plurais e menos serializados. A serialidade é problema relevante no que toca a produção de subjetividade do trabalhador. Ela consiste numa uniformização que governa os movimentos e o corpo do trabalhador individual, eliminando possibilidades de criação e engajando seu saber construído de antemão. Por isso, para a maior parte dos trabalhadores envolvidos em um projeto, a possibilidade de criação diz respeito diretamente ao poder sobre o próprio corpo.

O esforço dessa pesquisa passa, por isso, por elaborar uma diagramática preliminar que objetiva uma abordagem experimental que inclui a política como diagrama, conforme Deleuze. A abordagem diagramática mostrou-se potente para demonstrar possíveis caminhos para pensar a superação tanto do comando em canteiro – mais que da exploração do trabalho – quanto da serialidade da produção de subjetividades, buscando na individuação, na variação e na pluralidade sua demonstração. A exploração do trabalho característica da manufatura, por sua vez, parece constituir uma questão social

não passível de ser desfeita sem uma concentração acidental em alto grau, isto é, que mude em larga escala o modo como a organização do trabalho acontece em nossa época.

A pesquisa traz como principal resultado a ideia de que é no mínimo problemática uma política preditiva que busque revelar as potências de uma atividade sem que seus atores se perguntem pelo seu propósito. A recorrência desse problema levou Sérgio a escrever que “a crítica do modo de produção e das suas relações de produção na construção leva-nos a deixar de lado a destinação da produção” (Ferro, [2003] 2006). Dentro da crítica da produção serial de subjetividades no canteiro, uma política prefigurativa da “produção de si” (Ferro, [1995] 2006, p. 404) pressupõe uma reorganização concreta do fazer que, obviamente, começa em algum lugar. Responder às perguntas “o que fazer”, “para quem”, “onde” e “como” constitui problemas de constituição da necessidade de projetar e construir, sinal maior conexão do problema de projeto com uma camada de questões mais ampla que a mera produção do objeto. De muitos modos, construir condições de falar coletivamente sobre a finalidade de um projeto permite pensar seus rumos e as condições de sua abertura em uma camada do social tão profunda quanto a própria necessidade construtiva sugerir. Por isso, o principal sinal de que a organização manufatureira do trabalho e a subjetividade serializada de algum modo arrefecem é que o trabalhador manual tenha a possibilidade concreta de decidir sobre o problema de projeto, ou seja, sobre a destinação da produção.

Em segundo lugar fica a retomada da potência criativa do canteiro, que dirige o modo de produção e induz comportamentos que interferem no modo de desenhar. Esse fator é central no movimento dos diagramas, porém ele fala sobre a construção da base coletiva para uma autodeterminação produtiva em algum grau, ou seja, para fazer das inteligências envolvidas no projeto e na construção força política de intervenção no espaço. Em último lugar fica a possibilidade de interferir no desenho prévio através do projeto participativo ou outra forma que o valha, que pouco mudam qualquer uma das situ-

ações, embora possam ser utilizados para disparar alguma delas.

Abrir o projeto à política, por fim, não é sinônimo de revolucioná-lo radicalmente de uma só vez, tarefa só possível na ocasião de mudanças radicais na disposição das segmentaridades que hoje comandam a produção – momento em que tal mudança, tenha-se claro, não seria uma escolha. Tão pouco de escolher um método mais participativo de desenho aliado a um público-alvo politicamente engajado ou materialmente necessitado para atender com um projeto, embora isso ajude muito às vezes.

Abri-lo passa por assumir uma política coletivizante de transversalização. Passa por fomentar a lógica do acontecimento para que os procedimentos se singularizem por si, pois, em sistemas complexos, pouco será intencional e muito contingente. Passa por uma insistência antiautoritária, um método anti-método de projetar que busca evitar ao máximo engajar-se na prescrição pelo desenho separado ou pela estética da separação. Assim, o que funda tal modo é trazer estrategicamente o poder de decisão para perto de quem faz e fomentar a produção de indivíduos e coletivizações que criem e decidam pelas próprias necessidades.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. Tese (Doutorado – Área de concentração: Tecnologia da Arquitetura). São Paulo: FAUUSP, 2010.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

BICCA, Paulo. *Arquiteto, a máscara e a face*. São Paulo: Projeto, 1984.

BICCA, Paulo. *Selvageria gótica: perfeição renascentista*. Canoas: Ed. ULBRA, 2020.

BICCA, Paulo. *Architectus*. Porto Alegre, Concórdia, 2022.

BUZZAR, Miguel A. *Rodrigo Botero Lefèvre e a vanguarda da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

CONTIER, Felipe. *Sérgio Ferro: história da arquitetura a contrapelo*. Trabalho Final de Graduação. São Paulo, FAUUSP, p. 115-126. 2009.

COSTA, Angélica Irene da. *Sérgio Ferro: didática e formação*. Dissertação (Mestrado no Programa de Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Área de Concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo). Escola de Engenharia, São Carlos: USP, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000 (Coleção TRANS).

FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho Livre / Sérgio Ferro*. Pedro Fiori Arantes (org.). São Paulo: Cosac Naif, 2006.

FERRO, Sérgio. *A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro / Sérgio Ferro; apresentação de José Pedro de Oliveira Costa e José Eduardo de Assis Lefèvre; posfácio de Felipe de Araújo Contier*. São Paulo : GFAU, 2010.

FERRO, Sérgio. *O concreto como arma*. TF/TK (<https://www.tf-tk.com/>) – Reading Group, April 2021. Versão em inglês disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/01_biblioteca/arquivos/kapp_18_how_look.pdf

FISHER, Mark. *Realismo capitalista*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

KOURY, Ana Paula. *Arquitetura nova brasileira. Um debate sobre sistemas construtivos e desenvolvi-*

mento nacional. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 188.06, Vitruvius, jan. 2016.

KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2003.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. v. I, t. 1. São Paulo: Boitempo, 2010.

MONTANER, J. M. *Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura da ação*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Tradução de Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

VILAÇA, Ícaro; CONSTANTE, Paula (org.). *Usina: entre o projeto e o canteiro*. Prefácio Sérgio Ferro. São Paulo: Edições Aurora, 2015.

EDGAR GRAEFF E O ENSINO DE ARQUITETURA

EDGAR GRAEFF AND THE TEACHING OF ARCHITECTURE

WILTON MEDEIROS

Já é tempo de acabar-se com a praga dos professores porventura eruditos mas desconhecedores das exigências reais da Profissão, e que levam o ano a se derramarem em considerações de ordem geral ou desenvolvendo pormenores esdrúxulos, para depois se escusarem, por falta de tempo, de abordarem a matéria que importa e os alunos anseiam por conhecer.

Lúcio Costa ⁷⁹

Resumo

O legado de Edgar Graeff na arquitetura brasileira vai além de suas contribuições teóricas e pedagógicas. Sua obra representa uma tentativa de humanizar a prática arquitetônica, colocando o bem-estar das pessoas no centro do processo criativo. Ao promover o letramento científico e a reflexão ética na arquitetura, Graeff nos convida a repensar o papel do arquiteto na sociedade e a buscar soluções mais humanas, relativamente ao ambiente construído como “morada humana”. Ao mesmo tempo, transformava o seu ofício na docência arquitetônica, como base de uma educação dialógica, para a educação brasileira como um todo.

Palavras-chave: Edgar Graeff, arquitetura brasileira, ensino de arquitetura, bem-estar.

Abstract

Edgar Graeff's legacy in Brazilian architecture goes beyond his theoretical and pedagogical contributions. His work represents an attempt to humanize architectural practice, placing people's well-being at the center of the creative process. By promoting scientific literacy and ethical reflection in architecture, Graeff invites us to rethink the role of the architect in society and to seek more humane solutions regarding the built environment as a "human dwelling". At the same time, he transformed his craft into architectural teaching, as the basis of a dialogical education, for Brazilian education as a whole.

Keywords: Edgar Graeff, brazilian architecture, teaching of architecture, well-being.

INTRODUÇÃO

Na contracapa do livro *Arte e técnica na formação do arquiteto* (1995), está escrito: “Edgar A. Graeff, expoente da arquitetura moderna no Brasil, destacou-se tanto por sua atuação profissional como por suas atividades didáticas, onde ultrapassou

⁷⁹ A inscrição acima é a epígrafe escolhida por Edgar Graeff e seus colegas para abrir a Proposta de Reformulação de Conteúdos e Metodologias do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás, publicada em maio de 1978. O fragmento acima faz parte de um texto escrito em 1945: “Considerações Sobre o Ensino da Arquitetura”.

os limites da vida acadêmica, influenciando várias gerações”. Em depoimento ao IAB (1977) consta que a ação de Graeff no campo do ensino e da crítica de arquitetura, revelou-se desde a época em que era estudante.

O período estudantil de Graeff foi decisivo para toda a sua trajetória profissional, sendo deste período mesmo a pertinência da base do “saber escolar” que vai perdurar em sua trajetória docente posterior. Atuava ativamente em publicação de jornais e revistas e participava de congressos e encontros, como delegado no movimento estudantil.

Não por acaso, a sua trajetória profissional veio a ser marcada por essa horizontalidade dialógica com os estudantes, a qual denominamos alhures de uma “ética outra” (MEDEIROS 2018), e no presente trabalho de “saber escolar”. A qual subsidiou inúmeros produtos de sua atividade docente no campo da arquitetura e urbanismo, e, para além disso, contribuindo com a construção a universidade no Brasil, como um todo.

Neste trabalho, iremos pontuar, que a obra de Edgar Graeff se destaca no contexto educacional brasileiro, a partir do campo da arquitetura e urbanismo, integrando princípios científicos, humanísticos e artísticos. Na medida em que tiveram como eixo condutor os contextos educacionais, as necessidades e aspirações das comunidades locais. Em outros termos, configurando-se como prática social, extrapolando a leitura e a escrita.

Embora haja uma vasta literatura sobre letramento científico, saber escolar e também sobre ensino de arquitetura, entre ambas ainda há muitas lacunas a serem preenchidas. Poucos estudos têm investigado, de forma sistemática, a eficácia de diferentes abordagens pedagógicas no desenvolvimento do letramento científico e deste, na formação educacional, tendo por base o “saber escolar”.

Assim, diante dessas lacunas, destaca-se a necessidade de mais pesquisas que explorem estas interseções, buscando-se compreender as integrações

possíveis. Como por exemplo, há poucos estudos que explorem quais habilidades científicas podem ser aplicadas de forma eficaz, no contexto da prática da teoria arquitetônica.

Na área da educação, é interessante mencionar o destaque dado a obra *The Reflective Practitioner* (SCHÖN1983; 2000), em que Schön argumenta que os profissionais, incluindo arquitetos, aprendem e se desenvolvem não apenas através da teoria, mas também através da reflexão sobre sua prática. Com isso, mencionar o vínculo que essa investigação possui com ampla literatura internacional.

Contudo, a investigação da obra escrita de Graeff nos dá indícios de que as suas contribuições possuem especificidades que merecem ser aprofundadas, para que se conheça melhor essas interseções sobre reflexão na ação, porém, como prática de ensino.

No texto que se segue, vemos que a trajetória profissional de Edgar Graeff é marcada pela análise do ensino de arquitetura, desde os embates presentes no surgimento das primeiras escolas na década de 40 – quando ainda era estudante – até a proliferação delas, num percurso profissional de aproximadamente cinquenta anos. Esta trajetória está devidamente registrada em suas publicações, que ocorreram desde meados dos anos de 1940 até o ano de sua morte, 1990.

BREVE CONTEXTO SOBRE ENSINO SUPERIOR NO BRASIL

No período em que Edgar Graeff era estudante, na década de 40, o ensino superior no Brasil era extremamente fragmentário em todos os campos. Isso se evidencia, por exemplo, que mesmo após vinte anos de formado, ou seja, em meados da década de 60, o Brasil possuía apenas seis Universidades, ao passo que o número de escolas de ensino superior era de 223 (SOUZA et al: 2019; SAMPAIO, 1991).

Esse descompasso é ainda mais evidente, se considerarmos que nenhuma dessas seis universidades possuía integração ou unidade, já que elas foram criadas simplesmente pela aglomeração das escolas e faculdades isoladas, que existiam anteriormente. Como diz Chagas (1961), das causas dessa atomização e descentralização, foi justamente o predomínio dos cursos de formação profissional.

Conforme observa o autor, a resistência das escolas e faculdades de formação profissional, resistiam ao núcleo aglutinador central das universidades. Mas não pela inexistência destes, e sim devido ao modelo de universidade vigente no Brasil desde a década de 30, que estabeleceu as FFCL enquanto núcleo central aglutinador.

Fávero (2000) dá relevo a um outro fator que tanto contribuía às resistências e à integração, quanto realçava a atomização. Trata-se das cátedras as quais, mesmo após a LDB de 1961, permaneceram sendo consideradas como o auge da carreira docente no magistério superior. Desse modo, o sistema de cátedras coexistiu com os departamentos nas IES por alguns anos, desde a LDB de 1961, até ser descontinuado pela Reforma Universitária de 1968.

Nesse contexto, mesmo sendo um catedrático – cuja cátedra foi conquistada em 1956 por concurso pela Universidade do Rio Grande do Sul –, com a sua visão crítica e contribuição para a ciência e ensino superior no Brasil, veio a fazer parte do corpo docente escolhido por Darcy Ribeiro para fundar a Universidade de Brasília, em 1962.

Embora tenha permanecido com parte do corpo do docente da UnB por apenas seis anos, o seu pensamento e atuação foram muito marcantes, com sua ênfase na integração de conteúdos e metodologias e na necessidade de uma educação dialógica e interdisciplinar, encontra eco nos ideais fundadores da Universidade de Brasília.

Ou seja, juntamente com Darcy Ribeiro, através da UnB, contribui para modificar um pouco o antigo viés fragmentário do ensino no Brasil, ao adotar

nesta um modelo departamental e interdisciplinar. Com isso, a instituição ensino superior no Brasil reflete princípios que Graeff defendia, como a rejeição ao ensino fragmentado e a promoção de uma educação que transcende as barreiras tradicionais entre disciplinas.

Contribuindo assim especialmente no delineamento que tange às inovações educacionais e à construção de uma identidade acadêmica centrada na dialogicidade e na interdisciplinaridade. Durante o período de repressão na UnB, a diáspora de seus professores e estudantes (ALMEIDA, 2017) lembra a experiência pessoal de Graeff, que também enfrentou o afastamento forçado pela ditadura militar.

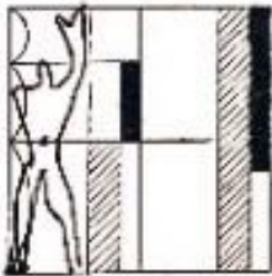
No entanto, assim como a UnB, Graeff retornou à academia e contribuiu para a reconstrução do ensino superior no Brasil. Sua atuação no MEC e nas universidades brasileiras ajudou a preservar e disseminar os ideais de uma educação inovadora e crítica, mesmo diante das adversidades políticas.

POR UMA ORDEM DIALÓGICA PARA ALÉM DO AUTODIDATISMO

Graeff criticava veementemente o ensino de arquitetura no Brasil, que, segundo ele, oscilava entre o prestígio e a mediocridade, contribuindo para o surgimento de um autodidatismo que prejudicava a formação crítica dos futuros arquitetos. Sendo guiado pela interrogação acerca do seu discurso histórico, e não seguido por este, de modo geral, podemos classificar as suas publicações como pertencentes a três períodos que demarcam a sua trajetória: de 1947 a 1964; de 1964 a 1974; de 1974 a 1990.

Sua obra, como *Arquitetura e o homem* (Figura 1), publicada em 1959, já evidenciava sua preocupação com a formação teórica do arquiteto, enfatizando-se a importância de construir ambientes para a existência humana.

EDGAR GRAEFF



ARQUITETURA E O HOMEM

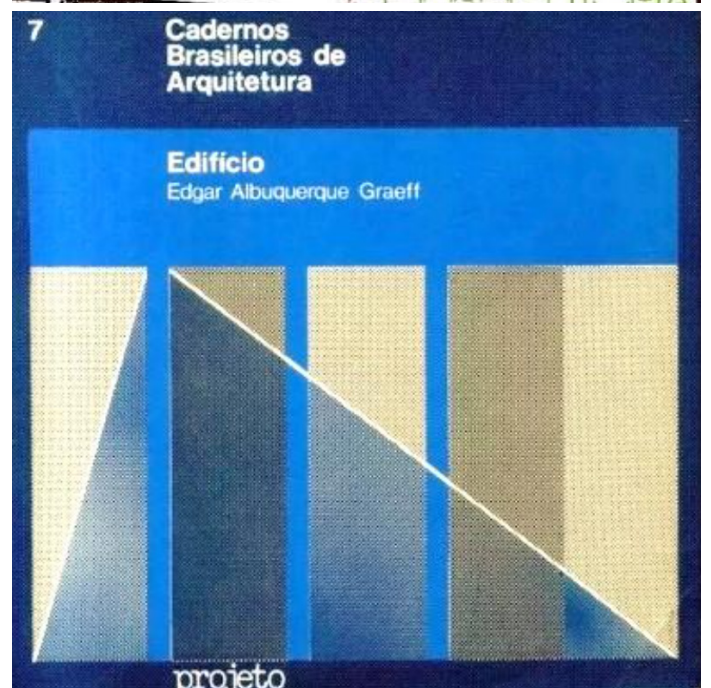
EDIÇÃO DEBUTA DE ARQUITETURA
1959

Figura 1: Obra de Edgar Graeff, *Arquitetura e o homem*, publicada no ano de 1959 pela Escola de Arquitetura da UMG (atual UFMG).
Fonte Acervo do autor;

É interessante pontuar a data da publicação de *Arquitetura e o homem* porque os dez anos que antecederam a sua publicação demarcam a sua primeira década de atuação docente na Universidade do Rio Grande do Sul. E é nesse período que vai desenvolver junto as discentes o que denominamos alhures como “ética da responsabilidade” (MEDEIROS 2018), ou seja, toda a sua visão dialógica sobre ensino, a qual no presente texto chamaremos de “saber escolar”.

Também é pertinente perceber que há, nesse pro-

cesso, mais vinte anos posteriores aos quais se somarão novas discussões teóricas, experiências dialógicas, culminando com publicação de duas obras, em 1979: *Cidade Utopia* e *Edifício* (Figuras 2).



Figuras 2: (a) Obra de Edgar Graeff, *Cidade Utopia* publicada no ano de 1979 pela Editora da USP/Editora Veja. Fonte: acervo do autor; (b) *Edifício* publicado em 1979, pela Editora Projeto

A importância de se estabelecer, na trajetória profissional e no escopo de sua obra escrita, a base de uma ordem dialógica que nos possibilite melhor apreensão das ideias e conceitos, ocorre porque ao ter publicado os seus escritos, Graeff não seguiu ne-

cessariamente a linearidade de uma cronologia em que, a medida em que fossem publicada, pudesse justapor-se evolutivamente no tempo.

O conhecimento deste ordenamento é importante também porque facilita a compreensão deste estilo de escrita em que o autor escreve “cogitando”. Além disso, conforme demonstrado em investigações anteriores (MEDEIROS 2014; 2015; 2018; 2019a; 2019b; 2021), nos baseamos em Pereira (1984: 111-112) para identificarmos que esta genealogia estabeleceu-se como crítica à erudição e formalidade docentes, criticismo à prática da educação tradicional que Paulo Freire iria denominar “educação bancária”⁸⁰.

Por isso que no presente trabalho, iremos interpretar a base dialógica que percorre a obra de Graeff como uma maneira que o autor encontrou para produzir “letramento”. E, com isso, sobre essa base dialógica de um saber escolar, possibilitou superar – com sua obra escrita e sua prática docente – o formalismo tradicionalista da educação brasileira.

Importante estabelecer portanto que a superação do autodidatismo em Graeff significava crítica veemente, não apenas ao ensino de arquitetura no Brasil – que, segundo ele, prejudicava a formação crítica –, mas a universidade brasileira, que padecia dessa dialogicidade.

No contexto da educação, o letramento científico tem sido objeto de várias abordagens pedagógicas, incluindo-se a abordagem investigativa e reflexiva, que enfatiza a aprendizagem baseada em problemas e a exploração ativa do mundo natural. Autores como Rodger Bybee (1996) e Jonathan Osborne (2014) destacam a importância de práticas pedagógicas que promovam o pensamento crítico, porque estes levam a resolução de problemas, e a tomada

de decisões éticas.

Então, observando-se a base dialógica e crítica como letramento científico em Edgar Graeff, é possível estabelecer vínculos com estudos sobre o fenômeno do letramento científico, já que este não se limita à habilidade de ler e escrever. Especificamente, como o faz em suas “cogitações”, leva o educando a relacionar o conhecimento científico, com as práticas sociais.

Levando-se em conta que isso implica em exercícios de compreender e aplicar informações científicas no cotidiano do educando, e também levá-lo a agir de forma crítica e consciente como cidadão, é importante pontuar sobre a atualidade que envolve.

Porque ao extrapolar a tabula rasa da escrita, e também o universo da leitura enquanto estritamente limitadas à erudição, abrangerá o ler/escrever para atuar no mundo. E isso tem sido amplamente discutido como uma habilidade essencial para a participação ativa e crítica na sociedade contemporânea, em autores como, por exemplo, Carl Bereiter (1990) e Michael J. Novak (1988).

Estes autores argumentam que o letramento científico vai além da mera compreensão de conceitos científicos. Englobam também a capacidade de avaliar criticamente informações, a tomar decisões informadas, incluindo o participar de debates públicos sobre questões consideradas científicas.

Essa discussão é muito relevante, porque envolve não apenas a educação em si, mas também a produtividade científica e o desenvolvimento da sociedade como um todo, em diferentes contextos. (SASSERÓN E CARVALHO 2008; 2011; CHASSOT 2018; KRASILCHIK E MARANDINO 2007).

⁸⁰ Para Paulo Freire, ensinar não é transmitir ou transferir conhecimento, exige diálogo e respeito pelo aprendiz, por sua visão de mundo, baseando na interação entre educar e aprender. FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

Essa relação entre produção de conhecimento em diversos contextos nos leva a compreender melhor a amplitude da obra escrita por Graeff, pois nos indica visões de uma prática de ensino enraizada nas dinâmicas sociais e culturais. Da mesma forma, o letramento científico não se resume à simples compreensão de conceitos científicos, mas exige uma aplicação ativa desses conhecimentos, participando-se plena e ativamente na sociedade.

PROPOSTA DE REFORMULAÇÃO DE CONTEÚDOS E METODOLOGIAS

Desde sua formação na década de 1940 até seu afastamento compulsório da docência em 1964 pela ditadura militar e posterior retorno em 1973, Graeff testemunhou e participou ativamente das transformações no ensino. Mesmo durante o interregno forçado na docência, a trajetória de Graeff reflete não apenas suas próprias experiências, já que estas dialogam sobretudo com o contexto histórico em que viveu.

A proposta de reformulação de conteúdos e metodologias, elaborada pela Universidade Católica de Goiás em maio de 1978 (Figura 2), coordenada por Graeff, reflete essas preocupações. A proposta destaca a importância da interdisciplinaridade, integração e pesquisa na produção do conhecimento arquitetônico, enfatizando que esse conhecimento não está restrito à sala de aula ou ao ateliê, mas se constrói pela interrelação de espaços e atividades, inclusive com a realidade e a comunidade.

Em 1978, no opúsculo publicado sobre a proposta que fez para a UCG, consta dedicação à Lúcio Costa. Partir do princípio de que seria preciso “acabar com a praga dos professores porventura eruditos”. Esta máxima é simbólica, não apenas para este trabalho em específico, mas em toda a sua trajetória profissional de Graeff, pois Costa foi um dos primeiros a questionar o regime catedrático no ensino de arquitetura no Brasil, e o fez no período estudantil de Graeff.

Nesse contexto de crítica ao ensino tradicionalista, a proposta de Graeff para a UCG, em 1978 buscava integrar o curso de arquitetura, tanto por meio das atividades de projeto quanto das atividades de pesquisa. Isso visava, sobretudo, desfazer a atomização das disciplinas e conduzir o curso à sua base dialógica, centrada no aluno.

Levando em conta o conceito de “transposição didática” de Yves Chevallard (1991), ou seja, o processo pelo qual os conhecimentos científicos são traduzidos e adaptados para o contexto educacional, considerando-se características locais dos alunos, os objetivos educacionais e os recursos disponíveis – foi isso que fez Graeff com a sua proposta educacional para o curso de arquitetura da UCG.

O vínculo empregatício que manteve com a Universidade Católica de Goiás deu-se a partir de 1973, quando passou a vincular-se como professor visitante da UCG - após o final de um ostracismo que durou nove anos, imposto pela ditadura militar. A partir de 1974 trabalhou na reformulação do curso de Arquitetura e Urbanismo, coordenando a Proposta de reformulação de conteúdos e metodologias.

Essa proposta de ensino feita no âmbito da UCG, passou a ser utilizada nacionalmente, como modelo do MEC para as faculdades de arquitetura, o qual a empregava no Programa de Melhoria do Ensino de Graduação em Arquitetura (Pimeg-ARQ), por meio da comissão Especialistas em Arquitetura e Urbanismo (CEAU). Nesse sentido, conforme dissemos em Medeiros (2021), a análise da “noosfera” da arquitetura presente na obra de Graeff permite uma compreensão mais profunda das interconexões entre os desenvolvimentos históricos e as práticas educacionais e a produção de conhecimento na área.

A partir de sua atuação no CEAU, Graeff teve a oportunidade de percorrer universidades brasileiras, apresentando as suas propostas educacionais com bases em saber escolar e letramento científico, de modo que teve a oportunidade também de encarnar ou vivenciar a expansão de suas ideias na prática profissional pelo MEC, contribuindo diretamente

nesse período, com a construção da universidade brasileira.

O saber escolar na obra de Edgar Graeff é caracterizado pela sua ênfase na participação ativa da comunidade acadêmica na construção e desenvolvimento do conhecimento. Graeff enfatiza que esse saber não deve ser imposto de cima para baixo, por meio de currículos ou documentos burocráticos, mas sim emergir do encontro e da troca de ideias, experiências e projetos entre os diversos atores educacionais. Portanto, podemos dizer que o tema do letramento científico na obra de Edgar Graeff está intrinsecamente relacionado à história da educação no Brasil. Com isso, observa-se a “transposição didática” – entre o campo da arquitetura e a universidade brasileira –, contribuindo com isso para a ampliação da formação de um saber escolar específico, relacionando com a educação como um todo.

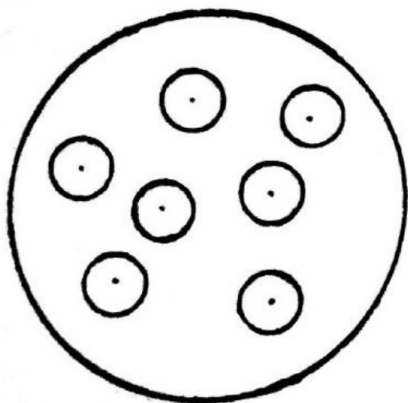
Tendo a sua vasta obra fortemente marcada pela contribuição que deu ao ensino, ao campo de conhecimento profissional e à educação brasileira, por isso mesmo destaca-se por contrapor-se ao autodidatismo profissional. Redirecionando experiências empíricas ao denominado letramento científico, a partir do qual irá construir um “saber escolar”, compartilhado na “noosfera” da educação brasileira.

3. *Análise do Sistema Vigente*

O sistema em vigor apoia-se numa estrutura constituída ao velho estilo das academias do século XVIII, uma estrutura amorfa e estática, composta de disciplinas paralelas e estanques, cuja dinâmica não transcende os limites de cada uma delas.

Pode-se figurar essa herança acadêmica, consagrada em lei nos anos de 30, representando um campo pedagógico em que as partes coexistem e se mantêm cada uma envolvida na sua própria carapaça, mal reconhecendo a presença das demais.

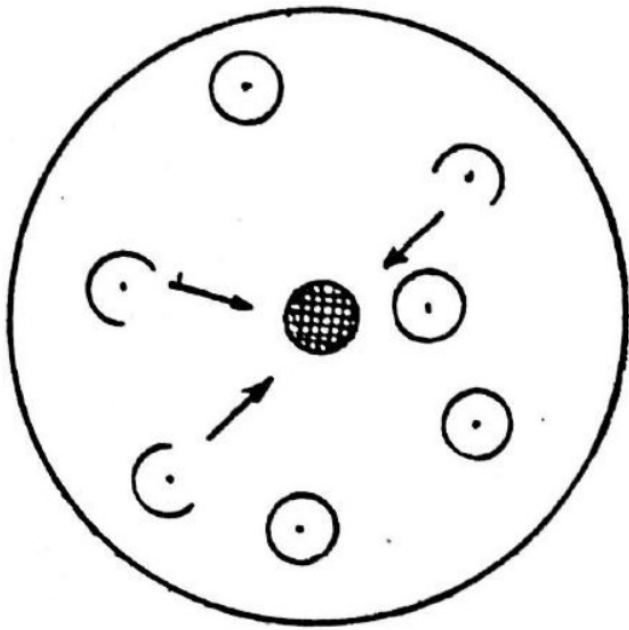
As lições de Walter Gropius, entre nós divulgadas na década de 30 por Lúcio Costa, serviram, quando nada, para sacudir e despertar consciências. E a partir de 40, sob o impacto das reivindicações estudantis e profissionais, e graças aos esforços dos professores mais inquietos, algo de novo começou a manifestar-se no mundo do ensino da arquitetura: essa sucessão de pequenas reformas, da qual a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul é uma das campeãs.



UMA PROPOSTA PARA A FAU/MACKENZIE

Um dos trabalhos muito representativos desse período em que Graeff trabalhou no governo federal como assessor do MEC foi a proposta que fez para reformulação do ensino de arquitetura da universidade Mackenzie em São Paulo. Utilizou esquemas gráficos para expressar a sua visão crítica ao ensino tradicionalista e mostrar respostas dialógicas como saber escolar.

Ao fazer essa proposta, Graeff mostra que a mesma seria uma resposta diferente da que o ensino tradicionalista deu ao modelo fragmentário e atomizante da universidade brasileira. Com dois esquemas gráficos (Figuras 3a e 3b), mostra que a solução tradicionalista, ao configurar forçosamente uma dinâmica convergente, força também excessivamente as correlações entre teoria e prática, porque reduz o ensino a conteúdos e suas aplicações.



Figuras 3: (a) Análise do Sistema Vigente, com um modelo fragmentário de universidade, subsumindo apenas cursos de formação profissional, isolados entre si; (b) resposta tradicionalista ao sistema fragmentário, em que reduz o estudante a um mero aplicador de fórmulas prontas, as quais devem convergir sempre para as suas aplicações. Fonte: *A formação teórica do arquiteto*. In Contribuição à reestruturação do ensino na faculdade de arquitetura Mackenzie Departamento de Pesquisas DAFAM. S/D.

Portanto, Graeff chama os resultados do ensino tradicionalista de “magros frutos”, porque força excessivamente a relação teoria/prática ao procurar sempre estabelecer nexos com suas aplicações, configurando-se em uma dinâmica “convergente”. Sendo que, essa dinâmica convergente seria a maneira tradicionalista de tentar o problema do ensino fragmentário:

O movimento tende a imprimir ao sistema um sentido orgânico e funcional, caracterizado por uma dinâmica convergente, dirigida para um objetivo central: o momento de aplicação, isto é, a elaboração de projetos. Pode-se configurar a tendência e seus magros frutos representando um campo pedagógico em que algumas partes, rompendo olhos nas suas carapaças, se esforçam no sentido de estabelecer nexos com o momento de aplicação.

Numa clara lição de letramento científico, Graeff procura mostrar a contradição lógica que ocorre no sistema tradicionalista, precisamente pela negação da dialogicidade – a negação desta, da verdadeira aplicação, a qual deveria se dar na sociedade, externalizando para a sociedade, e não internalizando o conhecimento em formato disciplinador.

Graeff sustenta que o tradicionalismo paralisa todo o processo de ensino, que deveria ser dinâmico. Ao invés disso, forçando a especialização disciplinar, torna-se anacrônico e perde a visão do todo.

Para evidenciar o equívoco de tais procedimentos, é suficiente constatar os termos da contradição que se manifesta entre o esforço de convergência e a dinâmica interna de cada disciplina. A dinâmica de uma disciplina segue um curso sadio quando persegue o aprofundamento no seu campo específico. A disciplina avança à medida que se especializa e, à medida que se especializa perde a visão panorâmica do conhecimento.

Este processo reflete-se rigorosamente nas cadeiras dos cursos de formação profissional que tem a responsabilidade de ministrar uma disciplina. Mas o processo fica truncado quando a mesma cadeira é chamada a transcender as fronteiras da disciplina no sentido de atingir um objetivo didático exterior ao seu próprio objeto. As cadeiras do curso de arquitetura, por exemplo, precisam, ao mesmo tempo, mergulhar profundamente no seu campo específico - sob pena de anacronismo e dirigir seus esforços para fora do campo específico - no sentido da convergência sobre o momento de aplicação. O resultado da contradição entre a dinâmica da disciplina e a do curso é essa espécie de paralisia que atinge em maior ou menor grau a todas as cadeiras e, ao próprio curso de arquitetura. A disciplina científica transporta, para onde for sua dinâmica interna e esta se opõe frontalmente ao sentido orgânico indispensável aos cursos de arquitetura.

Essa oposição frontal ao orgânico é propriamente a negação ao diálogo com a sociedade, convergindo para a aplicação disciplinar como um método de não diálogo, e portanto, de fazer calar as vozes.

A proposta que faz para a FAU/Mackenzie vai seguir a dialogicidade quer perfaz toda a sua trajetória profissional, aplicada na proposta que fez para a UCG.

Fundamentos para um Novo Sistema

A saída lógica e necessária para esta situação, que não aproveita nem ao curso e nem às disciplinas, encontra-se no estabelecimento de um sistema novo, baseado na iniciativa e na dinâmica dos interesses de aplicação. Trata-se de realizar uma inversão total, substituindo o sentido de convergência pelo de irradiação. A centelha da vida, capaz de manter o sistema em permanente processo de atualização, partirá dos momentos de aplicação, circulando por todos os canais do curso e evitando seu, esclarecimento.

Para que tal sistema possa efetivamente funcionar será indispensável que sua estrutura não repose nas disciplinas científicas, pois estas, dispostas como elementos estruturais, constituem sempre focos de paralisia. Trata-se, conseqüentemente, de um sistema novo, não só no sentido da sua dinâmica, mas também na sua estrutura. Esta deverá ser extremamente móvel para responder com o máximo de vivacidade às solicitações do momento de aplicação, bem como para incorporar de imediato, ao patrimônio cultural do curso, as novas conquistas da ciência e das técnicas.

Como se vê, o fundamento para nova estrutura de ensino é a dialogicidade com a sociedade. A qual está representada em um tríptico: “patrimônio cultural do curso, as novas conquistas da ciência e das técnicas”; mas também podendo ocorrer de variadas formas.

Na Figura 4 a seguir, mostra através de um esquema gráfico, a dinâmica do letramento científico, e a sua importância para a configuração de um saber esco-

lar não tradicionalista. A importância das disciplinas científicas, ocorre justamente porque são estas que atraem a rigidez disciplinar para fora do sistema meramente aplicativo do processo formativo.

Graeff vai chamar esse processo formativo de “campo pedagógico” irradiador, e, na configuração do mesmo o mundo exterior exerce um papel preponderante. Sendo propriamente este mundo exterior imantado pela irradiação da ciência, que reconfigura o ensino tradicionalista.

A estrutura do sistema será constituída, então, por órgãos que funcionarão como instrumento do momento de aplicação, situados entre este e as disciplinas científicas que vivem sua dinâmica no seu próprio universo, fora do sistema. Tais órgãos se portarão, em face das disciplinas tradicionais, tal como vem fazendo a cibernética, isto é, atuando segundo suas próprias regras e abstraído as fronteiras que mais ou menos artificialmente foram traçadas entre as disciplinas. O sistema proposto pode ser configurado como um campo pedagógico cujas partes nascem de um centro de irradiação, mantendo com ele vínculos, e cuja função é recolher, no mundo exterior das disciplinas, reelaborando-os, os conhecimentos necessários às sínteses de aplicação.

Como se vê, somente após reestruturar a reconfiguração do sistema em “campo pedagógico”, é que Graeff vai falar em reelaborar os “conhecimentos necessários às sínteses de aplicação”. Ou seja, nessa reconfiguração do sistema, e respeitando a base dialógica de seu pensamento, quem vai promover a aplicação disciplinar é o próprio educando, no seu contato com o mundo exterior da sociedade.

Por outro lado, Graeff mostra ainda na proposta feita a FAU/Mackenzie, que a consumação dessa construção de um “campo pedagógico”, seria possível através de uma renovação do ensino teórico. Com isso, Graeff, fecha um ciclo de seu pensar em “cogitações”, pois seu ponto de partida e chegada na docência, é a teoria.

Contudo, a melhor forma de compreender a teoria em Graeff, é compreendendo antes, que a sua prá-

tica de ensino teórico não ocorre desconectada do saber escolar, de uma “ética outra”. Por isso que a proposta de reformulação do sistema para a FAU/Mackenzie precisa ser mais bem compreendida, pela acepção de que a prática da sistemática corrobora com a teoria e vice-versa.

Sendo que é esta concomitância, que chama de “momento de ligação”, que dá o sentido de atualidade ao conhecimento, o qual faz com tudo esteja sempre sujeito a modificações e “fluxo sempre renovado”:

Renovação do Ensino Teórico

É dentro dos quadros de um sistema do tipo descrito que se pode vislumbrar a oportunidade de uma formação teórica à altura das tarefas contemporâneas do arquiteto.

A ideia do sistema todo e a do seu instrumento de formação teórica, fica mais bem objetivada e esclarecida no seguinte esquema:

A iniciativa reside, como se vê, no Curso de Aplicação, que constitui, ao mesmo tempo, o destino de toda a dinâmica do Curso de Formação Teórica.

O estudo dos programas dos trabalhos de aplicação, bem como o dos meios disponíveis para o seu desenvolvimento, constitui o momento de ligação entre teoria e prática; momento que pertence, de igual modo, ao Curso de Aplicação e ao de Formação Teórica. A centelha de vida e o sentido de atualidade, oriundos do primeiro, alcançam e animam o segundo, através das Diretrizes formuladas no momento da teoria e da prática. Os programas dos Cursos Básicos e os Planos de Estudos Teóricos, estarão, assim, permanentemente sujeitos à modificações, pondo-se em consciência com fluxo sempre renovado das Diretrizes.

Como vimos anteriormente na Figura 4, o sistema é

dinâmico, e define como contido por interioridade e exterioridade, contudo, esta não é uma divisão hierarquizante, incluindo-se o “campo das disciplinas científicas” – permeado pelo pragmatismo filosófico e prático, o qual é sempre dialógico, por meio da aplicação do conhecimento:

Os Cursos Básicos versarão, fundamentalmente, sobre a metodologia da Teoria e da História da Arquitetura, e serão ministrados em regime intensivo, na 1.a série do curso. Trata-se, convém insistir, de fornecer ao aluno uma visão geral dos domínios da Teoria e da História, e dos instrumentos metodológicos que lhes permitam, nos anos seguintes, arrancar desses domínios e do vasto campo das disciplinas científicas, os conhecimentos que irão informar a atividade prática.

A partir da 2.a série, até a 5.a, o Curso de Formação Teórica se desenvolverá através de Estudos motivados, fundamentalmente, por interesses do Curso de Aplicação. Sob orientação dos professores os alunos se exercitarão no uso dos instrumentos metodológicos, aplicando-os na busca de conhecimentos através das disciplinas científicas.

Como no presente texto, o foco é destacar a importância do saber escolar e do letramento científico no desenvolvimento da obra escrita de Edgar Graeff, importa observar, nesta proposta, o destaque que dá para o estudante. Aqui, tanto quanto em toda a sua obra e também na atuação docente, é dado ao estudante ser um protagonista, e não coadjuvante do processo de aprendizagem. São estes que “arrancam” os conhecimentos históricos e científicos

CONSIDERAÇÕES

Graeff sempre destacou a importância do estudante como protagonista no processo de aprendizagem, enfatizando a autonomia e a capacidade

de de, como dito na proposta que fez para a FAU/Mackenzie, até mesmo “arrancar” conhecimentos históricos e científicos. Nessa proposta, assim como suas demais contribuições, exemplifica seu compromisso com uma educação dialógica, integrada e voltada para a prática real e dinâmica da arquitetura.

De sua vasta obra escrita, podemos dizer que se trata de um testemunho de impacto duradouro, de sua abordagem inovadora no ensino, a qual se inicia desde o final dos anos de 1940. Mantém-se ainda inovadora, porque de um modo geral, a educação no Brasil ainda se mantém profundamente tradicionalista, precisamente, por carecer da amplitude e da vivacidade do “saber escolar” e do letramento científico, nas práticas de ensino.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Jaime G. de. *Universidade de Brasília: ideia, diáspora e individualização*. Brasília: Editora: EDU - UNB, 2017.

GRAEFF, Edgar; JAIMOVICH, Marcos; DUVAL, José; LINDENBERG, Nestor; SELTER, Slioma. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Gertum Carneiro S.A. nº 1, 1947; nº 2, 1948.

BEREITER, C. Aspects of an educational learning theory. *Review of Educational Research*, v. 60, p. 603-624, 1990.

BYBEE, Rodger. The contemporary reform of science education. In: RHOTON, Jack; BOWERS, Patricia (Eds.). *Issues in science education*. Arlington: National Science Teachers Association, 1996. p. 1-14.

CHEVALLARD Y. *La Transposición Didáctica: del saber sabio al saber enseñado*. La Pensée Sauvage, Argentina. 1991.

FÁVERO, M. L. A. *Da cátedra universitária ao departamento: subsídios para discussão*. In 23ª reunião

da ANPED. 2000. Disponível em <http://23reuniao.anped.org.br/textos/1118t.PDF>.

MEDEIROS, Wilton. Edgar Graeff e o ensino de arquitetura: o processo composicional como conhecimento. *Anais do 7º Projetar*. Natal: UFRN, 2015 <http://projedata.grupoprojetar.ufrn.br/dspace/bitstream/123456789/2128/1/P231.pdf>

_____. Discursos do urbanismo em Goiânia: da instrumentalização política ao surgimento de um campo profissional específico. *XIII SHCU*. Brasília: UnB. Disponível em <https://shcu2014.com.br/discursos%20profissional/160.html>.

_____. Arquitetura e ética “outra” como sentido da obra de Edgar Graeff. *Pixo: Revista de arquitetura, cidade e contemporaneidade*. V. 2; Nº 6. Pelotas: UFPEL, 2018. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/14644>.

_____. O escrito e o vivido da arquitetura brasileira vista por Edgar Graeff e Miguel Pereira sob os fantasmas do prestígio e da mediocridade. In *Desconjuro Moderno / Org. FUÃO, F. F.* (Coleção Derrida: espectralidades e fantasmagorias na arquitetura. Volume 5). Porto Alegre: UFRGS, 2019.

_____. *O “outro” sentido da arquitetura: introdução a obra de Edgar Graeff e ensino*. Goiânia: Editora Kelps, 2019.

_____. Comemorando Graeff. In *História e memória da profissão docente / Organizadora Denise Pereira*. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

NOVAK, JD *Teoria e prática da educação*. Espanha: Ed. Alianza, 1988.

OSBORNE, Jonathan. Teaching scientific practices: meeting the challenge of change. *Journal of Science Teacher Education*, [S. l.], v.25, n.2, p. 177-196, 2014.

SAMPAIO, Sampaio, *Evolução do Ensino Superior Brasileiro, 1808-1990*, 28 pp. Núcleo de Pesquisa de Políticas Públicas da Universidade de São Paulo Série “Documentos de Trabalho”. 1991. Disponível em <https://sites.usp.br/nupps/wpcontent/uploads/sites/762/2020/12/dt9108.pdf>

SCHÖN, Donald A. Formar professores como profissionais reflexivos. In: NÓVOA, António (Coord.). Os professores e sua formação. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

_____. *Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SOUZA, Dominique Guimarães de; MIRANDA, Jean Carlos; SOUZA, Fabiano dos Santos. Breve histórico acerca da criação das universidades no Brasil. *Revista Educação Pública*, v. 19, nº 5, 12 de março de 2019. Disponível em <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/19/5/breve-historico-acerca-da-criacao-das-universidades-no-brasil>

A PARÓQUIA DA SAGRADA FAMÍLIA EM BRASÍLIA

THE PARISH OF THE HOLY FAMILY IN BRASÍLIA

MARIANNA FORCISI E RUTH GUANABARA

Resumo

A Paróquia da Sagrada Família, localizada em Brasília, consiste em uma obra arquitetônica cujo projeto busca refletir os princípios de espiritualidade, natureza e comunidade. Situada às margens da Estrada Parque Indústria e Abastecimento (EPIA), a igreja se integra harmoniosamente com a paisagem urbana e o bioma do cerrado. A análise da igreja revela uma interação profunda entre a arquitetura e os observadores, destacando a centralidade do círculo, a presença divina através da luz e a integração poética com a paisagem circundante. Incorporando elementos do Renascimento, a paróquia não apenas reflete perfeição e equilíbrio, mas também promove uma experiência de proximidade espiritual. Assim, a Paróquia da Sagrada Família se estabelece como um marco arquitetônico que une o divino e o humano, inspirando uma profunda contemplação sobre a existência e a conexão com o sagrado.

Palavras-chave: arquitetura religiosa, espaço sagrado, Gestalt.

Abstract

The Sagrada Família Parish, located in Brasília, consists of an architectural work whose design seeks to reflect the principles of spirituality, nature and community. Located on the banks of Estrada Parque Indústria e Abastecimento (EPIA), the church integrates harmoniously with the urban landscape and the cerrado biome. The main structure, composed of three interconnected volumes, emphasizes spatial integration and architectural clarity. Heinrich Wölfflin's categories, applied to analyze formal and stylistic aspects, reveal his clarity, linearity and unity of composition. The subjective analysis of the church image reveals a deep interaction between the architecture and the observers, highlighting the centrality of the

circle, the divine presence through light and the poetic integration with the surrounding landscape. Incorporating elements of the Renaissance, the parish not only reflects perfection and balance, but also promotes an experience of spiritual closeness. Thus, the Parish of the Holy Family establishes itself as an architectural landmark that unites the divine and the human, inspiring a deep contemplation on existence and the connection with the sacred.

Keywords: religious architecture, sacred space, Gestalt

1. HISTÓRICO DA OBRA

1.1 Cliente e Encomenda

A Paróquia da Sagrada Família, situada em Brasília, foi encomendada pela própria direção da paróquia, com o propósito de criar um espaço que refletisse os princípios da espiritualidade, natureza e comunidade. Os arquitetos Eder Alencar e André Velloso, da ARQBR Arquitetura e Urbanismo, em colaboração com a arquiteta e urbanista Luciana Saboia, foram responsáveis pelo desenvolvimento do projeto.

Os primeiros esboços da igreja foram feitos por Eder Alencar em 2012, quando apresentou um estudo preliminar a convite da direção da Paróquia da Sagrada Família. Após a apresentação do projeto, foi realizado um concurso, no qual o projeto de Alencar foi escolhido como vencedor, dando início ao processo de construção.

A decisão de construir a Paróquia foi motivada pela

necessidade de oferecer um espaço que atendesse às demandas espirituais e comunitárias da região. A direção da Sagrada Família buscava uma arquitetura que estabelecesse uma conexão profunda com a natureza e que proporcionasse um ambiente acolhedor e propício à reflexão.

1.2 Contexto Geográfico e Localização

A Paróquia da Sagrada Família, estrategicamente localizada às margens da Estrada Parque Indústria e Abastecimento (EPIA), em Brasília, foi concebida tendo em vista a integração harmoniosa com a paisagem urbana e natural da cidade. A região onde a igreja está situada é caracterizada pela presença do cerrado, bioma típico da região central do Brasil, repleto de uma rica diversidade de flora e fauna.

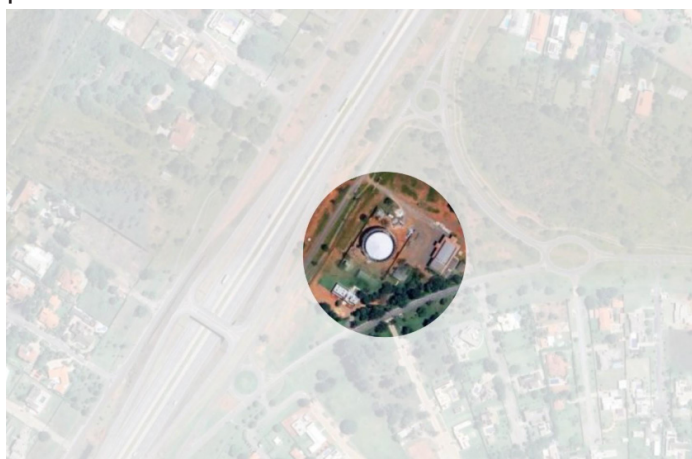


Figura 1 - Localização da obra (Google Maps, 2023)

A inserção da Paróquia em um ambiente natural e urbano tão singular como o de Brasília é um dos aspectos mais notáveis do projeto. A escolha da localização, às margens da EPIA, permite que a igreja estabeleça uma relação íntima com a paisagem circundante, proporcionando aos fiéis um ambiente propício para a reflexão e contemplação.

Além disso, o projeto arquitetônico foi concebido atendendo não apenas as necessidades espirituais da comunidade, mas também a integração com o ambiente natural e a paisagem local. A arquitetura da Paróquia da Sagrada Família dialoga harmoniosamente com o cerrado, utilizando elementos que valorizam a beleza natural da região e promovem

uma conexão mais profunda entre os fiéis e a natureza.

Essa integração com o ambiente natural não só enriquece a experiência espiritual dos frequentadores, bem como contribui para a preservação e valorização do ecossistema local. A escolha consciente da localização e a preocupação com a integração paisagística são reflexos do compromisso dos arquitetos com a sustentabilidade e a harmonia entre o homem e seu entorno.

1.3 Motivação e Intenção do Arquiteto

O projeto arquitetônico da Paróquia da Sagrada Família foi concebido com base em três conceitos fundamentais: natureza, espiritualidade e comunidade. Os arquitetos buscaram criar um espaço que refletisse esses princípios, proporcionando um espaço de acolhimento e contemplação. Inspirados pela arquitetura de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, grandes nomes da arquitetura brasileira e responsáveis pelo projeto de Brasília, os arquitetos buscaram integrar a igreja à paisagem urbana e natural da cidade. O projeto da igreja foi pensado para criar uma atmosfera de união e acolhimento, aproximando os fiéis do altar e promovendo a conexão com a natureza e com a comunidade.



Figura 2 - Paróquia da Sagrada Família (Joana França, 2022)



Figura 3 - Museu Nacional Honestino Guimarães, Oscar Niemeyer (OPY Imagens, 2019)

A motivação por trás do projeto da Paróquia da Sagrada Família foi criar um espaço que fosse mais do que uma simples igreja, mas sim um local de encontro, acolhimento e reflexão. Os arquitetos Eder Alencar, André Velloso e Luciana Saboia buscaram integrar a espiritualidade, a natureza e a comunidade de forma harmoniosa e equilibrada. O resultado foi um projeto arquitetônico marcado pela simplicidade das formas, pela inserção com a paisagem e pela capacidade de criar uma atmosfera de serenidade e apreciação.

1.4 Materiais construtivos

Durante o processo de construção da Paróquia da Sagrada Família, foram adotadas práticas sustentáveis e ambientalmente responsáveis. Os materiais utilizados foram escolhidos levando em consideração durabilidade, resistência e impacto ambiental. A igreja foi projetada com formas puras e simples, utilizando materiais que respeitassem o conceito de união com a natureza e a paisagem circundante. O concreto aparente foi empregado na estrutura da igreja, conferindo solidez e estabilidade ao edifício, ao mesmo tempo em que cria uma conexão visual com o ambiente natural.

Ademais, a madeira foi utilizada no interior da igreja, revestindo as paredes e criando um ambiente acolhedor e convidativo. Foram também incorporados materiais que permitissem a entrada de luz natural,

como claraboias e aberturas estrategicamente posicionadas, criando um ambiente iluminado e arejado.

Foram realizados estudos para otimizar o uso de recursos naturais, como a luz solar e a ventilação natural, reduzindo o consumo de energia elétrica. O resultado foi um edifício que se integra harmoniosamente com o ambiente natural e contribui com a preservação do meio ambiente.

ANÁLISE MORFOLÓGICA E CONCEITUAL

2.1 Enquanto Objeto

A presente análise da Paróquia da Sagrada Família busca uma compreensão objetiva de seus elementos formais, considerando diversos aspectos técnicos e conceituais. Para tal, serão aplicados a seguir princípios fundamentais da teoria da Gestalt, os quais exercem influência direta na percepção visual e na organização dos elementos arquitetônicos.

Além disto, a estruturação da obra será analisada a partir de seus eixos e traçados reguladores. Tais elementos fornecem uma compreensão visual da organização espacial e formal da Paróquia da Sagrada Família, permitindo identificar sua proporção, ritmo e composição. Os eixos e traçados reguladores são fundamentais para compreender como a obra se organiza no espaço e como os diferentes elementos se relacionam entre si.

Por fim, para uma análise mais aprofundada da obra enquanto objeto, serão consideradas as categorias propostas por Heinrich Wölfflin em seu livro “Conceitos Fundamentais da Arte”. Através da aplicação das categorias, é possível compreender os aspectos formais da Paróquia, seu significado e sua inserção no contexto arquitetônico e cultural.

2.1.1 Leis da Gestalt

Ao observarmos a disposição dos edifícios e das áreas de circulação, podemos identificar contornos que não são visíveis, mas que são percebidos através da conexão proporcionada por acessos e passagens de pedestres. Essa integração resulta na criação de quadrantes bem definidos, conferindo uma sensação de completude e unidade ao conjunto arquitetônico.



Figura 4 - Imagem ilustrativa da lei da Gestalt fechamento. (Joana França, 2022)

Ainda, é possível identificar, separar e destacar os volumes que compõem o complexo religioso. Essa dinâmica estabelece hierarquias visuais e distingue elementos específicos da obra, conferindo-lhe uma identidade arquitetônica única e facilmente reconhecível.



Figura 5 - Volumes presentes na composição da Paróquia. (Joana França, 2022)

A presença de linhas contínuas e curvas suaves na

fachada e na disposição de espaços internos cria uma sensação de movimento fluido, promovendo uma experiência visual agradável e intuitiva para os observadores. Essa fluidez visual facilita a compreensão da obra como um todo, convidando os visitantes a explorarem seus espaços de forma natural e orgânica.

Em se tratando da pregnância, a construção apresenta uma estrutura simples, equilibrada, homogênea e regular, proporcionando clareza e legibilidade dos elementos arquitetônicos. A forma dos edifícios e dos espaços abertos é claramente definida, facilitando a percepção e a compreensão da obra como um todo. Essa clareza e simplicidade contribuem para a beleza e a eficácia da arquitetura da Paróquia da Sagrada Família.

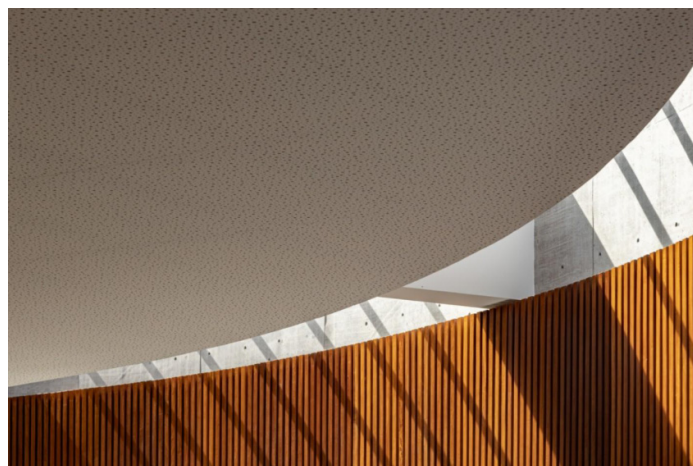


Figura 6 - Imagem interna ilustrando princípios de proximidade e semelhança. (Joana França, 2022)

2.1.2 Estruturação, eixos e traçados reguladores

Composta por três volumes principais - a igreja, um anexo e o campanário da igreja - a estrutura revela uma cuidadosa consideração pela relação entre os elementos arquitetônicos e o espaço circundante. Uma característica marcante é a presença de passagens e acessos para pedestres que conectam esses volumes, delineando um traço regulador que permeia toda a composição, atuando como um grid que organiza e harmoniza as formas distintas dos diferentes volumes, mesmo diante de uma assimetria inerente. Essa abordagem deliberada sugere uma preocupação com o equilíbrio visual e a integração

dos elementos arquitetônicos dentro do contexto mais amplo do ambiente urbano ou paisagístico em que a obra está inserida.

A implantação assimétrica dos volumes, em vez de resultar em uma sensação de desarmonia, é habilmente controlada pelo traçado regulador, que cria uma unidade visual coesa. Essa abordagem demonstra uma compreensão profunda da importância do equilíbrio entre a diversidade e a unidade na arquitetura. Ao mesmo tempo em que cada volume mantém sua identidade única, a interconexão entre eles por meio das passagens e acessos cria uma narrativa espacial que convida os espectadores a explorar e interagir com o ambiente arquitetônico de maneiras significativas.

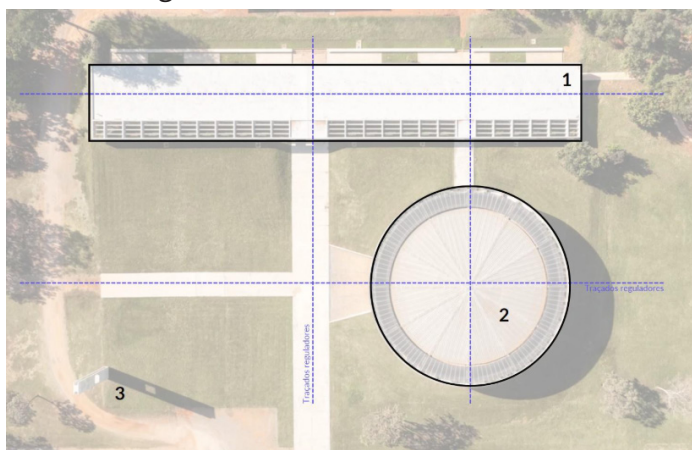


Figura 7 - Eixos e traçados reguladores da obra. (Autor, 2024)

A análise individual dos volumes evidencia a presença de eixos de simetria nitidamente definidos. Essa característica, para além de enriquecer a estética visualmente agradável de cada elemento, também consolida a coesão estética entre os três objetos como um todo.

2.1.3 Categorias de Wölfflin

A aplicação das categorias de Heinrich Wölfflin na análise da Paróquia da Sagrada Família permite uma compreensão mais profunda das características formais e estilísticas dessa obra arquitetônica. Em primeiro lugar, ao considerarmos a distinção entre plano e profundidade, observamos que a Paróquia apresenta uma predominância de elementos planos e bidimensionais. Essa característica é

reforçada pela utilização de concreto aparente, sem ornamentações, conferindo à obra uma aparência sóbria e estática. No que diz respeito à dicotomia entre linear ou pictórico, podemos observar uma clara preferência por elementos lineares e geométricos na composição da paróquia. Os eixos lineares retos e a ausência de texturas e ornamentos contribuem para criar uma composição de caráter linear, refletindo a influência do modernismo na arquitetura brasileira.

É possível observar que a composição da Paróquia é predominantemente marcada por elementos geométricos fechados e integrados, não permitindo a inclusão de novos elementos sem comprometer a integridade do conjunto. No tocante à clareza ou obscuridade, a Paróquia se destaca pela sua legibilidade e clareza visual. A ausência de projeções volumétricas sombreadoras nas fachadas dos elementos, juntamente com a utilização de materiais simples e a uniformidade das fachadas, contribuem para uma aparência limpa e de características planas. Ainda, ao analisar a presença de ritmo ou cadência na obra, fica evidente a segregação volumétrica presente na estrutura da paróquia, juntamente com a dinâmica resultante que não segue um padrão regular, torna-se factível identificar o ritmo subjacente à composição arquitetônica.

Por fim, a ideia de conjunto emerge da combinação de diversas partes que mantêm uma relativa independência entre si. Esta característica se torna evidente ao se observar a presença de três elementos distintos e autônomos na composição. Cada uma dessas partes desempenha um papel crucial na formação de um todo coeso.

2.2 Imagem

A análise subjetiva da imagem arquitetônica revela uma interação profunda entre a obra e os indivíduos que a percebem, proporcionando um espaço fértil para interpretações pessoais e uma imersão única na experiência estética da arquitetura. Essa abordagem subjetiva destaca a importância das sensações e percepções individuais, que contribuem significativamente para a compreensão e apreciação da

obra. Dentro deste contexto, quatro aspectos principais emergem como fundamentais para a análise da Paróquia da Sagrada Família, são eles: centralidade, Deus e luz, paisagem e linguagem.

2.2.1 Centralidade

A centralidade é expressa através do uso do círculo como uma forma geométrica dominante na obra. O círculo, com sua ausência de ponto de início ou fim, simboliza a eternidade e a totalidade. Ao longo da história, tem sido intrinsecamente associado aos céus, ao cosmos e ao absoluto, sua perfeição matemática o eleva ao status divino, representando a ideia de Deus. Conseqüentemente, o círculo frequentemente desempenha um papel fundamental como símbolo religioso em edificações arquitetônicas, servindo como ponto focal que transcende o espaço físico e convida o observador à contemplação do infinito.

2.2.2 Deus e Luz

A entrada de luz na estrutura arquitetônica cria um ambiente que convida o indivíduo a se posicionar no centro da igreja, promovendo uma sensação de centralização. Essa disposição espacial induz a uma compreensão antropocêntrica, onde o ser humano se sente próximo de Deus. A luz, cuidadosamente dirigida e modulada pela arquitetura, não apenas ilumina o espaço físico, mas também simboliza a presença divina, reforçando a ligação espiritual entre o fiel e o sagrado.

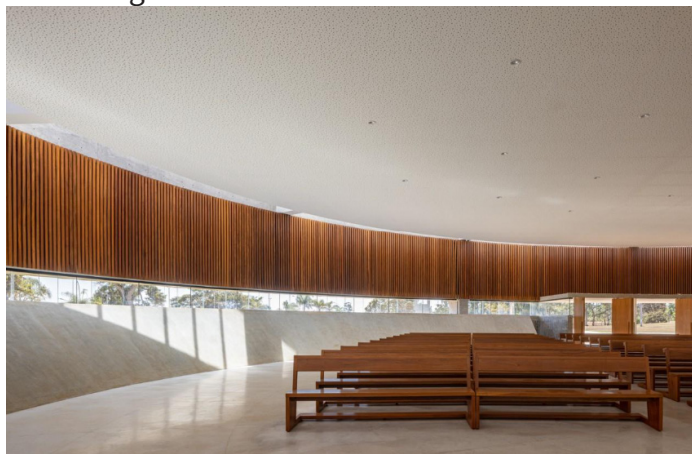


Figura 8 - Influência da luz no interior da Paróquia. (Joana França, 2022)

Além de servir como um espaço físico para a adoração, a arquitetura desempenha um papel fundamental como veículo para a experiência espiritual. As características arquitetônicas, desde a geometria até a manipulação da luz, são concebidas para elevar a mente e o espírito dos adoradores, promovendo uma conexão mais profunda com o divino. A disposição espacial, a monumentalidade das formas e a simbologia dos elementos arquitetônicos contribuem para criar um ambiente que transcende o mundano e facilita a contemplação do transcendente.

2.2.3 Paisagem

Além de transcender sua função utilitária, a Paróquia alcança uma dimensão poética ao integrar-se harmoniosamente à paisagem circundante. Esta integração vai além da mera modificação do ambiente físico, criando uma conexão profunda entre a obra arquitetônica e o contexto natural que a envolve. A arquitetura, ao interagir com o cenário natural, estabelece uma harmonia entre o espaço construído e o não construído, ampliando a experiência estética para além das fronteiras tangíveis da edificação.

A paisagem não é apenas um pano de fundo passivo, mas um componente ativo da experiência arquitetônica. A obra construída dialoga com o ambiente natural, refletindo e respondendo às suas características e peculiaridades. O edifício, portanto, transcende sua mera funcionalidade para se tornar uma expressão poética e significativa da interação entre o ser humano e o ambiente natural, proporcionando uma experiência que é tanto visual quanto emocional.

2.2.4 Linguagem

A Paróquia da Sagrada Família é uma expressão arquitetônica que incorpora elementos fundamentais do Renascimento, oferecendo uma linguagem rica que ressoa com temas de renovação, simetria e centralização. A adoção do círculo como forma predominante na organização espacial da Paróquia é emblemática da busca renascentista pela perfeição,

equilíbrio e eternidade. Essa forma geométrica, carregada de simbolismo divino, reflete o ideal de beleza e harmonia e serve como um veículo para a presença de Deus na construção, tornando cada espaço uma expressão sagrada da divindade.

“Tal como o centro, uno e absoluto, rege toda a composição espacial, assim também Deus rege o universo. Por refletir a plenitude divina, o círculo demonstra a espacialidade geométrica, a simetria e a ordem criada por Deus. Evidencia que a racionalidade divina presente na criação do cosmos também está com o ser humano, desfrutando dessa racionalidade para poder criar algo que se aproxime da onipotência do ser superior que governa a todos.” (BRANDÃO, 1999)

A centralização espacial, um elemento distintivo da arquitetura renascentista, é realizada através do emprego da planta em forma de cruz grega, na qual o altar é estrategicamente posicionado no núcleo da estrutura. Essa configuração encurta a distância simbólica entre o homem e a divindade, promovendo uma experiência de proximidade espiritual. A disposição centralizada do altar serve como um poderoso símbolo, evocando a união entre o humano e o divino e promovendo uma percepção de intimidade com o sagrado.

Ademais, essa organização espacial enfatiza a valorização do antropocentrismo característico do Renascimento, um período que testemunhou uma renovação da apreciação pela centralidade do ser humano no cosmos. Colocando o homem no cerne do universo, a planta em cruz grega reflete a filosofia renascentista que reconhece o ser humano como uma parte essencial do divino. Este arranjo ressignifica o espaço arquitetônico e afirma a importância da experiência individual e da contemplação espiritual.

“A principal característica da arquitetura do Renascimento [...] foi a busca de uma ordem e de uma disciplina que superasse o ideal de infinitude do espaço das catedrais góticas. Na arquitetura renascentista, a ocupação do espaço pelo edifício baseia-se em relações matemáticas es-

tabelecidas de tal forma que o observador possa compreender a lei que o organiza, de qualquer ponto em que se coloque.” (PROENÇA, 1994)

Dessa maneira, a Paróquia da Sagrada Família transcende sua função utilitária como espaço de adoração, tornando-se um testemunho arquitetônico da intersecção entre o divino e o humano. Ao incorporar os princípios do Renascimento, esta obra reflete os ideais de sua época e inspira uma profunda contemplação sobre a natureza da existência humana e sua relação com o sagrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Paróquia da Sagrada Família em Brasília exemplifica magistralmente como a arquitetura pode transcender sua função utilitária, tornando-se uma expressão profunda da intersecção entre o divino e o humano, numa abordagem arquitetônica consciente e reflexiva criando espaços que vão além do mero abrigo, oferecendo locais de profundo significado e inspiração. A obra demonstra que, quando bem concebida, a arquitetura tem o poder de transformar a experiência humana, promovendo a união da comunidade e uma conexão mais profunda com o local e o divino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno visto através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução de João Azenha Jr. 1989.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma*, Universo dos Livros Editora,

2022.

CABALLERO, P. (2023, agosto 30). *Paróquia da Sagrada Família / ARQBR Arquitetura e Urbanismo*. ArchDaily Brasil. <https://www.archdaily.com.br/br/999698/parouquia-da-sagrada-familia-arqbr-arquitetura-e-urbanismo>

DE PAULA, E. (2023, janeiro 11). *ARQBR: Paróquia da Sagrada Família, Brasília, DF*.

Revista PROJETO.
<https://revistaprojeto.com.br/acervo/arqbr-parouquia-da-sagrada-familia-brasilia-df/>

O CLIPE “JOGO DE LOUÇA” THE MUSIC VIDEO “JOGO DE LOUÇA”

MARCOS DANIEL DA SILVA OLIVEIRA

Resumo

Este projeto de pesquisa investigou a interseção entre moda, semiótica e percepção dos fãs no videoclipe “Jogo de Louça” de Toto de Babalong e Gaby Amarantos. Através de uma análise semiótica, identificamos os elementos visuais, simbólicos e culturais presentes no clipe, revelando como a moda é uma linguagem complexa que comunica mensagens culturais. Além disso, exploramos a interação ativa dos fãs nas redes sociais, destacando como suas interpretações e discussões enriquecem a compreensão do clipe. Esta pesquisa contribui para a compreensão da cultura visual contemporânea, ressaltando o papel da moda na comunicação cultural e na criação de significados compartilhados.

Palavras-chave: Moda, Semiótica, Videoclipe, Redes Sociais.

Abstract

This research project explored the intersection of fashion, semiotics, and fan perception in the music video “Jogo de Louça” by Toto de Babalong and Gaby Amarantos. Through semiotic analysis, we identified the visual, symbolic, and cultural elements present in the video, revealing how fashion serves as a complex language conveying cultural messages. Additionally, we delved into the active interaction of fans on social media, highlighting how their interpretations and discussions enrich the understanding of the video. This research contributes to the comprehension of contemporary visual culture, emphasizing the role of fashion in cultural communication and the creation of shared meanings.

Keywords: Fashion, Semiotics, Music Video, Social Media.

INTRODUÇÃO

Toto de Babalong é um artista musical brasileiro conhecido por sua abordagem única e inovadora na música. Seu estilo incorpora diversas influências, criando uma sonoridade que transcende fronteiras musicais convencionais. Ao colaborar com outros artistas, como no caso do videoclipe “Jogo de Louça” com Gaby Amarantos, que é uma cantora, compositora e ativista brasileira que ganhou destaque por sua abordagem inovadora na música e pela sua influência na cultura pop brasileira. Conhecida como a “Rainha do Tecnobrega”, ela mescla ritmos tradicionais brasileiros com elementos eletrônicos, resultando em uma sonoridade única e envolvente. Ela é reconhecida por suas letras autênticas e performances energéticas, que celebram a diversidade cultural e promovem a autoestima. Com a junção dos dois artistas, Toto contribui para a criação de experiências musicais e visuais únicas que cativam o público e inspiram novas interpretações culturais. Sua presença na cena musical contemporânea acrescenta diversidade e criatividade ao panorama.

A intersecção entre a moda, a semiótica e a cultura contemporânea tem sido objeto de interesse crescente na pesquisa acadêmica. Moura (2016), fala que a moda, além de ser uma expressão individual de estilo e identidade, também funciona como um veículo de comunicação cultural que transmite significados e valores de maneira visualmente impactante. A semiótica, por sua vez, oferece uma estrutura analítica para decifrar os complexos sistemas de signos presentes na moda e na cultura visual (MACHADO; RAMOS, 2007). No contexto da era digital e das mídias sociais, Fachine e Lima (2019) abordam que os fãs desempenham um papel fundamental na amplificação e interpretação de obras culturais, a

análise da recepção se torna igualmente crucial.

Este estudo propõe-se a examinar criticamente o videoclipe “Jogo de Louça”, uma colaboração entre os artistas Toto de Babalong e Gaby Amarantos, sob as lentes interdisciplinares da moda, semiótica e recepção dos fãs. O clipe em questão apresenta um ambiente visualmente rico, onde a moda desempenha um papel central na construção da narrativa e na comunicação de mensagens culturais. Através da análise semiótica, pretende-se desvelar os símbolos, códigos e signos presentes nas escolhas de figurino, cenários e coreografia, considerando as camadas de significados que podem ser interpretadas.

Além disso, a pesquisa buscará compreender como os fãs se envolvem com esses elementos visuais e semânticos, contribuindo para a construção de significados adicionais através de suas interpretações pessoais e interações nas plataformas digitais. As mídias sociais proporcionam um espaço para os fãs expressarem suas opiniões, sentimentos e reflexões em relação ao conteúdo cultural, influenciando a maneira como a obra é percebida e reinterpretada. Portanto, examinar a dinâmica da recepção dos fãs em relação ao clipe oferecerá insights valiosos sobre como a moda e a semiótica se entrelaçam na construção da experiência cultural contemporânea.

OBJETIVO GERAL

Analisar a interseção entre moda, semiótica e percepção dos fãs no videoclipe “Jogo de Louça” de Toto de Babalong e Gaby Amarantos, visando compreender como a moda e os elementos semióticos influenciam a construção de significados culturais e como os fãs participam na interpretação e disseminação desses significados.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar os principais elementos de moda pre-

sentes no videoclipe “Jogo de Louça” e analisar como esses elementos contribuem para a narrativa visual e a construção de mensagens culturais.

2. Aplicar uma abordagem semiótica para decodificar os signos e símbolos presentes no clipe, destacando as relações entre moda, cultura e simbolismo visual.

3. Investigar as reações e interpretações dos fãs em relação aos elementos de moda e aos signos visuais presentes no clipe, explorando como essas interpretações são compartilhadas e discutidas nas mídias sociais.

4. Examinar a influência das interpretações dos fãs na amplificação das mensagens culturais e na construção de significados adicionais associados ao videoclipe.

5. Contextualizar a colaboração entre Toto de Babalong e Gaby Amarantos no âmbito das expressões culturais contemporâneas, destacando como a moda e a semiótica contribuem para representações artísticas distintas.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Oracio (2021), compreende que a relação entre moda, semiótica e cultura tem sido um meio de comunicação carregado de significados culturais e sociais. Eco (1975) afirma que “a moda é um sistema semiótico, um conjunto complexo de signos que comunicam uma série de mensagens sobre identidade, status social e valores culturais”. Nesse contexto, a semiótica oferece uma abordagem analítica para compreender os signos e símbolos presentes na moda, permitindo uma análise aprofundada dos elementos visuais e suas relações simbólicas (SAUSSURE, 1983).

O videoclipe, como uma forma de expressão artística e cultural, incorpora elementos de moda como um componente essencial da narrativa visual (ARAÚJO,

2015). Ao examinar essa interação, Barthes (1968) destaca que “a moda está sempre ligada a uma determinada realidade histórica e social, revelando-se como um fenômeno complexo e plural de comunicação”. Nesse sentido, a moda no contexto do videoclipe não apenas influencia a estética visual, mas também transmite valores culturais, identidade e poder.

A análise da recepção dos fãs na era digital é um campo de estudo em expansão. Jenkins (2006) salienta que “os fãs não são apenas consumidores passivos, mas também participantes ativos na interpretação e expansão do significado das obras culturais”. Através das mídias sociais, os fãs compartilham suas interpretações e emoções, contribuindo para a criação de significados adicionais (FECHINE; LIMA, 2019). Fiske (1992) complementa essa ideia ao afirmar que “a recepção é um processo ativo e negociado, onde os fãs se apropriam das obras culturais de maneira única, adaptando-as ao seu contexto pessoal”.

No contexto da colaboração artística, a moda e a semiótica desempenham um papel fundamental na construção de identidades culturais distintas. Simmel (1957) argumenta que “a moda é uma expressão da individualidade dentro das restrições do ambiente social”, o que se torna especialmente relevante em colaborações interculturais, onde diferentes estilos individuais se entrelaçam.

A moda é reconhecida como uma forma de comunicação visual que transmite mensagens culturais e sociais (OLIVEIRA; MAXIMOVITZ, 2021). Entendendo-a como um sistema semiótico, Barthes (1967) destaca que “a moda não é apenas uma linguagem, mas uma linguagem que todos falam; ela é um discurso, e todos podem discursar”. Christino (2013), diz que essa visão ampla da moda como uma linguagem compartilhada, enfatiza sua natureza comunicativa e sua capacidade de transmitir significados coletivos. No contexto da cultura contemporânea, Koda e Martin (2010) observam que a moda “funciona como uma espécie de textura social, que reflete não apenas os desejos individuais, mas também os valores culturais em evolução”.

Martins (2015) fala que a abordagem semiótica oferece uma lente analítica para decifrar os elementos simbólicos presentes na moda e na cultura visual. Eco (1986) destaca que “a semiótica, como estudo geral dos signos, é uma disciplina que interpreta a cultura como um sistema de signos”. A moda, portanto, é entendida como um sistema complexo de signos que refletem e moldam valores culturais e identidades individuais.

Para Fachine e Lima (2019), no cenário das mídias digitais, a participação ativa dos fãs na interpretação e disseminação de obras culturais é enfatizada. Jenkins (2006) ressalta que “os fãs são ativos na produção e distribuição de significados culturais” e que suas interações online constituem uma “cultura participatória”. No contexto dos videoclipes musicais, Burgess e Green (2018) observam que “as mídias sociais fornecem plataformas para que os fãs expressem seu amor, análise, zombaria e apropriação dos vídeos”. A percepção dos fãs, portanto, influencia diretamente a forma como as obras culturais são compreendidas e reinterpretadas.

A colaboração entre artistas cria um terreno fértil para a interação de diferentes estilos e expressões culturais. No contexto da moda, Davis (2015) destaca que a “colaboração na moda permite uma fusão única de influências culturais, resultando em criações que transcendem as fronteiras tradicionais”. Isso é especialmente relevante no caso de colaborações interculturais, como entre Toto de Babalong e Gaby Amarantos. Sontag (1979) ressalta que a moda é um reflexo das mudanças culturais e que “as roupas são um tipo de linguagem não-verbal”. Assim, a moda em colaborações artísticas pode se tornar um veículo poderoso para a expressão cultural diversificada.

METODOLOGIA

Este estudo adotará uma abordagem qualitativa (Gil, 2008), buscando compreender em profundidade a interação entre moda, semiótica e percepção dos fãs no videoclipe “Jogo de Louça”. Através

da análise de conteúdo e interpretação contextual, pretende-se explorar as relações entre os elementos visuais, simbólicos e culturais presentes no clipe, bem como as interações dos fãs com esses elementos.

A coleta de dados envolverá a análise detalhada do videoclipe “Jogo de Louça”, identificando os elementos de moda, simbólicos e visuais. Além disso, serão coletados dados qualitativos das interações dos fãs em plataformas de mídia social, como comentários, análises e discussões relacionadas ao clipe, também, o desenvolvimento de questionário, onde os fãs irão indagar suas maneiras de interação. Esses dados serão obtidos por meio de capturas de tela, registros de conversas online e da plataforma Google Forms.

A análise de dados será conduzida por meio de uma abordagem qualitativa interpretativa. A análise semiótica será aplicada para desvendar os signos, símbolos e elementos visuais presentes no videoclipe, considerando suas implicações culturais e comunicativas. Além disso, a análise das interações dos fãs nas mídias sociais permitirá identificar padrões de interpretação e discussões em torno dos aspectos visuais e simbólicos do clipe. Uma limitação potencial deste estudo reside na disponibilidade e acessibilidade das interações dos fãs nas mídias sociais. Além disso, a interpretação dos signos visuais pode variar entre diferentes observadores, introduzindo uma subjetividade na análise.

Através dessa metodologia, espera-se obter insights aprofundados sobre a interação entre moda, semiótica e percepção dos fãs no videoclipe “Jogo de Louça”, enriquecendo a compreensão da relação entre cultura visual, expressão artística e dinâmicas de recepção cultural contemporânea.

RESULTADO E DISCUSSÕES

Após a análise do clipe, foi estudado o Instagram do cantor Toto de Babalong e suas estratégias

para lançamento, juntamente com Gaby Amarantos. Foi desenvolvido um Google forms para os fãs expressarem suas opiniões sobre o clipe e seus pontos de vista, obtendo uma pequena quantidade de 8 fãs.

MODA E SEMIÓTICA

A análise dos elementos de moda presentes no videoclipe revelou uma combinação de estilos que transcende as fronteiras culturais. Os figurinos, cores e acessórios utilizados pelos artistas criam uma estética visual marcante que reflete uma fusão de influências contemporâneas e tradicionais. Essa diversidade estilística ressalta a capacidade da moda de comunicar mensagens culturais híbridas, sugerindo uma narrativa visual complexa. Como observado, podemos destacar alguns elementos de moda ao longo do videoclipe, como: peças volumosas; anéis extravagantes; roupas confortáveis e algumas com referências a outros artistas.

A abordagem semiótica permitiu desvendar uma variedade de signos e símbolos presentes no videoclipe. As roupas e adereços não apenas comunicavam uma estética, mas também transmitiam mensagens sobre identidade, poder e diversidade cultural. Por exemplo, as escolhas de figurino e os elementos visuais incorporavam elementos da cultura amazônica, além de símbolos contemporâneos de individualidade.

As peças de roupa volumosas capturam a atenção do espectador devido à sua natureza incomum e ousada. Elas não apenas transcendem os limites das formas tradicionais de vestuário, mas também demonstram a criatividade e a inovação por trás do design e da moda. Essa expressão estilística única confere ao videoclipe uma atmosfera visualmente cativante, que reflete a singularidade dos artistas envolvidos (Figuras 1 e 2).



As peças volumosas podem ser interpretadas como signos visuais que transmitem mensagens culturais e individuais. A diversidade de influências culturais presentes nas roupas sugere uma fusão de identidades culturais que representa a riqueza da cultura brasileira contemporânea. Além disso, o volume exagerado pode ser visto como um símbolo de autoafirmação e celebração da individualidade, desafiando normas estéticas convencionais. A escolha de peças de roupa volumosas também pode ser entendida como uma afirmação de empoderamento e autoconfiança. A exibição de roupas que não seguem padrões tradicionais de conformidade estética pode transmitir a mensagem de que a auto expressão é uma forma poderosa de autenticidade. Isso pode ser particularmente significativo em um contexto cultural onde a diversidade é cada vez mais valorizada.

Os anéis extravagantes usados por Gaby Amarantos podem ser vistos como uma expressão de sua individualidade e estilo pessoal distinto. A escolha de peças tão ousadas e criativas destaca sua confiança e autenticidade. Eles também podem refletir a personalidade artística única de Gaby Amarantos, que é conhecida por sua abordagem inovadora na música e na moda (Figuras 3 e 4).



Figuras 1 e 2 – Peças Volumosas

Fonte: Instagram e YouTube



Figuras 3 e 4 – Anéis Fonte: Instagram e YouTube

A análise semiótica dos anéis extravagantes pode revelar símbolos culturais e identitários. Eles podem incorporar elementos da cultura amazônica, da qual Gaby Amarantos é originária, ou transmitir mensagens sobre empoderamento, orgulho cultural e autoafirmação. Através desses elementos visuais, Gaby Amarantos pode estar transmitindo uma conexão com suas raízes culturais e uma celebração da diversidade. Os anéis não apenas atraem a atenção do espectador devido ao seu design único, mas também contribuem para a estética geral do videoclipe. Eles adicionam camadas de detalhes visuais que enriquecem a experiência estética e destacam a importância dos acessórios na construção do estilo e da imagem dos artistas.

A presença de roupas confortáveis no clipe sugere uma valorização da autenticidade e do bem-estar pessoal. Ao optar por peças que oferecem conforto, os artistas podem estar transmitindo uma mensagem de auto aceitação e de valorização do bem-estar. Essa escolha também pode refletir uma tendência mais ampla em direção à moda que prioriza a praticidade e a liberdade de movimento. As referências a outros artistas através dessas roupas mais confortáveis podem ser interpretadas como uma forma de homenagear influências culturais e musicais. A escolha de incorporar elementos de estilo de outros artistas pode ser uma maneira de pagar tributo às vozes que moldaram a música. No vídeo, podemos ver Toto utilizando uma camisa na qual

está estampa fotos do cantor Péricles, na camisa utilizada por Gaby, a presença da imagem da cantora Beyoncé.

(Figura 5 e 6). Essas referências também podem criar conexões com o público que reconhece as influências e os ícones homenageados.



Figuras 5 e 6 – Peças confortáveis e com referências Fonte: Instagram e YouTube

A combinação de roupas confortáveis com referências a outros artistas contribui para a criação de uma identidade estilística única. Essa abordagem pode demonstrar a versatilidade e a fluidez dos artistas, que incorporam influências diversas para criar algo que é inconfundivelmente deles. Essa mescla de conforto, homenagem e originalidade pode ressoar com os fãs que apreciam uma abordagem autêntica e eclética.

A cena do milho no videoclipe, onde está escrito o nome dos artistas, é uma escolha visual marcante que agrega significado e simbolismo à narrativa. Essa cena específica, com o nome dos artistas inscritos na espiga de milho, pode ser interpretada de várias maneiras, contribuindo para a construção da identidade artística, cultural e um elo entre os cantores (Figuras 6 e 7).



Figuras 6 e 7 – cena do milho
Fonte: Instagram e YouTube

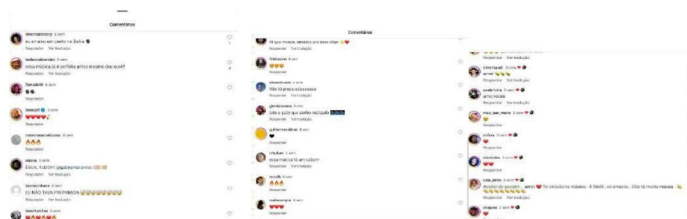
A inclusão dos nomes dos artistas na cena do milho pode ser vista como um meio de identificação e reconhecimento. Ao exibir seus nomes de forma proeminente, os artistas estabelecem uma conexão direta com a obra, reforçando a autoria e a presença

criativa no videoclipe. Essa abordagem pode ser vista como uma declaração visual de propriedade artística. Mas também, essa cena pode ser interpretada como um casal apaixonado, que sempre pensam um no outro. A escolha de utilizar o milho como elemento visual pode remeter a várias interpretações culturais. O milho é um alimento fundamental na cultura brasileira, especialmente nas regiões norte e nordeste do país. Sua presença pode ser interpretada como um elo cultural, conectando os artistas às suas raízes e à rica herança do Brasil. No geral, é um exemplo de como escolhas visuais podem agregar camadas de significado à narrativa. Ela comunica identidade artística, conexão cultural e reconhecimento da audiência, contribuindo para a complexidade da mensagem transmitida pelo videoclipe.

RECEPÇÃO E PARTICIPAÇÃO DOS FÃS

A análise das interações dos fãs nas mídias sociais demonstrou a influência da moda e dos signos visuais na percepção e interpretação do videoclipe. Os fãs não apenas compartilharam suas opiniões, mas também identificaram elementos específicos de moda que os impactaram emocionalmente. Comentários e discussões revelaram uma gama de interpretações, desde análises estilísticas até reflexões sobre a representatividade cultural.

Desde o anúncio da parceria via Instagram do cantor Toto, os fãs de ambos artistas interagiram e escreveram comentários positivos sobre a obra (Figuras 8,9 e 10).



Figuras 8, 9 e 10 - interação dos fãs
Fonte: Instagram

As interações dos fãs nas mídias sociais desempenharam um papel fundamental na amplificação das mensagens culturais do videoclipe. Através do compartilhamento de interpretações pessoais, os fãs enriqueceram a narrativa visual com camadas de significados adicionais.

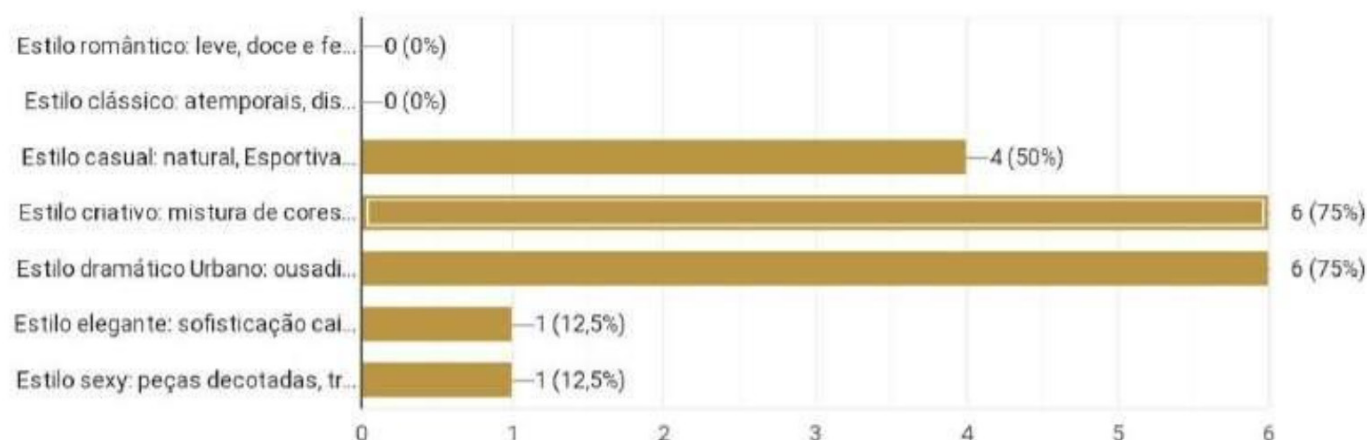
dada, foi elaborado um questionário por Google forms, onde foi respondido por 8 fãs, os quais possuem suas opiniões sobre a temática e percepção do clipe. Ao serem perguntados sobre como você descreveriam o estilo de moda apresentado no clipe, obteve as seguintes respostas (Figura 11).

Para uma melhor compreensão e análise aprofun-

Como você descreveria o estilo de moda apresentado no clipe?



8 respostas



Figuras 11 - Google forms

Fonte: Questionário elaborado pelo autor

Os fãs interpretam o estilo presente no clipe como criativo e urbano, pois há mistura de cores, elementos, texturas, ousadia e empoderamento.

Com base em análises e percepção no clipe, os fãs destacam alguns elementos visuais e culturais que chamaram atenção no clipe (Figura 12 e 13).

Quais os elementos visuais ou de moda chamaram mais a sua atenção no clipe?

8 respostas

os acessórios em lugares "não apropriados"

As roupas de Gaby

As cores são incríveis!

Na sua opinião, os elementos de moda utilizados no videoclipe transmitem alguma mensagem cultural? Quais?

8 respostas

Sim! que a moda pode ser vista e interpretada em várias perspectivas com embasamento sócio-cultural.

Sim. Percebo que o clipe, ao misturar algumas tendências, acaba fortalecendo a ideia de que a moda pode ser casual, usada no dia a dia, sem perder a beleza

Não é algo que acabo prestando muita atenção, mas os visuais me agradam muito

Sim, pra mim passa muito a dualidade de expressões que as pessoas podem ter. O artista Totô de Babalong tem muito isso, sendo ele próprio um artista na área da moda mas principalmente no trabalho visual da sua carreira musical, em que ele mistura referências sofisticadas com um repertório social muito forte que imprime a identidade nacional que a música dele transmite. Em Jogo de Louça esse aspecto ganha força quando o clipe mostra os dois artistas dançando na sala, enquanto um usa o figurino caseiro/casual e outro usa o figurino mais refinado e vice-versa. Acho que essa mistura acaba ilustrando os tons que os sentimentos da música de Totô.

Sim! As roupas casuais utilizadas no clipe transmitem mensagens de artistas admirados pelos próprios artistas do clipe, deixam o contexto do clipe mais confortável e casual.

Figuras 12 e 13 - Google forms

Fonte: Questionário elaborado pelo autor

A percepção cultural dos fãs em relação ao videoclipe só de se influenciada por diversos fatores livres incluindo suas experiências pessoais, bagagem cultural e contexto social.

Os fãs também puderam ter a experiência da moda e elementos visuais influências na percepção da mensagem transmitida pelo videoclipe (Figura 14).

Você sentiu que as escolhas de moda e os elementos visuais no clipe influenciaram sua percepção da música ou da mensagem transmitida pela letra?

Copiar

8 respostas



Como?

7 respostas

Eu pensei sobre como a Gaby chega em casa produzida e depois aparece despojada, me coloquei no lugar dela e pensei sobre se sentir confortável no lar da pessoa amada. Mas pra além disso, a estética que Totô apresenta pra mim figura muito como essa sonoridade pode ser ligada a essa identidade visual que ele propõe, ressignificando a breguice pra muito além de algo chulo. É sobre se expressar de uma forma pessoal de modo que isso se aplica ao material que o artista incorpora a si visualmente, mesmo em um contexto cotidiano desconexo que a roupa possa se encontrar, ela vai fazer sentido pelo acompanhamento lírico e sonoro e a fantasia é feita.

Quando gaby chega com uma roupa chamativa e uma mala enorme, demonstra um exagero dela de querer entrar na vida dele imediatamente - também com um visual exagerado. Depois, nas cenas mais casuais, já demonstra conforto dos dois juntos em casa.

Dando contexto para os personagens

Direcionaram a percepção para pontos que só a musica não faria

Autênticos

Figuras 14 - Google forms

Fonte: Questionário elaborado pelo autor

Fãs podem participar ativamente de discussões nas redes sociais, compartilhando suas percepções, análises e opiniões sobre o clipe. Comentários podem

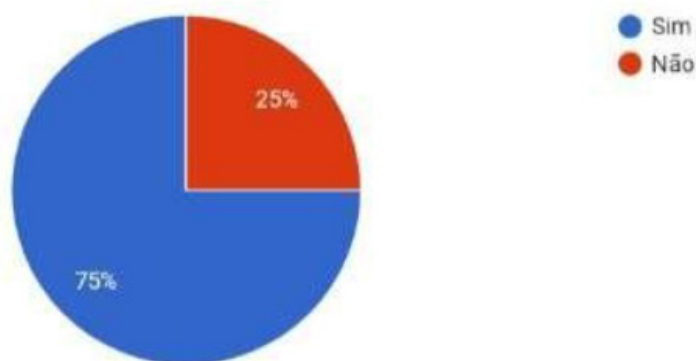
variar desde elogios à estética visual até interpretações profundas dos elementos culturais e simbólicos. À medida que os fãs compartilham e comentam sobre o videoclipe, ele ganha mais visibilidade nas redes sociais e mídias. Isso pode levar a um aumento

de visualizações, alcance e reconhecimento da obra. Em resposta se os fãs do cantor teriam publicado algo sobre o videoclipe, os resultados foram bem satisfatórios (Figura 15).

No lançamento do videoclipe, você compartilhou alguma opinião ou comentário sobre em suas redes sociais?

 Copiar

8 respostas



Na sua opinião, como as interações dos fãs nas mídias sociais tem contribuído para amplificação do vídeo clipe?

8 respostas

Além de trazer visibilidade para a obra, traz uma demanda e a ligação da indústria da moda com a música fazendo que o vídeo clipe seja destaque em ambos nichos.

Eu acho que podia ser melhor. Totô é um artista que tá crescendo, percebo que muitos amigos meus ainda não o conhecem

É fundamental para o artista ter esse apoio

Todas positivas, o público já entende as doses de extravagância que o Totô propõe na estética dele.

As interações influenciam tanto na exibição do clipe pra mais fãs quanto na impressão de quem assiste já envezado ou influenciado por uma visao anterior.

É de extrema importância, porque é o público alvo do conteúdo. Se os fãs gostam é porque a mensagem foi dada!

Figuras 15 - Google forms

Fonte: Questionário elaborado pelo autor

Isso não apenas expressa sua apreciação pela obra, mas também contribui para a disseminação do clipe. A interação dos fãs pode resultar em debates culturais e análises profundas sobre os aspectos visuais, simbólicos e culturais do clipe. Esses debates podem ocorrer tanto nas redes sociais como em blogs, fóruns e sites especializados. A interação dos fãs também pode ser uma forma de feedback para os artistas. Comentários e reações podem influenciar a percepção dos artistas sobre o impacto de sua obra, orientando suas futuras criações. A interação dos fãs pode levar a mudanças ou evoluções nas percepções individuais. Discussões e trocas de ideias podem ampliar a compreensão dos fãs sobre a cultura, moda e simbolismo presentes no clipe.

A colaboração entre Toto de Babalong e Gaby Amarantos destacou como a moda e a semiótica contribuem para a expressão artística e a representação cultural. A fusão de estilos individuais ressaltou a capacidade da moda de transcender fronteiras e de comunicar identidades culturais distintas. Isso ecoa a visão de Simmel (1957) de que a moda é uma expressão de individualidade dentro de um contexto social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A colaboração entre Toto de Babalong e Gaby Amarantos destacou como a moda e a semiótica contribuem para a expressão artística e a representação cultural. A fusão de estilos individuais ressaltou a capacidade da moda de transcender fronteiras e de comunicar identidades culturais distintas. Isso ecoa a visão de Simmel (1957) de que a moda é uma expressão de individualidade dentro de um contexto social.

Neste projeto de pesquisa, exploramos a interseção entre moda, semiótica e percepção dos fãs no videoclipe “Jogo de Louça” de Toto de Babalong e Gaby

Amarantos. Ao analisar os elementos visuais, simbólicos e culturais presentes no clipe, bem como a interação dos fãs nas redes sociais, obtivemos insights valiosos sobre como a moda e a cultura visual se entrelaçam, influenciando interpretações individuais e coletivas. Através da análise semiótica, identificamos os signos e símbolos presentes no videoclipe, demonstrando como a moda é uma linguagem visual rica em significados culturais. Além disso, as interações dos fãs nas mídias sociais revelaram uma diversidade de interpretações e análises, destacando a participação ativa dos fãs na construção de significados culturais adicionais.

A intersecção entre moda, semiótica e percepção dos fãs no videoclipe “Jogo de Louça” revela a riqueza de significados culturais que podem ser transmitidos por meio de elementos visuais e estilísticos. A participação ativa dos fãs nas mídias sociais enriquece a experiência cultural, permitindo a construção coletiva de significados. O estudo ressalta a importância de uma abordagem interdisciplinar para compreender a influência da moda na cultura visual contemporânea e a dinâmica da recepção cultural na era digital.

Para possíveis trabalhos futuros indica-se realizar um estudo comparativo entre diferentes vídeos, explorando como a moda e a cultura visual são utilizadas de maneira única em cada obra para transmitir mensagens culturais e estéticas; Expandir a pesquisa para analisar como a moda e a semiótica são usadas em outros formatos de mídia, como filmes, séries de TV e campanhas publicitárias; Investigar como diferentes culturas regionais interpretam e respondem aos elementos visuais e de moda em vídeos, destacando as variações de significados e percepções; Realizar um estudo ao longo do tempo para acompanhar a evolução das interpretações dos fãs em relação ao videoclipe e como essas interpretações podem ser influenciadas por eventos culturais ou sociais; Explorar a dimensão psicológica das interpretações dos fãs, investigando como os elementos visuais e de moda no videoclipe podem evocar emoções e memórias pessoais.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Carlos Eduardo Dias de. Autoria no videoclipe: tensionamentos valorativos da expressão artística e da cultura midiática. 2015.

BARTHES, Roland. *Elements of semiology*. Macmillan, 1968.

BARTHES, Roland. *The structuralist activity*. MA ENGLISH, v. 19, 1967.

BURGESS, Jean; VERDE, Josué. *YouTube: Vídeo online e cultura participativa*. John Wiley & Filhos, 2018.

CHRISTINO, Juliana Maria Magalhaes. Resgate teórico-empírico da dinâmica de criação de valor no consumo: contribuições para a compreensão das escolhas de vestuário de consumidoras orientadas as marcas e/ou à moda. 2013.

DAVIS, F. *Fashion, Culture, and Identity*. University of Chicago Press. 2015
ECO, Umberto. *A Theory of Semiotics*, Indiana Uni. 1975.

ECO, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Imprensa da Universidade de Indiana, 1986.

FECHINE, Yvana; LIMA, Cecília Almeida Rodrigues. O papel do fã no texto transmídia: uma abordagem a partir da televisão. *MATRIZES*, v. 13, n. 2, p. 113-130, 2019.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. Editora Atlas SA, 2008.
JENKINS, H. *Cultura de convergência: onde a velha e a nova mídia colidem*. Nova York: Imprensa da Universidade de Nova York. 336 pp. 2006

KODA, H.; MARTINS, R. *Fashioning the Object: Bless, Boudicca, and Sandra Backlund*. Yale University Press. 2010

MARTINS, Wellington Anselmo. Semiótica de Charles Peirce: o ícone e a primeiridade. *Revista Contemplação*, n. 12, 2015.

MOURA, Larissa Leal. *Moda como expressão de identidade no mundo contemporâneo*. 2018.
MACHADO, Irene A.; RAMOS, Adriana Vaz. *Semiótica da cultura e semiosfera*. Annablume, 2007.

ORACIO, Eduardo Manoel Barros. MODA E LITERATURA UMA RELAÇÃO SEMIÓTICA. *Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação*, v. 7, n. 11, p. 822-835, 2021.

OLIVEIRA, Amanda Fogaça de; MAXIMOVITZ, Giovanna Herrero. *A comunicação visual da moda no TikTok*. 2021.

PEIRCE, Charles Sanders. *Peirce sobre signos: Escritos sobre semiótica*. Livros de imprensa da UNC, 1991.

SIMMEL, Georg. *Moda*. *Revista americana de sociologia*, v. 62, n. 6, pág. 541-558, 1957.

SONTAG, S. *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux. 179

CRIMES NO CAMPUS: RETRATO DOS ANOS DE CHUMBO

CRIMES ON CAMPUS: PORTRAIT OF THE YEARS OF REPRESSION

ADELTO GONÇALVES

Embora seja frágil a presença da literatura de mistério na tradição literária brasileira, ainda que muitos autores consagrados, como Jorge Amado (1912-2001), Antônio Callado (1917-1997), Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), Guimarães Rosa (1908-1967), Rachel de Queiroz (1910-2003), Orígenes Lessa (1903-1986) e, mais remotamente, Coelho Neto (1864-1934), tenham se aventurado na área, trata-se de gênero muito popular nos Estados Unidos e na Europa e que, muitas vezes, tem servido de pretexto para a análise da sociedade, atuando como instrumento de reflexão sobre as relações entre os donos do poder e os subalternos.

É o que o leitor vai encontrar numa recente obra do gênero policial, *Crimes no campus: novela de detetive* (São Paulo, Editora Cajuína, 2023), em que o seu autor, Flávio R. Kothe, professor aposentado de Estética da Universidade de Brasília (UnB), traça um panorama do que foi vivido à época da anistia promovida pela ditadura militar (1964-1985), já em seus estertores, que provocou, entre outros episódios, o retorno dos mestres anistiados aos seus antigos locais de trabalho na universidade pública.

Como se sabe, por lei, o regime militar passou a conceder anistia a todos quantos, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, haviam cometido atos que tinham sido considerados crimes políticos e crimes eleitorais, tendo os seus direitos políticos suspensos, o que incluía servidores da administração direta ou indireta. Como em outros locais da administração federal, estadual ou municipal, na universidade pública o re-

torno dos anistiados também não se deu de maneira tranquila e muitas pessoas passaram a ser tratadas a pedradas exatamente por seus méritos, até porque, por trás, estava o receio de que poderiam ocupar o espaço conquistado por aqueles que haviam atravessado o período sem contestar (ou mesmo apoiar) a funesta ditadura.

Em função de muitos interesses contrariados e até mesmo da inveja dos que aqui haviam permanecido ou entrado para o professorado depois do período de caça às bruxas promovido pelos militares e seus acólitos, os anistiados passaram a sofrer incontáveis perseguições políticas, que, desta vez, seriam feitas apenas nos bastidores ou na calada da noite. Afinal, muitos dos anistiados retornavam com títulos obtidos em universidades estrangeiras e até livros publicados no exterior.

Até porque a essa época já se havia passado o tempo em que os mais jovens só conseguiam entrar como professores nas universidades públicas se fossem convidados por um catedrático, que, geralmente, como seria mau pesquisador, acabava dando preferência a carregadores de pastas que pudessem também se sujeitar, como pesquisadores, a engolir o pó dos arquivos.

Com a extinção da cátedra, porém, formaram-se, então, grupos dominantes que haveriam de cuidar de concursos que, muitas vezes, viravam jogos de cartas marcadas, com a escolha de favorecidos, sem levar em conta requisitos fundamentais, como currículo, título ou desempenho em sala de aula. É o que o leitor pode compreender mais a fundo se vier a ler também o artigo “Do mérito acadêmico”, de Flávio R. Kothe, que está no site www.aterraeredonda.com.br.

||

Kothe, embora recorra à ficção, mostra que sabe muito bem como foi o comportamento daqueles que não aceitavam pacificamente a volta dos anistiados aos departamentos de origem. Na trama que arquiteta com mestria, a reitoria de uma universidade pública decide criar um instituto que passaria a alocar esses retornados. Só que o que parecia ser uma boa solução para isolar os anistiados transformar-se-ia, desde logo, em fonte de receio por parte dos grupos dominantes diante daquilo que aquelas pessoas reunidas poderiam tramar. É de se lembrar que Kothe foi professor na UnB de 1974 até o início de 1979, quando perdeu o emprego por decisão da ditadura, por intermédio de um interventor. Na ocasião, ele havia proposto a criação de uma associação dos docentes. Depois, voltou à UnB como anistiado.

No livro, o que deflagra a investigação que colocará a nu a reação daqueles que já estavam acostumados às arbitrariedades do regime militar é o episódio que se dá a partir de um assassinato que ocorre num prédio novo do *campus* da universidade em que a vítima é “um jovem de menos de trinta anos”, que aparece “com a cabeça arrebentada”. Era um estudante que ali trabalhava nas horas vagas como assistente do diretor do informalmente chamado Instituto dos Retornados. E que desenvolvia, ao mesmo tempo, um trabalho de pesquisa.

Diante disso, um detetive, de nome Moia, é encarregado de desvendar a trama que teria resultado na morte daquele estudante. Ao seu lado, trabalha um jovem assistente que faria o relato das investigações, que, afinal, acabariam por constituir a narrativa da novela. Obviamente, a atuação desse personagem permite concluir que se trata de uma espécie de *alter ego*, que haveria de ir a fundo ao expor a estrutura retrógrada que sempre marcou a existência da universidade pública no Brasil.

Eis um trecho do capítulo II que marca o início da investigação e que, como nas melhores obras de li-

teratura policial, atrai o leitor para o desenrolar da trama até as últimas páginas: “Era o meu primeiro defunto na profissão. Meu emprego me obrigava a ver defunto bem de perto, e a fazer uma leitura dele como se fosse um livro esparramado no chão. Eu não estava acostumado a isso. O primeiro defunto a gente não esquece. Senti que ia botar os bofes para fora”.

|||

A partir daí, novos crimes acabariam por ocorrer e o detetive e seu jovem assistente tratariam de procurar entender as tensões que poderiam tê-los motivado. Por trás de tudo, o que, aparentemente, havia era um grupo que, formado à época da ditadura, seria dominado por um respeitado professor, com fama de esquerdista, que aspirava se tornar reconhecido como o maior crítico da cultura brasileira, mas que, nos bastidores, fazia exatamente o que agradava aos militares e à oligarquia que os mantinha, o que significava evitar que pudesse entrar no grupo qualquer intelectual que viesse a questionar o regime.

Por isso, nas bancas de seleção o que valia era se o candidato reunisse qualidades que fossem convenientes ao grupo dominante ou a um dos seus próceres, o que, às vezes, colocava em jogo interesses subalternos, independentemente de títulos, obras ou experiência didática. E, especialmente, que também não pudesse colocar em xeque o poder que o chefe havia acumulado ao longo dos anos, que incluía o direito de distribuir bolsas, empregos, viagens ao exterior e benesses.

Por aqui se vê que *Crimes no campus* segue a estrutura da novela clássica de detetive, ou seja, um detetive como Sherlock Holmes e alguém que o acompanha como Watson, criações do escritor inglês Arthur Conan Doyle (1859-1930). Trata-se de um modelo que já foi retomado em *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco (1932-2016), considerado um dos grandes livros da segunda metade do século XX.

Sem contar que, pessoalmente, Kothe nunca escondeu sua admiração por *Crime e castigo* (1866), do es-

critor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881), em que este autor retoma a estrutura do gênero para deslocar a descoberta do criminoso para um tema como a miséria social e a misericórdia. No caso da recente obra de Kothe, ele, que em seu livro *A narrativa trivial* (1994) já havia estudado a novela de detetive, quis aproveitar o gênero para discutir temas como inveja, prepotência e arrogância.

Enfim, *Crimes no campus*, composto dentro dos tradicionais parâmetros da novela ou do romance policial, gênero para muitos críticos ainda considerado paraliteratura, traz uma reflexão fundamental e ainda pouco explorada sobre uma das mais tristes facetas dos *anos de chumbo* no Brasil.

IV

Flávio R. Kothe (1946) é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, com livre-docência pela Pontifícia Universidade Católica (PUC), de Campinas. Fez estágios de pós-doutorado nas universidades de Yale, nos Estados Unidos, Heidelberg, Berlim, Konstanz, Bonn e Frankfurt, na Alemanha. Lecionou na PUC, de São Paulo, e na Universidade Federal de Goiás (UFG).

Foi catedrático-visitante na Universidade de Rostock, na Alemanha. Anistiado, em seu retorno à UnB, trabalhou com as disciplinas de teoria literária, literatura comparada, tradução, narrativa trivial e cânone brasileiro. Dedicou-se, sobretudo, a questões de estética, arte comparada e semiótica da cultura. Atualmente, coordena o Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica e é editor da *Revista de Estética e Semiótica*, que está no Portal de Periódicos da UnB. Foi presidente da Academia de Letras do Brasil, em Brasília, por três períodos (seis anos), e é editor da revista impressa da instituição, de publicação semestral.

Dono de vasta obra que inclui mais de 50 livros e mais de 600 trabalhos publicados nos gêneros romance, novela, contos, poesia, tradução e ensaios, entre os seus últimos títulos (todos publicados pela Editora Cajuína) estão: *Rio do sono* (contos, 2023),

Alegoria, aura e fetiche (ensaios, 2022), *O herói* (ensaios, 2022), *Benjamin & Adorno: confrontos* (ensaios, 2020), *O cânone colonial* (ensaios, 2020), *Literatura e sistemas intersemióticos* (ensaios, 2019), *Fundamentos da teoria literária* (ensaios, 2019), *Segredos da concha* (contos, 2019), *Sem deuses mais* (poesias, 2019) e *Casos do acaso* (contos, 2018).

É tradutor de autores como Walter Benjamin (1892-1940), Theodor Adorno (1903-1969), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Karl Marx (1818-1883), Paul Celan (1920-1970), Franz Kafka (1883-1924), Heinrich Mann (1871-1950), Patrick Süskind (1949) e outros.

Crimes no campus: novela de detetive, de Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Cajuína, 194 páginas, R\$ 68,00, 2023. Site: www.cajuinaeditora.com.br E-mail: contato@editoracajuina.com.br

RIO DO SONO: EM BUSCA DAS MEMÓRIAS PERDIDAS

RIO DO SONO: IN SEARCH OF LOST MEMORIES

ADELTO GONÇALVES

Vítima de atos arbitrários tomados pelos militares e seus áulicos depois que assaltaram o poder em 1964, que o levaram a passar longos anos fora do Brasil, Flávio R. Kothe, professor aposentado da Universidade de Brasília (UnB), volta a se inspirar em sua própria vida para escrever vários dos 30 contos que integram *Rio do Sono* (São Paulo, Editora Cajuína, 2023), a exemplo do que fez também em *Crimes no campus: novela de detetive* (São Paulo, Editora Cajuína, 2023).

Em ambos os livros, o autor procura recuperar memórias perdidas, nem todas ligadas à ditadura, como se a literatura fosse uma historiografia inconsciente, ou uma recuperação do ocultado na História. Como exemplo, basta lembrar que, em novembro de 1989, o autor estava em Berlim quando houve a queda do muro que separava as duas Alemanhas. E que, com as lembranças desse episódio, escreveu *O Muro* (São Paulo, Editora Scortecci, 2016), longo romance histórico sobre o processo de desintegração do socialismo na Alemanha Oriental.

Enfim, uma vida de muitas aventuras e várias desditas. Depois de ingressar na UnB em 1974, foi afastado da instituição ao final de 1977, início de 1978, juntamente com outros professores que lutavam pela criação da Associação dos Docentes. Foi anistiado pela emenda constitucional nº 18, ao início de 1988, quando já estava na Universidade de Rostock, na Alemanha, como catedrático visitante.

Trata-se da mesma emenda que favoreceu o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. “O problema foi que a Universidade não me recebeu de volta como

professor, pois fiquei esperando por cinco anos. E só fui reintegrado em dezembro de 1992, com a ajuda do procurador-geral da UnB, que eu conhecia de Piracicaba, mas não fui “alocado” em nenhum departamento, pois não me queriam de volta”, recorda.

Segundo o professor, ele teve de esperar por quase um ano até ser realocado por decisão do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (Cepe). “Quando voltei a dar aula, na segunda semana, uma aluna me chamou a atenção para uma bolsa que havia ficado numa carteira aos fundos. A identidade nela não correspondia a nenhum aluno matriculado, era de um policial, e havia ainda um revólver dentro”, conta. “Eu estava me sentindo tão ameaçado que entreguei a bolsa na portaria da universidade, como se fosse um objeto esquecido, mas era um recado”, acrescenta. Anos depois, já no governo Dilma Rousseff (2011-2016), recebeu um pedido de desculpas da União, pelas perseguições a que havia sido submetido.

||

Em seu retorno à Universidade, recorda que encontrou má vontade e perseguição também por parte de colegas que haviam coonestado o regime espúrio e estabelecido oligarquias regionais no ensino público. Tudo isso o leitor encontrará em textos que vão prendê-lo pelo enredo, pela magia da linguagem e por personagens que nos parecem familiares.

O título do livro vem desse desfiar da memória, que escorre como um curso d’água, o que levou o autor a optar por essa escolha depois de conhecer o verdadeiro Rio do Sono, que sai do parque estadual do Jalapão e percorre todo o Estado de Tocantins.

E ainda dá nome a um hotel em Palmas, capital do novo Estado, criado em 1989, onde ele ficou hospedado por duas ou três semanas, quando foi ministrar um curso de pós-graduação, dentro de um acordo da UnB com a universidade local que se destinava a preparar quadros para a administração estadual.

Isso, porém, não significa dizer que o livro traz apenas relatos autobiográficos porque o autor, tal como um repórter, reproduz com suas palavras o que testemunhou em sua vida nômade, trançando o texto “como a bordadeira faz com fios, o artesão faz com cores no vasilhame, a fazedora de redes faz no trançado”, como se lê no texto de apresentação na contracapa, em que consta também a advertência segundo a qual o que o leitor vai encontrar na obra “não é bem idêntico ao que fez o autor”.

Ou ainda como se pode constatar nas palavras do próprio autor em entrevista que deu, em 5/3/2023, ao jornal *Gazeta do Sul*, de Santa Cruz do Sul-RS, sua cidade natal: “Quando adormecemos, imagens do inconsciente nos visitam, chamam a atenção para o caráter simbólico de cenas e coisas que havíamos olvidado. A maior parte disso retorna ao esquecimento, mas algumas memórias se mantêm, são reelaboradas pela fantasia em novas unidades”.

|||

Um dos contos que transmitem ao leitor a dureza – nem sempre confessada – pela qual costumam passar aqueles que se desiludem com o País e vão buscar melhor sorte no exterior é o que leva o título “Banco de jardim”, texto longo, de 24 páginas, em que o personagem conta um pouco da vida difícil pela qual teve de passar, como se vê neste trecho:

“(…) Tive de trabalhar no que aparecia. Fui servente de pedreiro na Áustria, chapeiro do Mac Donald na França, pizzaiolo na Inglaterra. Cedo aprendi que nesses países eu não tinha alma, não valia nada o que eu havia aprendido em escolas no Brasil. Só tinha o meu corpo para sustentar meu corpo. Fiz um curso de hotelaria e,

como era fluente em algumas línguas, consegui emprego em uma rede hoteleira internacional.” (pág. 306).

Sobre este conto, o autor passou para este resenhista que o texto começou como uma espécie de homenagem, mas observou que o importante, no entanto, era delinear dois horizontes diferentes. “Ou seja, um mais conformista, de autoajuda, que não havia tido embates com a repressão e tinha sido aceito pela grande mídia; outro, não apenas marginal, pois não quer ficar apenas à margem, e não apenas marginalizado, pois seria aceitar o mando e o comando de quem ficou e está com todo o apoio do poder, mas que conseguiu suspeitar de um horizonte mais amplo, com voos de condor (ou abutre) sobre abismos”.

O autor lembrou que, neste conto, havia procurado expressar a limitação do primeiro lado nos seus quatro volumes sobre o cânone brasileiro, escritos na solidão de Rostock, enquanto via um mundo se desfazendo e sendo desfeito ao seu redor. “Esse horizonte estrito de expectativa é o que domina a intelectualidade e o público leitor brasileiro. O que é celebrado sempre tem estado dentro desse horizonte. O paradoxo é que isso, que é premiado e aplaudido, não tem nada a dizer que já não tenha sido dito. O problema está, portanto, na liberdade que se abre para os diversos sendeiros ainda não percorridos, onde se pode e se precisa começar a pensar. Exatamente o que não se faz. Em vez de ver nas luzes que por aí estão penduradas, eu vejo alertas de escuridão”, concluiu.

No conto “O pássaro preto”, também é um professor que, em São Paulo, vindo de Berlim, já divorciado, reencontra uma cientista muito reconhecida e que, depois de um novo flerte, desiste do relacionamento, como se vê neste excerto:

“(…) O que mais me tirava o ânimo – se bem me entendem – era a possibilidade de casar. Eu não casaria com mulher capaz de casar comigo. O antídoto da atração não era só o casamento: já havia gente demais na Terra. Eu já estava então casado: com minha tese, pura alma, a que eu ti-

nha de dar corpo. Enquanto não me divorciasse dela, não me deixaria seduzir por belas curvas e um doce sorriso. Eu era fiel a meu modo. Praticava uma cegueira seletiva: não queria ver o futuro da tese ou o que seria depois. Era uma corrida curta, com barreiras”. (pág. 263).

IV

Já no conto “Dos papéis de Willie”, o personagem principal é um *self made man* com mais de 70 anos, divorciado e abandonado pela família, que já passou por um câncer e vive numa clínica de idosos à espera do desenlace fatal. Enquanto isso, recuperara um pouco de suas memórias, deixando-as registradas em papéis que, depois de sua morte, vão parar nas mãos do amigo que faz uma espécie de preâmbulo para o conto. Eis um trecho:

“(…) Também eu estou tendo de ver a vida a partir da perspectiva da morte. Estou morrendo aos poucos. Meus pais – e digo pais e não meu pai – não mereceram o filho que tiveram em mim. Não estavam à altura de sua tarefa. O meu destino era ficar capinando na roça, sendo açoitado como um escravo. O que me salvou foi um padre que me indicou para o seminário católico, onde fiquei estudando até ingressar na faculdade pública. Meus pais fizeram o melhor possível: não atrapalharam”. (pág. 101).

Ao procurar explicar a gênese de seus contos, Kothe lembrou ainda que uma tese antiga é que a grande obra precisa surgir a partir do horizonte instituído, mas indo além dele. “Quando procuro relatar histórias pouco ou nada contadas, quando falo da repressão da ditadura, esse é apenas um aspecto da questão”, ressaltou. “Acho que a literatura tem condições de sugerir reflexões que o ensaio em geral não consegue. Não é qualquer obra que aparece por aí ou até consegue ser premiada. É uma obra para raros. Vai demorar que seja percebida como tal. Ela como que vai ter de criar o seu próprio público”, acrescentou.

Para o autor, se o jornalismo vive da notícia imediata,

a literatura não: “Ela vive do olvido do fato imediato, para buscar aquele núcleo em que se entrecruzam vivências e reflexões, para permitir que saíamos do nosso imediato”. Por aqui se constata, de maneira ainda mais clara, o olhar do ficcionista, que enxerga além das aparências e procura, como um fotógrafo, retratar os mistérios insondáveis da alma. E tudo com fino humor e sutil ironia. Por isso, não é demais enfatizar, não irá se arrepender quem se aventurar a ler estes contos. Pelo contrário. Só terá a ganhar em experiência de vida.

BOCAGE DESCEU AO INFERNO E NÃO ERA APENAS UM BOCA SUJA

BOCAGE DESCENDED INTO HELL AND WAS NOT JUST A FOUL MOUTH

MARCOS BARRERO

|

Bocage, vivo, muitas vezes foi injustiçado e perseguido. Bocage, morto, é – depois de dois séculos – de novo injustiçado e perseguido por uma má fama até certo ponto leviana, causada pelo que aprontou de bom e ruim em quatro décadas de vida louca. Na boca do vulgo, aqui e além-mar, seu nome permanece carimbado e marcado por alguns clichês irremovíveis. Recordar-se apenas um poeta boca-suja, boêmio e de vida agitada. Ora erótico, ora obsceno, ora sensual – dependendo de quem faz juízo.

Circulam ainda até mesmo brochuras sob títulos como *Anedotas de Bocage*, com textos originais e apócrifos em edições baratas, expostas em livrarias e bancas de jornais. Tais folhetos lembram certos quadrinhos que derretiam nas mãos de ginásianos de meados do século passado – os lendários catecismos de Carlos Zéfiro, que foi o funcionário público carioca Alcides Caminha, e ao mesmo tempo o lírico letrista de *A flor e o espinho*, clássico consagrado em disco por seu parceiro Nelson Cavaquinho.

Ou seja: um personagem de várias faces, como Manuel Maria de Barbosa l’Hedois du Bocage (1765-1805). “Para o vulgo em geral, a sua imagem decaiu de classe em classe e resta o Bocage da anedota pornográfica. Alguns sabem dos seus poemas marginais, vamos dizer assim, obscenos; outros, nem sequer isso: eram tão-somente as piadas que até década de 1950, aqui no Rio de Janeiro, eram contadas nos bares, nas farras ou na repartição, ou então, aos sussurros, em salões onde estivessem “senhoras’

presentes. Fama é fama – a difamação do poeta está dependurada no relento há séculos”, escreveu o poeta e ensaísta José Lino Grünewald no prefácio da antologia *Poemas/Bocage* (Ed. Nova Fronteira, RJ, 2015).

De todo o modo, os poemas fesceninos talvez sejam uma espécie de crachá digital que ainda abre as portas do século XXI para o bardo de Setúbal. A vida de Bocage pode ser definida como algo à moda de um jogo da amarelinha, como traçou Júlio Cortázar, em suma um “vaivém”, conforme escreveu o professor português Fernando Cristóvão, autor de um pioneiro estudo sobre Graciliano Ramos, no prefácio da primorosa biografia *Bocage – um perfil perdido*, de Adolto Gonçalves (Editorial Caminho, Lisboa, 2003; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, SP, 2021) – obra rica em detalhes e informações, na qual trafegam personagens marcantes, como o gatuno e devasso Frei Macedo, o Padre Lagosta, amigo e inimigo de Bocage por toda a vida, e repleta de correções minuciosas, como o verdadeiro endereço em que o bardo nasceu em Setúbal. Enfim, o livro expõe contradições e preenche algumas lacunas acumuladas sobre uma história de vida revisitada séculos depois.

||

O metucioso Adolto, que viveu alguns anos em Lisboa e escreveu a biografia de Tomás Antônio Gonzaga, com revelações surpreendentes, não abraçou apenas meia dúzia de cartapácios nas bibliotecas lusas para edificar sua obra. Foi além: revirou os arquivos da Torre do Tombo e o setor de obras raras da Biblioteca Nacional portuguesa.

Dedicou dias e noites à rigorosa pesquisa, e revelou em 468 páginas, divididas em 22 capítulos, um Bocage de corpo inteiro, como jamais havia sido biografado. De brinde, exhibe uma impecável cronologia ilustrada do poeta, do nascimento aos seus últimos dias. O biógrafo seguiu o conselho de José Ramos Tinhorão, jornalista e escritor que legou livros fundamentais sobre Portugal: “Um pesquisador sério tem que mergulhar nas fontes primárias e engolir muita poeira”, dizia o autor de *Os negros em Portugal* (Editorial Caminho, Lisboa, 1988).

Em apenas 40 anos, a vida errante e sinuosa de Bocage foi povoada por personagens marginais e noturnos, frequentadores das então chamadas casas de pasto e das tavernas, e por poderosos do Clero e dos mais altos cargos do império português da segunda metade do século XVIII, sob o reinado de Dona Maria I, a louca, cujo bico de pena sepultou o ciclo do Marquês de Pombal, condenando-o ao exílio. O poeta conviveu, dividiu mesa e copo, amargou encrencas e terçou armas em todos os patamares da hierarquia lusitana de seu tempo. Rasgou fronteiras e vagou pelo mundo possível de então.

Algum tempo depois da morte da mãe Mariana Joaquina, Bocage, 16 anos, saiu de casa, ingressou no Exército e viajou. Marujo da Marinha portuguesa, o bardo andou por quatro anos pela Índia, pela Ásia (Goa, Macau e Damão) e lançou âncoras rumo ao Rio de Janeiro. Veio metido numa nau de guerra e carga (de salitre, enxofre e carvão). No caminho, enfrentou uma tempestade no meio do Atlântico e disso fez os versos da epístola *Elmano a Gertrúria*.

Entre muitas versões, o historiador Vieira Fazenda afirmou que Bocage se instalou por algumas semanas na atual Rua da Candelária, no centro da cidade (ao lado da igreja do mesmo nome, onde, em 1993, se cometeu uma das mais chocantes chacinas da história do país). O poeta se aproximou dos poderosos e bajulou com rimas o vice-rei Luís de Vasconcelos e Souza, agradecendo a recepção: “Senhor, só tu podias/tornar brilhantes os meus turvos dias”.

Turvos, sim, porque não estava naquele cenário de cartão-postal depois vendido por Hollywood ao mundo nos filmes de uma portuguesa fantasiada de baiana chamada Carmen Miranda. “O Rio de Janeiro que Bocage viu sob os seus pés era uma cidade úmida e quente, cortada por mangues de águas turvas que aterrorizavam qualquer europeu melhor informado: dificilmente alguém poderia escapar dali imune ao mal das bexigas. Era tão abafada que Bocage, por certo, imaginou que, se o inferno existisse, deveria ser ali”, descreve Mário Sampaio Ribeiro, em *O Rio de Janeiro em 1783, segundo o chanceler de sua Relação*, José Luís França - citado por Adello.

Sampaio Ribeiro ainda anotou: “A água que se bebia chegava infectada por cobras e sapos mortos. Os reservatórios, além de nunca serem limpos, invariavelmente, ficavam a céu aberto. E era esse o líquido que se distribuía em carros-pipa. Nas caixas d’água abertas era comum ver-se pretos com suas chagas e todas as demais moléstias e os lazarentos a lavar suas feridas. Sem contar que na parte coberta havia tanto esterco de morcegos e corujas que, muitas vezes, o que corria nos canos era um filete de água turva”.

III

O próprio pai de Bocage, o velho José Luis Soares Barbosa, estudou com o poeta inconfidente mineiro Claudio Manoel da Costa em Coimbra, por volta de 1749, e quase deu com os costados por aqui: esteve com um pé numa embarcação rumo ao Brasil. O primo João José também viveu no Rio de Janeiro e dois de seus tios foram padres no Nordeste. Um deles, João du Bocage, se tornou *chantre* – regente de coral da Igreja da Sé em Olin-da/PE. Antônio foi vigário na Paraíba.

Porém, o primeiro Bocage a saltar em terra do lado de cá do Atlântico foi o avô do poeta, o sicário francês Gil du Bocage, que ajudou a Colônia a enfrentar seus compatriotas numa batalha no morro de São Bento, na borda da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro. “Não se sabe a razão, traiu sua pátria, a ponto de pegar em armas contra o governo de seu antigo

país. Foi uma troca desvantajosa para os franceses porque Gil L'Hedois du Bocage, atirador exímio, haveria de infligir pesadas baixas às forças do comandante René Duguay-Trouin que, em 1711, invadiram e subjugarão a cidade do Rio de Janeiro”, escreveu Adelto.

O avô de Bocage era, no fundo, algo como um miliciano náutico de aluguel. “Seria um corsário disposto a vender a sua experiência e coragem a quem lhe desse mais”, definiu o biógrafo. Numa ocasião, no leme de uma fragata, tendo como imediato um certo Drummond, “teria atacado deliberadamente três navios ingleses e traria o produto da pilhagem para vender em Lisboa, como se não passasse de um pacato negociante. Entre a carga apresada haveria uma caixa com grande quantidade de relógios que se destinariam a um mercador de Veneza”.

O aventureiro avô de Bocage, que era um balcão ambulante e fazia qualquer negócio, sabia do valor das peças – “uma mercadoria muito procurada à época, e paga a peso de ouro, os relógios teriam rendido uma pequena fortuna. Com o dinheiro arrecadado, Bocage liquidara as contas com a tripulação e resolvera ficar em Lisboa para passar adiante o restante da carga, agora em sociedade com o judeu Simão Halevy Halpern, conhecido como rei do escambo”.

IV

No entanto, o mais explosivo encontro de Bocage com um brasileiro aconteceu em Lisboa. O mulato Domingos Caldas Barbosa e o poeta chafurdaram numa batalha sob as Novas Arcadas lusitanas – uma espécie de academia improvisada no Palácio do Conde de Pombeiro, na qual os escritores eram identificados por pseudônimos e duelavam em versos nos convescotes semanais, que se iniciavam com almoço, chá com torradas e avançavam noite adentro. Os poetas adotavam nomes pastoris: Bocage era Elmano Sadino; Caldas Barbosa, Lerenó de Selinuntino.

O brasileiro, festejado animador de salões e regabofes da Corte, surgiu como uma novidade e des-

perrou a ira de Bocage. Tocava e cantava lundus e modinhas brasileiras, abraçado a uma precária viola com corda de arame, o instrumento mais popular à época. Bocage desfrutava de algum prestígio, já reunia uma legião de admiradores, mas não tinha lançado o lote inicial de *Rimas*. Ali, no palácio do conde, surgiu então a rivalidade. O brasileiro exibia algo novo, chegado da Colônia, e acabou encontrando ouvintes interessados. “Caldas Barbosa só poderia ser explicado exatamente pelo fato de a sua música constituir algo original e diferente daquilo a que o público dos salões estava acostumado a ouvir”, observou José Ramos Tinhorão em *As origens da canção popular* (Editorial Caminho, Lisboa, 1997).

Isso mesmo: diferente e original. O lundu, levado por Caldas a Portugal, era um ritmo angolano, trazido ao Brasil pelos escravos. Veio do calundu, um tipo de dança africana, marcada pela umbigada e o som do batuque, segundo Tinhorão. Evoluiu ao se fundir com o fandango europeu. Em seguida, graças a Caldas Barbosa, virou por fim lundu-canção, revestido de música e letra. “Embora tenha sido Domingos Caldas Barbosa o divulgador do lundu em Portugal, não é possível afirmar que todas as canções que tocava com sua viola de arame eram de sua autoria. Há a hipótese de que o poeta as tenha recolhido no Brasil, nas diversas manifestações de cunho popular”, advertiu a professora Teresa Virgínia de Almeida no artigo “No balanço malicioso do lundu” (*Revista de História da Biblioteca Nacional*, de janeiro de 2006).

A modinha, que tinha um caráter barroco, no sentido mais comum, vinha sendo difundida em certas regiões brasileiras pelo menos um século antes. Havia até uma região da Colônia contaminada pelo barroquismo generalizado. “As origens brasileiras da modinha e também de um certo barroquismo poético, bem brasileiro, bem século dezoito são determinados pela grande civilização das Minas. Este barroquismo brasileiro deixou seus traços igualmente visíveis em outras manifestações nada populares, nas escolas mineiras de literatura, escultura, pintura e arquitetura do século dezoito”, descreveu Afonso Arinos de Melo Franco em *Portulano* (Livraria Martins Editora, SP, 1945). E concluiu: “A personalidade in-

telectual e sentimental da Colônia já se fazia sentir até o ponto do nosso próprio povo influir, com o seu barroquismo lírico, nas cantigas do irmão reinol”.

V

As afrontas de Bocage a Caldas Barbosa faiscavam uma atrás da outra. O bardo lusitano usava expressões hostis e preconceituosas, como “orangotango”, por causa da pele negra do brasileiro, “gestos de mandinga” para sua dança e “neto da rainha Ginga”, alusão às suas origens maternas africanas. A rainha Ginga reinara um século antes em Angola. Eis um fragmento do soneto XVIII: “Nojenta prole da rainha Ginga/Sabujo ladrador, cara de mico, /Loquaz saguim, burlesco Teodorico, /Osga torrada/Estúpido resinga.../É porque sendo, oh Caldas, tão-somente /Um cafre, um gozo, um néscio, um parvo, um trampa, /Queres meter o nariz em cu de gente...”.

A gula de Caldas Barbosa, que literalmente assaltava as mesas postas do Conde de Pombeiro, também foi notada e difamada por Bocage, que disparou: “Dizem que o Caldas glutão/Em Bocage aferra os dentes:/Ora é forte admiração/Ver um cão morder na gente”. Caldas Barbosa, que era presidente da tal academia, não se intimidava. Empunhava sua violinha e sacava réplicas em forma de modinha: “De todos diz mal/ O ímpio Manuel Maria:/E se de Deus não o disse/Foi porque o não conhecia!”.

Como Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), um mulato brasileiro do século XVIII, foi parar na Corte? Filho de um comerciante português e de uma escrava angolana, fez os estudos iniciais em colégio de jesuítas no Rio de Janeiro. Não foi longe. O pai decidiu enviá-lo para uma carreira militar na Colônia de Sacramento (hoje uruguaia, mas então brasileira e disputada com os espanhóis). Também não deu certo. Caldas então atravessou o Atlântico para estudar Direito em Coimbra. Mal chegou e recebeu a pior notícia possível: a morte do pai, que era seu arrimo. Ficou duro, deixou a faculdade e acabou caindo literalmente no mundo. Foi morar na rua e passou fome. Vagou por Barce-

los, Porto e Lisboa, apresentando-se em tertúlias e festinhas chinfrins. De volta à Lisboa, ganhou a proteção do Conde de Calheta, em cujo castelo foi viver e então se tornou uma grande atração dos salões da Corte portuguesa. Mas o esplendor durou pouco. A academia Nova Arcádia, criada para louvações a nobreza, sobreviveu apenas três anos, de 1790 a 1793. Os serviços do Conde de Pombeiro trancaram as portas do castelo por alguns motivos. Talvez o principal tenha sido a guerra dos vates – além da batalha Caldas versus Bocage, outros poetas chegaram a vias de fatos não necessariamente literários.

Caldas Barbosa morreu aos 60 anos, cinco anos antes de Bocage. As horas do fim vieram com um tumor em suas costas. O poeta passou a chamá-lo “massa estranha” e a tentativa de extraí-lo causou uma intensa hemorragia. A consistência do mal era pior do que se imaginava, disse o médico. Moribundo, Caldas Barbosa escreveu o longo poema autobiográfico *A Doença*, publicado em 1797 – três anos antes de sua morte. Os originais ficaram desaparecidos por séculos. Recentemente, a professora Lúcia Helena Costigan encontrou uma cópia do poema na seção de obras raras da Biblioteca Nacional de Lisboa e o transformou em livro no Brasil (*A Doença*, Editora 34, SP, 2018, em parceria com Fernando Morato).

Com gênero meio indefinido e até em tons góticos, assim se inicia o livro: “Então eu vi alçar-se o espectro informe/De hórrido aspecto e de uma voz enorme:/Ornam poucos cabelos a cabeça/E da mirrada testa lhe começa/Na borbulhosa pele uma cor pálida,/ Uns encovados olhos, barba esqualida,/ Da carcomida boca respirando/ Um hálito pestífero e nefando”.

O poeta Bocage, acima de tudo, teve uma vida contraditória, porém afinada com as condições que lhe foram dadas num país afogado em doenças, epidemias, miséria e corrupção generalizadas. “Na Lisboa pombalina, o poeta ergueu laboriosamente sua obra (publicando os três volumes de suas *Rimas* – 1791, 1798 e 1804 -, suas traduções e outros escritos) e é nela que surgiram e se espalharam narrativas que, sobrepostas à dinâmica real e efetiva de seu traba-

lho intelectual, obscurecendo-a e empanando-a, formaram a imensa teia de representações que haverá de alimentar de Bocage uma memória lendária, mistificada e, em suma, falseada”, destacou José Paulo Netto, outrora pensador marxista, em *Da erótica – muito além do obsceno* (Editora Boitempo, SP, 2022).

VI

Um dos grandes equívocos sobre Bocage talvez seja a confusão entre poesia e vida. Não raro tal reducionismo invoca a vida como testemunha da poesia. Trata-se de uma meia verdade. Se as rimas de Bocage trazem traços autobiográficos, como enfim toda a poesia universal, sua obra está carregada da “dor que deveras sente”, como diria séculos depois seu conterrâneo Fernando Pessoa. De resto, puro fingimento. Aí estão, por exemplo, os amores de Bocage como prova de que a vida é uma coisa, a obra é outra. “Não há dúvida de que muitos críticos confundiram a personalidade poética de Bocage com o homem, a exemplo do que fizeram em relação a Nicolau Tolentino, seu contemporâneo, sem perceber a ironia e a hipérbole que caracterizam o fazer poético de ambos, características típicas do período em que viveram”, alertou o biógrafo.

A rigor, as desastradas, vagas e fugazes paixões de Bocage – se é que um dia todas existiram de modo intenso e real – contrastam com as excitações arrebatadoras e pecaminosas de muitos de seus poemas. O poeta, no entanto, não ocultou algumas de suas contorções líricas. Ao contrário, espalhou recados por sua obra. Eis que no poema *A água estagnada*, de *Rimas*, fica nítido ter sido um homem de amores efêmeros, tempestuosos e hostil ao casamento, que classificou como “prisão”. Diz ainda: “Devo abafar-te, amor, paixão sublime? /Ah! S’amar, como eu amo, é um delito/ Lília formosa aformoseia o crime.”

Diga-se, no entanto, que, para estimular a prática de atos horizontais e paixões mais duradouras, não faltaram exemplos reais para Bocage. Alguns pegadores de sua época serviriam como modelo. O iluminis-

ta Voltaire (1694-1778), um de seus gurus e de quem foi tradutor, era doido por um rabo de saia. Quarentão, juntou panos e ideias com a aristocrata Émilie du Châtelet, casada, mãe, viciada no carteador – mulher notável que antecipou estudos sobre raios infravermelhos, fotografia e conservação de energia. Foram viver, na vertical e na horizontal, num castelo francês. O casal incendiou corações, mentes e camas. Amassado, o autor de *Cândido* desabafou numa carta: “Após tantas noites de sexo, minha máquina está totalmente exaurida”, registrou o historiador inglês David Bodanis no livro *Mentes Apaixonadas* (Editora Record, RJ, 2012).

Bocage, a rigor, não foi um Voltaire. Mulheres em abundância, sim, houve – mas quase sempre num palco iluminado por escrito. Ainda na adolescência, o poeta teria vivido uma atração quase fatal por uma certa Gertrudes, filha de um brigadeiro. Fez-lhe versos em três poemas. Não bastaram. O irmão, Gil Francisco, arrebatou a mulher e meteu-lhe uma aliança no dedo. Bocage havia rumado para sua aventura por Índia e Ásia. Na volta, sentiu algo incômodo no alto de sua juba. E reagiu de modo apaixonado: “Receio que, por minha adversidade/Novo amante, sagaz e lisonjeiro/Macule de teus votos a lealdade:/ Ah, crê, bela Gertrúria, que o primeiro/Dia que eu chore a tua variedade/Será da minha vida o derradeiro”, eternizou o poeta no mimimi *À mesma, receoso de sua constância*.

Agitou-se o bardo também para o lado de mulheres casadas. Marília, esposa de seu amigo chapeleiro Gregório Carneiro, ouviu os seguintes versos de *Descendendo os encantos de Marília*: “Se o deus, que assanha as Fúrias, te avistara/As mãos de neve, o colo transparente, /Suspirando por ti, do caos ardente/ Surgira à luz do dia, e te roubara”. No caso, o deus “que assanha as Fúrias”, em minúsculas, se justifica. Significa o capiroto, o diabo, divindades infernais. Diabos é que não se soube se o tal chapeleiro estava cá presente de olho no poeta, ou se ia longe, em lugar discreto, dono da chave de “uma casa com homens e mulheres para encontros permissivos”, como escreveu Adolto.

Armânia, a bela, também mulher de um amigo, foi saudada no papel e na língua das tavernas por Bocage. Maria Margarida, filha de um médico do Hospital Real, teria eriçado pelo menos os longos cabelos do poeta. É robusta a lista de nomes femininos que se espalha pelas 2050 páginas em papel bíblia de *Obras de Bocage* (Editora Lelo & Irmão Lisboa, 1968) – ainda o mais bem-acabado e completo livro do poeta. Entre elas, Jônia, Olinta, Olinda, Alzira, Arselina, Lênia, Nereida, Nise, Elmina, a cantora veneziana Elizabetha Gafforini e até Maria Antonieta guilhotinada.

VII

Ana Jacques de Mondtegui, indiana de Damão descrita como deslumbrante, cruzou com Bocage nos salões de Goa. Era uma beleza que o poeta jamais vira por Lisboa e adjacências. Uma típica indiana. Ana vivia tudo ao mesmo tempo agora, com a mansa anuência do marido, um certo Jacques Felipe de Mondtegui, de origem francesa. O homem estava mais interessado em cargos do que na própria mulher. Alcançou altos postos na infantaria. O ardiloso governador Frederico Guilherme de Souza, de olhos, mãos e etcétera em Madame Ana, promovia e empurrava o marido cada vez para mais longe. Era uma festa infundável. Um contemporâneo, em carta, saudou-a como “a celebrada madame Monteigui”. “A sua fama corria por toda Goa, a tal ponto que, mesmo ausente dela, ficaria por muito tempo como uma lembrança pecaminosa na memória dos goeses”, registrou o biógrafo Adelto.

A certa altura, o marido abandonou Ana em Goa e desapareceu. Em 1865, o historiador Filipe Nery Xavier publicou em Lisboa uma “notícia histórica” sobre a mulher. Tomou o testemunho de uma holandesa, viúva, madame Sissingso, que a conheceu em Surat, dizendo que “fora público o cortejo que dona Ana recebia de ricos negociantes de diversas raças e crenças que residiam naquela ‘florescente cidade’... depois, desprezada por estes, acabou, sem escolha, por se sujeitar a toda casta de servidores, mouros, persas, negros, banianes e outros, passando a viver na mais escandalosa devassidão”.

Na edição de 1911 de *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*, uma nota informa que a mulher era acusada por voz pública “de entreter luxurioso comércio com um negro, seu escravo, moço bem fornido, ao qual dava de graça o mesmo que o governador só podia comprar por alto preço”.

Segundo alguns historiadores, Bocage – então com pouco mais de 20 anos – teria se apaixonado por Madame Ana. Arremessou-lhe cinco sonetos, recebendo em troca o silêncio. Rejeitado, irado, partiu para a vingança armado com um bico da pena. Saiu daí um de seus poemas mais conhecidos, lidos e recitados - *A Manteigui*. Alguns trechos: “Canto a beleza, canto a putaria/De um corpo tão gentil como profano;/Corpo que, a ser preciso engoliria/Pelo vaso os martelos do Vulcano...”

“...Seus meigos olhos, que a foder ensinam,/ Té nos dedos dos pés tesões acendem;/As mamas onde as graças se reclinam,/Por mais alvas que os véus, os véus ofendem/As doces partes que os desejos mimam,/Aos olhos poucas vezes se defendem;/E os Amores, de amor por ela ardendo,/As piças pelas mãos lhe vão metendo...”

“...Tendo-lhe visto a tórrida linguíça/ Mais extensa que os canos dum telhado, /Louca de comichões, a indigna dama/Salta nele, convida-o para a cama.”

“...Há quem tenha outra ideia, há quem discorra/Em coisa que não seja mangalho?/ Tudo entre as mãos se me converta em porra/Quanto vejo transforme-se em caralho:/Porra, e mais porra no verão, e no inverno,/Porra até nas profundas do inferno!”. Porra, diga-se, significava à época pênis, mangalho, caralho, e não esperma, sêmen, que era longonha, segundo a língua setubaleza.

O caso de Madame Ana com o escravo bem-dotado está aqui e ali no poema. Bocage foi fundo na vingança: “Levanta a tromba o ríspido elefante, /A tromba, costumada a tais batalhas, /E apontando ao buraco palpitante, /Bate ali qual aríete nas muralhas /Ela enganchando as pernas delirante, /“Meu negrinho (lhe diz) quão bem trabalhas!/Não há porra melhor em todo o mundo!/Mete mais, mete mais, que

não tem fundo.”

No entanto, em seus 40 anos, o poeta em nenhum outro momento encetou um ataque em massa como fez com a família de outro amigo – Antônio Bersane Leite, escrivão e capitão-tenente da Armada portuguesa. De início, ofereceu uma cascata de homenagens às suas três filhas, chamadas Anas – Perpétua, Bárbara e Dorotéia. Meteu-lhes versos aos ouvidos. Perpétua virou Anália: “Arrepio-me, e suo, e choro, e clamo:/ Ai! Cumpriram-se, Anália, os meus destinos! /Foges de mim, de Amor; nem fé, nem votos, /Nem lágrimas, nem ais teu peito abrandam, /Esse, que outrora ao mínimo queixume/Em meigas sensações se amolecia”.

VIII

Com Maria Cecília, a primogênita dos Bersane, o bardo ousou vias de fatos físicos no soneto Armia: “Num capote embrulhado, ao pé de Armia, /que tinha perto a mãe o chá fazendo, /Na linda mão lhe fui (oh céus!) metendo/ O meu caralho, que de amor fervia”.

Maria Vicência, a filha mais nova do capitão-tenente, teria chegado mais perto do bardo, conforme alguns relatos. Adolto citou a obra *Livraria clássica*, na qual o biógrafo José Feliciano Barreto escreveu que “o poeta frequentava bastante a casa de Bersane, donde provieram as relações estreitas entre o poeta e sua Marcia”. Sim – esse era o nome lírico da musa. Assim exaltada: “Amante, e não autor, desdenho, ó Márcia, /Uma inquieta glória, um árduo nome, /Nada sou: minha Musa às vezes leda, /Leda, ou antes cansada de carpir-se, /Cuida somente em adoçar meus males.”

Dois anos depois da morte de Bocage, Maria Vivência, a Marcia, subiu num navio com a família a caminho do Brasil. Desembarcaram no Rio de Janeiro, mas o pai decidiu encarar a corrida do ouro em Minas Gerais. Em seguida, o velho morreu, Marcia buscou abrigo com sobrinhos em Campanha e depois passou a morar em São Gonçalo do Sapucaí. Ganhou logo notoriedade municipal como a ‘noiva

de Bocage” e animou pequenas plateias recitando picantes poemas do bardo. Viveu ali mais de meio século. Chegou aos 26 e morreu aos 85 anos.

No fim da vida, quatro anos antes da morte, Marcia cruzou na cidade com um novo morador - Lúcio de Mendonça, fluminense de Piraí, que chegou para exercer a advocacia. O lugar não lhe era estranho. Ficava ali a fazenda do avô, o capitão Salvador Furtado, um bandeirante descobridor de minas de ouro. Escrevia e não era uma pena qualquer. Romântico ao estilo de Fagundes Varela e Castro Alves, pertenceu à geração que fundou a Academia Brasileira de Letras – ideia que ele próprio deu a Machado de Assis. Ali convivia então com Rui Barbosa, Joaquim Nabuco, Oliveira Lima e Coelho Neto, entre outros. Publicou o romance *O marido da adúltera*, seu livro mais lembrado e reeditado, cujo personagem principal é um certo Luiz Marcos.

A genialidade do ensaísta Alexandre Eulálio, no entanto, instala ao lado desse romance um conto, “quase novelinha”, chamado *Luis Serra*, publicado em jornal e depois incluído em *As horas do tempo*, de 1901. O enredo apresenta um homem que vive isolado numa serra, daí Luis Serra, com uma onça como amiga. Súbito, sua rotina é sacudida por uma jovem mulher que vê na casa de um juiz de direito. Espiando, descobre que ela tem um amante. Magoadado, volta, joga palhas na toca de sua amiga, atea fogo e ainda assim a onça surge da fumaça com os olhos mansos para Luis Serra. Desesperado, desejando o próprio fim, saca a arma e atira, e então a “onça reencontra a verdadeira natureza, e com as garras possantes faz em pedaços o provocador”.

Eulálio extrai desse desatino rural uma grande sacada. “Simbolicamente, aos pés da encosta em que vive o nosso herói – está a vila, onde campeia, em miniatura, a inevitável corrupção de qualquer lugar civilizado: portanto princípio dissolvente do equilíbrio com a natureza”, escreveu no ensaio *O último bom selvagem: Luis Serra de Lúcio de Mendonça* no livro *Tempo reencontrado* (Editora 34/IMS, SP, 2012). “Aí Luis Serra há de encontrar a moça da Corte, flor de estufa como ainda não conhecia o caboclo, e que,

pelo fascínio do desconhecido, arrancando-o desastrosamente de seu mundo – como ‘uma planta destacada com as raízes’, poderia ter dito o autor.

IX

A moça da cidade representa assim o mundo que existe nos antípodas da vida natural – toda a corrupção civilizada que o caipira ignora: egoísmo, inconsequência, leviandade, capricho, interesse... Coloca-se aí, em termos assaz eloquentes, a oposição central entre a floresta e a cidade, o ermo e a civilização, que concluirá com o sacrifício do primeiro pelo segundo”.

Aqui não há como não pensar em Mogli (1894), o menino-lobo de Rudyard Kipling que virou filme da Disney (1967), e o medo de Baguera, a pantera negra, de que algum dia tivesse que levá-lo para a civilização. Assim como convém recordar também o conto “Meu tio o Iauaretê”, de *Estas Histórias* (1969), de Guimarães Rosa, cujo personagem, matador de onça, é mais bem-sucedido do que Luis Serra: faz o caminho de volta da civilização para o sertão, trocando os homens pelos animais.

Pelos Furtado de Mendonça, casta portuguesa de condes e viscondes do Império, Lúcio de Mendonça é parente do pioneiro da imprensa brasileira, Hipólito da Costa (1774-1823), e avô do excelente escritor Carlos Sussekind (1933-2021), autor da obra cult *Armadilha para Lamartine*.

Mendonça visitava Marcia num casarão de Santo Isidro, nos arredores de São Gonçalo. Mais tarde, anotou suas impressões no artigo “A noiva de Bocage” na histórica revista carioca *Kosmos*, de janeiro de 1906. “Vegetava a um canto, caolha e sórdida, quase mentecapta, mas ainda famosa pela desenvoltura bocagiana dos ditos e das anedotas”, escreveu o poeta de *Vergastas* (1873), concluindo: “já com um olho vazado e murcho, foi residir com as sobrinhas em Santo Isidro, onde faleceu a 29 de junho de 1868...” Bocage, hoje, também poderia ser um astro da sofrendência – tendência musical brasileira atual que acredita piamente ter inventado o desamor. Incluídos os

tais “críticos”. Por que não, em certo sentido, incluir Bocage pelo menos na galeria dos bardos da dor-de-cotovelo – lista que de resto, na poesia e na música, pode ser estendida pra frente e pra trás, vindo de tempos imemoriais a um poeta popular de meados do século passado, como Lupicínio Rodrigues. Bocage e Lupe, um e outro, cancelada a distância no tempo, reúnem recursos básicos pra ingressar na galeria da dor-de-cotovelo – expressão criada pelo apresentador Blota Jr. ao anunciar o próprio Lupicínio na TV Record dos anos 1960.

Ambos tiveram, sobretudo, condições materiais adequadas: mesa e balcão, luz difusa do abajur lilás, bas-fond e tragédias ligeiras pra curtir o desamor. Um, noites na taverna; outro, madrugadas nos inferninhos. Um, no Botequim dos Parras; outro, no Som de Cristal paulistano. Lupicínio foi até mais longe: se tornou dono de várias casas noturnas em Porto Alegre. São, lá e cá, uma sofrência só. Bocage um pré-romântico; Lupe, um parnasiano. Ambos foram seres noturnos. Menestréis: cada mulher, um poema; cada mulher, uma música.

X

Lupe, como Bocage, não se inspirava em mulher idealizada – as musas tinham que surgir e desfilarem vivíssimas aos seus olhos. No MPB Especial gravado pela TV Cultura em agosto de 1973, o compositor revelou suas inspirações e a história real de algumas musas. A música *Maria Rosa* narra a decadência de uma antiga namorada; *Brasa* foi pra se vingar da cunhada que brigava com o irmão; *Castigo* para uma moça que o deixou e foi para o Rio Janeiro, voltando a procurá-lo depois de muitos anos. *Ela disse-me assim*, um romance tumultuado e proibido. *Se acaso você chegasse* foi uma confissão: roubou a mulher do amigo e não teve coragem de lhe contar a trapaça. Avisou por música.

O tema da perda, da troca por outro homem – como Gertrudes, que deixou Bocage por seu irmão –, acaba retomado por Lupe. O compositor ia casar e a noiva foi embora com outro. Ele testemunhou a trai-

ção. Daí saiu o clássico *Nervos de Aço*: (“Você sabe o que é ter um amor, meu senhor/ ter loucura por uma mulher/ E depois encontrar esse amor, meu senhor/ nos braços de um tipo qualquer/ Você sabe o que é ter um amor, meu senhor/ e por ele quase morrer/ e depois encontrar em um braço/ que nem um pedaço do meu pode ser”.

O espírito rebelde também une um e outro. A boemia estava acima de tudo para Lupicínio. Numa entrevista de 1973, a equipe do *Pasquim* quis saber o que Lupe achava do então panorama da música brasileira. Ele entornou o copo: “Não tenho nada com o ambiente musical brasileiro. Não sou músico, não sou compositor, não sou cantor. Sou boêmio”.

Homem da segunda metade do século XVIII, Bocage sofreu avassaladora influência da cultura francesa. Leu e traduziu Rousseau, Voltaire e Racine. Também verteu para o português *Metamorfoses*, de Ovídio – o grande poeta erótico romano. Deitou olhos em Quintiliano, Horácio e Juvenal. Quis ser Camões – o guru predileto –, outro viajante marítimo. Como o autor de *Os Lusíadas*, narrou também um naufrágio na África, sabe-se lá se verídico ou não. “Camões, grande Camões, quão semelhante/Acho teu fado ao meu, quando os cotejo”, disse num soneto.

É provável, sim, que Bocage tenha aplicado picos de Camões na sua veia poética, disposto a repetir as peripécias vividas por seu guru 260 anos antes. “A sua veia poética o fazia procurar analogias com Camões, que, depois de ficar esquecido por dois séculos, foi reabilitado e integrado aos estudos clássicos da Renascença. Se algum dia imaginou repetir os passos de Camões, talvez logo tenha percebido que não poderia permanecer na Corte, sem conhecer a vida militar de Ultramar. Nunca conseguiria produzir um épico nacional, se continuasse a levar aquela vida morna e sem objetivo das noites lisboetas. Talvez esse motivo também o tenha levado a candidatar-se a um lugar na expedição que partira para a Índia”, observou Adolto.

Bocage também trilhou as pegadas do toscano Pietro Aretino. Na introdução de *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* (Lacerda Editores, RJ, 1999), o poeta Alexei Bueno aproxima o bardo luso do desbocado italiano, autor de *Sonetos luxuriosos*. Vê em ambos “o retrato do êxtase sexual, em seu desenfreamento hiperbólico, que alcança expressões admiráveis”.

Aretino (1492-1556), que viveu dois séculos antes de Bocage, andou entre a natal Arezzo, Roma, Florença e Veneza, onde morreu. Era filho do sapateiro Luca e de Tita, formosa a ponto de ser eternizada na escultura da Virgem da Anunciação, afixada no alto do portal da igreja de São Pedro, em Arezzo. Aretino se irritava quando diziam na cidade que sua mãe era uma cortesã. Não foi à escola, tornou-se gráfico e seguiu para Roma. Imprimia e vendia suas sátiras em folhetos, penetrou no poder do Vaticano, fez-se amigo e inimigo de papas, queria ser cardeal, sofreu tentativas de assassinato e acabou numa espécie de exílio em Veneza.

Não viveu mal: morou num palácio mantido por poderosos admiradores e cercado de mulheres – as aretinas, dizia-se. “Quer pela crueza de sua linguagem quer pela carnalidade de sua temática, os sonetos aretinianos podem ser considerados o avesso da poesia culta de sua época, a qual não só recebera de Dante e Petrarca o gosto pela divinização da mulher – menos um deleitoso ser de carne do que uma metáfora terrena da Virgem... – como também herdara mais remotamente de Virgílio a nostalgia cidadina dos *loci ameni* e a simplicidade da vida rural”, comparou o notável e já esquecido poeta José Paulo Paes no ensaio de sua tradução de *Sonetos Luxuriosos* (Companhia das Letras, SP, 2000).

E definiu: “...o espírito da poesia aretiniana, onde o amor surge como puro gozo dos sentidos e, como tal, fonte não de tristonhas rumações em torno de inalcançáveis Lauras e Beatrizas, mas de prazenteiras e desbocadas invectivas que os amantes trocam entre si enquanto estão *stretti a tal piacere intenti*

numa efusão de pura sexualidade onde os sentimentos não têm papel algum a desempenhar”. Enfim, quanto a Aretino, o poeta é réu confesso e com firma reconhecida. Escreveu: “Outro Aretino fui...A santidade/ Manchei! Oh! se me creste, gente ímpia/ Rasga meus versos, crê na eternidade”.

Hibridismo cultural? Intertextualidade? Apropriação? Ressignificação? Como diz o tango de Lomuto, “sombras nada más”.

XII

No pequeno estudo *Leopoldo Lugones, el império jesuítico* (Biblioteca Personal, Alianza Editorial, Madri, 1988), Borges criou a expressão “sombra tutelar” pra definir a influência de autor pra autor (até mesmo o plágio, na maioria das vezes involuntário). Seria o vulto de um criador original sobre os ombros de um novo autor, como anjo ou corvo. Admite-se no máximo, amenizando, a ideia de cumplicidade. Ou seja: os autores seriam cúmplices. Nada além. Mesmo porque não havia o conceito de propriedade intelectual. Os direitos jurídicos sobre uma obra é algo recente, do século XX.

A ver, por exemplo, outro campo artístico, vizinho a poesia. Aí talvez repouse uma definição emblemática para plágio antes dos tratados jurídicos sobre direitos autorais. “Samba é como passarinho. É de quem pegar primeiro”, dizia o compositor Sinhô, um dos pioneiros da música popular brasileira e pianista de salões, cafés e muquifos do Rio de Janeiro do início do século XX. Por certo justificando-se, eis que foi um notório pirata de obra alheia.

Ainda na música, a considerar a figura de Borges – a sombra tutelar – atrás do estilo de João Gilberto estão Mário Reis, Lupicínio Rodrigues e Jonas Silva. No futebol, atrás de Ronaldinho Gaúcho, Canhoteiro, Garrincha e Pelé. Atrás de Tom Jobim, Villa-Lobos e as dissonâncias de Debussy. Quantos trouxeram nos ombros Flaubert, Faulkner, Tchekhov, Maupassant? O romancista mexicano Carlos Fuentes, exímio ensaísta, atreveu-se a promover uma aproximação

entre dois monstros – Cervantes e Shakespeare –, como se ambos fossem uma só obra. “Pelo menos desde Vico, sabemos que o passado está presente em nós porque somos os portadores da cultura que nós mesmos fizemos”, afirmou no ensaio *Cervantes ou a crítica literária* (Editora Rocco, RJ, *Eu e os Outros*, 1989). “Embora não tenham sido a mesma pessoa, talvez Miguel de Cervantes Saavedra e William Shakespeare tenham sido o mesmo escritor, o mesmo autor de todos os livros”.

Em 1784, quase 20 anos antes de sua morte, Bocage – marujo viajado e bom de tiro –, optou pela deserção da Marinha. Ainda passou pela Índia, numa espécie de exílio imposto por Maria I. Quando não deu mais, caiu fora e voltou para Lisboa. Foi viver numa casa de cômodos, dividindo o quarto com um amigo. Relatos de contemporâneos, citados na biografia, recordam o poeta como assíduo frequentador de tascas e botecos da noite lisboeta, recitando de improviso seus versos eróticos e satíricos.

Em mesa do Botequim dos Parras e do Café Nicola, apreciava uma genebra (forte destilado de cereais de origem holandesa que teria inspirado o gin). Era figura fácil em jogatinas, beberagens e puteiros, com predileção pelas outrora chamadas ruas de má fama. Não perdia os dramas líricos no teatro, em cujos palcos só pisavam homens. Recrutados até para papéis femininos. Mulher não podia ser atriz, por ordem de Maria I, a louca.

Metamorfose ambulante, Bocage estava sujeito aos riscos noturnos da Lisboa setecentista. Inexistia iluminação pública e os assaltos eram comuns. Havia a recomendação pra sair com lanternas ou archotes. Certa noite, pés redondos e trôpego, o poeta súbito viu-se golpeado por um distúrbio intestinal. Adotou providências urgentes e arriou as calças ali mesmo. Pilhado, porém, no indecoroso exercício da evacuação em praça pública acabou atingido por um banho fétido que veio do alto de uma janela, na forma de um coquetel de água imunda, urina e fezes. Olhou pra cima e ainda viu uma rapariga de touca, que despejava a imundície sem aviso prévio. Banhado em bosta, apenas lhe restou então saudá-la em versos

irônicos: /Ó menina do toucado/Já que tem mão tão certa/Venha buscar a oferta/Que ficou do batizado”.

XIII

Libérrimo, destemido e provocador, Bocage sempre teve no seu encaço uma milícia de desafetos. O mais terrível e implacável, por certo, foi Frei Macedo – um agostiniano, irrequieto e verborrágico, descrito pelo chefe de polícia da época, o intendente Pina Manique, como tipo de “mau procedimento” e “relaxado”. Andava armado com uma faca. Roubou livros num convento e teria posto “mãos violentas” num frei. Preso, acabou no xilindró junto com um cônego chamado Antônio de Queiroz Botelho, acometido de “moléstias venéreas”. Amargou a cana por pouco tempo. Logo arrombou a cela e fugiu. Espiava mulheres de modo acintoso à saída dos teatros e houve registro da existência de pelo menos uma concubina: Cláudia Maria Benigna disse à polícia que viveu alguns meses sob o mesmo teto que o frei. “Além disso, o religioso teria sido visto na companhia de mulheres de má fama. E seria frequentador assíduo dos piores tugúrios de Lisboa”, apontou o biógrafo Adolto.

Nesse tempo, Frei Macedo ainda não fazia versos. Entregou-se ao parnaso tão-somente ao cruzar num convento de Coimbra com o frei mineiro Santa Rita Durão (1722-1784), também agostiniano, orador e autor do clássico *Caramuru* (1781) – poema épico sobre o descobrimento da Bahia. A influência foi marcante – e então Frei Macedo tomou gosto pela poesia. Quatro anos mais velho do que o amigo-inimigo Bocage, José Agostinho de Macedo, o Frei Macedo, era chamado de Padre Lagosta por causa do rosto muito liso e avermelhado. “Atraía a atenção por suas formas avantajadas e besuntadas, ventas cheias de rapé, olhos chamejantes, cachaço grosso e cintura de barril”, descreveu o biógrafo.

O Padre Lagosta trazia um segredo de alcova. Oficialmente era filho do pasteleiro e ourives Francisco José Tegeira e de Angélica dos Serafins Freire. Línguas viperinas e dedos duríssimos, contudo, apon-

tavam por toda Lisboa o verdadeiro pai: Francisco Eleutério de Faria e Melo. Frei Macedo escreveu muito, publicou e conquistou certa fama. Foi opositor ferrenho de qualquer tipo de liberalismo e manteve arma ensarilhada para maçons e jacobinos. Era um notável orador.

XIV

Depois de sete anos da morte de Bocage, lançou o livro *Os burros*, no qual desancou o Botequim dos Parras, reduto literário e elítico predileto de Bocage. O padre não pisava na taberna pra não cruzar com o poeta. No livro, definiu o lugar: “um santuário conhecido não só dos vagabundos de Lisboa, mas dos estúpidos e alarves provincianos, que se persuadem figurar no mundo, quando, entre calotes, aparecem seis meses no imundo e se-bento teatro de uma estalagem, onde entraram com reposteiro à porta e saem embrulhados na manta que de lá furtaram”.

Escreveu ainda que o local era frequentado por “asneirões” arrastados para o caos da ignorância. E completou: “a desgraçada instalação deste botequim fez ali presidir a asneira, desde que o orate Bocage, levantado, de moto próprio e por poder absoluto, árbitro do parnaso português, ali começou a beber e a gritar”.

Desde que Bocage retornou de sua aventura náutica e militar, passou a trilhar os mesmos passos boêmios, devassos e noturnos de Padre Lagosta. Tornaram-se grandes amigos. E inimigos – se o caso fosse competir em versos, num duelo incessante que só acabou com a morte de Bocage. Os insultos e as maledicências do padre irritavam e induziam o poeta à réplica. Um dos ataques mais virulentos de Macedo colou de tal modo na biografia do bardo de Setúbal que virou um clássico. Aparece na maioria das antologias de Bocage.

O poema *Sátira de José Agostinho de Macedo* acusa o rival de “mediocre”, “soberbo”, “fanfarrão” e “tradutor de aluguel”, entre outros impropérios. Eis um breve trecho: “Sempre, ó Bocage, as sátiras servi-

ram/Para dar nome eterno e fama a um tolo/... Nunca um poeta bom teve outro ofício/Tu és vadio, és magro, és pobre, és feio/E nada disto em ti reprovou ou noto. /Mas posso emudecer quando contemplo/ Que queres ser um déspota em poesia,/E que, arrogando do Parnaso o cume,/Ouves já, sobranceiro ao charco imundo,/Gritar as rãs e os insetos paludosos...”. Bocage então retrucou com *Pena de Talião*, poema citado e recitado ao longo do tempo. Diz, num trecho: “Refalsado animal, das trevas sócio,/ Depõe, não vistas de cordeiro a pele!/Da razão, da moral o tom, que arrogas,/ Jamais purificou seus lábios torpes,/ torpes do lodaçal onde zunindo,/ (Nuvens de insetos vis) te sobem trovas/À mente erma de ideias, nua de arte”.

XV

A face do Bocage conspirador frequentou reuniões secretas da maçonaria e se encantou com as luzes da Revolução Francesa. “Ideias perigosas” – dizia-se. Versejou e cantou pela nova causa. “Liberdade, onde estás? Quem te demora? /Quem faz que o teu influxo em nós não caia?/ Por que (triste de mim)! Por que não raia/Já na esfera de Lísia a tua aurora? – suplicou em *Aspirações do liberalismo, excitadas pela Revolução Francesa, e consolidação da república em 1797*. “Era o triunfo dos afrancesados. Tudo vinha da França: as modas das mulheres e dos homens, o modo de se pentear, a cor e a forma dos sapatos, os quitutes e a maneira de apresentação dos jantares, os arranjos nas casas, as expressões que invadiam o vocabulário dos bem-falantes. Paris era um grande salão: quem lá ia e retornava vivia a sonhar com a cidade como se tivesse sido expulso do Paraíso Perdido”, descreveu o historiador francês Paul Azard em *O pensamento europeu no século XVIII*, reproduzido na biografia por Adolto.

Outra vertente da obra de Bocage é a fuzilaria contra o Clero. O poeta negou a existência do céu mesmo porque – talvez o próprio inconsciente desejasse – era o inferno que lhe piscava os olhos. Desafiou os cânones religiosos de viva voz e por escrito – até ser trancafiado na Cadeia de Limoeiro, a principal prisão

de Lisboa, por ordem do chefe de polícia Pina Manique. A acusação foi de blasfêmia contra a Igreja ao divulgar em folhetos o poema “Verdades duras” ou “Pavorosa ilusão da eternidade”. O início: “Pavorosa ilusão da eternidade, /Terror dos vivos, cárcere dos mortos;/D’almas vãs sonho vão, chamado inferno;/ Sistema da política opressora, /Freio, que a mão dos déspotas, dos bonzos/ Forjou para a boçal credulidade;/Dogma funesto, que o remorso arraigas/Nos ternos corações, e a paz lhe arrancas...”.

O que se destaca em Bocage é o texto primoroso. Mesmo porque ataques ao clero vararam os séculos nas artes. Antes do bardo lusitano, outros bateram de frente com a Igreja. Por exemplo, os filósofos Maquiavel, Descartes, Voltaire, Hume, Diderot, Nietzsche e Sartre – autores de épocas distintas. Também Ovídio, Abelardo, Molière, La Fontaine. Esses nomes acabaram inscritos no Índice (*Librorum Prohibitorum*) da Igreja Católica, lista de livros proibidos que sobreviveu mais de 400 anos, de 1559 a 1966, ano em que foi abolido pela Papa Paulo VI.

Os hereges vêm desde o poeta luso-brasileiro Bento Teixeira, cristão-novo preso e julgado pela Inquisição, aos contemporâneos, como o cineasta espanhol Luis Buñuel, os escritores Vladimir Nabokov e Fernando Vallejo, colombiano que publicou o romance *A puta da Babilônia*. Sem o Índice, ainda hoje a Igreja recorre a figura do *admonitum*, uma espécie de advertência sobre uma obra. Foi o caso do *Código da Vinci*, de Dan Brown, lançado em 2003, que detonou a Opus Dei.

XVI

Quase sempre em penúria, Bocage não foi apenas o rebelde pintado com tintas apressadas. Viveu, também, de bajulações de alto a baixo da sociedade portuguesa de seu tempo. Em Macau, uma das paradas de sua azarada aventura asiática, ganhou a proteção de uma mulher poderosa, dona Maria de Saldanha, que abasteceu seu bolso e o ajudou a suportar o que chamou de “terras bárbaras”. Em agradecimento, curvou-se em sonetos para as filhas da protetora, a quem ainda lisonjeou com a

ode O adeus e pediu ajuda para retornar à Lisboa.

O desembargador Lázaro da Silva Ferreira praticava contrabando, extorsão, protegia apaniguados suspeitos e subtraía até dinheiro do juizado de órfãos e da provedoria dos defuntos. Era um corrupto típico dos que vicejavam no período pelas colônias portuguesas. Ganhou, no entanto, um poema de Bocage. Assim como o comerciante Joaquim Pereira de Almeida, amigo de Lázaro, de outros corruptos e contrabandistas, foi exaltado em versos, depois de salpicar moedas nas mãos do bardo.

Em 1793, nasce Maria Tereza, princesa da Beira, a primeira filha do príncipe Dom João e de Dona Carlota Joaquina. A Corte mergulha em dias e noites de festas. A cidade transborda em histeria e o Palácio de São Jorge fica todo iluminado, com as luzes varando pinturas transparentes. Bocage comparece a um beija-mão no Paço da Ajuda, acompanhado pelo poetastro Francélio Vouguense. O que ali perpetrou o vate de Setúbal a pena de Francélio legou à posteridade: “Recitou em verso heroico e com tanto entusiasmo que, erguendo-se do assento raso em que permanecera sentado, virou-se para a porta onde estavam o príncipe e a princesa entre cortinas, como encobertos, e fez um genetliaco de repente, que assombrou toda a cortesã assembleia”.

Fraqueza? Caráter frágil? É provável que não. Mais certo é dizer que foi fruto do tipo de mecenato que então se praticava e coerente com a época pré-romântica em que viveu, na qual os artistas tinham seus protetores, desde o bolso até o guarda-costas. “À época não havia poeta digno de seu ofício que não exercitasse esse tipo de arte encomiástica, independentemente de suas convicções políticas ou religiosas. Era uma exigência do tempo: quase ninguém a tomava como indigna, embora muitos fizessem dessa arte o caminho mais fácil para receber favores do Paço ou de alguma casa nobre”, explicou Adelto.

XVII

A poesia era a expressão literária por excelência do século XVII. As outras manifestações, à época

chamadas gêneros vulgares, só floresceram no século XVIII – o de Bocage. Aumentaram a abrangência. Tornaram-se mais populares. “É precisamente no século XVIII que se promovem os gêneros vulgares, não apenas o romance, mas todos os outros gêneros derivados do jornalismo e do teatro. O termo que veio a denominar o conjunto destes gêneros foi literatura”, observou a professora Graça Almeida Rodrigues em *Literatura e sociedade na obra de Frei Lucas de Santa Catarina - 1606-1740* (Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, 1983). “Nasceram devido a um público incipiente que, vindo dos campos para a cidade, pedia um novo gênero de entretenimento”.

Bocage não inventou a putaria nas letras lusitanas e muito menos na literatura universal. Respeitou, a rigor, uma tradição portuguesa que vem das cantigas de escárnio e maldizer, localizadas nas origens do português-galego, no século XII. O erotismo, a obscenidade e a difamação estão lá nos latinos, nos provençais. A grande poetisa lusitana Natália Correia reuniu 83 poetas na bem-cuidada Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica (Ed. Antígona/Frenesi, Lisboa, 1999, 3ª ed.). Ali, num amplo panorama, estão desde anônimos dos séculos XVII e XVIII, o interessante Dom João Meneses, Gil Vicente, Frei Antônio das Chagas e Bocage até contemporâneos como o LGBTQIA+ Antônio Botto (Nunca te foram ao cu,/Nem nas perninhas, aposto!/Mas um homem como tu,/Lavadinho, todo nu, gosto!), o insuspeito Jorge de Sena e a destemida Maria Teresa Horta.

No Brasil, o pioneirismo do verso fescenino pertence a Gregório de Mattos, o Boca do Inferno do barroco brasileiro, passa por Bernardo Guimarães, Emílio de Meneses, o bruxo Múcio Teixeira, Gilka Machado e Roberto Piva, entre muitos. Há ainda os menos lembrados, como o médico e boêmio Laurindo Rabelo, o desengonçado Lagartixa (No cume daquela serra/Eu plantei uma roseira. /Quanto mais as rosas brotam,/ Tanto mais o cume cheira./No tempo das inverna-das,/Que as plantas do cume lavam,/Quanto mais molhadas eram,/Tanto mais no cume davam./Mas se as águas vêm correntes,/E o sujo do cume limpam,/Os botões do cume abrem,/As rosas do cume

grimpam.”). O inventário é longo, com destaque para dois nomes recentes: Glauco Mattoso (Parece mentiroso, mas não minto:/embora a contragosto vivo pronto/a dar bucal prazer a qualquer pinto) e padre Daniel Lima (O intelectual é um urubu/que se julga vestido, /mas que está nu,/com uma pena de pavão/enfiada no cu).

Inegável é que Bocage significa um estilo na língua portuguesa. Ainda assim, poucos dicionários anotam o adjetivo *bocagiano*. No *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa* (Bertrand Editora, Lisboa, 1987, 19ª ed.), Cândido de Figueiredo, embora tenha o mérito do registro, negligencia em duas linhas. Diz: “relativo a Bocage, poeta português. Que tem semelhança com a feição literária de Bocage”. Ou seja: não disse nada.

O metódico Antônio Geraldo da Cunha não vai além disso no *Dicionário Etimológico Nova Fronteira* (Nova Fronteira, RJ, 1982): “relativo a Bocage ou próprio do seu estilo”. Francisco Borba ignora o adjetivo no *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo* (Ed. Unesp, SP, 2004). Nada consta nos dicionários mais antigos, tais como *Vocabulário Etimológico, Orthographico e Prosódico* (Editora Francisco Alves, RJ/SP, 1909), de Ramiz Galvão, e *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (Ed. INL, RJ, 1954), de Antônio Joaquim de Macedo Soares.

XVIII

A omissão do adjetivo nos cinco volumes do *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (Livros Horizonte, Lisboa, 1987, 4ª ed.), de José Pedro Machado, surpreende por ser um dos melhores catataus do ramo. Não existe nenhuma entrada em Aurélio, Houaiss, Olinto et *caterva* – eis que esperar algo admirável desses lexicógrafos seria querer demais. A irreverência do poeta Glauco Mattoso, porém, não deixa Bocage lhe escapar entre os dedos. Anota bocagem como sinônimo de “palavrão, puteação, piada de bocagem, piada do Bocage”, em seu formidável *Dicionário do Palavrão & Correlatos* (Ed. Record, RJ, 2011).

A sobrevivência da obra do dispersivo e contraditório Bocage por certo tem a ver com sua inquietude. O inconformismo social e religioso, os desregramentos e os pontapés nos fundilhos dos padrões estabelecidos. “De desvio em desvio, de deserção em deserção, só lhe restaria o destino do poeta maldito, com um epílogo patético e sincero de conversão, quando ele todo Bocage já não fosse”, assinalou Alexandre Eulálio no ensaio *Bocage vive ainda (Os brilhos todos)*, Ed. Companhia das Letras, SP, 2017). “A extraordinária beleza e musicalidade de seus versos, a retomada de um ponto de vista individualista da tradição platônica de Camões – a cujo destino Bocage comparou o seu –, a plasticidade da forma, a elegância no exprimir o sentimento, confirmam nele a mais autêntica vocação criadora, que influiria gerações que se seguiram a ele, no Brasil ainda mais do que em Portugal”.

Ao se alistar no Exército, aos 16 anos, Bocage fez constar em sua ficha que era um soldado de “1,67m, olhos pardos e cabelos castanhos”. Mais tarde, num soneto, falou que era “magro, de olhos azuis, carão moreno e meão na altura”. Tinha pés grandes e nariz “alto e não pequeno”, escreveu. O excêntrico milionário inglês William Beckford (1760-1844), autor do clássico gótico *Vathek*, disse em carta que numa visita a um convento de Lisboa encontrou um “moço pálido, franzino, e de aspecto singular, o senhor Manuel Maria, o mais extravagante e talvez o mais original dos poetas que Deus tem criado”. Vai saber se o interesse de Bekford pelo vate luso tenha sido o ponto comum entre ambos (e Camões) – a obsessão setecentista por gente, coisas e lugares orientais.

Por pouco, Bocage não foi testemunha da invasão de Portugal pelos franceses em novembro de 1807. Exatamente por dois anos. Viria com a Corte de dom João VI em fuga para o Brasil, que já conhecia? Morreu, porém, aos 40 anos, às 12hs30 de 21 de dezembro de 1805, vítima de aneurisma nas carótidas, descoberto alguns anos antes, segundo o pesquisador Teófilo Braga – autor da introdução de 120 páginas de *Obras de Bocage*. O poeta salpicou epitáfios por toda sua obra, mas talvez o mais bem-acabado para uma lápide fosse um trecho do *Soneto II*: “Aqui dor-

me Bocage, o putanheiro: passou vida folgada, e mi-
lagrosa; comeu, bebeu, fodeu sem ter dinheiro”.

XIX

Fosse esse, aquele ou outro, o certo é que o perfil perdido e agora encontrado no livro de Adeldo Gonçalves comprova, acima de tudo, que esse neto de corsário francês, filho de um juiz caloteiro e preso por desvio de verba pública, quis ser um homem livre no século XVIII, em plena Inquisição portuguesa, na transição do Poder de fato do Marquês de Pombal para Dona Maria I, a louca. Ousou e causou cizânias. Fez sátiras corrosivas, humilhou em versos as figuras de seu tempo e bajulou poderosos, pedindo socorro e clemência, quando caído em miséria ou trancafiado em clausuras indesejáveis, como cadeia e hospício. Talvez seja um bem-acabado retrato em bico de pena de sua época. Foi o que poderia ter sido.

XX

Bocage – o Perfil Perdido, de Adeldo Gonçalves. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (Imesp), 520 páginas, R\$ 85,00, 2021.
Site: www.editoraimprensaoficial.sp.gov.br