

# BES

Revista de Estética e Semiótica  
Volume 15 - Número 1 - Ano 2025  
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 15 – número 1 – 2025

---

<https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v15.n1.2025.00>

# RES

REVISTA ESTÉTICA E SEMIÓTICA

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

ISSN 2238-362X

Solicita-se permuta/Exchange requested

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

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



## UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**Reitora:** Profa. Dra. 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, Universidade de Brasília – 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 Damião, 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

O PRESENTE NÚMERO É DEDICADO À MEMÓRIA DO PINTOR  
FRANCISCO GALENO E DO ARQUITETO CLÁUDIO QUEIROZ.

# APRESENTAÇÃO PRESENTATION

**A lógica da arte não se resolve com a lógica analítica formal que, durante séculos, tem tratado de domesticar e circunscrever o pensável. Não se estuda lógica na escola brasileira como um problema, mas se é obrigado a decorar categorias da análise sintática – sujeito, predicado, oração adversativa, coordenada etc. – como se com elas se resolvesse o que se passa na linguagem. Aprende-se aí o correto e o errado, sabe-se que não se pode fazer uma oração sem verbo e que no fim dela se tem de colocar um ponto. Escrever uma só palavra é errado. Todavia...**

A linguagem, ao se gramatizar, analisar, dividir, classificar, organizar a fala e a escrita, reflete a “quadratura” do pensar, mas acaba repassando essa analítica novamente ao pensamento. Daí o pensamento não pensa, apenas repete as mesmas estruturas, o já dito. As crianças são domesticadas na escola tendo de decorar normas do certo x errado e fazer análise sintática. Decorar tabuada é domesticar a mente para supor que tudo se resolve com  $X = Y$ ,  $2 \times 2 = 4$ , como se  $X$  fosse igual a  $Y$  e que a redução do real ao quantitativo fosse apreendê-lo

Se, para ser aprovado, é preciso cumprir as regras, acaba-se achando que redigir corretamente é escrever bem. A universidade não admite que se faça ciência com o linguajar da rua e sem as normas da BNT. E sem o nível A do Qualis...

Confunde-se o correto segundo parâmetros com o verdadeiro, acha-se que a quantidade exprime a qualidade, que o formalismo do fictício conselho editorial garante a verdade dos conteúdos. Os pareceristas aproveitam seu anonimato para não aprovarem o que vai além de seus limitados horizontes, finge-se que o duplo cego seja um modo imparcial de ver e não uma dupla cegueira. É como se houvesse uma hierarquia de anjos, arcanjos, querubins e serafins, a entoar cânticos de louvor à ciência e impor a vontade de um anônimo Senhor. Não é assim que se pensa, que se avança o filosofar, que se produz ciência, se cria grande arte ou alta arquitetura.

Quem não está no parâmetro da domesticação imposto pelo *stablishment* fica fora das vagas docentes, das bolsas de pesquisa, dos convites a congressos. Isso não é novo na história do pensamento. Spinoza foi expulso da comunidade judaica, Marx foi expulso da Alemanha, Nietzsche não tinha acesso a nenhuma universidade alemã e foi recusado no departamento de filosofia da universidade suíça em que dava aulas de filologia. Os melhores professores brasileiros foram expulsos da universidade.

Acha-se que se define qualidade por quantidade, sem entender a lógica subjacente de  $2 + 2 = 4$ ,  $X = Y$ . Nem os professores nem os alunos estudaram obras básicas como a *Física* de Aristóteles, a *Fenomenologia do Espírito* e a *Ciência da Lógica* de Hegel, *Ser e tempo* ou a *Origem da obra de arte* de Heidegger. Aham que sabem tudo, e não sabem o primário. Não aprenderam a pensar, porque não tiveram professores que pensassem. À tendência secular de pensar domesticado, a ditadura deu um reforço ao eliminar quem pensava. A universidade tratou de excluir a divergência pensante. Acha que o seu deserto é paz.

Na arquitetura, celebram-se as figuras geométricas ditas puras – o triângulo, o círculo, o retângulo – e se acha que se está fazendo arte quando se fazem variações em torno delas. Ao construir templos na arquitetura simbólica do renascimento, o triângulo pretende representar a Santíssima Trindade, sem se perguntar se ela existe, se é lógico  $1 = 3$  e  $3 = 1$ . Isso é dogma, um mistério, não se questiona. Caso se pergunte como Descartes tratou de explicar isso, dificilmente alguém terá estudado o texto em questão (“Paixões da alma”).

O círculo pretende representar a perfeição divina, pois todos os pontos da periferia estão à mesma distância do centro. Isso serve de modelo para o comportamento humano: agir sempre do mesmo modo, de acordo com o ditado por um suposto centro. Os negacionistas agem assim: mentem sempre, conforme as circunstâncias. Ora, nem sempre se deve agir

do mesmo modo: a resposta moral não é oportunista, submissa ao poder das circunstâncias.

Além de não se questionar se Deus existe ou não, acha-se que a rigidez é correta por si, excluindo-se a negociação. Achar que o universo tem o formato de uma parábola pode levar a construir o ICC da UnB, o Minhocão, no formato de um fragmento de parábola, como se o prédio fosse uma miniatura do universo. Significa que estendendo no tempo o que se propõe nesse espaço vai se acabar no mesmo lugar. Não se conhecem as bordas dos espaços infinitos: toda figura geométrica é finita, delimitada. Não há um todo que se fecha sobre si como quer a noção de “UNiverso”, um todo fechado em si mesmo: o telescópio James Webb colocou um ultimato a essa concepção, sabe-se que não sabemos os limites e nem tudo é “cosmos”.

Como os templos são em geral os prédios mais bonitos na cidade, induzem à crença de que representam “verdades”, ou seja, dogmas da religião. Postos no centro da *urbs*, fazem todos girarem ao seu redor, como se fossem centro de tudo, a irradiar valores mais altos. Se tudo é feito por Deus, se Deus é perfeito como o círculo, é preciso aceitar o *status* quo como expressão da vontade divina, legitimando os privilégios da classe dominante. Como há muita miséria, prepotência e coisa errada mundo afora, fica difícil ver na realidade um mundo perfeito. O *status* quo era visto como expressão da vontade divina. Leibniz inventou a tese de que vivemos no melhor dos mundos possíveis, aquele que tem um mínimo de defeitos para colocar à prova o homem, dando-lhe chance de provar que merece o céu. Voltaire ironizou isso com uma heroína que sofre muitos percalços, mas sobrevive porque estamos no melhor dos mundos possíveis. Com a morte de Deus, esse problema foi varrido das salas e dos salões, não há mais um deus único que se queira responsabilizar por tudo o que existe. Não havendo medida de perfeição, então se aceita como está tudo o que aí está.

Quem se atreva a duvidar das verdades da fé não é bem-vindo às altas hierarquias do Qualis. Não merece se acercar do trono e beijar mãos reais. Será

visto como um cão furioso sem uma corrente que o contenha. Se ousar supor que pareceristas e editores estão contidos por invisível corrente, que os impede de irromper em espaços predefinidos, aí mesmo é que não terá chance para bolsa, publicação, posto, patrono.

O espírito da competitividade é caminho para o individualismo, para o fim da cooperação, algo diferente do corporativismo vigente, em que impera o “eterno retorno do mesmo”. O “império do produtivismo” alicerça-se no trabalho invisível, virtual, numa espécie de doação às vezes voluntária, às vezes obrigatória, para os bancos de memória, para os bancos de dados. No caso específico do ensino, nos currículos e informações ali depositadas.

É no curriculum lattes onde se faz a diferenciação produtivista, onde impera o controle, onde o corpo docente se desajusta, se decompõe. *Lattes* não corresponde só ao sobrenome do nosso ilustre e desconhecido pesquisador, o físico Cesar Lattes, mas ironicamente podemos associá-la também a *Letes*, que na mitologia correspondia a uma fonte cujas águas provocavam o esquecimento. É preciso não só um princípio de resistência, um discurso declaratório, mas uma resiliência em âmbitos nevrálgicos. Diante da tormenta que ronda a ética acadêmica, algumas áreas deveriam colocar-se como força de resistência. Não cabe aí usar o inocente termo “disciplina”, pois nela se propõe disciplinar o pensar. O pensar disciplinado não pensa: apenas marcha. A liberdade de dizer em espaço público pouco tem ocorrido no lugar privilegiado de ciências do homem como arquitetura, artes, crítica, direito e filosofia. A cada dia mais tudo se silencia pela fala reiterada, se abafa pela comunicação comum da internet.

Enunciados constatativos e discursos de transmitir informação, de um saber sem compromisso, que muitos ainda defendem na universidade, não dependem do professor no sentido estrito do compromisso de fé atinente à sua nomeação. Talvez dependam, sim, de um ofício, de uma competência, de uma habilidade, de um saber cada vez mais e mais específico, de uma *techne*, fazer técnico, não profissão de

professor. Professar significa empenhar-se assumir um compromisso. É mister do professor professar e profetizar; capacidade de antever o mundo, preparar o amanhã.

A universidade está repleta de arrogância, e agora ainda mais na medida em que os “professores” são portadores de títulos honoráveis. Não é, porém, a arrogância intelectual que garante rigor científico. Arrogância é sinal de ignorância: competência exige imaginar e antever o que não se está a ver, não sustenta a arrogância.

A arrogância frequente entre professores quer se fundar no rigor científico de quem acha que sabe tudo sobre quase nada, sem ver que é preciso saber algo sobre o todo para captar o que envolve e permeia a especialização. A quantidade é apenas um vetor da realidade, não seu todo. É problemático assentar-se numa lógica que repousa e dormita no número, na certeza da calculabilidade de tudo. Basta aparecer um fator não previsto, e lá se vão todas as certezas. A qualidade não é apenas um gosto subjetivo. É preciso despir a arrogância e admitir a força da fragilidade do “talvez”, típico das ciências humanas e dos não-saberes.

A miséria da educação, da “cientificidade”, não aparece onde ela é pior. Sua miséria se revela justamente onde ela crê ser excelente, onde exerce e se classifica como instituição de excelência, onde ela é mais quantificável positivamente, onde ela é mais cega, onde ela possui o maior número de dados positivos, onde ela exerce o controle com maior eficiência sobre seus próprios corpos. Onde ela é mais produtiva. E essa produtividade se supõe quantificável pelo índice de publicações de seu corpo docente, pelo desempenho de seus alunos nos provões, no número de pesquisas em desenvolvimento, no retorno de mídia dessas pesquisas, no número de publicações qualificadas, na importância das publicações no exterior, ainda que não sirvam para nada, ainda mesmo que professores publiquem os mesmos artigos com pequenas modificações, com títulos diferentes, em diferentes periódicos.

Tudo o que interessa são números, pontos para obter classificação. Até as vagas docentes são “alocadas/aloucadas” por fórmulas numéricas de produtividade. Na lógica do Qualis, uma publicação qualquer vale 1 como valeria 1 um ensaio como *A origem das Espécies*, *O capital*, *A teoria da relatividade*, *Ser e tempo*. Em função dessa lógica ilógica se distribuem verbas, cargos, bolsas. Isso não é sério. O Brasil não é sério. Essa lógica numeral não sabe sequer o que é qualidade, mas pretende ditar a excelência ou carência de linhas de pesquisas, de laboratórios, equipamentos, da quantidade de computadores que os órgãos de fomento fornecem para os pesquisadores.

Deve-se chamar, ironicamente, de excelência, na justiça da vida e do ensino, também o que foi destruído pela competitividade e elitização do saber. Deve-se chamar de excelência aqueles lugares onde os pesquisadores mais conceituados, pontuados, “empanturram-se” de equipamentos de informática enquanto os pesquisadores mais novos mal conseguem obter algum recurso. Chama-se excelência o sistema fechado e de favorecimento das comissões desses órgãos de fomento que acabam se autoprivilegiando, malgrado os esforços que essas instituições idôneas fazem para serem transparentes, justas e éticas.

Essa arrogância ignorante não consegue entender que aquilo que realmente é inovador na ciência, na teoria, na filosofia, demora anos, gerações inteiras, para ser percebido em sua relevância. Acha que a repercussão imediata, no tambor vazio dos lugares-comuns do *stablishment*, é sinal da relevância do proposto. Não se está, a rigor, com tantos doutores por toda a parte, muito melhor do que se estava quando não havia doutores e a universidade era ocupada por docentes catados a laço pela oligarquia local. A estrutura é a mesma, mas não percebe isso, pois se esconde atrás dos esquemas falsos e precários das pontuações impostas.

Nesse esquema estabelecido, excelência é sinônimo de eficiência, “efi-ciência”, ciência que pareça eficaz: eficiência em ser máquina domesticante na fabricação de conhecimentos e de técnicos a serviço

das burocracias sociais. O grau de dragonas que um oficial tenha na farda indica o seu poder de mando, não a competência dele em campo de batalha nem do caráter de quem a veste. Em última instância, o que mais importa é o caráter. Caráter não é oportunismo. Quem vai criar algo diferente, novo, está primeiro fora dos esquadros do seu meio, depois fora do reconhecimento público.

Grupos de opinião não aceitam que se questione o que sequer consideram como expressão do pio, honesto, decoroso, pois acham que seja “pura verdade” aquilo em que acreditam (só porque acreditam). A obra é aí reforço a um sentimento anterior e externo à obra. O mesmo vale para a “arte engajada” e para a “arte conceitual”: uma quer promover determinada concepção do que considera justo e correto, a outra quer demonstrar um conceito, ambas ficam fora do que deve ser o principal na arte, sua validação estética e ética.

Um poeta, um romancista, um concertista, um artista ou até um filósofo pode ser alardeado porque é conveniente a uma tendência política, a um determinado povo ou igreja ou religião com que ele é conivente, partícipe. Mesmo os critérios de qualificação podem ser manipulados e doutrinados. As bases de qualificação da arte e da filosofia podem ser questionadas e desmoronar.

Se um poeta é valorizado por ser hermético, exatamente isso poderia ser usado contra o seu texto, porque não consegue dizer com clareza a que vem. Quando a “poesia” é posta no cânone, é imposta nas escolas, nos livros didáticos, nas academias, ela se torna “retórica”, discurso de persuasão.

O caráter hermético esconde uma intenção que não é explicitada e não é debatida. Pretende ser entendidos por poucos, ou seja, só pelos eleitos. Ele é esotérico, não um modo de sugerir o máximo num espaço mínimo. O esotérico tem a pretensão de ser superior.

Benjamin registrou que Brecht tinha o boneco de um burrico no seu escritório, com uma placa dizendo: “Também eu preciso entender”. Ele não estava

menosprezando o “povo simples”, mas queria que ele se tornasse mais consciente. O poeta procurou produzir textos simples, claros, que poderiam ser entendidos pelos operários. Essa simplicidade é muito refinada. Ela não esconde seus segretos propósitos como o texto que diz ser hermético para ser apenas para iniciados, eleitos. Refletindo as inflexões da política mundial, estamos vivendo grandes mudanças nos modos de pensar e avaliar, mudam os polos de referência. Durante dezenas de anos, por exemplo, a propaganda sionista conseguiu ter êxito, até que se evidenciou que ela servia ao belicismo, à segregação racial, ao genocídio.

Quando nas universidades se fazem pesquisas, teses e artigos, além de dar aulas sobre certos autores, gera-se uma expectativa no sentido de valorizá-los. Tem-se então um rol de obras que devem ser lidas de acordo com o padrão imposto pela exegese canonizante. Há um perfil do que deve ser lido e como deve ser lido. Há uma interiorização da palavra do poder não só pela leitura obrigatória, mas pelo endosso forçado. O autor é usado para repassar valores. O modo como obras são lidas e avaliadas varia, porém, conforme épocas e meios.

Embora esse estudo monte andaimes para escalar obras e ver como estão construídas, ele não prescinde de um mergulho na constituição interna, peculiar, da obra mais complexa, de maneira que se possa ingressar nela e alcançar sua vibração interior e sua amplitude de horizonte. A grande obra de arte é insubstituível, há um momento em que ela não se compara a nenhuma outra, pois é distinta de todas: esse é o peculiar do que ela tem a dizer. Ela não pode ser substituída por um conjunto de juízos analíticos ou pela síntese de uma mensagem final que tudo esclareça. Ela não é  $1 = 1$ . Ela é  $1 < 1X$ .

Como se dá, no entanto, essa conexão entre o ente considerado simples, como a pedra ou a página em branco, e esse outro ente, permeado e carregado de entidades que não havia antes aí? Como é que um ente pode ser outro ente? Ou essa pergunta está mal formulada? Um ente não é outro ente, ele é o que ele é e está aí. O outro ente que surge, a estátua ou a



página escrita, abriga sentidos diversos, conjuga um ente a outro ente e mais outro e outro. De que modo ele é outros, não como mero símbolo ou alegoria?

As categorias retóricas estão marcadas pela metafísica a ser superada. Quando se tenta entender a relação entre o mármore e a estátua, é fácil recair no esquema de corpo e alma, da matéria bruta e da forma espiritualizada. Ele parece que explica, mas não resolve nada, pois abriga problemas não resolvidos. Aristóteles registrava que não há forma sem matéria nem matéria sem forma. A pedra bruta já tem algum formato; a estátua continua sendo feita de mármore. Mesmo na tela do PC, uma forma tem certa materialidade, da tela e dos fótons que nela se alinham.

O artista parece aí um “criador”, como um pequeno Deus, a gerar obras a partir do nada. Ora, não é bem assim. Nenhuma obra surge do nada, mas é gestada a partir de diversas obras por semelhança e dessemelhança, testemunhando e expressando sua época e olvidando outras questões. É possível entender melhor uma obra a partir da comparação com obras pertencentes à mesma série. Em suma, a questão tem sentido prático, didático.

Como o background do público ocidental é cristão, torna-se tranquilo para os dois lados restabelecer o pacto de sua crença, de sua visão de mundo. Difícil é pensar o que não está pensado: como se dá essa conjunção de um ente a outros entes, esse afloramento do Seyn em um ente determinado. A metáfora remete de um ente a outro; o símbolo encena algo maior que o ente que está aí; o emblema representa de algo concreto um significado amplo e determinado; o *oxímoron* reúne opostos numa assertiva única; a metonímia resvala de um ente para outros entes próximos, unindo-os em nova significação; a hipérbole parece um exagero, mas mostra algo mais amplo no ente do qual ela fala; a antropomorfização faz de uma coisa ou de animal um ente que fala e pensa e age como se humano fosse; a parábola aparenta falar de uma situação e acaba se referindo a algo mais amplo e que é seu sentido.

Como se vê, a poesia tem, mais que as demais artes,

uma longa tradição de buscar mediante poéticas uma lógica diferente da lógica de  $A = A$ ,  $B = B$ ,  $1 = 1$ . Ela diz que A pode ser B ou C, 1 não é igual a 1, e  $2 + 2$  não é  $= 4$ . A obra pensa um passo adiante, muitas vezes no além do que o autor consegue definir. Só que não se conseguiu desenvolver um pensamento teórico que vá dois passos adiante. A lógica da arte não é a velha lógica analítica. Também não se resolve pela união de um par de contrários, como proporia a dialética. Antes ficar, porém, ciente do não resolvido, do que continua sendo insolúvel mediante as lógicas disponíveis do que ficar fingindo que se resolveu algo com o que apenas reaquece antigos esquemas.

Brasília, junho de 2025

Aline Zim  
Carolina Borges  
Fernando Fuão  
Flávio R. Kothe





---

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Equipe Editorial                                                                                                                                                                  | 6   |
| APRESENTAÇÃO<br>PRESENTATION                                                                                                                                                      | 8   |
| ARTIGOS                                                                                                                                                                           |     |
| O FEITIO DA DIFÍCIL ARTE DO DIZÍVEL<br>THE SHAPE OF THE DIFFICULT ART OF THE SAYABLE<br>Willy Correa                                                                              | 16  |
| O PIO, HONESTO, DECOROSO?<br>THE PIOUS, HONEST, DECOROUS?<br>Flávio Kothe                                                                                                         | 32  |
| O POPULAR<br>THE POPULAR<br>Fernando Fuão                                                                                                                                         | 46  |
| IDENTIDADE ARQUITETÔNICA TRANSCOLONIAL<br>TRANSCOLONIAL ARCHITECTURAL IDENTITY<br>José Carlos Freitas Lemos                                                                       | 64  |
| A COLUNA E O CORPO NA ANTIGUIDADE<br>THE COLUMN AND THE BODY IN ANTIQUITY<br>Carolina Borges                                                                                      | 83  |
| BASÍLICA DE HAGIA SOPHIA<br>HAGIA SOPHIA BASILICA<br>Camila Medeiros                                                                                                              | 91  |
| O SIMBÓLICO E O LÚDICO NA IGREJINHA<br>THE SYMBOLIC AND THE PLAYFUL IN THE LITTLE CHURCH<br>Millena de Menezes Dutra,<br>Daniele Feliciano Mota,<br>Carolina da Rocha Lima Borges | 105 |

# SUMÁRIO

---

- 115 LA ESCRITURA CONTRA UNA COTIDIANIDAD INSOPORTABLE  
*WRITING AGAINST AN UNBEARABLE EVERYDAY LIFE*  
Juan Manuel Díaz Leguizamón
- 127 A CONCEPÇÃO DE FIM DA ARTE EM ARTHUR DANTO  
*THE CONCEPTION OF THE END OF ART IN ARTHUR DANTO*  
Henrique Lott

# O FEITIO DA DIFÍCIL ARTE DO DIZÍVEL

## THE SHAPE OF THE DIFFICULT ART OF THE SAYABLE

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

PARA PAULO MALDOS

### PRIMEIRO MOVIMENTO – JEUX:

Webern:

II Entendo “Arte” significando a faculdade de apresentar um pensamento na forma a mais clara, a mais simples, o que quer dizer, da forma a mais agarrável, compreensível que seja.

IV A inescrutável flor alpina! Sim, durante toda minha vida esforcei-me por reproduzir em música o que eu percebia naquelas flores, isto é, exata como a fragrância e a forma daquelas flores imprimem-se em mim – tal um dom de Deus – assim eu gostaria que fosse também com minha concepção musical.

Celan:

*I A arte e possivelmente também a cabeça de Medusa, o mecanismo, os autômatos, este lugar estranhamente estrangeiro, tão difícil de se reconhecer em suas diferenças, e que, em fim de conta seja talvez o único e mesmo estrangeiro – a arte continua.*

*III O poema, sendo como é uma forma de aparição da linguagem, é por isso de exigência dialógica, o poema pode ser uma garrafa lançada ao mar, abandonada à esperança – decerto muitas vezes tênue – de poder um dia ser recolhida numa qualquer praia do coração. Também neste sentido os poemas são um caminho: encaminham-se para um destino (...), para um lugar aberto e para um tu intocável...*

*V Existe, é claro, aquilo que hoje se aprecia designar com tanta facilidade de artesanato. Ele tem seus abismos e profundezas – alguns (quem dera pertencer a eles!) têm até um nome para isso. Artesanato é coisa para as mãos. E essas coisas, por sua vez, pertencem apenas a uma criatura única e mortal, que com sua voz procura um caminho. Somente mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros. Não vejo diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema.*

VI Cerca de 1911 escrevi as Bagatelas para quarteto de cordas, todas, peças muito breves; talvez tenham sido as peças mais curtas que tenham existido. E eu tinha a sensação de que quando as 12 notas tinham sido tocadas, de que a peça toda já havia sido concluída. Mais tarde, percebi que tudo isso era parte de um necessário desenvolvimento.

## VIII

Aufführungsrecht vorbehalten  
Droits d'exécution réservés

### I.

Sehr langsam (♩ ca 70)  
mit Dämpfer  
ppp

Geige

Klavier

Antoni Webern, Op. 7  
espress.

ppp

5

col legno  
weich gezogen  
ppp sempre

superst. art  
ppp

rit.

ppp

rit.

pizz.

ppp

\*1) Eine eigene Geigenstimme wurde nicht herausgegeben. Als solche dient das beiliegende zweite Exemplar.  
Copyright 1922 by Universal Edition  
Renewed Copyright 1950 by Anton Webern's Erben

Universal Edition Nr. 6642

Meu pai estava no concerto quando Rosé ao violino, e eu ao piano, tocamos o op.7. Meu pai ficou profundamente tocado pelo Quarteto de Schoenberg e pela Sonata de Berg, gostou também de minhas peças, porém achando-as nervosas. “Sempre terminam antes de começar”, dizia ele.

VII A eternidade se mantém em seus  
limites:

leve, em seus  
colossais tentáculos métricos  
prudentemente  
gira pelas unhas  
dos dedos transluzentes  
ervilha glucêmica

X Lembro-me, sim (e agora, aqui) que após o concerto de apresentação de minha sinfonia (sem que o famoso regente tivesse feito o mínimo esforço), acabrunhadíssimo disse a Peter Stadlen: uma nota aguda, uma nota grave, uma nota no meio, como a música de um louco...

XI O livro [*Mein Kampf*, de Hitler, presente de Hueber] trouxe-me muita iluminação. Lendo-o percorri o período que abarca até o ano de 1930, e, com referência à minha experiência pessoal [a proibição da música bolchevista], a gente fica estupefato frente ao fato de que tais oposições tenham sido possíveis entre nós. Sim, é algo de espantoso. Mas, no presente, me faz suprema-mente confiante! As coisas caminham a passos de gigante. Os últimos resultados, como a invasão da Dinamarca e da Noruega: Magníficos! Mas não só com relação ao progresso externo. Também o interno. É pura elevação! Essa é a Alemanha de hoje! É um novo Estado como nunca existiu antes. Sim, o Estado Nacional Socialista, com certeza! Novo, algo novo! Essa é a Alemanha de hoje, criada por este homem único!!!

*IX A mim me acusam de hermetismo. “O poema her-  
mético não é, afinal, mais obscuro que o mundo”.  
(Leu-o de um livro de F. R. Kothe.)*

*O PRÉ-SABIDO sangra  
duas vezes por trás do palco,  
o compartilhado  
perla.*

(Traduzido por F. R. Kothe)

(...)

*XII O QUE NOS  
havia conjugado  
assusta até a disjunção  
uma pedra no mundo, em solar  
distância,  
zumbe.*

(Traduzido por F. R. Kothe)

## SEGUNDO MOVIMENTO – SCHERZO:

Dois poetas norte-americanos. Dois poetas zingrando em espiral caminhos de invenção. George Oppen (1908 - 1984). Carl Rakosi (1903 - 2004). Ambos de origem judaica europeia, cujos pais aportaram nos Estados Unidos, e, ainda crianças, expostos ao mau cheiro que exalava de Wall Street até ao desabamento daquela notória rua (como parede que se desmorona estampidamente) no Crack de 29, prenúncio do juízo final catastrófico da economia que, forçosamente, reduz o homem a carniça (ainda em vida). Ambos estreiam no princípio dos anos trinta. E pairava no ar o vaticínio: “Para que poetas em tempo de fome?” Rakosi responde, sem mal-me-querer, na entrevista a L. S. Dembo (em 1969!):

“Nos anos 30, eu estava trabalhando em Nova York – isso foi no auge da Depressão – e qualquer jovem com um mínimo de integridade ou inteligência tinha de se associar a alguma organização de esquerda. Se não, você não conseguiria encarrar a si mesmo. Assim, vi-me fortemente envolvido em todo aquele ajuste marxista. Levei ao pé da letra as ideias marxistas básicas da literatura como um instrumento de mudança social, devendo expressar as necessidades e os desejos das grandes massas. E acreditando nisso, eu não podia escrever poesia, pois a poesia que eu sabia escrever não atingiria esses fins”.

Igualmente Oppen não via em sua própria poesia uma via salvante. Entra no Partido Comunista, pedem-lhe poemas para as massas; não sente em si o dom da poesia concreta que serviria aos trabalhadores em suas fainas de obrigações de sobrevivências no dia-a-dia de suas lutas da libertação do jugo capitalista. Mergulha, de cabeça e coração nas tarefas do partido (por anos a fio) e essa luta faz-se nele a poesia que abandonara. Seus versos eram, agora, o contato diário com a classe trabalhadora; o ânimo da solidariedade, até que as perseguições macarthistas impeliram-no a fugir com a mulher (que compartilhava consigo dos exatos mesmos ideais) e a filha para o México. No país de Zapata a família subsistiu graças ao trabalho de Oppen como carpinteiro: ma-

nufaturando móveis sob encomenda, e construindo barcos. Aprendera o ofício ainda em criança com o mordomo da mansão de seu pai. O mordomo tinha a carpintaria como hobby de décadas. Com o desvanecer da histeria anticomunista do macarthismo, finalmente consegue passaportes norte-americanos e retorna com a família para os Estados Unidos. Após um silêncio de 25 anos volta a escrever poesia, com o empenho fortalecido de quem soube – quando preciso – deixá-la. Havia sido necessário para a volição que desabrochava agora, de novo. “Oppen tem um grande olho, preciso e irreduzível. Se você nunca viu o que ele vê, é porque não se sentou quieto o tempo suficiente e olhou tão firmemente como ele”, escreveu – com o coração aos pulos – seu amigo Rakosi.

Do outro lado do Atlântico, um jovem poeta escreve uma missiva plena de encanto para Rakosi, que, por pouco, não se perdeu em sua longa jornada, e milagrosamente quase não lhe chegaria ao encalço. O autor da carta encantada, Andrew Crozier, conta de haver encontrado o poeta em um texto de Rexroth, e buscara conhecer sua obra, e poucos livros em antigas publicações encontrara: e arrebatava-se com o que havia lido: puro fascínio. Enlevaria. E perguntava de sua poesia mais recente; e da vontade que tivera de coligar uma bibliografia sua atualizada. Aconteceu que o endereço da carta já não mais era a morada de Rakosi, há anos. Nos meios literários ninguém sabia do paradeiro de Rakosi; talvez que tivesse falecido, quem sabe? Assim foi que a carta levou alguns meses, até, finalmente chegar a seu destino – troante como a introdução fragorosa da 5ª de Beethoven. Não havia poesias recentes. Vinte e cinco anos de silêncio, não mais. Rakosi inflama-se. Então: as coisas que escrevera há tanto esquecidas ainda suscitavam interesse de novos poetas de princípio dos anos 60? “O pensamento de que alguém com a idade de Crozier se interessasse tanto por minha obra me tocou; afinal, havia duas gerações entre nós. E foi isso que me surpreendeu”, fala o poeta. Ver Schumann a respeito. Num átimo – em surto – irrompe irrecusável vontade de tornar a escrever poesia: vive – agora – a vida de poeta a publicar poemas, livros, por quase quatro décadas até (quase) aos 101 anos, em 2004.

## THE DRINKING VESSEL

## INSTRUCTIONS TO THE PLAYERS

## INSTRUÇÕES PARA OS INTÉRPRETES

20



## DOIS POEMAS DE GEORGE OPPEN

Fragonard,  
Your spiral women  
By a fountain

‘1732’

Your picture lasts thru us

its air

Thick with succession of civilizations;  
And the women

### FROM A PHOTOGRAPH

Her arms around me—child—  
Around my head, hugging with her whole arms,  
Whole arms as if I were a loved and native rock.  
The apple in her hand—her apple and her father, and  
my  
    nose pressed  
Hugely to the collar of her winter coat. There in the  
photo-  
graph

it is the child who is the branch  
We fall from, where would be bramble.  
Brush, bramble in the young Winter  
With its blowing snow she must have thought  
Was ours to give to her.

Fragonard,  
Suas espirais mulheres  
À borda de uma fonte

‘1732’

Seus quadros perduram em nós

seu ar

Espesso com a sucessão das civilizações;  
E as mulheres.

### DE UMA FOTOGRAFIA

Seus braços em volta de mim—menina—  
Em volta de minha cabeça, abraçando-me com to-  
dos seus braços,  
Todos seus braços como se eu fosse uma amada, e  
nativa rocha,  
A maçã em suas mãos, sua maçã e seu pai, e meu  
    nariz amarfanhado  
Num aperto à gola de seu casaco de inverno, lá na  
foto-  
grafia

A menina é que é o ramo  
De onde caímos, onde teria havido a amoreira preta,  
Céspedede, amoreira preta no inverno infante  
Com suas neves esvoaçantes, ela deve ter pensado  
Era nossa para dar a ela.

## TERCEIRO MOVIMENTO – ENTREATO (O REMÉDIO):

Me custa  
dominar a ansiedade que me  
acomete ao passar a limpo o que antes es-  
crevi com precipitação e com o coração alterado. Mas, in-  
cluso hoje, não obstante, sinto idêntica inquietude e me apura o susto  
Interrompi a leitura de “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” à página 58 para ir tomar  
meu remédio, pois o livro de Benjamin me afastara da hora aprazada; fui, em seguida, fazer xixi, e, enquanto  
vertia, ouvia o assobio da Marta: La Paloma, de Yradier, saltitante, solto, inconsequente, para ninguém. Nem  
se dava conta, ela mesma, de que assobiava La Paloma (ressaltada por saltarinhos extravagantes).  
Pensei (e registro aqui): o homem se expressa (também) por se expressar, não só por dever/necessidade de  
se comunicar com alguém, por uma mensagem. Em tais casos, a expressão exprime “conteúdos espirituais”:  
nem mesmo (precisamente) para si mesmo – a esmo – (parece), aí o dom da linguagem refluí como reflexão  
de sua própria expressão – como dom de linguagem ensimesmada – mais se põe como revelação do que  
como mensagem. Que não seja (praticamente) uma mensagem, mas de que então é uma revelação? Do dom  
da linguagem, do possível de uma substanciação de pensamento entre a inconsciência e a consciência (a lin-  
guagem mesma sem mediações). Em tais revelações a um só e único sujeito é ele próprio a mensagem? : que  
ele não emite (como emissor) e que não decodificou (como receptor). A revelação é “um possível linguístico”  
(conteúdo de expressão) ter sido factível (La Paloma – não ela própria – a canção sabida): a linguagem e o ser  
como um UNO, imanente, iminente. Lógica impalpável pela consciência, mas tornada coisa (o assobio), como  
no sonho, como na arte\*.

Willy Corrêa de Oliveira  
São Paulo outubro 2015

\* Tudo que se situa para além das regras, não a coisa enquanto fenômeno (pois que os sentidos alcançam), mas um seu invólucro imaterial perficiente de noosfera e de indizíveis.

## QUARTO MOVIMENTO – ADAGIO:

**Caro leitor, caso você tivesse conhecido Webern, no início de 1933, logo após a escalada de Hitler ao poder, certamente você teria notado que aquele homem de viso grave, encanecido, 50 anos, não fazia parte daqueles que eram o esteio da nova ordem. Tampouco andava inquieto, é verdade, com as sucessivas lufadas pestilentas que todos estavam obrigados a suportar.**

O conceito de superioridade da raça alemã (ariana) que estava sendo desonrada pela proximidade, pelo contágio das impurezas sanguíneas de judeus, de comunistas, de socialistas, de ciganos, deixava pesado o ar que se respirava. O diretor da Rádio Berlim emitira uma lei proibindo emissões de música negra de jazz norte-americano. Um dia depois, foi cancelado um concerto sinfônico que seria dirigido por um regente judeu: Bruno Walter. Tropas de choque invadiram sindicatos, e, em seu lugar, instalaram a Frente de Trabalho Nacional (Nazista). Ainda em fevereiro de 33: a demissão em massa dos serviços públicos de todos os suspeitos de serem comunistas, e judeus. Logo seria a vez de Schoenberg. Naqueles tempos, reivindicou Webern: “Bolchevismo cultural é o nome dado a tudo que diz respeito a Schoenberg, Berg, a mim (e a Krenek também).” E rimbombavam no ar que as tropas de choque da Gestapo, quando não executavam sumariamente comunistas, líderes sindicais, e socialistas, os impeliavam para o campo de concentração de Dachau (recém-inaugurado, e modelo dos demais que se seguiram). Ainda em 33, em maio, armaram fogueiras para queimar livros que contrariassem os ideais nazistas. Tais rajadas pestíferas não eram fruto de sortilégios: Em 33, o partido de Hitler reuniu 37% dos votos; mais votado que qualquer dos outros presentes nas urnas. [Em 35 os eleitores do Partido Nazista somavam 2,5 milhões, em 1945 atingiram 8,5 milhões...]

Quando os nazistas levaram os comunistas,  
Fiquei em silêncio; Eu não era comunista.  
Quando levaram os sindicalistas, fiquei em silêncio;  
Eu não era sindicalista.

Quando prenderam os social-democratas, fiquei em silêncio;

Eu não era um social-democrata.

Quando prenderam os judeus, fiquei em silêncio;

Eu não era judeu.

Quando vieram me buscar, já não havia mais ninguém para protestar.

Martin Niemöller (1892-1984)

Como dissemos no início desse movimento, tivesse o leitor conhecido Webern pessoalmente, por certo teria assinalado que seu rosto quase trágico, o cenho tombado, as rugas de aflição impressas durante décadas de sacrifícios na lida pela sobrevivência como regente dos Concertos Sinfônicos dos Trabalhadores (promovidos pela Social Democracia), e de alguns alunos privados, era escolha consistente do destino que lhe convinha. Jamais teria se permitido viver acomodado ao glamour de astro de podium, posto que contraditaria com seu fervoroso, imperioso empenho em anunciar – com decoro – a Música Nova. Ganhava pouco menos que o necessário para uma vida algo mais amena de classe média (de família com quatro filhos jovens). Esse homem, agora com 50 anos, certamente o mais fundamental compositor do século XX, era, máxime como regente, admirado com firmeza por seus confrades “famosos” mais em voga em seu tempo.

Para Webern, a Música Nova era o feitio da História: o Homem como ser criador, o testemunho vivo, consciente, do homem ao longo dos embates dialéticos dos materiais musicais: os modos que engendram a Música Nova em cada etapa (propícia) do percurso (em espiral). Música como trabalho ativo, exaustivo, em plena humildade: porque emergente do trabalho humano coletivo no decurso dos tempos. E se houve um ser humano humilde na terra, tal foi – verdadeiramente – Webern. Todo o mundo, sabe. O leitor deve ter ouvido falar. Boa parte dos músicos no âmbito das atividades de Webern eram judeus, alguns socialistas, outros comunistas. A todos, um a um movimentava-se ele em auxílio naqueles dias difíceis de ventaneira de extrema direita. “O que está ainda para acontecer? Para Schoenberg, por exem-

plo?” Clamava o compositor: “Embora no presente estejam concentrados no anti-semitismo, no futuro vai ser impossível de apontar qualquer um capaz, mesmo que não seja judeu! Imaginem o que será destruído, varrido fora, por esse poder anti-cultura!” [E pouco mais adiante, na quarta das conferências do “Caminho para a Música Nova”]: “Não sei o que Hitler entende por Música Nova, mas eu sei que para essa gente, o que nós pensamos disso é um crime”. Arriscada essa série de conferências em meados de março de 33.

O ano de 1934 foi ainda mais sombrio. A milícia nazista abre fogo contra casas de trabalhadores matando mais de 1.000 pessoas (somando-se homens, mulheres e crianças). A seguir, o Partido Social Democrata foi proscrito, pondo fim à atuação de Webern como regente da Singverein e da série de Concertos Sinfônicos dos Trabalhadores, adstritos à Kunststelle, órgão cultural do Partido Social Democrata, dirigido por David Josef Bach. O mesmo que dizer que o músico deixou de receber salário fixo, que, mesmo que modesto, afiançava seu modo de vida desambicioso, necessário à sua atuação musical austera: inconivente com a práxis musical no capitalismo. Seu amigo David Josef Bach, socialista, judeu, jornalista, crítico musical e literário, era a rocha firme à que se apoiava Webern para as (hoje históricas!) realizações corais, orquestrais, ambiciosas, malditas, convincentes. “Webern é o mais grandioso regente desde Mahler – em todos os aspectos”, disse Berg. Também deixaram louvações (por escrito): Steuermann, Greissle, Polnauer, Ruzena Herlinger, Hans W. Heinsheimer, Galimir, Krenek. Paro por aqui. E dizer ainda, que, em plena turbulência financeira, Webern declina de um convite da Embaixada de França para dirigir um concerto de compositores franceses por duvidar da qualidade do programa proposto! Em “tempos de carência” era cada vez mais escassa a perspectiva de novos alunos. Nos Estados Unidos, Schoenberg preocupa-se com a sorte de Webern, e dirige-se a Ernst Hutcheson, presidente da Juilliard School of Music: “Não poderia o Sr. considerar Anton von Webern para o quadro de professores? Ele é o mais apaixonado e profundo prof. imaginável, e, atualmente, insatisfeito com as condições em Vie-

na”.

Ao Café Museum costumava ir o magote de amigos após os concertos. Felix Galimir, violinista, refere-se a uma dessas reuniões em que – como de hábito – a política vinha à baila, e rememora que o Dr. David Josef Bach, a certa altura, tornou-se muito crítico da atitude dos alemães com relação aos judeus. Nesse ponto, Webern o interrompeu: “Mas David, nem todos os alemães são Nazis”. Imediatamente Dr. Bach deu um ponto final à discussão com essas palavras: “Todo alemão que não deu uma prova absoluta do contrário é um nazista.”

A Áustria também era considerada ariana, sim, em demasia, até. Em 11 de março de 38 uma caterva de austríacos nazistas ocuparam e dominaram a Chancelaria, constrangendo o Chanceler Schuschnigg a renunciar. No dia seguinte, cerca de 70.000 judeus encontraram-se trancafiados como num transe de pesadelo (em carne viva). Em seguida, comunistas, social-democratas e qualquer outro dissidente foram arrastados e encaminhados para campos de concentração, sem mais. A suástica impunha-se, agora, em toda parte, nos postes, vitrines, pintadas nas paredes. Enquanto isso, com o beneplácito do grosso da população, Hitler, com o exército alemão, entrava (serenamente) na Áustria para decretar o *Anschluss*. A farsa do plebiscito para consagrar o feito acontece em 10 de abril. “Você concorda com a reunificação da Áustria como Reich alemão, e você vota na lista de nosso *Führer* Adolf Hitler?” 97,73% de votos favoráveis: os mais fervorosos, assim como os mais pusilânimes, faziam questão de dizer o SIM sob a vista da milícia hitlerista. Consumado o *Anschluss*, forçaram judeus (de posse) a vestirem a melhor roupa e exibirem-se publicamente lavando calçadas na rua e apagando inscrições anti-semitas. Há uma horrífera fotografia que mostra a conjuntura como coisa natural.

Ainda em 1938, nove de novembro, nazistas levaram a cabo o *pogrom* conhecido como *Kristallnacht*: destruição de sinagogas, lojas e casas de judeus: Acima de 6.000 presos e deportados durante a madrugada, cerca de 91 mortos nos atos, e, imediatamente,

30.000 judeus conduzidos para campos de extermínios. Na manhã seguinte, Webern corre (aflito) até as casas de Polnauer, e de David Josef Bach, para certificar-se de que eles haviam sobrevivido, arriscando (assim) a própria pele naquela circunstância fatídica, o ar sobrelevado de ódios. Dias após, conta Hueber, que vinha na companhia de Webern, e que ele estancou-se (hirtó, de repente) ao divisar uma sinagoga incendiada, devastada, pouco mais além, e desviando-se guinou para um caminho paralelo: “Não quero passar por lá. Você deve entender que eu não tenho absolutamente nada a ver com gente que faz isso”. A anexação, as estilhas afiadas (tenebrosas) da Noite de Cristal, causaram o êxodo desesperado de 50.000 judeus. Webern foi incansável em sua sofreguidão por ampará-los: colegas, ex-alunos, amigos íntimos. Há punhados de relatos de emigrantes que dizem da ternura solidária do compositor durante aquele trêmite: tocante à lágrima rolar, em silêncio.

Em 4 de março de 1940, Webern escreve carta a Hueber para agradecer à dádiva de *Mein Kampf*, de Adolf Hitler: “O livro trouxe-me muita iluminação... o que creio ver no presente faz-me supremamente confiante! Vejo que está chegando a pacificação do mundo inteiro. Primeiro a leste do Reno até... sim, tão longe quanto?... Provavelmente tão distante quanto até ao Oceano Pacífico! Sim!, acredito nisso, acredito sim, e não posso ver de outra maneira!”

A invasão da Dinamarca e da Noruega pelo exército nazista no dia 2 de março de 1940 deixou Hueber e Webern eufóricos: “Suas explanações foram enormemente importantes contribuições para mim. Encaixam-se no quadro que instituí para mim mesmo. As coisas não estão caminhando a passos largos?! Estes últimos resultados! Magníficos! Essa é a Alemanha de hoje! Porém, a Nacional Socialista certamente! Não qualquer outra! Este é exatamente o novo Estado, para o qual a semente já foi plantada há vinte anos. Sim, um novo Estado este é como nunca existiu antes! Algo novo! Criado por um homem único!... Esse homem singular (...) Cada dia fica mais excitante. Vejo um bom futuro. Será diferente também para mim.”

Em 22 de junho de 1940 a França rendeu-se. Em 7 de julho, entretanto, anota Webern: “Quanto, quanto – de fato – tem acontecido!” Em dezembro extasia-se com a descoberta de que Stefan George, no poema *Sterne des Bundes* “(1914!!!)” já profetizasse sobre o advento de Hitler, e, “no *Das Neue Reich* (de 1921) no qual, fundamentalmente, as coisas são diretamente arremessadas com ímpeto, e o poeta fala do ‘verdadeiro símbolo’ no ‘estandarte do povo’!!! Bem, mais sobre isso, oralmente, logo mais.”...

Em 18 de julho de 1941, com a invasão das tropas nazistas na União Soviética: “Terá você lido os discursos dos fidalgos do Kremlin? Quão diabólico é este plano, mas realmente quão diletante, quão imbecil!” Um ano antes contara a Hueber de seu deslumbramento extático diante das últimas palavras do discurso de Hitler: “Está se tornando cada vez mais e mais excitante. Os recentes dois discursos! Logo viveremos a experiência de tudo isso.”

Ainda no natal de 1941, o Japão bombardeia Pearl Harbor, antecipando-se e provocando a entrada dos Estados Unidos no conflito: “Vi a entrada do Japão na guerra como uma virada fundamental e decisiva para o melhor. Poderoso evento! (...) Pois, sempre considere que esse povo, o povo japonês, sempre mostrou-se para mim como uma raça completamente saudável. Cabalmente! Dessa direção não está a vir algo de novo? De um antigo e indene solo! Só percebo assim e de nenhuma outra maneira.”

1942 foi um ano cinzento e preocupante para a Alemanha.

Em 1943, narrando a Hueber sobre seu filho Peter que havia sido convocado e estava servindo no exterior, a duras penas, escapa-lhe de sua dor e preocupações funestas: “Quando, afinal, isto será diferente? A humanidade resgatada desses perigos!” Após os bombardeios sobre a Áustria, sua filha Christine, as crianças e a sogra vieram para a casa de Webern, mais distante do alvo dos ataques: “E termos de sofrer tais horrores com as crianças segurando sua mão” escrevia a Hildegard Jone.

Em 14 de fevereiro de 1944, morre no front seu filho Peter. A viúva de Peter recebe a notícia em 3 de março: “Possa você encontrar consolação no pensamento de que seu marido servia sua pátria pelo sacrifício e pelo mais alto cumprimento de seu dever, e que sua morte contribuirá para a liberação de nosso povo”. Assina o Major Groeder. O leitor a quem me dirigi no começo desse movimento, *in illo tempore*, em 1933, jamais teria como imaginar, então, um assim tão triste fim de Anton von Webern.

Retomemos, por ora, ainda, o tempo do Anschluss:

Christine, filha do compositor, inebria-da de ideias nazistas, entra, logo após a anexação da Áustria, na Bund Deutscher Mädchen; casa-se com Benno Mattel – ativista da tropa de choque Nacional Socialista – sob a suástica. Hans Moldenhauer contava, os olhos postos no chão (como quem lê uns escritos), que o fantasma de Arnold Schoenberg poderia ter aparecido ali, a apavorar o pai de Christine “durante aquela solene oca-sião”...

O filho do músico, David, também entrara para o Partido Nazista quando do Anschluss.

Dr. Rudolf Kurzmann contou a Moldenhauer que Webern, “para preservação de uma pura vida familiar”, pedira aos familiares que se refreassem de falar de política; e toda vez que afluía qual-quer alusão ao nazismo, o compositor quedava-se em silêncio.

A filha primogênita Amalie, bem antes da Anexação, casara-se com Gunter Waller, filho de família endinheirada, e que nutria “certo” desprezo pelos Weberns, pobres, especialmente porque o genro de Anton von Webern era mui próspero comerciante, e naturalmente, seu lar não era imune à sedução imperialista de Hitler. Não foi!

Em meio a tanta agitação fervorosa por Hitler, sua filha Maria, a caçula, não se deixou atrair pelos ideais nazistas, vivia por então o ardor de uma paixão por um jovem judeu que fora obrigado a emigrar, e ela impedida pelo exército austríaco de acompanhá-lo.

Wilhelmina (Minna), a esposa do compositor, manteve-se serena, incólume ao repugnante perigo nazista. Bem possível que o catolicismo que praticava não acomodasse a adoração de um outro deus. Não foi, por suposto, um caso isolado entre católicos alemães, embora o futuro papa Bento XVI não se tenha salvo em sua juventude...

O viés anterior não nos serviu de amparo, está-se a ver, para melhor entendimento do caso Webern. Tomemos outro enviés: O criador da *Sinfonia op.21*, filho de classe média abastada desde o berço (“quase de ouro”), sofreu de uma esmerada instrução recebida e aceita sem dolo. Seu pai, Dr. Carl Freiherr von Webern descendia de aristocratas enobrecidos desde o século XVI. Porém, no século XIX, nobre – de fato – era a burguesia, que destinava a seus rebentos a mais acurada educação burguesa: fulcro da ideologia que emana dos adoradores do bezerro de ouro; a edificação pela trapaça: pela mentira, como norma. No mundo sob o calcanhar do *Kapital*, mesmo quando se diz algo que parece lógico, plausível, esconde sempre o logro. Com efeito, etimologicamente, a palavra LOGRO origina-se da palavra latina LUCRUM: LUCRO.

A consciência da luta de classes nos capacita a desmascarar as inverdades dissimuladas nas “verdades” que a ideologia burguesa faz circular impunemente. Próximo da luta de classes, porém sem o aparato iluminativo da ciência marxista, pode (sim) a intuição, solidária com os despossessos da terra, atingir o entendimento do quão anti-humano é o sistema econômico injusto, que – como um demiurgo – destina à maioria dos homens do planeta o papel de proletários: aqueles que deixam suas peles despidas nos curtumes dos possuidores do capital (“a virtude do poder revigorante do dinheiro”).

Aprender a falar, diz Giulio Girardi, é aprender a obedecer. Quando se falam as palavras do dia-a-dia, é preciso cuidar para que não signifiquem segundo o dicionário dos opressores (os Senhores da Guerra; os mesmos que sancionam a paz que lhes diz respeito). A ignorância das massas é um agente que eles manejam para a submissão dos espoliados. Em tal



sorte de ignorância não se encaixa Webern, por mais que não tenha desfrutado – dado o sacrifício que exigia o ofício de sua arte difícil – do bem-estar burguês: vale dizer – por outro lado – que ele, de fato, se enquadrou perfeitamente entre os que não fazem caso da prata, nem dão valor ao ouro.

O *Jogo de Linguagem* de Brecht e Allen pode ser utilizado pelos leitores, salvaguardados por denodada argúcia, como ferramenta para o desvendamento das mentiras (necessárias) à manutenção do sistema capitalista. Como é sabido, o leitor toma uma palavra previamente escolhida e verifica sua origem e significado, e compara-a com o uso que se faz dela na linguagem corrente, nas *mass-media*; e é extremamente gratificante constatar a trapaçaria ideológica que permite o alinhamento do indivíduo – quase sempre inconsciente – na ideologia do Estado burguês. O jogo pode, igualmente, ser executado por pequenos grupos de jogadores (e as diferentes experiências de cada dos participantes sempre acresce certa graça ao entretenimento). Obviamente algumas palavras são mais imunes às modulações semânticas, como a palavra água (H<sup>2</sup>O), por exemplo, mas mesmo assim, o jogador deve desconfiar, posto que não consta dos léxicos que a água pode estar contaminada, como de resto, o planeta inteiro sob o tacho dos negócios lucrativos.

Caro leitor, não estamos nos desviando do caso Webern, não. A gestão nazi-fascista do capitalismo sempre fez parte de sua feição, de sua finalidade irrecusável, vocação virtualmente sempre presente na estrutura econômica do PODER (do acúmulo de capital a cavalo da luta de classes). Cada vez mais, ao longo de sua história, essa fera escancara seus dentes afiados até aos dias de hoje: após as GUERRAS MUNDIAIS, após NAPALMS no Vietnam, e a CIA: suas corriqueiras ações corrosivas pelo mundo inteiro!, e paremos por aqui a interminável lista de atrocidades. Hoje, a palavra SOLIDARIEDADE já podia estar apagada, varrida dos dicionários. Paulatinamente – já há décadas – vem sendo substituída pela INDIFERENÇA. Afinal, apiedar-se dos condenados da Terra – por si – é já o aguilhão na consciência de que o mundo está dividido em duas classes: a do

opressor (dono do capital) de um lado, e, do outro: o oprimido (amordaçado pelo Estado que lhe impõe seus golpes baixos). Como ficamos nós, leitor, eu, você, e outros e outros, no epicentro desse sismo destruidor? Como cismamos nós, envoltos no terror desse terremoto calamitoso, exterminador? A palavra adequada – concreta como a verdade – para nominar esse horror (essa concentração de ódio cruel e mortífero) – me parece – é CAPITALISMO. Os senhores do dinheiro não a deixaram transparente em seus dicionários; preferiram certos sinônimos como DEMOCRACIA, LIBERDADE, CRISTIANISMO, PÁTRIA, FAMÍLIA, um rol imenso... “Uivai, navios de Társis, porque tudo está destruído: já não há casas nem entradas de porto!”

---

**Das informações amplas, disponíveis, quer de parentes imediatos, quer de aderentes mais íntimos do casal Webern, a tônica é o carinho cotidiano que os jungia em uníssono entranhado. No diário que o compositor mantinha de 1916 a 1939, lê-se a última entrada, em manuscrito de sua esposa Wilhelmine:**

"1945

15. Sept. 10hs da manhã.

Toni † [Anton], Mittersill

14. Fev. Peter † [filho] em Marburg.

Tudo perdido, devo continuar vivendo tanto quanto Mizi, Christine e as meninas [netas] precisarem de mim."

Em carta de 2 de dezembro de 1947 a Hildegard Jone: "Amanhã será seu aniversário. Quão belo dia foi sempre para mim. Quão indescritivelmente triste que tudo acabou. Quão linda a minha vida a seu lado." E, em 4 de maio de 1948, novamente escrevendo a Hildegard Jone: "Infelizmente, hoje em dia nenhuma peça de Anton em nenhum lugar. E tive a esperança de que em Viena uma de suas peças para grande orquestra houvesse sido programada para essa temporada. Sua *Passacaglia*, e as 6 peças [do op. 6], realmente já clássicas, não teriam provocado a mínima objeção. Mas nenhum regente ousa apresentá-las. Têm eles receio, ou, absolutamente não compreendem os trabalhos de Anton? Não consigo entender. Machuca-me muito." E como arremate, essa passagem da carta de Karl Amadeus Hartmann à sua esposa Elisabeth, releva a calidez indulgente do compositor: "Quando recentemente eu trouxe da rua água da chuva para dentro de sua casa, a aula não começou até que tudo estivesse cuidadosamente enxuto. Você pode imaginar minha cara, ali, enquanto Webern passava o trapo no chão entre minhas pernas. No fim, eu não só terei aprendido dele a entrançada composição, mas também como me tornar um ser humano ordeiro em todos os aspectos." E uns parágrafos após: "Ele defende seriamente o ponto de vista de que por amor da ordem, qualquer espécie de autoridade deveria ser respeitada, e que, o Estado sob o qual alguém vive deve

ser reconhecido a qualquer preço. Todo o tempo ele, confortavelmente, fumava seu charuto, e tive que me conter muito para não me tornar desrespeitoso. Sua benevolência para com aqueles que o encurralam contra a parede é incompreensível para mim, mas afinal, não vim aqui explorar sua visão de mundo."

Diz Giulio Girardi: "A ideologia é uma prisão invisível"

Quando tivermos resolvido quase todos os embustes ideológicos que limitam nossa visão de mundo (os mais escancarados, como aqueles mais recônditos no incôscio, desses que ainda interferem sorrateiramente para toldar nosso juízo da luta de classes e da inelutável desumanidade da burguesia no poder), e ainda nos sobre convivência com qualquer coisa que emane do capitalismo – esse cancro insidioso, anti-humano, então, então: que alguém atire a primeira pedra. Se... paralisados não conseguirmos atirá-las, é porque: mui provavelmente não somos atiradores de pedras; enquanto deixamos que as pedras caiam de nossas mãos (abrindo-se), que nos justifique a busca contínua e incessante de surpreendermos as velha-carias da ideologia da classe que nos asfixia com os DESMASCARAMENTOS de suas artimanhas para perpetuar-se no PODER e de, inclusive, envenenar o ar. As suas artimanhas devem ser divulgadas, uma a uma, todo o tempo: um jeito nosso de atirmos pedra.

"Já não se chamará demo-crata ao ímpio, e nem se dirá ilustre aquele que é malandro. Quanto ao malandro, perversas são as suas malandragens: faz traumas indignas, a fim de arruinar os pobres com palavras mentirosas."

Paul Celan, poeta absoluto, inspirado (e nem teríamos como duvidar de sua sangrenta, dolorosa inspiração): por mais que relevemos o embaraço, na fronteira do quase intransponível, de mesmo mal chegarmos a tocar a orla de sua difícil arte, de quase atinar com o que – finalmente – de um verso ao outro ou do esbarro diante de uma palavra (que jamais poderíamos antever ali), exata (e exigentemente



ali) e tudo envolto em curiosa nebulosa, é certo, mas inato: sobretudo o abalo de havermos sido prendados com uma notícia que passa a participar em nós como uma partição.

Paul Celan, vítima do nazismo – essa perversão capitalista que enredou Webern até ao embrasamento alucinante; um, o duplo do outro, se levarmos em conta o feitio difícil da arte que produziram: Artes que inauguram pelo inaudito de suas configurações singulares e seus subsídios justos, imprescindíveis para a subsistência da continuidade (histórica) da frutificação de uma ARTE NOVA, apesar de arte (do indizível) no capitalismo (império da boçalidade, da mentira e da morte). Não falo por oráculo, posto que a História da Arte nesses milênios anteriores concede a inferência de que os escritos de Webern e de Celan, essencialmente testemunhos do Homem como ser criador, mesmo considerando-se a questão dos reflexos da realidade na obra de arte, no bojo de suas mensagens, os modos novos de DIZER o indizível encetado em seus escritos, têm VALOR de elocuições modelares como aquelas que indicaram novas partidas, moldaram novas direções, como Bach, Mozart, Beethoven, Virgílio, Shakespeare, Dostoïevski, Joyce, Rilke e Brecht. Alguns leitores, vejo como apertam (levemente) os olhos, e contraem a cabeça milímetros para trás, como a pensar: “Ai dos que são sábios a seus próprios olhos e inteligentes na sua própria opinião.” Se tenho razão, caro/s leitor/es, o cântico que eles cantaram se apoderará de vós como em uma noite de festa.

Celan, árduo, penoso destino poético: há ensejos em que um poema parece – apenas – uma garatuja poética; em outra circunstância: puro oráculo, insofismável, iluminado. Condizente. E, um mesmo poema, em sua duração, pode se afigurar indistinto, e límpido, luminoso, obrigatório, mas, de impossível tradução para a linguagem do cotidiano. Quantas vezes me perguntei – com o poema ainda sob os olhos – se, ao poeta, teria sido possível dizer o que realmente o poema, de fato, contém. E ele, em austero silêncio, constricto, me passaria o poema de volta, entressonho. A poesia de Celan é o selo de uma sina. Acho que não teria sido capaz de lhe haver pergun-

tado o que o poema diz, de afrontosa indelicadeza por tudo que seus poemas dizem quando acredito recebê-los. Como se eu escrevesse aqui: bastou-lhe já a si, o tê-los escrito. Após haver-me aproximado de Celan, não creio factível pensar a poesia, sem a poesia dele. Algo como pensar a música sem Webern.

Em Webern, o mais estranhável é que sua música, breve e afiada: o que se escuta, não se arrima com a música que se escutou até seu advento: sua música mais parece a música de um país inteiramente desconhecido, incompreensível sua língua, ignorados os costumes de seu povo, e sem juízo sobre sua localização geográfica. Como se tão forasteira música viesse da última Thule: A música soa como uma movimentação trepidante, exótica, de intensidades, de alturas, de alturas inimagináveis (dados nossos hábitos calcados na melodia acompanhada e no antigo contraponto), de volumes, e enormemente da evidência incisiva da amplitude do campo de tessitura para a fundamentação das ações das figuras sonoras aos saltos, em zig-zag, das diversidades de estados organolépticos do material musical impermisto, lídimo, convenientes para as imantações indenens, indizíveis. Caro leitor, peço que releia mais uma vez esse parágrafo desde o início, e tenhas como certo que o que se diz aqui, ouve-se em plena simultaneidade, e que, bem convém para a definição de MÚSICA, inscrita na História da Música Ocidental. A harmonia, desde Webern (!) expressa-se em íntimo conluio com o campo de tessitura (aos saltos, soltas das prerrogativas das atrações tonais). Os silêncios de Webern: Ah!, os silêncios de Webern são – em geral – modos de dizer deslocamentos no campo de tessitura, dos materiais musicais (vinculados às diversificações de graus de densidades). E que o TEMPO e as durações das obras são frutos de sua intuição (= gênio criativo) das necessidades estruturais de outra sociologia das alturas posterior à tonalidade, advindas das contribuições dos compositores românticos. A música de Webern pode não ser – estritamente – a música da realidade capitalista (em sua boçalidade), mas passa como realidade musical passível de realizar-se no sonho do artista criador.

Em Celan, o intrigante é o hermetismo (que precisa ser enfrentado, em prol de – pelo menos – da dor devidamente humana que movimentou o poeta). “O hermetismo acaba sendo, então, um modo de não dizer as coisas”, diz Flávio R. Kothe, no limite. E arre-mata com sutilidade:

“Vivemos hoje sob a hegemonia do mais antitético possível à linguagem do poema hermético: a linguagem da televisão.”

Foi escrito no correr desse texto, coisa como, um: a vítima, o outro: o carrasco. Não simplesmente assim. Aparentemente, só. Um: poeta, judeu; o outro: compositor, nazista. [...?]. Ambos haviam aprendido a mesma língua materna; no caso, o alemão. Diz Celan: “Não se pode exprimir a verdade que vos pertence a não ser na língua materna; numa língua estrangeira, o poeta mente.” Ora, a língua materna disposta para uso diário (desde as primeiras palavras) foi-lhes ensinada (a ambos) pelos mesmos Senhores. Senhores continuam (ainda) Senhores. Falantes: os falantes (apenas). Juízo. Tomemos juízos! Porém, tiveram ambos, Celan, como Webern, a cerviz dura, o coração duro, compostos pelas mesmas palavras aprendidas desde a infância, e, no duro, a mesma dureza da couraça que reveste o couro do espírito que torna um homem refratário ao sofrimento “destinado” ao proletariado. Os dois não se haviam blindado pelos ensinamentos marxistas contra as doutrinas apócrifas (hipócritas) subjacentes na língua falada no capitalismo.

Celan: “Espero sempre, não apenas no que concerne à República Federal e à Alemanha, uma mudança: uma transformação. Sistemas de reposição não a produzem, e a revolução – social e ao mesmo tempo anti-autoritária – não é possível senão a partir dela. Ela começa na Alemanha, aqui e hoje, pelo indivíduo. Um quarto nos seja poupado.” [Resposta a uma enquete da revista Der Spiegel].

“Ich hoffe, nicht nur im Zusammenhang mit der Bundesrepublik und Deutschland, immer noch auf Änderung, Wandlung. Ersatz-Systeme werden sie nicht herbeiführen, und die Revolution – die soziale und

zugleich antiautoritäre – ist nur von ihr her denkbar. Sie fängt, in Deutschland, hier und heute, beim Einzelnen an. Ein Viertes bleibe uns erspart.”

Interpelado por Krasner sobre o conciliábulo de Webern que atingia harmonizar o nazismo e sua fidelidade aos amigos judeus, o compositor responde, sem constrangimento, na ponta da língua: “Mesmo Schoenberg, se não tivesse sido judeu, não teria sido exuberantemente diferente.”

## MINHA ATITUDE PARA COM A POLÍTICA

por Arnold Schoenberg

*Sou – pelo menos tão conservador quanto Edison e Ford foram. Mas, infelizmente, não tão progressista quanto eles em seus próprios campos.*

*Nos meus primeiros vinte anos, eu tinha amigos que me introduziram às teorias marxistas. Quando, em seguida, obtive o emprego como regente do Coral dos Trabalhadores em Metal, eles me chamavam GENOSSE (camarada), e por então quando os Social-Democratas lutavam pela ampliação do direito de voto, fui mui simpático a alguns de seus objetivos.*

*Porém, antes dos vinte e cinco, eu já havia descoberto a diferença entre mim e um trabalhador; Então patenteou-se que eu era um bourgeois e afastei-me de todos os contatos políticos.*

*Eu estava ocupado demais com meu próprio desenvolvimento como compositor, e, estou certo de que nunca teria atingido os poderes técnicos e estéticos tivesse eu gasto qualquer espaço de tempo com política. Nunca fiz discursos, nem propaganda, nem tentei convencer pessoas.*

*Quando a Primeira Guerra Mundial começou, senti-me muito orgulhoso de ter sido convocado para pegar em armas, e como soldado, cumpri todos meus deveres entusiasticamente como um verdadeiro crente na dinastia dos Habsburg, e em sua sabedoria de 800 anos na arte de governar e na consistência da vida inteira de um monarca, se comparada à vida de cada república. Em outras palavras, tornei-me um monarquista. E nessa época e após o triste fim da guerra, e desde então considerei-me um monarquista, mas também então não participei de nenhuma ação. Fui então e após somente um pacífico crente nessa forma de governo, embora as chances de restauração fossem zero.*

*Evidentemente quando vim para a América tais considerações eram supérfluas. Meu ponto de vista, desde então, tem sido de gratidão por haver encontrado um*

*refúgio. E decidi que, apenas como cidadão naturalizado, não tinha direito de participar na política dos naturais da terra. Em outras palavras, eu teria que me pôr de lado e quieto. Essa, eu sempre considerei a regra de minha vida. Mas nunca fui um comunista.*

Transparente como água de fonte cristalina.

Duas paralelas – Webern e Celan – todavia, todavia tocam-se no infinito. E em nós, atiradores de pedra.

Nota: O dom de criar atribuído a fulano, e/ou a sicrano, não está ao nosso alcance discuti-lo. Acredito firmemente que arrolar um criador como peça descartável, em certas circunstâncias históricas na vida do planeta estropiado pelos próprios amos (proprietários do capital) pode ser posto entre parênteses (em suspenso: por certo tempo). O que nos resta é livrarmo-nos do mundo de cerviz curvada perante os adoradores do poder vivificante do dinheiro. Isto, tudo indica, é inquestionável.

São Paulo, 10 de abril de 2025.

# O PIO, HONESTO, DECOROSO?

## THE PIOUS, HONEST, DECOROUS?

FLÁVIO R. KOTHE

---

### Resumo

Baumgarten chamava de *veritas aestheticologica* o que estava de acordo com o pio, o decoroso, o honesto, ou seja, o estético servia para propagar, auratizar o que o grupo dominante entendia estar de acordo com o seu paradigma. Isso varia, porém, conforme o lugar, a época, o grupo social. O belo não auratiza apenas a crença, as convenções, os costumes. O belo passou a ser visto como expressão da verdade, mas o próprio conceito de verdade se mostrou falso, deixou de ser o que estava de acordo com a mente divina. Grandes obras operam tensões básicas, um polo ativa o outro, fazendo com que expandam sua abrangência.

**Palavras-chave:** pius, honestum, decorum, adaequatio, verdade, fim da arte

### Abstract

*Baumgarten called veritas aestheticologica what was in accordance with the pious, the decorous, the honest, that is, the aesthetic served to propagate, to auratize what the dominant group understood to be in accordance with its paradigm. This varies, however, according to the place, the time, the social group. Beauty does not only auratize beliefs, conventions, customs. It is not just the right one. Beauty came to be seen as an expression of truth, but the very concept of truth proved to be false, it ceased to be what was in accordance with the divine mind. Large works operate basic tensions, one pole activates the other, causing them to expand their scope.*

**Keywords:** pius, honestum, decorum, adaequatio, truth, end of art

### 1. IMPASSE NOS PASSOS PRESENTES

**Está sendo reconhecido que tem sido funesto para o Brasil não punir os que participaram dos “crimes da ditadura”. Nas universidades, no entanto, pouco se questiona. Nela não houve a responsabilização daqueles que colaboraram com a regressão e a barbárie, inclusive denunciando colegas mais gabaritados. Ser de direita se tornou um padrão “normal” nesse meio. Quando alguns foram anistiados, em geral voltaram apenas para pegar uma aposentadoria e se recolher. Se alguns tiveram de ficar mais tempo, foram perseguidos na democracia como se perigosos fossem.**

Relativamente poucos professores foram “expurgados”, sinal de que a grande maioria era formada por conservadores e medíocres. O processo de mudança nas mentes apenas estava começando e foi interrompido. Não se tem noção do tamanho desse atraso. Talvez cem anos. Achou-se, na época de Geisel, que a criação de cursos de pós-graduação fosse uma solução, mas em geral eles foram apenas a duplicação do atraso da graduação.

Por meio século tem-se feito o jogo do contente, fingindo que bastava preencher planilhas e aprovar qualquer candidato que aparecesse com uma dissertação ou tese. Finge-se discutir, para não debater fundamentos. Há muitos cursos de filosofia, pouco filosofar. Os grandes mestres se foram, cassados pela ditadura e pela idade, sem que tivessem a oportunidade de lhes ser provado que haviam sido superados. Alguns tinham a grandeza de estimular e apoiar quem fosse capaz de ultrapassá-los. Eram raros, mas mais frequentes entre os perseguidos do que entre os perseguidores.

Houve anistia unilateral na universidade. Embora

diversos expurgados não tenham sido recebidos de volta ao departamento de origem (o caso do maior filósofo brasileiro, Gerd Bornheim, na UFRGS é um exemplo), nenhum dos colaboradores da ditadura teve de responder por suas ações. Não se tem noção do tremendo prejuízo que se acarretou ao desenvolvimento das mentes jovens mantendo a mediocridade entronizada no poder. Quem não era bom professor e não sabia pesquisar ia para a administração, onde reforçava suas limitações como competência. O país precisa de uma revolução nos seus fundamentos acadêmicos, mas não sabe disso. Não sabe, e faz.

Para cobrir e encobrir a falta de inovação, promoveu-se como novidade a política de gêneros, como se pertencer a qualquer uma das letras do LGBTQ+ fosse por si garantia de qualidade acadêmica, artística ou moral. Uma coisa não tem nada a ver com a outra, mas as letras servem para encobrir que o problema básico no capitalismo é a desigualdade crescente que decorre da propriedade ou não dos meios de produção. O que parecia progressista – e foi promovido mundialmente por ações psicológicas da CIA – é uma forma de reacionarismo. Deixou-se de ver o conflito de classes como motor da história e da política. Encobriu-se o fundamental com letras que não permitem ler o que se passa por baixo.

A pauta identitária – por mais que toque em pontos sociais nevrálgicos – serve para esconder a relevância maior da apropriação do produto a mais feito por todos os que trabalham e para esconder que a relevância da produção em arte, ciência ou teoria é determinada pelo produto apresentado, não pela cor da pele, gênero ou opção sexual de quem o produz. Serve para canalizar às ruas milhões de pessoas que não estão vendo o que é mais relevante e se identificam com o que lhes é inseminado pela mídia corporativa. Assim se esvaziam as esquerdas sob a aparência de ativar o protesto. Há quarenta anos já ouvi no curso de Letras da UnB que um homem não seria capaz de expressar a perspectiva feminina, de uma mulher que não tinha lido *Madame Bovary* nem *Ana Karênina*.

Aposta-se hoje que o cultivo das artes possa fazer frente ao avanço de tendências totalitárias, como se o belo protegesse a obra. Isso valeu para Hitler mandar suas tropas pouparem Paris, não impediu que as tropas de Napoleão treinassem tiro ao alvo na Esfinge de Gizé. Há pessoas autoritárias, belicistas e racistas com boa cultura; há homens sensíveis que são brutamontes com filhos pequenos e parceiras. A República de Weimar viu um forte desenvolvimento das artes, da filosofia e do pensamento político ante a ameaça que pairava no ar com o avanço totalitário: o cinema expressionista registrou isso. Apesar dos esforços, educação e arte não foram capazes de evitar que o fascismo tomasse conta de países que eram vistos como pontas de lança da civilização.

Quanto maior o risco de perder a liberdade de pensamento e expressão, mais se busca insistir, porém, na luta por valores democráticos e republicanos, caso se creia neles. Por longos decênios, os Estados Unidos se propagaram como modelo de democracia. Eles são, porém, uma plutocracia. Seus dois partidos não dão espaço para a estruturação de mudanças mais intensas e extensas. O que se tem, cada vez mais, é o governo de poucos: um dólar = um voto. O congresso americano é o melhor congresso que o dinheiro pode comprar. Ele está controlado pelo sionismo, que está organizado mundialmente e disposto a dominar o que lhe importa. Esse racismo totalitário se encontra em expansão.

A mente colonizada faz teses, dissertações, livros, aulas e assim por diante, tomando um autor ou dois de uma metrópole, adiciona pequenos comentários como se com isso estivesse pensando. Sua reflexão é refletir, sem pensar propriamente. Só há ser no ser da metrópole: colônias podem apenas refletir, não têm luz própria. São luas. Portanto, é mais “elevado” citar um autor europeu do que perder tempo e se rebaixar citando um brasileiro. Se não há tradição de plena soberania no país, tende a não haver na mente universitária. Ela não se alcança com o fechamento no nacional ou regional, ignorando o saber das metrópoles. É preciso estar atualizado com o que melhor se pensou e produziu mundialmente, para poder pensar por si no âmbito dito pós-metafísico.



Desde o século XVIII, a arte tem sido vista como expressão da ideia de liberdade, quando esta foi considerada característica diferencial do humano. A maioria das pessoas não foi nem é livre. O símbolo da liberdade é uma ave a voar. O estudo das artes é estratégico para o desenvolvimento da cidadania, pois nela se supõe cultivar a liberdade imaginativa, necessária para a autonomia capaz de exercer a cidadania. No processo de globalização, com disputas de mercados e matérias-primas, compreender outras literaturas é dialogar com outros povos; conhecer diferentes épocas da arte é discernir melhor o limitado horizonte nosso.

Se o poder tanto possibilita certos projetos quanto impossibilita que outros se realizem, no âmbito da literatura ele tanto pode impor um rol de autores e a maneira como devem ser lidos quanto poder abrir os horizontes para o mundo e formar cidadãos capazes de pensar por si, para exercer melhor a cidadania. Kant observou, no entanto, que qualquer forma de governo quer súditos que obedeçam, não pessoas que pensem por si. Ele definiu, por outro lado, a arte como exercício da ideia de liberdade e a essência do homem como também sendo a liberdade. Isso pode ser antes um ideal iluminista do que um fato social. Minorias esclarecidas têm por contrapartida maiores menos esclarecidas.

Aristóteles definiu o homem como animal racional, o que levou a ele achar que animais e plantas não têm sua forma de racionalidade. Isso está no esquema heleno de que era “bárbaro” quem não falasse grego. Heidegger acho que só o homem tem “*Da-sein*” capaz de perquirir o ser dos entes, estabelecer a conexão entre entes e ser. Ora, outros seres vivos fazem isso também, a seu modo. Até mesmo as pedras, ao reagirem pela força da gravidade a outros entes, exercitam o entendimento, o desejo de se aproximar ou se afastar, exercem a vontade de repelir ou atrair. O homem é apenas espécie de animal, que tem causado mais destruição do que tem construído.

A qualidade artística pode ser o gosto de uma mino-

ria privilegiada, que pode se tornar um consenso nacional e até mundial. Pode-se questionar se a obra só pode ser avaliada quando há liberdade de pensar e se expressar, pois, se não, só haveria imposição e manipulação. Obras que serviriam para legitimar uma oligarquia seriam consideradas de bom gosto, canonizadas. Sendo sacralizadas, seria crime questioná-las. O discurso oficial tende a auratizar, colocar uma aura no poder vigente, sem questionar o que é apresentado.

Há um consenso sobre grandes obras de arte. Admite-se que Botticelli, Leonardo, Rubens, van Gogh, Picasso e outros foram grandes pintores, assim como se admite que Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner foram grandes compositores. Isso é eurocentrismo de potências imperiais. Não se sabe o que seja arte fora desse âmbito. Em cada uma das artes há grandes autores, ainda que se possa distinguir a abrangência e o valor de suas obras. Uma composição feita aos cinco anos de idade pode ser índice de grande dom, mas ainda não tem a abrangência da *Flauta mágica*. Não se deve, porém, projetar num autor que morreu cedo o renome de obras que ele não chegou a fazer, ainda que fosse promissor.

Não há, porém, definição do que seja arte. Definir é delimitar por conceitos, mas a obra de arte exige vivência, contato afetivo e efetivo com ela. Dizer que arte é a obra em que a função estética é dominante apenas transfere o problema para o que é estético. Não se substitui o conceito simplesmente pelo gostei ou não gostei. A qualidade não é apenas reação subjetiva, mas a estrutura geral do objeto, seu modo de ser, o estado em que se encontra. Isso já estava na Física de Aristóteles, mas é ignorado nos cursos universitários brasileiros. Acha-se que ela é gosto subjetivo. Pretende-se definir a grandeza por quantidades. O “estético” é “definido” como não conceitual, mas em geral se consegue dizer por que se gostou de uma obra e não de outra. Há a possibilidade de comparar obras, seja por semelhança, seja por contraposição ou por ausências.

O artista tem sido um delegado do poder. O poder só dá espaço, porém, a quem lhe dá mais poder. É

um toma-lá-dá-cá (*do ut des*, dou para que dê). A produção estética se funda e afunda aí como propaganda. Ela não está voltada para dizer de modo singular verdades que só ela a seu modo pode revelar, mas ele se torna divulgador do que o poder vigente considera correto. Quem mostra ser orgânico é promovido a artista consagrado, os admiradores não enxergam seus limites. O intelectual orgânico fica limitado pelo que é adequado ao poder, à ideologia vigente. Não inova.

Impera assim um “gosto” marcado pela “correção”: adequação e submissão ao poder, aparência de honestidade, mas traindo o compromisso da arte com a verdade. Ele é esquecido. Regride-se a algo anterior ao iluminismo. Não se caminha para repensar os conceitos de arte e verdade, para algo que é intrínseco à própria obra de arte. Ela é concreta, descobre o ser nas entranhas de entes. Há uma ruptura da arte com a proposta escolástica, de que a verdade seria abstrata, para conseguir caber na mente divina, da qual a Igreja se via como manifestação na Terra. A alegoria foi a saída escolástica para a “arte”: ela dizia o que era “verdade”, o artista que lhe desse corpo. Foi o que fez a arte sacra italiana. Até hoje essa doutrina impera.

Embora em geral reze pela mesma cartilha, o artista não se submete por si à vontade do mandachuva, pois obedece aos imperativos da obra, a qual quer se fazer e dizer para firmar e afirmar algo que ainda não se sabia. Ao embarcar na alegoria, ele trai a vocação da busca que é a obra, fazendo dela a demonstração e propaganda de uma “verdade” que é conceitual, abstrata, anterior. A escolástica supôs que a verdade era abstrata e estava na mente divina: deus virou um ente que teria em si o ser de todos os entes. Aristóteles já disse que um ente não pode ser o ser nem o ser pode ser um ente. A questão metafísica foi abandonada por dois mil anos, quis-se sufocar a verdade com o dogma, com os princípios da crença. Isso ainda prepondera no povo e na universidade do Brasil. Não foram feitos para pensar. Não querem pensar. É mais cômodo não questionar.

Arte religiosa e arte conceitual são contradições con-

ceptuais. Arte não se reduz a demonstrar conceito nem a alardear uma crença. A arte grega é religiosa, de estátuas a textos literários e templos. Acabamos não sabendo mais o que é arte maior, pois os parâmetros que nos ensinaram são problemáticos, sem alertas quanto a fatos como tais deuses serem glorificações do patriciado e, portanto, de imposição escravocrata. Um senhor de escravos se via como honesto e decoroso, justo e respeitável.

O decoroso se tornou o decorativo, mas a arte não tem por vocação primária ser decorativa. Ela tem antes o compromisso com o choque de contradições fundantes, capazes não só de documentar uma época, mas transcendê-la, resguardando algo que é interessante e vivo para outras épocas e lugares. A arte sempre se nega como aqui e agora, embora surja e esteja num aqui e agora.

O dogmático na arte pode ser a imposição do gosto de uma oligarquia, como ser uma disputa pelo mercado. Ele sempre é excludente, impositivo, não permite incorporar em seu discurso o argumento que não sirva a quem dita sua lei. O mercado tem gosto baixo, assim como a aristocracia religiosa ou política vive mais preocupada em preservar seus privilégios do que servir à verdade. O grande artista consegue, no entanto, fazer das condições de gênese uma escada pela qual vai levando a obra, lavando e elevando, até ela dizer algo que vai além das limitações iniciais.

Subjacente ao que se badala como uma escola de arte, há escondido um limbo de condenados, que não têm direito sequer de gemer. São os olvidados da história. Esses mortos-vivos, zumbis artísticos e filosóficos não podem exercer o direito de aparecer. Só quando há mudanças na estrutura de poder eles conseguem eventualmente ressuscitar, se favorecidos por novos ventos. Como eles passam, porém, do olvido à ressurreição? Precisam de um grupo que vele o defunto.

Quem mantinha a obra na passagem dos tempos era, no entanto, quem detinha o templo, o lugar sólido, com espaço interior, para preservar o válido fora

da fome do dia a dia. Só entra, porém, nesse espaço quem o cura deixa. Se o espaço era um palácio, a seleção era outra. O resto era resto e fora ficava. Não tinha túmulo nem lápide.

Foi assim durante milênios, em várias culturas, como a arte sacra ou consagrada feita para legitimar a oligarquia latifundiária ou urbana, comercial ou industrial, intelectual ou acadêmica. Ela expunha e impunha o que ao poder parecia correto, ou seja, o piedoso, decoroso e honesto. Como cada época e lugar encaram de modo diferente o sentido desses termos, cada um tem no seu outro a sua negação. O que se impõe como arte e história é a vontade dos mais fortes.

Na epopeia e na tragédia grega há muitas referências aos deuses. Era preciso reverenciar Apolo e fazer oferendas aos seus sacerdotes porque, se não – e era nisso que se acreditava –, no dia seguinte o deus poderia não aparecer para conduzir o sol pelo firmamento. Era a crença dominante. Uma bobagem. Sófocles foi sacerdote dela.

Os meandros da evolução filosófica são mais complexos do que se conta. Espinosa propôs a extinção de deus ao fundi-lo com a “natureza”. Leibniz tinha contato próximo com ele e propôs, em adendo e contrapartida ao esclarecimento britânico, que não há nada que esteja na mente que não tenha passado pelos sentidos, exceto a própria mente. Driblaram a repressão da Igreja. Com Descartes, centraram a atenção na mente humana, com o suplemento de estudar as dimensões “obscuras da mente”. Christian Wolff retomou isso e tratou de desenvolver categorias capazes de apreendê-las. Disso derivou o estudo das fantasmagorias e das artes como o que escapava ao conceito.

## 2. VERITAS AESTHETICOLOGICA

**Na primeira Estética moderna, a de Baumgarten, por volta de 1750 o que ele chamava de *veritas aesthetologica* era o que, dizia ele, estava de acordo com o pio, o decoroso, o honesto, ou seja, o estético servia para propagar, auratizar o que se**

**entendia estar de acordo com o paradigma moral. O que se entende aí varia, porém, de lugar para lugar, de época para época, de grupo social para grupo social. O belo dependeria da crença, das convenções, dos costumes vigentes.**

Parece não haver aí espaço para a verdade absoluta, que valha por si como universal e atemporal. Isso não era problema, pois os luteranos estavam convencidos de que aquilo em que acreditavam era absoluto. Quando um retórico romano falava em *pius*, estava entendendo ser a crença nos deuses romanos, pois isso tenha sido exigido em Roma. O luterano não confronta os sentidos antitéticos presentes. Finge que é tudo o mesmo. E não era. Desde que se admita que outras religiões possam ter validade, há sentidos bem diferentes para *pius*, *decorum*, *honestum*. Quem pôs um basta nisso foi Nietzsche.

Honesto pode ter sentidos diferentes. Um consumidor de drogas considera “honesto” o traficante que lhe fornece a droga na qualidade e quantidade combinadas, mas é um delinquente. Cristãos honestos plantam fumo, porque dá dinheiro, mesmo que saibam que prejudica a saúde. Se numa ditadura a polícia bate à porta, o dono da casa é, para Kant, “honesto” se entregar o refugiado à polícia, mesmo sabendo que ele será torturado e talvez morto. Quem arriscou a vida ajudando perseguidos a escapar tende a ser visto hoje como virtuoso. Todo anfitrião assume obrigações com quem ele hospeda e abriga. Houve épocas e lugares em que a mulher tinha de casar virgem para ser considerada “honesta”, como se uma coisa fosse garantia da outra. Houve rapazes que deixaram de se casar com “moças mal-faladas”, para se consumirem num casório infeliz.

Decoroso é o que está de acordo com o decoro. Quando as saias das mulheres começaram a subir pelas pernas, o que era moda não estava de acordo como o que havia sido considerado decente poucos anos antes. O que está no coração das pessoas varia conforme meios e circunstâncias, não convém dizer tudo o que se pensa. Baumgarten evitou uma espinhosa discussão ao usar termos da retórica romana como se significassem o mesmo que para luteranos.



Escondeu-se nas palavras o problema.

Para Tomás de Aquino, belo era o resplendor da verdade, mas, para ele, verdade era a sua crença católica, estava em Cristo, na maneira como a Igreja então o via. A crença leva à convicção de que as coisas são como o crente imagina que sejam. Isso é, porém, apenas imaginação dele. Quando a Igreja tinha o poder absoluto, impunha o que entendia ser correta crença a todos. Isso levou à Inquisição e aos autos da fé. Muitas crianças foram punidas com violência imitando esses procedimentos. Pais brutamontes achavam que estavam dando boa educação. A crença na comunidade é repressão contra quem for dissidente. Acaba se tornando um hábito social.

Quando o idealismo alemão retomou isso, com Solger e Hegel, definindo a arte como expressão da ideia, havia se modifica a concepção de verdade. Antes ela era o que estava de acordo com a mente divina, livre de contradições e fora do tempo. Para Solger e Hegel, verdadeiro era captar o objeto em suas múltiplas contradições (portanto, em suas tensões internas, em mudanças e sombras). Isso separa do “correto”, que se define pela aplicação de paradigmas prefixados, e aquilo que seria verdadeiro.

A ideia precisa captar a contradição entre ideal e real. Isso levou à concepção romântica de que o ideal é ideal porque a realidade não permite que ele se torne real, ou seja, há sempre um abismo entre a vida como ela deveria ser e como ela é. Isso leva à necessidade de reformas políticas e sociais. Os “românticos brasileiros” fizeram de conta que a realidade brasileira era o ideal (ó que saudades que eu tenho...) e assim traíram, porque convinha, o sentido original do termo. Ou seja, ele tem dois sentidos muito diferentes, mas se faz de conta que são o mesmo.

Nietzsche mostrou que o próprio conceito de verdade não era verdadeiro porque supunha que ela seria a coincidência entre o que está na mente e aquilo que a coisa é: ora, essa suposta equivalência (de *ae-quum*:  $X = Y$ ) esconde que um vetor nunca é igual ao outro, sempre há diferenças. A escola treina gera-

ções a crerem que  $2 + 2 = 4$  como verdade absoluta, quando não é nem verdade nem absoluto. Reduz os entes à dimensão quantitativa e depois finge que o que parece equivalente já é igual, mas um ninho com quatro ovos não é igual a dois ninhos com dois ovos cada. Acha-se aí que qualidade é apenas uma sensação subjetiva do receptor, e não a descrição do modo de ser e do estado em que se encontra o objeto apreciado. Não se lê Aristóteles e não se aprende a pensar a partir de grandes textos.

Quando Heidegger examinou a natureza temporal do ser, retirou-o da estratosfera metafísica, da mente divina, portanto da eternidade. A visão católica saiu pela porta da frente, mas voltou pelos fundos, com o homem como Dasein, o único a ter alma (e discernir a verdade e o ser). Passou a ser destinação do ser humano, como aquele que mais tem condições de buscar o que seja o ser. Viu a verdade como alétheia, como desvelamento provisório, em que o ponto de partida é a sombra, a não evidência da totalidade do objeto. Nunca há uma totalidade. Ela é apenas uma suposição, uma aposta. Uma galinha, ao ver um milho e o comer, age de acordo com “a verdade”, o ser desse ente e o Dasein dela.

A separação entre o correto, conforme paradigmas prefixados, e a verdade como busca da ideia fluiu do idealismo para os românticos na questão do “ideal” como corporificação da ideia. Daí um líder político ou um mártir religioso representam certo ideal, ao menos para os seus adeptos e seguidores. Nessa transferência, passam a ser o correto. Cristo é o ideal cristão; Maomé, o muçulmano. Karl Solger fez nova leitura de Édipo, ao vê-lo como um condenado que buscava fugir a seu destino, levando-o a corporificar um ideal de liberdade.

A concepção romântica de que o ideal é ideal porque a realidade não permite que ele se torne real contém implícita uma negação do status quo como uma situação que é por si negativa, o que precisa levar à sua negação. Essa negação da negativo leva à afirmação do ideal. Quanto mais quem representa o ideal for destruído pela força do poder efetivo, mais ele resplandece em sua idealidade. Cristo na

cruz foi visto assim, como trágico herói a corporificar o ideal da compaixão, do amor ao próximo. Ele é o paradoxo de ser visto como salvador dos homens não tendo sequer condições de salvar a si mesmo. O romantismo brasileiro falseou o sentido original ao propor o status quo como ideal, descrevendo a natureza bela e ignorando a escravidão. Na Europa, a negação de uma sociedade negativa levou ao senso crítico e à ação revolucionária.

Se o idealismo foi um passo no sentido de distinguir ideal e real, correto e verdadeiro, passos à frente foram dados por Hegel, Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger. Ultrapassou-se a redução da verdade à mera união de contrários, para questionar a estrutura que leva a uma polarização que não permite ver além dela. O ser deixou de ser: tornou-se um devir, cujos limites não estão apenas no que ora se apresenta. Há o imprevisível, um novo caminho da libertação. O verdadeiro não é apenas conceitual, mas pode ser físico, corpóreo, sensação de transcendência.

A diferenciação entre correto e verdadeiro aponta a necessidade de distinguir entre o estético que apenas obedece aos paradigmas do poder, impondo como correto o que é vontade do poder, e aquele que, para ser verdadeiro, precisa de liberdade para sentir, pensar e dizer. São duas vocações diversas do homem: dominar coisas e gentes, desenvolvendo ciência, tecnologia, armamento, política; ou então abrir-se para o existente e tratar de descobrir sua natureza, ser capaz de pensar. Quando a arte se torna espaço para o exercício da vontade de poder, está-se defendendo, no Brasil, movimentos como o romantismo e as escolas e vanguardas posteriores: buscavam trazer inovações formais com as novas linguagens, para impor antigas teses da oligarquia. No país recém proclamado, isso serviu para glorificar a ruptura com Portugal e o valor da vida local. Na sucessão de escolas, tem aparecido como inovação o que é eterno retorno do mesmo. Na literatura escolar brasileira, o cânone, ao se “inovar”, apenas tem adaptado importações formais, cortando conteúdos capazes de questionar o status quo. Isso gerou uma contradição: o cânone formata um parâmetro inconsciente do que é considerado “bom” como

obra, desde que esteja dentro de sua correção, então se aplaude o que não é capaz de ir além do horizonte de expectativa estabelecido, assim como a rejeição ou não apreciação daquilo que fica fora dele. Há uma “história” que não faz história.

Mesmo assim, ocorrem rupturas eventuais, como o livro *Ainda estou aqui*, que só teve efetiva repercussão quando virou filme e o filme acabou premiado com o Oscar. A contradição entre a ditadura militar, apoiada pelo império ianque, que perseguiu e matou Rubens Paiva, e a aceitação do filme na elite do cinema americana não foi objeto de debate público brasileiro. Caiu-se no esquema neocolonial, como se o simbólico apagasse o fato nu e cru do assassinato pelo Estado. O livro já estava fora do parâmetro do cânone, ao acusar o Estado brasileiro de crime contra um cidadão e sua família.

A questão da verdade não se esgota na dialética da ideia como representação mental de contradições reais. Viu-se que era ficção supor como verdade a correspondência, a equivalência entre coisas e representações mentais. A própria noção de representação conduz ao subjetivismo, impondo a vontade de alguém sobre as coisas. Ela não se supera dizendo que a obra de arte é consciência objetivada ou interioridade exteriorizada: o impasse continua aí, assim como o convite a esquecer a diferença ineludível.

Verdade não é apenas iluminação, revelação, luz. Esse modelo solar continua a tradição monoteísta. O ponto de partida não é apenas o ignoto, o não saber, para daí desvelar aos poucos ou por súbitas iluminações o que as coisas seriam. Como não se conhece o todo nem a totalidade das interações das partes, nunca se tem um saber último e definitivo sobre algo. O obscuro faz parte da verdade, mas não se chega a ela sem ter uma noção mínima de onde tratar de procurá-la.

Essas novas concepções sobre o que seria verdade tentam ir além do tapa-olhos da correção, que só permite ver o que está dentro de parâmetros considerados certos, do que está nos conformes, do

que não se choca com o “aceitável”. A cultura vigente pressupõe a verdade como noção abstrata, pois Deus seria um ente informado sobre as “ideias” de todos os entes, constituído por elas. Ora, um ente não pode ser o ser, nem o ser se confunde com determinado ente, já dizia Aristóteles. Não sabemos ao certo como se dá a relação entre algo concreto e a presença do ser nele. A “representação” do ente na mente ou como ideia de algo está repleta de questões não resolvidas. O cristianismo se baseia numa regressão metafísica e lógica, precisa ser superado para se possa começar a pensar.

Querer ultrapassar os parâmetros do correto pode levar a um engano oposto: considerar arte ou filosofia tudo o que seja apenas ousadia, experimentalismo, choque, como se tais atitudes gerassem por si verdades e não pudessem ser decorrentes de uma rebeldia cujas causas e consequências são ignoradas. Vanguardas tentaram ampliar os materiais de elaboração de obras de dominante estética. Também foi proposto – Duchamp é um marco – que bastaria colocar um objeto num local de exposição de arte para ele tivesse de ser considerado artístico. Ora, um urinol continua sendo um urinol mesmo numa galeria ou numa caixa de papelão: continua sendo um utensílio, produzido em série, por mais que se pague por ele. Dentro de um museu de arte, há obras de qualidade desigual, elas não se uniformizam como arte por estarem nele.

Para se aproximar do verdadeiro, é preciso ir além do que cabe na visão estreita do meramente correto, que acaba sendo um discurso que pouco diz. Se o correto for definido como o piedoso, honrado, decoroso, o que no sistema escravagista era ética senhorial deixou de ser correto para os cristãos. O que era piedoso (*pious*) para Cícero, ou seja, o respeito e a devoção aos deuses romanos, deixou de ser para os cristãos, embora o mesmo termo continuasse sendo usado. Um padre católico não podia se casar, mas ao pastor luterano convinha estar casado para ser bem-visto. Tolstói mostrou como uma mulher, ao ser fiel à paixão que sentia, podia ser encarada como prostituta pela alta sociedade; Zola fez de Nana uma prostituta capaz de sentir um grande amor.

Com o iluminismo de Diderot e Voltaire, muito do que pretendia ser decoroso e honesto passou a ser visto como hipocrisia. Um convento pode abrigar pulsões lésbicas e noviças sem vocação para a vida religiosa. Sentimentos que antes eram inconfessos passaram a ser publicados. Cultivar a aparência de honestidade podia camuflar desonestidades. A aparência de piedade podia ser hipocrisia. A “kalokagathia” se tornou um problema.

### 3. MINORIAS E IGUALAÇÃO

**Tem-se observado nos últimos decênios a luta crescente em defesa de minorias raciais, culturais, políticas ou pelo que se chama de opção de gênero. Seja em defesa da mulher, seja em defesa do homossexualismo ou algo semelhante, está-se lutando pelo que se considera um princípio moral. Cada grupo quer expressar a sua “verdade”, ter o direito de exercer a sua “liberdade”. O “identitarismo” foi usado em *psyops*, operações psicológicas, pela CIA americana, para provocar rebeliões em outros países. Manipulava-se uma aparência de autonomia, usando causas justas para expandir o império ianque.**

O que pouco se fez é confrontar a luta das minorias com a propaganda e legitimação de instituições como a Igreja, a Monarquia, a Aristocracia, o Estado, a Justiça e assim por diante. Embora pareça ser uma ruptura, e às vezes até seja, com parâmetros do correto, honrado, piedoso, isso tem servido para impor novos parâmetros, que caberiam nos mesmos rótulos. Não se altera a estrutura antiga, ainda que se mudem alguns conteúdos. A qualidade de uma obra de arte ou teórica não depende do sexo, da cor da pele, da opção sexual, da religião ou partido de quem a fez, mas se quer que certas obras ou exposições sejam excelentes só por essa causa externa. A deformação se torna um padrão, uma nova espécie de imposição.

Essa política identitária de “gênero” se apresenta

como revolucionária, sendo o contrário. Ela é uma forma de *pius, honestum et decorum*, embora pretenda estar acima disso, até contra tudo isso. Parece revolucionário, para que o revolucionário não apareça. Pretende ser vanguarda, quando é antes reacionário. Isso é fomentado muito por filmes e séries feitos em Hollywood, como *NCIS*, *O protetor*, *Oppeheimer*.

O debate tem sido partidário: dos favoráveis e dos contrários às “minorias” (que podem ser maiorias, como mulheres, proletários, raça ou “pardos”). O que se propunha como “estilo”, “escola”, “bom gosto”, “arte sacra”, “obra consagrada” e assim por diante nunca se apresentava como postura de uma minoria ou de um grupo, mas como algo absoluto, como A Arte, A Moral, A Filosofia. Esse totalitarismo existiu na Igreja Católica como na Monarquia Absoluta, no fascismo e no neototalitarismo. Ainda que cada agrupamento creia ser absoluto, o que ele postula pode ser visto na pluralidade democrática como “relativo” a um grupo. Seria preciso relativizar também as épocas, os estilos do passado. O que parece “absoluto” mostra ser parte de uma mente conservadora. Não há mais um “absoluto” a partir do qual o relativo seja relativo. Os conceitos precisam ser reavaliados.

Assim se suspendem “verdades” sobre “obras-primas”, “clássicos”. Tudo se confunde nessa Babel universal, em que todos falam e ninguém se entende. Não deve ser, no entanto, assim. Em nome do “politicamente correto” podem ser feitas injustiças, como badalar autores porque conformes com certo moralismo e execrar outros porque pareçam não estar de acordo. O principal é discernir que se mantém na “vanguarda” o parâmetro do correto, em vez de a arte ser expressão da liberdade. Ela é uma vã guarda.

Nietzsche observou que, em nome da virtude e da religião, os maiores crimes já foram cometidos. O

correto não é verdadeiro por si: ele é apenas o que se mostra adequado a certos parâmetros, mas pode ser inadequado a outros ou segundo outras interpretações. O correto não pensa por si, nele apenas se aplicam certas normas (que se supõe estarem certas). Os parâmetros não podem julgar a si mesmos: precisam de uma instância mais alta para serem examinados em suas virtudes e limitações.

A verdade é mais ampla e complexa do que o apenas correto. Ela não é  $X = Y$  nem só luz focada. É mais fácil seguir os padrões do correto, pois assim a pessoa não se incomoda e é prestigiada. Não se precisa pensar. As pessoas preferem não pensar. Quem acha que as “verdades da fé” são mais relevantes, desiste da condição humana da razão quando crê ser criatura divina. O público tem a mesma formação e mentalidade do que reproduz a estrutura dominante. A grande arte sempre se jogou na aventura da liberdade, por mais que tenha sido forçada a fazer concessões a crenças dominantes no meio em que surgiu. A liberdade é essencial à verdade e à arte. Não tem propriamente definição, pois é uma categoria mais ampla que um conceito.

#### 4. DA INTERPRETAÇÃO

**Kafka tem um conto de 1920, “Sobre a questão das leis”, em que fala das leis que todos conhecem e de leis secretas, que são as que mais funcionam. Fala ainda das interpretações conhecidas, que são públicas, e de interpretações secretas, que são as mais efetivas e relevantes.<sup>1</sup> Exemplo de uma lei secreta dos tempos da ditadura militar no Brasil: “para os amigos, tudo; para os inimigos, a lei”. Esta lei valeria também para a ditadura do judiciário, seria OU judiciário, sua melhor expressão, mas a Justiça se obriga a ser neutra, imparcial.**

O cristianismo treinou as pessoas a interpretarem

<sup>1</sup> Kafka, Franz. *Nas galerias*, São Paulo, Editora Estação Liberdade, p. 93-95, s.d., tradução de Flávio R. Kothe

os signos de modo totalmente diverso do que seria a sua óbvia significação. Um moribundo na cruz é visto como salvador de todos, mesmo dos que não queiram; uma mãe, deve ser virgem; um pombo que arrulha, um santo Espírito. Quem aceita tais absurdos está predisposto a aceitar o que quer que lhe seja pregado. A fábula romana do lobo e do cordeiro já mostrava como o poder alega o que quiser para atender aos seus interesses: o lobo acha um pretexto, mesmo que a contrassenso, para realizar seus propósitos. A exegese proposta pela crença se sobrepõe à evidência.

Uma obra nova que esteja dentro da repetição do cânone tende a ser bem aceita e aplaudida por quem interiorizou de tal maneira esse cânone que só consegue aplaudir o que esteja dentro dos seus conformes. Essa obra é limitada, sua medianidade é evidente para quem estudou as grandes obras modernas e contemporâneas, mas isso não pode ser dito, pois o autor se exclui da comunidade. A relação autor-leitor-crítico se torna um culto religioso, dentro da igreja dos que dele participam.

Essa “bolha” não escuta, não consegue escutar o que fica fora dela. Só aceita a si mesma: Narciso acha feio o que com ele não pareça. Quanto mais locais as academias, mais elas caem nesse culto narcisista. Seus fiéis acham que somente os conversos prestam. Estão convictos de que não houve conversão, pois acham que é natural que se seja como são. Não adianta explicar e mostrar alternativas, são impermeáveis a reflexões sobre cânone, exegese canoizante.

Artistas pagaram de diversos modos o preço da aventura em vanguardas. Vários foram difamados, marginalizados, desvalorizados, mas alguns se deram bem, conseguiram prestígio, dinheiro, poder. Há uns cem anos a arte vem sofrendo ataques abertos, a ponto de se propor que somente seja arte o que conteste ou seja apresentado em locais de encenação de arte. Isso tem levado a graves enganos. Alguns com alto preço. Fazer boa arte não é para qualquer um, por isso é conveniente a teorização que considera arte qualquer happening, qualquer

encenação, por pior que seja. O gosto não é dimensão suficiente para julgar o artístico, pois tende a ser um filtro que foi enxertado no sujeito pelo sistema escolar e repetido pelas instituições.

O narcisismo de pretensos artistas faz com que busquem apresentar onde puderem as suas produções, sem desconfiarem que quanto mais se expõem tanto mais fica evidente que não são os artistas que eles pretendem ser. Candidatam-se a academias, fazem lançamentos, entram em desvarios de autopromoção. Como é de bom tom dizer que são “Gênios”, acabam acreditando ser o que não são.

A vaidade é uma forma de narcisismo. Faz parte da boa educação cultivá-la. Ela está na essência do cristianismo. Todo cristão acha que, no fundo, ele é tão único e precioso que deve ser preservado pela eternidade. Crê ter uma alma eterna que irá para o paraíso dos salvos pela crença. É um círculo vicioso que se crê virtuoso: crê que será salvo porque crê. É uma vontade infundável de poder por mais que pregue a humildade. Se ele puder provar isso com a publicação de obras e ainda for citado e elogiado, já supõe ter um carimbo no passaporte para entrar na imortalidade.

Difícil é o outro lado. Aceitar a própria finitude. Todo crente é um negacionista. Que ele negue o que não é do seu agrado não significa que o negado vai deixar de acontecer, como ocorre com qualquer um. Não se trata de não reconhecer que todo ser vivo acaba morrendo, mas crer que a parte mais substantiva do sujeito vai se preservar como ente espiritual, o que não é o mesmo que ser resguardado na memória dos amigos ou na eventual contribuição de sua produção intelectual.

Ao morto não vai fazer diferença que sua obra seja lembrada ou não, seja bem falada ou maldita. Não adianta lutar a vida toda para ser bendito, lembrado post-mortem. Ninguém é “lembrado” porque quer, mas porque produziu algo que outros não conseguiram. Quem no Brasil atual compõe, digamos, música clássica não recebe direitos autorais, mesmo que alguma obra seja eventualmente tocada. Quem



recebe são alguns autores de música popular que conseguem sucesso. A maior parte do que é tocado e cantado não tem densidade nem bom nível musical. Se depender dos editores e produtores, nenhum autor vai receber nada pelo que produziu. Desde que ficou mais fácil e barato editar obras, os direitos autorais evaporaram das relações de produção.

A “aposta de Pascal” é a falácia de um monge que era um gênio matemático. Seu ponto de partida tinha a aparência de ser neutro: haver vida após a morte teria 50% de chance de ser sim e 50% de ser não. Daí concluía que era melhor apostar que haveria para que, se houvesse, estar preparado. O pressuposto era que só haveria um único Deus verdadeiro: o católico. Ora, há milhares de deuses. Se o crente rezou pelo errado, quando topar com aquele que estiver à sua espera, este pode não gostar. Então a proporção não seria de 1 : 1 e sim de 1 :  $\leq 1000$ .

O segundo pressuposto é de que haveria essa vida póstuma. A mente humana não funciona na razão matemática de 1 : 1. Se o sujeito quer acreditar que haverá vida, ele crê e ninguém segura. Isso é tudo para ele. Vive em função disso. Se isso for nada, ele passa a vida em função de um nada que é tudo para ele. Portanto, o fator inicial é  $\infty$  e não 1. Ele não quer o repouso da perda total de consciência.

Para manter essa equação, em que à infinitude da morte se contrapõe a da alma imortal,  $\infty = \infty$ , criam-se comunidades de reforço mútuo, igrejas e igrejinhas, para que uns convençam aos outros. No âmbito literário se dá uma santidade semelhante. Colocam-se os canônicos mais recentes sendo recebidos por canônicos mais antigos, todos no panteão da imortalidade. Quem não estiver lá sente-se ao menos representado: ler suas obras é uma forma de oração. Não se trata aqui de diminuir a religião, mas de desvendar o substrato religioso do processo de canonização.

Conta antiga fábula que a Mentira convidou a Verdade para tomar banho em águas aprazíveis. Quando estavam desnudas na água, a Mentira saiu e vestiu as roupas de Verdade, saindo pelo mundo como se fosse a Verdade. Essa fábula pretende ser verdade. Será que não há mentiras na ficção? Se a verdade fosse uma deusa, ela seria única e não precisaria usar roupas para se esconder. Deveria aparecer desnuda. Ou então usar sempre a mesma roupa (como a Igreja impõe no caso do manto azul de Nossa Senhora). No entanto, ela não aparece nua e crua: está sempre encoberta, escondida, obscura. Está-se supondo que ela se mostre mediante conceitos, mas ela não é redutível a conceituações. Na arte, a vivência é necessária.

Fundamos nossos conceitos em abstrações, como se fossem um conjunto de entes agrupados em famílias, gêneros, espécies. É como se um fosse equivalente a outro,  $X = Y$ . Não são idênticos nem valem o mesmo. No genérico, cada ente perde a sua identidade, a diferença que ele tem em relação aos outros. Por que se faz isso? Para que todos os entes, de todos os tempos e lugares, os fáticos e os possíveis, possam estar reunidos num ente só, Deus. Ele se diferenciaria por conter em si todos os demais. Essa soma é feita à base de subtrações. Um ente que contenha em si a essência de outro ente não é o ente que ele é, ele não pode ser o ser do outro, mas também não pode carregar todos num balaio metafísico.

## 5. DO SER E DO ENTE DOENTES

**O que não sabemos é como se dá a relação entre ser e ente: estamos marcados por uma tradição em que os dois têm sido separados, como se dá na figura de Deus antes de criar todas as coisas, mas tendo nele o potencial de todas, ou se dá em simplesmente ignorar o ser como totalização, mesmo que seja na correria do dia a dia. Achamos que po-**

<sup>2</sup> Kothe, Flávio R. *Alegoria, aura e fetiche*, livro de ensaio, Cotia, Editora Cajuína, 2023, 184 páginas.

**demos separar ser e ente, nos voltarmos para os entes esquecendo o ser. O ser está já no estar das coisas. Ele está nelas. Não aparece porque um Da-sein se ponha a recitar *est, é, est, is, ist, es*. É nelas que está a verdade, que se mostra quando se vai desvelando pouco a pouco o que elas sejam.**

Platão já dizia que os poetas mentem muito. Eles dizem que mentem para dizer verdades. Parecem falar de algo enquanto estão indiciando o que vai além desse ente singular que se configura na obra. A ficção pode ser um modo de dizer coisas que de outro modo não é possível. A arte se diferencia da filosofia porque não se reduz a conceitos abstratos, se apresenta em imagens concretas, que sempre são simbolicamente mais do que a coisa que ali se constrói.

Estratégica é aí a figura da alegoria, que tem sido definida como representação concreta de uma ideia abstrata, definição retórica marcada pela tradição metafísica.<sup>2</sup> A “ideia” tem sido vista como definida por Platão, mas ele precisa ser relido. Não é apenas a “ideia” que dá origem às coisas, como tem sido a leitura cristã. Na parte final da *República*, Sócrates sugere, com a metáfora do espelho, que a ideia seria um reflexo das coisas na mente humana, seria originada pelas coisas e não a origem delas. O termo tem nele o sentido de protótipo, pois os gregos não aceitavam que forma e matéria existissem de modo separado, em que a ideia seria pura forma na mente divina. O cristianismo falsificou Platão e Aristóteles.

Na tradição metafísica, a ideia seria algo que precede a existência da obra. Isso marca a arte sacra, em que antes se tem uma divindade que representa a maternidade, a compaixão, a salvação e assim por diante. Antes de haver a representação na obra, tem-se uma representação da “ideia” no ícone. A representação é a apresentação de uma divindade, que é uma “verdade” porque se acredita que seja: é uma ideologia. Que as Evas e madonas renascentistas tenham sido pinturas de italianas, mas excluem da “ideia” de mãe, de mãe de Deus, as mulheres africanas, orientais, árabes, aborígenes. É um preconceito racial proposto como algo divino. Não é inocente.

Em contrapartida, vem se desenvolvendo a concepção de que o artista, ao elaborar a obra, vai constituindo a “ideia” como algo que é criado com ela e nela. Ele não parte de uma ideia preconcebida, como se fosse um anteprojeto, pois este é criado em função da noção que se tem do projeto: a verdade vai estar, como na arquitetura, na obra que afinal é construída. Na alegoria, a verdade está no céu, no Vaticano, antes de ser representado em uma obra plástica.

Para Hegel, a ideia é concreta, não algo apenas abstrato. Para ser verdadeira precisa ser real. Não há, para ele, uma ideia errada, porque o que estiver errado não é ideia, mas opinião, palpite. Pode haver verdades em uma fantasia, na projeção para um mundo imaginário de algo que indicia o que sejam as coisas. Nada há na fantasia que não tenha passado pelos sentidos. O ideal é a corporificação de uma ideia em algo ou alguém.

O que se precisa examinar é o que a fantasmagoria quer dizer, o que ela quer expressar. Nela há algo que não passa pelos sentidos, pois é a constituição da própria mente. Esta é também um derivado social. O que é crença num meio não costuma ser percebido como tendo um desvio significativo pela mente. Para dar um exemplo que choca o meio católico: São José é a representação do bom pai, aquele que cria e protege o menino Jesus. O que significa isso?

Omita-se aí o “Evangelho de Maria”, dito apócrifo, que conta como José se zanga com Maria quando, após estar muitos meses trabalhando em outra cidade, volta e a encontra grávida. Dá uma surra nela. Daí aparece um enviado do sumo-sacerdote Zacarias, que a havia engravidado, para que não toque nela e que precisam sair para o Egito. José tem medo dos sacerdotes. É obrigado a cuidar do menino que vai nascer.

A “sagrada família” é vista pelos cristãos como família modelar. A grande maioria dos homens cristãos não se disporia, no entanto, a cuidar de um filho que não fosse seu e oriundo de uma gravidez da própria esposa durante o casamento. O tabu religioso impe-



de que se questione isso. José é admirado porque aceita a missão de cuidar do filho de Deus. (No México, quem se chama José é apelido de Pepe, porque nos textos religiosos católicos era colocado ao lado do São José a abreviação pp, ou seja, *pater praesumptus*, pai presumido, para o fiel não esquecer que o pai de Cristo era Deus Pai, não José.) De modo nu e cru, a Sagrada Família poderia ser vista como um corno, uma adúltera e um filho da mãe, mas isso causa indignação, é exorcizado. O *Evangelho apócrifo*, que explica de modo sensato o que poderia ter acontecido, não é divulgado, e sim banido. Não é lido nas escolas nem pelos intelectuais. Serve de exemplo para a censura que faz parte da formação escolar.

O cristianismo introduziu na Estética um modo de ver as coisas pelo avesso do que elas apresentam. Seu signo básico, Cristo na cruz, propõe que o apenado seja salvador de todos. Nas catacumbas de Roma há desenhos da cruz com um asno pregado nela, ou seja, queriam dizer que era preciso ser burro para acreditar no cristianismo ou que o próprio Cristo tinha sido burro ao se deixar pregar na cruz. (Para entender *O asno de ouro*, de Apuleio, é preciso saber que o patrício que mantém relações com uma escrava se degradava e que o cristianismo prosperou entre os escravos, já que dizia que todos teriam uma alma.) Nenhum deus da antiguidade greco-romana ostenta a humilhação e degradação de Cristo. Se havia algum caído em desgraça, como Hefesto, era posto como degradado, jamais que a degradação fosse princípio de salvação. Na batalha semiótica, o cristianismo inverteu a ótica patrícia. Ser pregado na cruz era o pior castigo, reservado a líderes inimigos e escravos fugidos.

Pessoas que trabalham atualmente com pintura dizem que há uma secreta associação entre artistas, curadores, galeristas, jornalistas e museólogos homossexuais, o que faz com que eles se promovam mutuamente, para se recuperarem de uma longa repressão. Isso envolve a exclusão de quem não jogue no mesmo time. Embora em outro espectro, é bastante semelhante ao que ocorria quando padres, monges, bispos e nobres jogavam no time católico e

promoviam a sua pintura, arquitetura ou escultura religiosa. Os luteranos acabaram com pinturas e esculturas nos templos, mas desenvolveram a música, a poesia, a reflexão interior.

Não se trata aqui de discutir opções sexuais ou religiosas. O que importa é distinguir o caráter autônomo do juízo estético, de maneira que ele não seja apenas a máscara de outro juízo, que é de natureza moral, religiosa ou política. É preciso discernir a estrutura da apreciação estética. Mudam os conteúdos, mas o esquema se repete.

Isso não significa que o juízo estético não se contamine com outros vetores e fatores. Ele não é puro, mas precisa ser autônomo, já que é um exercício da liberdade em um produto da imaginação criativa. É difícil dar esse passo, sair do aqui e agora do grupo a que se pertence. É difícil sair da perspectiva da comunidade religiosa em que se tenha nascido e crescido.

O filósofo não reflete apenas a ferida pessoal. Ela só tem validade à medida que for presença e sintoma de lei geral. O ôntico precisa ser superado pelo ontológico, para não ficar no mero jogo de entes entre si nem cair em abstração. A obra de arte conjuga, já quando é feita, a intuição de que quando trata de determinada coisa ela também vale, por outros lados, para outras coisas e situações. Se isso vale para o artista, ao criar uma figura ou cena representativa, vale também para o pensador, ainda que ele não consiga articular com clareza a conexão do singular com o que se chamava de universal nas particularidades do que articula. Essa terminologia se calcava na metafísica cristã, em que Deus era o repositório e fiel depositário de todas as universalidades.

É preciso fazer enorme esforço para transcender o aqui e agora, porque ele está no aqui e agora. Isso leva o sujeito a pensar para o além do horizonte do “politicamente correto”. Este se realiza no espaço do que, de algum modo, seja considerado pio, honesto, decoroso, mesmo que seja na contracorrente do que se costuma assim denominar. Não é por se fazer o jogo do grupinho é que se vai selecionar as obras

mais dignas de uma exposição, os textos que devem ir para uma revista, os contos que merecem ir para um livro. Pode-se estar errado, mesmo querendo fazer tudo certo. O que para uma época e um meio pode estar certo, para outros poderá ter sido injusto. Mesmo assim, há entre os entendidos um consenso sobre diversas obras, de diferentes épocas e culturas, que são referência no seu setor. Esse consenso não é garantia, porém, de que seja justo e verdadeiro.

Quando se tem o filtro de séculos e o reconhecimento de obras em outras culturas, parece fácil falar em consenso. É inconsistente um professor de filosofia afirmar que não há uma dezena de obras filosóficas que o profissional da área reconheça e deveria conhecer bem, assim como um pianista não pode se dar ao luxo de prescindir de Chopin, Schumann ou Debussy. Não se pode admitir como sensato que um pintor não tenha respeito por Leonardo, van Gogh, Picasso. Mesmo que isso sirva para promover o turismo em Paris, fazendo com que responda por mais de 5% do Produto Interno Bruto, a grandeza artística deles não é redutível à propaganda da indústria hoteleira.

No entanto, há modos diversos de lograr “consenso universal”. A Igreja Católica tinha interesse que o acervo dos seus pintores fosse reconhecido como “clássico”, fazia “santinhos” com essas pinturas para distribuir nas escolas religiosas, como parte da propaganda catequética. Grupos de opinião podem promover alguns autores como autoridades indiscutíveis, internacionais, assim como uma potência econômica e militar pode tratar de divulgar mundo afora os seus tutelados. Não há garantia de que os “universais” sejam “eternos”. Fazer o jogo do canônico é aceitar as injustiças nele embutidas, deixando obras melhores de fora e incluindo obras piores.

Há um patamar em que afloram obras que estão acima da média e perduram. Mais difícil é distinguir tais obras quando são de contemporâneos, já porque autores desse quilate não aparecem muito. Os Médicis souberam, no entanto, ver a qualidade de Botticelli e Leonardo para prestigiá-los. Vários papas

também souberam.

Alguém pode ter as melhores intenções, ter habilidades técnicas para expor o que pretende e se esforçar o quanto puder, mas, mesmo assim, não conseguir um produto marcante como arte ou teoria. Ter sucesso imediato não é garantia de qualidade, mas indica que o autor está produzindo o que está dentro do horizonte dos grupos da época: assim que ele é ultrapassado, a obra pode naufragar. Arte e filosofia sabem ser ingratas com seus adeptos. Quanto mais o sujeito tenta, tanto mais a obra mostra que ele não conseguiu realizar o que pretendia. Ele pode ser até aplaudido pelo grupo de que faz parte, seus membros acham que eles são especiais – e são, dentro da lógica do grupo –, mas isso não significa que suas limitações não sejam evidentes para quem tenha visão mais abrangente.

Uma obra não consegue ter grandeza se não formular nem ultrapassar contradições básicas. Se ficar presa ao horizonte imediato, este é o espaço em que ela poderá atuar. Poderá ser um testemunho dessa vizinhança, um documento, mas não terá vitalidade suficiente para atuar em outros grupos e épocas. Tricôs bem tricotados aquecem aos que os usam. Textos bem-feitos no âmbito do correto aquecem os corações dos que nele acreditam, mas continuam sendo um uso particularizado, sem vigor transcendente. Assim se faz, contudo, a fama de quem não quer sair da cama do correto. O que desencadeia a obra de arte ou a reflexão filosófica que permanece é algo que tem a vitalidade da luta, do embate entre opostos existenciais.

A estética do *bonus, honestum et decorum* serve para impor como arte o que a oligarquia entende como representar esses valores. A obra se torna a representação deles, a concretização de sua noção, uma alegoria. Eles não aceitam que se apresente como valor o que lhes for antitético e, assim, não conseguem elaborar contradições, acabam gerando obras sem força. As grandes obras operam tensões básicas, um polo ativa o outro, fazendo com que expandam sua abrangência. Não ficam presas às delimitações iniciais.

# O POPULAR

## THE POPULAR

FERNANDO FREITAS FUÃO<sup>3</sup>

---

### Resumo

O artigo apresenta o Museu conhecido como O Popular, na cidade de Barra do Quaraí, na tríplice fronteira no Rio Grande do Sul, como uma excepcional e inovadora forma de organização e disposição de acervo. O museu localiza-se dentro do armazém de gêneros alimentícios chamado de O Popular de propriedade de João Albino da Rosa, comerciante e colecionador. Museu e armazém convivendo no mesmo espaço. Ele monta um singular acervo, jamais visto, em base ao procedimento e conceito de Collage-Montagem. Esse pequeno e emblemático museu escapa aos modelos eurocêntricos ou norte-americanos da museologia e museografia. Trata-se de um referencial da desconstrução da própria ideia de museu, e também um questionamento profundo à história e memória. O artigo para dar validade acadêmica e científica ao trabalho de João Albino da Rosa recorre à Walter Benjamin e à Aby Warburg.

**Palavras-chave:** João Albino da Rosa; Museu de Barra do Quaraí; Montagem; museologia; Charruas.

### Abstract

*The article presents the Museum known as: O Popular; in the city of Barra do Quaraí, on the triple border*

*in Rio Grande do Sul; as an exceptional and innovative form of organization and display of collections. The museum is located inside the food warehouse called O Popular, owned by João Albino da Rosa, a merchant and collector. Museum and warehouse coexist in the same space. He assembles a unique collection, never seen before, based on the procedure and concept of Collage-Montage. This small and emblematic museum escapes the Eurocentric or North American models of museology and museography. It is a reference for the deconstruction of the very idea of a museum, and also a profound questioning of history and memory. In order to give academic and scientific validity to the work of João Albino da Rosa, the article draws on Walter Benjamin and Aby Warburg.*

**Keywords:** João Albino da Rosa; Barra do Quaraí Museum; Montage; museology; Charruas.

## O POPULAR

**João Albino da Rosa, da cidade de Barra do Quaraí, é um colecionador peculiar.<sup>4</sup> E, também é comerciante, músico e tem um armazém onde**

---

<sup>3</sup> Fernando Freitas Fuão. Professor titular. Pesquisador CNPq. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. [fuao@ufrgs.br](mailto:fuao@ufrgs.br).

<sup>4</sup> Como tantas palavras derivadas do Latim, *ler* originalmente teve um significado que provém da agricultura. Nesse idioma, *legere* queria dizer primitivamente “colher, escolher, recolher”, como quando as pessoas selecionam e retiram do pé os melhores frutos, os melhores cachos. Dai advêm coleção e colecionar: escolher entre objetos para formar um conjunto com características comuns. A noção de escolha se manteve firme através dos séculos. *Colegere* não está muito longe do verbo *ligare*: prender, atar, ligar, colar. O colecionador é aquele que sabe colher, escolher e ligar, colar uma coisa com outra (*coligare*), lendo e percebendo nexos e vínculos entre realidades dispersas, e ao mesmo tempo quando se deseja também pode distanciar, afastar, isolar uma coisa de outras. O que nos coloca o colecionador em sua essência como um collagista, na verdade todo collagista é um colecionador.

**vende bebidas, sacos de carvão para churrasco e gêneros alimentícios. João criou um museu singular a partir de uma série de peças encontradas e doadas nos últimos anos. Para seu João armazém e museu convivem muito bem juntos, não só na pessoa de João, mas também no estranho espaço utilizado. A união de duas atividades normalmente inconciliáveis está organizada em um grande galpão chamado “O Popular”. Não se sabe se o popular se refere ao armazém ou ao museu. Isso não importa. O armazém fica na frente e o museu atrás. Trata-se de um museu quase secreto, para acessá-lo é necessário passar por uma pequena porta na parede do fundo do armazém. Embora pareçam separados, os dois espaços estão em continuidade. Um terço do galpão é ocupado pelo armazém, e os outros dois terços, pelo museu. Quem não é da cidade não suspeitaria que ali existisse um pequeno museu.**

O fato de o museu estar localizado ao fundo do galpão e dividido por uma parede composta de engradados de cerveja e refrigerantes, além de caixas de papelão que vão até o teto, camufla o museu, dando a impressão de que algo subversivo está escondido dentro das caixas de papelão e engradados, algo que não deve estar totalmente exposto, como se as paredes guardassem um segredo nesse espaço ao fundo do galpão. Como ele está na fronteira tríplice entre Brasil, Uruguai e Argentina, cidade de Barra do Quaraí, poderíamos passar para a ideia de contrabando e dos fronteiriços, dos ilegais que se escondem no fundo, no reservado.

Para a arquitetura e a maioria dos arquitetos, esse é um espaço inconcebível, pois, mistura duas funções incompatíveis sob um mesmo teto: um armazém que vende produtos como carvão, refrigerantes, massa, arroz e erva-mate, junto com um museu, espaço de exposição de peças antigas e de valor histórico. Algo tão surreal quanto um escritório de arquitetura no fundo de uma fruteira.



Figura 1 - O Popular

Fonte: Fernando Fuão. 2018.

Estranho (*unheimlich*) armazém que extrapola o lugar de venda de produtos básicos do cotidiano, estranho museu que alimenta o conhecimento e a história e que tem o surpreendente dentro da familiaridade.

A palavra “armazém” vem do árabe *al-mahazan* e pode referir-se tanto a um depósito de armas quanto a um depósito de víveres, um entreposto. A palavra só existe nas línguas portuguesa e espanhola (*almacén*), e parece não existir em outras línguas. Entretanto, esse espaço também poderia ser associado à palavra “depósito”, que deriva do latim *depositum*, particípio passado de *deponere*: deixar de lado, guardar, depositar. A palavra é formada por “*de*”: fora; mais “*ponere*”: pôr, colocar, permitindo abreviar, grosso modo, para: o que se coloca lá fora da casa.

O museu é bastante conhecido pela pequena população de Barra do Quaraí, com pouco mais de quatro mil habitantes. Pesquisadores de universidades próximas vão até lá para ver os artefatos neolíticos, e as escolas visitam com frequência. Nesses momentos de visita seu João Albino comenta com grande eloquência e sabedoria a história detalhada de cada uma das peças para os visitantes. Ele é a alma do museu e descreve cada peça como encontrou e o que representa. O Popular trata-se de um lugar que reúne peças de âmbito local, muito singulares e correntes, também objetos da temática gauchesca da



fronteira, artefatos arqueológicos como os seixos do Rio Quaraí; boleadeiras, pontas de flechas em pedra.



Figura 2 - O armazém parte interna e a passagem para o museu.  
Fonte: Fernando Fuão, 2018.

Na verdade, o dito popular são dois dispositivos de armazenamento, de guarda, a diferenciação entre um espaço e outro é muito sutil, embora separados. Existe uma continuidade entre eles que é proporcionada pelas estantes agrupadas uma ao lado da outra e dispostas ao longo de toda a parede lateral direita do galpão, onde está localizada a passagem que une um espaço ao outro. A organização do espaço é meticulosa. No espaço do armazém, próximo à discreta porta de passagem para o museu, está nas prateleiras o setor de bebidas alcóolicas e os sacos de carvão nas prateleiras mais baixas, que ele vende, mas qualquer um depois de conhecer o museu começa a suspeitar também que poderiam ser peças do acervo. As caixas de papelão fechadas estão por tudo e auxiliam a fazer a divisão entre os espaços.

À medida que nos aproximamos da estreita passagem para a parte do museu, nessa extremidade lateral direita da parede divisória dos dois ambientes, o cenário sutilmente vai mudando. Como se uma estranha dobra estivesse ocorrendo, de um fora para dentro. É preciso observar duas vezes, no mínimo, para perceber que os objetos estranhos a um armazém começam a aparecer magicamente, como uma antiga máquina de somar fora de uso colocada no balcão próximo a essa porta, como se fosse parte do

Caixa do armazém. Esse, entre outros estranhamentos, já anuncia a mudança.

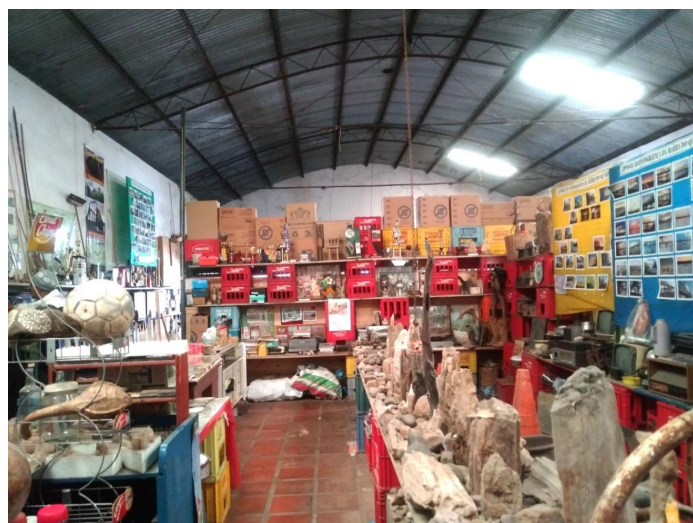


Figura 3 - Vista interna do museu  
Fonte: Fernando Fuão, 2018.

Há uma espécie de contaminação de um espaço pelo outro, como se não houvesse limites definidos, só bordas e transbordamentos, espaços de indefinição típicos das cidades da fronteira do Rio Grande do Sul (Chui-Chuy, Livramento-Rivera, Quaraí-Artigas).

Depois de se entender a estrutura de funcionamento, divisão e funcionamento desse espaço percebe-se que alguns dos objetos do museu já estão nas prateleiras da parte do armazém; assim como garrafas de bebidas, engradados de Coca-Cola e sacos de carvão dentro do museu, como se tivessem passado clandestinamente de um lado para o outro, da fronteira entre esses dois recintos, agora, tudo morando nos dois lados. Tudo está meticulosamente pesado e pensado na distribuição das peças. O que está à venda e o que não está: nem Deus sabe.

Ao adentrar pela estreita porta, parece que estamos entrando no Teatro Mágico do *Lobo da Estepe*, de Hermann Hesse, “Entrada só para raros”, percebe-se de imediato o espaço surreal e a atmosfera de mistério diante de tamanha novidade na aparência e no conteúdo desse dito ‘museu’, palavra que utilizaremos até conseguirmos definir melhor para o leitor, se é que será possível.

Tem coisas demais dentro dele, ele é ‘over’, embora se assemelhe a qualquer espaço expositivo convencional, nada está ali por gratuidade. Tudo está acumulado como os produtos à venda em um armazém. Ali é o reino do princípio estético da acumulação. Todos esses objetos e seus agrupamentos nos envolvem numa trama que nos coloca em estado de êxtase e euforia. Um espaço desconstrutor, próprio da filosofia da desconstrução derridiana. Ao mesmo tempo ficamos fadigados pelo excesso de informação e imagens em um espaço tão pequeno, tal como um supermercado. Trata-se de uma viagem no tempo e no espaço, mas não só para um passado, mas sim também e quiçá um futuro. Todas as peças ali colocadas lançam o visitante para um tempo sem tempo, um atempo.

João Albino, cômico ou inconscientemente, justapõe artefatos, peças de tempos e funções aparentemente diferentes, fazendo-nos ver que as coisas se parecem muito em seu sentido e significação, muitas vezes em nada pela aparência e a forma. Coisas distintas, porém, significando a mesma coisa. Passado e presente estão colocados em simultaneidade de *shock*, um tempo sem tempo, um “atempo” dentro de um só tempo, tal como uma collage-montagem que junta peças e figuras de diferentes tempos e as coloca sob um novo tempo sem apagar a singularidade de cada tempo.

Talvez a coleção de João Albino represente justamente o que o filósofo Walter Benjamin perseguia em seu livro *as Passagens*; ou melhor: algo muito além do que ele conseguiu imaginar dentro de sua ‘esfera parisiense’. Foi em Eduard Fuchs que Benjamin se inspirou para escrever *as passagens*, refletindo sobre seu olhar de colecionador. Já o ‘Popular’ é coleção transbordante, em que as peças são organizadas segundo a lógica de João Albino que mistura e proporciona encontros de coisas diferentes, mas portadoras de afinidades muitas vezes não visíveis, e nada fácil de correlacionar o sentido de uma com outra: só para raros.

Antes de explicar a organização das peças, comentarei como o espaço está organizado, ou seja: como

se assemelha também a um Gabinete de Curiosidades. O culto às coleções surgiu nos séculos XVIII e XIX como um registro das intermitentes e cruéis explorações coloniais ao redor do mundo. Os Gabinetes de Curiosidades ou Quartos das Maravilhas eram coleções privadas da elite, repletos de livros, mapas, instrumentos óticos, manuscritos, gemas, pedras, relíquias, porcelanas, pinturas, esculturas, fósseis, ossos, animais empalhados, objetos trazidos das terras além-mar, objetos etnográficos e arqueológicos, entre outros; maioria vinda das colônias europeias. Nos gabinetes de curiosidades, as coleções não eram ordenadas ou classificadas, exceto pela separação ‘natural’ e ‘artificial’. Cada proprietário organizava seu acervo de maneira diversa.



Figura 4 - Imagem a) canetas Bic; imagem b) boleadeiras  
Fonte: Fernando Fuão. 2018.

Esses gabinetes foram os antecessores diretos dos



museus. Essas coleções privadas desapareceriam lentamente durante os séculos XVIII e XIX, dando lugar às instituições oficiais, os diversos tipos de museus. Esses objetos considerados mais interessantes foram transferidos para os Museus de Artes e de História Natural que começavam a ser fundados. É curioso como o processo de criação dos museus coincide, a partir do século XVIII, com um processo de domesticação humana, classificação e organização dos objetos do passado ou do presente; embora os Gabinetes de Curiosidade ainda fossem de grande expressão no século XIX. Os museus, diferentemente das salas dos colecionadores e dos Gabinetes de Curiosidades, organizavam e seguem organizando suas coleções e imagens de forma cronológica e linear, e ou por estilos e por salas. E, segundo uma intencionalidade projetada e curada, onde não há margem para o acaso. Um colecionista deveria ter suas paredes abarrotadas de objetos, assim como outros suportes e arquivos para esses documentos, e essa disposição e acumulação dava margem aos encontros fortuitos de obras díspares.

O espaço “Popular” está assim organizado: grosso modo, um galpão de formato retangular com quatro paredes laterais forradas de prateleiras metálicas abarrotadas de peças, circundando as quatro faces. No meio, separadas por três circulações, estão duas grandes bancadas com tampo de vidro, onde o Sr. João Albino coloca as peças mais valiosas e antigas para não serem tocadas ou roubadas. Nessas mesas, é possível ver a disposição, a montagem e a escolha das peças como elementos de uma *collage* preparada por ele, com dois, três ou quatro tipos de objetos que estão em relação entre si. Porém, se olharmos sob outro ponto de vista, esses objetos também entram em relação com outros que estão ao fundo, nas prateleiras, e assim por diante constituindo por tudo,

centenas de possibilidades de conjugações; estabelecendo assim novas relações inusitadas como no caso do conjunto de canetas transparentes, tipo Bic, que se olharmos a partir delas, encontraremos muitas relações com outros objetos e conjuntos mesmo distantes. Essas relações, a maioria das vezes, quando os objetos estão nas prateleiras compõem-se linearmente ou em níveis diferentes das prateleiras, verticalmente, de prateleira em prateleira.

Há também as coleções organizadas em blocos ou conjuntos de peças temáticas, como as ferramentas rurais (tesouras de esquilar, estribos, ferraduras, facas, ferramentas de pedra e boleadeiras fabricadas pelos indígenas charruas e minuanos), bem antes da chegada dos colonizadores.

Há muitas articulações semânticas nessa gigantesca *collage* viva que constitui O Popular que não cessa de estabelecer novas significações e reenvios. Destaco, especialmente, o encontro do teclado de computador com as pedras que João colocou ao lado e que se espalham pelo chão, fazendo-nos pensar nos antigos ábacos ou na época em que o homem contava com as pedras, assim como no formato e, obviamente, na relação imediata com as teclas alfabéticas e numéricas. João Albino explica que em algumas composições, “há coisas que não são do lugar: Barra do Quaraí ou da redondeza, mas que junta para ficar interessante, para ficar bonito, para criar um clima”.<sup>5</sup>

Dentro dessa profusão de *collages*-montagens, cada visitante pode estabelecer inúmeras conexões, a partir da sensibilidade de cada visitante. Nesse contexto, destaca-se o encontro inusitado de uma máquina de costura com as pedras, os seixos do Rio Quaraí. Aliás, não se trata de uma, mas de várias máquinas de costura de diferentes marcas e tipos,

<sup>5</sup> Entrevista de João Albino da Rosa concedida à Rubens Barbosa Leal. Grupo *Travessias na Fronteira*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do SUL. 2018. Comprimento: 18.58 min. Integrantes: Pierre Moreira dos Santos, Lorena Maia Resende, Luana Pavan Detoni, Rubens Barbosa Leal, Bianca Ramires, Flavio Almansa Baumbach, Laís Becker Ferreira, Vanessa Forneck, Eduardo Rocha, Natália Lohmann D’Ávila, Rafaela Barros de Pinho, Valentina Machado, Carolina Mesquita Clasen, Humberto Levy de Souza, Taís Beltrame dos Santos, Fernando Freitas Fuão. Em: <https://wp.ufpel.edu.br/travessias/>



e João Albino coloca inúmeras pedras ao redor delas, sobre uma dessas mesas centrais. Lembra-nos a célebre frase surrealista do uruguaio Lautreamond: “A beleza do encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação.” Tudo é surreal nesse espaço inclassificável, que extrapola qualquer classificação, inclusive a dos objetos, que estão desclassificados da lógica positivista dos museus, seja ela cronológica ou de estilos. É a arte da montagem a partir de uma total desmontagem do conceito de museu ou de um Gabinete de Curiosidades. Ultrapassa qualquer limite do inconcebível do que é um museu, e se formos colocar em termos de inovação conceitual o Museu Gugenheim de Bilbao fica num nível bem inferior se formos compararmos o custo da construção e o caráter do surpreendente que se esconde dentro de um armazém popular.

Há uma nítida intenção de transfigurar tudo, ainda que inconsciente, mudar e remeter à origem do significado dessas peças, mesmo antes de se avaliar seu valor arqueológico e histórico, evidenciando as transformações e transfigurações das essências das coisas.



Figura 5 - Transfiguração.

Fonte: Fernando Fuão. 2018.

Ou, ainda de como seu João nos faz visualizar estranhas formas bizarras de animais e humanas em troncos e galhos de árvores que compõem a cenografia desse espaço. Por exemplo, ao introduzir um chapéu

e óculos escuros nos troncos, eles se transfiguram na visão do visitante em animais e pessoas. Há também as pequenas preciosidades elaboradas ludicamente para brincar conosco, como um punhado de grãos de alpiste espalhado entre as pedras, como se alguns pássaros pudessem entrar e comer a alpiste.

Entre as pedras, há um pássaro de argila sobre uma espécie de caixinha com uma tampa de barro. Seu João levanta a tampa com o pássaro juntos e exhibe os ovinhos que está chocando, na verdade são duas brilhantes bolinhas de gude. Há moedas e cédulas de todo tipo e valor. A arte do insólito não descansa: sobre o balcão de vidro onde estão as moedas, ele deixa um boné escuro com pequenos botões vermelhos, reforçando a ideia de relação formal entre botões e moedas. A relação também entre livros e lenhas para o fogão ou para a lareira é muito forte e nos lembra de que, entre tantas possibilidades, o papel vem da madeira, que já foi árvore, como o tronco exposto sem vida, petrificado há mais de 12 mil anos que está ali no museu; e que tanto um como outro podem ser queimados, ou que a matéria do livro é a árvore, ou talvez melhor: que as árvores e seus galhos ali expostos também podem ser lidos de outra forma.

Há, obviamente, uma estreita relação entre esses troncos cortados, lenhas, colocadas uns sobre os outros, prontos para virar fogo na lareira ou na churrasqueira, assim como os pacotes de brasas, provenientes da árvore, estão disseminados ao longo do armazém e do museu.

As pedras utilizadas por seu João, os seixos do rio Uruguai e Quaraí, percorrem o museu de ponta a ponta, rolam, *rolling stones*, estão por tudo: no chão, nas vitrines, nas prateleiras, como se um rio invisível percorresse todo o local. Considerando que, como ele mesmo atesta, o rio Quaraí é um importante sítio arqueológico, onde se encontram vários artefatos, como as boleadeiras e os fósseis, essa relação se torna ainda mais evidente.

Esse espaço é repleto de narrativas surrealistas, mistura histórias de pessoas da região, fatos e aconte-

cimentos, o passado arqueológico e até mesmo as histórias de vida do seu João. Uma dessas cenas montada e preparada pelo seu João é muito sugestiva para a descoberta e interpretação psicológica: uma estranha e macabra montagem de objetos: um caminhão atropelando uma criança, tendo por detrás um boneco peludo e assustador que parece comandar a cena, e, ao fundo, uma machadinha dependurada.

A vasta coleção de armas de fogo e facas vem casada e exposta, com uma bandeja repleta de bolas de vidro coloridas, bolinhas de gude e pequenas pedras semipreciosas, tudo isso intercaladas com rolhas de cortiça. Essa *assemblage* está dentro de uma dessas mesas centrais com tampo de vidro. Próximo às armas de fogo, ele coloca uma máquina fotográfica, que lembra uma passagem de Susan Sontag sobre a máquina fotográfica, em seu livro *Sobre a fotografia*, ao afirmar que a câmera fotográfica é uma ‘arma de caçar imagens’. Há também uma ótima relação linguística formal entre bomba de chimarrão e balas de revólver, assim como entre cédulas de dinheiro antigo e um antigo pedal para distorção de guitarra *Jack Hammer*.

Há muitos fósseis, uma excepcional coleção de valor arqueológico das pontas das flechas dos índios Charruas, Guaranis e Minuanos, que atraem os arqueólogos e historiadores da Universidade de Santa Maria, eles aparecem com frequência e levam seus alunos para fazer a felicidade do seu João. Esse material neolítico nos faz recordar o terrível extermínio dos povos Charruas e Guaranis pelos jesuítas e colonizadores portugueses e espanhóis.



Figura 6 - Imagem a) Montagem: roda de carreta, ferros de passar à carvão, madeira entalhada, com pôster ao fundo. Imagem b) Montagem: bicicleta encostada na mesa de exposição com troncos petrificados

Fonte: Fernando Fuão. 2018

Cabe aqui reforçar e lembrar a importância histórica desse acervo contido no ‘Popular’. Principalmente a presença Charrua na época da colonização, nos séculos XVIII e XIX, que passou a incomodar os colonizadores e criadores de gado na formação dos Estados Nacionais do Uruguai, da Argentina e do Brasil. Quando esses grandes fazendeiros começaram a medir os campos, criar gado e tomar conta da região, os índios charruas, nômades do pampa, passaram a representar uma ameaça, pois invadiam as terras desses fazendeiros colonizadores em busca de sua caça para sobrevivência. Não somente os fazendeiros, a estes se somavam os terríveis jesuítas das Missões, as cruéis Reduções Jesuíticas que agenciavam os Guaranis para combater os Charruas e Minuanos.<sup>6</sup>

Não bastando o extermínio dos últimos Charruas, em 1833 o governo uruguaio entregou ao francês François de Cruel quatro sobreviventes do massacre de Salsipuedes: Vaimaca Perú, Senaqué, Laureano Tacuabé e Micaela Guyunusa, conhecidos assim como os “quatro charruas”, por estarem retratados na gravura do pintor francês Arthur Onslow em 1833. O pequeno grupo era composto por três homens, uma mulher e um recém-nascido. Cabe aqui rememorar que, nessa época, os povos originários eram

exibidos como animais exóticos, não humanos, em feiras de ciências, zoológicos, circos e exposições na França, na Inglaterra e na Alemanha, o que era uma terrível prática naturalizada pelos colonizadores, hábito institucionalizado de entretenimento, como outras crueldades. O arqueólogo Klaus Hilbert acrescenta que esse grupo Charrua era mitificado como sanguinário, rebelde e comedor de carne humana, quando na realidade não eram. Eles morreriam em poucos anos, por fome e doenças infecciosas, nas mãos dos franceses.<sup>7</sup>



Figura 8 - Armas e bijuterias dentro da mesa expositora de vidro.  
Fonte: Fernando Fuão. 2018.

<sup>6</sup> Como observam Anna Liza Precht & Carolina Timm em *A saga dos índios Charrua. Uma retrospectiva histórica da etnia pampeana até a sua dizimação*, os grupos indígenas pampeanos, no geral, têm uma relação muito forte sem separação entre natureza e cultura, são multi-naturalistas. Ou seja, para eles todos os seres vivos, sejam eles humanos ou extra-humanos, tem subjetividades. Reportagem realizada em maio de 2011. Em: <https://www.ufrgs.br/ensinodareportagem/cidades/charrua.html#:~:text=Durante%20a%20Guerra%20de%20Independ%C3%Aancia,pelas%20tropas%20do%20General%20Rivera>.

Explica ainda, o antropólogo Sérgio Baptista da Silva em seu artigo muito esclarecedor sobre a cosmologia Charrua: *Categorias sócio-cosmológico-identitárias indígenas recentes e processos de consolidação de novos sujeitos coletivos de direito: os Charrua e os Xokleng no Rio Grande do Sul* (p.25-35): “Então, o mundo, o cosmos, para os Charruas, não tem uma divisão ontológica entre natureza e cultura, na medida em que os animais e os vegetais tem uma potência que a gente poderia chamar de uma propriedade imaterial, uma subjetividade, como um humano” (...) “Este cosmos, pois, é concebido como formado por domínios com fronteiras porosas, intercambiáveis, nos quais a circulação de alteridades e agências acontece continuamente. Desta forma, todos os seres do cosmos (humanos e não-humanos) são percebidos enquanto dotados de pontos de vista, de atributos humanos e de agência, numa constante lógica de ação e contra ação uns em relação aos outros” P. 30. Em Ana Elisa de Castro Freitas e Luiz Fernando Caldas Fagundes (org.) 2008. Porto Alegre. Prefeitura Municipal de Porto Alegre; Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Segurança Urbana

<sup>7</sup> Em 8 de junho de 1833, foram examinados por membros da Academia Francesa de Ciências, e sua exposição foi imediatamente organizada, porém, poucos dias depois, em 26 de junho, Fasesio Senake, que sofreu um ferimento de lança na barriga, morre. Vaimaca Piru falece em 13 de setembro do mesmo ano, sua morte foi registrada pelos médicos como morte por melancolia. Poucos dias depois nasce a filha de MiCaela Guionusa, que já havia saído grávida de Montevidéu. Após o fracasso da exibição de Curel, ele entrega os sobreviventes a um circo. Em julho de 1834, Guionusa morre de tuberculose. Desde então, não há mais informações certas sobre o destino do Tacuabé ou da menina. Outra gravura intitulada, os ‘charruas selvagens’ assinada pelo pintor Jess Obert, nos dá conta de uma outra imagem desses charruas na França, apresentam-se em termos muito diferentes da cena da gravura de Onslow. Onde podemos perceber com visíveis sinais de desânimo, um quadro que transmite tristeza e antecipa o iminente fim trágico. Esses charruas foram dissecados pela ciência como animais, após sua morte, atestando o caráter violento e cruel dos ditos civilizados franceses. In: *Ninguna Imagen es Inocente. Marco Tortarolo, conservador de obra plana del museo. Capítulo 03: Los Cuatro Charrúas* Realización: Área Multimedia del Museo Histórico Cabildo Montevideo, junio 2020. <https://cabildo.montevideo.gub.uy/>  
<https://www.youtube.com/watch?v=tb1jB8yf4dc>



Início do século XX, o filósofo Walter Benjamin proporia uma nova constituição da história e da historiografia, correspondente ao materialismo histórico, semelhante à mesma posição adotada por João Albino de Souza. Essa história não estaria mais centrada em uma única direção, linear, evolucionista, determinista, dos dominadores, dos vencedores; mas sim, em outra história: fragmentada, constituída de pequenas histórias, de breves narrativas, sem uma causa e efeito determinantes, onde os fatos se tornam vivos graças à livre associação entre eles. Foi nesse sentido que Benjamin escreveu o ensaio *Fuchs, o colecionador*. Dessa postura histórica e como forma de conhecimento, os surrealistas também se somavam, com sua visão de *collage*, da livre associação de imagens e da junção de fatos díspares, que acendia o ‘brilho da imagem’, o novo significado, mediante a articulação entre eles. Obviamente, essa associação e essa significação dependem de quem vê e de como articula essas imagens e objetos.

Dessa posição também decorreram muitas tentativas acadêmicas e não acadêmicas de uma nova montagem da história, principalmente por meio da história da arte. Uma delas foi feita pelo milionário excêntrico Aby Warburg.

Aproveito e abro parênteses para antecipar que, esse breve ensaio também tem a ousadia de propor e colocar em pé de igualdade o pensamento desses três colecionadores: João Albino da Rosa, Eduard Fuchs e Aby Warburg, este último extremamente exaltado pela intelectualidade acadêmica nos últimos anos, principalmente graças ao trabalho de Didi-Huberman em seu livro: *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*.

João Albino da Rosa é um simples comerciante e um

coleccionador genial, excepcional em sua sabedoria. Também um historiador local, um colecionador sem diploma, vivendo na tríplice fronteira do Rio Grande do Sul, Barra do Quaraí, uma pequena cidadezinha quase no sul do Brasil e no fim do mundo para um europeu. Nem por isso sua genialidade é menor ou inferior, ao revés. Para a sensibilidade acadêmica colonizada por dois séculos, é pertinente dizer que ainda infelizmente perseguimos os cânones colonialistas de ontem e da atualidade, sem darmos à devida importância as iniciativas inovadoras que escapam as formas de guardar, arquivar, memorizar. Só guardamos aqui que tem relação com os modelos eurocêntricos ou norte americanos, cada vez que se tomba algo, com frequência chamamos os antepassados arquitetônicos europeus como filiação formal compositiva volumétrica. O que não tem ‘gen’, filiação não é considerado; até mesmo as arquiteturas fantásticas como a Casa da Flor que para seu tombamento teve que se recorrer à Cheval e à Gaudi. Atestado disso é que para dar validade acadêmica ao trabalho de João Albino tem-se que recorrer a Walter Benjamin e Aby Warburg nesse ensaio.

Quero dizer com isso que nossa mentalidade e imaginário estão atrelados e engessados pelas formas de ‘guardar’, ‘preservar’, totalmente domesticada segundo o modelo eurocêntrico dos museus e recintos de exposição. A museologia é eurocêntrica e falocêntrica, pois pertence ao *pater* e a pátria<sup>8</sup>. Atrever-me-ia dizer que até mesmo as novas proposições museológicas e arquivistas não escapam dos padrões que eles mesmos criaram, porque no fundo as formas insólitas de preservar a memória colocam em questionamento à própria cultura e passado hegemônico deles.

Quem guarda tem medo de perder. E, aquilo que se guarda nem sempre é o que se acredita que se está

---

<sup>8</sup> Sobre a questão patrimonial e a referida crítica, veja-se: Marcelo Kiefer. Permanência, identidade e rearquitetura social: outro olhar para a preservação. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura. 2013. Em: <http://hdl.handle.net/10183/85196>

guardando. É sempre menos. Geralmente, o que se guarda é apenas um pedaço daquilo que foi deixado e que somos incapazes de restituir: a vida. A vida de quem deixou marcas de sua passagem pelo mundo. Tudo o que guardamos aprisionamos e retemos. Toda retenção não deixa de ser um estado de loucura latente, seja ela saudável ou não. A qualquer momento, pode se expandir, extravasar, ultrapassar seus limites, invadindo outros espaços e revelando novos lugares. Podemos conservar o passado e o presente, até embalsamá-los, se quisermos. Entretanto, o por vir é intocável. Ele é o grande produtor do acaso, o aniquilador de toda expectativa. Na espera, mesmo que inconscientemente, mora a crença de que o inesperado pode acontecer a qualquer momento<sup>9</sup>. O Popular é a esperança, esperança de histórias que podem ser criadas pela livre associação de fragmentos. Essas “artemanhas” do tempo, do destino, como preferem alguns designar, nos fazem suspeitar da existência de outros níveis de vida, como a vida dos objetos, das formas ou dos acontecimentos, como explicava André Breton nos *Grandes Transparentes*.<sup>10</sup>



Figura 9 - Composição: pedal para distorção de guitarra Jack Hammer, balas de rifles e bombas de chimarrão e cédulas de dinheiro antigas

Fonte: Fernando Fuão, 2018.



Figura 10 - Vista de uma das mesas com fósseis e troncos petrificados.

Fonte: Fernando Fuão, 2018.

Esses fatos se interligam numa cadeia que ultrapassa qualquer raciocínio lógico percorrendo gerações após gerações que só o pensamento mágico pode elucidar. O fantástico dos encontros dessas *collages*-

<sup>9</sup> Fuão, Fernando. Prefácio. Em CHEVALLIER, Ceres. Vida e obra de José Isella, arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX. Editora Livraria Mundial. Pelotas. 2002.

Também disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/10/correspondencias.html>

<sup>10</sup> Para André Breton, os 'Grandes Transparentes' são os fantasmas mais exaltantes. São gigantes invisíveis que estão entre nós, ao nosso redor, acima de nós, mas em outra área. Vivemos na vibração das suas entranhas e dos seus órgãos, na ação dos seus membros. Nosso mundo seria salas dentro dos Grandes Transparentes. Em: Breton, André. Manifestos do surrealismo. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985. P. 218-219.

-montagens é que conjugam territórios e topografias distintas, e apresentam o paradoxo de tempos distintos num mesmo tempo. A minha visão, a visão do outro, num momento confundem-se numa só, compartilham de um entendimento comum: a história de quem partiu há muito tempo. É o desejo das coisas atuando sobre os homens. É a força do ‘acaso’ (hazard), faz parte das estranhas coincidências que se manifestam de uma hora para outra na vida humana. Sua maior revelação é a conscientização da debilidade da razão lógica e dos desejos da consciência. Em algumas circunstâncias, o acaso vem corrigir certos equívocos do passado abrindo portas e apontando novos rumos.

O que está nas entrelinhas deste artigo, é outro dado relevante: ainda de submissão, como expliquei antes, repito: trago esses dois personagens Fuchs e Warburg para poder correlacionar com o João Albino da Rosa, o seu João, para poder dar, infelizmente, dentro academia validade a seu trabalho, para expor o grau de complexidade e força da ‘Montagem’ produzida popularmente, e quiçá atrair outros seguidores e novos visitantes do ‘Popular’. Tal qual a *collage* feita com papéis não é necessário um conhecimento prévio ou específico para começar a produzir, foi o que seu João fez. Este intento de desestruturar, mediante a ideia de montagem também foi levado em parte, pela arquiteta Lina Bardi no MASP, que conhecia esse princípio assim como Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, ao propor outra forma expositiva e de montagem do acervo, em suportes envidraçados e sem hierarquia cronológica ou estilística<sup>11</sup>. Mas há uma diferença: esse espaço havia sido concebido por Lina ainda com certa sacralidade onde objetos sem valor artístico, mundanos não poderiam participar. Graças ao pensamento liberto das amarras do colonialismo podemos colocar um Monet ao lado de uma ponta de lança Charrua.

Para Walter Benjamin, havia muitos tipos de colecio-

nadores, e para cada um deles atuava um conjunto de impulsos, predileções e escolhas afetivas distintas. Enquanto colecionador, Fuchs foi, sobretudo, um pioneiro. Primeiro, porque foi o fundador de um arquivo único de sua espécie, que documentou a história da caricatura, da arte erótica e dos quadros de costumes, incluindo a extensa coleção de gravuras de Daumier adquiridas por ele. Em 1909, Fuchs possuía 3.800 litografias de Daumier, número que aumentaria para 6.000 gravuras, 21 pinturas e 16 desenhos no final da década de 1920. Mais importante segundo Benjamin era o fato de Fuchs ter sido concretamente o pioneiro da teoria materialista da arte. E o que fez desse materialista um colecionador foi a intuição mais ou menos clara de uma situação histórica na qual ele se viu inserido. Era a situação do próprio materialismo histórico.

Cabe recordar que Eduardo Fuchs (1870-1940) foi um intelectual alemão marxista, escritor, colecionador de arte e, sobretudo, ativista político, participante do partido político ilegal *Sozialistische Arbeiterpartei*. Fuchs se doutorou em Direito e exerceu a advocacia; e, em 1892, tornou-se editor-chefe do semanário satírico *Süddeutscher Postillon* e, mais tarde, coeditor do *Leipziger Volkszeitung*.

Foi nesse contexto que Benjamin percebeu as virtudes políticas e ideológicas de Fuchs, bem como o perfil histórico de sua obra como colecionador, que se destacava sobre o materialismo histórico de seu tempo. Segundo Benjamin, Fuchs ensinou aos teóricos muito do que lhes era negado em sua época. Fuchs adentrou as zonas de fronteira das categorias da arte vigente e da técnica, desde o retrato deformado e o grotesco até a representação pornográfica. Ainda, segundo Benjamin, Fuchs não possuía os conceitos que haviam servido à burguesia para desenvolver sua concepção da arte: nem a bela aparência, nem a harmonia, nem a unidade do diverso, nem mesmo a relação com a Antiguidade. “Em 1908,

<sup>11</sup> Sobre o tema da collage em Lina Bardi veja-se Achylles Costa Neto. A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi. Dissertação. 2004. PRO-PAR. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador: Fernando Freitas Fuão.



apoando-se na obra de Rodin e Slevogt, Fuchs profetiza o advento de uma nova forma de beleza que, em seus resultados finais, promete ser infinitamente maior do que a da Antiguidade, pois se esta era apenas uma manifestação suprema da forma animal, a nova beleza será preenchida com um grandioso conteúdo intelectual e anímico.”<sup>12</sup>

Recorro a um excelente artigo da professora do Instituto de Arte (IADE — Lisboa), Maria João Cantinho: *Edward Fuchs: a história da arte sob a ótica do materialismo dialético*<sup>13</sup>. Segundo Cantinho, o que mais fascinou Walter Benjamin na análise da obra de Fuchs, ao ponto de lhe dedicar o ensaio intitulado *Eduard Fuchs, o colecionador e o historiador*, “foi essa zona de limiar ou de passagem, ocupada pelo historiador, que preconizava uma nova forma de operar sobre a investigação histórica em sua época.”<sup>14</sup>

Descreve, ainda, Cantinho a partir de suas investigações:

“No regresso de Ibiza a Paris, em outubro de 1933, Benjamin escreveu a Gretel Adorno, no início de novembro, dando-lhe conta de um encontro marcante: ‘Encontrei-me com Fuchs, um homem de uma admirável força vital’ (BENJAMIN, 1998, 309). A partir dessa data, dado o interesse de Horkheimer, que lhe encomendou um artigo para a Revista de Investigação Social, Benjamin

inicia a sua pesquisa sobre Eduard Fuchs. Provavelmente Benjamin ter-se-á encontrado com Fuchs mais de uma vez, entre esse mês de outubro de 1933 e o mês de maio de 1934, existindo, ainda, um registo de um encontro na primavera de 1934. E, a intenção de Benjamin de redigir um ensaio sobre Fuchs deve ter-se tornado mais definida nessa altura, na medida em que, nesse verão, Benjamin já mergulhara na leitura de Fuchs.” (CANTINHO, 2016, p. 39)

Aqui entra um dado interessante, articulado cronologicamente muito bem por Cantinho, e vital para compreendermos e reforçarmos a ideia do princípio de *collage*-montagem que cola obra e vida desses três personagens em questão. “Na mesma época já preparava aquela que viria a ser a sua obra publicada postumamente, *Das Passagenwerk*, literalmente um livro montagem com citações, reflexões, fragmentos, em que se dedicava à reflexão sobre o paradigma epistemológico da História, mas também já tinha presente o que viria a ser o seu último texto, *Sobre o conceito de história*<sup>15</sup>.”

Se tomarmos em consideração, em paralelo, que tanto João Albino como Fuchs operam dentro do princípio da *collage*-montagem<sup>16</sup>, emparelham tempos distintos, mediante as peças expostas num só tempo, cabe aqui, entretanto então uma importante e sutil diferença: Albino vai além, ele agrega peças

<sup>12</sup> Walter Benjamin. *Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs*. In W. Benjamin. Discursos interrumpidos 1. Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 1989. P. 120

<sup>13</sup> Maria João Cantinho: Edward Fuchs: a história de arte nas velas do materialismo dialético. Cadernos Walter Benjamin 17. gewebe.com.br/pdf/cad17/texto\_03.pdf. P. 39

<sup>14</sup> Benjamin, W. Op. cit.; p. 120.

<sup>15</sup> *Sobre o conceito de história*. Em: Walter Benjamin, Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

<sup>16</sup> Sobre o conceito de Collage e Montagem, e principalmente a diferença entre um e outro, veja-se: SANTOS, Taís Beltrame dos; FUÃO, Fernando. COLLAGE II. Montagens e (des)Montagens. V. 7 n. 27 (2023): COLLAGE II (primavera) p. 10-29

vigentes do cotidiano como CDs, canetas, teclados de computador; ou de um passado recente; peças que vão virar lixo, o lixo da história da sociedade de consumo, resgatando essas peças e dando não só uma ressignificação para elas. E, a partir do momento em que elas se juntam, e se encontram com outras peças de valor histórico arqueológico ou não; se produz a dita ‘imagem dialética’, que Benjamin e os surrealistas perseguiram, que nada mais é que o ‘encontro fortuito’ na *collage*.

João Albino prepara e monta todo o espaço expositivo dessas obras, incorporando com astúcia ao próprio recinto do armazém comercial, onde se dá a venda de produtos típicos, ele faz isso numa integração total, dissolvendo um no outro, numa espécie de *gesamtkunstwerk* gauchesco, uma obra de arte total, onde se funde tudo com a arquitetura - conceito estético oriundo do romantismo alemão do século XIX. Ele faz a museografia e curadoria de sua própria coleção, arquiteta o espaço de sua obra: o grande Popular.

João Albino trabalha o dia inteiro no armazém vendendo, quando sobra tempo, nos domingos de tarde, por exemplo, como ele mesmo diz, sai a campo:

“Saio para a estrada, saio para a costa de rios, catalogar qualquer coisa que encontra, (...) tanto do lado do Uruguai como do Brasil, porque não há diferença pois para nossos primeiros, para nossos índios os Guarani que eram desta região; eles viviam aqui e viviam lá na terra deles; não havia fronteiras. Portanto há fragmentos indígenas tanto aqui como do lado do Uruguai”. (...) Somos uma fronteira que não tem limitação, tanto aqui como lá. E, lá, eu tenho amigos que fazem o mesmo trabalho que eu faço, trocamos ideias e trocamos objetos também, como um clube de trocas, trocam quando tem peças iguais”.<sup>17</sup>

Fazem dos intercâmbios uma espécie de contrabandos históricos. Não há diferenciação entre uma fron-

teira e outra, não há diferenciação entre um comércio e um arquivo histórico.

Detetives são hábeis em encontrar vestígios, montar histórias, eles trabalham com a memória e de memória. Diferentemente do detetive, a arte do historiador é de contar uma história sem a preocupação de explicar tudo. Por sorte! É uma arte que reserva aos acontecimentos uma força secreta, mágica, de não os colocar sob a ótica de uma única testemunha, de uma única versão.

A memória, principalmente aquela que a mãe contava para a filha, que é transmitida de geração a geração, hoje se vê ameaçada pela rápida transformação da sociedade espetacular, que produz memórias a granel, as toneladas. Tanto Proust, com suas madaslenas, como Walter Benjamin com sua *Passagens*, compartilhavam de uma ideia comum: o passado é cheio de peças inacabadas que aguardam uma vida para ressurgirem. E somos nós os encarregados de conservá-las sempre vivas. Flores, pedras que guardam o perfume da memória. Essas ressurreições da memória, como Proust as definia, dependem de um ‘acaso providencial’. Já para Benjamin não deveriam pertencer exclusivamente à ordem do acaso, deveriam ser produzidas também pelo esforço diário do historiador materialista. Infelizmente, todo esforço empreendido pelo historiador pode fracassar se não aparece a potência do acaso. É o acaso que propicia o desvelamento, a nova história.

É exatamente essa disposição; em todos os sentidos possíveis: que João Albino nos oferece para facilitar essas conexões de sentido. O acaso dá vida ao caso, quando em estado de ‘conjugação’. Quando o acaso objetivo, ao qual se referem os surrealistas, ou o trabalho metódico do historiador materialista, não vinga, a história não vem à toa, e novamente precipita-se no mar das incertezas, nas profundas e espessas camadas dos rios do esquecimento (*lattes*).

Segundo Benjamin, cada nova geração recebe uma

<sup>17</sup> LEAL, Rubens Barbosa. Op. cit.

tênue força messiânica, porque cabe a cada presente resgatar o próprio passado, não apenas guardá-lo e conservá-lo, chocá-lo como ovos, libertá-los quebrando os frascos, tirando as molduras, deixando os perfumes sobrevoar as próprias pegadas. É o tempo que engendra os encontros, estabelece as correspondências e determina o período necessário para que a mistura dos ingredientes revele a fórmula mágica dos acontecimentos. Algumas histórias têm dois pedaços perdidos, assim como aquela estória de cara-metade, um aqui outro acolá, que permanecem à espera de um dia serem colados, grudados um ao outro. A história é uma *collage*, uma colisão de fragmentos inesperados de vida. Essa era a trilha que Walter Benjamin perseguia em suas *Passagens*, e Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosine*. E, João consegue naturalmente só fazendo; fazendo sozinho durante mais de cinquenta anos.

Ele sabe que as coisas envelhecem rapidamente na modernidade, cinco, dez anos e já se tornam obsoletas tornam-se representações de um passado, envelhecem mais velozmente que as fotografias, mais veloz que um disparo de uma máquina fotográfica ou de um revólver; e de pronto, a maioria das coisas, objetos, se tornam literalmente lixo, um significado que mescla lixo com história e a história com o lixo, e em algumas concepções revelando o lixo da história dos soberanos.

Essa ética-estética proporcionada por João Albino, muitas vezes se aproxima a categoria do grotesco, ao ser impura, deformada. Por exemplo, foi precisamente a análise da obra de Daumier feita por Fuchs, entre outros autores, que também possibilitou a Fuchs dedicar-se ao estudo do grotesco, que ele considerava como “a mais elevada potenciação da imaginação sensível”. Nos seus estudos sobre a caricatura, serviu-se do exemplo dos povos pré-históricos ou, ainda, do desenho infantil, salientando aspectos que não eram tidos em conta nas teorias da arte convencionais. Curioso que tanto em Fuchs e seu apreço por Daumier, assim como nas composições de João Albino há algo de grotesco. Porém sempre há diferenças: o grotesco que aparece no Popular, expressa-se, na maioria das vezes, em algu-

mas associações de *collage* perturbadoras como o ‘encontro-collage’ de um acidente, onde aparecem: um carro, uma criança e um machado; ou mesmo na questão do pôster de uma mulher em conjunção com objetos da cultura gaúcha, ou ainda com as transfigurações dos troncos. Já o grotesco em Fuchs esta na ordem de oposição ao clássico e o conceito de arte clássica.

Nesse sentido, as formas grotescas são também expressão da exuberante saúde de uma época. É certo que não se pode negar que nas forças que geram o grotesco existe também um polo oposto muito óbvio. Também as épocas decadentes e os cérebros doentes têm tendência para criar formas grotescas. Nesses casos, o grotesco é o reflexo perturbador do fato de que os problemas do mundo e da existência são insolúveis para essas épocas e esses indivíduos. Mas percebe-se à primeira vista qual dessas duas tendências é a força criadora por detrás de uma fantasia grotesca. (BENJAMIN, 1989, p. 122)

O Popular é a testemunha de que as obras culturais do passado e também do presente não se encontram consumadas nem fechadas, seguem abertas à reinterpretação, e que as obras do presente, devido à tecnologia, se transformam em ruína desde sua fabricação. Poderíamos dizer, usando palavras de Benjamin, que João Albino dos Santos trabalha ao contrapelo da história e da museografia atual, por mais inovadora que pretenda ser. Grande parte das concepções museológicas em si engessam tudo e nem sequer consegue se aproximar da liberdade da constituição histórica dialética, ou, em palavras mais atuais, da ideia da história como *collage*-montagem. O livre exercício da *collage*-montagem atrelado à ordem do acaso é o método, a poética com que João Albino organiza popularmente o passado e o presente da região da Barra do Quaraí, para além de suas fronteiras, ainda que esses conceitos não sejam cientes para ele.

Essa força de trocar a histórica épica pela construtiva, inclusive incorporando a história épica linear, revela ser a condição desta experiência. Aceita tudo,

até a contradição exposta. Nela libertam-se as gigantescas forças que permanecem presas ao ‘era uma vez’ do historicismo, conforme se referiu Walter Benjamin, “acionar no contexto da história a experiência que é para cada presente uma experiência ordinária – é essa a tarefa do materialista histórico, que se dirige a uma consciência do presente que destrói o contínuo da história”.<sup>18</sup> Essa é a força vital da importância da história contida no homem comum que tem o desejo e sente a responsabilidade e o peso da história e de seu tempo nos ombros.

João pensa a história de Barra do Quaraí a partir do presente, rumo a um futuro, ao arrancar o fenômeno histórico de sua sucessão de continuidade. Isso faz com que ele interrompa o fluxo dos acontecimentos amarrados pelo peso do tempo cronológico e linear, que caracteriza a história da civilização, da domesticação.

Maria João Cantinho traz outro importante questionamento a Benjamin, exatamente sobre a ciência ou não, que pode ser trasladado facilmente para o colecionador João Albino da Rosa. Cantinho diz: “ao referir-se a Fuchs e ao seu trabalho, questionamo-nos, por vezes, se Benjamin não estaria forçando a compreensão de Fuchs. Pergunto-me se o próprio Fuchs se daria conta da tarefa do materialismo histórico como Benjamin pretendia”. O mesmo se pode dizer do ato consciente ou inconsciente de João Albino da Rosa sobre a construção do Popular. E devemos considerar a distância não só geográfica e temporal, mas sobre tudo a cultural e as mentalidade entre eles.

Outro dado relevante apontado por Maria João Cantinho é que Fuchs, um socialista, montou sua coleção comprando gravuras de Daumier e imagens. Enquanto que, Albino constrói sua coleção a partir de achados em suas caminhadas ao longo do Rio Uruguay e Quaraí, e de doações que as pessoas lhe oferecem. Fuchs comprava tudo e estabelecia, de alguma forma, a mais valia na arte.

O terceiro personagem é o excêntrico e milionário Abraham Moritz (1866-1929), conhecido também por Aby Warburg, contemporâneo de Fuchs e filho de uma família de banqueiros de Hamburgo. Assim como Fuchs, Warburg era um intelectual que estudou História da Arte em Bonn, Munique, Estrasburgo e Florença, e escreveu sua tese de doutorado sobre o pintor e desenhista renascentista italiano Sandro Botticelli. Após viajar para os EUA e passar mais tempo em Florença, Warburg começou, em 1902, a construir sistematicamente sua Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg / K.B.W.*). Em função de uma enfermidade psíquica, Warburg passou muitos anos em uma clínica na Suíça, e foi depois dessa internação que começou seu último projeto, o *Atlas Mnemosyne*, que ficou incompleto em função de sua morte súbita.



Figura 11. Teclados de computador com seixos e pedras do rio Quaraí

Fonte: Fernando Fuão. 2018.

Warburg chamava seu *Atlas* de imagens de “histórias de fantasmas para adultos”. O *Atlas* era composto por mil imagens de várias épocas: uma coleção de reproduções fotográficas de: pinturas, arte gráfica e escultura, fotos, cartões postais, e diversos tipos de materiais impressos publicitários. Essas imagens fotográficas e ou objetos eram, então, fixados sobre painéis forrados de tecido preto; a montagem des-

<sup>18</sup> BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2010. Tradução: J. Barrento. P.110



sas imagens sobre os painéis estava em constante modificação e deslizamento.

Ao longo de vários anos, montava e desmontava buscando relações analógicas entre essas imagens. Warburg afixou mil reproduções fotográficas com grampos sobre painéis forrados de tecido preto. A última versão do *Atlas Mnemosyne* continha, por fim, 63 painéis de 170 por 140 centímetros. Warburg utilizava reproduções de pintura, arte gráfica e escultura, bem como mostras de arte aplicada: carpetes, painéis genealógicos, fotografias ou anúncios publicitários. O *Atlas Mnemosyne* é um trabalho ímpar no que diz respeito ao método e ao uso para as artes visuais. Até aquele momento, quase ninguém tinha realizado trabalhos com fotografia e collage-montagem.

Warburg era um colecionador de imagens, mas não um mero colecionador, pois ao articular imagens aparentemente díspares ele, de alguma forma, desconstruiu a História da Arte linear colonizadora e positivista, característica do século XVIII e XIX. Ele misturava imagens dos índios *Hopi*, que conheceu, e de culturas ancestrais com imagens do renascimento italiano e nelas via relações e analogias entre todos esses fatos e imagens. Via e estabelecia articulações extras temporais, e assim montava umas ao lado de outras para que os observadores pudessem também perceber essas relações. A compilação dessas imagens em painéis individuais foi capaz de criar pontes entre os séculos, quando não entre milênios de maneira concisa, e sem palavras somente através de imagens.

Aliás, nas anotações de Warburg, há diversas propostas de subtítulos possíveis para a publicação da ampla obra, cada uma mais complicada que a outra. Talvez isso se deva à opinião de Warburg de que as palavras devem ser contidas, carregadas de poucas explicações, para que o próprio espectador possa criá-las. Guardemos, depositemos, armazenemos essa ideia; pois a montagem está para além do domínio da palavra escrita, constituindo-se em outra forma de fala, escrita e linguagem-imagética.

Assim, embora a montagem a que nos referimos já fosse uma prática desse período, não podemos postulá-la simplesmente como uma derivante da montagem fabril. Ela também está na contramão dessas inteligências tecnológicas. Lévi-Strauss, em seu livro *O pensamento selvagem*, demonstraria, na década de 60, ao criar a categoria do *bricoleur*, o pensamento do *bricoleur* seria como correspondente a forma de pensar dos povos originários ancestrais, oposta ao pensamento científico. O *bricoleur* guarda qualquer coisa, de qualquer forma, na esperança de que um dia possa servir para fazer uma adequação *ad hoc* para uma remontagem do objeto em questão. O que diferencia o pensamento do *bricoleur* do pensamento do engenheiro é a razão, a partição, o *ratio*, a separação do mundo, pois racionalismo quer dizer divisão, análise, decomposição. Enquanto um separa o outro vê conexões em tudo

Junto a Benjamin, Warburg e os surrealistas; e não se pode esquecer-se e agregar as teorias formuladas por Freud, imersas no que poderíamos associar ao espírito da época da máquina, onde nem Freud escaparia do princípio da livre associação de imagens e ideias. Não é motivo de surpresa que a própria teoria da *collage* esteja impregnada da teoria freudiana, e que a teoria freudiana em alguns momentos apresente algumas expressões também que advenham da indústria. Questões terminológicas que poderiam vir tanto de um campo como de outro estão presentes e fundamentaram as próprias teorias.

Para finalizar, uma grande diferença: Fuchs colocou sua coleção na “Villa Fuchs”, construída por Otto Wagner em 1901 em Berlin-Zehlendorf. João Albino armazena em seu depósito o Popular. Sua felicidade é ficar satisfeito de ter feito um trabalho de 50 anos, juntando e disjuntando história local. Nem a Prefeitura nem o Estado do Rio Grande do Sul valorizam seu trabalho, tampouco direcionam algum recurso.





Figura 12 - Máquinas de costura antigas, seixos, engradados e fotografias.

Fonte: Fernando Fuão. 2018.

## REFERÊNCIAS

ARANTES, Antonio Augusto. **Preservação como prática social**. Revista de Museologia, v. 1, n. 1, p. 2-16, 1989.

BENJAMIN, Walter. **História y coleccionismo: Eduard Fuchs**. In: Discursos interrumpidos 1: Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. Tradução de J. Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história**. In: **Obras escolhidas**. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CANTINHO, Maria João. **Edward Fuchs: a história de arte nas velas do materialismo dialético**. Cadernos Walter Benjamin, Lisboa, v. 17, p. 37-52, jul./dez. 2016. Disponível em: [https://www.gewebe.com.br/cadernos\\_vol17.htm](https://www.gewebe.com.br/cadernos_vol17.htm). Acesso em: 17 dez. 2024.

CHEVALLIER, Ceres. **Vida e obra de José Isella: Arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX**. Pelotas: Editora Livraria Mundial, 2002. Prefácio de Fernando Fuão. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/10/correspondencias.html>. Acesso em: 17 dez. 2024.

COSTA NETO, Achylles. *A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi*. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPAR, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução não informada. São Paulo: Editora Contraponto, 2013.

FUÃO, Fernando. SANTOS, Taís Beltrame dos. **COLLAGE I. Do movimento à criação**. Collage I (Inverno), Pelotas, v. 7, n. 26, p. 10-21, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/25370/18803>. Acesso em: 17 dez. 2024.

FUÃO, Fernando. SANTOS, Taís Beltrame dos. **COLLAGE II. Montagens e (des)montagens**. Collage II (Primavera), Pelotas, v. 7, n. 27, p. 10-29, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/issue/view/1247>. Acesso em: 17 dez. 2024.

KIEFER, Marcelo. *Permanência, identidade e rearquitectura social: outro olhar para a preservação*. 2013.

Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

LEAL, Rubens Barbosa. **Entrevista com João Albino da Rosa. Barra do Quaraí**, 2016. (Inédito). Duração: 00:11:39. Projeto: Travessias na Fronteira. Laboratório de Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, UFPEL. Coordenação: Eduardo Rocha.

LEVI-STRAUSS, Claude. **El pensamiento salvaje**. México: Breviarios del Fondo de Cultura, 1964.

Ninguna imagen es inocente: Los Cuatro Charrúas. Capítulo 03. Marco Tortarolo. Realização: Área Multimedia del Museo Histórico Cabildo, Montevideo, jun. 2020. Disponível em: <https://cabildo.montevideo.gub.uy/>. Acesso em: 17 dez. 2024.

PRECHT, Anna Liza; TIMM, Carolina. **A saga dos índios Charrua: Uma retrospectiva histórica da etnia pampeana até a sua dizimação**. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ensinodareportagem/cidades/charrua.html#:~:text=Durante%20a%20Guerra%20de%20Independ%C3%Aancia,pelas%20tropas%20do%20General%20Rivera>. Acesso em: 17 dez. 2024.

SILVA, Sergio Baptista. **Categorias sócio-cosmológico-identitárias indígenas recentes e processos de consolidação de novos sujeitos coletivos de direito: os Charrua e os Xokleng no Rio Grande do Sul**. In: FREITAS, Ana Elisa de Castro; FAGUNDES, Luiz Fernando Caldas (orgs.). Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre; Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Segurança Urbana, 2008. p. 25-35.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 2. ed. Buenos Aires: Edhasa, 1981.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Apresentação de Martin Warnke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

# IDENTIDADE ARQUITETÔNICA TRANSCOLONIAL

## TRANSCOLONIAL ARCHITECTURAL IDENTITY

JOSÉ CARLOS FREITAS LEMOS<sup>19</sup>

### Resumo

O artigo tem o objetivo apresentar um tipo multigeracional de manifestação arquitetônica e argumentos para sua conservação. Trata-se de um padrão que reúne erupções socioculturais vívidas, intensas e ardentes. Germinações ocorrentes hoje e, pelo menos desde a passagem dos séculos XIX e XX, nos subúrbios de muitas (a hipótese é que aconteça na grande maioria) das metrópoles modernas do mundo, cuja crucial importância tem passado despercebida de todos. Batizamos de “transcoloniais” tais revelações materiais de formas e espaços arquitetônicos, que são, ao mesmo tempo e principalmente, exteriorizações políticas de declarações e proclamações coletivas. Apontamos estas emergências físico-políticas como capazes de cumprir função chave na viabilização do planejamento das cidades. Quer-se defrontar algumas realidades destas aparições suburbanas enquanto acervos identitários de comunidades locais e discutir a pertinência de suas preservações para devidas e realmente eficazes proposições urbanísticas.

**Palavras-chave:** transcolonial; cidade; subúrbio, preservação; planejamento.

### Abstract

*The article aims to present a multigenerational type of architectural manifestation and to argue for its preservation. It is a pattern that brings together vivid, intense and ardent sociocultural eruptions. Germinations that occur today and, at least since the turn of the 19th and 20th centuries, in the suburbs of many (the hypothesis is that it occurs in the vast majority) of the world's modern metropolises, whose crucial importance has gone unnoticed by everyone. We call such material revelations of architectural forms and*

*spaces “transcolonial”, which are, at the same time and mainly, political externalizations of collective declarations and proclamations. We point to these physical-political emergencies as capable of fulfilling a key function in making city planning viable. We want to confront some realities of these suburban appearances as identity collections of local communities and discuss the relevance of their preservation for proper and truly effective urban proposals.*

**Keywords:** transcolonial; city; suburb, preservation; planning.

## ACERVO DE TRANSCOLONIALIDADES

**Ao iniciar, é necessário pedir vênia, afirmando que a antiga e consagrada palavra “patrimônio” não combina com o neologismo “transcolonialidade” aqui proposto. Os dois termos não se identificam na coerência de uma mesma perspectiva ética inclusiva. O prefixo “trans” chama para a abertura, para a dinamicidade, para a aceitação do diferente, para a leveza do incerto futuro. De outro lado, “patrius”, “patria”, “patrium” (relativo ou pertencente à pátria) ou “pater” (pai) faz um movimento oposto, de fechamento numa perspectiva passada e de discursos oficiais rançosos, da história patriarcal, paternalista, das leis, costumes, hábitos. Convenções em que fomos ensinados a exaltar e potencializar o macho sobre todos os outros gêneros, sempre e pretensamente muito menos qualificados.**

A pátria como o nicho do pai, o sítio do macho soberano, do governo masculino. A palavra patrimônio

<sup>19</sup> Professor Associado, Departamento de Arquitetura; Faculdade de Arquitetura; UFRGS; Porto Alegre; Brasil. [jose.lemos@ufrgs.br](mailto:jose.lemos@ufrgs.br)

remontaria ao começo balbuciente das estruturas sociais familiares, econômicas e jurídicas. Seria conectada à ideia de estabilidade, de imutabilidade, de estacionamento e enraizamento no espaço e no tempo.<sup>20</sup> O macho-homem, poderoso, forte, enérgico e viril, como símbolo do invariável, da segurança e por isto da proteção contra os riscos das perigosas modificações. Como alegoria muito óbvia de todas estas exposições e argumentos bastaria comentar que, se trocássemos “*pátrio*”, indicativo de homem-pai, por “*mátrio*”, indicativo de mulher-mãe migraríamos do conceito latino de “*patrimonium*” para outro igualmente latino de “*matrimonium*”.<sup>21</sup>

Tal simples substituição revela toda uma lógica que queremos neste texto evitada e ultrapassada (pelo menos criticamente). E também evidencia a, nem tão nebulosa assim, inconcebível e inacreditável ética presente por trás dos termos. De um lado *patrimonium* liga pater à *monium* (aquilo que é recebido), denotando a ideia de herança, “o que é deixado pelo pai para os filhos”, o acúmulo, o cabedal sob a guarda do másculo. Para isto era (ainda é em muitas situações) muito importante o caminho livre para a ligação e trocas entre o macho-pai com os machos-filhos.

De outro lado, ao contrário, *matrimonium*, de mesmas raízes, revela algo muito diferente, refere “casamento ou casal”. Porque a própria mulher, historicamente, foi uma peça dos *patrimonia*. Quando nascia, diferente do filho homem, era tida como um objeto, um bem, um pecúlio, um capital, um numérico ou um tesouro de seu próprio pai (quantas vezes ouvimos repetidas vezes esta ideia ainda hoje). Quando casava, como num negócio, a coisa-fêmea migrava da riqueza do *patrimonium* do pai para o do marido. Talvez esta tenha sido a acepção-síntese da história da palavra *matrimonium*: “mulher propriedade do homem”. O objetivo sempre foi garantir herdeiros biológicos, filhos homens do pai a herdarem

os objetos do pai, o *patrimonium*. Ou seja, mulheres-utensílios perpetuando o patrimônio.

*Transcolonialidade* é uma palavra inventada noutro artigo recente.<sup>22</sup> Da perspectiva aqui sendo apresentada, ela junta o prefixo “*trans*”, carregado de significações filosóficas, de gênero e de mobilidade com o sufixo “colonial” que remete ao próprio fundamento da modernidade eurocêntrica, à extensa exploração, rapto e assalto dos povos e territórios d’além mar, nos continentes americano, africano, asiático e oceânico.

“*Trans*”, em suas muitas possibilidades denotativas ou conotativas jamais fecha, reduz, rebaixa, freia. Como prefixo forma palavras como *transportar*, que movimenta, leva, conduz coisas, ideias e atitudes. *Transportar* também conduz ao êxtase, ao roubo, ao arrebatamento, ao encantamento. De maneira similar, *trânsito*, além do tráfego de objetos ou pessoas, igualmente alcança a severidade da morte, o epicentro de alegorias e sentidos que é a passagem (que muitos acreditam) da condição de vida na Terra para uma outra vida noutro lugar. *Transcender*, por seu lado, significa se elevar sobre ..., se situar para além de ..., o outro lado, o lado oposto, superar algo, alguém, situações ou condições. *Transgressão* reporta desobediência, profanação, rompimento.

*Transexuais*, *transgêneros* e *travestis* são exemplos máximos de sujeitos de coragem em nossa atualidade. De sua população, apenas parte não sucumbe ante o ódio e às pressões cotidianas e assassinas de uma sociedade profundamente fundada no *patrimonium*, assentada no que é do homem-pai e baseada no bíceps. Estes sobreviventes *trans*, têm a força, a dignidade e energia moral necessária para serem verdadeiros expoentes exemplares da reformulação cultural necessária para a vida no planeta.

Coragem tem raízes também latinas (*coraticum*) e

<sup>20</sup> Choay, 2001.

<sup>21</sup> Kiefer, 2013, p. 56.

<sup>22</sup> Lemos, 2024.



une *cor*, que é “coração” e *actium*, “ação”. Os indivíduos transgêneros transcendem seus medos e agem com seus corações. Ser *trans* é, sem outras opções, ser alvejado por muitos olhares, ser centro de infindáveis atenções. *Trans* são seres-manifesto, corpos-manifesto. Retiram de seus próprios corpos e da intimidade de seus seres a simbologia política que profana, desobedece e enfrenta a estrutura sênica tradicional da sociedade machista. Com seus corações nas suas bocas, gritam para as outras pessoas, sacodem as ignorâncias, impactam política e eticamente.

Nos momentos em que todos nós colonizados enjeitamos a tirania colonizadora, nas circunstâncias em que somos avessos ao enquadramento colonizador nos revertermos em “*trans*”. Nestes instantes nos *transfiguramos* em “*transcolonizados*”. Mediante o prefixo “*trans*” se desfaz o mito masculino corrompido, de discurso bolorento, e emerge uma identidade política, combativa, cheia de esperança. Assume-se o olhar colonizador, mas com o objetivo de desvirtuá-lo, combatê-lo.



Figura 1 – Exemplo de arquitetura transcolonial. *Casa da Flor*, Gabriel dos Santos, 1912-1985; São Pedro da Aldeia-RJ.

Foto Nelson Kon. Fonte: <https://www.nelsonkon.com.br/casa-da-flor/>.

*Transcolonialidade* é uma virtuosidade silenciosa

que, por vezes, emerge física e materialmente nas cidades em experiências arquitetônicas e artísticas de populações suburbanas.<sup>23</sup> O transcolonizado sofre a ação colonizadora, mas despreza seu resultado. Repentinamente abandona a quietude predominante e a ociosa mudez de corpos dóceis e disciplinados e anuncia, aos berros, sua corajosa mensagem suburbana: “Somos pessoas, somos cidadãos, somos parte da cidade! Aceitamos respeitosamente o que cada com coragem quer ser! Abraçamos e acatamos o que cada indivíduo diz que é”!

Capacidade humana retida, propositadamente reclusa, escondida a maioria das vezes, o transcolonial é uma forma especial de resistência ao ódio e ao poder destrutor da colonização, continuamente reinventados e de maneiras sempre diferentes. Em meio à mesmice monótona do silêncio obediente e domesticado das vidas normais, esta técnica, este talento construtivo, esta mestria arquitetônica popular das periferias das cidades por vezes explode, irrompem em manifestações que, se prestarmos atenção, são autênticas transfigurações dos corpos e objetos colonizados em outras coisas, em espacialidades-manifesto que precisam ser vistas. E, a convicção aqui é que se quisermos, como urbanistas, implementar planejamentos que sejam exitosos, que resolvam realmente a cidade mediante uma costura humana, precisaremos aprimorar nossa atenção e dirigi-la para estes e outros detalhes anímicos locais, considerando tais proclamações materiais como fundamento crucial desta mudança imprescindível.



<sup>23</sup> Existem situações em que o transcolonial ocorre em zonas centrais das cidades, mas é possível dizer que, na maioria das vezes, a ação é empreendida por populações suburbanas. Nestes casos, como um contra-movimento de reocupação de lugares de onde estes ou outras pessoas (sempre pobres) haviam sido expulsos.



Figura 2 – Exemplo de arquitetura transcolonial. *Casa de Pedra*, Estevão Silva da Conceição (1957-\_\_\_\_), Paraisópolis-SP.

Foto de Natasha Atab, São Paulo Secreto; Fonte: <https://saopaulosecreto.com/gaudi-brasileiro-casa-de-pedra/>

A defesa neste texto é de que as manifestações transcoloniais já conhecidas e outras ainda a serem identificadas devem fazer parte de políticas preservacionistas que visem proteger conjuntos arquitetônicos identitários e suburbanos remanescentes nas cidades. A ideia é que sejam base para a constituição de cidades com suas autênticas e próprias personalidades. Para que sejamos capazes de compor este acervo de transcolonialidades é necessário que procuremos ler na materialidade de algumas construções populares o manifesto arquitetônico transcolonial que nelas se esconde.

Dessa maneira, é necessária uma inversão de pauta. Deixar de lado a tradição do *patrimonium* e sua identificação com o estável, o seguro, com experiências estéticas inalteradas. Esquecer por algum instante os sempre mesmos superlativos de tipologias arquitetônicas consagradas da história oficial e dominante eurocêntrica, insistentemente contada como única realidade. Não mais desprezar tudo que é comum e ordinário nas zonas urbanas pobres. Diversamente, a proposição é que tanto os usuários das cidades modernas, quanto arquitetos e urbanistas tenham a capacidade de reverenciar, considerar, honrar, venerar e admirar seus arranjos e ímpetos arquitetônicos. Dessa maneira, se quer falar do transcolonial, uma manifestação cultural, social, arquitetônica suburbana. E o objetivo é indicar sua candidatura à acervo fundamental das cidades.

## O HISTÓRICO JOGO SEMÂNTICO DA CIDADE E DA CIDADANIA

**A cidade moderna de fundamento europeu, desde o seu advento concomitante ao capitalismo, na passagem da Idade Média para o Renascimento, nunca deixou de assumir regimentos urbanísti-**

**cos mais ou menos complexos. Mas, a história do planejamento e da organização das cidades modernas (mesmo na atualidade) obteve raríssimos casos de resultados que possam ser ditos completamente exitosos quando analisamos as soluções dadas às totalidades seus territórios e populações. Isto porque a cidade capitalista moderna carrega como característica preponderante, algo como uma marca feita a ferro e fogo, sua intrínseca e profunda desigualdade social, cruel e inequivocamente materializada e espacializada em suas cenas urbanas.**

O cenário das grandes cidades modernas sempre foi o de um campo de lutas e violência, fraturado entre, de um lado, o belo e radiante planejado, o formalizado, o ajardinado, o arborizado, limpo, racionalizado e, de outro lado, o subúrbio informal, ilegal, irracional, caótico, sujo e feio. Absolutamente sem exceções, ao lidar com ajuntamentos de milhões de pessoas, as cidades sempre alcançaram desfechos infraestruturais falhos, frustrados e até inúteis. O motivo principal disto é que a proporção de desfavorecidos, sediados nestes indignos, sórdidos e odiosos lugares, sempre foi óbvia e esmagadoramente superior à proporção dos ricos favorecidos.

Como a *transcolonialidade* entra nisso tudo? Por que dizemos que ela se funda como arquitetura-manifesto? Por que acontece sempre de novo de tempos em tempos? Por que acontece a reiterada necessidade de alguns moradores suburbanos declararem, acusarem, anunciarem, demonstrarem, expressarem, noticiarem algo? E exatamente o quê? Por que ao longo dos séculos, a nossa e as outras gerações passadas, nunca enxergaram tais denúncias materiais das periferias das cidades, sempre muito vivazes e cheias de energia? Procuraremos mostrar que se trata de um processo de escamoteamento ligado à modernidade e ao capitalismo, há mais de cinco séculos.

Em algumas línguas europeias modernas como o português, o espanhol, o inglês e o francês, a referência às cidades e seus usuários remete à trama

semântica de um jogo de genealogia<sup>24</sup> multissecurar<sup>25</sup>. A história oficial, ao identificar e se apropriar deste jogo, usou o sentimento de reverência de significados etimológicos de palavras muito antigas para construir uma política de convencimento falsa, infundada, porque constata finalmente, para a fundação de uma forjada alegria e bem viver de todos (obviamente a maioria fica fora deste “todos”), que as sociedades e cidades modernas são democráticas e que as pessoas que residem nestes lugares são cidadãos. Informes obviamente errados e imprecisos.

Na primeira emergência conhecida das significações do citado jogo semântico, surgem as reminiscências mais remotas e ocorrentes nas antigas tradições orais das sociedades grega e romana: as palavras “*pólis*,” “*urbs*,” e “*civitas*”.

O significado do primeiro destes termos vem do período grego arcaico. Para aquelas pessoas “*pólis*” era “cidade”. Mais precisamente, a referência eram as cidades-estados no século VIII a.C.<sup>26</sup>, como os muito conhecidos casos milenares de Tebas, Atenas e Esparta. Era, portanto, a maneira dos gregos ordenarem suas cidades a partir deste tempo. Na *Ilíada*, escrita por Homero (c.928 a.C.- c.898 a.C.) no mesmo século, a palavra πόλις (*pólis*) já é abundantemente usada.<sup>27</sup> De *pólis* advém πολιτικός, transliterado *po-*

*litiké*, “política”, que era a orientação, a organização dos grupos que compõem a *pólis*.<sup>28</sup>

É possível dizer que *cidade* para os gregos antigos teria o significado mais próximo de “Estado” e, da mesma maneira, *política* exprimiria melhor o que compreendemos por “Direito”. Ou seja, na Grécia Antiga, política e direito se fundiriam numa mesma coerência, um saber que tratava dos assuntos internos e externos da cidade (a política e o direito intra ou extra-cidadino). Também derivaria de *pólis*, a variação *politikós*, referindo os moradores, os usuários da cidade que praticam a sua política. É uma compreensão muito próxima do nosso conceito moderno de *cidadãos* (decorrente de outra palavra do jogo semântico citado), ou o que dizia respeito a estes usuários e ativistas da cidade (a *pólis*). Depois, no tempo romano, a língua latina usou a forma “*politicus*” que evoluiu para a forma das línguas europeias modernas mediante o antigo francês da Baixa Idade Média (o tempo de transição do tempo medieval para o tempo moderno renascentista), “*politique*”, de 1265. Neste século XIII (vinte e um séculos depois do tempo de Homero e da emergência das *pólis*), os franceses e europeus já determinavam seu modo de referir a palavra *política* como “ciência dos Estados”.

As outras duas palavras do citado jogo de tramas semânticas não aludem à Grécia, são exclusivamente oriundas do latim do tempo romano. A primeira das

<sup>24</sup> A genealogia que fazemos alusão aqui é aquela que Nietzsche e, com base nele, Foucault, propõem a ideia de uma história genealógica (em rede) que critica a história tradicional (em linha). Nesta crítica é enfatizado o caráter intermitente, mutável, variável, finito, fugaz e provisório dos acontecimentos e rechaçadas qualidades como “a” essência fundamental, “a” descoberta ou “o” destaque da mais importante característica de um ser ou de algo, “o” aspecto mais central, “a” permanência das coisas, “a” eternidade, e “a” unidade universal do sujeito. Nas genealogias dos dois filósofos ocorrem emergências e proveniências, uma remetendo à outra. Uma proveniência é uma emergência posterior. E nunca há uma emergência como origem, sempre é proveniente de outras genealogias.

<sup>25</sup> Estas quatro culturas verbais cobrem quase a absoluta integralidade do o continente americano, excetuando apenas o Suriname, de colonização holandesa.

<sup>26</sup> Algumas eram cidades significativamente mais antigas. Por exemplo, Atenas ao se constituir uma *pólis* (uma cidade-estado) já era uma aglomeração humana de oito séculos, tinha sua origem no longínquo século XVI a.C., do chamado período pré-homérico.

<sup>27</sup> Perseus Digital Library. Tufts University. Retrieved 1 May 2023.

<sup>28</sup> VITORINO, 1961.

latinas e segunda da trama é *urbs* que, no latim clássico<sup>29</sup> tinha o significado de “cidade”, “vila murada” (as cidades romanas eram muradas por tradição), ou poderia indicar a própria “grande cidade de Roma”. Teorias de estudiosos etimologistas associam esta palavra à outras emergidas muito antes no protoíndo-europeu<sup>30</sup>, *g<sup>h</sup>erd<sup>h</sup>*, que teria significado “cercar, encerrar; um cinto; um recinto, uma cerca” ou *werb<sup>h</sup>* que significaria “encerrar”). A forma derivada latina *urbānus* unia *urbs* ao sufixo *ānus* que significava “pertencente a”, expressando “concernente, referente, atinente à cidade”. A derivação *urbe*<sup>31</sup> da palavra *urbs*, faz chegar o seu uso até nosso uso presente moderno com a significação de “cidade”, “vila”.

Chegamos à segunda palavra latina e terceira da trama semântica referida, *civitas*. Vem de outra latina, *civis*, que significa “cidade”, mas que se relacionava significativamente com a *polis* grega. *Civitas* significava no latim dos romanos que a cidade era uma cidade-estado politicamente autônoma como a *pólis* grega. Termo do direito administrativo romano que se refere a qualquer comunidade independente e, especificamente, no período imperial, ao grau mais baixo de comunidade autônoma. Remetia também ao significado de “cidadania” de “comunidade cidadã” (o “*politikós*” grego). *Cives* eram os cidadãos unidos pela cidade e pela cidadania. *Cidadania* representava o conjunto de cidadãos, o contrato entre os *cives* (Cícero, 106-43 a.C.). Cidadania era a lei que atribuía responsabilidades e direitos. O acordo configurava uma “entidade pública”, uma *civitas*. Nas áreas da expansão romana conquistadas da Europa

e África a *civitas* formava-se a partir de uma unidade étnica ou social local. Instalava-se uma *cidadanía*, um conselho e magistrados, e um conjunto de regras processuais adaptáveis aos costumes locais. Em muitos casos, incentivavam a formação de uma cidade, como maneira de viabilizar um ambiente físico para as novas instituições. Concluía-se o processo concedendo o status municipal completo (*municipium*).

Todo este jogo semântico nos conduz ao entendimento corrente de cidade, de metrópole, poderíamos dizer, ao domínio “ontológico” das urbes. A reunião de registros, reflexões, discussões sobre os centros urbanos. O “ser” da cidade, o que ela foi, o que é, e aquilo que poderá vir a ser. Campo de conhecimento que reúne tanto informações convergentes quanto divergentes. As cidades, as aglomerações de milhares e milhões de seres humanos representam, talvez, o sítio das vivências e convivências, ao mesmo tempo abstratas e materiais, mais complexas das culturas humanas.

Ao nos pronunciarmos sobre a cidade, esbarramos numa realidade que todos conhecemos, mas que é sempre muito chocante em sua exposição. A equação da sociedade moderna eurocêntrica capitalista e liberal foi produzida para informar e servir apenas uma parte de seu contingente de humanos. Na integridade do globo, reproduzida em absolutamente todos os lugares, é possível ler três tipos muito conhecidos de segmentos sociais. Há sempre uma pequeníssima parcela de super-ricos intocáveis que

<sup>29</sup> O latim clássico é a forma do latim literário reconhecido como um padrão literário por escritores do final da República Romana e do início do Império Romano. Ele se formou paralelamente ao latim vulgar por volta de 75 a.C. a partir do latim antigo, e se desenvolveu no século III d.C. no latim tardio (século III ao século VI d.C. e continuando até o século VII na Península Ibérica). Sendo uma língua escrita, o latim tardio não é o mesmo que o latim vulgar, ou mais especificamente, o latim falado do período pós-imperial.

<sup>30</sup> A sociedade protoíndo-europeia existiu na Idade do Bronze, entre o quinto e o quarto milênio a.C. Era patrilinear e seminômade, vivendo principalmente da agricultura e da pecuária. A língua protoíndo-europeia (PIE) é um ancestral hipotético das línguas indo-europeias, falado há cerca de 5000 anos. A PIE é uma reconstrução linguística feita a partir das línguas que dela derivaram. A sua existência é inferida a partir de analogias e concordâncias entre as línguas da Europa e da Ásia. A postulação de uma descrição plausível dos contornos desta protolíngua, através da observação das similaridades e diferenças sistemáticas das línguas indo-europeias entre si, foi uma das grandes realizações dos linguistas a partir do início do século XIX.

<sup>31</sup> Urbe é uma forma de terminação (forma ablativa) derivada de *urbs* no latim.

não trabalham e tudo recebem. Existe um fragmento populacional médio que recebe poucas coisas, entende apenas o suficiente para perpetuar seu trabalho intelectual e que sustenta gerencial e filosoficamente o conjunto. E, finalmente, exclusivamente sobrevive uma imensa horda de miseráveis num grande poço de ignorância, não recebendo coisa nenhuma, nada compreendendo ou tudo interpretando de maneira errada. São pessoas que, intencionalmente, não tiveram acesso à educação formal e que trabalham física e escravizadamente para construir a integralidade material deste mundo.

Os beneficiados do excerto social superior estão acima da ética e da política. Eles tudo podem. Instalam as regras, desdenham das condições de dificuldades dos demais, porque nunca nada disto os afeta. Se algum deles, por algum raro motivo entra em falência, outro o substitui, garantindo o mesmíssimo roteiro, absolutamente nada mudando. Dessa maneira, todo o jogo democrático que possa haver não interessa ao nicho dos ricos. De outro lado, se mulheres e homens do extrato médio das cidades podem vislumbrar algum retorno de suas demandas sociais, as legiões de moradores das partes remotas, sujas e esquecidas das cidades são completamente excluídas de qualquer democracia<sup>32</sup> que possa acontecer. Para estas pessoas a palavra “cidadão” não tem o menor significado. É uma mentira colossal.

As palavras grega e latinas “*pólis*,” “*urbs*,” e “*civitas*” sobreviveram ao tempo da Europa rural feudal e chegaram ao século XIII das novas grandes cidades, grandes feiras, primeiras universidades e outras profundas mudanças. A cidade gestada no final da Idade Média e início do Renascimento já tinha todos os componentes da cidade moderna. E ela já nasce de-

sigual, desde a emergência dos burgos e burgueses. Portanto, à condição de discrepância material visualmente identificável na evolução das relações entre centros urbanos ricos e subúrbios paupérrimos, historicamente se somou o costume do registro de promessas por escrito que garantissem não uma vida presente de confortos, mas o comprometimento de que no futuro será alcançado o bem-estar material e que as comodidades físicas serão satisfeitas. Dessa maneira, os suburbanos, nos vários séculos da Modernidade têm, sem exceção e continuamente, sido apaziguados e trapaceados por leis, cada vez mais detalhadas que resultam em cínicos compromettimentos, acordos sarcásticos e pactos desavergonhados que apenas existem no papel<sup>33</sup>.

Esta é a infeliz história da legislação urbana moderna. Quanto maior a capacidade mobilizadora das massas populacionais, mais escandaloso e corrupto é o resultado da convenção firmada por lei. Porque, na maneira em que o jogo do capital atualmente ocorre, não é dada oportunidade que desfavorecidos sejam favorecidos. Serão apenas na medida em que a circunstância sirva de alguma maneira aos interesses do poder. Ou seja, nunca participam como objetivo principal das intenções. Por mais que vejamos publicidades dizendo o contrário, no tabuleiro dos interesses do poder, as populações periféricas são sempre instrumentos para se atingir outros fins, nunca o sincero propósito a ser verdadeiramente resolvido.

Somos educados para acreditar que os estados-nação modernos de inspiração europeia e iluminista são democracias. Hoje, os discursos institucionais nos dizem que as cidades modernas e seus cidadãos podem, “democraticamente”, gestionar e ser gestio-

<sup>32</sup> É importante o comentário de que é casual e novo o prestígio que a democracia tem hoje, segundo Held, 1991, sua ampla aceitação não tem mais que cem anos.

<sup>33</sup> Não se está acusando legisladores de produzirem textos cínicos e mentirosos, mas sim de, a partir do jogo de interesses liberais, as leis e regras serem pulverizadas a importância quase zero diante dos vultosos movimentos de capitais.

nados. Aprendemos que muitos governos de todos os continentes<sup>34</sup> representam Estados liberais democráticos. Assim, como muitos outras administrações estatais, apenas para referir um exemplo por região, o Brasil no Sul da América, o México no Centro e os EUA no Norte, a França na Europa, Camarões na África, Cingapura na Ásia e Nova Zelândia na Oceania seriam exemplos de sociedades democraticamente reguladas.

No entanto, o capitalismo, parte indissociável do binômio modernidade/capital, sempre mascarou, deturpou e inverteu esta pretensão de democracia. Na realidade, passados mais de cinco séculos de vigência do capitalismo nos países de inspiração eurocêntrica, pode-se dizer com segurança que nunca houve a predominância de uma ambição ou desejo da cidade ser governada por cidadãos. Tal verdade sempre foi apenas escrita, nunca saiu do papel, foi renovada sob novas ideias para acalmar, enganar e abafar os ímpetus renovadores, inconformados, descontentes e irresignados.

Para lembrarmos casos concretos, basta recordar as realizações de duas importantes leis brasileiras considerados por muitos estudiosos como socialmente avançadas. A primeira é a Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, com vigência já de quase quarenta anos. E a segunda é a regulamentação de seus artigos 182 e 183, estabelecendo diretrizes gerais da política urbana, o Estatuto da Cidade, Lei nº 10.257 de 10 de julho de 2001, em vigor há 23 anos. Mesmo agora, ingressando no século XXI, muito pouco ou nada mudou nas vidas dos moradores suburbanos com estas leis. As cidades são palcos muito cruéis das relações de interesses capitalistas. Quanto mais pessoas são abrangidas, mais volumes de coisas são envolvidos, maiores áreas implicadas, maiores as riquezas e os negócios comprometidos e mais difícil de alcançar na prática os direitos assegurados nas regras instituídas. Ou seja, a massa populacional existe para fazer número, gerar riqueza a

poucos e nunca ter seus direitos alcançados. Na maneira como as peças estão acomodadas, isto nunca acontecerá, porque se as multidões de miseráveis alcançassem o bem viver, o sistema seria rompido, simples assim. O esquema entraria em colapso.

Na concretude cotidiana dos nossos dias ensolarados e chuvosos, nas infindáveis cenas urbanas da superfície terrestre, o que é fisicamente refletido são aspectos duros e inclementes das políticas econômicas e sociais escolhidas e efetivadas. Centros de negócios e serviços ajardinados, com edifícios inteligentes, zonas de bares requintados e estabelecimentos da moda reluzentes com pessoas muito sofisticadas e bem vestidas que se contrapõem a franjas deterioradas, sujas, escuras e abandonadas das cidades. Modelo que é reflexo contundente das maneiras de pensar de grandes empresários, especuladores, ricos e poderosos que, com suas redes de interesses e poder regulam e promovem o *status quo* escancarado das urbes. Compreender o desafio e solucionar os problemas das cidades diz respeito, talvez, à derradeira possibilidade de viver das próximas gerações de pessoas e do próprio planeta.

## CIDADES EUROCÊNTRICAS, DEMOCRÁTICAS E LIBERAIS

**Assim sendo, existe um jogo semântico participante do jogo de poder global que tem ensinado imprecisamente que a cidade e a sociedade são criações democráticas. Voltando à pergunta inicial, por que a transcolonialidade se funda como arquitetura-manifesto? É possível responder que foi uma maneira muito cristalina de clamar: “Não há democracia para os suburbanos! Nós não somos verdadeiramente cidadãos!”. Mesmo, que muitas vezes estas pessoas, nem saibam conceituar ou definir “democracia” e nunca tenham ouvido falar da palavra “cidadão”.**

<sup>34</sup> À exceção da Antártida que não possui população fixa em razão das suas condições climáticas adversas, apesar de ser retalhada geopoliticamente entre muitos países, os demais continentes são a África, a América, a Ásia, a Europa, a Oceania.



Ocorre que o sentimento de abandono, de alijamento, desprezo é tão forte para homens, mulheres, velhos e crianças suburbanas que uma arte e materialização técnica espontânea transcolonial acaba eclodindo. E, por qual motivo a transcolonialidade sempre acontece de novo de tempos em tempos? Se trata de um processo moderno e capitalista que não muda há mais de cinco séculos. Se não existirem alterações, as coisas continuarão se repetindo indefinidamente.

Finalmente, por que neste tempo todo não foram notadas as manifestações transcoloniais? Por que fomos todos instruídos, disciplinados, domesticados a olhar sem ver o que nossos vizinhos do subúrbio fazem. A regra tem sido exatamente não dar importância a suas expressões e vontades. Por que, ironicamente, com suas vidas e energias fugazes, apenas servem, sem saber disso, para sustentar e alicerçar o grande edifício social da modernidade. Precisam para isto focar plenamente em suas funções, sem que ninguém lhes dê atenção. Apenas são lembrados quando algo dá errado no vértice da pirâmide social.

A palavra *subúrbio* também vem do latim “*suburbium*” ou “*sub urbis*” – sub-cidade ou abaixo da cidade. Marca a provável origem antiga (talvez visando aludir casos inclusive anteriores aos romanos) da repetida (contudo, não forçosa<sup>35</sup>) desigualdade socioespacial que acompanhou muitos casos da própria história da cidade. Os subúrbios são as maiores partes das cidades, expandem as conhecidas metrópoles históricas com as expansões marginais desfavorecidas, ilegais, foras da lei. Tais “sub-cidades” são manchas previstas, aceitas, normalizadas, mas desprezadas, depreciadas, degradadas. Todos sabem que existem, no entanto, ninguém quer ir lá e ver de perto, conhecer ou conviver. Coexistem com a cidade oficial e planejada como se fossem um erro

calculado, uma mácula necessária. A maior parte do tempo vive-se como se os subúrbios não existissem, circunstância contraditória se não fosse ridícula, uma vez que suas áreas concentram as maiores aglomerações humanas do planeta.

A heroica e ousada, aos olhos europeus, aventura comercial e mercantil que lançou as caravelas no Atlântico no século XVI, era inteiramente presa ao pensamento policalesco e disciplinar que impulsionou as práticas econômicas fundamentais da escravidão e do colonialismo. A gestão do capitalismo na modernidade foi embalada, em toda a sua história, por ondas de tensão autoritárias contra outras liberais e competitivas. O erro de toda crítica possível a este processo foi a indução de leitura de uma oposição polarizada entre práticas autoritárias que seriam más e outras liberais associadas a práticas boas, bondosas. Confusão fatal, mas também historicamente deliberada.

A intenção era tornar embaçada e nebulosa qualquer crítica dirigida à compreensão sobre uma salvação liberal do mundo. De que a virtude é única maneira de gerir as sociedades seria a explosão súbita, viva, ruidosa, do estado de espírito e da razão iluminista. A radiante “luz liberal” se intensificaria a partir dos banhos de sangue que conduziram, em 1789, ao assalto da Bastilha, símbolo da opressão do Antigo Regime francês. Parecia para aqueles pobres e miseráveis camponeses e trabalhadores urbanos que a queda daquela antiga prisão o sepultamento, de uma única espetada de seus forçados, da realeza, da nobreza, da aristocracia e do autoritarismo. Inclusive filósofos e pensadores daquele tempo e depois acreditaram que ali teria se fundado um tempo de liberdade em que todas as pessoas teriam lugar, sem exceções. Sabemos que isto nunca aconteceu.

O pensamento neoliberal, política econômica he-

---

<sup>35</sup> Graeber e Wengrow, 2021, criticam as histórias de inspirações em Hobbes e Rousseau que “normalizam” uma genealogia da desigualdade nas cidades e insistem que todas as formas importantes de progresso humano anteriores ao século XX só podem ser atribuídas a um único grupo de seres humanos, que costumavam se referir a si mesmos como “a raça branca” (e que hoje, de modo geral, chamam a si mesmos pelo sinônimo mais aceito de “civilização ocidental”). Para Graeber e Wengrow não há nenhuma razão para isso.

gemônica da ordem global de nossos dias, vende a ideia de que o lugar da vida das pessoas são cidades democráticas e que os cidadãos são sujeitos empoderados, habilitados, capacitados. No entanto, é crucial compreender que esta ideia é uma desinformação política, corresponde a uma verdade direcionada para a realização de um modelo econômico muito específico, que beneficia escalonadamente desde o excesso a poucos até a escassez, a falta, a carestia, a necessidade a uma grande maioria. Vivemos na contemporaneidade o choque entre o dito e o não dito, o dito e o interdito. A grande crise de humanidade em que vivemos é principalmente fundada numa dimensão informacional, sua pertinência ou inadequação, verdade ou falsidade, humanidade ou hostilidade.

## O TRANSCOLONIAL, A TRANSCOLONIALIDADE

**Acostumamos a perceber e normalizar desde os séculos XVIII e XIX, no mundo inteiro, inicialmente mediante aquarelas, óleos, gravuras e desenhos e mais recentemente, com o auxílio de fotografias e vídeos, imensas concentrações edilícias com suas massas populacionais lançadas em áreas sem esgotos, calçamentos, abastecimento de água, recolhimento de lixo ou energia elétrica. Sítios onde os próprios despejos, restos e refugos são utilizados como recursos materiais para a produção de casas, às vezes com resultados criativos e interessantes, mas muitas vezes revelando a inadequação de materiais para funções construtivas diversas, como proteção, sustentação, vedação ou impermeabilização.**

Justamente, neste âmbito urbano do irracional, do desajustado, emerge em algum momento da história da cidade moderna o tipo arquitetônico transcolonial, usando como características para sua auto-exposição de toda uma gama de materiais que pode estivesse facilmente ao alcance. Não raro são construções que combinam sucatas, tipos diferentes de objetos de plástico, garrafas e outras coisas de vidro,

louças cerâmicas, lajotas cerâmicas, painéis de todos os tipos, peças de madeira, pedras, telhas quebradas, sapatos, lâmpadas queimadas, brinquedos, bonecas, manequins, restos de demolições, convertendo esta diversificada conjunção numa grande e improvável festa para os olhos. Dessa maneira, a transcolonialidade desponta desde a primeira vez que foi sentida, como irracional, fantástica, mágica, como expressão de sonhos ou até mesmo de pesadelos.

Ela foi, em todas as suas manifestações, o elevar, o afloramento de uma necessidade de conclamar, expor, configurada sempre em tentativas de arquiteturas persuasivas, estruturas espaciais formuladas como manifestos. Todos os elementos declaratórios de uma proclamação estão presentes, mais ou menos velados, nas expressões de formas e espaços arquitetônicos suburbanos transcoloniais: alertas e denúncias públicas, revelação de princípios, engajamentos políticos, convocações de comunidades para ações. São obra que expressam coragem e uma elocução explosiva de liberdade. A identidade transcolonial é marcada e atravessada por sua própria história.

Não é por acaso que aproximamos a expressão transcolonial da expressão surrealista. Mas, é preciso que aqui seja feito um comentário mais preciso. Em verdade, praticamente inexistem repertórios arquitetônicos ou urbanísticos propriamente surrealistas, existem sim espaços indicativos da afeição dos surrealistas históricos. Então, valores como o ilógico, o surpreendente e o onírico que eram destacados pelos surrealistas em suas andanças parisienses noturnas, encontram-se presentes nas obras transcoloniais.

Obviamente, nenhum surrealista pretendeu se conceber “transcolonial” e, da mesma maneira, nenhum artista ou arquiteto popular suburbano se julgou surrealista ou conheceu o conceito de transcolonialidade. Esta é parte de nossa lente de aproximação das expressões distintas. No entanto, é importante lembrar e discutir a pertinência da preservação de vários de seus casos como base identitária de um

novo tipo de acervo (e não patrimônio) suburbano. Modalidade de identidade urbana que tem passado despercebida. Tal regime arquitetônico transcolonial suburbano é identificado como uma potencialidade de superação da desigualdade nas cidades, mediante o irracional, o ilógico, o inusitado, o mágico, o surpreendente. Se propõem enquanto espaço-formas-manifesto, lugares de eloquência, nichos que gritam “estamos aqui” e “nós somos assim”.

São seis os casos de manifestações transcoloniais que apresentaremos a seguir (já existem outros encontrados e cadastrados)<sup>36</sup>, cada um deles específico e relacionado com o contexto histórico e social de sua emergência. A primeira manifestação faz referência a duas construções do mesmo transcolonizado: o *Palais idéal*, construído entre 1879 e 1912 em Hauterives, no sul da França, pelo carteiro, trabalhador rural e auxiliar de pedreiro francês Ferdinand Cheval (1836-1924); e seu mausoléu construído entre 1815 e 1823 diante da negativa das autoridades francesas em autorizar Cheval a ser sepultado no *Palais*. Segundo caso, a *Casa Flor*, erguida entre 1912 e 1985 em São Pedro da Aldeia-RJ, pelo salineiro brasileiro, Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985). Terceiro, a *Maison Picassiette*, construída entre 1930 e 1962 em Chartres (90 km de Paris) pelo rodoviário e varredor de cemitério Raymond Isidore (1900-1964). Quarto caso, a *Maison à vaisselle cassée* (*Casa da Louça Quebrada*), ou *Maison aux Papillons* (*Casa das Borboletas*), iniciada em 1952 em Louviers, no departamento francês de Eure pelo entregador de leite Robert Vasseur (1908-2002). Quinto caso, a *Maison Bleue*, construída de 1957 a 1977 em Dives-sur-Mer (Normandia), pelo pedreiro português Euclides Ferrera da Costa (1902-1984). Sexto caso, a *Casa Enfeitada* ou *Casa de Pedra* ou ainda *Castelinho*, iniciada em 1985 e em construção ainda hoje em Paraisópolis-SP, pelo jardineiro e pedreiro Estevão Silva da Conceição (1957-\_\_\_\_).

Assim como nenhum desses arquitetos populares de diferentes tempos nunca se viu como surrealista ou transcolonial, todos eles também não se entenderam como parte de uma cronologia. Jamais souberam uns dos outros ou desconfiaram que pertencessem a uma rede de emergências e proveniências que guardasse alguma coerência. Mesmo, assim, propomos cada uma de suas atividades construtivas como parte de uma ampla ação, a *transcolonialidade*, que acreditamos talvez seja representada por muitos outros exemplares ainda por serem encontrados.

Cada uma destas arquiteturas foi, é e continuará a ser transcolonial porque se recusou e continuou se recusando a seguir a regra de uma vida árida, pobre e sem ideias. Todos foram e são colonizados, inclusive Cheval, e os outros franceses, mesmo diante dos casos mais evidentemente colonizados brasileiros que trazemos. Cada um dos seis casos foi e é transcolonial porque se recusou à submissão colonizadora.

Não é novidade a associação do Palácio Ideal de Ferdinand Cheval com o surrealismo<sup>37</sup>. O próprio Breton conheceu e se impressionou com a criação arquitetônica de Cheval. Mencionou por diversas vezes em textos e artigos publicados na década de 1930, relacionando o palácio com a “convicção surrealista” e comentando que “(...) a criação e a beleza não são monopólio exclusivo dos criadores profissionais e da arte erudita (...)”<sup>38</sup>



<sup>36</sup> Outros casos foram apresentados em Lemos, 2024.

<sup>37</sup> Sobre o *Palais Idéal*, Nara Machado (1999) e Nara Machado e Robert Ponge (2023).

<sup>38</sup> Machado e Ponge, 2023, p. 100.

Figura 3 – *Palais Idea*

I, F. Cheval, 1879-1912, Hauterives, no sul da França.

Foto Robert Ponge e Nara Machado, fonte: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/7044/5918>.



Figura 4 – *Palais Ideal*, F. Cheval, 1879-1912, Hauterives, no sul da França.

Foto Robert Ponge e Nara Machado, fonte: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/7044/5918>.

Numa sociedade moderna, ser carteiro, trabalhador rural e auxiliar de pedreiro é ser obviamente colonizado. O colonizado é complexado, sua mentalidade se traduz como tendo cultura, etnia e linguagem inferiorizados em relação ao colonizador. Um morador do campo é colonizado pela cultura urbana. Uma ocupação singela como a de carteiro é colonizada por boa parte da sociedade. Assimila a crença de superioridade daquilo que desconhece. A França foi, reconhecidamente, uma nação europeia colonizadora de outras regiões nas Américas, África e Ásia. Mas, independentemente deste dado, qualquer sociedade moderna tradicionalmente constituída reproduz o sistema colonizador em sua estrutura interna. Portanto, a transgressão transcolonial de Cheval é legítima e maiúscula.

Cheval, autor do mais antigo dos casos de transcolonialidade que aqui apresentado, nasceu menos de cinquenta anos depois do ciclo revolucionário e liberal de 1789 e apenas quinze anos depois da morte de Napoleão Bonaparte. O sítio em que desempenharia suas atividades construtivas seria a comuna de Hauterives, localizada na região de Drôme des Collines, a 70 km de Grenoble e 80 km de Lyon. A dé-

cada de seu nascimento, em julho 1830, foi de renovadas efervescências políticas, a luta antiabsolutista na capital francesa dos três dias gloriosos, 27, 28 e 29 julho (*Les Trois Glorieuses*). A sangrenta modernidade se desenhava a passos largos.

Durante a vida de Cheval, estas e outras lutas liberais seguiram a ocorrer na Europa e na França. Elementos importantes nessas disputas eram os acontecimentos tecnológicos de transformação da indústria que colocaram a Europa inteira sob grande tensão. Isto porque o autoritarismo inclemente em vigência desde os séculos XVI e XVII, no início da modernidade, o duro tratamento dispensado aos trabalhadores precisava ser substituído por outras intermediações com aprimoramentos nas artes da negociação. Na terceira década do século XIX, aqueles incontáveis operários europeus, estando em condições de limite físico e mental, facilmente explodiam em levantes políticos. Dessa maneira, estas décadas foram de experimentações para novas formas de controle para aqueles que manejavam máquinas como as de vapor, teares elétricos e descaroçadores de algodão. Cheval, como homem humilde que era, certamente viveu as incertezas, as enganações e as pressões da época como todos os demais trabalhadores.

No início da década em que Cheval iniciaria a construção de sua obra, seria também o do fim do segundo império francês. Em 1870, Napoleão III foi capturado naquela que seria para os franceses uma desastrosa batalha da guerra franco-prussiana, a de Sedan. A vitória dos prussianos sela a troca de protagonismos entre as duas nações no cenário europeu, marcando de um lado o fim do segundo império francês e, de outro, impulsionando a unificação das nações alemãs e a constituição do império alemão no ano seguinte, 1871. Ano em que a capital francesa presenciaria em suas ruas a luta de barricadas da chamada Comuna de Paris.

Imperialismo, militarismo, a atmosfera controladora girava e formatava as pessoas. A sociedade vitoriana inglesa da época era um padrão de virtuosidade moralista, preconceituosa, racista e disciplinar a ser seguido. O modelo vitoriano impregnava as outras



sociedades. Cheval, apesar de branco, era, com toda a certeza desprezado pela sua condição na sociedade francesa.

Cheval termina seu *Palais* em 1912, poucos anos antes das carnificinas da Primeira Grande Guerra e da Revolução Russa. Encaminha um pedido de licença para ter seu funeral no Palais Ideal que lhe é negado. Então a partir de 1915 inicia a construção de seu mausoléu, que concluiria em 1923, um ano antes de sua morte. Aqui é necessário chamar a atenção para um significado estridente do *Palais* e do mausoléu de Cheval. Muito provavelmente, o que o carteiro-pedreiro pretendeu a partir do momento em que idealizou o Palais Ideal foi se diferenciar. Se tinha uma vida de fantasma, em que não era visto, se as pessoas olhavam através dele não lhe dando atenção, então na sua morte isto seria resolvido.

Dessa maneira, talvez tenha pretendido a construção de sua tumba desde o início, fazer de seu palácio sua eterna morada. Deve ter sido muito grande a frustração do impedimento de seu enterro em seu palácio. Com o sepultamento ali, Cheval conseguiria a ironia de uma vingança em nível quase faraônico, o *Palais* como um mausoléu muito maior e mais rebuscado do que o de seus concidadãos aristocratas mortos nos cemitérios das cidades francesas. Mas Cheval foi obrigado a construir seu mausoléu no cemitério de Hauterives, muito menor e impactante que o *Palais*, mesmo assim, investiu suas últimas energias em requinte e detalhamento semelhante.

Cheval morre em 1924, no interlúdio das duas guerras mundiais. Ao que parece o carteiro rural Cheval se incomodou com o apagamento de sua vida simplesmente condicionada e teve o ímpeto de sonhar e materializar este sonho com as coisas que encontrou ao seu alcance. Trouxe o material de seu sonho para a realidade conformando uma ambiente surreal. Usou todo seu tempo vago e suas últimas gotas de suor para confeccionar algo que tinha o que dizer às pessoas. Os trinta e três anos em que Cheval coletou pedras para unir à argamassa de areia, cal e cimento e armar com arames, produziu o seu palácio, um destemido grito transcolonial do silen-

cioso carteiro contra o conformismo. Talvez, o impedimento de ser sepultado em seu palácio tenha sido um grande trauma no final de sua vida, mas independente disto o *Palais* lhe legou fama imortal. Além de muito estudados e visitados, o palácio e mausoléu de Cheval foram classificados como monumentos históricos na França em 1969.



Figura 5 – *Mausoléu de F. Cheval*, 1915-1923, Cemitério de Hauterives, no sul da França.

Fotos Bleugrenouille, fonte: [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:La\\_tombe\\_du\\_facteur\\_Cheval.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_tombe_du_facteur_Cheval.jpg)

A *Casa da Flor*, ocupa um lugar e um universo de acontecimentos bastante diferentes do palácio de Cheval. Construída no Brasil, em São Pedro da Aldeia-RJ, uma nucleação histórica do século XVII nas proximidades de Cabo Frio, foi construída pelo salineiro negro Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985). Santos nasceu dois anos após a publicação da Lei n.º 3353 de 13 de maio de 1888, conhecida como “Lei Áurea”. A ideia era usar uma palavra com contundência política, pois o Brasil sofria os revezes e as



pressões (se podemos falar hoje em vergonha, certamente não era o que as pessoas da época sentiam) internacionais de ser o último país independente da América Latina e do Ocidente a abolir oficialmente a escravidão. Áurea vem do latim *aurum* e tem o significado de “feito de ouro”, de muito valor, brilhante, magnífico, nobre. Politicamente queria chamar a atenção para o novo período iluminado que o Brasil trilharia. Mais uma vez, o texto escrito não garantiu em nada os direitos do mundo físico das pessoas vivas. Negras e negros são perseguidos e excluídos ainda hoje.



Figura 6 – *Casa da Flor*, Gabriel dos Santos, 1912-1950, São Pedro da Aldeia-RJ.

Foto Nelson Kon, Fonte: <http://www.nelsonkon.com.br/casa-da-flor/>

Santos era, ele próprio, filho de um ex-escravo com uma mãe índia. Dessa maneira foi criado em meio à mentalidade servil, à opressão e ao desfavorecimento de séculos de escravidão. Santos era um homem acostumado à penosa lida sob o sol tórrido na brancura ofuscante das salinas. O objetivo nas salinas é a produção de sal marinho pela evaporação da água do mar. Na época em que Santos era criança, final do

século XIX e início do século XX, ele provavelmente já fosse empregado nas salinas. O emprego infantil nestas circunstâncias foi muito comum no Brasil até a década de 1980. A extração do sal era efetuada indistintamente por homens, mulheres e crianças no entorno da Lagoa de Araruama (Cabo Frio, São Pedro da Aldeia e Araruama). As mulheres recebiam menos que os homens pelo mesmo ofício e as crianças não eram protegidas por regulação alguma de trabalho infantil. Naquela época (e até pouco tempo) usavam manualmente baldes para retirar a água do mar.



Figura 7 – *Casa da Flor*, Gabriel dos Santos, 1912-1950, São Pedro da Aldeia-RJ.

Foto: Redação Fonte Certa;

Foram estas as condições de um homem cruelmente colonizado que Gabriel reproduziu em seu inusitado manifesto arquitetônico. Ou seja, em quase nada sua vida se diferenciava daquela que o seu pai, ex-escravo viveu. Mas, Santos não se conteve em viver uma vida igual a de tantos outros em sua condição. Aos poucos, foi juntando coisas, telhas quebradas, louças e infindáveis objetos e colando tudo em sua criação esplendorosa e explosiva. A *Casa da Flor* começou a ser construída no último ano de construção do palácio de Cheval, 1912.

Santos tinha vinte anos, encontrava-se no auge de sua força física e no máximo de seu arrebatamento e entusiasmo juvenil. A falta de perspectivas diante dos olhos de um ser humano tão cheio de energias inspirou aleatoriamente Santos a empreender pelo resto de sua vida uma atividade transcolonial. Es-



ticou a construção de sua casa-manifesto desde os vinte até os 93 anos, quando morreu, em 1985. Disse: “Não, não pode tudo se limitar a isto, deve haver algo mais!” E fez sua *Casa da Flor* falar. Escreveu Fuão sobre ela:

Breton e Dalí, se a vissem, elevariam seus cânticos a ela, pois nela tudo é surreal. Tudo desabrochando, explodindo em flores. (Fuão, 2001).

Mais uma vez o surreal chama a atenção na relação com o transcolonial. A casa, hoje uma referência histórica, recebe muitas visitas, foi muito estudada e faz parte de um conjunto cultural tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) do Estado do Rio de Janeiro em 2016.



Figura 8 – *Maison Picassiette*

, Raymond Isidore, 1930-1962, Chartres, França.

Fonte: <https://www.expedia.com.br/Maison-Picassiette-Chartres.d553248621532504199.Guia-de-Viagem>

Terceiro caso, a *Maison Picassiette*, construída em Chartres, a 90 km de Paris, por um homem branco francês, oito anos mais jovem que Santos, Raymond Isidore (1900-1964). Isidore foi servidor municipal em Chartres, ocupando as funções de rodoviário e depois de varredor de cemitério. A segunda função, indica a provável simplicidade e precariedade do primeiro trabalho. Os trabalhadores rodoviários tinham um trabalho braçal muito duro com pás, picaretas, enxadas e rastilhos na pavimentação das estradas antes do uso do asfalto. Da mesma maneira que Cheval e Santos, Isidore, quando estava por vol-

ta de seus trinta e oito anos (1938), resolveu romper com a mesmice de sua vida, e inicia a decoração da casa que havia iniciado a construir de maneira tradicional oito anos antes. Isidore produz um monumento transcolonial estupendo, levando a onda de mosaicos que usou fora para o interior dos compartimentos e mobília da sua *maison*.



Figura 9 – *Maison Picassiette*, Raymond Isidore, 1930-1962, Chartres, França.

Foto: princessepepette, 2021; fonte: <https://www.princessepepette.com/2021/08/maison-picassiette.html>

Em 1954, famosa, sua casa recebe a ilustre visita de um curioso Pablo Picasso. Alguns explicam que o “pic” de “*picassiette*” (o apelido de Isidore) se refere a Picasso. A palavra francesa que já existia nesta época era a “*pique-assiette*”, de tradução literal impossível para o português. Junção etimológica de “*pique*” (forma) com “*assiette*” (prato), mas com significado de aproveitador, indesejável, descarado, penetra. De qualquer maneira, a fama e o êxito de Isidore fizeram com que o termo “*picassiette*” entrasse para o dicionário francês como sinônimo de “mosaico”. Em 1962, Isidore, deixa de ter consições físicas e mentais para continuar seu trabalho. Dois anos depois, morre prematuramente aos 64 anos (1964). Em 1983, a Casa *Picassiette* com o seu jardim foi classificada como monumento histórico francês.





Figura 10 – *Maison à Vaisselle Cassée*, Robert Vasseur, 1952-2002, Louviers, Normandia.

Foto: Blog GRIGRIS DE SOPHIE; fonte: <https://lesgrigrisdesophie.blogspot.com/2010/06/la-maison-de-la-vaisselle-cassee.html>



Figura 11 – *Maison à Vaisselle Cassée*, Robert Vasseur, 1952-2002, Louviers, Normandia.

Foto: Gentside; fonte: [https://www.gentside.com/news/insolite/il-recouvre-sa-maison-de-vaisselle-cassee\\_art35184.html](https://www.gentside.com/news/insolite/il-recouvre-sa-maison-de-vaisselle-cassee_art35184.html)

Quarto caso, *Maison à Vaisselle Cassée* (Casa da Louça Quebrada) foi outra maison francesa iniciada por um homem humilde, desta feita um entregador de leite, chamado Robert Vasseur (1908-2002). Branco, pois a França à época era ainda um país que produzia emigrantes e não como é hoje repleta de imigrantes africanos. A decoração da casa foi iniciada em 1952 e não há registros do fim do trabalho de Vasseur, levando a crer que trabalhou até sua morte em 2002, por cinquenta anos. O nome indica o padrão transcolonial do mosaico e a ideia que Vasseur teve ao pedir ao lixo que lhe guardasse cacos de cerâmica.

A casa também é conhecida pelo nome *Maison aux Papillons* (Casa das Borboletas), devido a um grande mosaico de uma borboleta numa das paredes.



Figura 12 – *Maison Bleue*, Euclides Ferrera da Costa, 1957-1977, Dives-sur-Mer, Normandia.

Foto: Tripadvisor; fonte: [https://www.tripadvisor.de/Attraction\\_Review-g608797-d15056753-Reviews-La\\_Maison\\_Bleue\\_de\\_Da\\_Costa-Dives\\_sur\\_Mer\\_Calvados\\_Basse\\_Normandie\\_Normandy.html](https://www.tripadvisor.de/Attraction_Review-g608797-d15056753-Reviews-La_Maison_Bleue_de_Da_Costa-Dives_sur_Mer_Calvados_Basse_Normandie_Normandy.html)

Quinto caso de transcolonialidade, a *Maison Bleue* (Casa Azul), construída pelo pedreiro português analfabeto Euclides Ferrera da Costa noutra comuna da Normandia, Dives-sur-Mer. A obra de Costa foi produzida entre 1957 e 1977. Trata-se de um jardim extraordinário, repleto de alegorias e cobertos de animais e outros motivos em mosaico, capelas decoradas com fragmentos de cerâmica e vidro reciclado e um mausoléu em memória da primeira cadela enviada ao espaço, Laika. Desde 1991 *A Maison Bleue* está listada como monumento histórico francês.

Sexto caso, a *Casa Enfeitada*, *Casa de Pedra* ou ainda *Castelinho*, é obra de um ex-jardineiro e pedreiro, hoje reconhecido artista, Estevão Silva da Conceição, nascido em 1957 e em atividade em Paraisópolis-SP, o local de sua Casa Enfeitada. Iniciou os trabalhos em 1985 e continua até hoje, passados 39 anos.





Figura 13 – *Casa Enfeitada*, Estevão Silva da Conceição, 1957-2024, Paraisópolis-SP.

Foto: Viviane Lima; fonte: <https://desenrolaenaomenrola.com.br/raizes-perifericas/a-casa-e-mais-conhecida-que-eu-conta-estevao-silva-criador-do-castelinho-em-paraisopolis/>

Impressiona o trabalho de Conceição, chamado já há algum tempo pela mídia de Gaudí brasileiro (estive em Barcelona a convite de um pós-graduando de uma instituição que estudava o arquiteto catalão).

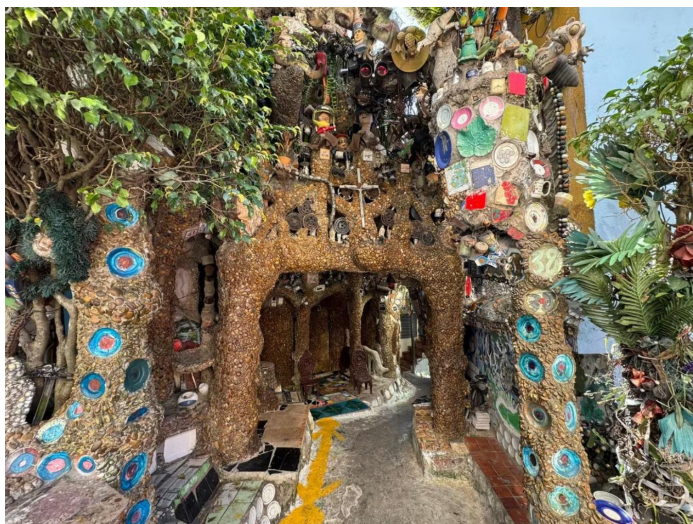


Figura 14 – *Casa Enfeitada*, Estevão Silva da Conceição, 1957-2024, Paraisópolis-SP.

Foto: Camila Quaresma

Cada uma destas arquiteturas foi e é notoriamente uma produção-manifesto, uma exclamação para as pessoas que vivem ao seu redor: “podemos ser di-

ferentes, podemos ser mais, existem maneiras de dividirmos com o mundo nossa beleza, podemos expressar nossas ideias e valores”. A afinidade com o surreal adveio desta vontade de surpreender, de enfeitiçar, de sacudir. A premissa aqui é muito simples, não é possível pensar no planejamento de nossas cidades da modernidade se não incluirmos a estética transcolonial de nossos vizinhos suburbanos.

Deve-se de uma vez por todas pensar a cidade como um todo. E dizer isto é transformar estes moradores das franjas das urbes em cidadãos, em participantes de jogos realmente democráticos em nossas cidades. Pensar assim, significa também dizer que estes espaços, sítios e edifícios construídos e decorados como aqui mostramos necessitam compor nossos acervos de formas históricas. Enfim, é preciso que a realidade dos textos das leis saia definitivamente dos papeis. Espera-se que este trabalho tenha contribuído para o entendimento da necessidade de preservação destas manifestações transcoloniais para a compreensão de nossas metrópoles.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRETON, A. **Manifesto do surrealismo**. (1924). In: BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CHOAY, F. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2001.

DELEUZE, G. **Post-scriptum sobre as sociedades de controle**. In: *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, pp. 219-226.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, J. **Escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DERRIDA, J. **O monolinguismo do outro: ou a prótese de origem**. Porto: Campo das Letras, 2001.

DUSSEL, E. **Para uma Ética da Libertação Latino-Americana**. São Paulo: Loyola, 1980.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, M. **Nietzsche, a genealogia e a história**. Microfísica do poder. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, M. **Segurança, território, população**. Curso dado no College de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FUÃO, F. **A Casa da Flor**. Arquiteturas fantásticas: os caminhos da imaginação. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Faculdades Integradas Ritter dos Reis, pp. 57-62, 1999.

FUÃO, F. **As formas do acolhimento**. In SOLIS, D.E.N.; FUÃO, F. Derrida e Arquitetura. Rio de Janeiro: Edurj. 2014.

FUÃO, F.; LEMOS, J.C.; EL KHOURI, G.A. a. **Entre Remendos e Acolhimentos. A Ocupação Ksa Rosa**. PIXO: Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade. Pelotas: Vol.1, N.3, pp. 188-203., primavera, 2017. <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/465/425>

FUÃO, F.; LEMOS, J.C. **A Morada Charneira: Ocupação Ksa Rosa**. PIXO: Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade. Pelotas: Vol.8, N.28, pp. 188-203., primavera, 2017. <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/7195/6048>

GRAEBER, D.; WENGROW, D. **O despertar de tudo: Uma nova história da humanidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HELD, D. **A democracia, o estado-nação e o sistema global**. São Paulo: Lua Nova Revista de Cultura e Política, março 1991

KIEFER, M. **Permanência, identidade e rearquitectura social: outro olhar para a preservação**. Tese de Doutorado, PROPAR-UFRGS, Porto Alegre, 2013. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/85196>

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, A. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEMONS, J.C. **Arquitetura ética da alteridade**. PIXO: Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade. Pelotas: Vol.2, N.5, pp. 28-40., outono, 2018. <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/1530/1106>

LEMONS, J.C. **Abya-ayala, um grito ante a arquitetura colonialista da modernidade**. In: SOLIS, D.E.N. Resistências e descolonialidades. Rio de Janeiro: UERJ, pp. 44-93, 2020.

LEMONS, J.C. **Escudos de papel, cigarros de palha: lugar de preto no sul do Brasil**. PIXO: Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade. Pelotas: Vol.6, N.21, pp. 530-554., outono, 2022. <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/2988/2383>

LEMONS, J. C. **O sonho da cidade transcolonial: surrealismo na arquitetura moderna do século XXI**. PIXO: Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade.



neidade. Pelotas. No prelo, 2024.

MACHADO, N.H.N. **O Palácio Ideal de Ferdinand Cheval**. Arquiteturas fantásticas: os caminhos da imaginação. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Faculdades Integradas Ritter dos Reis, p. 63-82, 1999.

MACHADO, N.H.N. Frederick Kiesker: críticas, interferências e contribuições às práticas vanguardistas. In: KOTHER, M.B. et alii. *Arquitetura & Urbanismo: posturas, tendências e reflexões*. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2008. pp.165-179.

MIGNOLO, W. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

PONGE, R.; MACHADO, N.H.N. **O Poema de Pedras de Ferdinand Cheval: Uma gigantesca collage arquitetural para ser saboreada**. PIXO: Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade. Pelotas: Vol.7, N.27, p. 88-109, primavera 2023. <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/7044/5918>

QUIJANO, A. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.

RAMIREZ, J.A. **La ciudad surrealista**. In: CORREA, A.B. *El surrealismo*. Madrid: Cátedra, p. 71-90, 2003.

VITORINO, O. *Introdução filosófica à Filosofia do Direito de Hegel*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1961

ZALUAR, A. M. **A Casa da Flor: uma tentativa de compreensão**. In: FUÃO, Fernando. (Org.). *Arquiteturas fantásticas: os caminhos da imaginação*. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Faculdades Integradas Ritter dos Reis, p. 45-56, 1999.

# A COLUNA E O CORPO NA ANTIGUIDADE

## THE COLUMN AND THE BODY IN ANTIQUITY

CAROLINA BORGES

### Resumo

Vitrúvio propôs uma analogia entre a coluna enquanto elemento simbólico e as proporções do corpo humano, defendendo que a beleza e a harmonia da arquitetura derivam da geometria e da matemática a partir da observação da natureza. Em especial, Vitrúvio associa as ordens clássicas a diferentes características corporais humanas: o Dórico, à força masculina; o Jônico, à graça feminina. O estudo ressalta como essa concepção vitruviana fundamenta uma tradição que entende o corpo como medida e modelo de beleza e referência para a arquitetura sagrada.

**Palavras-chave:** Vitrúvio, coluna, proporção, analogia, modelos

### Abstract

*Vitruvius proposed an analogy between the column as a symbolic element and the proportions of the human body, arguing that the beauty and harmony of architecture derive from geometry and mathematics based on the observation of nature. In particular, Vitruvius associates the classical orders with different human bodily characteristics: the Doric, with masculine strength; the Ionic, with feminine grace. The study highlights how this Vitruvian conception underpins a tradition that understands the body as a measure and model of beauty and a reference for sacred architecture.*

**Keywords:** Vitruvius, column, proportion, analogy, models.

## INTRODUÇÃO

Portanto, se parece verdade que o número foi criado a partir das articulações do corpo huma-

no, havendo uma relação de medida, com base num determinado módulo, entre os membros tomados singularmente e o aspecto geral do corpo, é lógico que devemos admirar aqueles que não só planejaram os templos dos deuses imortais como ordenaram os membros das obras, de tal modo que, através de proporções e de comensurabilidades, as suas distribuições resultassem convenientemente, fosse em separado, fosse em conjunto (VITRÚVIO, 2007, p. 172).

**A palavra *kanōn* representa algo como “vara reta” ou “vareta” – uma espécie de bastão que na Grécia significava uma vara de medida, régua ou prumo do pedreiro. O cânone de Policleto, denominado “Doríforo”, com a divisão do corpo em 7 cabeças, se tornou referência de medidas e proporções perfeitas para o corpo masculino. A estátua seria esse corpo humano idealizado, já que não representava o típico homem grego. A relação da coluna como sendo análoga ao corpo se dá, principalmente, em função das dimensões do diâmetro, que multiplicado por sete ou oito (dependendo da ordem arquitetônica), resultaria na altura da coluna.**

Outra relação mais literal se dá pelo capitel que representaria a cabeça, o fuste que representaria o corpo, e a base representando os pés. O desenho do capitel jônico e coríntio se relaciona com o cabelo das mulheres e com flores de acanto, respectivamente. De toda forma, seria a natureza como referência de beleza para a arte, seja de uma forma mais conceitual, do processo da gênese da natureza, ou literal.

Para além dos aspectos visíveis, essas relações se dão pela *idea*. Força, estabilidade, dignidade, atemporalidade são expressas nas colunas dóricas, em templos dedicados a deuses como Poseidon, por exemplo. As jônicas, presentes em templos dedica-

dos não só a deusas femininas, mas aos deuses com um caráter menos guerreiro e mais voltado para as artes, tem um caráter mais delicado, ornamental, esbelto e elegante.

A cópia literal dos corpos femininos encontra-se nas cariátides, fazendo o papel de estátua\estrutura. De acordo com Vitruvius, as cariátides receberam esse nome por causa das mulheres da pequena cidade de Cária, no Peloponeso: depois da derrota persa, as mulheres escravizadas foram representadas carregando a carga da cornija. Rykwert observa que, diferente da Kore, estátua arcaica grega, as cariátides não possuem postura ou olhar servil, ao contrário. Apesar de estarem suportando o peso da cobertura do templo sobre a cabeça, continuam com a postura ereta, elegante, austera e até com uma certa graciosidade, parecendo que o peso não existe. Ou seja, possuem postura segura e confiante, o que pode gerar alguma polêmica sobre a veracidade desta explicação. (Rykwert, pag.163). Mas provavelmente a razão principal é que a beleza do corpo feminino estava na graciosidade e delicadeza e estas características deixariam de existir se elas estivessem parecendo realmente suportarem o peso

#### Versão de Vitruvius:

Cária, cidade do Peloponeso, tomou o partido dos inimigos Persas contra Grécia. Mais tarde, os Gregos [...] declararam guerra aos Cariátides. E assim, [...] mortos os homens, destruída a cidade, levaram as suas matronas para a escravidão. Não lhes permitido depor nem as sobrevestes nem os seus adornos de mulheres casadas, [...] se manteriam como eterno exemplo de servidão, oprimidas por grave humilhação, pareceriam suportar as penas pela sua cidade. Por essa razão, arquitetos que então viveram, desenharam para os edifícios públicos as imagens delas colocadas a suportar o peso, a fim de que também dos vindouros fossem conhecidos o erro e o castigo dos Cariates, e assim fosse transmitido à memória futura (VITRÚVIO, 2009, p. 31-32).



Figura 1 – Estátua da Kore. Cerca de 530 A.C.



Figura 2 – Cariátide do Erecteion. Cerca de 406 A.C.

A analogia da coluna com o corpo continuou a ser estudada por tratadistas séculos depois. O primeiro a desenhar o perfil humano sobrepondo-o à seção de uma cornija, explicando o fundamento lógico que permite relacionar seus distintos elementos foi Francesco di Giorgio – os vértices do triângulo coincidem com a linha do cabelo, a do queixo e a abertura do ouvido.

Muitas vezes, ao considerar e investigar se as proporções de uma cornija não poderiam ser reduzidas à de uma cabeça humana [...] vi muitas que, mesmo se às suas partes pudesse ser dada uma forma definida, ainda assim suas proporções não poderiam ser certificadas por medidas, porém, ao medir muitas outras cornijas, encontrei que elas tinham a mesma proporção que a cabeça em meu desenho mostra: epistílio [ou arquitrave] para os ombros, um friso para o pescoço, um astrágalo para o queixo, dentículos para os dentes. (Francesco di Giorgio apud Rykwert, pag.78)



Figura 3 – Desenhos de Francesco di Giorgio.

Fonte: RYKWERT, 2015, p. 78.

A ideia da mimese, ou cópia literal da natureza, que vem da lógica da natureza como referência e ideal de beleza, teria motivado os artistas e arquitetos a buscarem uma forma idealizada, como uma espécie de “natureza melhorada”. E dentro dessa natureza, o homem seria o elemento “mais perfeito”, já que incorporava com equilíbrio e integridade as dimensões racionais da forma e as noções de *idea*. O racional e o emocional. O grande artista seria aquele que incorporava essa *idea* dentro da geometria euclidiana. Daí a reverência que as estátuas gregas vão representar não só na história da arte, mas na história social, religiosa e política do Ocidente.

## A COLUNA NA ANTIGUIDADE

Atlas é retratado na fábula segurando o mundo, porque foi o primeiro a procurar ensinar aos homens com força de ânimo e sagacidade o curso do sol e o teor dos movimentos da Lua e de todos

os astros, sendo por isso, lembrando o benefício, representado pelos pintores e escultores sustentando o universo, encontrando-se as Atlântidas, suas filhas, às quais nós chamamos Virgílias e os gregos Plêiades, consagradas como estrelas no firmamento (VITRÚVIO, 2007, p. 322).

**Os telamons (ou atlantes), colunas antropomórficas masculinas equivalentes às cariátides, se apresentam com o tronco nu musculoso e os braços erguidos sobre a cabeça para suportar o peso da construção. Já foram encontrados vários fragmentos de estátuas desse tipo, com barba, bigode e cabelo comprido ou barba e cabelo curto em cachos. Mas a mais conhecida e antiga delas é a que pertencia ao Templo de Zeus, em Agrigento (480 a. C).**

Na mitologia grega, Atlas foi um titã condenado por Zeus a carregar o globo terrestre para toda a eternidade. Num sentido geral, representam os bárbaros carregando o peso da estrutura do templo, parecendo estarem ali também para servir de exemplo de obediência, decoro e manutenção de uma ordem.



Figura 4 - Maquete do Templo de Zeus (480 a.C)

Fonte: acervo fotográfico da autora, 2018.





Figura 5 – Ruína do telemon do Templo de Zeus

Fonte: <http://www.taorminainforma.it>



Figura 6 – Ruína de um Atlante. Museu de Agrigento, aproximadamente 480 a. C. Fonte: <https://www.casaolimpia.it>



Figura 7 – Imagem de reconstituição do Templo de Zeus, Agrigento, 480 a. C. Fonte: <http://www.taorminainforma.it/agrigento/valle-03-2>

Os atlantes do Templo de Zeus possuem dimensões monumentais (7 metros de altura) e se distribuíam em todo o perímetro do templo, sustentando a estrutura. Foi o maior templo dórico já construído e o terceiro maior templo grego do mundo antigo: 112,7m x 56,30m e uma altura estimada em até cerca de 20m. Ao contrário do uso arquitetônico da época, as colunas eram adossadas a um muro que circundava o templo, talvez em função do enorme peso do entablamento. A cela era descoberta e, contrariando o padrão clássico, o número das colunas da fachada era ímpar (7x14), de modo que a entrada não poderia estar no centro da fachada frontal. A hipótese mais provável para a entrada do templo é que havia duas portas nos cantos da fachada frontal.

A arquitetura dos templos era pensada para ser bela não aos olhos dos homens, mas para o deus que iria ali habitar. No entanto, observamos que vários elementos de fachada, como as colunas e o intercolúnio, possuem características com o intuito de gerar impressões e visuais para o olhar do homem, que se encontraria a uma determinada distância do templo, em um plano mais baixo.

De acordo com Panofsky (1999, p. 139), a arte clássica grega levou em conta as dimensões do corpo humano como resultado do movimento orgânico, onde a perspectiva seria fruto da necessidade de se corrigir a impressão óptica do expectador através de ajustamentos “eurítmicos”. Deste modo, são duas as variantes que denunciam o agenciamento dos elementos da fachada orientados para o observador “humano”: a influência da perspectiva e a importância da impressão visual do expectador. Dessas condicionantes, o reconhecimento artístico da subjetividade é um fator em comum: “o movimento orgânico introduz no cálculo da composição artística a vontade e as emoções subjetivas (...); a perspectivação, a experiência visual subjetiva [...]; e aqueles ajustamentos “eurítmicos” que alteram aquilo (que é) certo em favor daquilo que parece certo, a experiência do expectador” (PANOFSKY, 1999, p.139).

O princípio de beleza grega estava nas proporções entre as partes e no modo como estas partes se re-

lacionavam. Uma estátua não necessariamente deveria seguir a verdadeira proporção de um corpo comum, mas levaria em conta o ângulo de visão do observador e a harmonia na relação entre as partes. Policleto dizia que “a beleza aparece, pouco a pouco, através de muitos números” (PLATÃO, 2003, p. 64). Aparentemente, o cânone de Policleto pretendia estabelecer uma lei de estética, que identificava o princípio da beleza com a harmonia das partes entre si e com o todo. Platão se refere a essa correção óptica como prática dos escultores em “O Sofista”, quando o Estrangeiro de Eleia e Teeteto discutem a “realidade” das imagens<sup>39</sup>:

Estrangeiro: Vejo primeiro a arte de copiar, que consegue os melhores resultados quando o original é reproduzido em suas proporções de comprimento, largura e profundidade, além das cores apropriadas a cada parte, do que resulta uma cópia perfeita.

Teeteto: Como! Não é isso, justamente, que todos os imitadores procuram fazer?

Estrangeiro: Pelo menos, não é o que se verifica com os que modelam ou pintam obras monumentais. Pois se quiserem reproduzir as verdadeiras proporções do belo, sabes muito bem que as partes superiores parecerão menores do que o natural, e maiores as de baixo, por contemplarmos umas de longe e outras de perto.

Teeteto: Sem dúvida.

Estrangeiro: E então? E o que dá a impressão de belo, por ser visto de posição desfavorável, mas que, para quem sabe contemplar essas criações monumentais, em nada se assemelha com o modelo que presume imitar, por que nome designaremos? Não merecerá o de simulacro, por apenas parecer, sem ser realmente parecido?

Teeteto: Sem dúvida.

Estrangeiro: E não constitui isso parte considerável tanto da pintura como da arte da imitação em geral? Teeteto: Como não?

Estrangeiro: E a arte que produz simulacros, não imagens, não seria mais acertado denominá-la ilusória?

Teeteto: Certíssimo.

Estrangeiro: Aí temos, pois, as duas espécies de fabricação de imagens a que me referi: a imitativa e a ilusória.

As correções de partes do edifício e de linhas horizontais eram praticadas de modo geral, ainda assim tão sutilmente que nem a êntase foi notada por alguns analistas do século XVIII, mas foi percebida aos poucos na década de 1920. As estilóbatas e as arquitraves de muitos edifícios dóricos eram curvas e muitas colunas de canto eram levemente inclinadas para dentro. Em alguns edifícios, toda a colonata tinha uma leve inclinação para dentro.

O arquiteto grego Fídias, em certa ocasião, fez estátuas sobre um templo de acordo com as regras de óptica e de geometria. Sabia que quanto mais altos os objetos, menor eles parecem ser. Assim, suas estátuas tinham lábios protraídos e narinas proeminentes.<sup>40</sup> A sua Atená tinha a parte inferior do corpo mais curta para parecer “correta” quando a estátua era colocada bem acima do nível dos olhos.<sup>41</sup> Vitruvius explica no Livro 6 que, “seja porque a partir do movimento das imagens, seja porque o sentimento a partir das emanações dos raios provenientes dos olhos, [...] por uma e por outra razão parece que a visão dos olhos apresenta em si falsos juízos (VITRÚVIO, 2007, p. 301).

<sup>39</sup> PLATÃO, 2003, p. 64. Disponível em: <http://www.odialetico.hpg.ig.com.br/>.

<sup>40</sup> RYKWERT, 2015, p. 226.

<sup>41</sup> ANOFSKY, 1999, p. 100.

Para Vitruvius, o belo decorre da “devida proporção”, que é a aparência graciosa e o aspecto bem relacionado entre os elementos nas composições, assim como acontece com o corpo humano.<sup>42</sup> Explica as alturas das colunas devem sempre corresponder ao diâmetro do fuste e recomenda alguns ajustes ópticos para os fustes que, segundo ele, precisam ser mais largos à medida que a distância entre as colunas aumenta:

Em um areóstilo, se as colunas forem um décimo de sua altura, elas parecerão esguias e delgadas (...) porque o ar consome e reduz a espessura do fuste (...). Se, por outro lado, elas forem um oitavo da altura em um picnostilo, elas parecerão mais grossas e deselegantes pela proximidade e aperto do espaço intermediário (...). As colunas do canto precisam ter o diâmetro 1/50 maior, porque são cercadas de ar e parecerão aos espectadores mais delgadas. (...) Portanto, onde o olho nos engana, a razão precisa remediar o defeito (VITRÚVIO, 2007, p. 182).

Na descrição dos tipos de templos, Vitruvius apresenta números concretos sobre as proporções (fundamentados a partir da analogia das colunas em relação ao corpo humano). A coluna dórica deve corresponder ao corpo humano o qual tem seis pés de altura; portanto, a altura da coluna dórica (incluindo o capitel) deve ser seis vezes maior que seu diâmetro inferior. Em correspondência com as proporções do corpo feminino, Vitruvius atribui à coluna jônica a relação de 1:8 entre o diâmetro inferior da coluna e sua altura, mas acrescenta que posteriormente ambas as ordens foram proporcionadas de modo mais esguio: Coluna dórica 1:7 / Coluna Jônica 1:9:

Levantaram depois um templo a Diana, procurando uma forma de novo estilo, [...] e dispuseram em primeiro lugar o diâmetro da coluna segundo a oitava parte da sua altura, a fim de que ela apresentasse um aspecto mais elevado. Na base, colocaram uma espira imitando um sapa-

to; no capitel, dispuseram [...] volutas, como se fossem caracóis enrolados pendentes de uma cabeleira; ornamentaram a fronte com cimácios e festões, dispostos como madeixas e por todo o fuste deixaram cair estrias como o drapejado das sobrevestes de uso das matronas (VITRÚVIO, 2007, p. 202).



Figura 08 – Interpretações antropomórficas. À esquerda, capiteis dórico e jônico. À direita, origem do campanário de Giotto, em Florença, e da coluna dórica.

Fonte: ZEVI, 1977, p. 164

Na Antiguidade tardia, surge um conceito de beleza mais semelhante ao nosso, aplicando-se o princípio da euritmia que, posteriormente, alinhou-se com a simetria. Simetria e euritmia, na acepção grega, não somente se diferenciavam, mas eram também opostos. Com o tempo, os artistas gregos passaram a dividir-se em duas correntes: aquela partidária da euritmia e outra da simetria. Os mais antigos, como Vitruvius, trabalhavam segundo o princípio da simetria e buscavam por um cânone de beleza, aproximando-se do belo absoluto, cósmico, divino. A segunda corrente buscava uma forma que aparentaria determinada imagem, como uma arte “ilusionista”, de modo que a definição da beleza na qual as partes se relacionam entre si, nas formas, medidas e cores, já não era suficiente.

Plotino criticou os postulados da simetria e desenvolveu novos modos de ver a beleza que tiveram desdobramento no final da Antiguidade e na Idade Média. Não negava que o belo consiste na proporção e na correta disposição das partes, no entanto, o belo

<sup>42</sup> VITRÚVIO “Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura”, 2007, p. 23-26.



não se resumiria a isto. A bela arte, produzida pelo homem, seria dotada de “*anima*”. (TATARKIEWICZ, 2000, p. 136).

Mesmo sendo partidário da simetria, em vários momentos em seu texto, Vitruvius fala das impressões visuais causadas por estátuas e colunas a partir de uma determinada distância – algumas distorções seriam necessárias para produzir uma visão da proporção “correta”, como é o clássico caso da êntase nas colunas dos templos antigos.

Por mais que o conceito de subjetividade não tenha sido tratado na antiguidade, o modo de percepção de um objeto por parte dos homens é citado e é reconhecido, tanto na configuração dos elementos de uma arquitetura ou de uma estátua como na descrição de obras por parte de pensadores do período. A regularidade geométrica (simetria) seria a forma adequada e correta da conformação da obra. Mas existem outras condicionantes como a comensurabilidade, a conveniência e o decoro, que expressam o modo com que as partes se relacionam entre si, com o conjunto, com o espaço, com as funções, os hábitos, costumes sociedade e o tempo. Séculos depois, Leon Battista Alberti irá reunir essas condicionantes, dando o nome de *concinnitas*, que será um grande avanço no trato consciente da subjetividade na arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G. C. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Imagem e Persuasão*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

D’AGOSTINO, M. H. S. *Geometrias simbólicas de arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Beleza do Mármore*. São Paulo: Annablume, 2010.

FLORIÊNSKI, P. A. *A perspectiva inversa*. Tradução de Neide Jollageas e Anastassia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

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

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

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

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2000.

HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KOTHE, R. F. *Vitruvius revisto*. In: *Revista de Estética e Semiótica*. Brasília, n. 6, set. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v6.n1.2016.07>. Acesso em: 01 de março 2019.

LOEWEN, A.; D’AGOSTINO M. H. *Ornamento e Decoro em Alberti e Vitruvius*. In: *Designo: Revista de História da Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: Annablume: FAU/USP, n. 2, set. 2004.

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

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

\_\_\_\_\_. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução de Virginia Careaga. 4. ed. Barcelona: Fabula



Tusquets Editores, 2010.

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

PLATÃO. *O Sofista*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Juscelino D. Rodrigues. Fonte Digital: Site “O Dialético”, 2003. Disponível em: <http://www.odialetico.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 01 mar. 2019.

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

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

TATARKIEWICZ, W. *Historia de la Estetica: I – La Estetica Antigua*. Tradução de Danuta Kurzyca. Madri: Akal, 2000.

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

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

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

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

# BASÍLICA DE HAGIA SOPHIA

## HAGIA SOPHIA BASILICA

CAMILA MEDEIROS

---

### Resumo

O artigo a seguir aborda uma análise crítica sobre a obra arquitetônica da Basílica de Santa Sofia pautada por conceitos estéticos e as nas leis da Gestalt. Por fim, abordaremos de forma analítica os principais pensadores sobre o restauro e suas teorias com aplicação de forma a refletir na obra em estudo.

**Palavras-chave:** Hagia; Sophia; Estética; Gestalt; Restauro

### Abstract

*The following article addresses a critical and explanatory analysis of the architectural work of the Hagia Sophia based on aesthetic concepts and the laws of Gestalt. We will approach in an analytical way the main thinkers about restoration and their theories with application in order to reflect on the work under study.*

**Keywords:** Hagia; Sophia; Aesthetics; Gestalt; Restoration

## 1. HISTÓRICO DA OBRA

### 1.1 CONTEXTO

**“Salomão, eu te superei!”**

(Justiniano, 537 d.C. - famosa frase proferida pelo imperador Justiniano I ao ver a conclusão da obra da Basílica)

**Construída em Constantinopla, atual Istambul, na Turquia, durante o Império Bizantino, entre os anos de 532 e 537 d.C., por ordem do imperador Justiniano I, a basílica de *Hagia Sophia*, significa “Sabedoria Divina” e reflete seu caráter religio-**

**so e simbólico. Justiniano desejava que a basílica fosse uma afirmação de sua autoridade imperial e espiritual, o que ficou immortalizado em representações como o mosaico na Basílica de San Vitale, em Ravena, onde ele é mostrado oferecendo a igreja a Cristo (Mango, 1997).**

A obra foi projetada pelos arquitetos Antêmio de Trales e Isidoro de Mileto, matemáticos e engenheiros renomados da época. Eles receberam a missão de criar um edifício que unisse monumentalidade, inovação técnica e função litúrgica. A *Hagia Sophia* foi construída sobre os restos de duas igrejas anteriores — a chamada *Grande Igreja*, erguida por Constantino, e sua reconstrução feita por Teodósio II, destruída durante revoltas e incêndios (Mainstone, 1988).

A edificação é considerada um dos marcos da arquitetura da Antiguidade Tardia e um dos exemplos mais extraordinários do uso de cúpulas no mundo antigo. Sua cúpula central, com cerca de 31 metros de diâmetro e situada a 55 metros de altura, representou uma façanha técnica ao parecer “suspensa do céu por uma corrente de ouro”, como descreveu o historiador Procópio (Eyice, 2012).

Originalmente, a Basílica serviu como centro da Igreja Ortodoxa Bizantina (360–1453), com uma breve ocupação pelo Patriarcado Latino durante o domínio cruzado (1204–1261). Com a conquista otomana de Constantinopla em 1453, passou a ser uma mesquita islâmica, tendo seus mosaicos cristãos cobertos por reboco e recebendo elementos típicos da fé muçulmana, como os minaretes (Necipoğlu, 2005). Em 1935, foi secularizada e convertida em museu pelo governo da República da Turquia, sob o comando de Mustafa Kemal Atatürk (Unesco, 2020).

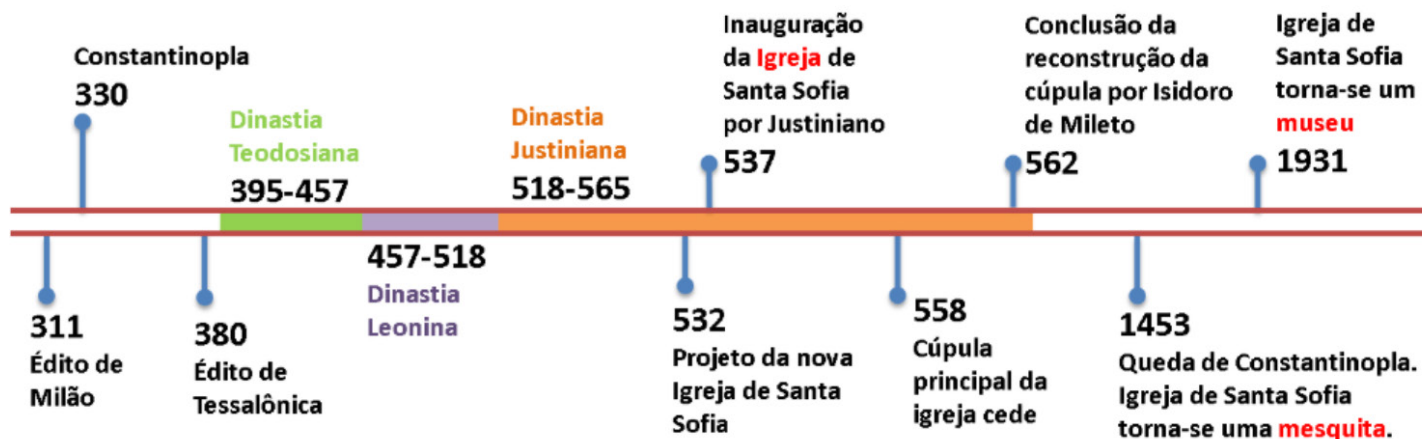


Figura 1 : Linha do tempo.

Fonte: Existe arquitetura no céu, 2015.

Ao longo dos séculos, *Hagia Sophia* passou por diversas restaurações e reformas, em resposta a incêndios (como o ocorrido em 859), terremotos (como os de 869 e 989), e até mesmo profanações, como durante a Quarta Cruzada, quando foi saqueada pelas forças latinas (Harris, 2014). Em 994, sua decoração interna foi renovada, refletindo as transformações religiosas e estéticas pelas quais passou (Krautheimer, 1986).

## 1.2 ESTRUTURA E MATERIAIS

O histórico da Basílica de *Hagia Sophia*, no âmbito da arquitetura, pode ser analisado a partir das técnicas construtivas e dos materiais aplicados em sua edificação. A planta da construção é

em cruz grega, característica marcante do estilo bizantino, sendo essa forma um partido arquitetônico comum nas edificações religiosas dessa época (Mango, 1997). A organização espacial da basílica distribui-se da seguinte maneira:

1. Nartéx Interno – destinado às pessoas que ainda não foram batizadas;
2. Naves Laterais – áreas reservadas para os fiéis comuns;
3. Nave Principal – espaço exclusivo para o clero e a família imperial, refletindo a hierarquia social e religiosa vigente;
4. Abside – local onde fica o altar;
5. Batistério – espaço destinado à administração dos batismos.

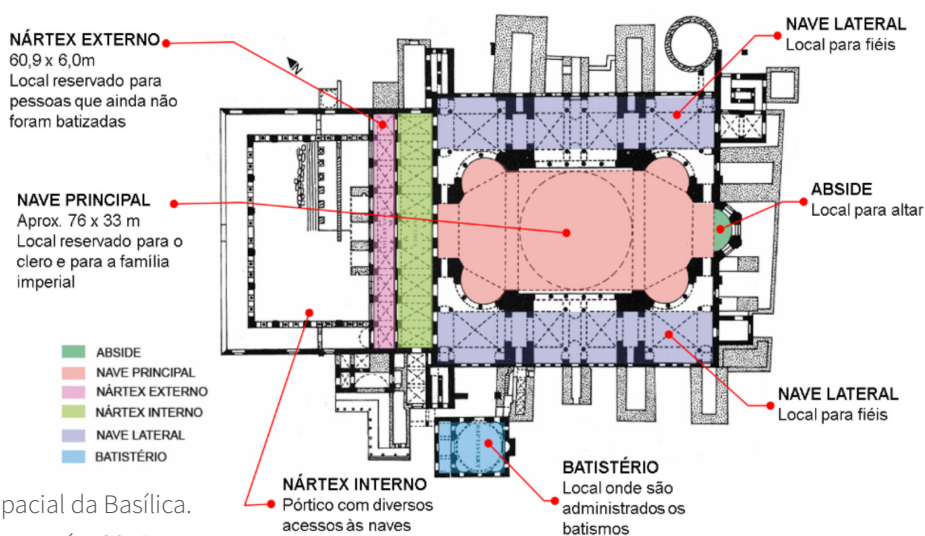
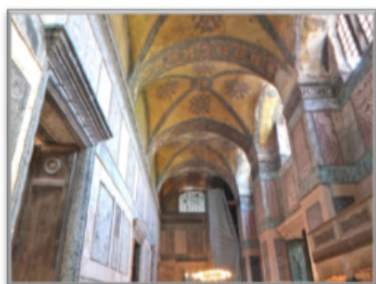


Figura 2 : Disposição espacial da Basílica.

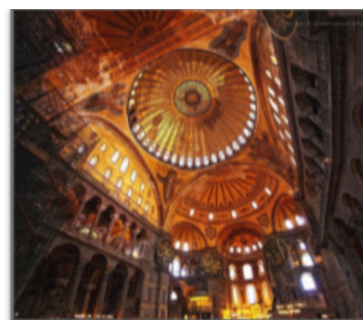
Fonte: Existe arquitetura no céu, 2015.



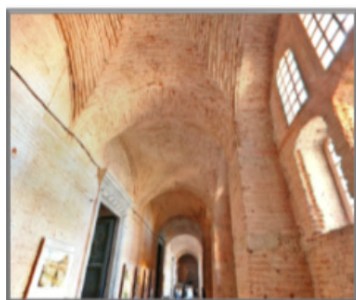
**Figura 03. Nártex interno**  
Coberturas em abóbodas de arestas revestidas em azulejo coloridos com fundo a ouro; Paredes revestidas em mármore talhado.



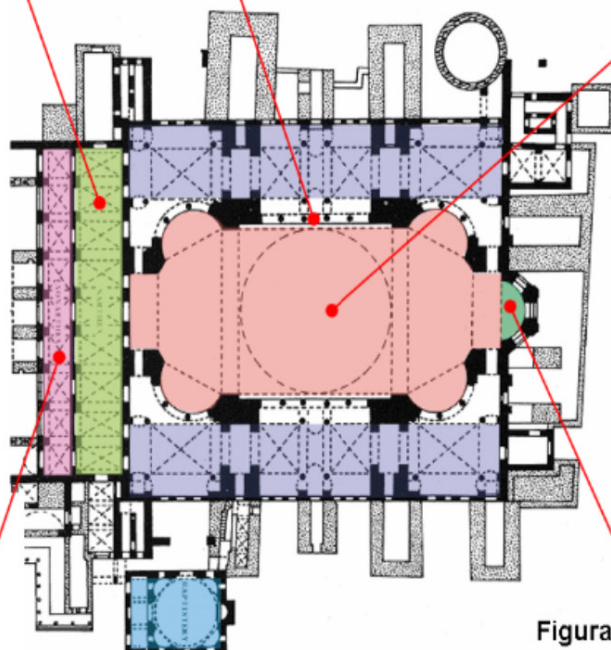
**Figura 04. Colunata com detalhes rendilhados.**



**Figura 05: Nave central**  
Cobertura em cúpula e semi-cúpulas dão a sensação de amplitude do espaço, proporcionando perspectivas.



**Figura 06. Nártex externo**  
Coberturas em abóbodas de arestas feitas em pedras.



**Figura 07. Ábside**  
Semicúpula coberta de mosaicos

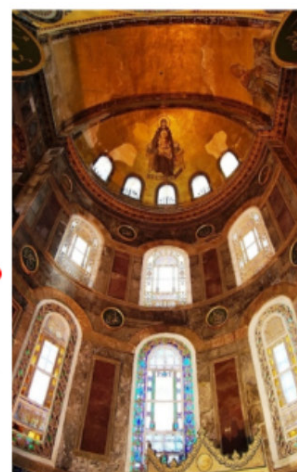


Figura 3: Elementos de composição estética da basílica.

Fonte: Existe arquitetura no céu, 2015.

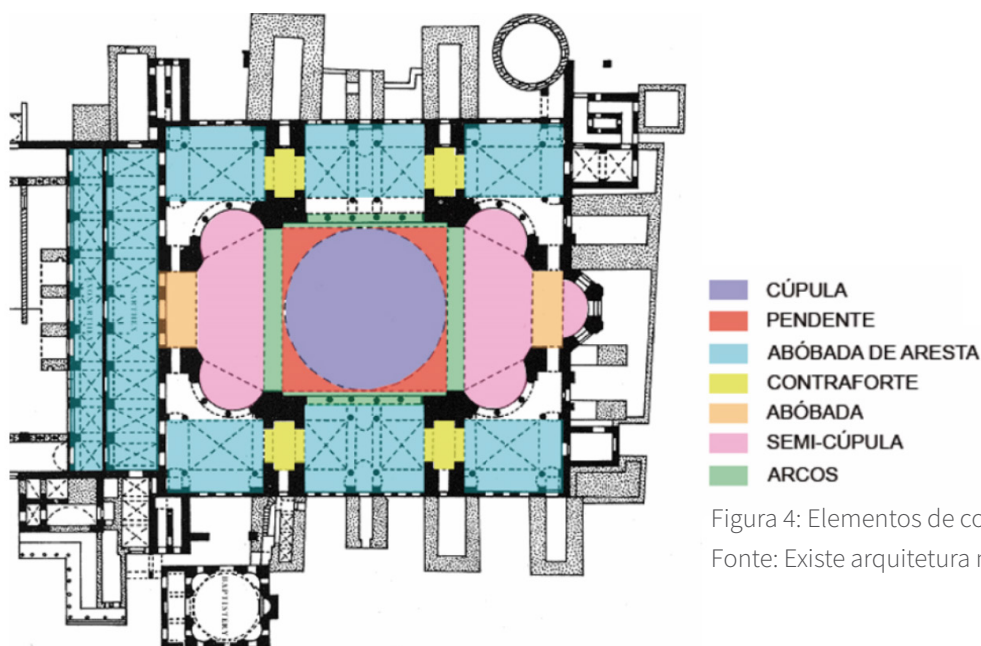
Como herança da cultura oriental, *Hagia Sophia* faz uso abundante de decoração rica e materiais preciosos, como mármore importados de diversas regiões, ouro e pedras nobres. O imperador Justiniano não poupou gastos para expressar a magnitude da Igreja, cujo interior luxuoso apresenta paredes revestidas com mármore colorido, colunas com detalhes rendilhados e revestimentos superiores em ouro e azulejos policromáticos (Kettle, 2004).

Um dos elementos mais impressionantes da basílica é sua cúpula, que possui 40 aberturas próximas à base, permitindo a entrada de luz natural e criando a ilusão visual de que a cúpula está flutuando (Mainstone, 1997). A nave central e a abside, áreas

utilizadas pelo clero e pela família imperial, são mais iluminadas, enquanto as naves laterais são menos iluminadas, criando um jogo de claro-escuro que reforça a dimensão simbólica do espaço sagrado (Fletcher, 1996).

A cobertura, composta por uma combinação inovadora de cúpula e semi-cúpulas, permitiu um vão livre maior, solucionando desafios estruturais da época. A cúpula repousa sobre uma base quadrada através do uso de arcos, que distribuem os empuxos para o solo. Seu ponto mais alto atinge 55,6 metros do chão, sustentado por uma arcada contendo 40 janelas arqueadas que favorecem a iluminação e a leveza da estrutura (Mango, 1997). Os arcos nas di-





- CÚPULA
- PENDENTE
- ABÓBADA DE ARESTA
- CONTRAFORTE
- ABÓBADA
- SEMI-CÚPULA
- ARCOS

Figura 4: Elementos de composição estrutural da basílica.  
Fonte: Existe arquitetura no céu, 2015.



reções leste e oeste dão origem às semi-cúpulas, das quais partem duas êxedras em cada lado, contribuindo para a distribuição eficiente das cargas da cobertura (Mainstone, 1997).

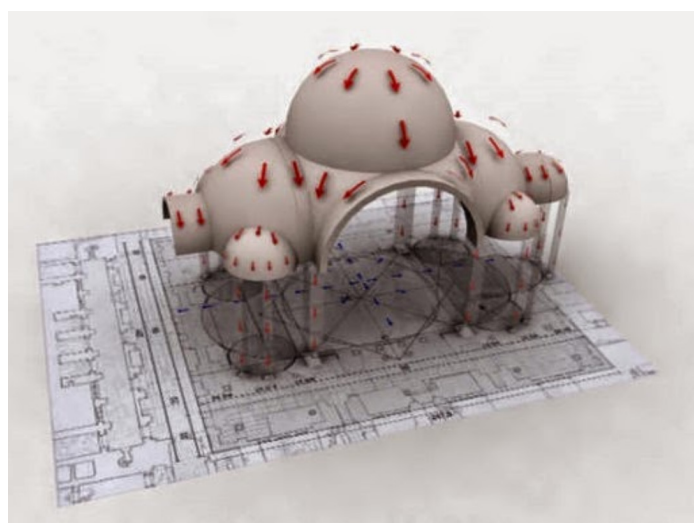


Figura 5: Distribuição de cargas à partir da cúpula.  
Fonte: Existe arquitetura no céu, 2015.

Além da arquitetura estrutural, os mosaicos dourados originalmente cobriam todas as superfícies internas da Basílica, da cúpula até as galerias, conferindo uma atmosfera celestial e de riqueza simbólica ao espaço. Atualmente, restam apenas vestígios dessas obras de arte, mas sua importância permanece evidenciada nas descrições históricas (Kettle, 2004).



Figura 6: Mosaicos da Basílica.  
Fonte: Alamy, 2009.



Figura 7: Mosaicos da Basílica.

Fonte: Alamy, 2009.

## 2. ANÁLISE ESTÉTICA

### 2.1 ENQUANTO OBJETO

**Ao desenvolver projetos nas áreas de arquitetura, paisagismo e urbanismo, uma das principais preocupações do arquiteto é o impacto visual que esses espaços exercerão sobre os usuários. A estética da forma, que será incorporada ao cotidiano da população, possui o potencial de gerar não apenas experiências visuais, mas também influências psicológicas significativas. Portanto, a disposição dos elementos que compõem um projeto deve ser criteriosamente analisada de forma a atender tanto às demandas funcionais quanto à experiência sensorial e perceptiva dos indivíduos, buscando sempre a unidade visual e formal do conjunto (Ching, 2015).**

A percepção visual é um fenômeno de ordem psicofisiológica, sendo essencial compreender que o modo como o ser humano percebe a forma é fundamental para sua interação com o espaço construído. Nesse sentido, a psicologia da forma — Gestalt — oferece uma estrutura teórica relevante para a compreensão desses mecanismos perceptivos. De acordo com Arnheim (2004), os princípios da Gestalt,

como proximidade, similaridade, continuidade, simetria, fechamento e pregnância, são fundamentais para a organização visual e cognitiva dos elementos no espaço.

Kepes (1944) destaca que, para a experiência estética ser plenamente alcançada, é necessário apreender a forma em si, antes de interpretá-la enquanto significado. Ou seja, a percepção deve se basear inicialmente na forma pura e na estrutura resultante das relações entre os elementos visuais.

A arquitetura, ao longo da história, sempre esteve em constante diálogo com os conceitos estéticos, buscando aprimorar estilos anteriores, seja pela valorização do belo, seja por respostas a demandas funcionais ou simbólicas. Nesse contexto, os princípios da Gestalt auxiliam a compreender por que determinadas formas são percebidas como belas ou impactantes, revelando a intencionalidade do projeto arquitetônico na sua comunicação visual (Munari, 2006).

Aplicando essa abordagem teórica à análise da Basílica de Santa Sofia, observa-se que a obra expressa com clareza os princípios gestalticos mencionados. A monumentalidade e a organização espacial da edificação, datada do século VI, refletem o uso consciente de simetria, continuidade das formas e pregnância visual, revelando uma composição harmônica que contribui para sua expressividade simbólica e estética até os dias atuais (Eyice, 2012).

Assim, ao considerar os fundamentos da Gestalt na leitura de projetos arquitetônicos históricos como a *Hagia Sophia*, é possível compreender a intencionalidade formal e perceptiva que sustenta sua relevância visual e simbólica no imaginário coletivo.

#### 2.1.1 PROXIMIDADE

**Segundo os princípios da psicologia da forma, elementos visuais adjacentes tendem a ser percebidos como uma unidade coesa quando comparti-**



ham características como cor, forma, brilho, textura, direção ou espaçamento. Essa tendência é descrita pela Gestalt como o princípio da proximidade, que orienta o agrupamento perceptivo de estímulos visuais semelhantes ou próximos entre si (Arnheim, 1988; Koffka, 1935). Esses princípios são fundamentais na composição arquitetônica, pois influenciam diretamente na leitura espacial e na experiência estética do observador.

Na Basílica de Santa Sofia, construída entre 532 e 537 d.C. em Constantinopla, esse conceito pode ser claramente identificado nas colunas que sustentam a cúpula principal e nos arcos que interligam essas colunas. A disposição regular e equidistante das colunas ao redor da nave central cria uma percepção de ordem e coesão visual, favorecendo uma leitura espacial unificada (Eyice, 2012). A similaridade formal das colunas, associada à sua proximidade, intensifica a sensação de continuidade, reforçando a hierarquia espacial do ambiente.

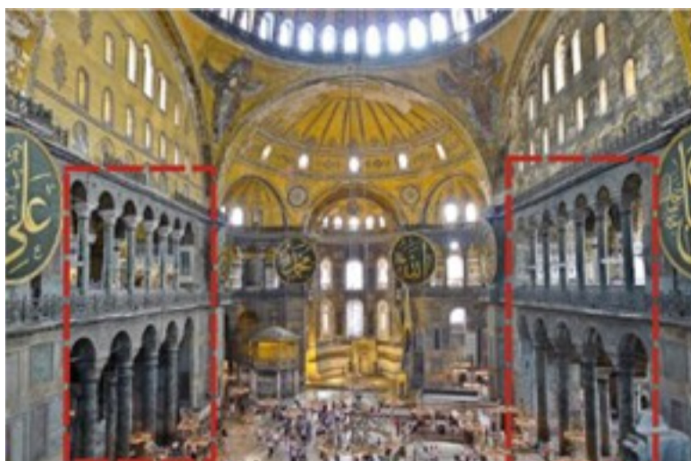


Figura 8: Princípio da proximidade exemplificado na Basílica.

Fonte: Foto de Enis Can Ceyhan com adaptações da autora.

Além disso, os arcos conectores obedecem aos mesmos princípios perceptivos. Sua curvatura uniforme e a distribuição simétrica proporcionam um ritmo visual que conduz o olhar do observador ao longo do eixo longitudinal do templo. Essa organização espacial não apenas cumpre função estrutural, mas também promove uma estética harmônica e integrada, guiando o espectador por meio da arquitetura de forma quase intuitiva (Zevi, 2007). Assim, pode-se afirmar que o uso consciente dos princípios gestálticos, especialmente da **proximidade**, contribui significativamente para a eficácia visual e simbólica da arquitetura da Hagia Sophia. A combinação entre funcionalidade estrutural e clareza perceptiva demonstra o domínio técnico dos arquitetos bizantinos na criação de um espaço que une espiritualidade, simetria e monumentalidade.

## 2.1.2 SEMELHANÇA E SIMETRIA

**A semelhança e a simetria são princípios fundamentais da percepção visual descritos pela psicologia da Gestalt, que explicam como elementos com características semelhantes tendem a ser agrupados na formação de um todo significativo. Segundo Arnheim (1988, p. 39), “os elementos que compartilham atributos visuais, como forma, cor ou orientação, são percebidos como pertencentes a uma mesma unidade, reforçando a coesão do campo visual”.**

Na arquitetura da Basílica de Santa Sofia, esses princípios são evidenciados em diversos aspectos da composição formal. A repetição sistemática de colunas e arcos que compartilham **proporções semelhantes, materiais uniformes e formas curvas suaves** é um claro exemplo do uso da **semelhança** como recurso organizacional e estético. A padronização dos materiais – notadamente mármore e pedra de coloração terrosa – cria uma uniformidade visual que contribui para a leitura harmônica do es-

paço (Eyice, 2012).

Essa uniformidade também se estende aos revestimentos, os quais seguem padrões geométricos e cromáticos recorrentes, reforçando o conceito de pregnância, ou seja, a tendência do sistema percep-



Figura 9: Princípio da semelhança exemplificado na Basílica.

Fonte: Foto de Enis Can Ceyhan.

Além disso, a simetria é um elemento estruturante da concepção arquitetônica da basílica. Sua planta centralizada e a disposição equidistante dos elementos em torno de um eixo axial promovem uma sensação de estabilidade e ordem espacial. Para Zevi (2007), a simetria é historicamente associada à busca por equilíbrio formal, especialmente em edificações de cunho religioso, onde o ordenamento visual colabora com a experiência simbólica e espiritual do espaço.

Assim, a utilização consciente da semelhança e da

tivo a preferir formas organizadas e simples (Koffka, 1935). A **relação entre semelhança e proximidade** ainda atua como um mecanismo complementar na unificação visual da arquitetura, promovendo equilíbrio e continuidade.



simetria em Santa Sofia não apenas atende a critérios funcionais e estruturais, mas contribui decisivamente para a experiência estética e perceptiva do usuário, confirmando o domínio do conhecimento visual por parte dos arquitetos bizantinos.

### 2.1.3 CONTINUIDADE

**O princípio da continuidade refere-se à tendência do sistema perceptivo humano de organizar estí-**



mulos visuais em sequências fluidas e ininterruptas. Segundo Filho (2003, p. 58), “a continuidade é a impressão visual de que as partes seguem uma determinada direção ou ordem perceptiva da forma, formando um todo coeso”. Este princípio é fundamental para a leitura de composições espaciais e arquitetônicas, pois orienta o olhar do observador de maneira natural ao longo dos elementos do ambiente.

Na Basílica de Santa Sofia, o princípio da continuidade se manifesta com clareza tanto na **organização volumétrica da fachada** quanto na disposição interna dos elementos estruturais e decorativos. A repetição de arcos, colunas e faixas ornamentais cria **linhas visuais contínuas** que guiam o observador pelo espaço, promovendo uma sensação de fluidez espacial. Como aponta Arnheim (1988), “a continuidade visual assegura que a percepção não seja fragmentada, permitindo ao observador experimentar o espaço como uma sequência organizada de formas inter-relacionadas”.

As **linhas horizontais e verticais**, presentes nos arcos e ornamentos dispostos ao longo das paredes da basílica, exemplificam esse princípio. A geometria repetitiva dos **arabescos e padrões bizantinos** também contribui para a manutenção dessa fluidez visual, estabelecendo uma conexão entre diferentes setores da estrutura. Essa organização não apenas atende a demandas estéticas, mas também reforça a coerência estrutural e simbólica do edifício.

A continuidade se faz presente ainda na composição da fachada, onde os volumes são sobrepostos verticalmente de maneira gradual, promovendo uma leitura sequencial ascendente. Essa **continuidade vertical** confere à arquitetura uma sensação de crescimento e elevação, favorecendo uma experiência estética que combina estabilidade estrutural e transcendência espiritual — valores frequentemente associados à arquitetura religiosa do período bizantino (Eyice, 2012).



Figura 10: Princípio da continuidade exemplificado na Basílica.  
Fonte: Fotos de Enis Can Ceyhan.



Figura 11: Princípio da continuidade exemplificado na Basílica.  
Fonte: Foto de Enis Can Ceyhan com adaptações da autora.

## 2.1.4 PREGNÂNCIA DA FORMA

O princípio da *pregnância da forma*, também conhecido como “boa estrutura” (*gute Gestalt*), é um dos fundamentos centrais da teoria da Gestalt. Segundo Filho (2003, p. 36), esse princípio estabelece que “qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto o permitam as condições dadas, no sentido da harmonia e do equilíbrio visual”. Ou seja, o observador tende a perceber formas claras, organizadas e estáveis, favorecendo uma interpretação visual que privilegia o equilíbrio compositivo.

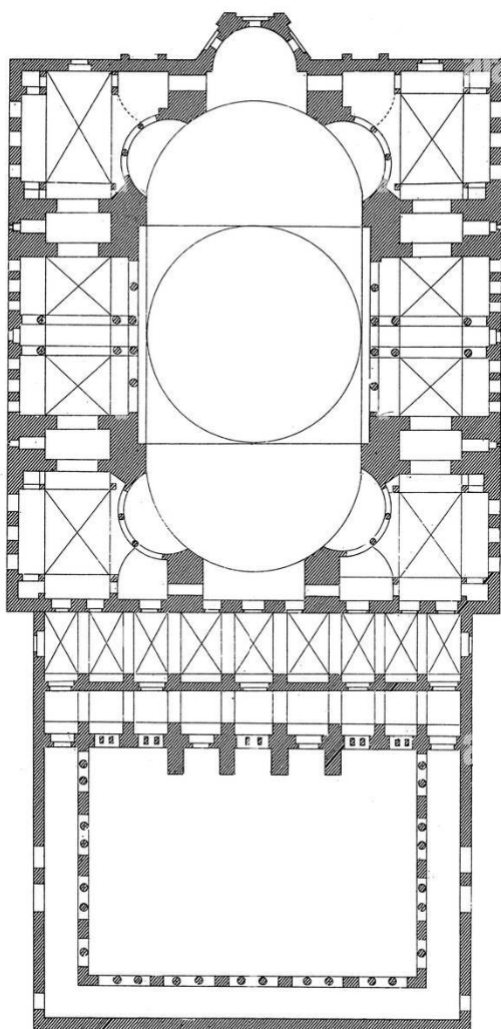


Figura 12: Planta baixa da Basílica.  
Fonte: Alamy, 2009.

Na Basílica de Santa Sofia, esse princípio é amplamente observado na **organização simétrica e centralizada da planta**, que segue um padrão cruciforme. Essa estrutura cruciforme é organizada a partir de uma cúpula central monumental, sustentada por quatro grandes pilares que se conectam por meio de arcos, formando um sistema de apoios claro e inteligível. Tal composição favorece a legibilidade espacial, promovendo a sensação de ordem e estabilidade visual.

Arnheim (1988) reforça que “a boa forma resulta da organização de elementos em estruturas que facilitam sua apreensão imediata, devido à coerência interna e simplicidade visual”. A **cúpula central da Basílica**, elemento de destaque do conjunto, exemplifica perfeitamente esse princípio: sua forma semiesférica, de proporções regulares, com uma base circular perfurada por quarenta janelas, proporciona uma leitura clara e pregnante, tornando-se um ícone perceptivo dominante na composição arquitetônica.

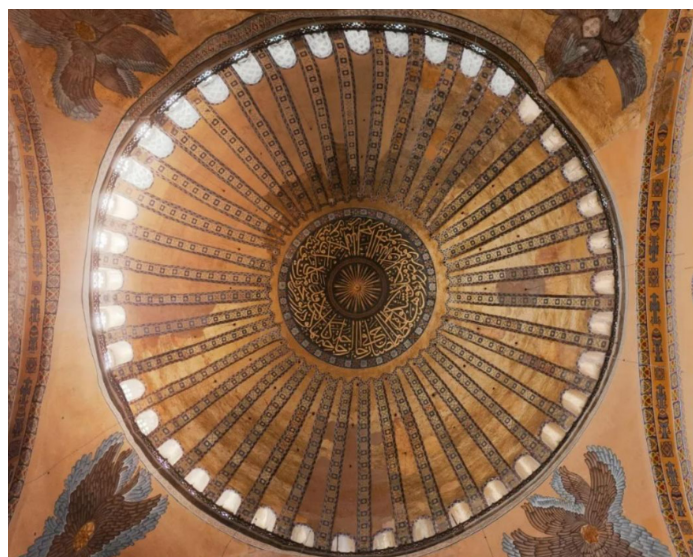


Figura 13: Cúpula na Basílica.  
Fonte: Foto de Enis Can Ceyhan.

Além da estrutura em planta e da cúpula, os padrões repetitivos nos elementos decorativos e nos revestimentos marmóreos também contribuem para a pregnância. Esses padrões seguem **ordenação geométrica** e **simetria formal**, reforçando o entendi-



mento imediato das formas pelo observador e ampliando o impacto visual da edificação.

Como observa Eyice (2012), a Basílica de Santa Sofia sintetiza o ideal bizantino de expressar o divino por meio da ordem e da clareza das formas, sendo um exemplo emblemático da aplicação dos princípios perceptivos que posteriormente seriam sistematizados pela Gestalt.

### 2.1.5 FECHAMENTO

**O princípio do fechamento, segundo a teoria da Gestalt, refere-se à tendência do sistema perceptivo humano de *completar visualmente formas incompletas*, criando figuras coesas mesmo na ausência de contornos físicos completos. Como explica Filho (2003, p. 40), “as forças de organização da forma encaminham-se espontaneamente para uma composição ordenada que propende para a formação de uma unidade fechada”. Assim, a percepção de uma figura não depende exclusivamente de suas bordas físicas, mas da *organização e continuidade dos elementos visuais*, que induzem o observador à interpretação de um todo concluído.**

Na Basílica de Santa Sofia, esse princípio se manifesta com clareza na composição da cúpula central e dos arcos que a sustentam. Ainda que essas estruturas não sejam totalmente fechadas fisicamente — uma vez que há aberturas entre colunas e janelas —, a disposição espacial e a coerência formal entre colunas, arcos e superfícies abobadadas criam uma sensação de fechamento visual. O observador, ao experienciar o espaço, completa perceptivamente as lacunas entre os elementos arquitetônicos, percebendo a cúpula como uma forma completa e estável.

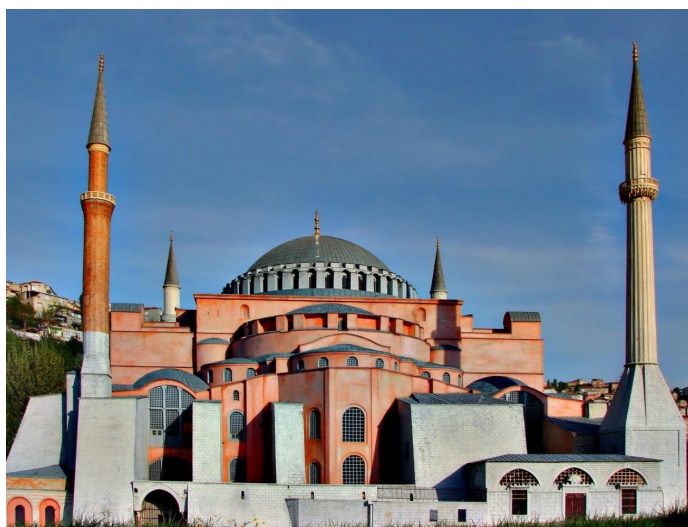


Figura 14: Fachada da Basílica.

Fonte: Foto de Enis Can Ceyhan.

Arnheim (1988) destaca que a percepção humana tende a preencher mentalmente aquilo que falta, desde que haja indícios estruturais que apontem para a continuidade: “A mente conclui aquilo que é sugerido pela organização parcial da forma” (Arnheim, 1988, p. 115). É o que ocorre na fachada principal da basílica, onde, apesar da complexidade das ornamentações — arcos, janelas, painéis e detalhes decorativos —, a composição é percebida como uma unidade coesa, com limites visuais bem definidos.

Além disso, a forma da planta em cruz grega e o arranjo equilibrado dos volumes que compõem a estrutura reforçam o efeito de fechamento. Mesmo com a existência de múltiplos acessos, vãos e aberturas laterais, a configuração simétrica e o uso reiterado de elementos similares garantem uma leitura visual que tende à unidade. Isso contribui para que o edifício, como um todo, seja percebido como uma forma fechada e completa, característica valorizada tanto do ponto de vista funcional quanto estético.

## A PERSPECTIVA DO RESTAURO DA BASÍLICA HAGIA SOPHIA E OS VALORES ATRIBUÍDOS À OBRA ARQUITETÔNICA

A Basílica de Hagia Sophia, em Istambul, é um dos exemplos mais emblemáticos de arquitetura monumental do mundo, resultado de um processo histórico complexo e multifacetado. Edificada originalmente no século VI, durante o reinado do imperador Justiniano, foi reconstruída três vezes, enfrentando eventos destrutivos como incêndios, terremotos e saques. Ao longo dos séculos, sofreu sucessivas transformações de uso e significado: de igreja cristã ortodoxa passou a ser catedral católica, posteriormente mesquita islâmica, museu no século XX e, recentemente, foi reconsagrada como mesquita. Tais mudanças não apenas alteraram seu uso funcional, como também marcaram fisicamente sua estrutura com intervenções arquitetônicas significativas (Kleiner, 2015).

Dessa forma, embora a basílica seja considerada o ápice da arquitetura bizantina, apresenta características que transcendem um único estilo, incorporando elementos otomanos e modernos que testemunham sua trajetória cultural e histórica diversa. Nesse sentido, o debate sobre os valores atribuídos à obra arquitetônica e as abordagens possíveis de restauro torna-se fundamental para compreender o papel da preservação do patrimônio construído.

Sob a ótica das teorias do restauro, a Basílica de *Hagia Sophia* pode ser analisada à luz dos princípios de autores como Cesare Brandi, Alois Riegl e Salvador Muñoz Viñas. Para Brandi (2004), o restauro deve visar a recuperação da unidade potencial da obra, respeitando sua integridade material e estética, mas sem apagar as marcas do tempo. Isso implica preservar os elementos originais bizantinos, como os mosaicos, as colunas e a monumental cúpula central. Já Riegl (1987), ao conceber o “valor histórico” como essencial ao patrimônio, enfatiza que todas as camadas temporais de um edifício são válidas, pois constituem evidência do seu percurso histórico. Assim, os minaretes, arabescos e adaptações islâmicas devem igualmente ser preservados, pois são parte

indissociável da identidade acumulativa da Hagia Sophia.

Complementando essa abordagem, Muñoz Viñas (2005) ressalta que as intervenções contemporâneas no patrimônio devem ser mínimas, documentadas e reversíveis, de modo a garantir a legibilidade e autenticidade da obra. No caso de Hagia Sophia, as restaurações realizadas durante sua transformação em museu no século XX, e mesmo os cuidados recentes após sua reconsagração como mesquita, devem seguir tais preceitos técnicos, considerando não apenas o valor estético, mas também o ético e simbólico da preservação.

Em comparação com os posicionamentos clássicos de Viollet-le-Duc, Ruskin e Camillo Boito, observa-se que *Hagia Sophia* não se enquadra rigidamente em uma única teoria de restauro. Viollet-le-Duc (1990) defendia a restauração estilística idealizada, na qual uma obra deveria ser reconstruída em sua forma “completa”, mesmo que essa versão jamais tenha existido historicamente. Ruskin (2000), por outro lado, era radicalmente contrário à ideia de restauro, pois via nas ruínas a expressão autêntica da passagem do tempo e da ação da natureza e da humanidade. Boito (1995), conciliando os dois extremos, propunha uma abordagem crítica e moderada, considerando os acréscimos históricos como legítimos e defendendo o uso de técnicas de diferenciação entre partes originais e restauradas.

A Hagia Sophia incorpora aspectos tanto da visão de Viollet-le-Duc quanto da de Boito. Por um lado, mantém sua estrutura bizantina original, com a majestosa cúpula, a planta centralizada e os mosaicos sagrados; por outro, acolheu intervenções significativas de diferentes períodos históricos, sem que isso comprometesse sua essência. Essas múltiplas camadas constituem sua riqueza e tornam sua leitura arquitetônica ainda mais significativa. Em termos brandianos, a basílica preserva sua unidade potencial, sem que isso represente uma falsificação histórica, pois suas marcas do tempo são visíveis e compreensíveis.



A célebre metáfora de Boito — “um manuscrito incompleto de Dante poderia ser completado por outro autor?” — é pertinente à reflexão sobre a autenticidade da obra restaurada. Segundo Boito (1995), não se trata de copiar o estilo original, mas de respeitar a historicidade e as transformações legítimas da obra. Do mesmo modo, uma reconstrução exata da Hagia Sophia em estilo puramente bizantino negaria sua trajetória plural, seus usos diversos e a experiência estética e simbólica que se transformou ao longo dos séculos.

Portanto, não é possível isolar a obra de seu contexto histórico, social e espiritual. Cada modificação, cada intervenção e cada nova função da basílica são testemunhos da evolução cultural e religiosa da humanidade. A arte e a arquitetura, ao contrário do que propõem abordagens essencialistas, não existem em vácuo: “não se repete a mesma obra, pois nem o próprio artista é o mesmo em outro momento” (Brandi, 2004). O restauro, nesse sentido, deve atuar como mediador entre o passado e o presente, entre o valor estético e o valor histórico, garantindo que obras como a *Hagia Sophia* permaneçam vivas, compreensíveis e respeitadas em sua totalidade complexa

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**A análise estética da Basílica de Hagia Sophia, concebida dentro do estilo bizantino, revela-se profundamente enraizada nos pressupostos filosóficos do neoplatonismo tardio e nos escritos de Pseudo-Dionísio Areopagita. Tais paradigmas oferecem as bases para compreender a atitude da Antiguidade Tardia em relação à arte e à beleza, concebidas não apenas como atributos formais, mas como vias de acesso ao divino. Esses conceitos metafísicos de estética, embora abstratos, são articulados a partir de experiências sensoriais e**

**perceptivas que moldam a forma como o mundo era compreendido, constituindo, assim, um elemento estruturante da identidade cultural bizantina em seu período inicial.**

A abordagem estética aqui proposta distingue entre os dados estéticos inerentes ao objeto — presentes na composição formal e na decoração arquitetônica do século VI — e aqueles derivados das respostas estéticas suscitadas no observador. Essa análise contempla não apenas os aspectos materiais da arquitetura e ornamentação de Hagia Sophia, mas também as respostas literárias geradas por ela, em especial por meio da *ekphrasis* — um gênero retórico que buscava traduzir, através da linguagem, os efeitos sensíveis provocados pela obra de arte.

As descrições retóricas da *ekphrasis* <sup>43</sup>bizantina não apenas evocam os atributos físicos da Basílica, mas reconstroem as experiências cognitivas e perceptivas do observador do século VI. Dentre os elementos estéticos centrais recorrentes nessas descrições, destaca-se a luz, concebida como fator determinante da experiência espiritual do espaço sagrado. A luz, longe de ser apenas um fenômeno físico, é representada como símbolo da sabedoria divina — uma presença imaterial que organiza, revela e transcende o espaço arquitetônico.

A associação entre luz e sabedoria, amplamente testemunhada nas fontes literárias e nos próprios efeitos visuais da arquitetura, sugere uma estética integrada e intencional, na qual forma, função e simbolismo atuam de maneira entrelaçada. Essa ênfase na luz como meio de mediação sensorial e espiritual não é exclusiva de Hagia Sophia, mas pode ser observada em outros monumentos contemporâneos, demonstrando a difusão de uma sensibilidade estética compartilhada no início do período bizantino.

Portanto, ao reconhecer a interdependência entre estética — compreendida aqui como a experiência sensível da arte — e seus condicionantes afetivos,

---

<sup>43</sup> descrição escrita de uma obra de arte produzida como um exercício retórico.

cognitivos, morais, políticos e técnicos, este estudo propõe que a arquitetura e o design interior de Hagia Sophia resultam de múltiplas escolhas estéticas, inter-relacionadas e conscientemente articuladas. Tais escolhas não apenas estruturam a materialidade do edifício, mas também dão forma a uma experiência perceptiva que traduz o ethos cultural e espiritual do Império Bizantino nascente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMY. *Mosaico bizantino Deesis na parte superior das galerias da Hagia Sophia em Istambul, Turquia*. Disponível em: <https://www.alamy.it/foto-immagine-deesis-bizantina-mosaico-sulla-parte-superiore-delle-gallerie-di-hagia-sophia-a-istanbul-turchia-47929592.html>. Acesso em: 4 jun. 2024.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1988.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Lisboa: Edições Orion, 1995.

BRANDI, Cesare. *Teoria do restauro*. Lisboa: Edições 70, 2004.

CEYHAN, Enis Can. *Interior of Hagia Sophia in Istanbul*. Wikimedia Commons, 2021. 1 fotografia. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hagia\\_Sophia\\_interior\\_by\\_Enis\\_Can\\_Ceyhan.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hagia_Sophia_interior_by_Enis_Can_Ceyhan.jpg). Acesso em: 4 jun. 2025.

CHING, Francis D. K. *Composição arquitetônica: Forma, espaço e ordem*. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

EXISTE ARQUITETURA NO CÉU. *Hagia Sophia – Basílica de Santa Sofia*. Disponível em: <https://existearquiteturanoceu.blogspot.com/2015/04/hagia-sophia-basilica-de-santa-sofia.html>. Acesso em: 04/06/2024.

EYICE, Semavi. *Hagia Sophia: A History*. Istambul:

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1988.

FILHO, Luiz Antônio Vidigal. *Arquitetura e percepção visual: os princípios da Gestalt na leitura do espaço*. São Paulo: Edgar Blücher, 2003.

HARRIS, Jonathan. *Byzantium and the Crusades*. 2. ed. London: Bloomsbury, 2014.

KRAUTHEIMER, Richard. *Early Christian and Byzantine Architecture*. 4. ed. New Haven: Yale University Press, 1986.

KEPES, Gyorgy. *Language of Vision*. Chicago: Theobald, 1944.

KLEINER, Fred S. *História da arte: a arte no tempo*. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

MAINSTONE, Rowland. *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*. New York: Thames & Hudson, 1988.

MANGO, Cyril. *Hagia Sophia: A Vision for Empires*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoria contemporânea da restauração*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NECİPOĞLU, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. London: Reaktion Books, 2005.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua origem*. Lisboa: Edições 70, 1987.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 2004.

RUSKIN, John. *As sete lâmpadas da arquitetura*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2000.

UNESCO. *Hagia Sophia, Historic Areas of Istanbul*. Paris: UNESCO, [2020?]. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/356>. Acesso em: 3 jun. 2025.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Dicionário razoado de arquitetura francesa do século XI ao XVI*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

# O SIMBÓLICO E O LÚDICO NA IGREJINHA

## THE SYMBOLIC AND THE PLAYFUL IN THE LITTLE CHURCH

MILLENA DE MENEZES DUTRA, DANIELE FELICIANO MOTA, CAROLINA DA ROCHA LIMA BORGES

---

### Resumo

A Igreja Nossa Senhora de Fátima, conhecida como “Igrejinha da 308 Sul”, destaca-se pela sua integração espacial com o entorno urbano e sua relevância simbólica e funcional dentro da unidade de vizinhança idealizada por Lúcio Costa. A articulação da Igrejinha com os elementos da Unidade de Vizinhança — escolas, comércio, áreas verdes e habitação — expressa uma espacialidade fluida para escala humana, favorecendo o uso coletivo nos espaços de convívio. A presença de obras de Athos Bulcão e Francisco Galeno reforça a vocação da arquitetura moderna brasileira para o diálogo entre arte e espaço construído. A análise aqui proposta indica que a Igrejinha funciona não apenas como lugar de culto, mas como marco afetivo, simbólico e identitário na paisagem urbana.

**Palavras-chave:** Oscar Niemeyer, Brasília, arquitetura religiosa, Igrejinha

### Abstract

*The Church of Our Lady of Fátima, known as the “Little Church of 308 Sul”, stands out for its spatial integration with the urban environment and its symbolic and functional relevance within the neighborhood unit idealized by Lúcio Costa. The articulation of the Little Church with the elements of the Neighborhood Unit — schools, commerce, green areas and habitation — expresses a fluid spatiality, favoring collective use in living spaces. The presence of works by Athos Bulcão and Francisco Galeno reinforces the vocation of modern Brazilian architecture for the dialogue between art and built space. The analysis proposed indicates that the Little Church is not only as a place of worship, but also is an affective, symbolic and identity landmark in the urban landscape.*

**Keywords:** Oscar Niemeyer, Brasília, religious architecture, Little Church

### INTRODUÇÃO

**Oscar Niemeyer, que se reconhecia ateu, adotava uma postura mais filosófica que religiosa na sua arquitetura para igrejas, expressando a sua visão do homem diante do universo. Os espaços religiosos concebidos por ele costumam abordar o sentido do sublime, como a noção de infinitude do cosmos e diante da pequenez do ser humano.**

Essas características podem ser reconhecidas na Catedral de Brasília, por exemplo, em que a experiência se inicia pelos percursos, que vão desde o espaço externo amplo, passando por uma rampa escura e confinada e finalmente entrando no espaço interno intensamente iluminado, ornamentado por anjos e por desenhos nos vitrais. A arquitetura e a relação entre os espaços expressa o caminho das pessoas ao longo da vida, que é individual, e a possibilidade de conquistar a paz na comunhão entre os homens – esta representada pelo amplo e iluminado espaço interno.

Esta sensação do sublime que a Catedral é capaz de gerar se relaciona ao deslumbramento diante de um espaço monumental, ao contrário da Igrejinha da 308 sul. Esta se destaca pelas formas graciosas e ao mesmo tempo arrojadas numa escala humana, pela permeabilidade dos espaços e pela relação sutil e íntima que estabelece com a paisagem. Nesse sentido, a Igrejinha estaria mais para o belo que para o sublime. O belo é aquilo que nos agrada intuitivamente, que alegra a alma e que ativa a nossa natureza humana. A obra de Niemeyer estaria nessa categoria no modo com que as formas parecem ser espontâneas e naturais, se estabelecendo na paisagem como um gesto natural, tranquilo e mimético, como se sempre tivesse feito parte daquele espaço. O filósofo alemão Schiller fala do belo e do sublime na sua obra “poe-



sia ingênua e sentimental” – usa os temas “ingênuo” e “sentimental”, mais tarde Nietzsche irá usar os termos mais comumente adotados – belo e sublime:

O artista ingênuo soluciona os problemas mais complexos de sua arte com a mesma naturalidade como que vive. De maneira simples e desvoluta faz nascer uma obra que, pronta, parece não guardar vestígio de toda a habilidade técnica empregada em produzi-la. O efeito que causa é, por isso, comparável à impressão que se tem diante de algo gerado pela natureza, não pelo engenho do homem. (Schiller, 2004, pg.17)

Niemeyer costumava dizer que na sua obra, uma vez pronta a estrutura, se tinha a arquitetura definida. A forma estrutural da curva, que não é um arco simples, mas um arco tangenciando uma linha reta, remete à natureza pela leveza e espontaneidade. Essa forma naturalmente se associa ao chapéu das freiras, mas ainda assim, não parece ser estranha no seu contexto. Sua arquitetura se estabeleceu na paisagem de tal modo que parece que sempre esteve ali, fazendo parte daquele conjunto urbano\ natural. Apesar disso, não é mimética e não se dilui na natureza. Se impõe como arquitetura e como escultura: é forma plástica, também é espaço interno. Os painéis de pintura, antes do Alfredo Volpi, e hoje do Francisco Galeno, nos faz lembrar que o interior é abrigo lúdico e acolhimento.



Fig. 1 – Vista da Igrejinha. Foto Carolina Borges

Fig. 2 – Corneta (vestimenta).

fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cornetas\(vestimenta\)#:~:text=As%20cornetas%20s%C3%A3o%20um%20tipo,cabe%C3%A7a%20de%20quem%20a%20veste](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cornetas(vestimenta)#:~:text=As%20cornetas%20s%C3%A3o%20um%20tipo,cabe%C3%A7a%20de%20quem%20a%20veste)

Fig. 3 – Vista da Igrejinha. Fonte: [https://arqbrasilia.com.br/todas\\_paroquias/igrejinha-nossa-senhora-de-fatima/](https://arqbrasilia.com.br/todas_paroquias/igrejinha-nossa-senhora-de-fatima/)

## 1. CONTEXTO HISTÓRICO E CONSTRUÇÃO

**Como parte do projeto de Lucio Costa para o Plano Piloto, o projeto da Igrejinha foi desenvolvido por Oscar Niemeyer e Joaquim Cardozo no final do ano de 1957 e inaugurada em 1958. A igreja compõe a escala residencial da Unidade de Vizinhança que inclui serviços e equipamentos como as escolas, o cinema, o clube e o comércio local.**

De acordo com o material levantado no Instituto Histórico e Geográfico do DF 77, um ano após a posse do Presidente Juscelino, em 1957, a família toma conhecimento da grave enfermidade da filha de Juscelino, Márcia Kubitschek. Neste momento chega ao Brasil o Presidente de Portugal, Craveiro Lopes e sua esposa, que em seu encontro com D. Sarah a aconselha a rezar para Nossa Senhora de Fátima pela cura da filha. Com a cura de Márcia, D. Sarah cumpre a promessa e manda construir a Igreja Nossa Senhora de Fátima, apelidada de Igrejinha.

A proposta de incluir um templo religioso dentro da Unidade de Vizinhança tem origem na Carta de Atenas, que foi a carta patrimonial escrita por Le Corbusier a partir de um congresso de urbanismo – o IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM). A Carta de Atenas estabelece princípios para o planejamento de cidades, enfatizando a separação de funções urbanas (habitar, trabalhar, circular, cultivar o corpo e espírito). Com isso, a igreja católica faria parte das superquadras, voltadas apenas para a população local.

Como naquele momento, ainda hoje faz sentido que o templo religioso criado na superquadra seja católico, já que a maioria da população brasileira ainda segue a religião católica, por mais que as igrejas evangélicas tenham crescido. Sendo na asa sul, com a maioria da população acima de 60 anos de idade e de religião católica, a Igrejinha se mantém amplamente frequentada.

## 2. ANÁLISE DA OBRA

### 2.1 Função e Estrutura

A área de projeção da cobertura sofreu grande redução, passando para aproximadamente 350 m<sup>2</sup>, em contraste com os 850 m<sup>2</sup> da proposta anterior. O programa de necessidades sofreu simplificações em função da restrição dos espaços e diminuição inclusive do pé direito que acarretou a retirada do mezanino que anteriormente abrigava o coro. Com isso, a escada helicoidal externa em concreto armado também não tinha mais serventia. O corpo da nave tornou-se menor e o púlpito, apesar de presente nos desenhos técnicos, não foi construído. A residência paroquial foi eliminada, sendo mantida apenas uma sala para sacristia e um pequeno depósito. O volume do batistério foi relocado para uma das laterais do altar, incorporado ao desenho da alvenaria, definido pela concordância de linhas retas e curvas.

A intenção inicial de evidenciar a leitura do plano de cobertura da capela pelo efeito de luz e sombra ocasionado pelo recuo da pequena nave foi mantida e ratificada pelo uso do azul profundo aplicado nos azulejos de Athos Bulcão que revestem suas paredes externas.

A parte superior da Igrejinha conta com cinco vigas abertas em leque, unidas por um único ponto. De frente, o monumento parece um chapéu de freira ou o véu de uma santa suspenso no ar. O desenho de Niemeyer é coroado, em sua parte mais alta, com uma cruz.

### 2.2 - Elementos Decorativos

Instalado em 1959, o mural de azulejos que reveste a Igrejinha foi a primeira obra de Athos Bulcão para a capital federal. Em seu trabalho, o artista escolheu representar a pomba do Divino Espírito Santo e a estrela de Belém.

O contraste entre as paredes brancas e o painel de azulejos é acentuado pela leveza dos pilares, posicionados nos vértices da cobertura como pontos



intensificadores de nível, sendo os elementos de maior altura da composição. Os vazios abaixo da cobertura também acentuam esse contraste entre painel, cobertura e espaços verdes.

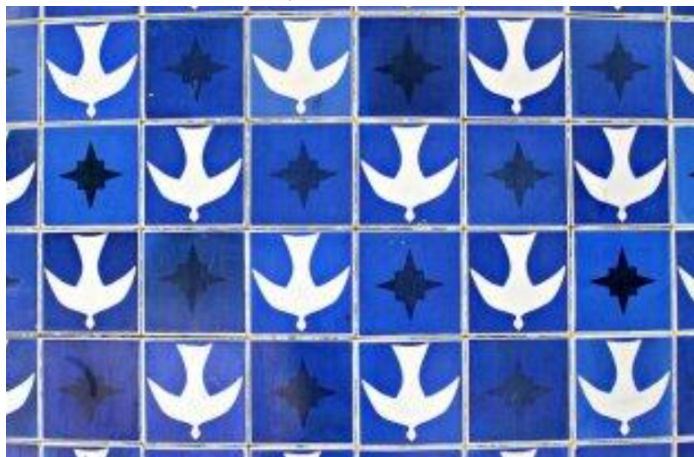


Fig. 4 – Azulejos da Igrejinha. Foto Fundação Athos Bulcão



Fig. 5 e 6 – Vista da Igrejinha. Foto Carolina Borges

Internamente, a parede do fundo do altar recebia no projeto original um painel de Ceschiatti que não foi

executado, tendo sido Alfredo Volpi foi responsável por pintar os murais, em 1958. A representação era da Virgem Maria com o Menino Jesus nos braços cercada por bandeirolas. Na parede esquerda de quem está de frente para o altar, Volpi pintou formas retangulares que lembram aberturas e portas. As bandeirinhas talvez tenham sido feitas conforme a lógica do ternário, somando 33, número importante para a narrativa católica (talvez referenciando as três crianças que viram Nossa Senhora de Fátima).



Fig. 7 - Pintura original Volpi, 1960. Fonte: [https://www.metro-  
poles.com/materias-especiais/como-uma-briga-religiosa-termi-  
nou-com-os-afrescos-de-volpi-apagados-da-igrejinha](https://www.metro-<br/>poles.com/materias-especiais/como-uma-briga-religiosa-termi-<br/>nou-com-os-afrescos-de-volpi-apagados-da-igrejinha)

De acordo com a historiadora da arte Graça Ramos, registros sobre a pigmentação são divergentes. Um filme da época mostra as bandeirolas em duas tonalidades: branco e vermelho terroso; os arcos aparecem em uma cor fechada, que poderia ser preto ou verde-escuro. No fundo do altar, sobre a mesa da eucaristia, destacava-se a imagem de Nossa Senhora flutuando segurando uma varinha ou flor e embalando o menino Jesus, que tinha uma bola nas mãos. Os dois usam uma coroa simples. A santa veste um véu escuro e bata cor de terra. Assim como a criança, ela não tem os contornos dos olhos, da boca e do nariz. Duas colunas com 12 bandeirinhas cada — pintadas em branco e, possivelmente, verde-escuro — definem os limites espaciais da obra, confeccionada sobre um fundo azul. A terceira parede, à direita de quem olha para o altar, provavelmente não foi pintada. ([https://www.metro-  
poles.com/materias-especiais/como-uma-briga-religiosa-terminou-  
com-os-afrescos-de-volpi-apagados-da-igrejinha](https://www.metro-<br/>poles.com/materias-especiais/como-uma-briga-religiosa-terminou-<br/>com-os-afrescos-de-volpi-apagados-da-igrejinha))

Quatro anos depois a pintura foi raspada até o rebo-  
co por religiosos descontentes com o desenho e em  
seguida, uma mão de tinta azul foi feita. De acordo  
com Mastrobuono, diretor do Instituto Alfredo Volpi,  
a destruição da obra ocorreu por vários motivos,  
dentre eles, intolerância religiosa de fieis que consi-  
deravam os símbolos “profanos” – a Nossa senhora  
não possuía pés nem rosto ou talvez por não repre-  
sentar a Nossa Senhora de Fátima, e sim a Virgem  
Maria.

Sem que fosse possível recuperá-la, a obra foi subs-  
tituída pela pintura do artista piauiense morador  
de Brazlândia, Francisco Galeno. Assim como Volpi,  
Galeno, em 2009, misturou o sagrado ao “profano”.  
As figuras estão sobre um tom de azul intenso, tal-  
vez uma assimilação de artistas do arte sacra do  
proto renascimento, como Giotto. A representação  
de pipas, flores teria sido utilizada pelo artista para  
simbolizar a aparição de Nossa Senhora para as três  
crianças na cidade de Fátima, em Portugal.

O caráter celebrativo da pintura e o colorido se afas-  
ta da sobriedade tradicional da arte sacra europeia  
e aproxima-se das manifestações populares brasilei-  
ras. Há uma geometrização desalinhada, com mo-  
vimento rítmico e com musicalidade, remetendo a  
danças e ritmos musicais brasileiros. A santa não é  
a Virgem Maria, mas a própria Nossa Senhora de Fá-  
tima que dá nome à igreja, também sem rosto. Ela  
tem uma pipa nas mãos, no lugar do menino Jesus  
da pintura de Volpi, o rosário é um carretel de linha e  
a coroa é decorada com flores.

Percebi que para encontrar um caminho próprio  
eu teria que olhar para dentro de mim e recupe-  
rar a minha infância às margens do Rio Parnaí-  
ba. Então, comecei a trabalhar com os carretéis  
que a minha mãe usava, com os anzóis do meu  
pai, com os carrinhos de lata de sardinha que a  
gente fazia. (Francisco Galeno. Fonte: [https://  
g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2025/06/02/ar-  
tista-plastico-francisco-galeno-morre-aos-69-a-  
nos-no-litoral-do-piaui.ghtml](https://<br/>g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2025/06/02/ar-<br/>tista-plastico-francisco-galeno-morre-aos-69-a-<br/>nos-no-litoral-do-piaui.ghtml))

Galeno incorpora elementos do imaginário nordes-  
tino e sertanejo, da paisagem natural – flores estili-  
zadas, pássaros, sol, folhagens, frutas – e bandeiras  
e estandartes com traços simples, remetendo às ra-  
ízes culturais do artista, a arte naïf e à arte popular  
brasileira. Essa iconografia regionalizada conecta o  
sagrado ao cotidiano e às referências da cultura bra-  
sileira.







Fig.8 - Pintura de Francisco Galeno. Fotos Carolina Borges e <https://selonart.wixsite.com/selonart/post/igreja-nossa-senhora-de-f%C3%A1tima-igrejinha-da-308-sul>

Os trabalhos de Volpi e de Galeno possuem uma linguagem semelhante no uso das cores, formas simples e na assimilação dos traços e elementos da arte naïf. E Galeno parece ter optado por manter algumas características da obra de Volpi, como uma forma de celebrar e homenagear o artista. As reações por parte dos frequentadores da igreja foram bastante negativas na época, talvez por entenderem a arte sacra por um viés mais realista. De qualquer modo, a obra se manteve.

O artista piauiense Francisco Galeno faleceu no dia

02 de junho de 2025. De acordo com fontes jornalísticas, a causa da morte foi complicações com a dengue.

## 2.3 Espaços

A igreja é composta por uma nave central única e uma sacristia escondida no fundo, junto a um pequeno sanitário. O piso externo é espelhado sob a forma triangular do telhado, de forma que se integra com a entrada principal, sendo realizadas muitas celebrações religiosas com essa incorporação. Na prática, as portas são completamente abertas para o exterior e as cadeiras são colocadas no espaço externo, aumentando a capacidade de pessoas na cerimônia, de 40 para 140 pessoas.

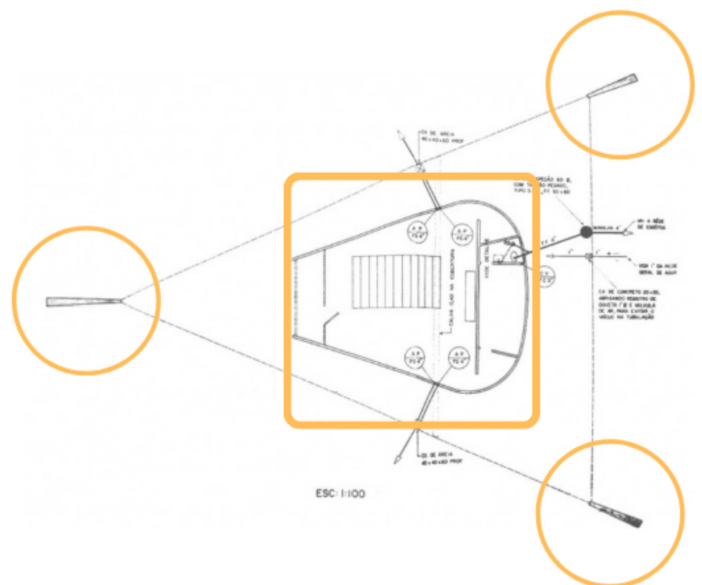


Fig.9 - Planta baixa Igrejinha. Acervo Luciane Scottá

## 2.4 Eixos

A Igrejinha está integrada aos princípios do Plano Piloto da cidade, caracterizado por eixos que se cruzam, formando uma malha urbana simétrica e organizada. A igreja foi estrategicamente localizada em cruzamento de eixos, conferindo-lhe uma posição simbólica e proeminente na cidade. Além disso, sua disposição interna segue os eixos cardinal e diagonal, contribuindo para a organização espacial e a si-

metria do edifício.

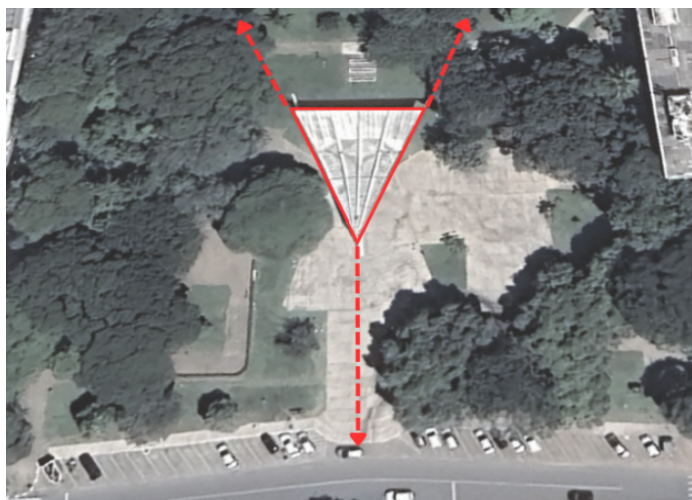


Fig. 10 - Fotos do Google Earth com linhas autorais

A fachada é simétrica em relação ao eixo central, com elementos distribuídos em ambos os lados. O telhado hiperboloide exibe uma simetria axial, com uma curvatura uniforme em relação ao eixo central da estrutura. Os padrões repetitivos nos azulejos de Athos Bulcão na fachada reforçam essa sensação de equilíbrio visual. Internamente, a disposição dos espaços e elementos arquitetônicos também segue princípios de simetria, criando uma sensação de ordem e proporção.

A simetria do triângulo isósceles presente na obra permite uma relação forte com o lugar, o vértice da fachada principal aponta para a direção da entrada, criando um eixo de forte relação com a rua. Os outros vértices posteriores criam eixos que se relacio-

nam com o entorno, abrindo sua perspectiva para o horizonte.

## 2.5 - Volumes

O volume da Igreja é composto por um único volume central formado por uma base onde a cobertura se apoia. Esta cobertura se apoia sobre 3 pilares, que criam um formato triangular sobre a base e acentuam a verticalidade na obra.

A cobertura é uma estrutura em laje triangular inclinada, que faz referência a um chapéu de freiras, e que dá à igreja uma aparência única e dinâmica. Esta curvatura suave do telhado contrasta com a verticalidade das paredes, de azulejos azuis de Athos Bulcão, criando um volume esguio e alongado, que se eleva elegantemente em direção ao céu.



Fig. 11 – Vista da Igrejinha. Foto Carolina Borges

## 2.6 Gestalt

As Leis da Gestalt são princípios fundamentais da psicologia da percepção que explicam como os seres humanos organizam e interpretam os elementos visuais ao seu redor. Desenvolvidas pelos psicólogos alemães Max Wertheimer, Kurt Koffka e Wolfgang Köhler no início do século XX, essas leis enfatizam a tendência natural do cérebro humano de buscar



padrões e formas completas, em vez de apenas uma coleção de partes isoladas.

**Pregnância da Forma:** A pregnância da forma é um princípio fundamental da psicologia da Gestalt que se refere à tendência natural do cérebro humano de perceber formas complexas, padrões ou objetos de maneira simples, organizada e significativa. A aplicação do princípio ocorre de maneira automática e subconsciente na percepção humana, influenciando como organizamos e interpretamos estímulos visuais complexos de maneira simples e coerente.

A estrutura da Igrejinha apresenta uma forma simples e facilmente compreensível, caracterizada pela sua cobertura triangular apoiada em três pilares brancos. Essa simplicidade formal facilita a percepção imediata da edificação como um todo coeso e organizado. A escolha das cores também contribui para a pregnância da forma: o branco da cobertura destaca-se contra o azul do céu, enquanto a curvatura da estrutura se diferencia do horizonte retilíneo de Brasília. Esse contraste cromático e formal reforça a legibilidade e a pregnância visual da obra, fazendo com que a Igrejinha se destaque no ambiente urbano.



Fig. 12 – Vista da Igrejinha. Foto Carolina Borges

**Segregação:** a segregação refere-se à capacidade do cérebro de distinguir objetos mesmo quando estão sobrepostos. Isso ocorre devido a diferenças estéticas e formais como textura, cor, contraste, sombras, volume e brilho. A capacidade perceptiva de separar

um objeto em partes distintas, é evidente na leitura da Igrejinha como pode-se observar na figura abaixo. A estrutura pode ser decomposta em elementos claramente definidos: a cobertura triangular e os pilares brancos contrastam com as paredes revestidas de azulejos azuis de Athos Bulcão e a vegetação circundante.



Fig.13 - Igrejinha com intervenções autorais

As linhas e formas distintas dos diferentes componentes da Igrejinha facilitam a segregação visual. As curvas suaves da cobertura contrastam com as linhas retas e perpendiculares da base, permitindo ao observador distinguir claramente entre as diferentes partes da estrutura. Este contraste é ainda mais acentuado pela escolha de materiais e cores, com a leveza e a luminosidade da cobertura branca destacando-se sobre a base mais escura e sólida.

**Continuidade:** princípio que descreve como percebemos linhas e formas contínuas, mesmo quando são interrompidas por outros elementos. Esse princípio ajuda a explicar como nosso cérebro organiza e interpreta informações visuais de maneira fluida e contínua. Na Igrejinha, essa continuidade é manifestada através das formas e linhas que se complementam e se estendem de maneira clara e sem interrupções. A cobertura triangular, apoiada em três pilares, cria uma sensação de movimento contínuo.

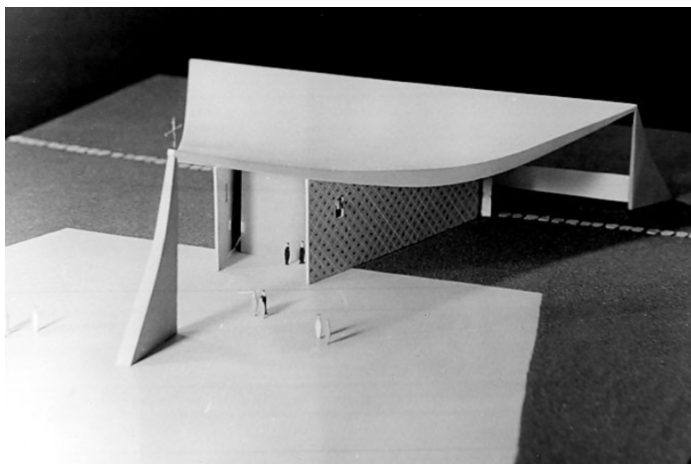


Figura 14 - Maquete da Igreja Nossa Senhora de Fátima (igrejinha). Fotografia não identificado [Acervo Arquivo Público do Distrito Federal]

A impressão de continuidade é reforçada pela clareza e definição das linhas e planos. As curvas suaves da cobertura e as linhas perpendiculares da base seguem um movimento de repouso estável, proporcionando uma sensação de ordem e coesão visual. A permeabilidade visual, resultante da ausência de uma entrada bem definida, também contribui para essa sensação de continuidade, permitindo uma transição fluida entre o exterior e o interior da edificação.

## COMENTÁRIOS FINAIS

**A arquitetura da Igrejinha não apenas se destaca visualmente, mas também proporciona uma experiência perceptual e sensorial gerada por estímulos e contrastes cromáticos que se dão pela relação da pintura branca da estrutura com as pinturas internas de Francisco Galeno, o mural de Atos Bulcão e a paisagem natural circundante. A relação com a natureza acontece de uma forma delicada e sutil: os caminhos e eixos de conexão entre exterior e interior fazem com que a arquitetura se estabeleça na paisagem de uma forma generosa – por mais que seja uma forma impactante, elementos como a escala e a implantação integram forma e paisagem de uma forma fluida e natural – não há uma barreira que os separa, os**

**próprios azulejos azuis têm essa função de suavizar a barreira visual gerada por uma suposta parede branca.**

As pinturas internas completam a arquitetura e rompem com o caráter escultural da forma ao destacar o seu espaço interno. Ao mesmo tempo, espaços externos e internos são integrados por meio de um espaço de transição formado pela cobertura (que também é utilizado nas missas e cerimônias). Essa permeabilidade, onde não se tem uma clara definição de onde é interior e exterior, gerando a integração com a paisagem circundante, faz com que a Igrejinha tenha um sentido de acolhimento e pertencimento.

## REFERÊNCIAS

CHING, F. *Arquitetura: Forma, Espaço e Ordem*. Tradução de Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CIAM – CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA MODERNA. *Carta de Atenas*. Brasília: IPHAN, 2001.

FILHO, João Gomes. *Gestalt do objeto*. 5. ed. São Paulo: Escrituras, 2012

COSTA, Lucio (1950). A obra de Oscar Niemeyer. In XAVIER, Alberto (org.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. 2ª edição. Porto Alegre, Uniritter, 2007.

NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. 4ª edição. Rio de Janeiro, Revan, 2006.

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

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.



\_\_\_\_\_. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução e apresentação de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2004.

#### Sites Pesquisados

<https://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2025/06/02/artista-plastico-francisco-galeno-morre-aos-69-aos-no-litoral-do-piaui.ghtml> (acesso em 17 de junho de 2025)

(<https://www.metropoles.com/materias-especiais/como-uma-briga-religiosa-terminou-com-os-afrescos-de-volpi-apagados-da-igrejinha>) (acesso em 17 de junho de 2025)

# LA ESCRITURA CONTRA UNA COTIDIANIDAD INSOPORTABLE

## WRITING AGAINST AN UNBEARABLE EVERYDAY LIFE

JUAN MANUEL DÍAZ LEGUIZAMÓN

---

### Resumo

Este trabajo analiza dos obras latinoamericanas de mediados del Siglo XX: *Villa Miseria también es América* (Bernardo Verbitsky, 1957) y *Quarto de Despejo: Diario de uma favelada* (Carolina Maria de Jesus, 1960). Mediante la teoría de la vida cotidiana y la de geografías emocionales, principalmente la categoría de *cultural shifters*, la escritura se convierte en instrumento tanto para denunciar como para hacer frente a las condiciones espaciales y materiales insoportables de los barrios marginales conocidos como favelas y villas miseria, los cuales operan como factores de normalización de una cotidianidad que se torna inhumana y destructiva.

**Palavras-chave:** *cultural shifters*, *Villa Miseria también es América*, Bernardo Verbitsky, *Quarto de Despejo: Diario de uma favelada*, Carolina Maria de Jesus.

### Abstract

This paper analyzes two Latin American works of the mid-twentieth century: *Villa Miseria también es América* (Bernardo Verbitsky, 1957) and *Quarto de Despejo: Diario de uma favelada* (Carolina María de Jesús, 1960). Through the theory of everyday life and that of emotional geographies, mainly the category of *cultural shifters*, writing becomes an instrument both to denounce and to confront the unbearable spatial and material conditions of the marginal neighborhoods known as favelas and slums, which operate as factors of normalization of a daily life that becomes inhuman and destructive.

**Keywords:** *cultural shifters*, *Villa Miseria también es América*, Bernardo Verbitsky, *Quarto de Despejo: Diario de uma favelada*, Carolina Maria de Jesus.

En este trabajo analizo dos obras latinoamericanas de mediados del Siglo XX: *Villa Miseria también es América* (Bernardo Verbitsky, 1957) y *Quarto de Despejo: Diario de uma favelada* (Carolina Maria de Jesus, 1960). Mediante la teoría de la vida cotidiana y la de geografías emocionales, principalmente la categoría de *cultural shifters*, muestro cómo la escritura se convierte en instrumento tanto para denunciar como para hacer frente a las condiciones espaciales y materiales insoportables de los barrios marginales conocidos como favelas y villas miseria, los cuales operan como factores de normalización de una cotidianidad que se torna inhumana y destructiva.

### 1. LA VIDA COTIDIANA COMO FENÓMENO SOCIAL Y LOS CULTURAL SHIFTERS.

**Es precisamente en la década de 1960, momento en que se publican las dos obras objeto de este análisis, que a su vez se consolida desde Europa una teoría que busca tomar como objeto de estudio sistemático un ámbito hasta ese momento descuidado por los estudiosos de lo social: la vida cotidiana. En el marco de un ambiente intelectual marcado por la política, autores como la húngara Ágnes Heller y los franceses Henri Lefebvre y Michel de Certeau tratan de llamar la atención sobre la importancia de este nuevo campo de estudio por considerar que en la vida cotidiana se anclan, de manera fundamental, diversas posibilidades u obstáculos para las aspiraciones de liberación entonces en boga.**

No deja de ser curioso que la teoría se tardara tanto en poner atención a algo tan aparentemente obvio: la importancia de lo cotidiano en nuestras vidas. En realidad, no es un accidente que la vida cotidiana se nos vuelva “clandestina”, para usar una expresión

de Rossana Reguillo (2000). Al contrario, esto es casi inevitable, como lo explica la naturaleza misma de la cotidianidad. En palabras de Michael Sheringham:

Lo cotidiano está más allá de nuestra atención. Es lo que pasamos por alto. Desde un punto de vista, así es como debería ser: lo cotidiano es un lugar de perdición. ¿Por qué persistir en lo que es meramente diario? Nuestro deber es realzar las cosas: hacemos bien en rehuir lo ordinario. Sin embargo, por una razón diferente, es un riesgo pasar por alto lo cotidiano. Es la fuente de nuestra verdad; el mundo de todos los días es nuestro lugar de origen: nos alienamos en lo extraordinario, no en lo ordinario (22)<sup>44</sup>.

Este pasaje nos invita a la vez a dos cosas: 1- a pensar la necesidad de reconocer la importancia de la vida cotidiana como algo que nos constituye, pues es la fuente originaria de nuestras verdades; y 2- a aprender a distanciarnos críticamente de lo ordinario y sus “verdades”, a no dejarnos embeber por ellas y ser simplemente determinados por esa normalidad que la cotidianidad de nuestras vidas instaura en nosotros.

Ahora bien, este proyecto recién anunciado no es tarea fácil, como advierte el filósofo Maurice Blanchot, para quien lo cotidiano aparece como:

un nivel de la vida [...] caracterizado por la paradoja y la ambigüedad [siendo] la indeterminación [una] característica definitiva de la vida cotidiana: lo cotidiano escapa; es la cosa más difícil de desvelar. El hecho o condición de ser/estar en lo cotidiano no implica conciencia por parte nuestra (comentado por Sheringham 16).

Si como actores sociales nos definimos y constituimos a nosotros mismos a partir de nuestras acciones, y si estas acciones se naturalizan y normalizan

en lo cotidiano mediante una serie de repeticiones y rutinas que se vuelven hábitos inconscientes, entonces resulta comprensible la afirmación de que “la vida cotidiana no es problemática *a priori*” (Reguillo 78). Para decirlo de otro modo, los sujetos se funden tan estrechamente con las condiciones de su cotidianidad que empiezan a verla como algo necesario e inevitable; y esto les impide desarrollar una visión crítica ante ella. Cuestionar la existencia de lo cotidiano lleva a cuestionar la propia existencia, y eso tiene como consecuencia la puesta en crisis de la propia identidad. Desde esta perspectiva, la cotidianidad parecería tener un sentido eminentemente conservador<sup>45</sup>, pues sería la responsable de garantizar que el orden social simplemente se reproduzca a perpetuidad. Sus discursos y prácticas tendrían como función “«proteger contra el acontecimiento», es decir, contra aquellos eventos disruptivos que trastocan el continuo de la vida cotidiana” (Reguillo 81).

De esta manera se reconoce lo complicado que resulta salir de la asfixia causada por lo cotidiano y no sorprende que esto sea así, incluso cuando sus condiciones son crueles y destructivas. Siguiendo la teoría, pareciera que para lograr el cambio no basta con detonar un acontecimiento que implante nuevas estructuras y posibilidades de transformación desde afuera, tal como lo han propuesto la mayoría de los proyectos políticos revolucionarios: se requeriría también contrarrestar la fuerza de aquellos factores de normalización que operan desde adentro para que no obstruyan los efectos transformadores de los cambios externos. Como una manera de aportar a la discusión, abordaré ahora la existencia de un caso extremo en la historia de América Latina en el que la cotidianidad se encuentra tan deteriorada, se ha hecho tan violenta e inhumana, que cuesta entender cómo se hace soportable y cómo se puede siquiera pensar en luchar contra su inercia; y analizaré cómo

<sup>44</sup> Las traducciones de las citas, tanto del inglés como del portugués, son mías, a menos que indique lo contrario. Traduzco las citas de *Quarto de despejo* de la edición de 1960.

<sup>45</sup> Aclaro que esto no es necesariamente así. La cotidianidad, tal como ha mostrado la teoría de la vida cotidiana, también puede y debe ser la plataforma para el cambio, tornándose así revolucionaria o progresista. Pero esta faceta no es la que exploro en este trabajo.

el campo de la cultura, particularmente la literatura, ha logrado hacerlo. Se trata del caso límite de los sub-barrios conocidos como favelas y villas miseria.

## 2. FAVELAS Y VILLAS MISERIAS COMO FENÓMENO SOCIAL.

**Aunque algunos investigadores ubican el comienzo del fenómeno de las villas miseria –también llamadas, según el país: invasiones, favelas, chabolas, asentamientos informales, tugurios, infraviviendas, cinturones de miseria o ghettos– en el siglo XIX, la mayoría encuentran, como Lucía González, que es en el XX, más precisamente en los años 40, cuando se da “su mayor envergadura con la visibilización de los migrantes internos. No obstante, sólo a mediados de la década de los 50 comienzan a ser consideradas oficialmente como un problema social” (9). Al comentar su propia obra literaria sobre las villas miseria, el argentino Bernardo Verbitsky reflexiona sobre este punto que: “es esencial distinguir si la migración interna es producto de una pobreza extremada, o por el contrario ha sido el resultado paradójico de un dinámico progreso económico [que produjo] un constante desplazamiento de masas rurales hacia las grandes ciudades” (1974 83). Sea lo que sea, estas masas se constituyeron en verdaderos aluviones de gente, una “avalancha humana” (84) que, al no encontrar acceso adecuado a tierra y vivienda, fue estableciendo las condiciones de informalidad propias de un nuevo tipo de realidad poblacional.**

Estos sub-barrios, intensamente sobrepoblados y portanto afectados por el hacinamiento, se levantan en medio de descampados, generalmente a orillas de ríos y en la falda de montañas, expuestos a fenó-

menos atmosféricos y climáticos adversos<sup>46</sup>. Se atiborran de habitáculos y ranchos precarios –sin servicios públicos o si los tienen son piratas–, hechos de materiales diversos: aquellos que se tiene a la mano, generalmente frágiles y baratos –cartón, madera, zinc, aluminio– y a menudo fruto del reciclaje, la donación o el robo. Su informalidad también genera aislamiento respecto de las otras zonas urbanas. La ausencia de las instituciones oficiales y de los servicios normales de la población regular, sumado al descuido y la falta de inversión y mantenimiento, se vuelve un *cocktail* de insalubridad y criminalidad: en ellos prosperan las enfermedades y la violencia.

Hay que considerar que la reacción estatal ante este “problema social” ha cambiado con el tiempo. González categoriza algunas de las diferentes concepciones del problema, en términos de: “políticas de erradicación”, “acceso al suelo urbano y derecho a la ciudad”, “trayectorias y estrategias habitacionales y el surgimiento del mercado informal inmobiliario”, “autoconstrucción por parte de los pobladores”, y “relación del Estado con las organizaciones villeras” (12). Ahora bien, más allá esta visión, limitadamente gubernamental e institucional, resulta interesante ver cómo se ha construido otra, esta vez desde las representaciones culturales, específicamente literarias.

La capacidad que tienen estos barrios marginales de absorber a los individuos que habitan en ellos y condicionarlos a la brutalidad de sus lógicas y dinámicas es extrema. Por esa razón, los sujetos capaces de resistir y actuar al margen de esas lógicas y dinámicas exhiben un carácter excepcional, coincidiendo con aquellos que la teoría de las geografías emocionales denominan *cultural shifters*: quienes por alguna condición especial de sus vidas son capaces de ver de manera más clara que otros la constricción que les causan las estructuras cotidianas en las que están

---

<sup>46</sup> En las dos obras que analizo los elementos de la naturaleza son protagónicos en toda su crudeza hostil. Sobre todo el agua y el fuego que, en su imprevisibilidad, toman constantemente la forma de inundaciones e incendios descontrolados. Su amenaza llena de zozobra constante a los habitantes y genera tensión narrativa en el lector. En *Quarto de Despejo* la omnipresencia del hambre también da a esta un carácter protagónico en la historia.



envueltos, logran cuestionarlas para no verse determinados por ellas y consiguen actuar para transformarlas. Estos se caracterizan por su: “capacidad de poner en circulación los discursos y los bienes, de manera no alineada u ortodoxa, como agentes activos de la apropiación y la transformación de la información para las necesidades prácticas” (Reguillo 85) volviéndose “operadores del cambio” (85n).

Propongo que exploremos ahora la manera como dos de estos cultural shifters, Bernardo Verbitsky (Buenos Aires, 1907-1979) y Carolina Maria de Jesus (Sacramento, Minas Gerais, 1914-1977), se posicionaron ante una realidad inmediata extrema y quisieron actuar frente a ella. Esto mediante el uso de la escritura como un dispositivo que logra suspender los efectos de lo cotidiano destructivo, permitiéndoles entenderlo con ojos críticos y brindándoles herramientas de acción.

### 3. VILLA MISERIA TAMBIÉN ES AMÉRICA Y CUARTO DE DESPEJO: DIARIO DE UNA FAVELADA: EL DISPOSITIVO LITERARIO COMO CORTO CIRCUITO DE UNA VIDA COTIDIANA INSOPORTABLE.

**Agnese Codebò, basándose en la novela de Verbitsky y en las series pictóricas de Antonio Berni sobre *Juanito Laguna*<sup>47</sup>, sostiene que se puede constatar que: “la borradura conceptual políticamente motivada de la villa dio forma a su representación estética” (85). Creo que hay razones para pensar que es más bien al revés. La literatura sobre villas y barrios miseria no le debe nada a la mirada estatal, ni siquiera en negativo; al contrario, las representaciones literarias anticiparon la mirada política-institucional presionando para que esta observara el fenómeno, así fuera posicionándose frente a ellas, y pudiera producir así sus propios discursos. Tales representaciones parten**

**de un interés tanto profesional-vocacional como humano: en el caso de Bernardo Verbitsky, de su trabajo como periodista, así como de su empatía y sensibilidad social; y en el de Carolina de Jesus, de su necesidad vital de resistir a ser absorbida por la favela, así como de su deseo de ser escritora. Estas obras son pioneras en hacer visible y objeto de muchísimo interés algo antes considerado indigno de atención por parte de las instituciones, la política, la cultura, el mercado y los otros ciudadanos, como no fuera para tratar de eliminarlo.**

Se reconoce que fue Verbitsky quien acuñó el término de “Villa miseria”, proponiéndolo en un artículo de 1955. Si bien desde el principio logró darle el alcance de un concepto sociológico, este será definitivamente acogido por políticos y académicos tras publicar su novela y darle un desarrollo literario. Es importante señalar que para escribirla no lo movió un objetivo meramente estético. En sus palabras: “*Villa Miseria también es América* es tal vez la única novela que escribí con deliberado propósito de denuncia” (1975: 85).

La precedencia del tratamiento cultural-literario del concepto de *villa miseria* respecto de su tratamiento político también se evidencia en un dato que proporciona González, al citar el primer documento oficial de la Comisión Nacional de la Vivienda, llamado “Investigación Social en Agrupaciones de Viviendas del tipo villas miseria en la Ciudad de Buenos Aires” (11), de 1957. Su nombre, posterior a los trabajos de Verbitsky, demuestra una apropiación del concepto por parte de la política, no al revés, una reacción literario-cultural a un abordaje político. Para de Lucía, el análisis de “las imágenes de las villas en la literatura anteriores al gobierno de la Revolución Libertadora [...] permite constatar que si bien las villas aún no eran un problema para el Estado sí lo eran para la literatura, y desde allí comienzan a ser nombradas y caracterizadas” (citado por González 27).

<sup>47</sup> Personaje imaginario que, junto a otro llamado Ramona Montiel, fueron creados por este artista en la década de los 50 para recrear, mediante una estética del reciclaje, la vida de los barrios pobres del Gran Buenos Aires.

Por el lado de *Quarto de Despejo: Diario de una favelada*, el hecho de volverse un *best seller* en 1960 llevó el fenómeno de la *favela* al centro de la opinión pública de un modo más efectivo que cualquier medio de comunicación o programa estatal. Y generó una discusión que levantó todo tipo de interrogantes éticos sobre la forma de representar la identidad nacional brasileña en relación con la pregunta sobre qué tan constitutiva de su cultura es su violencia social (Rocha). Así pues, estas obras fueron cruciales en mostrar una realidad hasta ese momento desconocida para la amplia población de las ciudades, que prefería ignorar y hacer la vista gorda a un asunto que generaba incomodidad, incertidumbre y miedo. Su aparición tiene el efecto de un cortocircuito que pone en crisis el sistema de convicciones tradicionales y obliga a tener en cuenta un mundo que, por más despreciable que pueda parecer a algunos, cobija numerosas vidas humanas, las cuales reclaman también su derecho a existir.

La narrativa de ambas las obras exhibe un estilo realista y directo, más descriptivo que introspectivo, y sin demasiadas aspiraciones retóricas. Es una escritura de emergencia que, a la manera de sencillos esbozos o bosquejos, prioriza la captación de elementos fundamentales de situaciones fugaces, sacrificando la corrección de las formas. En el caso de Verbitsky, se trata de un escritor profesional, habituado a la crónica y fiel a su carácter directo y simple.

En el caso de Carolina, que tenía una educación muy rudimentaria, su escritura es informal, callejera y agresiva, a tal punto que la editorial Ática, al publicar su libro advierte al lector así: “Esta edición respeta fielmente el lenguaje de la autora, que muchas veces contraría la gramática, incluyendo la grafía y acentuación de las palabras, pero que por esto mismo traduce con realismo la forma del pueblo ver y expresar su mundo” (nota editorial en de Jesus 2014).

En cuanto al lugar de enunciación de estas novelas, en el caso de *Villa Miseria* su origen es una visión desde afuera, pues el autor es un agente externo, un periodista que se siente tocado por la existencia de un mundo al que, si bien no pertenece, igual trata de entrar genuinamente, como muestran testimonios que lo describen yendo a pasar tiempo para compartir con la gente de las villas, llevando incluso consigo a su pequeño hijo. Y podemos atribuir su sensibilidad social también a que sus padres eran migrantes rusos<sup>48</sup>. En su novela, Verbitsky asume ficcionalmente la voz de un narrador omnisciente que da voz a los villeros<sup>49</sup> y proporciona una visión vívida del sufrimiento de estas personas. Sigue el principio de que: “una cosa es el concepto, y otra la gente, una cosa es nombrar el subdesarrollo pensando en cifras, y otra ver y tocar su imagen humana” (1975 87).

En *Quarto de Despejo* tenemos una visión desde adentro. Carolina es un agente interno, habita la

---

<sup>48</sup> El asunto de la migración está muy presente en ambos libros. Se mencionan personajes migrantes tanto de provincias internas de Argentina y Brasil, como de países limítrofes o metrópolis cultural e históricamente vinculadas a ellos. En *Villa miseria* vemos, junto a porteños, a otros argentinos como correntinos y santafecinos, y a otros americanos: paraguayos, chilenos y bolivianos. En *Quarto de Despejo* encontramos, junto a paulistas, a otros brasileños como bahianos, nordestinos, pernambucanos y gitanos, pero también a extranjeros portugueses y españoles.

<sup>49</sup> Un pasaje extraordinario presenta un gesto meta-ficcional cuando, bajo la figura del *médium*, el autor irrumpe en la historia, en un equivalente literario a lo que sería un cameo cinematográfico: “se recibió, no sin desconfianza, la visita de alguien que se presentó a sí mismo como periodista. Explicó que debía informarse al público sobre la existencia de esos extraños barrios que él conocía desde tiempo atrás, pero sobre los cuales no se permitió escribir hasta ahora. El visitante era medio viejo y medio joven, medio serio y medio chistoso, medio pelado y medio melonado. Hizo preguntas inesperadas, se metió en las viviendas, conversó con la gente, con dominio de los detalles domésticos, del costo cada vez mas alto de la vida, que seguía siendo el gran tema de la época. Habló con sentido del humor con los grandes y con toda solemnidad con los chicos que en bandadas le siguieron y que además lo llevaron por todas partes, estimulando nuevas preguntas. El periodista se mostró muy asombrado cuando la gente le indicó la altura a que a veces había subido el agua en las mayores inundaciones” (Verbitsky 1966 200-1).

favela y en ella escribe su diario, siendo descubierta por el periodista Audálio Dantas, una especie de Verbitsky brasileño quien le ayudará a publicar sus escritos y a darse a conocer.<sup>50</sup> Su propósito, junto a la denuncia, es autoafirmarse como alguien que no se deja absorber por la favela y no se pierde en sus lógicas y dinámicas. En palabras de Mario Trejo: “lo que distingue a este libro, lo que lo valida psicológicamente es la absoluta necesidad que tiene Carolina de no ser una favelada más, de no sentirse uno de ellos” (xii); “necesita dejar bien en claro su falta de complicidad con el medio, necesita denunciar a los otros, a sus compañeros de infierno [...] Denuncia a los arquitectos de ese infierno y [...] a sus habitantes” (xiv).

La sinceridad y la lucidez del ejercicio literario de estos dos escritores, su clarividencia y valentía, abre un mundo de otro modo imposible de ver para quienes no pertenecen a él. Y al lograr esto, la escritura los eleva al nivel de *cultural shifters*, como expresan bien sendos testimonios. El primero de Antonio Páges, quien dice que Verbitsky:

nos abre las puertas de Villa Miseria, una y todas. No hay en su ademán ni la rigidez dramática de la exageración, ni actitud avergonzada, ni ironía.

No. En esa mano extendida que muestra y ofrece, hay un ancho sentido de la solidaridad humana, de comprensión, de esa ternura que sentimos ante lo feo irremediable, la pobreza decorosa. Es de inusual objetividad. Ni una sola vez a lo largo de casi 300 páginas el autor emite un juicio. Ni favorable ni adverso. Solamente los personajes –seres humanos tan humanos que no parecen personajes sino hombres– se juzgan entre sí, se quieren, se aborrecen, se ayudan o perjudican [...] Nada deja de mostrar de la Villa Miseria y sus habitantes. Pero de nada se asombra o espanta. No se detiene en líricas idealizaciones... sin que tampoco nos tire el barro y la basura a la cara, con su prosa. Donde otros hubieran buscado el fácil asombro con la detonante minucia de lo asqueroso, Verbitsky pasa, lanza una mirada triste y sigue de largo. Ha logrado el casi inverosímil equilibrio de hablar de lo más abyecto, con limpieza (citado por Verbitsky 1976 85).

El segundo testimonio es de Audálio Dantas quien, al presentar a la por él llamada “nuestra hermana Carolina”, dice que:

Tú gritaste tan alto que el grito ha terminado hiriendo los oídos. La puerta del *Cuarto de De-*

---

<sup>50</sup> Si bien la obra le dio una gran fama y le permitió dejar una huella en la historia cultural brasileña, Carolina igual murió pobre y fue presa constante de desprecio y sospechas, no sólo por parte de la gente que retrató en sus escritos sino también por parte de intelectuales y la opinión pública, que atacaron su obra de muchas formas, y hasta llegaron a poner en duda que fuera ella quien realmente la escribiera.

sahogo<sup>51</sup> está abierta. Por ella sale un poco de la angustia de los favelados. Es la primera puerta que se abre. Fue preciso abrirla por dentro y tú encontraste la llave. Ahora vamos a esperar que los de acá afuera, miren hacia adentro y vean mejor” (en de Jesús 1965 14).

Ante todo, estas obras se concentran en describir una realidad en muchos sentidos horrenda. Veamos

algunas muestras de ello. Primero en Verbitsky: “lo que aterraba a veces en ese lugar era la intuición de que allí no existía futuro, de que estaban en un inmóvil círculo del infierno. Todos los caminos estaban clausurados; era un mundo especial cerrado en sí mismo, inmutable hasta la eternidad” (17). “¿Por qué iban a estar bien los chicos en medio del barro, las moscas y la mugre?” (83). “Villa Miseria es creación de nuestra inmoralidad” (203). “Los chicos, las

<sup>51</sup> La traducción de *Quarto de despejo* es todo un desafío y despierta interrogantes relativos no sólo a su dimensión lingüística, sino también cultural, ética y política. Dejaré aquí señalados algunos puntos para la discusión. Por un lado, la edición argentina de 1960 traduce el portugués “despejo” al español “despejo”, y la cubana de 1965 lo traduce como “desahogo”. Esta opción me parece desacertada en ambos casos. La expresión “despejo” implica en portugués las connotaciones de una acción violenta y extrema: desechar, botar, descartar, tirar a la basura o desalojar algo, o en este caso a alguien. Tratar de conservar la palabra en el español no funciona pues, aunque ambas palabras se escriben idéntico, no tienen la misma carga signifiicante. Tanto “despejo” como su alternativa “desahogo” pierden, en español, la fuerza negativa que tiene el verbo “despejar” en portugués. Además, las asocia de modo engañoso a una cadena signifiicante contraria. Ambas tienen un rastro de connotaciones positivas, de alivio, aligeramiento de un peso, liberación de algo penoso, en el caso de la segunda, o limpieza y ordenamiento de algo que se ha atorado o está trabado, en el caso de la primera. Las traducciones al inglés hechos por David St. Clair, tienen un problema distinto, que queda exhibido en los títulos de sus dos versiones, *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus*, publicada en Estados Unidos y *Beyond All Pity*, en Inglaterra, ambas en 1962. Ambas prescinden completamente tanto de la espacialidad como del carácter denigrante a los que alude la expresión “quarto de despejo”, algo que, como veremos, la autora se esfuerza en transmitir. Parecen ubicar así al lector en una posición no sólo aséptica sino además externa, que hace de la expresión “Beyond all pity” un juicio de valor condescendiente y distante, fallando en capturar la dimensión de la primera persona de la que se sirve Carolina para, como resalta Dantas, lograr que el lector entre en la favela y participe de su cotidianidad. Aún más, infantilizan absurdamente a la autora al tildarla de “child”. Volviendo a las traducciones al español, en general me parecen insatisfactorias, aunque por diversas razones. Tanto la argentina *Cuarto de despejo: diario de una mujer que tenía hambre*, de 1960; la cubana *La favela*, de 1965; la mexicana *Cuarto de desechos*, colectivamente traducida por el laboratorio de traducción de la UNILA y publicada por la UNAM en 2023, y la colombiana *Cuarto de desechos*, con traducción también de UNILA y publicada por la Universidad de los Andes en 2024, al menos sí aluden a la espacialidad. De la argentina y la cubana ya señalé algunos defectos. Las dos últimas, por su parte, optan por la expresión “desecho” para traducir “despejo”, opción que me parece más acertada que las de la argentina y la cubana. Ahora bien, de manera arbitraria, la colombiana declina la palabra en plural, detonando un efecto indeseable pues cambia la función del genitivo “de”, desplazando así el foco de atención de la acción violenta de “desechar” para depositarlo en los objetos “deshechados”, sustantivos meramente pasivos. El reemplazo de “Diário de uma favelada” por “diario de una mujer que tenía hambre”, en la versión argentina, resalta el hambre, asunto en el que Carolina insiste a lo largo del libro, pero no en su título original. Para ella el hambre es brutal, pero no es lo que la define, o al menos no principalmente. Al renunciar a traducir “favelada” falla en comunicar cómo Carolina cree que es la favela, debido a su inherente naturaleza malsana, la que amenaza constantemente con transformar a sus habitantes en favelados, personas condenadas a sufrir en tanto parecen determinadas por ese lugar terrible en el que viven. Por todo lo anterior yo propongo la traducción “*Cuarto de desecho: Diario de una favelada*”. El sentido de “desecho” me resulta evidente al ver cómo la misma Carolina juega con la analogía de São Paulo como una casa en la cual “Yo clasifico a São Paulo así: el Palacio, es la sala de visita. La Prefectura es el comedor y la ciudad es el jardín. Y la favela el patio donde tiran la basura”. “Eu classifico São Paulo assim: O Palacio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (33). Además, este apelativo tiene la ventaja de que remite a un fenómeno asociado: la infame manera en que en Colombia se denominó a los habitantes de calle y personas muy pobres como “desechables”, sobre todo durante las décadas de los 80 y los 90, añadiendo densidad histórica al referente. Por último, no hace falta traducir “favelada” pues la palabra “favela” ya se ha vuelto de conocimiento internacional.



muchachas, las adolescentes, eran todos ofendidos y rebajados en su condición de seres humanos en esos lugares resbaladizos, en esos fangales repugnantes donde se pierde el respeto de sí mismo, pues en el acuoso reflejo del asco parece verse la imagen de la propia irredimible degradación” (38). Y aunque estas imágenes de la degradación alcancen a veces ciertos visos poéticos y épicos, como veremos en los siguientes pasajes, exaltar las capacidades literarias de estos dos escritores y reconocer la importancia de su ejercicio no implica que, al hacerlo, se esté necesariamente estetizando ni mucho menos romatizando la vida de la villa o la favela:

somos las ratas y los murciélagos, menos que eso, somos los gusanos que nacen en toda podredumbre, pero podemos arrastrarnos. Hagamos la marcha de los gusanos, que las sombras y los espectros salgan a la luz, [...] de todos los barrios de las latas, que se movilicen las casuchas y echen a andar, en un gran desfile de todas las Villas Miserias, que salgan de sus repliegues en los que crecen como alimañas ciegas, para que la ciudad los vea, para presentar sus saludos a las casas de verdad, a los hogares de los seres humanos (68).

Y en Carolina: “No estoy resentida. Ya estoy tan habituada con la maldad humana”<sup>52</sup> (29) y “Creo, para vivir en un lugar así sólo los puercos. Esto aquí es el chiquero de São Paulo”<sup>53</sup> (35). También nos dice cosas como: “A veces se mudan algunas familias a la favela, con niños. Al comienzo son educadas, amables.

Días después usan argot, son soeces y repugnantes. Son diamantes que se transforman en plomo [...] en objetos que estaban en la sala de visita y fueron para el cuarto de desecho”<sup>54</sup> (39). Y:

Llegaron nuevas personas a la favela. Están desarrapadas, andar curvado y los ojos fijos en el suelo como si pensarán en su desdicha por residir en un lugar sin atractivo. Un lugar en el que no se puede plantar una flor para aspirar su perfume, para oír el zumbido de las abejas o del colibrí acariciándola con su frágil piquito. El único perfume que exhala la favela es la lama podrida, los excrementos y el alcohol<sup>55</sup> (47-8).

Para quienes no pertenecen a los barrios de emergencia, una de las pocas formas en las que se puede constatar su horror cotidiano es rastreando la forma como estas obras retratan una de tantas condiciones adversas que emanan de su espacialidad y su arquitectura: la inexistencia de una sana proximidad entre unos y otros seres humanos. En términos de geografías emocionales y espacialidades culturales, un espacio inadecuado es fuente de conflicto y violencia, es una variable que genera asfixia y ahogo, la sensación permanente de sentirse observado y vigilado sin posibilidad de escapar de una polución sonora y olfativa. Todo esto es un obstáculo para desarrollar un espacio de interioridad adecuado, pues una psique sana requiere de un mínimo de silencio, paz, quietud, distancia y limpieza. Por eso es esta una espacialidad de crisis, caldo de cultivo para el chisme, la promiscuidad, el robo, la insalubridad y la

<sup>52</sup> “Não estou ressentida. Já estou tão habituada com a maldade humana”.

<sup>53</sup> “Credo, para viver num lugar assim só os porcos. Isto aqui é o chiqueiro de São Paulo”.

<sup>54</sup> “As vezes mudam algumas famílias para a favela, com crianças. No início são educadas, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diamantes que transformam em chumbo. Transformam-se em objetos que estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo”.

<sup>55</sup> Chegaram novas pessoas para a favela. Estão esfarrapadas, andar curvado e os olhos fitos no solo como se pensasse na sua desdita por residir num lugar sem atracção. Um lugar que não se pode plantar uma flôr para aspirar o seu perfume, para ouvir o zumbido das abelhas ou o colibri acariciando-a com seu frágil biquinho. O unico perfume que exala na favela é a lama podre, os excrementos e a pinga”.

violencia.<sup>56</sup> Así lo muestra *Villa Miseria*: “Al ir a entrar a su cueva la golpeó como un puñetazo el ronquido áspero que escuchó, al tomar el borde de la cortina. Era tan estrepitoso que la sobresaltó primero, llenándola luego de rencor” (60). También acá: “Le aterraban las discusiones, los gritos, los golpes, y en esos momentos ella sentía atrocamente estrecha la piezucha donde se amontonaban los cuatro chicos y sus padres” (179-80), “sentían también que el mundo de ellos era mas precario y frágil que las mismas casillas” (247). De ahí se deriva que: “nadie podía llevar allí una vida estrictamente privada” (152):

La casucha estaba dividida en dos compartimientos por un tabique elemental, una hoja de madera terciada. En este simulacro de habitaciones separadas se amontonaban, los padres en una, y los hermanos y ella en la otra. Rosa pasó a la de los padres, y su cuñado se acomodó con Tomás y Juancho. En esa promiscuidad solo podía separarlos en la noche el sueño más o menos pesado de cada uno. Su cuñado se acostaba en el suelo, ya que ni catre había allí (139).

En el diario de Carolina pulula la maldad, y ella resistente no poder evitar a sus vecinos, que se atacan unos a otros. “Quien reside en la favela no tiene patrón de vida. No tiene infancia, juventud ni madurez”<sup>57</sup>(91). La favela y los favelados la enferman: “mi enfermedad es física y moral”<sup>58</sup>(90). Su enfermedad,

su infierno, aparte de la materialidad de la favela, son los otros, a quienes no puede evitar en ese espacio superpoblado: “¡Si yo pudiera mudarme de esta favela! Tengo la impresión de que esto es obra del Diablo”<sup>59</sup> (168). “La favela, sucursal del Infierno, o el propio Infierno”<sup>60</sup>(158). “En esta favela uno ve cosas de arrancarse los cabellos. La favela es una ciudad extraña y su alcalde es el Diablo. Y los ayudantes que durante el día están ocultos aparecen en la noche para atentar”<sup>61</sup>(90). Sus vecinos, casi siempre malintencionados, no le dan tregua, no puede dejar de escucharlos y verlos, de sentirse observada, juzgada y requerida. Le molesta sobre todo el chismerío y las intrigas de las mujeres, a quienes llama “mujeres fieras”<sup>62</sup>, inevitables cuando tienen que encontrarse al recoger agua; pero lo que más le asusta es cuando se ensañan contra sus hijos –les pegan, les echan excrementos en la cara, una de ellas amenaza cada rato con picar a cuchillo a su hijo José Carlos; su hija Vera Eunice en algún momento es violada, aunque ella se autocensura sobre este hecho traumático–. Y esto es una constante de todos los días: “los pésimos vecinos que tengo no dan sosiego a mis hijos”<sup>63</sup> (14); “Ellas ya dieron el espectáculo. Y mi puerta actualmente es teatro. Todos los niños tiran piedras, pero mis hijos son los chivos expiatorios”<sup>64</sup> (17). También le pesa saber que sus hijos aprenden lo mismo pues considera a sus vecinas como “profesoras de escándalos”<sup>65</sup>(88) y efectivamente su hijo José absorbe la maldad de su entorno y es acusado de tratar de vio-

<sup>56</sup> El hacinamiento y la inevitable proximidad de las personas en las villas hizo que durante la crisis de la pandemia por Covid-19 se renovara su estigmatización como grave amenaza social (Bonino).

<sup>57</sup> “Quem reside na favela não tem quadra de vida. Não tem infância, juventude e maturidade”.

<sup>58</sup> “A minha enfermidade é física e moral”.

<sup>59</sup> “Se eu pudesse mudar desta favela! Isto é obra do Diabo”

<sup>60</sup> “Favela, sucursal do Inferno, ou o proprio Inferno”.

<sup>61</sup> “Aqui nesta favela a gente ve coisa de arrepiar os cabelos. A favela é uma cidade esquisita e o prefeito daqui é o Diabo. E os pingüços que durante o dia estão oculto a noite aparecem para atentar”.

<sup>62</sup> “Mulheres feras”.

<sup>63</sup> “Os pessimos vizinhos que eu tenho não dão socôgo aos meus filhos”.

<sup>64</sup> “Elas já deram o espetaculo. A minha porta atualmente é teatro. Todas crianças jogam pedras, mas os meus filhos são os bodes expiatorios”.

<sup>65</sup> “Temos os professores de escandalos: A Leila, a Meiry, a Zefa, a Pitita e a Deolinda”.

lar a una niña de dos años, tras lo cual intenta Carolina entregarlo a las autoridades. Y sigue: “Lo que me aborrece es verlas venir a mi puerta para perturbar mi escasa tranquilidad interior (...) Aún ellas aborreciéndome, yo escribo. Sé dominar mis impulsos. Tengo apenas dos años de escuela, pero busqué formar mi carácter. La única cosa que no existe en la favela es solidaridad”<sup>66 67</sup>(17).

Trabajé deprisa pensando que aquellas bestias humanas son capaces de invadir mi barraca y maltratar a mis hijos [...] aprehensiva y agitada. Mi cabeza comenzó a dolerme. Ellas acostumbraban a esperar a que yo salga para venir a mi barraca a golpear a mis hijos. Justamente cuando no estoy en casa. Cuando los niños están solos no pueden defenderse <sup>68</sup>(20).

En la favela no encuentra un hogar, un espacio de sosiego ni seguridad: “Llegué a la favela: no veo forma de decir que llegué a casa. Casa es casa. Barraca es barraca. La barraca tanto al interior como al exterior estaba sucia. Y aquel desorden lo aborrezco. Me quedé en el patio, la basura podrida exhalaba mal olor”<sup>69</sup> (48). La irracionalidad es la que manda en esos “proyectos de gente humana”<sup>70</sup> (24), “La asamblea de los favelados es con palos, navajas, pedradas y violencias”<sup>71</sup> (52).

Ni de Jesus ni Verbitsky ignoran o evaden la realidad. Antes bien, uno y otro resaltan lo feo y lo describen con todo el poder de su creatividad, exhibiendo, cuando se permiten salir de su escritura plana, un magistral manejo de una estética de lo feo. Ejemplo de ello son las siguientes metáforas que alegorizan la favela o la villa como síntoma de enfermedad en aquel gran organismo que es el subcontinente, y que logran producir vívidas imágenes en la mente de cualquier lector. De Jesus: “aquellos paisajes han de encantar los ojos de los visitantes de São Paulo, que ignoran que la ciudad más afamada de América del Sur está enferma. Con sus úlceras. Las favelas”<sup>72</sup> (84). Y Verbitsky:

Delante de una casilla descolorida de madera vieja, un cerco de tablas espaciadas encierra un pedazo de calle convertida así en patio breve en el que apenas caben dos cajones de desperdicios que lo colman. La basura, revuelta por los perros, se abre como un monstruoso ramo inmundo de papeles sucios, verdura descompuesta, cáscara de papa y un amarillo pedazo de zapallo. Y esa flor de vaciadero bajo el sol agrega mugre y miseria al lugar, que se vuelve terriblemente repulsivo. Llega purulenta en un cuerpo descompuesto, armoniza la tristeza de los ranchos costosos, las

<sup>66</sup> “O que aborrece-me é elas vir na minha porta para perturbar a minha escassa tranquilidade interior (...) Mesmo elas aborrecendo-me, eu escrevo. Sei dominar meus impulsos. Tenho apenas dois anos de grupo escolar, mas procurei formar o meu caráter. A única coisa que não existe na favela é solidariedade”.

<sup>67</sup> Esto no es del todo cierto pues su propio relato muestra varias personas genuinamente preocupadas por ella, que la ayudan en muchos momentos. No obstante, en la favela la solidaridad se corrompe. Cuenta cómo una mujer que pide limosna se alegra al recibir un paquete por parte de alguien, pero al abrirlo en su casa se encuentra un obscuro contenido: ratones muertos.

<sup>68</sup> “Trabalhei depressa pensando que aquelas bestas humanas são capazes de invadir o meu barracão e maltratar meus filhos. Trabalhei aprehensiva e agitada. A minha cabeça começou a doer. Elas costumam esperar eu sair para vir no meu barracão espancar os meus filhos. Justamente quando eu não estou em casa. Quando as crianças estão sozinhas e não podem defender-se”.

<sup>69</sup> “Cheguei na favela: eu não acho jeito de dizer cheguei em casa. Casa é casa. Barracão é barracão. O barraco tanto no interior como no exterior estava sujo. E aquela desordem aborreceu-me. Fitei o quintal, o lixo podre exalava mau cheiro”.

<sup>70</sup> “Projetos de gente humana”.

<sup>71</sup> “Assembleia de favelados é com paus, facas, pedradas e violências”.

<sup>72</sup> “Aquelas paisagens hão de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com as suas úlceras. As favelas”.

tablas podridas y el barro reseco y proyecta alrededor una intolerable desolación, una irremediable e irredimible putrefacción (265).

Termino señalando cómo en medio de tanta pobreza y decadencia que estos autores vieron y sufrieron –Verbitsky desde la indignación y Carolina por encontrarse atrapada en ella–, igual lograron revertir ese horror, haciendo que germinara con grandeza en una obra: tal como esas plantas bellísimas que, superando un medio adverso, florecen dignamente en medio de las grietas del concreto. Frente a todo eso dice Verbitsky de modo esperanzado: “En la realidad, tal como la estaba viendo, la gente triunfa sobre la suciedad, sobre la sordidez, sobre todas las formas de lo miserable” (251).

Esta postura de resistencia es todavía más notable en Carolina. Por causa de su escritura ella incluso se vio en serio peligro, sufriendo acoso y discriminación por parte de sus vecinos, quienes se sentían desnudados por su testimonio; pero ni siquiera eso la llevó a caer en el cinismo. Cuenta que les dice “Voy a escribir un libro referente a la favela. He de citar todo lo que aquí pasa. Y todo lo que ustedes hacen. Quiero escribir el libro, y ustedes con estas escenas desagradables me brindan los argumentos. La Silvia me pidió retirar su nombre de mi libro”<sup>73</sup> (21). “Me senté al sol para escribir. La hija de la Silvia, una niña de seis años, pasaba y decía: —¡Está escribiendo, negra jodida! La mamá la oía y no la reprendía. Son las madres las que instigan”<sup>74</sup> (28). “Yo percibo que si

este Diario fuera publicado va a ofender mucha gente. Hay personas que cuando me ven pasar sellan la ventana o cierran las puertas. Estos gestos no me ofenden. Hasta me gustan porque no necesito parar para conversar”<sup>75</sup> (78). Y dice que su hijo José Carlos “oyó a Florencia decir que parezco loca. Que escribo y no gano nada”<sup>76</sup> (92). Así y todo, sufriendo como sufrió a los otros, Carolina no dejó de desearles el bien y procuró hacerlo a través de la escritura: “Aquí en la favela casi todos luchan con dificultades para vivir. Pero quien manifiesta lo que sufre soy sólo yo. Yo hago esto en pro de los otros”<sup>77</sup> (36).

Creo haber podido mostrar cómo la escritura en estos dos autores se torna en un dispositivo para hacer frente a una cotidianidad insostenible. Cerraré señalando un pasaje en el que esta capacidad de la escritura se expresa en toda su potencia, alcanzando una carga extremadamente poética. En *Quarto de despejo* Carolina nos cuenta de un día especialmente malo en el que no ha podido conseguir dinero para comida ni para jabón, por lo cual se encuentra hambrienta y sucia hasta el desespero, y se marea en plena calle. Alguien la ve y le llama la atención sobre el hecho obvio de que se encuentra muy sucia. En la fragilidad de ese momento se siente particularmente juzgada y al volver a la favela escribe: “No quedé enojada con la observación del hombre desconocido refiriéndose a mi suciedad. Creo que debo andar con unos letreros en la espalda [que digan]: **Si estoy sucia es porque no tengo jabón**”<sup>78</sup> (97).

---

73 “Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos. A Silvia pediu-me para retirar o seu nome do meu livro”.

74 “Sentei ao sol para escrever. A filha da Silvia, uma menina de seis anos, passava e dizia: -Está escrevendo, negra fidida! A mãe ouvia e não repreendia. São as mães que instigam”.

75 “Eu percebo que se este Diário for publicado vai maguar muita gente. Tem pessoa que quando me vê passar saem da janela ou fecham as portas. Estes gestos não me ofendem. Eu até gosto porque não preciso parar para conversar”

76 “Ouvii a Florencia dizer que eu pareço louca. Que escrevo e não ganho nada”.

77 “Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isto em prol dos outros”.

78 Não fiquei revoltada com a observação do homem desconhecido referindo-se a minha sujeira. Creio que devo andar com um cartaz nas costas: *Se estou suja é porque não tenho sabão*”.



Este episodio, aparentemente superficial y tautológico, resulta en el fondo revelador y maravilloso. Carolina, a través de la mirada de los otros, se vio momentáneamente sitiada por un peligro: ser absorbida por la suciedad que causaba su pobreza. Su cotidianidad amenazó con fijar en ella permanentemente una condición accidental, la de simplemente *estar* sucia, y condenarla a la identidad esencial de *ser* una sucia. Y ante su impotencia material de quitarse esa suciedad de encima, su manera de rebelarse fue escribiendo; gracias a ello pudo desdoblarse su ser y poner una parte suya al cobijo de lo simbólico. Así, la escritura le permitió generar un cortocircuito en su vida cotidiana y suspender la inercia de sus efectos, la capacitó para gritarle al mundo que, aunque no tuviera jabón, tenía la escritura: y esta era suficiente para apartar de sí toda suciedad.

## OBRAS CITADAS

Bonino, Nicole. *Villa miseria también es América: Resistance and Resilience in Argentinian Slums During the COVID-19 Pandemic*. En *Spanish and Portuguese Review*, 6, 2020.

Codebò, Agnese. "Against the Grid: the Cultural Emerge of *Villas Miseria* in Buenos Aires". En *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol 29, No 1, 2020. Pp 85-107.

Dantas, Audálio. "Nuestra hermana Carolina". En *La favela*. Casa de las Américas, 1965. pp. 1-15.

González, Lucía. *Villas miseria: la construcción del estigma en discursos y representaciones (1956-1957)*. Universidad Nacional de Quilmes, 2015.

Jesus, Carolina de. *Quarto de Despejo: Diario de uma favelada*. Livraria F. Alves, 1960.

-----, -----, *Quarto de Despejo: Diario de uma favelada*. Editorial Ática, 2014.

-----, -----, *Beyond All Pity*. Traducido por St.

Clair, David. Panther, 1962.

-----, -----, *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus*. Traducido por St. Clair, David. E.P. Dutton, 1962.

-----, -----, *Cuarto de desechos*. Traducida por UNILA. UNAM, 2023.

-----, -----, *Cuarto de desechos*. Traducida por UNILA. Ediciones Uniandes, 2024.

-----, -----, *Cuarto de despejo: diario de una mujer que tenía hambre*. Traductor no especificado. Abraxas, 1961.

-----, -----, *La favela*. Traductor no especificado. Casa de las Américas, 1965.

Reguillo, Rossana. "La clandestina centralidad de la vida cotidiana". En Alicia Lindón coord. *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*. Anthropos, 2000. pp.77-94.

Rocha, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a "dialética da marginalidade". En *Letras*, No 32, 2007. pp. 153-184.

Sheringham, Michael. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford University Press, 2006.

Trejo, Mario. "Crónica de un rencor". En Jesus, Carolina. *La favela*, 1975. pp. vii-xiv.

Verbitsky, Bernardo. "Ante mi obra". En *Hispanamérica*, Año 2, No 7, 1976.

Verbitsky, Bernardo. *Villa miseria también es América*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

# A CONCEPÇÃO DE FIM DA ARTE EM ARTHUR DANTO

## THE CONCEPTION OF THE END OF ART IN ARTHUR DANTO

HENRIQUE LOTT

---

### Resumo

Este artigo procura analisar algumas das ideias relacionadas com o fim da arte, elaboradas pelo filósofo norte-americano Arthur Danto. A situação que a arte contemporânea vem delineando segundo tais ideias nos impele a um questionamento inicial sobre o alcance e a abrangência da concepção de Danto. Seria possível sustentar a ideia de um fim, mesmo que este fim esteja mais diretamente vinculado com o campo teórico, estético ou filosófico; e não com o campo propriamente prático do fazer artístico? Além disso, vamos analisar as compreensões que esse filósofo apresenta ao procurar distinguir os objetos de arte em face dos objetos comuns, geralmente de função utilitária, que fazem parte de nosso dia-a-dia. A questão a ser investigada nesse caso, tem como objetivo saber se nossos sentidos estão aptos a identificar diferenças específicas que possam nos oferecer elementos suficientes para classificar as obras de arte que se apropriam de objetos ordinários (*ready made*). Qual seria, portanto, a metodologia mais adequada para distinguir os objetos escolhidos pelos artistas e apresentados como obras de arte em museus ou galerias, em comparação com outros objetos idênticos com os quais convivemos no cotidiano? Esses objetos seriam *indiscerníveis* entre si ou existem diferenças perceptíveis entre eles? Essas são as linhas gerais das indagações e das análises que desenvolveremos aqui.

**Palavras-chave:** arte contemporânea; fim da arte, indiscerníveis; Arthur Danto.

### Abstract

*This article seeks to analyse some of the ideas related to the end of art, elaborated by the American philosopher Arthur Danto. The situation that contemporary art has been delineating according to such ideas*

*compels us to initially question the scope and extent of Danto's conception. Is it possible to sustain the idea of an end, even if this end is more directly linked to the theoretical, aesthetic, or philosophical field, and not to the practical field of artistic creation? Furthermore, we shall analyse the understandings that this philosopher presents when seeking to distinguish art objects from common objects, generally of utilitarian function, that are part of our daily lives. The question to be investigated in this case aims to determine whether our senses are capable of identifying specific differences that can provide us with sufficient elements to classify works of art that appropriate ordinary objects (ready-made). What, therefore, would be the most appropriate methodology to distinguish objects chosen by artists and presented as works of art in museums or galleries, compared to other identical objects with which we coexist daily? Would these objects be indiscernible from each other, or do perceptible differences exist between them? These are the general lines of inquiry and analysis that we will develop here.*

**Keywords:** contemporary art; end of art; indiscernibles; Arthur Danto.

## INTRODUÇÃO

As ideias do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel sobre a *morte da arte* abriram um caminho promissor de reflexões voltadas para a compreensão da arte contemporânea. E, nessa via, um dos seguidores mais ilustres do pensamento hegeliano foi Arthur Coleman Danto (1924-2013) que, a seu modo, acolheu grande parte das concepções de Hegel para pensar a arte de nosso

**tempo. Danto foi um filósofo e também crítico de arte norte-americano, nascido em Ann Arbor, em Michigan. Seus primeiros estudos foram dedicados à arte e à história, na Universidade de Wayne State. Posteriormente, dedicou-se ao estudo de filosofia, na Universidade de Columbia, em Nova York. Entre os anos de 1949 a 1950, estudou na Sorbonne sob a orientação de Maurice Merleau-Ponty. E em 1951 retornou aos Estados Unidos, tornando-se professor na Universidade de Columbia.**

Danto escreveu inúmeros livros e artigos sobre temas variados que passam pela filosofia da história, pela epistemologia, pela crítica de arte e pela filosofia da arte. Entre os seus principais livros relacionados com a arte, podemos citar: *A transfiguração do lugar-comum : uma filosofia da arte*, publicado originalmente em 1981; *O descredenciamento filosófico da arte*, de 1986; *Após o fim da arte : a arte contemporânea e os limites da história*, de 1997; e *O abuso da beleza*, de 2003.

Em 1984 Danto inicia uma série de publicações críticas sobre arte no jornal *The Nation*. Uma das questões que fora levantada à época está relacionada com a pertinência ou não do autor começar a escrever críticas de arte depois que já tinha considerando em seus textos que a arte havia chegado ao fim. Contudo, ele observou que apesar de ter um entendimento consumado sobre o fim da arte, isso não significava que a arte tinha deixado de ser feita. Em outras palavras, muitas obras foram produzidas após o fim da arte e, por este motivo, a crítica se justificava.

E é justamente seguindo o viés de sua crítica que procuramos problematizar alguns de seus principais postulados e as bases das reflexões através das quais Danto entende que a arte poderia ter chegado ao fim. Dividimos nossa abordagem em dois momentos distintos. Em um primeiro momento, vamos apresentar as linhas gerais da concepção dantoniana sobre o fim da arte, deixando margem para questionar até que ponto sua teoria teria validade sob o ponto de vista de uma aplicação prática e epistemo-

lógica no campo da estética e da filosofia da arte. Abriremos nossa discussão tratando a respeito dos aportes teóricos que o filósofo norte-americano oferece para pensarmos a ideia de um fim da arte a partir dos desdobramentos históricos que assinalam a passagem da arte moderna para a contemporânea. Analisaremos, após a exposição desse contexto, as evidências que nosso autor apresenta como seguimento dessa passagem do moderno ao contemporâneo, indicando uma trajetória que, pelo menos no que diz respeito ao ponto de vista conceitual, a arte caminhou para seu ocaso.

Em um segundo momento, vamos nos deter em uma reflexão muito singular da trajetória intelectual da filosofia da arte de Danto. Trata-se, mais objetivamente, da questão que envolve a identificação de objetos comuns, que têm função utilitária e com os quais convivemos no cotidiano, e a suposta transformação e consequente validação de tais objetos como obras de arte, quando estes são expostos em espaços convencionais da arte. As indagações que permeiam essa questão específica estão relacionadas com a capacidade de percepção de nossos sentidos no que diz respeito a discernir ou identificar os elementos que são transformadores e permitem, por seu turno, que um simples objeto do cotidiano se torne uma obra de arte através da intenção do artista. Os exemplos mais evidentes que evocam essa questão estão relacionados com os *ready made*, as obras de Marcel Duchamp, bem como a de outros artistas que seguem a mesma linha; estão relacionados também com as obras da *Pop Art*, especialmente as *Brillo Box* de Andy Warhol, que nos colocam, segundo Danto, diante de uma *situação indiscernível*.

## 1. UM FIM OU UM RECOMEÇO?

**Podemos dizer que o tema que Arthur Danto se dedicou a investigar por mais tempo está relacionado com a filosofia da arte contemporânea. Sua reflexão foi aguçada sob tal perspectiva quando ele se deparou com as obras intituladas *Brillo Box*, de Andy Warhol, expostas pela primeira vez na**

**Stable Gallery de Nova York, em 1964. As obras de Warhol reproduziam *ipsis litteris* as caixas de esponjas de aço que eram vendidas nos supermercados e, na compreensão de Danto, essas caixas abriam o caminho para pensarmos que quaisquer coisas poderiam ser consideradas como obras de arte (Ferreira, 2014, p. 13).**

Ao observar que as caixas de Warhol não apresentavam nenhuma distinção possível com relação às caixas que ocupavam as prateleiras dos supermercados, Danto verificou que se encontrava diante de uma *situação indiscernível* e, a partir dessa percepção, passou a elaborar sua teoria acerca da natureza da arte, um tema sobre o qual os filósofos se debruçaram desde a antiguidade.<sup>79</sup> Contudo, como indicamos, foi fundamentalmente através de seu embate com a arte contemporânea, que ele começou a desenvolver sua tese sobre o fim da arte. Em seu entendimento, “o reconhecimento da arte não se faz pela via de um élan emocional, nem mesmo ao nível perceptivo (...); se faz [sim,] em um nível interpretativo que mobiliza a atenção seletiva, a reflexão [e] os conhecimentos” (Dupas, 2020, p. 4).<sup>80</sup>

E foi justamente utilizando esses recursos interpretativos que Danto concluiu que a arte chegou ao fim. Mas, como assinalamos acima, isso não significa

que a arte deixou de existir. O que o filósofo norte-americano procura mostrar mais precisamente é que chegamos ao fim de duas grandes narrativas sobre a arte. Uma dessas narrativas está relacionada com a *mimesis*.<sup>81</sup> E, nesse caso específico, trata-se da “mimese, iniciada no *Quattrocento* e que teve Giorgio Vasari como principal defensor”; a outra está relacionada com o que o filósofo chama de “narrativa do modernismo, (...) que compreende a arte europeia e americana da primeira metade do século XX” (Ramme, 2008, p. 87).

A tese de Danto sobre o fim da arte procede de questões mais identificadas com a ontologia e o historicismo que, por sua vez, permitem que nosso autor elabore “a hipótese de um fim, a revelação que supôs suscitar a questão (filosófica) dos indiscerníveis, (...) integrada no campo da arte nos anos sessenta” (Cometti, 2008, p. 48). Ao expor suas ideias, o filósofo norte-americano apresenta uma trajetória que mostra algumas das transformações ocorridas ao longo da história da arte, assinalando que houve inicialmente uma “passagem da arte ‘pré-modernista’ para a modernista”. Em outros termos, “a passagem das características miméticas para as não-miméticas da pintura”. Depois de demonstrar essa situação inicial, ele chama nossa atenção para uma diferenciação entre a arte moderna e a arte contemporânea

<sup>79</sup> A questão dos indiscerníveis está relacionada com a dificuldade ou mesmo impossibilidade de nossos sentidos perceberem diferenças substanciais entre objetos que são apresentados como obras de arte em museus, galerias ou centros culturais; e outros objetos idênticos que têm função utilitária e com os quais convivemos em nosso dia-a-dia. Não teríamos, portanto, nenhuma percepção através de nossos sentidos, das supostas diferenças que poderiam existir entre tais objetos e, o que nos restaria então, seria nossa capacidade de conceituar e de interpretar o sentido e a intenção que os artistas tiveram quando propuseram apresentar esses objetos como obras de arte (cf., Danto, 2005).

<sup>80</sup> Todas as traduções do francês para o português, bem como do espanhol para o português apresentadas aqui foram realizadas por nós.

<sup>81</sup> O conceito de *mimesis* vem sendo elaborado desde a antiguidade especialmente com Platão e Aristóteles e apresenta desdobramentos que chegam até os dias atuais. A ideia que perpassa esse conceito é a de que a arte é por essência um tipo de imitação. Contudo, a *mimesis* pode ser definida também como um modo de representar a natureza que segue uma maneira idealizada nos seus procedimentos. Ou seja, o artista observa a natureza e escolhe os aspectos que deseja enfatizar em sua representação, reconstruindo, assim, uma imagem que pode ser — de acordo com o ângulo escolhido e a intenção visada — mais ou menos fiel ao que vemos na realidade. Porém, a noção de imitação adquiriu novas configurações e novos recursos de exibição no momento contemporâneo, quando a arte deixa de ser figurativa (Cf., Ricoeur, 2001, p. 235-36).



nea, mostrando que a primeira tornou-se pouco a pouco “rarefeita até o ponto (...) de uma escassez, deixando de ser representativa do mundo contemporâneo” (Danto, 2006, p. 10-14).

Sua concepção sobre o fim da arte segue, como dissemos, as linhas gerais das ideias hegelianas. Contudo, em sua interpretação, o fim da arte se deu na década de 1960, quando se verifica o esgotamento do modernismo. Já para Hegel, a arte morre no século XIX, no momento em que completa sua trajetória como veículo de expressão e manifestação do Espírito Absoluto (Cf., Hegel, 2001).<sup>82</sup> Porém, segundo a teoria de Danto (2006, p. 13), foi somente com a arte contemporânea que a longa história da arte chegou ao seu fim. Foi o momento em que se produziu uma arte “pós-histórica”, que tem como característica a apropriação conceitual de seu próprio sentido.

Dito de outro modo, a arte contemporânea se libertou “de sua antiga tutela filosófica” e passou a ser ela mesma “plenamente filosófica”. Ou seja, transformou-se em filosofia. E essa transformação só foi possível devido ao pluralismo artístico que passou a predominar no campo da produção contemporânea da arte. Foi justamente esse cenário pluralista que abriu os caminhos de emancipação da arte que, agora, encontra-se livre das antigas formas de representação e também dos conteúdos ideológicos e narrativos. Com isso, desataram-se os nós que atrelavam a arte a situações pré-estabelecidas pela estética, bem como suas diversas noções vinculadas com o âmbito de uma sensibilidade identificada com as ideias de belo, de harmonia e de materialidade objetiva. Doravante, no período “pós-histórico”, a arte passa a ter uma natureza conceitual e atinge a sua maturidade filosófica, libertando-se do critério meramente visual (cf., Dupos, 2020, p. 7).

Danto começou a escrever sobre o fim da arte em

meados da década de 1980. Contudo, a ideia de que a arte teria chegado ao fim foi veiculada também pelo historiador de arte alemão Hans Belting, através de sua obra *Das Ende der Kunstgeschichte?* (O Fim da História da Arte?), publicada em 1984. Além disso, Belting publicou o livro *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Imagem e Culto. História das Imagens antes da Época da Arte), em 1990, quando procurou apresentar uma interpretação sobre um período em que “a arte ainda não era arte”. Trata-se de uma reconstituição histórica “das imagens devotas no Ocidente cristão desde o final do império romano até aproximadamente o ano 1400 d. C.” O fato de Belting ter indicado que tais imagens eram anteriores à arte, não quer dizer, no entanto, que não se fazia arte antes do ano 1400. Todavia, até essa data não existia “o conceito de arte ainda”. O que acontecia é que “essas imagens — ícones, realmente — desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu” (Danto, 2006, p. 4).

Ao que tudo indica, o conceito de arte começa a ter relevância especialmente com a Renascença, pois o que havia antes era um tipo de produção eminentemente religiosa. Sendo assim, a arte estava subordinada ao sagrado, era um mero reflexo da vida religiosa, da representação de santos, dos serviços da liturgia e das Escrituras Sagradas. Não havia, portanto, uma vida própria de produção artística, tudo era reflexo dos cânones que embasavam a ortodoxia da Igreja. Foi levando em conta esta situação, que Belting apresentou a questão da “arte antes do início da arte”. Danto (2006, p. 5), por seu turno, vai procurar um novo pensar sobre a forma e o modo como a arte se manifesta “depois do fim da arte”. Sua investigação seguirá de início, como já foi indicado, um percurso inspirado por Hegel e sua compreensão sobre a “morte da arte”, mas, além disso, ele vai conectar

---

<sup>82</sup> A teoria de Hegel considera que a arte acabou tornando-se algo do passado, pois chegou ao fim com a arte romântica do século XIX. A partir daí, a arte teria completado seu tempo de existência e, consequentemente, sua tarefa histórica. Desde então, a única coisa que nos resta fazer em relação à arte é “contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é arte” (Hegel, 2001, p. 35).

a esse fio condutor hegeliano os aportes dos marcos teóricos desenvolvidos por Giorgio Vasari (1511-1574) e Clement Greenberg (1909-1994).

Giorgio Vasari foi um pintor, arquiteto e biógrafo italiano que escreveu sobre a vida de vários artistas da Renascença. A obra de sua autoria intitulada *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (*Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos*), publicada pela primeira vez em Florença, no ano 1550, teve repercussão por muitos séculos. Vasari compreendia o processo histórico da arte a partir de um desenvolvimento progressivo da mimesis. No seu entendimento, houve uma depuração visível da representação do real, especialmente a partir da Renascença. Essa teoria tornou-se um paradigma que perdurou até o século XIX. Acolhia-se, assim, a ideia de que havia uma escala evolutiva das técnicas e métodos na produção do realismo na pintura. Tomando esse paradigma como ponto inicial de sua reflexão, Danto (2006, p. 53) chega à conclusão que “a primeira grande história da arte [foi] a de Vasari, de acordo com a qual a arte seria a conquista progressiva da aparência visual”.

Mas antes de tudo é preciso ter em conta que a história da arte remonta a um período muito anterior ao registrado pela obra de Vasari, pois podemos falar de um arco temporal que teve seu início no período Paleolítico Superior e que abrange, por seu turno, cerca de 40 séculos. Certamente que Arthur Danto leva em consideração essa história multimilenar que marcou por tanto tempo a expressão artística do ser humano. Contudo, seu objetivo é destacar os principais registros de ruptura que assinalaram o desenvolvimento da arte até o momento em que, a seu ver, houve o esgotamento e o inevitável ocaso da história da arte. Por esse motivo, ele parte do paradigma de Vasari para poder compreender as rupturas posteriores que chegaram até nossos dias.

Como já vimos, o conceito de *mimesis* antecede e muito a obra de Vasari, uma vez que vem sendo elaborado desde os antigos filósofos gregos, particularmente Platão e Aristóteles. Porém, ao que tudo indica, a obra do autor italiano foi a primeira que sis-

tematizou o desenvolvimento histórico da *mimesis*, ao comparar especialmente as segmentações da representação pictórica e escultórica desde o final da Idade Média, passando pelo *Trecento*, pelo *Quattrocento* até chegar à Alta Renascença. E é justamente aí que Danto finca as primeiras estacas para elaborar sua teoria sobre o fim da arte, amparado também pela tese hegeliana que estabelece um começo e um fim para essa história.

O esquema Vasariano procura avaliar o grau de fidelidade na representação do real e constata uma evolução periódica que culmina com a Alta Renascença. Contudo, esse esquema serviu de base para as gerações posteriores e foi adotado como critério avaliativo até o início da desconstrução da tradição artística no Ocidente, que teve como marco inaugural as obras impressionistas. Segundo Danto (2006, p. 62), o estilo impressionista “é, afinal de contas, uma continuidade da agenda vasariana; ele está preocupado com a conquista das aparências visuais, com as diferenças naturais entre luz e sombra”.

No entanto, após o período impressionista, tem início uma nova etapa da arte com o modernismo. E para analisar essa etapa mais recente, Danto toma como parâmetro o ensaio *Modernism Painting*, publicado em 1960, de autoria do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg. Greenberg nasceu em Nova York, em 1909. Formou-se em 1930, pela *Phi Beta Kappa*, que é a mais antiga sociedade em ciências e artes liberais dos Estados Unidos. De 1942 a 1951, escreveu assiduamente para a revista *The Nation* (cf. Fanés, 2006, p. 9). Greenberg teve grande reconhecimento, chegou a ser considerado um dos críticos de arte mais importantes do Ocidente. Todavia, passou a ser duramente atacado a partir dos anos 1960, por sua defesa intransigente do Expressionismo Abstrato (cf. Gonçalves, 2013, p. 112).

Dentre os artistas mais cultuados por Greenberg, podemos citar: Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Rothko, Robert Motherwell e Willem de Kooning, entre outros. Além disso, suas publicações abordam obras de vários outros artistas, como Joan Miró, Henry Matisse e Hans Hofmann. Segundo Danto,

Greenberg foi “o grande narrador do modernismo”, movimento que se caracterizou por uma produção artística que poderia ser definida como

um período estilístico que se inicia no último terço do século XIX, da mesma forma como o maneirismo é o nome de um período estilístico que se inicia no primeiro terço do século XVI: a pintura maneirista sucede à renascentista e é seguida pela do período barroco, por sua vez sucedido pelo rococó, que é seguido pelo neoclassicismo, que é sucedido pelo romântico. Essas foram mudanças profundas no modo como a pintura representa o mundo (Danto, 2006, p. 10).

Porém, chega um momento em que o antigo ideal de representação — que predominou em todos os estilos anteriores ao modernismo —, a *mimesis*, é substituído por outra forma de representação, que passa a valorizar aspectos intrínsecos à própria arte. É o momento a partir do qual atingimos “outro nível de pensamento quando começamos a nos ver como parte da história e a tentar adquirir certa imagem clara do que somos”. A pintura começa então a se identificar consigo mesma e, desse modo, avança na busca de seu autoconhecimento, na medida em que “se propõe a perguntar o que ela própria é, e com isso o ato do pintar se torna concomitantemente uma investigação filosófica sobre a natureza da pintura” (Danto, 2006, p. 76).

No período vasariano a pintura se colocava fundamentalmente a serviço da representação da realidade exterior, isto é, dos objetos do mundo como, por exemplo, figuras humanas, animais, paisagens e utensílios diversos, buscando ser o mais fiel possível ao que se vê. Com a pintura moderna, o registro e o sentido de ser da arte mudam de lugar, passando a ocupar outro nível de representação que reflete, por assim dizer, em uma busca intensa pelo autoconhecimento. Com isso, a pintura moderna se aproxima de seu sentido filosófico. E Greenberg percebe nitidamente essa virada que se dá da antiga *mimesis* para a “ascensão à autoconsciência”. Sua contribuição foi, segundo Danto (2006, p. 73), orientada “por

uma poderosa e convincente filosofia da história”.

Um dos aspectos que marcou de modo indelével essa mudança radical — que se apresentou na história da arte do início do século XX — foi a forma singular de expressão que a pincelada adquiriu. Com a pintura moderna a pincelada ganha uma nova força e um *status* que nunca havia tido. A liberdade de expressão na produção de manchas, gestos, texturas e relevos, ficam registradas na superfície do quadro e ganham vida própria. O que se vê a partir de então é o *encontro da pintura consigo mesma*. Como diz Danto (2006, p. 83), “a pincelada deve ter permanecido amplamente invisível durante toda a história da pintura ocidental”. Em outros termos, todo o procedimento de representação do real estava condicionado de certa forma ao ocultamento do gesto, das manchas e dos registros mais espontâneos com vistas a apagar a pincelada nua e crua para produzir o efeito *trompe-l’oeil*. Isso quer dizer que “o pincel teria sido um meio de trazer uma imagem para diante dos olhos, sem ele próprio fazer parte do sentido da imagem”.

Mas essa nova forma por meio da qual a pincelada emerge e ganha importância em obras como as de Monet, Renoir, Van Gogh e tantos outros artistas modernos, mostra-nos que “a pintura se tornou mais um fim do que um meio, (...) quando a pincelada indicava que a pintura deveria ser olhada ‘nela’ em vez de ‘através dela’, no sentido de ‘atravessamento’ que implica uma transparência” (Danto, 2006, p. 85). Contudo, esse influxo promissor da pintura moderna encontrará seus limites. Ou seja, tal como percebeu Greenberg, a pintura, em sua busca por tornar-se cada vez mais pintura pura, realiza, de certa maneira, um autoexame e acaba descobrindo a “sua própria essência filosófica” (p. 75).

E aqui recordamos a concepção de Hegel (2001, p. 35) que indica que a arte morre quando se torna filosofia. Danto adota explicita e declaradamente essa concepção, mas muda os períodos históricos para o seu próprio tempo. A seu ver, o fim da arte se dá a partir dos anos 1960, com o aparecimento da *pop art*. É o início do pós-modernismo e, também, o fim

do modernismo. A partir desse momento, passamos a viver o período pós-histórico da arte. Assim, a morte do modernismo assinala ao mesmo tempo a “morte da pintura”. Tal ideia acaba invocando, segundo Danto (2006, p. 116), “a presunção metafísica radical de que a Pintura com ‘P’ maiúsculo ou a Arte com ‘A’ maiúsculo existem no mesmo plano que o Espírito ou o *Geist* das antigas narrativas hegelianas, e que ‘o que a Arte queria’ definiu o limite da história para uma narrativa mestra da arte”.

Com a “morte da pintura” e o que esta forma de arte representou ao longo da história, abre-se o caminho para um tipo de manifestação artística que não apresenta, a princípio, nenhum vínculo necessário com o passado. Entramos, assim, no período pós-histórico da arte que teve seu momento inicial quando a *pop art* acabou assinalando “o fim da grande narrativa da arte ocidental ao trazer à autoconsciência a verdade filosófica da arte” (Danto, 2006, p. 135). Esse acontecimento demarca as fronteiras limítrofes entre o período histórico e o pós-histórico, delineando — a guisa de uma periodização inspirada pela estética hegeliana — “uma separação de caminhos entre a filosofia e a arte” (p. 52).

Se, por um lado, Danto anuncia o fim da arte e um inevitável esgotamento das linguagens artísticas que vigoraram até meados do século XX; por outro lado, ele reconhece que há uma continuidade dos “experimentos filosóficos modernistas em arte, como se o modernismo não tivesse terminado, como, na verdade não terminou nas mentes e práticas dos que continuam a acreditar nele” (2006, p. 38). Mas a evidência e a força com que as novas linguagens e expressões artísticas se impõem a partir da década de 1960, não deixam dúvidas sobre a ruptura radical com todo o passado da arte, impondo, por conseguinte, “profundas transformações filosóficas no conceito de arte” (p. 146).

Desde então, abre-se o espaço para que *objetos comuns* sejam apresentados como obras de arte. Desse modo, uma simples caixa de sabão em pó, por exemplo, quando apresentada em um ambiente institucional artístico, pode ser alçada à categoria de

obra de arte. Em outras palavras, as coisas *banais*, que fazem parte da experiência cotidiana, transformam-se em objetos de arte a partir da intervenção dos artistas. Sendo assim, os objetos “do mundo comum subitamente tornaram-se o alicerce da arte e da filosofia” (Danto, 2006, p. 144). E é justamente isso que acontece especialmente com a *pop art*, ou seja, uma “transfiguração do banal”. Mas a questão que se coloca é a de como distinguir uma obra de arte de um objeto comum com o qual convivemos no cotidiano.

## 2. A TRANSUBSTANCIAÇÃO DE OBJETOS COMUNS EM OBRAS DE ARTE

**De que maneira algo que é meramente trivial adquire o status de obra de arte? E, além disso, até que ponto é possível distinguir os objetos comuns com os quais convivemos no cotidiano, identificando diferenças minimamente significativas entre tais objetos e as obras de arte que se apresentam em museus e galerias como, por exemplo, os *ready made* ou *objet trouvé*? Há alguma possibilidade de delimitação de fundamento ontológico que seja identificável e que demarque uma coisa da outra? O lugar de apresentação/exposição é determinante para que um objeto seja considerado ou não uma obra de arte? Essas são, entre outras, algumas questões que envolvem a compreensão e as argumentações de Arthur Danto ao tratar a respeito da arte contemporânea.**

Uma tese defendida por alguns teóricos, incluindo aí o próprio Danto, é a de que um “objeto de arte contemporânea ganha ou perde seu estatuto de arte dependendo da sua localização” (Ramme, 2008, p. 88). Todavia, trata-se de uma tese discutível porque esbarra no problema da identificação que, de certo modo, transfere parte da validade ontológica da obra de arte para os critérios utilizados pelas instituições oficiais da arte como, por exemplo, os museus, as galerias e os centros culturais. A grande dificuldade que permanece no que diz respeito à validação de certas obras contemporâneas, está realmente



relacionada com a precisão na identificação de possíveis características que possam definir o que é e o que não é arte.

O desafio que se coloca nesse caso é o de discernir a situação própria de um objeto comum em relação a um objeto idêntico, que é apresentado em um espaço institucional da arte. Na verdade não há o que discernir no campo visual ou físico, pois os objetos são, sob esse aspecto, *indiscerníveis*. Isso quer dizer que não nos é dada a condição de identificar através sentidos qualquer diferença e, a nosso ver, podemos dizer que um objeto poderia ser substituído pelo outro e, com isso, o estatuto ontológico de ambos seria transformado. Existe diante dessa situação um duplo questionamento. De um lado, uma “etapa negativa demonstra que a especificidade ontológica da obra de arte não é uma propriedade material perceptível”. De outro lado, a questão se volta para “uma etapa positiva [que] tenta desprender os critérios (...) categoriais e lógicos graças aos quais os objetos *são* obras de arte” (Dupas, 2020, p. 7).

A posição de nosso filósofo sobre tais questionamentos deixa algumas lacunas e imprecisões na medida em que não se pode identificar com um mínimo de certeza o que é e o que não é arte, partindo apenas do que se apresenta de modo concreto em um *objet trouvé*. Ademais, como ele mesmo escreve, “nem tudo em que um artista põe a mão se torna arte” (Danto, 2005, p. 37). E isso é válido, em nosso entendimento, para qualquer modalidade de arte e de qualquer época. Ou seja, não se aplica somente à arte contemporânea. De modo que, uma pintura, uma escultura, uma gravura, um desenho ou outras tantas formas de expressão que se utilizam de técnicas próprias da produção artística, não adquirem o status de obra de arte apenas por usar alguma técnica convencional da arte. Em suma, é preciso algo mais do que o simples enquadramento estilístico ou material.

Na concepção de Danto, essas dificuldades de identificação geram controvérsias para certas teorias que consideram que “um objeto material (ou um artefato) é uma obra de arte quando o arcabouço

institucional do *mundo da arte* assim o considera”. Esse é um problema que toca diretamente algumas tendências que preponderam em certos ambientes da produção artística contemporânea que estão, por assim dizer, voltados para a exibição dos *ready made*. Nesse caso, as dificuldades são bastante pontuais porque às vezes elas colocam em xeque a legitimidade de algumas obras e os discursos teóricos que embasam essas mesmas obras. Isso se dá, segundo o filósofo norte-americano, na medida em que

a teoria institucional da arte não explica, embora permita justificar, por que a *Fonte* de Duchamp passou de mera coisa a obra de arte, por que aquele urinol específico mereceu tão impressionante promoção, enquanto outros urinóis obviamente idênticos a ele continuaram relegados a uma categoria ontologicamente degradada. A teoria deixa ainda em aberto o problema de outros objetos indiscerníveis, dos quais um é uma obra de arte e o outro não (Danto 2005, p. 39).

Ao que tudo indica, nosso filósofo parece ter a convicção “de que as propriedades físicas não seriam suficientes para distinguir as obras de arte de outros objetos” (Silveira, 2014, p. 55). Sob esse ponto de vista, a arte não é mais dependente dos elementos materiais que a constituem. Além disso, não poderia mais ser definida pela noção de belo, tal como foi no passado. No contexto atual, a arte transcende ao belo, à *mimesis* e à sua própria materialidade. Por este motivo, segundo Danto, não há mais como estabelecer características perceptíveis para classificar algo como sendo ou não uma obra de arte. Consequentemente, permanece uma situação *indiscernível* na medida em que a visão e os outros sentidos não são suficientemente eficazes para discernir o que é a arte. Sendo assim “a *aisthesis* não pertence (...) mais à essência da arte” (Dupas, 2020, p. 8).

Isso significa que as artes plásticas não estão mais circunscritas ao campo visual. Mas, ao que parece, apesar de todas as dificuldades que essa situação implica no que diz respeito à identificação, Danto

acredita ter encontrado uma solução para não cair na *indistinção* total entre um objeto banal e uma obra de arte. Em seu entendimento, a filosofia pode e deve encontrar os recursos conceituais adequados para “determinar de modo definitivo a especificidade do campo artístico em relação à produção técnica banal” (Beaubois, 2017, p. 3). Todavia, a solução de nosso autor é questionável porque parte de pressupostos vinculados com a interpretação e, desse modo, reduz o objeto artístico àquilo que seria possível dizer e compreender sobre ele. E isso, a nosso ver, acaba retirando a dimensão própria do objeto e transferindo-a para uma instância conceitual que se daria à parte, anulando, assim, suas qualidades sensíveis.

Na concepção do filósofo e crítico de arte norte-americano, somente através da interpretação seria possível distinguir com um mínimo de precisão aquilo que os sentidos não nos permitem ver ou perceber. Temos, portanto, uma instância de compreensão que está situada além da estética. Não obstante, em sua avaliação, não seria correto “assimilar automaticamente a distinção entre interpretação e objeto à tradicional oposição entre forma e conteúdo, mas a forma da obra é *grosso modo* aquela parte arbitrária do objeto que a interpretação seleciona. Sem interpretação, essa parte submerge de novo no objeto ou simplesmente desaparece, pois é a *interpretação que lhe dá existência*” (Danto, 2005, p. 190 [grifo nosso]).

Porém, essa posição é assaz problemática porque a instância ontológica do objeto de arte fica comprometida no exato momento em que tem o seu foco desviado para a interpretação que, por sua vez, “representa propriamente o que transforma (...) objetos rotineiros em obras de arte” (Dupas, 2020, p. 8). Além disso, podemos pensar que, se por um lado, a interpretação transforma os objetos e lhes dá uma roupagem categorial de arte; por outro lado, as interpretações são variadas e mudam ao sabor do tempo *hic et nunc*, de acordo com a maré e os ventos que impulsionam os desejos, os preconceitos culturais e as preferências pessoais. Sendo assim, será preciso admitir que toda “nova interpretação recon-

figura e produz uma nova obra”. Ademais, a interpretação não deixa de ter vinculações com a dimensão estética, uma vez que olhar e ver se dão em estreita ligação. Por este motivo, podemos perguntar se “é possível ver algo que o olho não pode *discernir*?” (Ramme, 2008, p. 89).

Um dos exemplos que Danto nos apresenta, para tentar explicar sua compreensão e interpretação dos *ready made* contemporâneos, está relacionado com uma obra de More Aaron Kuriloff, intitulada “*Laundry Bag* (saco de roupas para lavar)”. A obra desse artista constitui “efetivamente em um saco de roupas para lavar, colocado em cima de uma tábua com uma etiqueta onde se [lê] ‘Saco de roupas para lavar’, para o caso de alguém procurar uma interpretação” (Danto, 2005, p. 198). E aqui surge o dilema da identificação e, ao mesmo tempo, da interpretação, visto que o saco de roupas sujas de Kuriloff não difere em absolutamente nada de outro saco comum de roupas sujas com o qual temos contato no cotidiano.

Pois bem, voltamos a perguntar: o que permite um simples objeto como este ser transformado em uma obra de arte? Danto (2005, p. 199-200) vai dizer que a princípio não há nada de diferente entre objetos desse tipo, pois a referida obra é exatamente “o que ela diz que é”. Por conseguinte, para a maioria das pessoas a obra seria simplesmente identificada como “um saco de roupas e nada mais”. Contudo, a forma de apresentar o objeto no seu conjunto, que inclui uma placa de madeira e uma etiqueta que o identifica, faz a diferença. O que podemos notar de cara é que normalmente “os sacos de roupa não são colocados em cima de tábuas; geralmente são pendurados em armários ou atrás de portas”. Além disso, “estão entre os objetos mais corriqueiros e não precisam de etiquetas”. Por este motivo, na interpretação de nosso autor, colocar um rótulo num “objeto tão corriqueiro e familiar é deslocá-lo do seu contexto usual. Assim, por uma doce ironia, Kuriloff se liga à tradição que sem sombra de dúvida se propôs repudiar”. Em outros termos, se liga à tradição da *mimesis*, que durante a maior parte de toda a história foi o paradigma fundamental do fazer artístico.

Mas, ao que parece, a proposta de compreensão de Danto se vê numa encruzilhada. Isso porque, ao tentar legitimar essa modalidade de objetos artísticos, acaba colocando a dimensão da interpretação numa posição superior à da própria arte que, por sua vez, precisa da interpretação para fazer sentido. Ou seja, precisa ser explicada para que possa efetivamente ser transfigurada. Melhor dizendo, é preciso a interpretação para que um “objeto banal [se transforme] em obra de arte” (Jimenez, 1999, p. 371). Com isso, Danto procura dar legitimidade ao que ele chama de “mundo da arte”, um mundo formado por especialistas que teriam a capacidade de oferecer uma interpretação correta para dizer o que é ou o que não é arte. O problema é que, em nosso entendimento, a arte vem antes da interpretação. Além do mais, a interpretação não substitui nem esgota a obra, é apenas uma visão pessoal que varia de momento para momento e de pessoa para pessoa.

Outra questão problemática que podemos identificar é que a concepção de Danto se aproxima de certo modo de recursos e conceitos teológicos e, particularmente, do conceito de *transubstanciação*, que permitiria, em tese, explicar a elevação dos objetos corriqueiros de uso cotidiano ao mundo da arte (cf., Dupaz, 2020, p. 8). A arte seria então apenas “aquilo que se decide que ela [deve ser], um produto, não mais *artístico*, mas *artificial*, engendrado pelo jogo da linguagem e da comunicação no interior da instituição artística” (Jimenez, 1999, p. 373). Seria, portanto, dependente de uma interpretação qualificada que fosse capaz de inseri-la no mundo da arte.

Ao que tudo indica, essa concepção de Danto acolhe justamente o que Richard Wollheim considera como parte da *solução externalista* para explicar o valor ou não de uma determinada obra de arte. Essa solução entende que o valor de um objeto de arte deve ser legitimado por um corpo de especialistas que tem a capacidade de fazer um juízo “adequado”. E Wollheim (2002, p. 14) nos lembra, por exemplo, que durante muito tempo Clement Greenberg exerceu esse papel, estabelecendo valores e critérios que tiveram “o poder de fazer e desfazer a reputação e o preço de obras de arte”. Contudo, a solução externalista

é uma teoria incompleta, uma vez que a arte existe antes e depois da crítica ou da avaliação das pessoas ligadas institucionalmente ao mundo da arte.

Todavia, Danto tenta contextualizar vários aspectos que envolvem a produção dos objetos de arte para que sirvam como parâmetros para uma avaliação consistente. Ele busca esclarecimentos sobre a intenção do artista a partir do que poderia estar relacionado com “certa atmosfera conceitual”, para que seja possível, então, “conhecer seu contexto e a teoria que lhe é correlata”. Para tanto, seria necessário mergulhar no ambiente histórico e cultural que determina o processo de produção do artista para que possamos, assim, visualizar sua arte de acordo com a sua intencionalidade própria. Por este motivo, não há, segundo Danto, a possibilidade de avaliar uma obra fora de seu contexto histórico. Desse modo, os *ready made* de Duchamp, ou as *Brillo Boxes* de Warhol, “não saberiam pertencer a um século anterior ao século XX” (Dupas, 2020, p. 9).

O problema é que em muitos casos a compreensão dessas obras ficaria restrita a um grupo de iniciados que, supostamente, saberiam reconhecer os valores específicos de objetos idênticos e *indiscerníveis* do ponto de vista visual que, em outro registro, seriam bastante distintos do ponto de vista conceitual. Mas, ao final, toma-se como base uma crença profunda na capacidade pessoal de interpretação do especialista. Nesse caso, o público deveria acolher cegamente o que os “doutores da arte” atribuem como verdadeiro. A obra de arte passa então a ser determinada de fora, necessitando de uma orientação prévia para que possa, por fim, ser minimamente compreendida em sua dimensão conceitual que, diga-se de passagem, não se revela diretamente aos olhos e aos outros sentidos que, por si só, não teriam a capacidade de percebê-la. Sob esse ponto de vista, poderíamos realmente falar de um fim da arte ou de uma morte da arte embalsamada pela teoria.

## CONCLUSÃO

**O campo de análise e discussões que estabelecemos aqui problematizou, a nosso ver, algumas questões conceituais de fundamental importância para o entendimento da arte contemporânea. A ideia de que a arte poderia já ter chegado ao fim não é nova, no entanto, o aporte de Arthur Danto trabalha a partir de elementos muito próprios que nos permitem um modo novo e privilegiado de pensar a arte no contexto atual. Teria a arte se tornado filosofia? Essa mudança de registro forneceria uma evidência por si só suficiente para chegarmos à conclusão de que a arte consumou sua história? Até que ponto é possível identificar com segurança o que é ou não uma obra de arte, partindo do que se apresenta no cenário contemporâneo?**

Essas foram entre outras, as questões mais pontuais que procuramos problematizar ao longo deste artigo e que, de certa forma, continuam em aberto. Sob o ponto de vista da concepção de que a arte chegou ao fim, como ressaltamos no início, não se trata propriamente de um fim no sentido de que a arte acabou, pois ela continua a ser feita. Mas que fim é esse então, de que se fala propriamente? Em nosso entendimento, trata-se de um fim apenas hipotético e circunscrito dentro de um arcabouço teórico específico. Olhando por este ângulo, podemos imaginar que a arte ainda tem e terá — para além das teorias diversas — uma existência no futuro e, muito provavelmente, continuará nos surpreendendo com novas propostas e novos enquadramentos culturais, sociais, estéticos, filosóficos e técnicos.

Todavia, podemos pensar também a partir de teorias como as de Danto e Hegel que, sob um olhar ideal, consideram que a arte possa ter chegado ao fim e cumprido um papel histórico em relação aos seus inícios. Poderia, portanto, ter se encontrado com seu horizonte escatológico e consumado sua existência nesse mundo. Essa compreensão pode ser legítima, como acabamos de indicar, sobretudo a partir de um determinado arcabouço teórico específico. Contudo, somos do parecer que nenhuma teoria tem a

capacidade de esgotar a arte ou dar uma interpretação definitiva sobre a mesma. Há, por conseguinte, algum elemento antropológico irreduzível que faz com que o homem se expresse através da arte. E, nesse caso, podemos pensar que a arte é a-histórica e que só chegará ao fim quando o ser humano não existir mais.

Mas, podemos constatar, sem dúvida alguma, que as formas de expressão artística têm realmente início e fim, que os estilos diversos que aparecem como, por exemplo, impressionismo, cubismo, dadaísmo, arte conceitual, instalações e tantos outros que estão pulverizados na atualidade, tiveram início e fim. E, em nosso modo de ver, se alguns ainda não chegaram aos seus epígonos é uma questão apenas de tempo. Não obstante, podemos enquadrar a arte em esquemas teóricos e estabelecer limites para ela e, ao que parece, essa é uma prática comum no âmbito da estética, da filosofia da arte e no campo das teorias interpretativas em geral.

Porém, há algo que diferencia a arte de todos os campos de especulação que se debruçam sobre ela e que, por sua vez, está intrinsecamente conectado com seu estatuto ontológico. Em suma, podemos entrever que a arte não se deixa substituir por nenhuma teoria, o que quer dizer que ela tem o seu ser próprio e não depende fundamentalmente de questões teóricas para poder existir. É por este motivo que sempre nos surpreende e, ao mesmo tempo, traz sempre uma aura de mistério que não se esgota através de nenhuma interpretação ou especulação teórica.

## REFERÊNCIAS

BEAUBOIS, Vincent. Le concept de médium chez Arthur Danto : les choses banales comme médiums? *Appareil*, 18/2017, p. 1-15. Disponível em: <https://journals.openedition.org/appareil/2363> Acesso em: 06/12/2022.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo:



Cosac Naify, 2012.

COMETTI, Jean-Pierre. Analyse et ontologie: remarques sur l'identité des oeuvres d'art. *Revista di estética*, 38, 2008, p. 47-54. Disponível em: <https://journals.openedition.org/estetica/1933> Acesso em: 14/09/2022.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum : uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte : a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DANTO, Arthur C. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. *ARS*, São Paulo, vol. 6, n. 12, dez., 2008, p. 15-28. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3038/3727> Acesso em: 13/07/2022.

DEGEN, Natasha. A filosofia da arte: entrevista com Arthur C. Danto. Entrevista publicada na versão eletrônica da revista *The Nation* em 18 de agosto de 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/nd4BYVFXfy38hDNtWLnqrmt/?lang=pt> Acesso em: 15/03/2023.

DUPAS, Alice (2020), «Danto (A)», dans Maxime Kristanek (dir.), *l'Encyclopédie philosophique*, 2020, p. 1-26. Disponível em: <https://encyclo-philo.fr/danto-a> Acesso em: 20/08/2023.

FANÉS, Fèlix. Prólogo. In: GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006, p. 9-17.

FERREIRA, Debora Pazetto. Arthur Danto e a representação como limite da arte. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n.17, Dez. 2014, p. 13-24. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/503/459> Acesso em: 14/06/2022.

GONÇALVES, Rosa Gabriela de Castro. Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de

arte durante a Guerra Fria. *Cultura Visual*, Salvador, n. 19, jul., 2013, p. 101-114. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/7099/6002> Acesso em: 14/02/2022.

GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Vol. I. São Paulo: Editora USP, 2001.

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

RAMME, Noéli. "Aestética na filosofia da arte de Arthur Danto". *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5. UFOP, 2008, p. 85-95. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/719/675> Acesso em: 19/03/2022.

RICOEUR, Paul. *A crítica e a convicção*. Lisboa: Ed. 70, 2001.

SILVEIRA, Cristiane. O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos. *Ars*, São Paulo, ano 12, n. 23, 2014, p. 50-77. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/82833/85782> Acesso em: 21/09/2022.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Einaudi: Torino, 1986. Disponível em: [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_5/t129.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf) Acesso em: 21/05/2022.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.