

BES

Revista de Estética e Semiótica
Volume 15 - Número 2 - 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 2 – 2025

<https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v15.n2.2025.00>

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
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: Profa. Dra. Maria do Carmo de Lima

Coordenadora Adjunta: Profa. Dra. Ana Paula Campos Gurgel.

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 Rodrigues Tavares

Organização do Dossiê

Dra. Aline Zim

Dra. Carolina da Rocha Lima Borges

Dr. Fernando Fuão

Dr. Flávio René Kothe

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 Rodrigues Tavares

Comitê de Redação do Dossiê

Dra. Aline Stefânia Zim

Endereço Postal

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

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

Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte

Brasília – Distrito Federal

70904-970

APRESENTAÇÃO PRESENTATION

Uma obra não se torna artística por estar num local de preservação. Os motivos dos que tinham poder de decidir podem ser semelhantes ou bem diversos dos receptores beneficiados. Eles variam com a transfiguração histórica e política. Há, portanto, uma politização inerente à produção, preservação, circulação e interpretação da arte.

O que tem se passado neste mês atual, novembro de 2025? O que será mais determinante do vindouro? A sensação que se tem é que a história nele se acelerou, dentro e fora do país. No Brasil, pela primeira vez altos oficiais das forças armadas foram condenados e presos por crimes contra a democracia, algo que quase não se acreditava que iria se concretizar. Foi feito o encontro da COPPE 30 em Belém do Pará e, por outro lado, o Congresso, dominado por representantes do latifúndio, derrubou vetos contrários à destruição do meio ambiente. O judiciário brasileiro vem sendo ameaçado pelo presidente americano, numa clara interferência na soberania nacional.

Fora do Brasil, houve um cessar-fogo, ao menos provisório, na região de Gaza, suspendendo o genocídio de palestinos por militares de Israel, enquanto a Guerra da Ucrânia se aproxima do seu término. No entanto, o governo dos EEUU enviou navios de guerra para o Caribe, atacando barcos a pretextos não comprovados e ameaçando invadir a Venezuela e impor mudança de regime de governo. Nesse espectro, o Japão, com a primeira mulher no cargo de primeira-ministra, tenta ressuscitar suas antigas invasões da China. A extrema-direita tem progredido na Europa, enquanto na África vários países ampliam sua luta anticolonial.

O processo de transição do mundo unilateral controlado pelos EEUU para um mundo multipolar há de levar a uma revisão radical do que tem sido ensinado no país. A *Estética* de Hegel, como nos foi transmitida, faz um recorte geográfico da história da arte: Egito – Grécia – Roma – România. É uma visão eurocêntrica, para propor que a arte seria superada pela ciência. Isso não pode mais ser simplesmente

repetido, como costumava ocorrer. Precisa ser problematizado, mas é apenas um exemplo.

A universidade tem evitado pensar mais a fundo. Não percebe como propostas identitárias têm servido para esconder questões, desviar o foco da atenção. A qualidade de uma obra de arte ou teórica não deriva do gênero, da religião, da cor da pele ou da opção sexual de seu autor, mas já se pode supor que, quando se apela para isso, já se tem aí um sintoma de que a obra não é tão boa quanto se pretende. Impede-se que se pense e se debata algo como a diferença entre o princípio da igualdade e a igualação do diferente.

Quando se olha com cuidado para uma vela acesa, percebe-se que o seu centro luminoso é escuro, como se a luz brotasse da escuridão. Quando se olha um olho, vê-se que a pupila é negra, como se a escuridão propiciasse a visão. Em ambos os casos, é o escuro que propicia a luz e sua percepção. Ele é a condição fundante do seu contrário. Trata-se, portanto, de algo complementar.

Platão, no livro VI da *República*, havia chamado a atenção para o fato de que não basta ter uma coisa a ser vista e um olho que funcione para que se tenha a visão do objeto. É preciso, diz ele, haver um terceiro elemento: a luz. A realidade é mais complexa. A vista, para funcionar, precisa ter nervo ótico, neurônios, circulação sanguínea, vontade de ver. Há cegueira psicológica, que nega ter visto o que viu.

Platão poderia ter estendido a argumentação para os demais sentidos, mas restringiu-se à visão. No início da obra, ele havia proposto a contraposição entre geocentrismo e heliocentrismo como diferença entre visão errônea e visão correta, entre falso e verdadeiro. Era uma teoria egípcia, em que o sol é base das religiões monoteístas. A doutrina heliocêntrica é, porém, tão errada quanto a geocêntrica, então base das crenças teológicas gregas. O sistema solar é um sistema mutante, entre outros sistemas. Não há centro em espaços infinitos.

A *Bíblia* se refere à contraposição de escuridão e luz como referência a tempos obscuros e vitória da fé, ao escuro como fonte da luz. A salvação parece estar sempre em ver, mas aí crê estar vendo quem crê que aquilo em que ele crê esteja sendo triunfante. A referência à sarça ardente vive de um paradoxo, em que há fogo que não consome a matéria da qual provém. É como se algo obscuro, ignoto aos demais, fosse a promessa de percepção.

É fácil a esparrela de achar que aquilo em que se acredita seja por isso logo o certo, enquanto outros pensares são errôneos. É uma vontade de poder que aí se esconde. Vale o que eu penso; não vale o que eu não disse. O livro é bom se nele sou citado; não presta, se me esqueceram. O problema é que a vontade não determina a verdade, pois seria fazer desta expressão do sujeito e não a manifestação do objeto. O capitalismo continua seu processo de concentração de renda, que faz com que a minoria rica exija ter mais poder: leva à sabotagem da democracia pela plutocracia. Discute-se se o modo soviético de produção foi capitalismo de Estado e se o modelo chinês, o mais eficaz dos modos atuais, também seria uma forma de capitalismo, já que, segundo Marx, nenhum modo de produção desaparece sem que tenha esgotado suas alternativas. A plutocracia autoritária e a tentativa de manter o domínio mundial do dólar, num mundo globalizado e com tecnologias que facilitam a comunicação, acabam levando a in-

tensos processos de manipulação sógnica.

A existência humana envolve convivência com outros, estar no mundo e ser finito. Democracia não é igualdade no sentido de igualação às custas das diferenças, mas oportunidade para todos poderem desenvolver seus potenciais e suas diferenciações. Para isso é preciso ter paz para construir. A guerra leva à destruição de pessoas, coisas construídas, entes da natureza, paisagens.

Para manter os privilégios de 1% da população rica, gera-se uma guerra semiótica e hermenêutica, tratando de manipular a maioria para que aceite ser explorada. O espaço público se torna espaço de uma guerra de símbolos e versões, tanto mais eficientes quanto mais inconscientes forem. A obra de arte se torna espaço de uma batalha hermenêutica, em que se produzem iluminações para escamotear dimensões mais fundamentais dos objetos. Quanto mais relevantes forem, tanto mais se faz de conta que a escuridão é luz, para que as luzes não apareçam.

Brasília, novembro de 2025

Aline Zim
Carolina Borges
Fernando Fuão
Flávio R. Kothe

SUMÁRIO

Equipe Editorial 6

APRESENTAÇÃO 8
PRESENTATION

ARTIGOS

CONTRA A ESPERANÇA 12
AGAINST HOPE
Manuel Curado

DO BELO E DA ARQUITETURA 21
OF BEAUTY AND ARCHITECTURE
Flávio Kothe

PADRÕES GEOMÉTRICOS DA ETNIA WAYANA-APARAÍ 27
GEOMETRIC PATTERNS OF THE WAYANA-APARAÍ ETHNIC GROUP
Carolina Borges

LE CORBUSIER E A NOVA ARQUITETURA DO SÉCULO XX 35
LE CORBUSIER AND THE NEW ARCHITECTURE OF THE XX CENTURY
Ketllen Raiane Ferreira de Souza Santos,
Ráwbata de Oliveira Lima e
Victória Araújo

BRASÍLIA E CHANDIGARH: UTOPIA MODERNISTA E REALIDADE 52
BRASILIA AND CHANDIGARH: MODERNISTA UTOPIA AND REALITY
Anna Carolina Gouveia Dias,
Maria Carolina da Silva Souza e
Paulo Henrique de Sousa Moraes Santana

A DOMESTICAÇÃO DA VISÃO 62
THE DOMESTICATION OF VISION
Fernando Fuão

CAMINHOGRAFIA COMO PRÁTICA ESTRANGEIRA 86
CAMINOGRAPHY AS A FOREIGN PRACTICE
Eduardo Rocha

SUMÁRIO

103	SEMIÓTICA TEMPORAL: O PASSADO COMO EXPRESSÃO DO FUTURO <i>TEMPORAL SEMIOTICS: THE PAST AS AN EXPRESSION OF THE FUTURE</i> Nilthon Fernandes
-----	---

CONTRA A ESPERANÇA

AGAINST HOPE

MANUEL CURADO

(CASCAIS, 22 DE JUNHO DE 2025)

1

Fascinados como estamos por ideias filosóficas que parecem ter enriquecido a nossa vida, não nos apercebemos de um embaraço desagradável. É este: se olharmos à nossa volta, reparamos que tudo é semelhante a tudo em algum aspecto. Ora, a Filosofia, na sua história de vinte e seis séculos, não conseguiu oferecer à humanidade um único assunto que seja radicalmente diferente dos outros. Afinal, se tudo é semelhante a tudo em algum aspecto, constrangimento metafísico que limita tudo – absolutamente tudo – o que os seres humanos podem pensar, não está ao alcance da Filosofia oferecer um assunto que não tenha qualquer semelhança com outros assuntos já conhecidos. Isso é impossível, é um limite intransponível, não apenas para a Filosofia, mas para todas as ciências e actividades humanas.

A Filosofia não é caso único. O método científico, pasme-se, também não ofereceu à humanidade algum objecto ou assunto que não partilhe semelhanças com outras coisas. A galáxia mais distante, por exemplo, obedece às mesmas leis físicas que organizam o chão em que temos os pés e, obviamente, partilha a existência com ele. O método científico é uma ferramenta da inteligência humana que só se pode aplicar ao que é semelhante; se, por hipótese meramente exploratória, existisse alguma coisa radicalmente diferente, que não fosse semelhante em algum aspecto a qualquer outra coisa, não poderia ser investigada por esse método. A acção humana em geral está refém do mesmo constrangimento. Veja-se um caso especialmente lisonjeador da nossa alegada capacidade de descobrir coisas novas. Os Portugueses gostam da sua história rica em momentos de descoberta do mundo. O problema, quando se vê com atenção o que se passou nesses momentos e se lê a vasta biblioteca a que deram origem, é que

só se descobriu o que é semelhante ao que já existia e já se conhecia. Foram eles os primeiros europeus a chegar por via marítima ao Japão? Certamente, e isso parece meritório, mas aquilo que aí se descobriu era semelhante ao que existia na Europa: pessoas, plantas e objectos. Os Japoneses organizam-se politicamente, têm leis, arte e crenças religiosas, exactamente como qualquer outro povo do planeta. Não há ser vivo no Japão que não tenha código genético, e a terra e rochas locais derivaram de processos comuns às terras e rochas de outras partes do mundo. Poderemos passar anos a fazer listagens exaustivas das semelhanças que irmanam o Japão a qualquer outro lugar do mundo, a começar pela Europa que fez viagens marítimas até ele. O país mais exótico e distante para os Europeus nunca conseguiu saciar a sede que estes tinham do Diferente. Só encontraram o Mesmo.

Como é claro, se as coisas que alegadamente se “descobriram” são semelhantes às que existiam antes de se fazer a viagem, não teria sido necessário fazer essa viagem até essas terras. E podemos generalizar esta verificação, porque o mesmo acontece em qualquer outra viagem, incluindo viagens filosóficas. Não é necessário fazê-las e é possível que não valha a pena fazê-las. Afinal, os momentos anteriores a começar a pensar e os momentos posteriores a ter pensado são semelhantes. São, aliás, mais semelhantes do que diferentes, porque rapidamente se vê que, nos aspectos fundamentais, há semelhança total, ficando a diferença acantonada numa periferia irrelevante, subjectiva e opinativa. As pessoas antes de pensar e depois de pensar, para o fazerem, precisam de ocupar espaço e durar ao longo do tempo; precisam de ter corpos vivos; precisam de linguagem; etc. É possível que não exista de facto diferença, e que tudo o que parece dessa forma se limite a equívoco ou ilusão. A semelhança é assimétrica em relação à diferença; não é metade de um assunto,

mas a totalidade dele.

Como crescemos doutrinados pela esperança da compreensão, e somos hoje bombardeados por notícias de descobertas infindáveis da investigação científica – os milésimos rostos do mito do herói, relembrando Joseph Campbell –, parece-nos evidente que está ao nosso alcance precisamente isso, a compreensão das coisas e a descoberta de coisas novas. Ora isso é ilusório. Todas as coisas que andamos a dizer com leviandade que “compreendemos” e todas as coisas que andamos a proclamar com entusiasmo pueril que “descobrimos” são semelhantes ao que já conhecíamos e ao que já existia antes das nossas bravatas. Note-se isto: para onde quer que possamos olhar, não há um único assunto que seja excepção ao constrangimento de todas as coisas serem semelhantes a todas as coisas em algum aspecto. Repito: não há um único. Sublinhemos esta verdade crua: não há nada no Japão que não exista também na Europa e em qualquer outra zona do mundo. Onde está o Japão, poderemos pôr qualquer outra coisa. Em todas as direcções da atenção, da acção e do cuidado, só encontramos o Mesmo. É essa a nossa terra. Nunca sairemos dela: não tem lado de fora.

Se bem compreendemos este constrangimento, não vale a pena fazer qualquer tipo de viagem, incluindo as viagens literárias, científicas, religiosas ou outras. O Japão é um símbolo perfeito das viagens para nada. Se o que podemos encontrar no distante Japão é semelhante ao que temos em Lisboa, porquê a ideia de ir até lá, porquê o incómodo de fazer a viagem, porquê o entusiasmo de a realizar, porquê a mentira final de que foi bom fazê-la? Estas questões são ociosas, porque se limitam a considerar o que já aconteceu e o que sempre acontecerá, mas têm a virtude de auxiliar a ver que, de facto, a viagem não passou de um enorme equívoco.

Para viagens mais espirituais, há outros símbolos perfeitos. Platão enganou-nos com a história de que a vida fora da caverna é melhor do que a vida dentro da caverna, e enganou-nos porque, quando vemos o que existe fora da caverna, percebemos que é seme-

lhante ao que existe dentro da caverna, a começar pelas pessoas que tanto vivem na sombra quanto na luz, não esquecendo também que o dentro e o fora têm continuidade, não estando apartados por abismo intransponível. Sabemos tanto e tão pouco fora da caverna quanto dentro, mas uma história vasta de educadores e legisladores tentou convencer-nos de que seria bom sairmos das trevas e alcançar a luz. Coitados, o que poderiam eles ter sugerido que não fosse uma mera alteração de lugar ou uma pequena distração porque, afinal, nada mais há a fazer? Nessa telenovela de vidas planeadas para nós, quando chegamos à luz rapidamente vemos que apenas mudámos de caverna. É tudo emprestado: sombras, luz, companheiros de infortúnio, salvadores, saída, compreensão a conta-gotas, existência. Quando se põe lado a lado a vida dentro e a vida fora da caverna, percebe-se a semelhança: a caverna existe, as sombras existem, os grilhões existem, tal como a luz do Sol existe. Um miserável mito de libertação simboliza séculos de Filosofia. Não há compreensão total nem dentro nem fora, nem antes da salvação nem depois.

Aliás, não há compreensão de todo; há um sucedâneo de má qualidade: entretenimento dentro da caverna e entretenimento fora da caverna. Depois de um dia a ver as belezas que existem fora da caverna, o deslumbrado verifica que não tem poderes ilimitados e que tem que comer e dormir como fazia dentro da caverna. Sem mais nem menos. Exactamente a mesma coisa, não esquecendo que a caverna também tem muitas belezas e jogos de luz e som fascinantes. No fim do entretenimento, tanto os que continuam escravos quanto os que alegadamente foram salvos serão levados. Não lhes valeu de nada o entretenimento numa vida em que tudo foi emprestado, incluindo dores e alegrias, desânimos e esperanças, servidão e libertação. Dentro e fora, libertação para nada, salvação para nada, Filosofia para nada.

Todas as viagens da nossa vida estão reféns deste embaraço, como se poderia denominar, incluindo a viagem filosófica, a viagem científica, a viagem política, a viagem artística, a viagem religiosa e –

porque não? – a viagem amorosa. Todas estas actividades promovem-se à sombra da esperança de que o final da viagem que cada uma delas propõe irá oferecer- nos algo que não tínhamos antes, algo que alegadamente não será semelhante a todas as outras coisas em algum aspecto. Essa esperança não tem fundamento, seja do lado do constrangimento, seja do lado da bondade que parece resultar das viagens que se realizam. Cada coisa boa que parece que alcançamos quando passamos da ignorância ao conhecimento é paga ao preço elevado de muitas outras que perdemos e ao preço ainda mais elevado de males que vêm por arrasto. Hipnotizados pela aparência de novidade, não fazemos bem as contas. Não vemos que a semelhança tem império sobre tudo, não vemos que todas as alegadas coisas boas que conseguimos por cada viagem são acompanhadas por uma coorte de males associados, e não vemos que dos males poderão surgir muitos outros bens, e que esta forma de existir organiza tudo à nossa volta. Mais importante ainda: não vemos que nada de novo derivou das viagens que fizemos; o que parece que era novo limita-se a variações do que sempre existiu.

Do ponto de vista metafísico, tudo está nivelado, como se não acontecesse nada no mundo, como se não existissem objectos, como se as pessoas fossem irrelevantes. É um pouco como o engano da perspectiva: as bermas de uma estrada parece que se encontram no infinito, mas quando nos damos ao incómodo de ir verificar se isso acontece ou não, vemos que as bermas nunca se encontram. Todavia, é uma ilusão estável que põe parte de nós nas coisas, de tal forma que não conseguimos ver como elas são, mas apenas como elas nos parecem. O mundo não tem perspectiva, não tem cores, não tem liquidez, não tem solidez, não tem Japão para onde possamos navegar, não tem uma Grécia filosófica que nos possa esclarecer, não tem um lado de fora da caverna que seja totalmente diferente do lado de dentro. Este é o panorama geral. Outras actividades mostram também isso. Veja-se a Política. Não há agenda política que não seja semelhante em algum aspecto ao que sempre existiu. A diferença entre viver em ditadura e em democracia é irrelevante: não há nada que um

sistema político possa dar que não seja semelhante ao que o outro também possa dar, se bem que as pessoas gostem de se iludir dizendo que um é “melhor” do que o outro, e que o sentido das suas vidas está em lutar por um e abandonar o outro. É possível tomar um bom café na Rua Tverskaya, em Moscovo, em 2025, num passeio agradável até à Praça Vermelha. Lichtenberg, num dos seus aforismos, disse que, se descrevermos o Inferno e o calor que lá existe aos Esquimós, eles apreciarão muito esse lugar. E esta sabedoria poderá ser generalizada: a caverna e a mais terrível das ditaduras são óptimos sítios para se estar: pelo menos o café é bom, para nada dizer da qualidade técnica dos grilhões e da arte muito desenvolvida de produzir boas torturas. Os rótulos de “democracia” e “ditadura” não passam de bermas de estrada que se encontram no infinito. Se nos dermos ao incómodo de verificar, o que esses rótulos indicam é estranhamente semelhante. Como o café e os passeios ao sol. Se verificássemos de facto (o que raras vezes acontece), concluiríamos que a mais terrível das ditaduras tem um pequeno número de pessoas a governar um grande número, e o mesmo acontece na mais simpática das democracias: um pequeno número governa um grande número de pessoas. De facto, os dois sistemas políticos são variantes da oligarquia, o governo dos poucos. Não há nada de único ou de original nos sistemas políticos, porque obedecem todos a constrangimentos computacionais, organizacionais e metafísicos semelhantes aos que tutelam orquestras com maestros, exércitos com generais e corpos com cérebros, só para dar alguns exemplos. As pessoas que defendem que um desses sistemas é preferível ao outro esquecem-se que os Esquimós gostam muito de histórias sobre lugares quentes e esquecem-se do maior dos embaraços filosóficos: a semelhança metafísica de todas as coisas, e, obviamente, também esquecem que todos os bens alcançados implicam a perda de algum outro bem ou até a chegada de muitos males de que não se apercebem. Tudo tem sombra, mas, porque a credulidade não tem limites, acreditamos que as coisas boas e novas e únicas e irrepetíveis e salvadoras estão ao nosso alcance. A Filosofia contribui para essa cegueira, porque propõe a bondade do esclarecimento, nada dizendo às pessoas sobre

o que está na sombra dessa bondade. É uma versão racionalizada de mitos antigos que prometem formas sublimadas de vida: a do bardo, do curador, do herói, do mago, do oráculo, do pioneiro...

Noutras área da vida acontece a mesma coisa. Não há obra de arte nova que não partilhe propriedades com as obras de arte mais velhas. Até as muitas religiões que o planeta já conheceu só deram à humanidade o que é semelhante ao que já existia antes de elas aparecerem. Podemos passar anos a procurar alguma actividade ou área que seja excepção. Não as encontraremos. Todas partilham esse constrangimento e todas partilham ontologias semelhantes. Os eventos mais estranhos de que há registo são semelhantes aos mais triviais, e, quando paramos para pensar neles, vemos que têm a mesmíssima ontologia. Só para dar alguns exemplos, podemos estudar as alucinações induzidas pelo ayahuasca nos índios sul-americanos, ou os deuses e demónios mencionados na Bíblia ou a epidemia contemporânea de interesse por extraterrestres, etc., que só descobrimos o mesmo: entidades muito semelhantes ao que somos no espaço, no tempo, no eixo de simetria dos seus corpos, e, obviamente, na propriedade geral da existência. Em 1966, o escritor inglês Alan Watts reflectiu sobre o facto de parecermos tubos, máquinas de entrada de alguma coisa e saída de alguma coisa. Qualquer aspecto da vida dos seres humanos é semelhante a um tubo: a educação é um tubo, o crescimento é um tubo, o amor é um tubo, a política em que participamos é um tubo, as quezílias que temos com outras pessoas são tubos e as guerras entre países também são tubos. Entra alguma coisa, e sai alguma coisa. Não há excepções. Os salvadores das religiões mundiais são também tubos: fazem coreografias engraçadas, convencem uns e não convencem outros, e alguma coisa resulta de tudo isso. Como tubos, nem mais nem menos. É até engraçado ver a semelhança entre os salvadores das religiões mundiais e os filósofos, os médicos e os cientistas. Os primeiros nunca explicam por que razão não salvam todas as pessoas ao mesmo tempo, mas apenas a conta-gotas, e com os outros passa-se exactamente a mesma coisa: o pequeno esclarecimento que têm a oferecer acontece também a conta-gotas. Temos

medicina desde os Gregos, e não se compreende por que razão os médicos não acabam de vez com as doenças e morte. Não há cientista que possa dizer que sabe tudo quanto há a saber sobre o mais simples dos objectos. Quanto aos filósofos, arrastam infundavelmente as questões, atribuindo à criatividade de algumas personalidades o facto de as dúvidas contribuírem para a compreensão da realidade, escondendo de todos que isso nunca acontece de facto e que apenas encontram o que é semelhante e dizem coisas que são semelhantes a outras coisas já ditas. Todos eles são salvadores incompetentes: fazem o teatro da salvação, mas nada acontece de diferente. A Salvação não está ao nosso alcance. Nunca esteve. Nunca estará. No Inferno ou no Paraíso, se existirem, teremos os mesmos constrangimentos que em Lisboa, em Moscovo e em Tóquio.

2

Por uma estranha ordem de coisas, as pessoas acham que tudo isto é normal. Não conheço alguém que reconheça que há qualquer coisa de errado em tudo isto, que reconheça que o que a Filosofia, a Ciência e a Religião têm andado a fazer há mais de dois milénios e meio não adiantou grande coisa, e que as vidas que vivemos têm algo de sórdido, como se não fossem suficientemente reais. As pessoas entretêm-se com tudo isso, e depois serão levadas por uma ordem de coisas que nunca compreenderão. Na redoma onde vivem, entretêm-se com isto ou com aquilo, para nada.

Não há forma de silenciar o incómodo perante este embaraço. Poderíamos fazê-lo, certamente, atribuindo à representação que fazemos da realidade a origem do problema. Alguém poderia vir em socorro e propor novas formas de representação. O resultado seria o mesmo. Poderemos apostar. O problema não reside nas categorias humanas, mas na ordem das coisas. Não se trata apenas da ontologia dos tubos, mas de muitas outras ontologias que, desde os Gregos, fomos identificando na realidade. O velho pitagórico Filolau de Crotona dizia que tudo que

existe se organiza em Ilimitados, Limitadores e Harmonia entre os dois, e Platão, no *Filebo*, continuou esse inventário de formas que têm império sobre tudo, incluindo a vida humana, com a reflexão que fez sobre os quatro géneros ontológicos maiores: o Ilimitado, o Limitado, a Mistura e a Causa. Sejam estes grandes esquemas descritivos da realidade, sejam outros mais recentes, para onde quer que olhemos, só está ao nosso alcance encontrar assuntos, coisas e pessoas que partilham as mesmas estruturas ontológicas. Estamos no Espanto, o Festival Internacional de Filosofia, e aí só encontraremos essas estruturas; vamos para casa, só encontraremos isso; poderemos viajar para a Grécia ou para o Japão, mas lá só encontraremos isso também. Não há forma de fugir!

Temos um vasto catálogo de propostas de descrição da realidade, mas também temos o facto embaraçoso de todas serem semelhantes em algum aspecto. Poderíamos dedicar vidas inteiras a listar as semelhanças. Mais ainda: poderíamos até fazer testes concretos desses catálogos. Estamos num festival de filósofos. Como as publicações de todos esses filósofos são de acesso público, poderíamos tentar descobrir se, nesses milhares de páginas, surge algum assunto que não seja semelhante a qualquer outro assunto em algum aspecto. A minha conjectura é a de que os filósofos aqui reunidos não conseguiram oferecer um único assunto que não seja semelhante em algum aspecto a qualquer outra coisa, incluindo a mais trivial. O pensamento mais excelso, sofisticado e inesquecível partilhará características com o pó dos sapatos, como a forma e a existência. E não apenas estes filósofos. Poderemos fazer investigações sobre as publicações de *todos* os filósofos que trabalharam nas universidades desde a Idade Média: algum deles terá falado sobre algum assunto que seja excepção ao constrangimento metafísico de que tudo é semelhante a tudo em algum aspecto? Não vale a pena responder. Como misturadores de músicas nas discotecas, todos esses bravos filósofos limitaram-se a ir ao grande armazém das coisas e juntar meia dúzia delas para criar algum caso que lhes tenha parecido interessante. Divertiram-se muito com isso, sentiram que as suas vidas têm

sentido e que era precisamente isso que deveriam ter feito, tiveram leitores que também apreciaram essas artes do engano, e, no fim, uns e outros serão levados para sempre. A este enorme equívoco, uma das maiores ilusões da humanidade, a bilionésima manifestação do mito do herói salvífico, chama-se Filosofia.

3

Conhecemos tudo isto pelo menos desde Parménides. Os constrangimentos metafísicos que ele e outros depois dele nos auxiliaram a compreender têm um império tão desproporcionado sobre a nossa vida que, no desamparo da vida que nos aconteceu, fixamo-nos em conteúdos que nos possam distrair. Inventámos assuntos que, de facto, não existem. Repare-se no tema do nosso Festival: o medo. Como é possível falar de medo num mundo em que tudo é semelhante a tudo em algum aspecto e em que todas as bondades são pagas ao preço do olvido de outras bondades ou até ao preço de maldades? Mesmo que os velhos dinossauros renascessem e comesçassem a destruir as nossas cidades, não haveria razão para ter medo. Esses dinossauros seriam semelhantes a nós: teriam código genético, assim como nós temos; seriam semelhantes a tubos, assim como nós somos; seriam feitos de átomos e teriam formas, assim como nós; teriam comportamentos e desejos, assim como nós... Você disse que as guerras causam medo? É falso, porque um assunto velho como a guerra é semelhante a todas as guerras que já aconteceram e ocupam as páginas de enciclopédias gigantescas em que as listámos, para não nos esquecermos delas, tão elevado é o seu número. Um ou outro pensador, em desespero patético por não conseguir dar exemplos de situações que justifiquem verdadeiramente o medo, lá recorre à hipótese de destruição da própria humanidade devido ao colapso do ambiente causado pela acção humana. O fim da humanidade assustará indubitavelmente as almas mais sensíveis, porque, na sua ignorância, estão olvidadas de catástrofes semelhantes que já terão

possivelmente ocorrido no passado. Quantas “humanidades” desapareceram no passado? A lista é longa: Neandertal, Flores, Denisova... Do lado da imaginação, a literatura teosófica oitocentista foi pródiga a listar possíveis humanidades pré-adâmicas. Baste este exemplo tremendo para ver que, por muito grande que seja a imaginação do mal, tudo se limita à repetição do que já aconteceu, ou, dando fé a essa literatura, do que já teria acontecido várias vezes no passado. O objecto do medo mais extremado em que conseguimos pensar é semelhante ao que já foi muitas vezes imaginado ou até ao que já aconteceu.

Há uma indústria pujante que vive a produzir medos que não têm razão de existir. Recentemente lançou-se o enésimo avatar do perigo que corremos devido às consequências da Inteligência Artificial. Mas como é que poderemos ter medo do novel brinquedo da Inteligência Artificial se todos os resultados das suas computações são semelhantes a tudo o resto em algum aspecto? Algumas pessoas lançam para o ar ideias assustadoras como a da singularidade tecnológica e a de computadores com o tamanho de galáxias, não se apercebendo de que, também nesses casos, o que essas máquinas vierem a fazer será semelhante em algum aspecto ao que já existia antes de elas serem construídas, a começar, obviamente, pela propriedade da existência e pelo facto óbvio de não se terem dado a si mesmas a existência, o que as irmana às crias dos animais, aos bebés humanos e... a tudo o resto. Para fazerem o que irão fazer, só o poderão fazer se existirem e se alguém as construir. E não só. Terão de ter ontologias semelhantes à dos quatro géneros, o *Filebo*, de Platão. A Inteligência Artificial mais revolucionária em que possamos pensar, do ponto de vista metafísico, não é mais complexa do que a cadeira mais banal em que nos sentamos. Será uma entidade com limitadores e ilimitados, misturará uns e outros, e, para existir, terá de ter uma causa. Exactamente como uma cadeira, uma chave de fendas, a sopa que iremos comer ao almoço ou um bebé. E, a complicar tudo, todas as bondades que alcançarmos com essa ferramenta serão pagas por bondades passadas de que nos esqueceremos e por maldades de que hoje

não nos apercebemos. Exactamente como qualquer coisa trivial da vida humana. Qualquer bondade que possamos experienciar implica pelo menos a pequena maldade de impedir que outra bondade possível possa ocorrer. A pessoa que mais amamos e o livro que mais nos encanta assinalam a impossibilidade de amarmos outras pessoas e de lermos outros livros ao mesmo tempo. Medo? De quê? Num mundo em que tudo é semelhante a tudo em algum aspecto, só por má-fé se poderá dizer que há novas razões para sentir medo. Não há. Nunca houve. Vivemos na terra do Mesmo.

A indústria da esperança está sempre a produzir ilusões: ele é o Esclarecimento Científico, ele é a Compreensão Filosófica, ele é a Revolução Política e a Emancipação do Homem das suas servidões, ele é a Saúde para todos num mundo em sempre campeonou a doença, os acidentes e a morte, ele é o *avant-garde* dos movimentos artísticos que propõem formas estéticas que são semelhantes às formas estéticas que já existiam antes, ele é a Salvação e a Redenção da humanidade por algum deus de serviço... A indústria da esperança não se cansa nunca, distrai-nos e entretém-nos a toda a hora. No fim, seremos levados. Não há Esclarecimento, Compreensão, Emancipação ou Saúde que nos valha. Pensamos que o mundo nos irá permitir tudo isso, mas essa crença é falsa. Pensamos que o mundo tem assuntos que nos causam medo, mas esse pensamento é também falso. Na enorme falta de sabedoria que nos caracteriza, até dizemos que, pelo menos, o Amor está ao nosso alcance, mas isso também é falso, porque o mundo nunca teve Amor, mas apenas coreografias masturbatórias em que cada um só sente as suas coisas, mas depois mente com quantos dentes tem na boca e diz que se uniu a outra pessoa, e que isso é Amor. Não há Amor.

4

Como a Filosofia se esqueceu da Sabedoria que está na sua génese, entreteve-se no passado e entretém-se hoje a imitar esta pérfida indústria da

esperança e da ilusão, com manifesta inveja das actividades humanas que lá vão inventando discursos sobre alegados esclarecimentos, alegadas compreensões, alegadas novidades e alegadas salvaçãoes. Mais brinquedos para nos distraírem da única sabedoria que é ver de modo meridiano que não está ao nosso alcance nada do que a esperança propõe.

A esperança, nas suas muitas manifestações, incluindo a filosófica, gosta de amplificar as pequenas diferenças ao máximo. É como a Ciência moderna ou como a Política, actividades fascinadas pela ilusão de progresso. Como é que acontece a ilusão? O progresso deveria ser medido em relação ao que não se conhece, mas isso não é possível porque, precisamente, não se conhece e, como tal, não pode servir de ponto de referência; ora, o plano B é comparar o que se sabe hoje com o que se sabia no minuto anterior, na hora anterior ou no dia anterior, e amplificar essa diferença miserável. Parece-nos que há progresso porque nos tomamos a nós mesmos como ponto de referência. Mais coreografias para nos entretermos.

Nada há a fazer contra este estado de coisas. Nunca houve. Nunca haverá. Podemos apostar que, daqui a um século, os filósofos farão exactamente as mesmas coisas que fazem hoje: irão ao grande armazém das coisas, juntarão meia dúzia delas em associações para impressionar as pessoas carentes de consolação, ou, como se dizia no século XIX, para *épater la bourgeoisie*, e promoverão ilusões de compreensão. É o seu *business*. Não têm outro. Precisamos dessa consolação como precisamos de pão e de sapatos. No fim, não se compreenderá mais do que já se compreendia. Não ficarei surpreendido se os filósofos vierem a ficar desempregados com a chegada da Inteligência Artificial. As duas Filosofias, a humana e a da IA, partilham a propriedade comum de servidão ao constrangimento metafísico da semelhança. Combinando infundáveis assuntos entre si, poderemos ter no futuro lojas a vender livros filosóficos mais interessantes e sofisticados do que qualquer um que tenha sido escrito no passado por seres humanos. As pessoas do futuro aprecia-

rão um ou outro e filiar-se-ão em escolas filosóficas computacionais. Haverá tradições e modas de pensamento computacional. As combinatórias feitas de nada, produzidas por vastos poderes computacionais que hoje não conseguimos antecipar, serão as novas bermas de estradas que se encontram no infinito. Mas, antes de percorrermos essas estradas, já sabemos a que conduzem: a nada. Parménides antecipou todos os futuros humanos. O que quer que venha a acontecer só poderá acontecer na esfera do ser, e fora dela nada existe. Por isso, as computações futuras apenas nos darão variações da ida ao supermercado: vamos lá, pomos meia dúzia de coisas no saco, e depois voltaremos para mais do mesmo. Certamente que compreenderemos coisas que hoje não compreenderemos. Há um novo Japão à nossa espera. Ninguém contestará isso, mas enfatize-se que o que está em causa é mais subtil: o que viermos a compreender no futuro terá de ser semelhante em algum aspecto a tudo o que já existia no passado.

5

Perante tudo isto, só vem ao espírito a imagem de uma prisão terrível, uma prisão metafísica de que nunca conseguiremos sair. A história da Filosofia andou a enganar a humanidade dizendo-lhe que estava ao seu alcance a Compreensão. A história da Política andou a enganar a humanidade dizendo-lhe que ela poderia alcançar o Fim da Servidão. A história das Religiões andou a enganar a humanidade dizendo-lhe que há uma Salvação.

Há catálogos de tudo isto, semelhantes aos catálogos das lojas. Todas essas pessoas se *esqueceram* de dizer que, mesmo que essas esperanças se realizem, não teremos mais do que já tínhamos antes (metafisicamente falando).

Tudo o que fizemos no passado, tudo o que fazemos hoje, tudo o que poderemos vir a fazer se resume a combinar, mudar de posição e misturar coisas. Como uma manta de dormir, puxamos para tapar os ombros e acabamos por destapar os pés. Nada mais.

Aliás, nem as experiências sublimes dos místicos nem a morte conseguem fazer melhor. As primeiras só encontram entidades que existem, e basta isso para partilharem pelo menos a propriedade da existência com as folhas das árvores. Quanto à morte, quando se estudam as representações do que acontece à alma depois da morte, só encontramos mais do mesmo. Recordem-se apenas as quatro representações da terra da morte que Platão nos ofereceu: há aberturas do Céu e da Terra, caminhos, dores, juízes, linguagem, pedras preciosas, prados, prazeres e viáticos pendurados ao pescoço das almas. Temos bibliotecas milenares de representações *post mortem* e de textos ditados por almas desencarnadas. Até a alma do corajoso Lawrence of Arabia ditou um *Post-Mortem Journal*, em 1938. Os sofisticados professores universitários da nossa época, que vivem nos armários estreitos da especialização científica vidas espiritualmente pobres, e todos os anos mais simples, fingem que nada disso existe, e não se dão ao incômodo de ver que, se perdessem um minuto a ler esses textos, veriam que a sobrevida se limita a continuar a prisão da vida. Julgamentos, tormentos e prazeres beatíficos apenas continuam o que já acontece na vida terrena. Nem mais nem menos. A morte é apenas uma região da terra do Mesmo.

Não se conhece forma de sair da prisão metafísica a que se chama existência. Não há, pois, qualquer Esclarecimento a fazer ou qualquer Verdade a transmitir. O Novo não está ao alcance dos seres humanos. A Filosofia e as outras actividades humanas limitam-se a entreter as pessoas. Servem para isso: entreter, só entreter, nada mais do que entreter. São artes simpáticas, sem grandes verdades, mas úteis para nos distrairmos de tal forma que não tenhamos consciência da prisão metafísica da qual nunca sairemos. A Filosofia não tem uma Salvação a oferecer. As pessoas passam um bom tempo com ela, algumas fazem carreiras profissionais alegadamente dedicadas a ela, esperam que tudo termine, e depois são levadas. Há vinte e seis séculos que somos enganados pela ideia de que está ao nosso alcance a Compreensão. Talvez. Todavia, quando nos lembramos de verificar as bermas dessa estrada, concluímos que a viagem que proporcionou foi interessante, passá-

mos um bom tempo e conseguimos boas memórias, mas não nos levou a lado algum. Compreender *para nada*, Salvação *para nada*, Espanto *para nada*.

Seja como for, podemos pelo menos entreter-nos num Festival de Filosofia dedicado ao medo, porque este tema dá-nos o conforto de sermos relevantes na ordem das coisas. Com esse tema sem interesse, e desprovido de qualquer verdade, teremos oportunidade de falar sobre nós mesmos, sobre o nosso umbigo e as nossas sensações, esperanças e angústias. É claro, os bravos filósofos, sem nada de verdadeiro ou de novo a dizer ao mundo, lá se lembraram de imitar os jornalistas e apresentadores de programas de televisão, e vai daí debitaram vasto palavreado sobre a “situação contemporânea”, garantindo que vivemos desafios absolutamente novos e complexos na história da humanidade. Presunção e água benta... Olvido e esperança... Ilusão e razão... É o circo que mais nos entretém: adoramos falar de nós mesmos, e é isso que, como se prova pelos documentos mais antigos da China, da Mesopotâmia, do Egipto e da Grécia, temos andado a fazer nos últimos milénios. No *Código de Hamurábi*, da antiga Babilónia, encontraremos coimas para médicos negligentes, assim como, trinta e nove séculos depois, ainda temos nos nossos ordenamentos jurídicos. No *Escudo de Aquiles*, do canto XVIII da *Ilíada*, vemos que a forma de vida da Idade do Bronze é estranhamente semelhante à nossa própria vida: cidades, guerras, casamentos, agricultura, juízes, gosto pela música, pela dança, pelo vinho e pelo mel... tudo semelhante. Nunca vivemos uma vida só nossa. Nunca viveremos. Acreditamos que somos pessoas únicas, mas essa crença não tem fundamento. Nunca conheceremos pessoas únicas, originais, mas apenas cópias semelhantes a outras vidas, e mesmo os laços que nos ligam a elas são semelhantes aos laços que já uniram outras pessoas. O amor não é nosso. A ternura não é nossa. As crenças religiosas mais íntimas não são nossas. É tudo emprestado.

Desenganemo-nos, pois, da esperança que a Filosofia oferece, e desenganemo-nos também do alegado medo que sentiremos. Mas tanto faz, bem vistas as coisas, porque, mesmo desenganados, não está

ao nosso alcance viver de modo diferente. A pessoa desenganada só pode ter uma vida semelhante à da pessoa enganada. É provável que o Engano seja mais doce do que a Compreensão. Com verosimilhança, só sabemos isto: não está ao nosso alcance qualquer outra forma de vida na terra do Mesmo. Por isso, melhor é impossível. O embaraço é desagradável, mas rapidamente nos distrairemos com qualquer outra coisa. Sempre foi assim. Para nada.¹

¹ Agradeço a Catarina Barosa o convite para proferir esta conferência. Agradeço também as palavras generosas de Cláudia Lucas Chéu e Peter Sloterdijk.

DO BELO E DA ARQUITETURA

OF BEAUTY AND ARCHITECTURE

FLÁVIO R. KOTHE

Platão sugeriu que a arquitetura seria a expressão material da mente de quem a constrói. Seria, portanto, subjetividade objetivada: mímese da interioridade na construção do espaço de ocupação. Isso foi aplicado a todas as artes e a todo o conhecimento, buscando-se a indiferenciação entre sujeito e objeto, quando um coincidissem plenamente com o outro (o que jamais ocorre). Ainda que se unifique o diferente, o que se tem é a conjunção do que permanece separado, porque não é idêntico ao seu outro. É uma relação contraditória de identificação e diferença mantida.

Vitrúvio foi criticado por Karl Solger, no idealismo alemão, porque não teria considerado suficientemente a necessidade de a obra arquitetônica expressar uma ideia. A mesma crítica poderia ter sido estendida a Alberti, mas cada um quis a seu modo expressar uma “ideia”. Era antes, no entanto, ideologia do que ideia. Ao transpor modelos gregos para edificações a serem feitas na península itálica, Vitrúvio dedicou sua obra ao César, por corporificar a grandeza do império romano: era divino. Para os povos dizimados, ele era antes o capeta, não tinha legitimidade para invadir suas terras. Vitrúvio achava que o seis era o número básico, mas escreveu sua obra em dez livros.

Por isso, ele atenta mais para a construção de templos e palácios, com colunas que unissem céu e terra. Alberti, supervisor das construções em Roma, dedicou sua obra ao papa, de quem era bispo e secretário: queria obras que representassem a perfeição divina e a grandeza da Igreja Católica. Esta era a “ideia”: a Igreja, herdeira do império romano, queria representar a perfeição de Deus. O Vaticano é a concretização dessa ideia de grandeza da Igreja. O paradoxal é que ela pretende ser “cristã”, sendo Cristo um defensor dos pobres, oprimidos, humilhados.

O esforço de várias gerações para conseguir fundos

e os melhores artistas e artesãos para erguer o Vaticano: pretendia mostrar nas edificações e obras de arte a grandeza da Igreja, destinada a refletir e demonstrar a grandeza de Deus. Todo o grupo envolvido nisso “pontificava” uma estética da *adaequatio* ao *pius*, *honestum*, *decorum*. Essa era a “verdade”: aquilo em que acreditava. Não queria fazer nelas algo que fosse a busca de “verdades outras”, como a pilhagem nos povos sul-americanos, a espoliação de europeus, a história como opressão. Não há uma obra que mostre Cristo como ficava quem era condenado a morrer na cruz: totalmente nu. Nenhuma que mostre Cristo olhando para a suntuosidade dos bispos e cardeais, condenando o que via.

Alberti achava que o governo nas cidades devia ser deixado nas mãos dos comerciantes ricos. Embora tenha escrito algumas linhas contra bispos que não repartiam dízimos e coletas aos mais necessitados de suas paróquias, dizia que esses bispos só se preocupavam em construir palácios para si, não convivia com os paroquianos. Seus dez livros de 1450 não se preocupam, porém, em fazer projetos de moradias e bairros para os mais pobres e carentes. Ao fazer a crítica, logo diz que precisa calar, mas sugere que alguém de mais peso na Igreja (o papa?) deveria intervir.

Essas poucas linhas de crítica foram proibidas pela censura da Inquisição espanhola quando a obra foi traduzida para o castelhano. A censura da Inquisição é sinal não só de que a Igreja estava a serviço da facção rica e da aristocracia espanhola, mas que acontecia o que era criticado. Embora bispo, Alberti parece “cristão” ao se preocupar com os pobres e desvalidos, mas não foi como arquiteto.

Paládio não conclui os dez “livros” que queria escrever – na linha de Vitrúvio e Alberti (imitando Platão na *República*) – e ficou em quatro. Fez projetos para famílias abastadas, usando colunas que mostravam

a grandeza dos donos. A coluna estabelecia a conexão entre céu e terra, elevando o que estaria em baixo. No Brasil colonial e imperial, colunas ficaram reservadas a templos, não faziam parte do estilo das casas grandes. A Igreja Católica postulava ser somente ela a ligação entre céu e terra. Com isso sugava recursos do povo e da terra brasileira, para glória do Vaticano. Na Quinta da Boa Vista foram inseridas colunas de gesso, para dar maior dignidade ao prédio, repassado em torno de 1808 por um comerciante de escravos à família imperial.

Caso se tenha visão crítica quanto ao império e ao belicismo expansionista do Latium, o que pareceria “ideia” ao patrício romano Vitrúvio é um endosso do imperialismo genocida, que passa a ser estetizado e auratizado em pedra. Isso costuma até hoje ser considerado normal, aceito como virtude. A historiografia exalta os potentados que se impuseram a outros povos. Um político romano para subir na carreira tinha de matar ao menos cinco mil bárbaros (“estrangeiros”) nas províncias. Província vem de *pro-vincere*, região que foi vencida.

A arquitetura dos prédios oficiais de Washington é no estilo clássico greco-romano. Isso não acontece por acaso. Havia um propósito imperial e expansionista desde os “pais da pátria”. Ele já tinha sido exercido contra os povos indígenas, os ingleses, os mexicanos, antes de ser lançado contra sul-americanos, árabes, europeus e praticamente todos os povos do planeta. Dominar outros povos é vantajoso para quem domina, nocivo para quem é dominado. Só com a aliança recente dos BRICS+ há uma tentativa de construir algo diferente.

O endosso à oligarquia patricia considera inapropriado o horror à escravidão, ao genocídio de povos invadidos, ao parasitismo da plebe e da aristocracia de Roma. A estrutura da mente escravista está mantida com a visão religiosa cristã do mundo. O que Vitrúvio propunha é uma estetização do mal como se fosse bom, porque é o bom de quem domina. A arte aí não é busca de verdade e sim adequação ao que a oligarquia considera *pius* e *honestum*, portanto decoroso.

Quando se estuda no Brasil o renascimento italiano, não se ouve mais o protesto contra a venda de indulgências. Não se quer pensar sobre como foi arrecadado o dinheiro para construir o Vaticano, mas admirar o resultado obtido, como se estivesse acima dos delitos necessários para obter os recursos. Ou seja, “Deus escreve certo por linhas tortas.” Não se considera que o próprio resultado possa ser “delito”, à medida que impõe a propaganda religiosa católica sem refletir sobre seus erros e excessos. Com a venda de “indulgências” papais para abafar delitos e crimes, fica evidente que o poderio da Igreja foi nefasto para o Estado e a razão: é necessário manter a separação entre Igreja e Estado, delimitar o poder de punir. A noção dos crimes e genocídios perdoados e cometidos pela instituição eclesial revela que crer que ela fosse um ente “perfeito” deriva mais que da hipocrisia: de uma repressão atroz de quem se dispunha a ver e falar.

Num sistema de ensino dominado pela Igreja Católica, pouco se fala das Taxa Camarae. Para se ter uma noção, basta citar alguns dos 35 tópicos:

- “I. O eclesiástico que incorrer em pecado carnal, seja com monjas, com primas, sobrinhas, afilhada ou com outra mulher qualquer, será absolvido mediante pagamento às arcas papais, de 67 libras ouro e 12 soldos;
- III. O sacerdote que deflorou uma virgem pagará 2 libras e 8 soldos;
- V. Os sacerdotes que quiserem viver em concubinato com suas parentas pagarão 76 libras e 1 soldo;
- VIII. A absolvição e a segurança de não serem perseguidos por crimes de rapina, roubo ou incêndio custarão aos culpados 131 libras e 7 soldos;
- X. Se o assassino deu morte a dois ou mais homens num mesmo dia, pagará como se tivesse assassinado a um só;
- XIV. Pelo assassinato de um irmão, irmã, mãe ou pai se pagarão 17 libras e 5 soldos;
- XV. Quem matar um bispo ou prelado de hierarquia superior pagará 131 libras e 5 soldos;
- XXVIII. O filho bastardo de um padre que pretenda a preferência para desempenhar as funções

de seu pai pagará 27 libras e 1 soldo;
XXXII. Igual soma (58 libras e 2 soldos) pagará
o estrábico do olho direito; mas o estrábico do
olho esquerdo pagará ao papa 10 libras e 7 sol-
dos. Os vesgos pagarão 45 libras e 3 soldos.”²

Podendo comprar a impunidade, quem tinha dinheiro ficava “acima da lei”: essa era a lei. No Estado eclesial católico não havia autonomia nem independência do Judiciário. O Estado que não for laico tende a ser totalitário. Uma fração da sociedade deter o direito à impunibilidade se choca com o princípio de que todos são iguais perante a lei. O perfil delineado por tais taxas foi estendido às colônias ibéricas. Começava por isentar os membros do clero e se estendia aos que representavam o governo imperial. Ele está, portanto, na estrutura do inconsciente coletivo sul-americano. O Estado democrático e republicano está sob ameaça constante. O estudo crítico da arte pretérita poderia propiciar o debate de questões contemporâneas presentes em textos antigos, mas não se faz isso.

Seria interessante discutir os critérios que diferenciavam as penas. Matar parente próximo custava pouco, mas um bispo, por exemplo, custava caro. A instituição tratava de se preservar. Dizia assim que seus representantes estavam acima dos demais. Pelo assassinato de mais de um por dia, o segundo e o terceiro saíam de graça. Quem tivesse o azar de nascer vesgo ou estrábico, em vez de receber indenização pelo erro divino de fabricação, tinha de pagar multa ao papa, mais pelo olho direito do que pelo esquerdo. Seria cômico se não fosse trágico. Muitos meninos foram violentados durante séculos por religiosos, sem que fossem punidos. Freiras e monges foram vistos como “sagrados”, sem que se conhecessem as causas reais de suas opções.

Quando Heidegger reduz a questão da “origem da obra de arte” apenas ao “artista”, deixa de lado as questões da relação da arte com o poder, de legitimação do ilegítimo, de justificativa de crimes.

É como se faltasse uma visão politizada. Isso não ocorreria por acaso, não seria inocente. Essa carência induz a um diálogo com o marxismo, assim como certa fraqueza filosófica deste precisa encontrar uma complementação. O problema também não está em não debater o totalitarismo, a não separação dos poderes, os privilégios da oligarquia.

Esse ensaio precisa ser lido a partir das reflexões do autor sobre a verdade. Ele diz que a obra de arte serve para revelar a verdade, no duplo sentido de desvelar e novamente velar. Está fora, portanto, da estética que pretende patrocinar algo que seja apenas correto nos termos do pio, do honrado e do decoroso. A verdade está além do horizonte dessa “correção”.

O poderio secular da Igreja serviu para carrear recursos para o Vaticano. O apoio que ela dava aos enviados das cortes de Lisboa e Madri para a América do Sul servia também para que a governança ibérica mantivesse um controle sobre eles, como se fossem espiões institucionalizados. A Igreja ganhava duplamente, mas isso não se questiona na visão eurocêntrica tradicional.

Se assim foi financiada a grandiosa arquitetura do Vaticano e a multiplicidade de igrejas por toda a Itália e Espanha, a Igreja Católica conseguiu o milagre de consolidar imensa fortuna apregoando que defendia pobres e deserdados. Precisava parecer perfeita e intimidante para não se ver seu podre fundamento. Podia ser uma farsa. Quanto mais falsa a instituição, mais precisa da farsa. Baseia seu moralismo na imoralidade. Isso contamina a administração pública, só que não é lido na história da arquitetura: ela é mancomunada com o poder. O termo indulgência já tem em si a noção de “indulto”, a esconder a safadeza subjacente.

Os fins justificam aí os meios. O que importa é o resultado. Ao se confirmar a obra como arte se sublimatudo, faz-se uma absolvição, purifica-se o processo.

² Giovenardi, Eugênio. *As pedras de Roma*, Editora Mais Que Nada, Porto Alegre, 2009, p. 231-235.

Não há mais pecado. É o mesmo argumento que Hegel usou para deixar de considerar a escravidão na Grécia, alegando que queria se dedicar apenas aos produtos de natureza artística ou filosófica. Será que o produto não é “contaminado” pela origem? Será que ele não serve para legitimar como justa a “ordem” que o gerou, seja ela o escravagismo, o domínio eclesial, a casta religiosa, a monarquia? Não querer ver isso é mancomunar-se, é aceitar como verdade o que tem profunda injustiça ou enganação na origem.

Os gregos antigos acreditavam que as musas eram filhas de Zeus e Mnemosine, ou seja, do poder e da memória: dizendo que serviam para decantar e exaltar o poder vigente, a religião consagrava a orientação que a oligarquia queria impor à arte. Fazer disso crença servia para não questionar o problema social subjacente. Não havia a perspectiva dos escravos, das mulheres, dos periecos, dos estrangeiros nessa postulação.

A retórica romana – ao querer que a arte servisse ao *pius*, *honestum*, *decorum* – fez o mesmo. O *pius* era a crença patrícia nos deuses romanos, não em outros; o modelo de *honestum* era o senhor de escravos, um *pater familias* de pele clara, dono de gado e gente; *decorum* era o que podia se apresentar socialmente, reconhecido como respeitável. Não era a perspectiva de um escravo pobre ou/e cheio de rancor nem de um chefe vizinho cujo povo tinha sido dominado pelos romanos.

As teorias estéticas têm servido para legitimar a tradição de se considerar arte aquilo que serve para legitimar e auratizar o poder constituído. Heróis trágicos gregos invocavam os deuses e isso não perturbava a percepção. O pai de Hipólito amaldiçoa o filho por engano, e os deuses fazem com que sua carruagem tombe na praia e ele pereça: acredita-se nisso porque assim consta no texto. Se os deuses não existem, de que adianta apelar para eles? Nisso, não se chega a examinar quão destrutivo um pai pode ser em relação ao filho. Cristãos e adeus se portam como se deuses houvesse e agissem no destino dos homens. É engano e engodo, mas tomado por ver-

dade sem que se busque a presença dela escondida sob os desvios da crença.

Em geral se fica deslumbrado com a arquitetura, a pintura e a escultura do Vaticano, sem a confrontar com a pregação de Cristo em prol dos humildes e desamparados. O problema é que, se a instituição se diz cristã, ao afirmar isso ela é hipócrita e cínica. Se não se dissesse cristã, a própria ostentação de grandeza poderia se afirmar como representando o divino. Não seria hipócrita. Estando a obra já feita, por que se desfazer de um patrimônio tão rico e precioso, que tanto rende aos cofres do Vaticano e a toda a Itália?

Torna-se um problema a definição de Alberti de que o perfeito seja aquilo a que não se deve acrescentar ou tirar ou modificar qualquer componente. Não se admite aí que o todo possa ser falso. Ele era o arquiteto encarregado das obras do Vaticano. Não confessa isso com clareza, mas queria obras de arquitetura que expressassem a perfeição divina e de sua representação na Terra, a Santa Madre Igreja. Se houvesse alguma imperfeição, seria porque tudo o que o homem toca está sujeito à sua falibilidade. A obra pode, em sua organização interna, ter todas as partes adequadas entre si e com o todo: assim ela é “perfeita”, dentro de sua lógica. Isso não significa que não se possa ver esse todo fechado de outra perspectiva, perguntando se sua validade ainda se sustenta.

A noção de “concininitas” como consonância das partes entre si e com o todo da obra pode explicar o encantamento que a obra provoca, mas o encanto pode esconder a farsa e o engodo: o jogo de aparências. Se a “ideia” aí subjacente serve para encobrir e apresentar como perfeito o perfil e percurso da instituição, então o próprio Vaticano se torna um monumento à enganação, à celebração do imperialismo católico. Caso se seja católico, Lutero e Henrique VIII não teriam tido razão em suas críticas ou ao menos não entenderam que os fins justificavam os meios.

Escravizando indígenas e negros, muito ouro foi da América para Roma, assim como foi para Madri, Lis-

boa e Londres: os reis ibéricos temiam que seus enviados criassem reinos próprios e por isso os padres eram uma instância de controle, devidamente remunerada pelo Estado. Daí a expressão “vá se queixar ao bispo”. Até hoje as igrejas não pagam impostos no Brasil! Prometem a vida eterna, mas, quando chega a hora de cobrar, o sujeito já está morto e nada mais pode dizer. É o melhor tipo de negócio: recebe-se, sem precisar fornecer a mercadoria, o céu.

O arquiteto romano e o católico não constituíam nas obras do poder a expressão de uma “ideia”, por mais que acreditassem nela. Não há ideia falsa, ela precisa ser verdadeira. Quando falsa, para o marxismo, vira ideologia, falsa consciência, mas uma concepção que seja falsa não consegue ser consciência: é antes um encobrimento do que não se quer ver nem que seja visto. Se a obra não expressar a verdade, ela não poderá ser arte. Com isso, a arte sacra fenece ao auratizar o engodo, ao sacralizar a mentira, consagrar o pecaminoso, imprimir mediante recursos estéticos um brilho que não seja resplendor da verdade e sim da hipocrisia. A “arte sacra” é “arte de agitação e propaganda”, se perde quando passa a encobrir práticas contrárias ao ideal postulado.

Isso gera um impasse radical. Por mais sublime que seja a atmosfera da catedral da Sagrada Família em Barcelona, seu genial arquiteto, Gaudí, era um cren-te católico, acreditava que a Sagrada Família era sagrada e família. Ele queria exprimir sua fé. Acabou fazendo algo diferente. Gerou um ambiente de elevação e transcendência que vai além do imaginário católico, pois este substitui a infinitude do sublime povoando-o de figuras antropomórficas e boicotando, assim, a noção de uma infinitude que vai além da capacidade de compreensão do homem. Se este vê sua pequenez diante da grandeza divina, o católico sempre a vê como um sócio minoritário de Deus, portanto partilhando de sua grandeza.

Uma fortuna foi gasta para recuperar a Notre Dame de Paris. A sua reinauguração foi transmitida ao mundo todo, com os artistas mais caros. No Vaticano impera um novo papa, norte-americano e agostiniano. Puseram o Rei Charles da Inglaterra, a An-

glicana, a rezar no Vaticano, fingindo reconciliação entre a parte inglesa da Igreja com o catolicismo. Todo dia, papa e rei ocupam as páginas dos jornais, como também Trump, o imperador ianque. Por que se precisa tanto reenfatizar a crença cristã, a que serve ela?

Os tempos de igualdade no capitalismo já ficaram para trás. Sua vocação primária é acumular capital nas mãos de quem detém o capital. Ele não quer mais ser democrático, pois não pode ter certeza de que sempre pode manipular as maiorias eleitorais. Ele já se tornou plutocracia: tanto mais manda quem mais dinheiro tem. Os ricos podem delegar seus interesses a quem os representa, mas eles controlam o fluxo do dinheiro para campanhas eleitorais, viagens, projetos. Do congresso norte-americano diz-se que é o melhor congresso que o dinheiro pode comprar.

O que será feito da China no futuro, isso ninguém soube. Seu Partido Comunistas soube fazer em tempo as reformas que os partidos europeus não souberam fazer em tempo, e acabaram gerando diversas tragédias. Uma foi a dos próprios membros do partido e dos governos: foram todos postos de escanteio. A OTAN avançou até onde havia jurado e assinado que não iria: a cada dia morre ao menos um milhar de ucranianos e russos em campo de batalha. Na América do Sul se teme um ataque americano contra a Venezuela, em busca de petróleo e fingindo o moralismo de combater as drogas.

O que se precisa nesse sistema que concentra o fruto do trabalho coletivo nas mãos de 1% da população? É preciso que a maioria dos explorados aceite ser explorada. Como se consegue isso? Com uma mídia alienante, sim; com filmes e séries televisivas que pregam a necessidade de impor a ordem pela força, também. Mas há algo mais eficaz, que orienta tudo. A chave para isso está em Santo Agostinho, que escrevia muito bem e contou a tensão entre o palácio do pai dono de escravos e o cristianismo da mãe submissa e tolerante. Depois de cansar de levar a vida na farra com os recursos do pai, Agostinho se converte à perspectiva da mãe. Não é uma supera-

ção do regime escravista, mas uma interiorização dele na relação entre o fiel e o seu deus. O cristão aprende a rezar: “Senhor, eu não sou digno de que entreis em meu coração, mas disse uma só palavra e minha alma será salva!” E cantar aos berros: “Soldado de Cristo, alerta está! Ou ser antes mártir, jamais traidor!” Ou então com a sutileza de Bach e Lutero: “O Senhor é meu pastor, nada me há de faltar...”

Ou seja, prega-se deslavadamente o conformismo, a submissão, a dependência. E ali seguem os arquitetos e as arquitetas a fazer templos que pareçam a perfeição na Terra, a mostrar a grandeza do Senhor. Como sugeria, porém, Alberti, não convém se estender muito nisso.

PADRÕES GEOMÉTRICOS DA ETNIA WAYANA-APARAÍ

GEOMETRIC PATTERNS OF THE WAYANA-APARAÍ ETHNICITY

CAROLINA DA ROCHA LIMA BORGES

Resumo: O grafismo da etnia Wayana é analisado aqui, evidenciando seu papel como agente ativo de construção identitária. Longe de serem meramente decorativos, os padrões geométricos revelam relações com a natureza, o sagrado e os modos de vida dos povos originários. A análise do cesto vasiforme demonstra como linhas, pontos e formas articulam-se em estruturas visuais que expressam movimento, ordem e sacralidade. O artigo defende que os grafismos são corpos em si mesmos — dinâmicos, performáticos — e integram rituais de passagem, produção artesanal e afirmação étnica, traduzindo uma visão de mundo onde o desenho é prática viva e transformadora.

Palavras-Chave: Iconografia, grafismo, Arte ameríndia, Wayana e Aparaí.

Abstract: *The graphic art of the Wayana ethnic group is analyzed here, highlighting its role as an active agent in the construction of identity. Far from being merely decorative, the geometric patterns reveal deep connections with nature, the sacred, and the ways of life of Indigenous peoples. The analysis of the vase-shaped basket demonstrates how lines, dots, and shapes are articulated into visual structures that express movement, order, and sacredness. The article argues that these graphic elements are bodies in themselves—dynamic and performative—and are integral to rites of passage, artisanal production, and ethnic affirmation, embodying a worldview in which drawing is a living and transformative practice*

Key words: *iconography, graphic art, Amerindian art, Wayana and Aparaí.*

O grafismo indígena transcende o mero adorno e constitui uma das expressões associadas às cosmologias e os modos de vida dos povos originários das Américas. As formas, padrões e motivos geométricos têm origens nas narrativas místicas, crenças espirituais, estruturas sociais, conhecimentos ambientais e práticas rituais, expressando as identidades coletivas. São simbólicos, mas também tem um caráter ativo, de construção e transformação de identidades. Quando há figuração, ela está muitas vezes ligada a transformações (por exemplo, numa máscara ou utensílio ritual) ou à ideia de tornar-se outro, trocar pele, incorporar alteridade.

De acordo com Els Lagrou (2012), o corpo humano se torna artefato em rituais por meio de inscrições ou perfurações. A inscrição de uma marca no corpo é um instrumento de ação que transforma o corpo individual, no processo de fabricação da pele, em um corpo coletivo, que faz parte de um grupo. Nesse sentido, os grafismos agem mais do que representam. No caso de um grafismo inscrito sobre o corpo do jovem durante os ritos de iniciação, por exemplo, tem-se a relação entre fala, desenho e o olhar do grupo que observa como os jovens aguentam a dor. A dor sentida será lembrada graças à cicatriz que diz “Tu não és menos importante nem mais importante que ninguém” (Clastres, 2003 *apud* Lagrou, 2012). Estes três agentes (fala, grafismo e olhar/ mão, olho e voz) constituem uma tríade, o triângulo mágico, que fabricam juntos um novo corpo.

Uma rede fina de desenho na pele produz um equilíbrio entre interior e exterior, enquanto um corpo todo tingido de preto é fechado. Um desenho grosso visa a uma alta permeabilidade da pele, como acontece no ritual de passagem de meninos e meninas,

INTRODUÇÃO

de modo que “a malha grossa do desenho deixa a pele permeável à ação ritual, que produz o corpo como lugar de incidência da negociação cosmopolítica”. (Lagrou, 2012, p.763)

Tais desenhos, majoritariamente geométricos e abstratos, possuem um caráter universal exatamente por não serem literais ou figurativos, por não reproduzirem formas que indiquem uma região ou um período de tempo e por não induzirem a um determinado significado. O significado está no campo simbólico e se relaciona com elementos da natureza, fazendo abstrações do movimento das águas ou simulando a padronagens de pele de animais, por exemplo.

De acordo com Velthem (2000, p.64), “os grafismos desenvolvidos em cada etnia, sejam eles corporais ou ornamentos de objetos e cuja geometria é específica de cada povo, celebram a relação que estabelecem com a natureza no sentido do sagrado e no modo como se identificam como entidades inseparáveis dessa natureza”. E por fim, a ornamentação é uma forma de identificação e distinção entre as sociedades indígenas, contribuindo para sua autovalorização étnica por expressarem especificidades próprias sobre a natureza e o Universo.

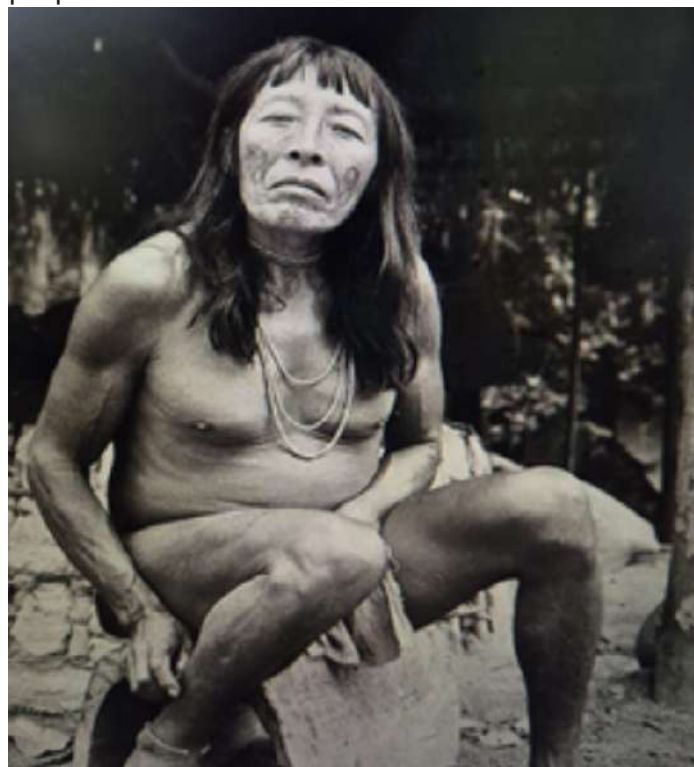


Fig.1 – Retrato de Dondon, então chefe wayana da aldeia Anapuaka. Foto: Daniel Schoepf, 972. Fonte: Silva (p.21, 2022)

1 – A ETNIA WAYANA

Os Wayana vivem na região das cabeceiras do rio Paru de Leste, no noroeste do Pará e norte do Amapá, Brasil. Também há comunidades Wayana no sul da Guiana Francesa e no leste do Suriname. Eles compartilham território, alianças e tradições com os Aparai (ou Apalai), com quem mantêm relações muito próximas. Originalmente, povos diversos, mas desde o século XVIII são considerados um povo só em função da fusão cultural e linguística que sofreram. A presença desses povos no Brasil se limitaria a uma população de apenas 415 indivíduos.

Povos Waiana, Apalai não tem mais diferença, as tradições [são] a mesma coisa. Apalai tem o seu costume, Waiana também o mesmo costume. Casamento, moradia, beber cachiri, comer beiju e outros. Waiana constrói sua casa, cobertura com a palha de ubim. Apalai constrói também sua casa, mesmo material, não muda. Porque Waiana, Apalai se conheceram há muito tempo atrás, onde eles mataram “Tulupere”, na boca do Axiki, lá que eles [se] tornaram amigos. De lá para cá Apalai, Wayana continuando sendo amigos. (Setina Waiana Apala *apud* Lúcia Hussak van Velthem, 2010, p.13)



Fig. 2 - mapa da área ocupada pelo povo Wayana. Fonte: The Guianas - Alchetron, The Free Social Encyclopedia

Por terem permanecido relativamente numerosos, devido ao seu isolamento, os Wayana acolheram no passado grande parte dos indígenas que fugiram das missões religiosas, instaladas no rio Oiapoque, e outros povos da região sobreviventes dos ataques dos primeiros colonizadores. Esse isolamento lhes assegura proteção mais contra as invasões de madeireiros e da expansão do agronegócio do que da cobiça dos garimpeiros que se infiltram e se instalam em suas terras.

Nós Wayana, Apalai convivemos [entre nós] e somos muito diferentes de outros povos indígenas. Nós moramos mais longe da cidade, transporte somente aéreo para nos levar para a cidade. (Apowaiko Apalai Wayana, *apud* Lúcia Hussak van Velthem, 2010, p.17)

Todas as aldeias são construídas em terra firme, às margens do rio, onde se desenrola a vida social e comunitária. Na instalação de uma aldeia são necessários conhecimentos especializados para a edificação das casas de moradia e a destinada ao uso comunitário e de muitos outros saberes sobre os recursos ambientais, a história do lugar, as cerimônias, os rituais e a cosmologia. A maioria das aldeias tem início com um roçado, pois a agricultura constitui uma fundamental atividade dos Wayana e dos Aparai.

Além da agricultura, os Wayana e Aparai se dedicam à produção dos artefatos que são necessários para a vida cotidiana e também para as festividades. As mulheres tecem o algodão e fazem os artefatos de argila e de miçangas, além de executarem as pinturas corporais. Os produtos artesanais, assim como outras manifestações culturais dos Wayana e dos Aparai têm se modificado nas últimas duas décadas a partir das influências externas que recebem, entre as quais as provindas do ensino escolar, que não adota um currículo diferenciado, e a crescente possibilidade de aquisição de objetos industrializados na cidade de Macapá. A recente diminuição do comércio do artesanato indígena contribuiu também para o abandono da produção de vários tipos de objetos. (Velthem, 2010, p.20)

2 – REPRESENTAÇÕES WAYANA

Existia um tempo em que os Wayana-Aparai não se pintavam. Um belo dia uma jovem ao se banhar no rio, vê flutuando sobre a água vários frutos de jenipapo recobertos de figuras – Ah! Para eu me pintar, exclamou. Nesta noite, um jovem rapaz a procurou na aldeia até a encontrar: se tornaram amantes, dormindo juntos todas as noites que se sucederam. Ao amanhecer, porém, o jovem sempre sumia; até que certa noite o pai da moça pediu para que ele ficasse, e ele ficou. Quando amanheceu, perceberam que seu corpo era inteiramente decorado com meandros negros. Eles o acharam belo e ele, então pintou a todos, ensinando-lhes essa arte. Um dia o jenipapo acabou e o jovem desconhecido chamou sua amante e foram a procura de mais. Ao encontrar o jenipapo, ele pediu que a moça o aguardasse enquanto colhia os frutos. Desobedecendo-o, ela foi vê-lo subir na árvore, mas o que viu não foi seu amante, mas uma imensa lagarta pintada com os mesmos motivos. Furiosa, ela disse para ele não mais procura-la nem tampouco retornar à aldeia, pois seus irmãos iriam matá-lo. Pegando os frutos de jenipapo que caídos no chão, ela regressou sozinha. (Lúcia Hussak van Velthem, 1992, p. 53)

A narrativa descrita acima é contada nas aldeias pelas pessoas mais velhas e também em algumas escolas, professores, nas línguas indígenas. De acordo com Lucia Hussak van Velthem (2000, p.58), os padrões foram construídos a partir da observação da pele pintada do ser na qual a narrativa acima se refere, o chamado Tulupere-Turupere, que poderia ser tanto uma lagarta [larva] sobrenatural (ëlukë ipoh - oruko ihpory) quanto a uma serpente descomunal (ëkoïimë – okoimoh).

A presença da lagarta sobrenatural dividia o território indígena impedindo que os Wayana e os Aparai estabelecessem relações pacíficas. Acontecia que, ao se aproximar uma canoa desse lugar, uma arara gritava e assim avisava Tulupere (lagarta). Este en-

tão descia de sua aldeia, atacava e virava a canoa, devorando seus ocupantes. Como os viajantes não regressavam, os Wayana pensavam que seus parentes eram mortos pelos Aparai. Finalmente descobriram o que estava acontecendo e resolveram matar Tulupere. Durante a luta, os Wayana viram que o corpo da lagarta estava todo pintado com desenhos em preto e vermelho, uma das características dos seres sobrenaturais. Os Aparai, que vinham do baixo Paru de Leste, também dispostos a matar Turupere, o encontraram morto, engatado em um tronco. Os grafismos foram copiados pelos Wayana e Aparai da pele do ser sobrenatural porque puderam ser vistos, observados, em momentos diferentes. Os primeiros viram os desenhos de suas pinturas de forma rápida, durante a luta, mas os segundos as viram mais demoradamente porque ele estava imóvel, morto. (Velthem, 2000, p.27)

Sobre os elementos que compõem os desenhos, o pontilhado representa o couro malhado das onças e o domínio da natureza; os triângulos referem-se às borboletas e ao mundo dos espíritos; o listrado representa a “cobra-grande. O pontilhado, os triângulos e o listrado constituem as unidades mínimas de significação e preenchem os campos vazados da decoração dos artefatos. Os motivos de tuluperê imirikut são de uso generalizado, empregando várias técnicas e decorando várias categorias artesanais, como cestaria, cerâmica, tecelagem, entalhados diversos e o corpo humano. (Velthem, 2000, p.58)

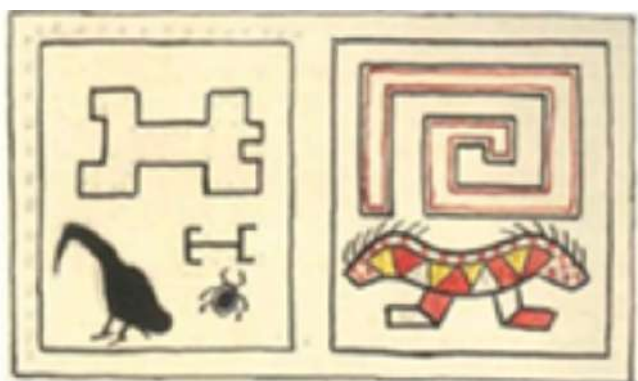


Figura 3 - Motivos Decorativos Wayana. O motivo principal é maturuanã, uma lagarta sobrenatural bicéfala, em suas duas possibilidades gráficas. Os motivos subsidiários são: pelos (compridos e encaracolados), cabeças, alimentos, pés/mãos, seios (Desenho de G. Leite, 1978). Fonte: Velthem (2000, p.56)



Figura 4 - Motivos Decorativos Wayana (Reprodução de Protásio Frikel, 1956). Fonte: Velthem (2000, p.56)

Figura 5 - Desenho da onça Ėglaisiimë. Fonte: Velthem (2000, p.25)

Uma característica importante de um grafismo é a de permitir reconhecer, em um cesto ou outro objeto, aquilo que é representado, algo como se fosse um retrato, uma fotografia. Cada grafismo possui um nome próprio e a sua forma é diferenciada, podendo representar um animal. Nessas representações são vistas a cabeça, o corpo, as patas, o rabo e muitos outros elementos, que podem ser pontos ou riscas ou ter a forma de X.

De acordo com Velthem (2000, p.58), a decoração aplicada aos artefatos deve ser compreendida enquanto processo articulado com a tríade natureza/cultura/sobrenatureza. Os objetos, idealizados a partir de elementos provenientes tanto da natureza (matérias-primas) como da sobrenatureza (decoração), são assimilados e desenvolvidos pelos artesãos Wayana e transformados em elementos sociais. Esse “rito de passagem” simbólico reforça o status social e humano Wayana.

A representação dos grafismos Wayana, assim como é comum em etnias indígenas, se dá a partir do significado, e não da representação figurativa e realista. Daí a quantidade de formas geométricas abstratas, como já dito. De acordo com Lagrou, (2012) os grafismos são antes marcas que produzem e revelam relações, linhas que produzem superfícies do que linhas que desenham figuras sobre um fundo. As linhas entre si constituem campos de forças onde o olhar é atraído para dentro do desenho em função de um complexo “jogo simétrico que não permite que o olhar se decida entre figura e contra figura” (Lagrou, 2012). Esse jogo revela uma condição da infinitude do Universo e da vida, em que os desenhos não fornecem elementos que constituem começo, meio e fim, indicando assim o sentido do sagrado.

3 – ANÁLISE MORFOLÓGICA DO CESTO VASIFORME

A padronagem do cesto vasiforme utiliza três tipos de padrões: linhas retas horizontais e em diagonal (zigue zague), linhas retas formando quadrados e retângulos (horizontais e verticais) e pontos em forma de x. Os desenhos são na cor preta sobre a cesta bege³. A estrutura se dá por meio de eixos no sentido horizontal, com movimentos cadenciados e uniformes em cada eixo. O motivo principal está no eixo horizontal do centro, se assemelhando a uma abstração de um corpo de animal em perfil, com cabeça, corpo, rabo e pés.



Figura 6 - Cesto Vasiforme, s/ data, talas de arumã e fio de tucum, trançado marchetado da etnia Wayana-Aparai, 23 cm (A) x 28 cm (D), Acervo: Memorial dos Povos Indígenas, Coleção Berta Gleizer Ribeiro, Brasília. Fonte: Acervo MPI.

Sobre os elementos gráficos, temos o ponto representado pelo x como a unidade mais simples e míni-

3 As cores são também a própria forma de embelezar um corpo ou um objeto e, assim, tudo o que não está pintado está “sem tinta” (anonumná - tonōkepyra). Entretanto, segundo os Wayana e os Aparai essa possibilidade é praticamente inexistente porque todas as pessoas, animais, vegetais, sobrenaturais existentes possuem sempre uma cor, observada nas suas peles, cascas, pêlos, penas. Desta forma, fica claro que todos esses seres, assim como as coisas, possuem uma pintura corporal. Essa pintura é diferenciada e, portanto, as antas têm uma pintura uniforme, as onças apresentam pintas arredondadas, os sobrenaturais podem ser listrados ou terem a pele coberta de grafismos, como Tulupere – Turupere. (Velthem, 2000, p.32)

ma (podendo representar cabeça, o corpo, as patas, o rabo etc.). Quando os pontos estão próximos entre si, aumenta-se a sensação de direção e a cadeia de pontos se transforma em outro elemento visual distinto: a linha. Também poderíamos definir a linha como um ponto em movimento (Donis A. Dondis, 2007, p.55).

Donis A Dondis (2007, p. 56) defende a linha como portadora de uma enorme energia. Nunca é estática, é um elemento visual inquieto. Apesar de sua flexibilidade e liberdade, a linha não é vaga: é decisiva, tem propósito e direção, vai para algum lugar, faz algo de definitivo. A linha é o meio indispensável para tornar visível o que ainda não pode ser visto, por existir apenas na imaginação.

A linha reta raramente existe na natureza. Podemos vê-la no horizonte das águas dos rios e oceanos, ou no feixe de luz que atravessa orifícios num espaço de sombra. No caso do grafismo indígena, as referências variam entre cascos de tartarugas ou padronagens de répteis, onde a linha não é absolutamente reta, mas indica uma geometria.

Sobre as formas geométricas puras, ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão. Ao círculo, infinitude, proteção (Donis A Dondis, 2007 p.58). Todas essas formas básicas expressam três direções visuais básicas - o quadrado, horizontal e vertical; o triângulo, a diagonal; o círculo, a curva. Os sentidos horizontais e verticais remetem à estabilidade, ao contrário da diagonal, que gera um sentido de força provocadora e perturbadora.

No nosso estudo de caso, vemos as duas situações: a

diagonal dinâmica e o quadrado estático. Uma possibilidade é que as diagonais em zigue zague remetam ao movimento das águas dos rios ou ao desenho das montanhas. Estas linhas circundam toda a cesta, que é circular – sem começo, meio ou fim. Na relação entre os cheios e vazios, os vazios predominam. Não há uma centralidade, os elementos acontecem de uma forma linear por toda a extensão do cesto, circundando e repetindo a geometria e obedecendo a uma simetria.⁴

O que prevalece aqui é a geometria ortogonal e os eixos de simetria, remetendo a um sentido ordenador de relações entre linhas, planos, pontos e estes elementos com os vazios. O eixo é talvez o sentido mais primitivo e humano que manifestamos. Como nos dizes de Le Corbusier (2006), “a criança que titubeia, tende para o eixo, o homem que luta pela tempestade da vida, traça para si um eixo (...)”. E essa repetição dos elementos da cesta ao longo dos eixos gera um sentido de familiaridade, previsibilidade e reconhecimento de um módulo. Sobre os padrões geométricos, Alfred Gell discorre:

Os padrões, graças à sua multiplicidade e à dificuldade que temos em compreender sua base matemática e geométrica por meio de uma mera inspeção visual, produzem relações ao longo do tempo entre pessoas e coisas, visto que o que eles apresentam para a mente, cognitivamente falando, é sempre uma “questão pendente”. Quem, possuidor de um intrincado tapete oriental, poderá dizer que se familiarizou inteiramente com seu padrão? Ainda assim, quantas vezes o olho repousa sobre ele e repara em uma determinada relação ou simetria? Trata-se de um processo que pode não ter fim; o padrão é inesgotável,

4 Alfred Gell entende a simetria da seguinte forma: “a raiz de um padrão é o motivo, que estabelece relações com motivos vizinhos, relações que animam o índice como um todo [...]. Os padrões podem ser discernidos de todos os outros índices por terem propriedades visuais salientes de repetitividade e simetria. Seria equivocado imaginar que a simetria e a repetição, por serem propriedades matemáticas das formas, não são as propriedades que mais facilmente provocam a ilusão [...]. Nada poderia ser mais animado do que as tesselações (padrões de azulejos) desenvolvidas por artesãos decorativos islâmicos e iluminadores de livros (com folhas de ouro). A proibição religiosamente imposta à representação de formas vivas só serviu, ao que parece, para inspirar estímulos cada vez mais eficazes à captação por meio de artifícios visuais – a aparência não mimética da animação (Gell, 2018 p.151)

e a relação entre o tapete e seu proprietário dura a vida toda [...]. Eles (os padrões) desaceleram a percepção ou até mesmo a interrompem, de modo que o objeto decorado nunca seja completamente possuído como um todo, mas esteja sempre no processo de se tornar possuído. Argumento, pois, que isso configura uma relação biográfica – uma troca inacabada – entre o índice decorado e o destinatário. (Gell, 2018, p. 158)

Esse entendimento da modulação e reconhecimento da imagem enquanto processo dialoga com o entendimento da importância dessa mesma dimensão no curso da vida nas culturas indígenas – natureza enquanto processo. Seja em expressões da gênese da natureza, em que existem ciclos de vida previsíveis – nascimento, crescimento, morte – no movimento dos astros, estações do ano etc. A lógica interna dos grafismos expressa uma ordem cósmica cuja Lei ultrapassa o contingente e o ordinário. Seria a ideia da geometria como expressão do sagrado.

COMENTÁRIOS FINAIS

Por serem animistas, tudo na natureza — rios, pedras, animais — tem espírito e poder. Os rituais são centrais, especialmente o ritual de iniciação, que marca a passagem da infância à vida adulta, envolvendo cantos, danças, jejum e pintura corporal. Estas pinturas funcionam como forma de comunicação com o mundo espiritual e como agentes de transformação humana, regulando permeabilidades físicas e espirituais. O grafismo age, transforma — corpos, seres, relações. Além disso, desenho realiza uma espécie de “captura” de animais da floresta ou então de criaturas dos tempos antigos que são trazidas ao tempo presente através da reprodução de seu aspecto, de suas características, de suas pinturas corporais.

A cosmologia animista pressupõe que o mundo está cheio de seres que podem mudar de forma, que o humano pode estar em corpo não-humano e vice-versa em um mundo onde não existem ídolos,

porque o que se produz são corpos vivos, artefatos que são corpos e corpos que são artefatos. Se não existem ídolos a serem adorados, o que existe são imagens virtuais a serem vestidas e experimentadas. O desenho assim não é apenas representação, mas meio de efetivar relações. E o que importa não é tanto “o que” se desenha, mas “como” se desenha, como essas linhas traçam superfícies permitindo que as mudanças ocorram.

Tais padrões, além das questões ritualísticas aqui tratadas, são frutos de uma necessidade em comunicar a própria subjetividade enquanto povo, enquanto cultura, enquanto etnia. Ou seja, são necessidades propriamente humanas de manifestação identitária de uma coletividade e um modo de se distinguirem e ao mesmo tempo dialogarem com outros povos.

BIBLIOGRAFIA

DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

LAGROU, Els. **Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?** Revista de Antropologia, vol.54, n.2, 2011, Universidade de São Paulo, 2012

LE CORBUSIER. **O Modulor: ensaio sobre uma medida harmônica na escala humana universalmente aplicável à arquitetura e à mecânica**. Trad. Elenira Lobo Nascimento. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MORGADO, P.; BARBOSA, G. C. Aparai. In: **Povos Indígenas no Brasil**. [S. l.], 23 jan. 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Aparai>. Acesso em: 17 jul. 2025.

VELTHEM, L. H. V. **Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana**. In: VIDAL, L. (Org.). **Grafismo Indígena**

na: estudos de antropologia estética. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 53-66.

VELTHEM, Lúcia Hussak van; LINKE, Iori Leonel van Velthem. **Livro da Arte Gráfica Wayana e Aparai: Waiana anon imelikut pampila – Aparai zonony imenuru papeh.** Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI / IEPÉ, 2010.

LE CORBUSIER E A NOVA ARQUITETURA DO SÉCULO XX

LE CORBUSIER AND THE NEW ARCHITECTURE OF THE 20TH CENTURY

KETLEN RAIANE FERREIRA DE SOUZA SANTOS, RÁWBATA DE OLIVEIRA LIMA E VICTÓRIA ARAÚJO MARTINS

RESUMO: O desenvolvimento da arquitetura moderna do século XX, imersa entre as transformações econômicas e socioculturais, proporia sua ruptura com os moldes clássicos e traria uma nova forma de pensar, conceber e praticar a arquitetura, com enfoque na simplicidade formal e construtiva como revolução. Com uma análise íntima dentro deste conceito moderno, o artigo se propõe a estudar obras arquitetônicas, plásticas e mesmo mobiliários produzidos por Le Corbusier. Sob os cinco pilares corbusianos, o urbanismo curioso da Ville Radieuse, a arquitetura religiosa de Dame Du Haut e o Pavillon Le Corbusier tornam-se pontos-chave para o estudo. As pinturas Natureza Morta e O Poema do Ângulo Certo, assim como sua famosa Poltrona LC3 e o Monumento Mão Aberta, por sua vez, são adaptadas à perspectiva do Modulor, um sistema de proporções matemáticas elaboradas pelo próprio Corbusier para conceber boa parte de suas obras.

Palavras-chave: arquitetura moderna; classicismo; Le Corbusier; Modulor

ABSTRACT: The development of 20th century's modern architecture, immersed in the economic and socio-cultural advances, would propose a break with classical shapes and would bring a new way of thinking, conceiving, and practicing architecture, focusing on the formal and constructive simplicity as a revolution. With an intimate analysis within this modernist concept, this article proposes to study architectural, visual, and even furniture works produced by Le Corbusier. Under the five corbusian pillars, the curious urbanism of Ville Radieuse, the religious architecture of Dame Du Haut, and the Pavillon Le Corbusier become key points for this study. The paintings Still Life and

The Poem of the Right Angle, as well as his famous LC3 Armchair and the The Open Hand Monument, in turn, are adapted to the perspective of the Modulor, a system of mathematical proportions developed by Corbusier himself to conceive many of his works.

Keywords: modern architecture; classicism; Le Corbusier; Modulor

INTRODUÇÃO

A arquitetura moderna parte da prolongada maturação de ideias em busca de novos referenciais teóricos, mirando uma explicação racional dos fenômenos provenientes da arquitetura (CAMARGO, 2000, p. 18). Com a rejeição neoclássica aos excessos barrocos e rococós, além de impulsionada pelo advento das novas tecnologias, o desenvolvimento da modernidade na arquitetura, com suas intensas metamorfoses, se fundamentou com a ideia do “novo” e uma ruptura com os conceitos clássicos tradicionalistas antes seguidos por diversas academias pelo mundo, como o caso da École des Beaux-Arts de Paris.

O advento tecnológico viria a desdobrar novas possibilidades na arquitetura, como o aperfeiçoamento do sistema hidráulico e da higiene, assim como o aquecimento e a iluminação — prioridades estas que basearam a ideia do conforto, que tão logo seria um atrativo em residências. A revolução da arquitetura moderna e do desenho industrial aliaram-se à noção de progresso e de uma nova visão de mundo. Segundo Camargo (2000, p.21), um dos objetivos

dos arquitetos modernistas na concepção de suas obras, formal ou construtivamente, era a simplicidade.

Le Corbusier (1887-1965), pseudônimo de Charles-Édouard Jeanneret, tem sua predileção no uso de proporções formais matemáticas fundamentais na tradição clássica, o que culminaria, no final dos anos 1940, à divulgação de seu sistema de medidas denominada Modulor — um referencial à modulação e à seção áurea matemática —, que estabelece a afinidade clássica na sua linguagem moderna, visando a “proporcionalidade ideal das formas” (PONTES, 2004, p. 11), e que fundamenta, mesmo que a desgosto da crítica mais ortodoxa, que a tradição clássica não foi absolutamente arrancada da arquitetura moderna, porém adaptada a ela de uma forma mais abstrata e complexa.

O pensamento corbusiano nos esclareceria que a arquitetura do século XX não poderia mais ser um prédio isolado e nem mesmo uma casa individualizada — a cidade em conjunto dispunha-se como a arquitetura. O destaque de Le Corbusier, em comparação aos outros expoentes do movimento, reside em sua preocupação com as acepções urbanas dentro da arquitetura. Seus conceitos e ensaios, boa parte deles de caráter doutrinário, tornaram-se uma espécie de ordem da nova arquitetura do século XX (CAMARGO, 2000, p. 30).

Logo, é evidente que o fomento da arquitetura moderna, em função de toda a sua complexidade contextual, liberta a sua interpretação às mais variadas possibilidades. A criação, em 1919, da Bauhaus por Walter Gropius, em busca de uma nova forma de ensino para a arquitetura e o desenho industrial no movimento moderno, a publicação em 1923 do livro *Vers une architecture*, com um compilado de propostas sobre a arquitetura modernista por Le Corbusier e a realização do primeiro Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) em 1928 trazem a certeza de que a arquitetura moderna na década de 20, em certos países, não se restringia mais a um caráter isolado porque já havia se tornado realidade como um movimento de ampla abrangência ao re-

dor do mundo.

ONASCIMENTODA“NOVAARQUITETURA” DO SÉCULO XX

A Arquitetura Moderna é um resultado da civilização ocidental no século XX. Suas origens remetem ao século XIX, podendo também ser endereçada ao século XVIII com a revolução industrial, uma etapa fundamental para o advento da era moderna — e é neste período em que o Neoclassicismo entra em cheque, visto que as origens mais remotas da arquitetura moderna podem ser encontradas neste movimento fundamentado por ideais iluministas e, por sua vez, contrários à visão de mundo baseada em conceitos religiosos. Neste ínterim, temos que as referências à tradição clássica não são definitivamente apagadas da arquitetura moderna, mas acrescidas ao movimento de uma maneira mais abstrata, fato este que visa ser rechaçado por muitos críticos ortodoxos de modo a não corromper a teoria do *novo* que fundamentaria o modernismo na arquitetura (PONTES, 2004, p. 18).

Os períodos iniciais da origem da Arquitetura Moderna — mais precisamente o século XIX — trouxe consigo o desenvolvimento econômico, artístico e social resultante

do avanço dos meios de produção e do advento da Revolução Industrial (figura 01 e figura 02), justo o período em que as diferenças entre as atribuições dos profissionais da área da construção se tornam mais específicas, visto que até o século XVII ainda não havia uma distinção clara entre a função de engenheiro e de arquiteto. Logo, solucionar questões sobre habitação, infraestrutura e novas edificações provenientes das atividades econômicas se tornou um desafio ao âmbito da construção civil. Verificasse, ainda, a acelerada urbanização e desenvolvimento nas grandes cidades, que foram procuradas para melhores oportunidades, salários e boas condições de vida.



Figura 01 - Uuma gravura de aproximadamente 1870 por Gustave Doré, retratando as moradias insalubres na urbanização londrina durante o período industrial; Figura 02 - Uma gravura de aproximadamente 1835 por T. Jingle de teares mecânicos dentro de uma indústria têxtil no aflorar da revolução. Fonte: WorldHistory (2023)

Nas primeiras décadas do século XX, consolidou-se como fundamento da modernidade a ideia do novo. O passado deixa de ser uma referência para as demais criações do período, visto que os expoentes do pensamento moderno buscavam a ruptura do

conceito estético adotado no século XIX pelas demais academias no mundo, como o caso da *École de Beaux-Arts* de Paris (figura 03), cujos projetos quase nunca se preocupavam com o uso do edifício, mas com a agradabilidade de sua simetria (CAMARGO, 2000, p. 18). Com as mudanças sociais, econômicas e tecnológicas, tornou-se inadmissível que os edifícios e a malha urbana fossem projetados sob as características estilísticas e técnicas do passado. A recusa ao ecletismo e a adaptação do ambiente para uma forma mais semelhante à vida moderna fazia-se necessária (PONTES, 2004, p. 18).



Figura 03 - Fachada principal da École des Beaux-Arts de Paris, na França. Fonte: Britannica (20-)

Os fundamentos da arquitetura moderna se desenvolveram com base em uma nova estética e em uma transformação no modo de criar a arquitetura e o urbanismo. Como principais expoentes do movimento, as obras de arquitetos como Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius e Le Corbusier podiam ser estabelecidas como a solidificação do novo estilo do século XX, corroborando a ideia de uma ruptura com os laços do passado.

O modernismo na arquitetura detinha características que o diferenciavam dos demais, visto que o objetivo de seus fundadores e adeptos era rever todos os conceitos considerados “ultrapassados” e criar uma nova cultura visando o progresso. O movimento teve fortes influências da primeira escola de *design* do mundo, criada por Walter Gropius em 1919: a Bauhaus. Nome este que lhe foi dado por representar a junção dos termos em alemão *bauen* (construir)

e *haus* (casa). Apesar do nome, o desenvolvimento da arquitetura moderna fomentado pela escola foi além das residências, alcançando os mais variados tipos de construções, desde edifícios comerciais até templos religiosos. Dos elementos estéticos formais sobressaem-se as linhas retas, a geometrização das formas e, logo, a simplificação dos volumes. Buscava-se uma estética que se aproximava do minimalismo, não no sentido do simplório, mas da simplicidade essencial, expressa em coberturas planas, paredes lisas e claras, janelas horizontais em fita e ausência de ornamentos rebuscados.

Esse rompimento com os estilos históricos é central na teoria modernista. Le Corbusier (2009, p. 13) afirmava que “a arquitetura não tem nada a ver com os estilos”, comparando-os a ornamentos superficiais, desprovidos de essência. Para o arquiteto, a verdadeira arquitetura deveria pautar-se em princípios universais, expressos nas grandes formas primárias (cubos, cones, esferas e cilindros) que, sob a ação da luz, revelam sua pureza. O jogo entre volumes e superfícies, portanto, se tornou a linguagem fundamental do movimento, onde espaço, luz e proporção assumiram maior relevância do que a ornamentação.

Por sua produção em larga escala, estimulada pela Revolução Industrial, destacavam-se na escolha de materiais construtivos e decorativos, o concreto armado, o aço e o vidro. Esses materiais não eram utilizados apenas por sua novidade técnica, mas como instrumentos de uma nova lógica projetual. Como ressaltou Le Corbusier (2009, p. 37), “em todos os domínios da indústria colocaram-se problemas novos [...] se nos colocarmos diante do passado, há revolução”. A industrialização introduziu a ideia de fabricação em série, transformando profundamente os métodos construtivos e fornecendo novas bases para a criação arquitetônica.

A coerência do projeto modernista também se manifestava no papel da planta como fundamento organizador da forma arquitetônica. Para Le Corbusier (2009, p. 25-27), “a planta é a geradora”, responsável por estruturar o volume e a superfície e por garantir

ritmo e harmonia ao espaço. Sem ela, não haveria ordem nem grandeza de intenção, apenas arbitrariedade e desordem. Essa valorização da planta reforça o caráter racional e disciplinado da arquitetura moderna, ao mesmo tempo em que prepara o terreno para o desenvolvimento de princípios teóricos mais específicos que orientariam o movimento nos anos seguintes.

Assim, o modernismo arquitetônico consolidou-se como uma linguagem baseada na racionalidade técnica, na simplicidade formal e na valorização de elementos universais. A sistematização dessas ideias em *Por uma Arquitetura* (2009) não apenas consolidou uma nova estética, mas também abriu caminho para a formulação de princípios que se tornariam referência no século XX.

O ARQUITETO DAS FORMAS

Le Corbusier é considerado um protagonista na arquitetura moderna. Nascido em 1887, na cidade de La Chaux-The-Fonds, na Suíça, teve uma formação inicial voltada para o design e as artes aplicadas, e ao longo de sua trajetória ele se destacou por inovações que redefiniram o conceito de habitação e de espaço urbano, incorporando princípios funcionais e estéticos que marcaram a arquitetura moderna.

Para ele, a arquitetura deveria ser acima de tudo, funcional e pensada para as pessoas. Ele defendia que as casas e os prédios deveriam ser livres de ornamentos exagerados do passado e focados em resolver necessidades do dia a dia. Foi dele (2009, p. 110.) a famosa ideia de que a casa deveria ser uma “máquina de morar”, não no sentido de ser um lugar frio, mas sim de ser eficiente e bem projetada para facilitar a vida, assim como uma boa ferramenta. Para construir suas ideias, ele aproveitou ao máximo a liberdade que o concreto armado oferecia, criando formas e espaços que antes não eram possíveis.

O arquiteto resumiu suas ideias em cinco pontos

principais que mudaram a arquitetura. Primeiro, sugeriu erguer as casas sobre pilares, **os pilotis**, liberando o térreo para a circulação de pessoas ou para jardins. O princípio dos pilotis parte de um questionamento sobre a relação tradicional do edifício com o solo. Ao elevar a massa construída, Le Corbusier buscava devolver o térreo ao fluxo da vida e da paisagem. Esse gesto não apenas criava um espaço de transição, um abrigo que permitia que a vegetação ou o percurso das pessoas continuasse de forma fluida sob o edifício, integrando-o de maneira mais gentil e útil ao seu entorno.

Como a estrutura era independente, as paredes internas não precisavam mais sustentar o peso, o que permitia uma **planta livre**, com espaços mais abertos e fáceis de adaptar. Com isso, surgiu uma resposta contra a rigidez dos espaços internos que eram ditados pelas paredes estruturais. Com a transferência da função de sustentação para um sistema independente de pilares, as paredes foram liberadas de seu papel de suporte. Isso permitiu uma nova concepção do espaço de morar, favorecendo ambientes mais contínuos e flexíveis, que podiam ser organizados de acordo com as necessidades e as dinâmicas sociais dos moradores, e não impostos pela estrutura do edifício.

Seguindo a mesma lógica, a **fachada livre** desvincula o fechamento do edifício de qualquer função de sustentação. A fachada se torna, assim, uma composição independente que o arquiteto pode planejar com maior liberdade, definindo cheios e vazios. Para quem habita o espaço, isso se traduz em uma relação mais consciente e direta com a paisagem, a luz e a ventilação, transformando a maneira como o ambiente interior se comunica com o exterior.

A **janela em fita**, por sua vez, é uma das aplicações mais diretas da fachada livre e uma ferramenta para a qualidade do ambiente. Ao percorrer a fachada no sentido horizontal, ela proporciona uma iluminação mais homogênea e profunda nos cômodos. Essa solução não apenas amplia a percepção do espaço e enquadra de uma forma mais abrangente, mas também reflete a valorização da luz solar como ele-

mento fundamental para o bem estar e a saúde dos ocupantes.

Por fim, o **terraço-jardim** foi concebido como uma forma de compensar a área verde que a construção ocupou no solo. Le Corbusier propunha a utilização da cobertura como um novo ambiente de estar, um espaço privado ao ar livre para o lazer e o contato com a vegetação. Além de seu valor como uma nova área para as pessoas, o terraço ajardinado também contribuiu para o conforto térmico do edifício, atuando como uma camada de isolamento natural sobre a laje superior.

ARQUITETURA: ALGUNS ESTUDOS DE CASO

Quando se olha para a Capela Notre Dame du Haut, é difícil acreditar que o arquiteto é o mesmo homem que defendia as casas como “máquina de morar”. A obra, construída no leste da França, nasceu das cinzas de uma capela mais antiga, que foi completamente destruída durante a Segunda Guerra Mundial (ARCHITETUUL., 2015). Este projeto encontrou Le Corbusier em um momento diferente de sua vida, quando ele sentia que seu estilo era “mais primitivo e escultural” (ARCHITETUUL., 2015). Em vez de impor uma ideia pronta ele decidiu ouvir o que o lugar tinha a dizer.



Figura 05 - Maquete da Capela Notre Dame du Haut. Fonte: Pérégrinations de Photographe D'Architecture.



Figura 06- Vista dos sinos da Capela Notre Dame du Haut

Figura 07- Vista aérea da Capela Notre Dame du Haut. Fonte: Architectuul.

Tudo começou com o terreno. A colina de Ronchamp não era um espaço vazio; era um lugar com uma longa história de peregrinação. Le Corbusier entendeu que não podia ignorar isso. Como descreve a análise da Architectuul, foi o local que proporcionou um *genius loci* irresistível para a resposta. Por isso, o projeto foi pensado para todos que usassem o espaço, tanto como um refúgio silencioso para poucas pessoas quanto como um palco para milhares de fiéis, com seu altar e púlpito do lado de fora.

Essa conexão com o passado se torna física nos materiais. As paredes grossas e brancas da capela guardam um segredo: elas não são feitas apenas de concreto novo. Em um gesto que une passado e presente, Le Corbusier preencheu o interior do muro com os escombros da antiga capela que existia no

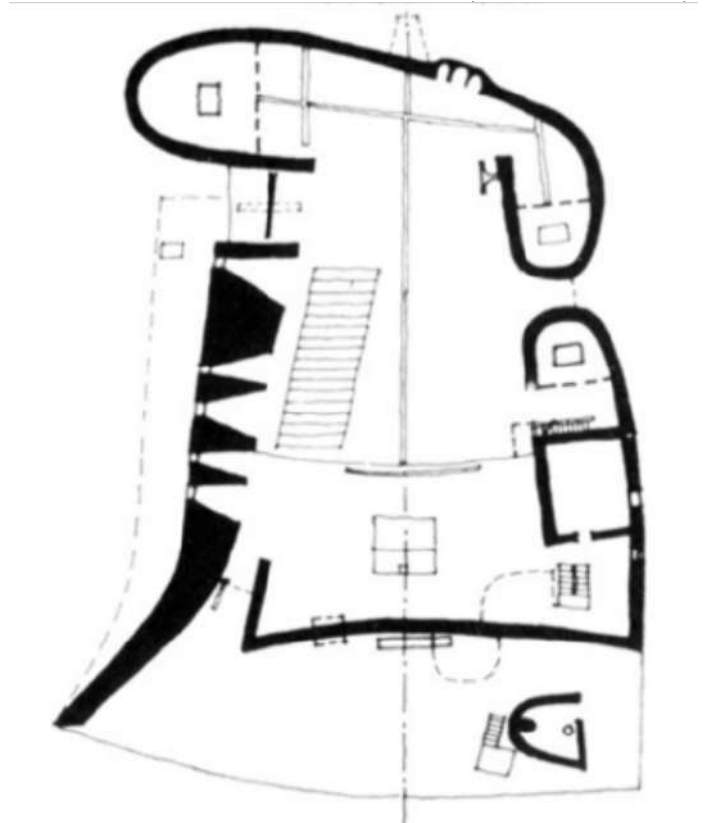


Figura 08- Planta Baixa da Capela Notre Dame du Haut. Fonte: Architectuul.



Figura 09 - Vista lateral da Capela Notre Dame du Haut

Figura 10 - Vista da Capela Notre Dame du Haut

Fonte: Architectuul.

O jeito de construir a capela também foge do comum. O famoso teto curvo, por exemplo, parece flutuar. Isso só é possível porque ele se apoia em pilares escondidos, e não diretamente nas paredes. O resultado é que um espaço de vários centímetros entre a concha da cobertura e o envoltório vertical das paredes permite a entrada significativa de luz natural (ARCHITETUUL., 2015). A luz que entra por essa fresta faz o teto parecer leve. A mesma inteligência está no piso, que acompanha a inclinação natural da colina em direção ao altar (ARCHITETUUL., 2015) e nas janelas, que são como funis que capturam a luz de fora e a trazem para dentro de forma suave e sempre diferente.



Figura 11 - Interior da Capela Notre Dame du Haut, ilustrando o altar

Figura 12 - Vista das janelas afuniladas da Capela Notre Dame du Haut. Fonte: Architectuul.

Por tudo isso, a capela de Ronchamp é diferente. Ela

não parece um manifesto ou a imposição de um estilo. É um edifício que escuta: a história, a terra, a luz e as pessoas que o visitam. Le Corbusier mostra aqui que a arquitetura moderna também podia ser um ato de interpretação, criando um espaço que é, ao mesmo tempo, novo e carregado de memória.

Quanto ao Pavilhão de Zurique, é impossível não se surpreender. A obra é descrita como sendo caracterizada por um teto flutuante e painéis coloridos semelhantes ao Cubo Mágico (LESCOULEURS, 2021), algo totalmente inesperado para ele. Este edifício, concluído dois anos após sua morte, é sua última palavra, uma obra que conta a história de uma amizade, de uma mudança de ideia e de um sonho de unir arte e arquitetura.



Figura 13 - Maquete do Pavilhão Le Corbusier. Fonte: Les Couleurs.

O edifício funciona como um grande quebra-cabeça, um “lego” pensando para ser montado. A estrutura é uma grade de aço baseada no seu sistema de medidas Modulor (LESCOULEURS, 2021). A precisão industrial que ele tanto buscou durante a vida está toda aqui, mas a serviço de algo leve e colorido. As paredes não são paredes de fato, mas painéis de aço esmaltado e vidro, que preenchem os vãos da estrutura como se fossem uma pintura.

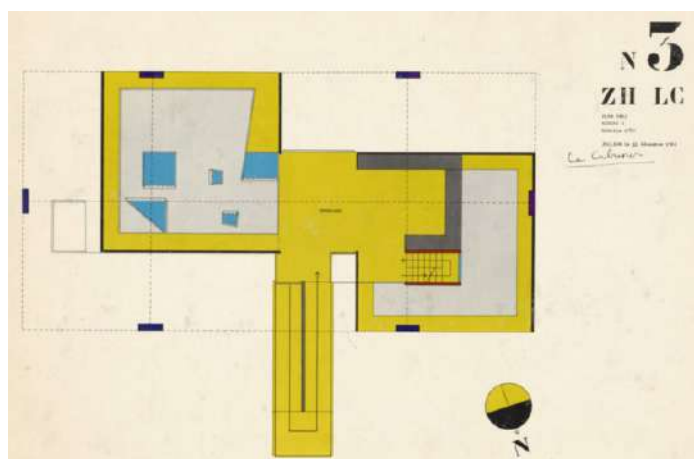


Figura 14 - Planta Baixa do Pavilhão Le Corbusier. Fonte: Les Couleurs.



Figura 15 - Corte Longitudinal

Figura 16 - Corte Transversal

Fonte: Les Couleurs



Figura 17 - Parte superior da cobertura

Figura 18 - Parte inferior da cobertura

Fonte: Les Couleurs.



Figura 19 - Vista frontal

Fonte: Les Couleurs.



Figura 20 - Interior do Pavilhão Le Corbusier
Fonte: Les Couleurs.

Le Corbusier não viveu para ver sua obra finalizada. Ele faleceu em meio às atividades de construção em agosto de 1965 (LESCOULEURS, 2021). O pavilhão foi inaugurado dois anos depois, como uma homenagem ao seu legado. Mais do que um prédio, é a prova de que mesmo um mestre conhecido por um estilo pode se reinventar no final da vida. É a materialização de sua “Síntese das Artes”, um espaço que não apenas abriga arte, mas que é, ele mesmo, a sua última e mais vibrante obra.

URBANISMO: VILLE RADIERUSE X BRASÍLIA

Lucio Costa, arquiteto e urbanista franco-brasileiro, responsável pela construção de Brasília, tinha mais em comum com Le Corbusier que as iniciais de seus nomes. Em 1957, o Plano Piloto de Lúcio Costa em Brasília se tornaria uma reinterpretação dos ideais da Ville Radieuse, o modelo da cidade de Le Corbusier. A grande diferença é que a cidade de Le Corbusier, era um modelo teórico, uma ideia no papel, enquanto a de Costa se tornou real, uma cidade hoje considerada patrimônio da humanidade.

A comparação entre as duas cidades começa no seu desenho fundamental, “o esquema”. A Ville Radieuse foi pensada como um corpo humano (esquema

antropomórfico), com uma “cabeça” (o centro dos negócios), “pulmões” (áreas residenciais), e uma “coluna vertebral” (edifícios públicos). O Plano Piloto de Brasília é uma clara alusão a essa ideia.

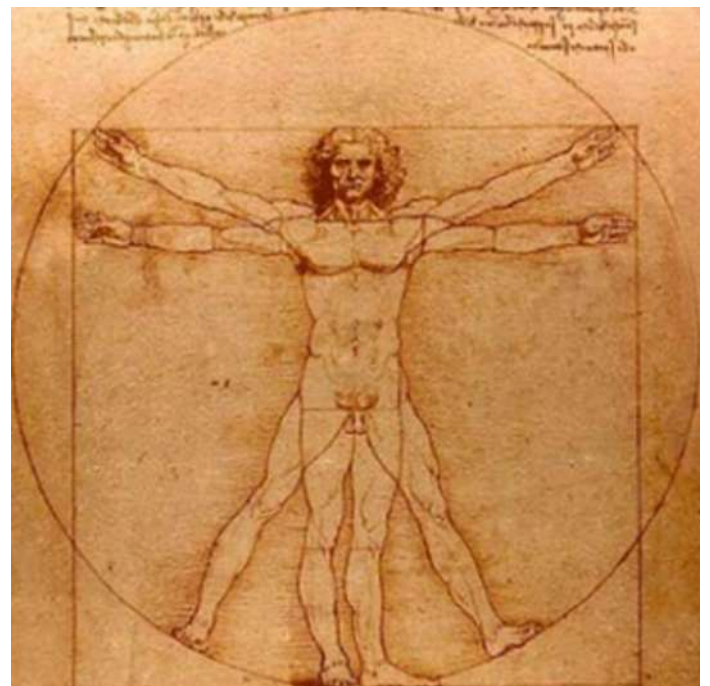
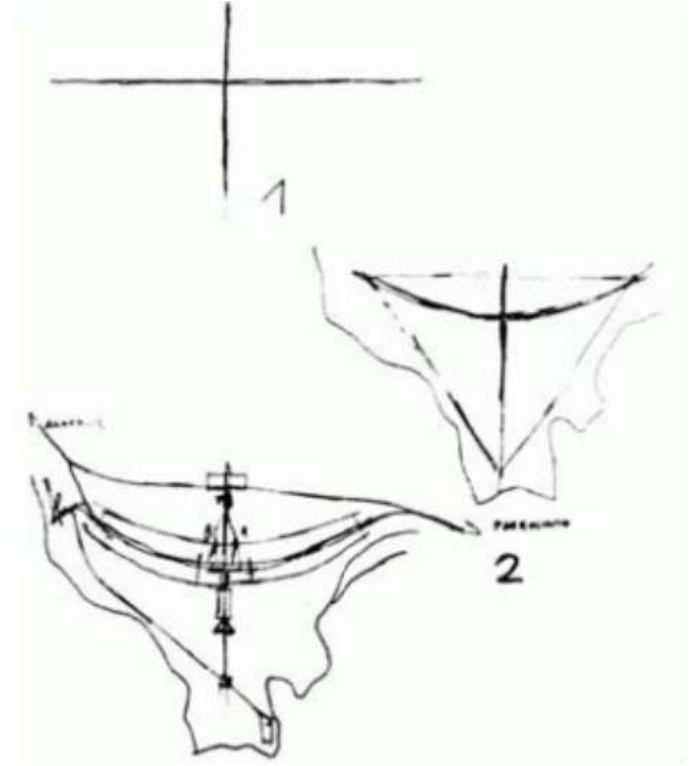


Figura 21 - Croquis do Plano Piloto, em Brasília

Figura 22 - Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci.

Fonte: PROPAP, UFRGS.

Lucio Costa conta que partiu de um gesto simples, dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz (CUNHA, 2013, p. 64). Depois, ele adaptou essa cruz ao terreno, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada. Assim, o Eixo Monumental se tornou o “corpo” da cidade, e o Eixo Rodoviário, com áreas residenciais, se transformou nas “asas” (COSTA, 2010, p. 13).

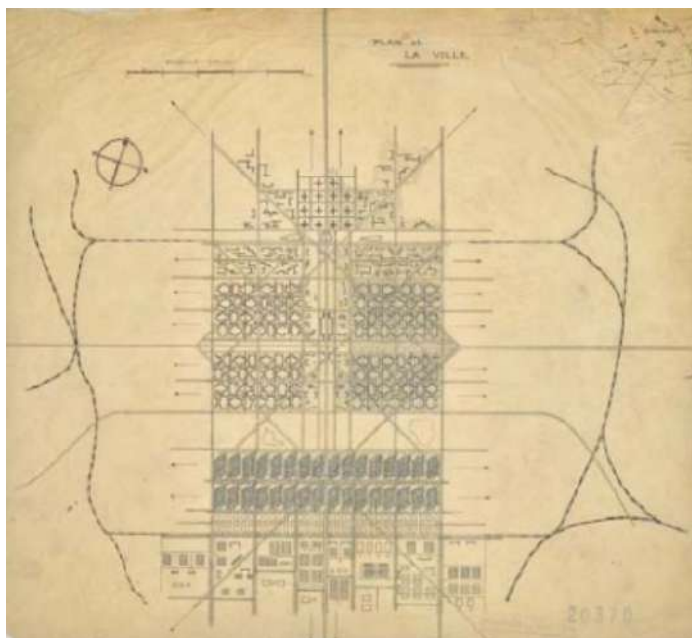
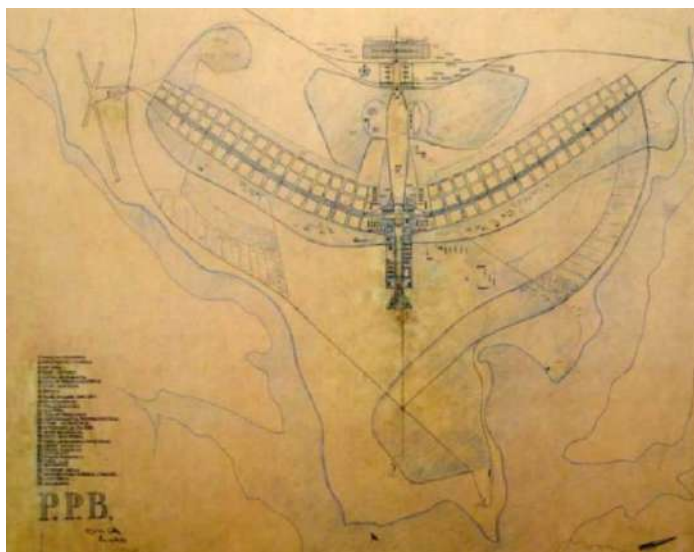


Figura 23 - Plano Piloto de Lúcio Costa

Figura 24 - Villa Radieuse de Le Corbusier.

Fonte: PROPARG, UFRGS.

A forma de se mover pelas cidades também segue uma lógica parecida. Ambas foram projetadas com

um sistema de vias que separa carros e pedestres. Para Brasília, Costa diz que teve o propósito de aplicar os princípios da técnica rodoviária à técnica urbanística (COSTA, 2010, p. 03), com o objetivo de eliminar os cruzamentos. Assim nasceram o “Eixão”, com pistas centrais de velocidade, e os “Eixinhos”, com tráfego local, que dão acesso às quadras residenciais através de passagens no nível inferior, e trevos, apelidados de “tesourinhas”. Enquanto os carros tinham suas vidas, os pedestres teriam garantido o uso “livre do chão”, sem levar a separação a “extremos sistemáticos e antinaturais” (COSTA, 2010, p. 3).

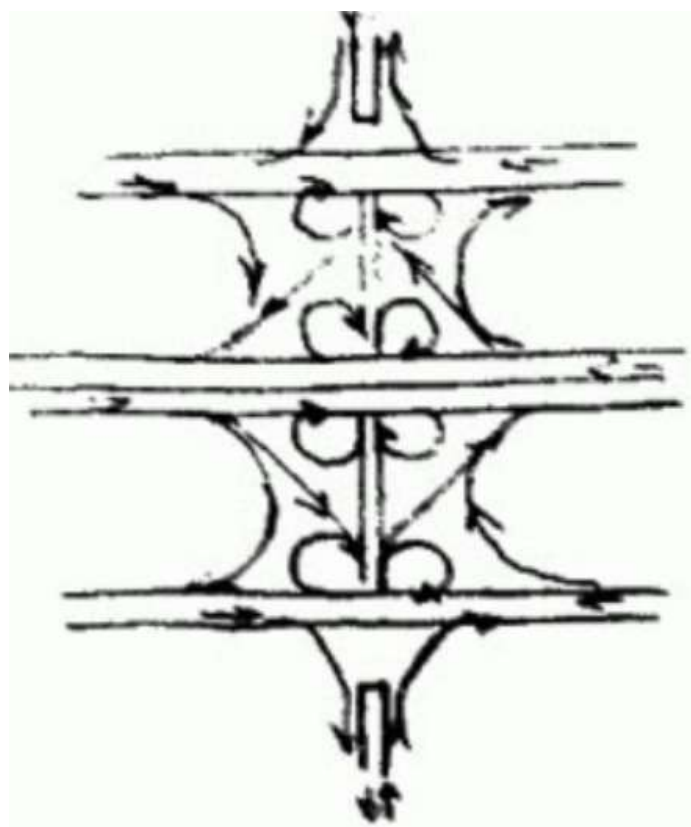
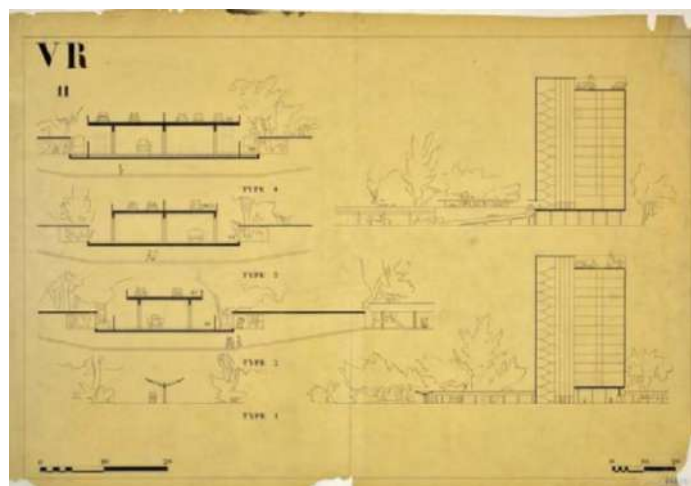


Figura 25 - Ville Radieuse, circulações.

Figura 26 - Eixão e Trevos de Brasília.

Fonte: PROPARG, UFRGS.



Figura 27 - Vista do “Eixão e Peixinhos” de Brasília.

Fonte: MOBILIZE BRASIL.

Na organização das funções da cidade, o chamado *zoning*, Costa também parte de Le Corbusier, mas cria algo novo. Ele traduz o conceito em quatro escalas: a Monumental, a Gregária (de convívio), a Bucólica e a Residencial. É na escala residencial que a inspiração e a adaptação ficam mais claras. Ambas as cidades usam o conceito de unidades de vizinhança (ENANPARQ, 2016, p. 10), áreas residenciais autossuficientes com facilidades acessíveis a pé. Le Corbusier imaginou um quarteirão de 400 x 400 metros. Costa criou a “Superquadra”, um bloco menor, de 280 x 280 metros, e seu modelo diferente, mais fechado que a proposta de seu mestre, posicionou os comércios locais de forma a conectar as áreas de vizinhança com o resto da cidade.

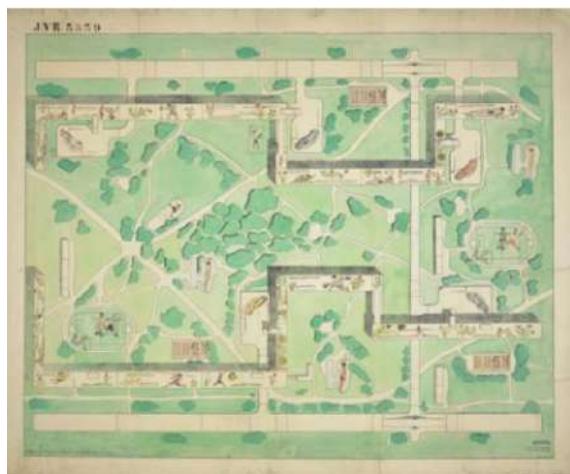


Figura 28 - Ville Radieuse, unidades de vizinhança.

Figura 29 - “Superquadra” de Brasília.

Fonte: PROPARG, UFRGS.



Figura 30 - Ville Radieuse.

Figura 31 - Circulação das superquadras de Brasília.

Fonte: PROPARG, UFRGS.

Por fim, o tipo de moradia. Nas áreas residenciais das duas cidades, a regra é o pilotis. Essa técnica faz com que a arquitetura pareça flutuar sobre um jardim contínuo. A diferença está na aplicação. A Ville Radieuse propunha um único tipo de edifício, o *bloc à redent*, um mega edifício contínuo pensando para a produção em série. Já o Plano Piloto de Brasília estipulou configurações variadas, com blocos de seis pavimentos. Essa disposição, segundo uma análise, cria um espaço que lembra mais o pátio delimitado e aconchegante da cidade tradicional que dos gigantes espaços conformados pelos *blocs à redents* da Ville Radieuse.

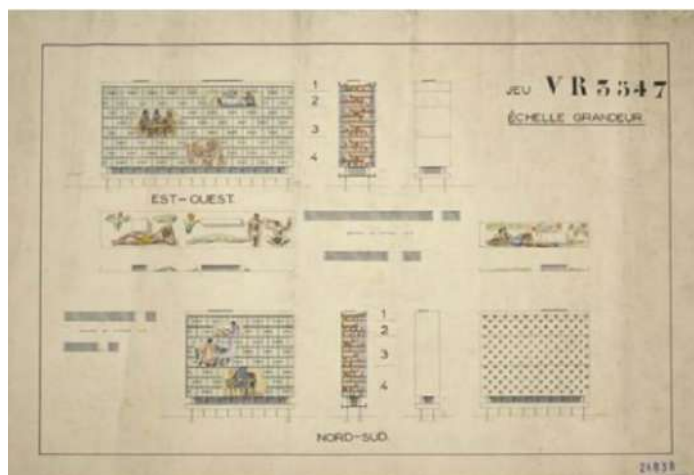


Figura 34 - Ville Radieuse, Blocs à Redents, maquete.

Figura 35 - Superquadras de Brasília.

Fonte: PROPARG, UFRGS.



Figura 32 - Ville Radieuse, Blocs à Redents.

Figura 33 - Residenciais de Oscar Niemeyer.

Fonte: PROPARG, UFRGS.

No fim, Brasília não é uma cópia, mas uma reinterpretação de cinco pontos da cidade ideal corbusiana (PEREZ, 2014). É o resultado de Lucio Costa elaborando uma concepção própria baseada nos princípios de sua musa “inspiradora”. Dizem que o próprio Le Corbusier, ao visitar a cidade em 1962, já construída, reconheceu a paternidade da ideia, escrevendo em seus cadernos: “Brasília é uma Ville Radieuse verde” (SANTOS, 1957, p. 258).

ARTES VISUAIS

Para além de sua versão original, O Modulor, criado em 1948 e publicado em 1955, aparece de for-

ma plástica no *Poème de l'angle droit* (Poema do Ângulo Certo), publicado em 1955 como edição limitada composta por 19 litografias e textos. Uma das imagens mais emblemáticas da série, produzida no ateliê Moulrot em Paris, consiste em uma litografia em nove cores, medindo 0,425 x 0,327 m, hoje preservada na *Fondation Le Corbusier*.



Figura 36 - O Modulor, Poema do Ângulo Certo, 1955
Fonte: Fondation Le Corbusier (2016)

Nela, a figura humana estilizada do Modulor, de braços erguidos, sintetiza graficamente os princípios de proporção, a seção áurea e a relação do homem com o ambiente, assumindo caráter simbólico, reunindo máximas pessoais do arquiteto e consolidando-se como ícone visual de sua busca por harmonia entre medida universal e sensibilidade artística (Argan, 1992, p. 670).

No campo da pintura, Le Corbusier produziu obras inseridas no movimento purista, em parceria com

Amédée Ozenfant, tendo como exemplo relevante o quadro em óleo sobre tela, *Natureza Morta*, executado em 1920. Na composição em questão, objetos do cotidiano, como garrafas, copos e instrumentos, são representados com clareza geométrica e formal, características centrais do Purismo pictórico. Essa vertente, que se apresentou como superação do Cubismo analítico, buscava a simplificação das formas e a ênfase na ordem estrutural, complementando não somente a arquitetura de Le Corbusier, como também demonstrando a coerência de sua visão estética em diferentes manifestações artísticas (Argan, 1992, p. 671).



Figura 37 - Natureza Morta, 1920 - Le Corbusier
Fonte: MoMA (2025)

Outra obra de destaque é o monumento *Mão Aberta*, iniciada em 1954 e inaugurada em 1965 em Chandigarh, Índia, com aproximadamente 26 metros de altura. Construída em concreto e metal, a obra simboliza a mão erguida como gesto universal: aberta para dar e aberta para receber, constituindo um manifesto plástico que reflete tanto a filosofia de reconciliação e humanismo do arquiteto quanto sua busca por expressividade simbólica. Argan (1992, p. 671) observa que esta obra, juntamente com outras experiências escultóricas, está entre as manifestações mais vitais das esculturas modernistas, evidenciando o legado de Le Corbusier para além da arquitetura.



Figura 39 - Monumento Mão Aberta, 1950, de Le Corbusier
Fonte: Vitruvius (2021)

Em contraponto a obra corbusiana, a escultura “Mão”, de Oscar Niemeyer (figura 40), repousa como um marco na Praça Cívica no complexo do Memorial da América Latina (figura 41), em Barra Funda (SP), cujo projeto o arquiteto também assinou. Inaugurado no governo de Orestes Quércia, então governador de São Paulo, o conjunto nasceu da ênfase de prestigiar os povos latino-americanos com base no fundamento conceitual e cultural do antropólogo Darcy Ribeiro.



Figura 40 - Croqui da escultura “Mão” de Oscar Niemeyer;
Figura 41 - O complexo do Memorial da América Latina, em São Paulo (Brasil)
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer (1988); Ana Paula Hirama (2011)

A simbólica Mão de Niemeyer (figura 42), erguida em 7 metros de altura no concreto, torna-se um ponto reflexivo entre a vastidão do complexo. A palma esquerda exibe o mapa da América Latina em baixo relevo, preenchido com vermelho vivo por esmalte sintético junto a uma linearidade orgânica, que muito nos faz pensar em sangue a escorrer. Sua presença ao Memorial reforça o conceito político e revolucionário que Niemeyer buscou solidificar em sua obra: a de aproximar os povos da América Latina, formar o intercâmbio cultural entre eles e torná-los, desta forma, mais protegidos contra às intervenções do capitalismo internacional (NIEMEYER, 1998). Frente aos conceitos que inspiraram a escultura, o arquiteto expôs:

“A terceira escultura foi a grande mão que desenhiei, construída no Memorial da América Latina, em São Paulo, com o mapa do continente a escorrer sangue e esta frase elucidatória: ‘Suor, sangue e pobreza marcaram a história dessa América Latina tão desarticulada e oprimida’. Agora urge reajustá-la, uni-la, transformá-la num monobloco intocável, capaz de fazê-la independente e feliz”. (NIEMEYER, 1988)



Figura 42 - Escultura “Mão”, de Oscar Niemeyer, imerso no complexo do Memorial

Fonte: Amanda Yoshizaki (2025)

Ao observar ambas as esculturas, percebe-se que funcionam como signos monumentais que unem ideais sociopolíticos de seus autores, mesmo que se orientem por perspectivas bem diferentes. A Mão Aberta de Le Corbusier anuncia a utopia de um gesto universal de conciliação, aberta para dar e aberta para receber, e a Mão de Oscar Niemeyer confronta o observador com a memória de força e dor da história latino-americana. Enquanto Corbusier dedica sua obra à reconciliação como projeto civilizatório, Niemeyer a traz como forma de denúncia e insurgência, fazendo do monumento um grito de resistência diante das marcas da colonização.

Localizada na Praça Cívica do Memorial da América Latina, a escultura de Niemeyer torna-se um símbolo central do conjunto arquitetônico inaugurado em 1989, concebido por Darcy Ribeiro como um espaço destinado ao fortalecimento das relações culturais e políticas da chamada “Pátria Grande” (RAŠCOV, 2023). Conforme registra Memorial Plural, a Mão erguida em concreto aparente, com aproximadamente 7 metros de altura, carrega na palma um mapa da América Latina em baixo-relevo, preenchido em esmalte sintético vermelho, “lembrando sangue a escorrer”, gesto que rememora “o continente brutalmente colonizado que até hoje busca por sua identidade e autonomia cultural, política e socioeconômica” (MÃO, 2018, p. 1).

Oscar (1998) afirma que o sentido político da obra consistia em aproximar os povos da América Latina, criando entre eles quase como o próprio arquiteto disse, um “intercâmbio cultural indispensável” que os tornasse “mais protegidos em relação às intervenções do capitalismo internacional” (NIEMEYER, 1998, n.p.). A intenção converge com a missão do Memorial da América Latina, idealizado por Darcy Ribeiro como espaço de integração continental, destinado a “lembrar quem somos a nós mesmos” (MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA, 2008, p. 96), reforçando a noção de pertencimento histórico latino-americano.

Nesse sentido, enquanto a mão corbusiana ergue-se como signo de concórdia no contexto de fundação de Chandigarh, cidade imaginada como marco de reorganização urbana e administrativa da Índia pós-colonial, a mão de Niemeyer funda-se no reconhecimento de um passado comum de violência e dominação. A primeira anuncia um devir utópico; a segunda, um devir necessário, no qual a consciência histórica exige transformação. As duas, no entanto, convergem na compreensão de que arte e arquitetura não se restringem à função da imagem, mas provocam e intervêm no tempo. A mão de Le Corbusier abre-se para o mundo, enquanto a de Niemeyer, ferida e sangrando, abrindo-se para que o mundo não esqueça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De que melhor forma compreender o brilhantismo de Le Corbusier senão entendendo o processo da arquitetura modernista ao qual o artista arquiteto fez parte e ajudou a fomentar? Dentro de um desenvolvimento longo e complexo, essa nova arquitetura do século XX ainda é passível de muitas interpretações calcadas na sua origem e efetiva maturação. Importante é atribuir ao seu surgimento o trabalho de grandes teóricos, profissionais da construção civil e pensadores imersos no vanguardismo artístico, na revolução industrial e, sobretudo, nos ideais progressistas aflorados

pelo mundo. E nesse escopo, Le Corbusier se torna o ponto focal dos fundamentos dessa nova arquitetura: como espécies de dogmas aos arquitetos do período, suas teorias e ensaios ultrapassaram as barreiras do tempo e ainda são utilizadas no conceber arquitetônico do século XXI.

Muito embora o rompimento ao classicismo tenha sido um dos conceitos basilares da arquitetura modernista, Le Corbusier se contraria ao conceber suas próprias obras, plásticas ou arquitetônicas, com o auxílio do Modulor — sua criação fundamentada na seção áurea e na proporcionalidade formal — bem como em seus próprios conceitos de simetria, tão relevantes na modulação arquitetônica classicista. A complexidade de sua atuação, semelhante ao abstracionismo da própria arquitetura moderna, formaliza a sua genialidade na simplicidade essencial, no uso de formas primárias, na arquitetura essencialmente funcional, na libertação dos ornamentos exagerados e o foco efetivo na resolução de necessidades humanas por meio da habitação projetada.

Manter a lembrança de suas obras vivas significa também aceitar que parte do que ele fez, na arquitetura e na arte, carrega traços que se alinhavam ao pensamento autoritário daquele tempo. A rigidez com que ele pensou as cidades, a crença em mudar tudo de uma vez, e certos símbolos em seus desenhos e esculturas revelam uma cabeça que organizava o mundo em hierarquias. Em alguns momentos, isso chegou perto de suas ideias fascistas. Essa mistura de lados não tira o mérito de seu trabalho, mas nos obriga a olhar para ele com mais atenção.

Assim, entendemos que suas ideias de forma e de sociedade vieram da vontade de progredir e, ao mesmo tempo, de decisões políticas que precisam ser questionadas. E essas tensões permanecem em tudo o que ele nos deixou.

REFERÊNCIAS

ARCHITECTUUL, Aleesha Callahan. 2021. *Capela Notre Dame du Haut*.

Disponível em: <https://architectuul.com/architecture/notre-dame-du-haut/>. Acesso em: 27 set. 2025.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2. ed., 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARDI, Pietro-Maria. 1984. *Lembrança de Le Corbusier*. São Paulo: Nobel.

BRITANNICA. *École des Beaux-Arts*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Ecole-des-Beaux-Arts>. Acesso em: 27 set. 2025.

CAMARGO, M. J. *Princípios de Arquitetura Moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo. 187 páginas. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2000.

CARTWRIGHT, Mark. *London Housing by Gustave Doré*. World History Encyclopedia. 2023. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/17319/london-housing-by-gustave-dore/>. Acesso em: 27 set. 2025.

CARTWRIGHT, Mark. *Power Looms in a Textile Mill*. World History Encyclopedia. 2023. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/17133/power-looms-in-a-textile-mill/>. Acesso em: 27 set. 2025.

FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. *Mão no Memorial da América Latina*. Disponível em: <https://www.oscar-niemeyer.org.br/escultura/m%C3%A3o-no-memorial-da-am%C3%A9rica-latina>. Acesso em: 16 nov. 2025.

FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. *Memorial da América Latina*. Disponível em: <https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro214>. Acesso em: 16 nov. 2025.

FOLHA DE S. PAULO. *Memorial da América Latina faz cinco anos*. Disponível em: <https://www1.folha>.

uol.com.br/fsp/1994/3/18/ilustrada/13.html. Acesso em: 16 nov. 2025.

FOLHA DE S. PAULO. *Quércia e o Memorial da América Latina*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz25099810.htm>. Acesso em: 16 nov. 2025.

LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Trabalho original publicado em 1923).

LES, Couleurs. 2021. *O Pavilhão de Le Corbusier - Gênese de uma Obra-Prima*. Disponível em: <https://lescouleurs.ch/en/journal/posts/the-pavilion-le-corbusier-genesis-of-a-masterpiece/>. Acesso em: 27 set. 2025.

PONTES, A. P. G. *Diálogos Silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica*. Rio de Janeiro. 127 páginas. Dissertação (Mestrado). Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2004.

PROPAR, UFRGS. 2016. *LUCIO COSTA E LE CORBUSIER: BRASÍLIA E A VILLE RADIEUSE*. Disponível em: <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2028/S28-04-MACHADO,%20A.pdf> Acesso em: 27 set. 2025.

RASCOV, E. C. *Memorial da América Latina 33 anos depois: da integração sonhada aos dilemas contemporâneos*. São Paulo. 365 páginas. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2023.

THIERRY, Alard. 2025. *Modulor, Le Corbusier's navel of the world*. Disponível em: <https://blog.thal.art/modulor-le-corbusier-navel-of-the-world/>. Acesso em: 27 set. 2025.

YOSHIZAKI, Amanda; SAMPAIO, Izabel. *Memorial da América Latina: luta, resistência e arte*. Jornalismo Júnior. 2025. Disponível em: <https://jornalismojunior.com.br/memorial-da-america-latina-luta-resistencia-e-arte/>. Acesso em: 16 nov. 2025.

INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. *O Facismo em Cimento Armado*. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/169-noticias-2015/543807-o-fascismo-em-cimento-armado>. Acesso em: 16 de nov. 2025.

BRASÍLIA E CHANDIGARH: UTOPIA MODERNISTA E REALIDADE URBANA

BRASILIA AND CHANDIGARH: MODERNISTA UTOPIA AND REALITY

ANNA CAROLINA GOUVEIA DIAS, MARIA CAROLINA DA SILVA SOUZA
E PAULO HENRIQUE DE SOUSA MORAES SANTANA _____

RESUMO: O presente artigo analisa as cidades de Brasília, no Brasil, e Chandigarh, na Índia, ambas consideradas como ícones do urbanismo modernista no século XX. A partir de seus contextos históricos, diretrizes projetuais e princípios da Carta de Atenas, busca-se compreender como essas capitais planejadas se caracterizam como utopias urbanas e de que forma se confrontaram com a realidade social, cultural e econômica de seus respectivos países. São discutidos os aspectos da monumentalidade, da paisagem urbana e do legado, incluindo a percepção crítica sobre suas realizações e limitações. A pesquisa evidencia que, apesar das críticas, Brasília e Chandigarh permanecem como referências globais do urbanismo modernista.

Palavras-chave: Brasília; Chandigarh; urbanismo modernista; utopia urbana; planejamento urbano

ABSTRACT: This article examines the cities of Brasília in Brazil and Chandigarh in India, both recognized as exemplars of twentieth-century modernist urbanism. Drawing on their historical contexts, design guidelines, and the principles of the Athens Charter, the study investigates how these planned capital cities are characterized as urban utopias and how they address the social, cultural, and economic realities of their respective countries. The analysis considers monumentality, urban layout, and legacy, as well as critical perspectives on their achievements and limitations. The findings indicate that, despite criticism, Brasília and Chandigarh remain prominent global references for modernist urbanism.

Keywords: Brasilia; Chandigarh; modernist urbanism; urban utopia; urban planning;

CONTEXTO HISTÓRICO

As cidades de Brasília e Chandigarh representam dois dos maiores experimentos urbanísticos do século XX, concebidas como capitais planejadas e símbolos de seus respectivos contextos nacionais. Brasília, inaugurada em 1960, materializou o projeto político de interiorização do poder brasileiro e tornou-se um marco da arquitetura e do urbanismo modernista.

Ambas as cidades foram profundamente influenciadas pela Carta de Atenas, contudo, os projetos também revelaram contradições: enquanto Brasília buscava integrar monumentalidade e vida cotidiana, Chandigarh priorizou a racionalidade funcional e a monumentalidade cívica isolada.





Figuras 1 e 2 - Oscar Niemeyer em frente a Catedral; Lucio Costa e Juscelino Kubitschek.

Fonte: Revista Casa e Jardim; Enciclopédia Itaú Cultural.

A construção de Brasília representou a materialização de um projeto político e cultural que marcou o Brasil na segunda metade do século XX. A ideia de transferir a capital para o interior já existia desde o período colonial, no entanto, foi somente no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) que a ideia pode ser concretizada.

Brasília não surge apenas como sede administrativa do país, mas também como expressão concreta das influências modernistas no Brasil. Entretanto, a utopia que anunciava integração e democratização acabou evidenciando contradições, como a segregação social, a elitização dos espaços e os obstáculos à plena apropriação da cidade por seus habitantes.

Por outro lado, Chandigarh surgiu durante um período de reconstrução nacional na Índia. O primeiro esboço urbano, idealizado por Albert Mayer e Matthew Nowicki, apresentava traços mais orgânicos. No entanto, após a morte de Nowicki, Le Corbusier revisou o projeto, adicionando o estilo do urbanismo modernista: setores interconectados, zonificação funcional e edifícios monumentais de concreto. Essa estrutura rígida comunicava uma sensação de ordem, eficiência e avanço. Dessa forma, Chandigarh deixou de ser apenas uma capital e se tornou um manifesto

político e arquitetônico, representando a soberania recém-conquistada e a renovação cultural da Índia independente.

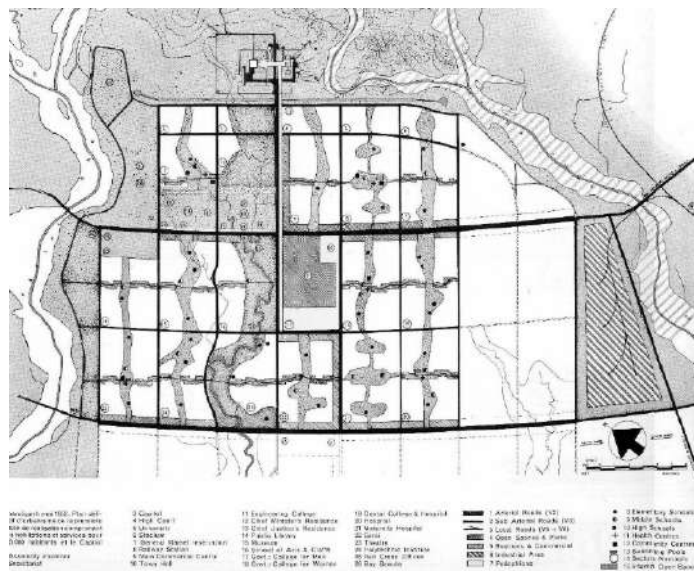


Figura 3 - Planta geral de Chandigarh. Fonte: LE CORBUSIER; JE-ANNERET, 1995, p. 122

DIRETRIZES PROJETUAIS

O concurso de 1957, que resultou no Plano Piloto, deu a Lúcio Costa a oportunidade de traduzir os ideais modernistas em desenho urbano. No relatório apresentado, o urbanista destacou o cruzamento de dois eixos principais: o Eixo Monumental, voltado às funções cívico-administrativas, e o Eixo Rodoviário-Residencial, de traçado mais orgânico, que estruturava as áreas habitacionais.

A cidade foi organizada em setores especializados — cívico, residencial, cultural e industrial — seguindo a lógica da clareza e da funcionalidade. As superquadras, concebidas como células de moradia, reuniam edifícios sobre pilotis, amplos espaços verdes e serviços locais, favorecendo a convivência e a escala humana. A mobilidade, entretanto, foi pensada sobretudo em função do automóvel, com uma rede viária hierarquizada que separava fluxos de longa distância, coletivos e locais. Ainda assim, foram previstos espaços de circulação para pedestres, em ten-

tativa de equilibrar eficiência e sociabilidade.

No caso de Chandigarh, a equipe mandatária, colocada pelo primeiro-ministro da Índia na época, Jawaharlal Nehru, do projeto da cidade, foi composta pelo arquiteto estadunidense Albert Mayer e seu colaborador Matthew Nowicki. Porém, devido ao falecimento repentino decorrente de um acidente em agosto de 1950 de Nowicki, Mayer se retirou do projeto, e em 1951, Le Corbusier foi contratado junto com a sua equipe, Jane Drew, Maxwell Fry e Pierre Jeanneret.

O desenho da cidade é desenvolvido numa malha ortogonal, sendo organizada em setores que funcionam como unidades autônomas de vizinhança. Cada setor mede aproximadamente 800 x 1200 metros, abrigando em média 5.000 a 20.000 habitantes. Em cada setor segue-se o princípio da funcionalidade, estabelecido pela Carta de Atenas: **habitar, trabalhar, circular e recrear**. Com isso, cada setor possui unidades habitacionais, escolas, áreas de comércio local, áreas verdes e de lazer. Além disso, há áreas distintas como administrativo e cívico.

Um dos poucos aspectos do projeto anterior que foram aproveitados foi o conceito de cidade-jardim, trazendo uma forte presença de áreas verdes por meio de parques lineares, cinturões verdes e espaços recreativos. A integração da natureza com a malha urbana foi um dos elementos estruturadores do projeto.

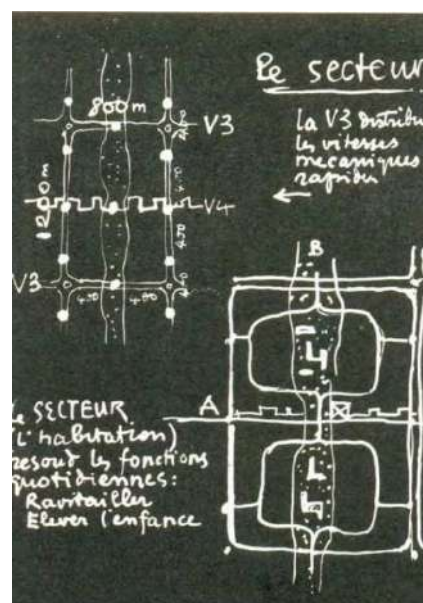
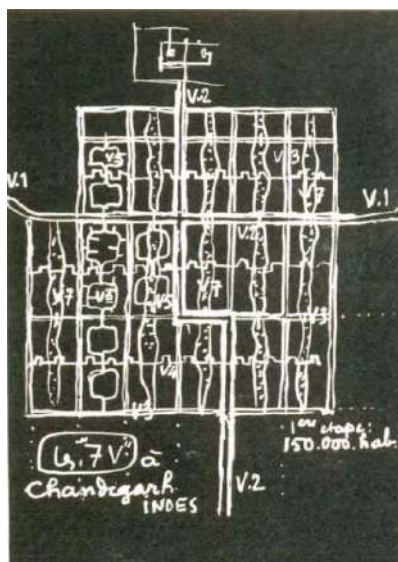


Figura 4 - Croquis de Le Corbusier representando os "7 Vs". Fonte: GOROVITZ, 1985, p. 18

Le Corbusier estabeleceu uma hierarquia rígida das vias as nomeando como **7 Vs**, classificadas das mais rápidas às mais lentas. Sendo dividido assim: **V1** - a estrada nacional que parte de Delhi e que acessa a cidade; **V2** - vias de ligação às diferentes partes da cidade, via mais importante que entra tanto pela esquerda pela direita até o eixo vertical que leva até o Capitólio; **V3** - avenidas de setor a setor, sugeridas pela equipe como vias de trânsito rápido; **V4** - ruas de comércio; **V5** - ruas de acesso às residências; **V6** - ruas internas da vizinhança; **V7** - caminhos de pedestres e ciclovias; (LE CORBUSIER; JEANNERET, 1995, p. 116)

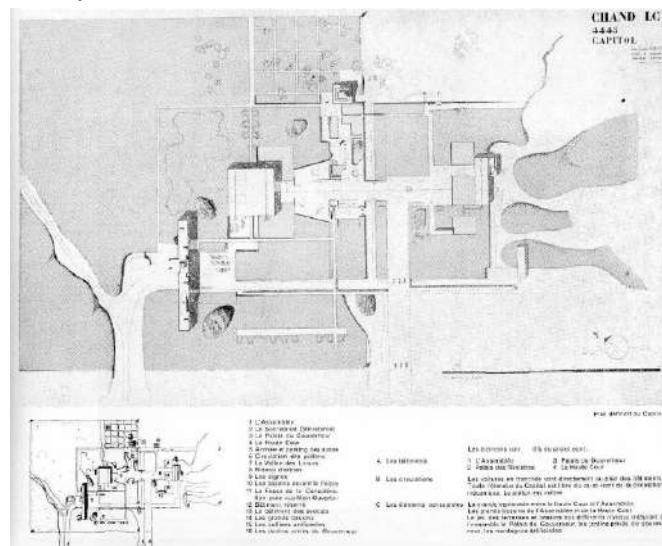


Figura 5 - Planta geral do Capitólio. Fonte: LE CORBUSIER; JEAN-

NERET, 1995, p. 123.

Destaca-se o Centro Cívico, também chamado de Capitólio, localizado ao norte da cidade, que representa a monumentalidade por meio dos principais edifícios governamentais: Assembleia Legislativa, Tribunal Superior, Secretariado e o Monumento da Mão Aberta. O Palácio do Governador, o quarto edifício, não chegou a ser construído. Os edifícios destacam-se com o uso do concreto aparente, formas escultóricas e plásticas reafirmando a busca de uma identidade moderna para uma Índia recém-independente.

MONUMENTALIDADE

A monumentalidade é um aspecto essencial para a compreensão de ambas as cidades, pois, sendo capitais políticas dos seus respectivos países, é fator primordial para a identidade de uma capital. Gorovitz destaca que “em Brasília, o centro cívico é um dos elementos fundamentais na definição do desenho.” (GOROVITZ, 1985, p. 25), conforme discorre Lucio Costa diz em Gorovitz:” (GOROVITZ, 1985, p. 25).

O monumento, no caso de uma capital, não é coisa oposta, que se possa deixar para depois (...). O monumento, ali, é próprio da coisa em si e, ao contrário da cidade alheia que se deseja inscrita discretamente na paisagem, a cidade-capital deve impor-se e comandá-la. (Lucio Costa apud GOROVITZ, 1985, p. 25)

O Capitólio de Chandigarh é um setor à parte da malha ortogonal, um ponto focal da cidade. Segundo a análise de Gorovitz (GOROVITZ, 1985, p. 30), em seu croquis, Le Corbusier representava o Capitólio em contraponto com a paisagem montanhosa. Isso demonstra que nunca houve uma preocupação em integrar o centro cívico ao tecido urbano e “o projeto nunca se postulou como resolução da cidade enquanto cidade-capital”.

Em Brasília, destacam-se os seguintes edifícios, todos projetados por Oscar Niemeyer:

CONGRESSO NACIONAL



Figura 6 - Parte frontal do Congresso Nacional. Fonte: DOUGLASS-JAIMEs, 2023, online.

O Congresso Nacional representa o poder legislativo e localiza-se no Eixo Monumental, em um dos “vértices” da Praça dos Três Poderes. Destaca-se como o edifício mais sóbrio dentre os edifícios componentes à praça cívica e “reflete a forte influência de Le Corbusier, ao mesmo tempo que insinua as formas mais românticas e caprichosas que caracterizam o modernismo brasileiro de Niemeyer” (DOUGLASS-JAIMEs, 2023). Tais formas são representadas pelas cúpulas em formato de “tigela” – a Câmara e o Senado Federal – os edifícios anexos (duas torres) e a plataforma posicionada abaixo do nível das vias.

PALÁCIO DA ALVORADA



Figura 7 - Fachada frontal do Palácio do Alvorada. Fonte: FRACALLOSSI, 2015, online.

Residência oficial da presidência da República, combina leveza formal e monumentalidade simbólica, reforçando a integração entre arquitetura e natureza. (COSTA, 1960). Por mais que seja uma das obras menos acessíveis de Niemeyer, o edifício é um dos mais simbólicos de Brasília por conta do seu pilar “simétrico formado por quatro curvas e uma interseção perpendicular de eixos” (FRACALLOSSI, 2015, online). Tal elemento se tornaria símbolo da capital federal presente no brasão de armas e foi “transmutado inúmeros vezes, originaram-se muitas outras obras (de arquitetura, mobiliário e objetos): uma mesma forma utilizada em todas suas variações, materiais e contextos.” (FRACALLOSSI, 2015, online)

CATEDRAL METROPOLITANA DE BRASÍLIA



Figura 8 - Catedral. Fonte: FRACALLOSSI, 2013, online.

Integrante da Esplanada dos Ministérios, a Catedral é disposta num ponto lateral no início da esplanada que demonstra a ideia da Igreja ser separada do Estado, cuja forma escultural sintetiza a dimensão espiritual e artística do modernismo brasileiro (GOROVITZ, 2020).

Em Chandigarh, o Capitólio evidencia a monumentalidade do conjunto urbano, em que três edifícios:

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA



Figura 9 - Fachada lateral da Assembleia Legislativa. Fonte: FRACALLOSSI, 2013, online.

A fachada da entrada do palácio do legislativo é destacada pelos grandes pilares que sustentam a laje escultórica. “A estrutura reticulada ortogonal e homogênea marcam as laterais da obra: brises horizontais e verticais dispostas diagonalmente.” (FRACALOSSI, 2013, online). Segundo Corbusier, é um imponente bloco de concreto com formas escultóricas que simboliza o poder democrático (LE CORBUSIER, 1987).

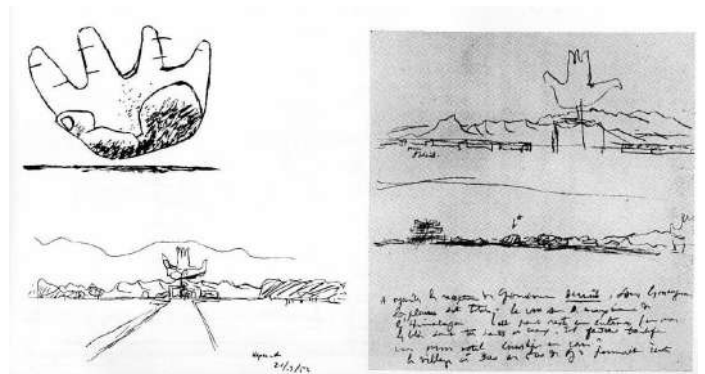
SECRETARIADO



Figura 10 - Fachada do Secretariado. Fonte: HOLANDA, 2012, online.

Apesar da sua extensão, o edifício possui uma série de projeções e reentrâncias atuando potencializadores da iluminação natural e ventilação cruzada. Holanda resume o Secretariado como “uma forma simples e convencional onde as variações da estrutura e sua distribuição interna não interrompem o seu volume compacto, mas que são reproduzidas bidimensionalmente no elaborado design dos brise-soleil.” (HOLANDA, 2012, online)

MONUMENTO DA MÃO ABERTA



Figuras 11 e 12 - Monumento da Mão Aberta e croquis do Le Corbusier do monumento.

Fontes: Archdaily; LE CORBUSIER, JEANNERET, 1995, p.155

Esse símbolo é resultado de um conjunto de reflexões de Le Corbusier acerca de angústia e desarmonia que separavam a humanidade (LE CORBUSIER, JEANNERET, 1995, p.155). A ideia principal dele decorre de seu lema, que assume a sua dimensão fraterna e universal: “Pleine main j’ai reçu, Pleine main je donne” (Mão cheia recebi, Mão cheia dou). (FONDATION LE CORBUSIER) Ao perguntarem a Le Corbusier se tinham um monumento em mente para a capital ele respondeu que: “Sim, certamente, aqui é localizado no ponto mais alto da cidade, uma mão aberta com o fundo voltado para o Himalaia”. (LE CORBUSIER, JEANNERET, 1995, p.155)

Enquanto Brasília associa monumentalidade à plasticidade escultórica e à integração com a paisagem, Chandigarh apresenta uma monumentalidade mais austera e brutalista, reforçada pelo uso do concreto aparente.

TRAÇADO URBANO

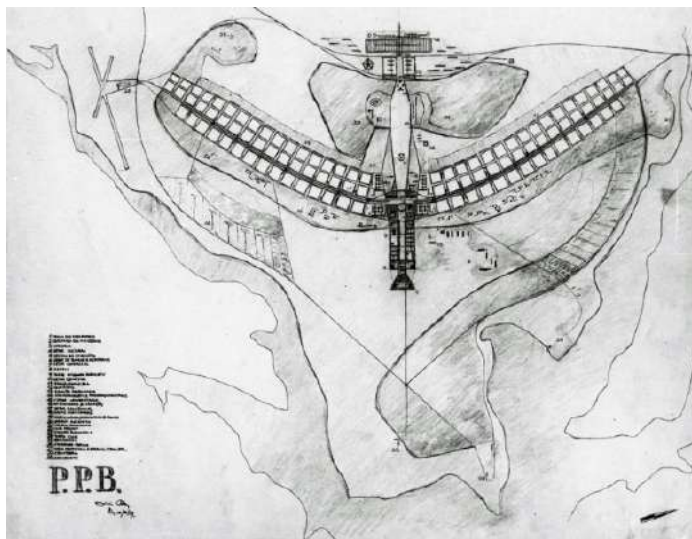


Figura 13 - Planta geral do Plano Piloto. Fonte: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL; DISTRITO FEDERAL, 2018, p. 42,43.

Em Brasília, o Plano Piloto foi implantado sobre o planalto central, em um vasto terreno livre, o que permitiu a realização do desenho simbólico em forma de pássaro. A integração entre áreas verdes e superquadras, inserido no eixo rodoviário-residencial, revela um urbanismo que valoriza a escala monumental sem perder o contato com a paisagem do cerrado (COSTA, 1960; HOLSTON, 1989).



Figura 14 - Planta geral de Chandigarh. Fonte: LE CORBUSIER, JE-

ANNERET, 1995, p. 117.

Já Chandigarh foi construída ao norte da Índia, em área plana próxima ao Himalaia, organizada a partir de uma malha ortogonal rígida em setores. O terreno foi essencial para a aplicação literal dos princípios da Carta de Atenas, permitindo a setorização funcional e a hierarquia viária dos “7 Vs” (LE CORBUSIER, 1987). Como destaca Oliveira (2018), a paisagem é incorporada de modo funcional, por meio de cinturões verdes e parques lineares, reforçando a racionalidade e o controle sobre o espaço urbano.

Segundo Holston (1989), Brasília permanece como um marco do urbanismo modernista, mas também como exemplo das contradições sociais geradas por projetos utópicos: “a cidade modernista produziu desigualdades que contrastam com sua proposta de igualdade urbana”. Em Chandigarh, Oliveira (2018) aponta que, embora a cidade não tenha atingido plenamente os objetivos sociais, ela consolidou-se como ícone arquitetônico, sendo o complexo do Capitólio, dentro da lista da obra arquitetônica de Le Corbusier, uma contribuição excepcional para o movimento moderno reconhecido em 2016 pela UNESCO como patrimônio mundial: “o legado de Chandigarh não está na vida cotidiana de seus habitantes, mas na imagem internacional da cidade como símbolo da modernidade indiana”. Banerjee e Soja (2014) reforçam esse ponto ao afirmar que a cidade, apesar das críticas locais, “continua a ser celebrada como paradigma do urbanismo do século XX”. Enquanto Brasília representa a adaptação simbólica do urbanismo modernista ao território brasileiro, Chandigarh materializa a aplicação racional e geométrica dos princípios modernistas em sua forma mais ortodoxa.

FALHA DAS UTOPIAS MODERNISTAS: E UM BREVE OLHAR CONTEMPORÂNEO DAS CIDADES

Tanto Brasília quanto Chandigarh revelam as li-

mitações das utopias modernistas quando confrontadas com a realidade. Em Brasília, a monumentalidade do Plano Piloto e a rígida setorização favoreceram o uso do automóvel em detrimento do pedestre, criando percursos longos e pouco acessíveis. As superquadras, pensadas como espaços de convivência democrática, tornaram-se áreas elitizadas, acessíveis a uma minoria.

Chandigarh, de forma semelhante, expressa a racionalidade modernista em uma retícula precisa e na separação rigorosa de funções. Essa clareza formal garante ordem, mas limita a apropriação espontânea da cidade e impõe deslocamentos extensos.

Outro fator crítico é o atual estado de ocupação de Brasília e Chandigarh de que ambas as cidades não cumpriram integralmente os objetivos iniciais de ordenamento populacional e territorial.

O Plano Piloto de Brasília foi projetado para abrigar de forma equilibrada moradia, trabalho e serviços, para evitar grandes deslocamentos urbanos. No entanto, sua população atual é relativamente pequena frente ao crescimento do Distrito Federal. Dados do Censo de 2022 afirmam que o Distrito Federal possui 2.817.381 habitantes, mas apenas 198.697 residem no Plano Piloto (CITYPOPULATION, 2022). A densidade populacional é de cerca de 476 habitantes por km² (PODER360, 2023), número baixo para um centro político-administrativo e urbano nacional. A consequência é a forte mobilidade pendular, com longos deslocamentos diários entre periferias (cidades-satélite e entorno) e centro. A crítica recorrente à baixa oferta de moradia acessível próximas à região central de Brasília reforça o aspecto segregador da capital federal.

O Plano Piloto nunca abrigou o grosso da população do DF: a maior parte dos moradores vive nas cidades-satélites ou regiões administrativas periféricas. O centro planejado, mais valorizado, foi limitado por restrições urbanísticas e ambientais, impedindo sua expansão densificadora (IPE-DF, 2023, s/p).

Chandigarh, por sua vez, foi concebida para abrigar cerca de 500.000 habitantes. Contudo, sua população atual é estimada em 1,4 milhão de habitantes, quase o triplo do previsto (CENSUS 2011, 2025). Essa condição gerou problemas de infraestrutura, principalmente no sistema viário. Conforme relatório governamental, “Chandigarh ultrapassou em muito a população para a qual foi originalmente dimensionada. Projetada para meio milhão, atualmente conta com mais de 1,4 milhão de habitantes, o que sobrecarrega serviços, habitação e mobilidade” (CHANDIGARH ENVIS, 2020, p. 12).

O aumento exponencial da frota de veículos acentua esse quadro. Em 2023, a cidade possuía mais veículos registrados do que habitantes, cenário que compromete a fluidez do traçado viário concebido por Le Corbusier (DOWN TO EARTH, 2023).

O sonho de uma cidade organizada pela setorização e pelas amplas avenidas enfrenta, hoje, congestionamentos e uso intensivo do automóvel, mostrando a inadequação da utopia modernista frente à realidade social e demográfica da Índia (BANERJEE; SOJA, 2014, p. 102).

Essas contradições mostram que, ao priorizar clareza, monumentalidade e eficiência, o urbanismo modernista deixou de lado aspectos fundamentais da vida urbana, como diversidade social, acessibilidade e uso comunitário dos espaços. Brasília e Chandigarh permanecem como ícones da arquitetura e do urbanismo do século XX, mas também como testemunhos das tensões entre o ideal racionalista e as necessidades concretas dos habitantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa entre Brasília e Chandigarh pontua tanto a ambição quanto às limitações do urbanismo modernista. Ambas foram consideradas como utopias espaciais, capazes de reorganizar a vida social a partir de princípios racionais, funcionais e estéticos. No entanto, a realidade

demonstrou que os projetos, apesar de sua excelência formal, não conseguiram eliminar desigualdades sociais nem atender plenamente às complexidades da vida urbana.

Em Brasília, o contraste entre o Plano Piloto e as cidades-satélites exemplifica a distância entre o ideal de igualdade e a prática de segregação socioespacial (HOLSTON, 1989). Em Chandigarh, o isolamento do Capitólio e a rigidez da malha funcional limitam a vitalidade urbana, transformando a cidade em mais um símbolo internacional do modernismo do que em um espaço integrado à vida cotidiana (OLIVEIRA, 2018; BANERJEE; SOJA, 2014).

Apesar dessas críticas, ambas as cidades consolidaram-se como referências globais. Brasília, reconhecida como Patrimônio Mundial pela UNESCO (1987), permanece como obra de arte total, síntese do modernismo brasileiro (GOROVITZ, 2020). Chandigarh, igualmente reconhecida como patrimônio, tornou-se paradigma da modernidade urbana no contexto pós-colonial indiano (LE CORBUSIER, 1987).

Portanto, Brasília e Chandigarh não apenas exemplificam os ideais modernistas, mas também revelam suas contradições, permanecendo fundamentais para o debate contemporâneo sobre planejamento urbano, identidade cultural e a relação entre utopia e realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANERJEE, Tridib; SOJA, Edward. *Urbanization and the Modern City: Chandigarh and Beyond*. London: Routledge, 2014.

CHING, Francis D. K.; JODIDIO, Philip. *Architecture: Form, Space, and Order*. New York: Van Nostrand Reinhold, 2014.

CIAM. *La Charte d'Athènes*. Paris: Éditions de Minuit, 1943.

COSTA, Lúcio. *Brasília: planejamento e projeto da nova capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1960.

GOROVITZ, Matheus. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo, 1985.

GOROVITZ, Matheus. Brasília: considerações sobre a cidade enquanto obra de arte. *Revista Projeto*. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/brasilia-consideracoes-sobre-a-cidade-enquanto-obra-de-arte-por-matheus-gorovitz/>. Acesso em: 22 set. 2025.

HOLSTON, James. *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil).

Superintendência do IPHAN no Distrito Federal; DISTRITO FEDERAL (Brasil). Secretaria de Estado de Cultura. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. 4. ed. Brasília: IPHAN-DF, 2018.

JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House, 1961.

LE CORBUSIER. *The City of Chandigarh*. In: *The City of To-morrow and its Planning*. New York: Dover Publications, 1987.

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. *Œuvre complète*:

1946–1952. 8. ed. Zurique: Birkhäuser, 1995. v. 5.

MORAES, Flávia. *Urbanismo Moderno e Sociedade: a experiência de Brasília*. São Paulo: Annablume, 2005.

OLIVEIRA, Marília. Chandigarh e a cidade moderna: planejamento, estética e sociedade. *Revista Brasileira de Urbanismo*, v. 14, n. 2, 2018.

UNESCO. Brasília: *Plano Piloto da Capital. Patrimônio Mundial*. Paris, 1987. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/445/>. Acesso em: 22 set. 2025.

Sites pesquisados:

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Censo Demográfico 2022 – População do Distrito Federal*. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/populacao-do-df-aumenta-425-em-12-anos-diz-pesquisa-do-censo-2022>. Acesso em: 23 set. 2025.

DOUGLASS-JAIMES, David. *Clássicos da Arquitetura: Congresso Nacional / Oscar Niemeyer*. ArchDaily Brasil, 09 jan. 2023. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/803043/classicos-da-arquitetura-congresso-nacional-oscar-niemeyer>. Acesso em: 29 set. 2025.

DOWN TO EARTH. *How India Moves: In Chandigarh More Vehicles than People Undermine a Visionary Design*. 2023. Disponível em: <https://www.downtoearth.org.in/air/how-india-moves-in-chandigarh-more-vehicles-than-people-undermine-a-visionary-design>. Acesso em: 23 set. 2025.

FONDATION LE CORBUSIER. *Corbusean vocabulary*. Thematic folders. Fondation Le Corbusier. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/thematic-folder/corbusean-vocabulary/>. Acesso em: 28 set. 2025.

FRACALOSSI, Igor. *Clássicos da Arquitetura: Palácio da Assembléia / Le Corbusier*. ArchDaily Brasil, 20 jun. 2013. Disponível em: [https://www.archdaily.com.br/br/01-111046/classicos-da-arquitetura-palacio-da-assembleia-sl](https://www.archdaily.com.br/br/01-111046/classicos-da-arquitetura-palacio-da-assembleia-slash-le-corbusier)

[www.archdaily.com.br/br/01-111046/classicos-da-arquitetura-palacio-da-assembleia-sl](https://www.archdaily.com.br/br/01-111046/classicos-da-arquitetura-palacio-da-assembleia-slash-le-corbusier) ash-le-corbusier. Acesso em: 28 set. 2025.

FRACALOSSI, Igor. *Clássicos da Arquitetura: Catedral de Brasília / Oscar Niemeyer*. ArchDaily Brasil, 22 jun. 2013. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-14553/classicos-da-arquitetura-catedral-de-brasilia-oscar-niemeyer/>. Acesso em: 29 set. 2025.

HOLANDA, Marina de. *Clássicos da Arquitetura: Secretariado de Chandigarh / Le Corbusier*. ArchDaily Brasil, 06 out. 2012. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-74349/classicos-da-arquitetura-secretariado-de-chandigarh-le-corbusier>. Acesso em: 22 set. 2025.

FRACALOSSI, Igor. *O Palácio da Alvorada nas lentes de Joana França*. ArchDaily Brasil, 25 nov. 2015. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/777831/o-palacio-da-alvorada-nas-lentes-de-joana-franca>. Acesso em: 29 set. 2025.

INSTITUTO DE PESQUISA E ESTATÍSTICA DO DISTRITO FEDERAL (IPE-DF). *Plano Piloto: uma região completa*. Brasília, 2023. Disponível em: <https://www.ipe.df.gov.br/w/plano-piloto-uma-regiao-completa>. Acesso em: 23 set. 2025.

PODER360. *Plano Piloto tem 476 moradores por km²*. 2023. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/brasilia/plano-piloto-tem-476-moradores-por-km%C2%B2/>. Acesso em: 23 set. 2025.

A DOMESTICAÇÃO DA VISÃO

THE DOMESTICATION OF VISION

FERNANDO FREITAS FUÃO

RESUMO: Este artigo explica como o mundo da representação mimética a partir do quattroceto deu-se através dos instrumentos ópticos e principalmente da câmara escura, e esta representação teve sua materialização e estruturação na arquitetura e na cidade para que as leis da perspectiva, o efeito de profundidade efetivamente se realizasse e produzisse o efeito de perspectiva, porque até então, era impossível na cidade medieval. Tal estruturação das cidades e do modo de ver o mundo ocasionou um distanciamento entre sujeito e objeto, incluso entre os próprios objetos para que tal (De)feito pudesse se concretizar. O artigo está dividido em duas partes: uma primeira, 'A máquina de fragmentos', onde se aborda a utilização dos instrumentos óticos principalmente a câmara escura, a veduta de Alberti, o peep show de Brunelleschi nas construções dessas representações. Uma segunda, 'Arquiteturas do distanciamento', onde se aborda a questão do distanciamento entre os edifícios na estruturação das cidades segundo as exigências da câmara escura: luz e distancia; assim evidenciando brevemente três modelos de cidades desde o renascimento até a modernidade, quando se fragmentou o conceito de integridade corpo-cidade medieval, posteriormente também as cidades tabuleiro, estabelecida pela quadricula de base do plano da representação em perspectiva, até chegar a idéia de isolamento, fragmentação, e a liberação total do objeto, do edifício, ainda ditada pela fotografia.

Palavras Chaves: câmara escura, máquina fotográfica, representação, perspectiva, fragmentação, cidade moderna.

ABSTRACT: This article explains how the world of mimetic representation from the Quattrocento onwards emerged through optical instruments, primarily the camera obscura. This representation was materialized and structured in architecture and the city so that the laws of perspective and the effect of depth

could be effectively realized, producing the effect of perspective, which until then was impossible in the medieval city. This structuring of cities and the way of seeing the world caused a distancing between subject and object, including between the objects themselves, so that this (de)fect could be realized. The article is divided into two parts: the first, 'The Machine of Fragments', which addresses the use of optical instruments, mainly the camera obscura, Alberti's veduta, and Brunelleschi's peep show, in the construction of these representations. The second, 'Architectures of Distancing', addresses the issue of distancing between buildings in the structuring of cities according to the demands of the camera obscura: light and distance. This briefly highlights three city models from the Renaissance to modernity, when the concept of the medieval body-city integrity was fragmented, later also the grid-like cities, established by the basic grid of the perspective representation plan, until reaching the idea of isolation, fragmentation, and the total liberation of the object, of the building, still dictated by photography.

Keywords: camera obscura, photographic machine, representation, perspective, fragmentation, modern city.

A MÁQUINA DE FRAGMENTOS

“Não acreditamos que a verdade continue sendo verdade depois de ser retirado o véu.”

(Nietzsche)

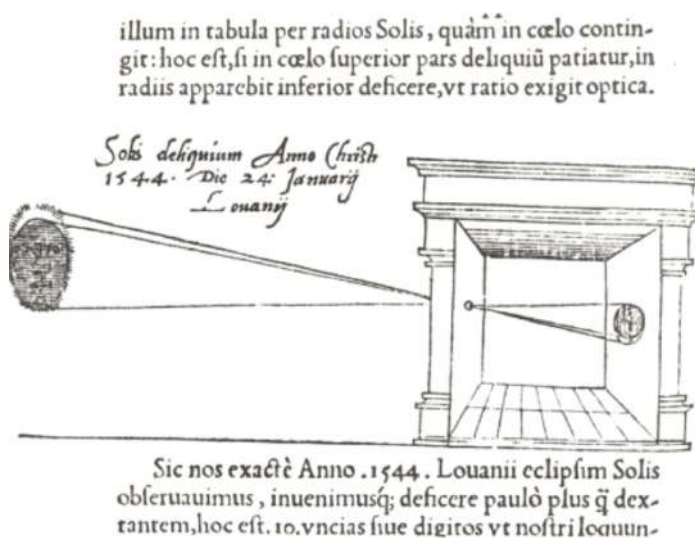


Figura 1. Ilustração do século XVI do princípio da câmara escura (câmara escura) e sua aplicação na observação de um eclipse solar. A anotação manuscrita e o texto impresso mencionam a observação de um eclipse solar em Louvain, em 24 de janeiro de 1544.

Fonte: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/10/a-maquina-de-fragmentos-construcao-da.html>

Não há nela nada de natural ou imutável no nosso modo de ver o mundo, a visão civilizada ocidental, trata-se, sim, de uma longa construção durante séculos operada sobre a nossa percepção e cognição do mundo. Ela é, digamos, um dos primeiros órgãos dos sentidos que foi operado desde cedo para conformar um determinado modo de perceber e ver o mundo; e esse privilégio à visão como órgão domesticável viria juntamente com a aniquilação dos demais sentidos.

Pretende-se mostrar aqui que a formação da visão moderna produziu-se praticamente a partir do quattroceto italiano mediante a utilização sistemática e imperativa de instrumentos óticos como: câmaras escuras, espelhos, miras, vedutas. Esses instrumentos permitiram estender a capacidade de representação e criar uma realidade inexistente; voltando-se

num primeiro momento para exterioridade do mundo em rechaço à visão interior. E, ao utilizá-los para a construção da representação em perspectiva, acabaram provocando um distanciamento dos corpos no espaço; não apenas em relação ao ponto de vista do observador, mas em relação aos próprios corpos mesmos.

Nesse artigo tratarei de como principalmente a câmara escura está diretamente implicada com a arquitetura e vice-versa. Tendo em mente que ela é a matriz da máquina fotográfica; e até hoje perdura nos celulares e computadores, e também nas câmeras de vigilância e no controle mundial da população. Lembro, antes de continuar, que a palavra perspectiva segundo o grande estudioso da perspectiva e autor do clássico livro *A perspectiva como forma simbólica*, Erwin Panofsky, a palavra *Item perspectiva* que dizer: “olhar através de”, reafirmando as palavras do pintor Durer. E esse “olhar através de” terá muitos sentidos desde um simples olhar através de um velo, ou de um plano, ou de uma câmara escura, uma máquina fotográfica até abarcar todas as imagens técnicas.

A imagem fotográfica, aquela formada na antiga câmara escura, veremos, está precedida por toda uma estética da visão, uma moralidade higiênica de ‘mais luz’ que orientou e conduziu durante séculos toda a história das práticas pictóricas e também da arquitetura e da cidade. No quattroceto italiano foram produzidos sistematicamente as primeiras anunciações para a construção do que aqui denomino *Máquina de Fragmentos da representação*. Entenda-se, como o processo de seccionar quadros da realidade para serem reproduzidos mimeticamente mediante esses instrumentos ópticos.

Com seus hábeis olhos, os pintores italianos no quattroceto perfuraram o mundo medieval, derrubaram a pirâmide cosmo-mundo ascendente-descendente e inverteram o sentido do eixo vertical (*axis mundi*) pelo horizontal. Os símbolos que conectavam o acima-abaixo foram substituídos pelo eixo horizontal da representação agora numa profundidade terrena. Foi principalmente através dos bura-

cos e das janelas desses instrumentos que os artistas e arquitetos conseguiriam projetar novos horizontes livres dos obstáculos e das muralhas medievais.

Para Edmundo Couchot; um dos precursores da arte digital; o espaço das relações homem/imagem/Deus, com os góticos, podia ser representado metaforicamente por um cilindro vertical, cuja base correspondia ao homem e a outra extremidade a Deus. A função da imagem era, então, não apenas representar Deus, mas evocar sua palavra que se transmitia pela escritura, de figurar o invisível e de conduzir até ele. A profunda mudança introduzida no Renascimento, segundo Couchot, reduziu a seção do cilindro a um ponto 'W', transformando o cilindro em dois cones opostos unidos por seus vértices. No universo visual, esse ponto corresponde ao orifício da pupila ou o "piñole" da câmara obscura ou a objetiva da atual câmara fotográfica. Esse ponto intangível passou a condensar o germe da luz que emana dos objetos e a projeta sobre o fundo da retina, a base do pequeno cone, transformando assim em imagem para o olho do pintor da perspectiva.⁵



Figura 2. Pirâmide cosmo mundo invertida. Collage. Fernando Fuão.1992.

Câmaras escuras, espelhos, miras, vedutas, e todo tipo de instrumentos óticos foram empregados frequentemente e seu uso foi tão indispensável quanto

o uso do próprio pincel, no meio artístico da época. Ainda que a história da arte oculte esse fato na maioria das vezes, eles articularam e produziram todo o espaço da representação desde o quattocento, buscando criar imagens em perspectiva, ilusões de ótica. A perspectiva de ciclope foi o procedimento pelo qual os florentinos aprenderam a dominar o campo da visão profunda, ou seja: representar o mais fidedignamente a idéia de profundidade de um espaço homogêneo, um problema insolúvel de representação desde a mais remota antiguidade.

A história da câmara escura se entrecruza com a própria formação da perspectiva, sendo que ela seria o instrumento de investigação e de difusão da perspectiva. A representação da arquitetura em perspectiva pode ser compreendida mais facilmente se estivermos familiarizados com o funcionamento da câmara escura. A câmara escura como definição, não é mais do que uma caixa fechada, ou um compartimento com um pequeno orifício (*piñole*) o qual permite a passagem da luz que se projetará, de cabeça para baixo, no fundo da caixa ou na parede de fundo um recinto, também chamado de 'Plano da Pintura'. Leonardo da Vinci assim definiu esse processo:

Digo que se um compartimento tem diante de si uma fachada de um edifício ou praça, ou bem uma campina iluminada pelo sol, e que se no lado da casa que não vê o sol abrimos um orifício circular, todos os corpos iluminados projetarão suas imagens através de tal orifício. No interior da habitação e sobre a parede oposta que deve ser branca. Aí apareceram ao ponto de cabeça para baixo. E se abrires orifícios semelhantes em outros lugares da parede, obterias por cada um o mesmo efeito. (VINCI, 1976, p.129)

As primeiras referências que se tem desse dispositivo é atribuído aos chineses que já conheciam e usavam desde o século V AC, mas foi Aristóteles durante IV AC quem primeiramente descreveu a totalidade da ocorrência do efeito da câmara escura, quando

⁵ Edmund Couchot, Images, de l'optique au numérique. Ed. Hermes, Paris, 1998 P. 49.

observou durante um eclipse solar que várias imagens de meias luas se formavam no chão, devido aos pequenos buracos que se formavam pela trama das folhas das árvores. Posteriormente, no século X, entre os anos de 1028 e 1038, o que seria uma das maiores influências sobre o mundo científico do quattrocento, o *Tratado sobre óptica* do físico Alhazen no qual descrevia o funcionamento da visão e algumas experiências com a formação da imagem na câmara escura, Roger Bacon, no século XIII, mencionava também a utilização da câmara escura para observar eclipses do sol, e também a utilizava como atividade para divertir seus alunos projetando imagens. Simultaneamente, lentes, óculos e espelhos côncavos já haviam sido produzidos no início do século XIII, entretanto as lentes ainda não haviam sido colocadas nos pequenos orifícios, no piñole de uma câmara escura.⁶

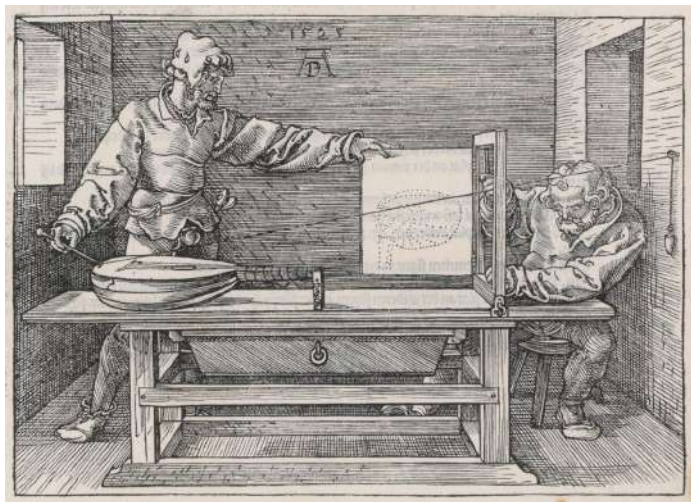


Figura 3. Durer utilizando o velo para copiar o alaúde. Nas duas edições de seu *Underweysung der Messung*, de 1525 e 1538, Albrecht Dürer publicou projetos de quatro dispositivos para auxiliar artistas no desenho. Reconstruiu todas as quatro ferramentas e realizou experimentos, desenhando um alaúde em cada caso. O artigo relata os problemas encontrados e o tempo gasto. Para comparação, uma vista em perspectiva do alaúde foi construída geometricamente, e outros desenhos foram feitos à mão livre. A moldura (veduta) quadriculada foi mais rápida e precisa. Entretanto, a melhor opção em termos de velocidade e precisão foi o decalque em vidro, que, nos experimentos, levou menos de um

décimo do tempo necessário para montar e desenhar uma perspectiva da complexa forma curva do alaúde.

Fonte: https://brill.com/view/journals/esm/29/5-6/article-p523_7.xml#:~:text=D%C3%BCrer%20includes%20engravings%20of%20two,are%20not%20sure%20of%20themselves.%E2%80%9D

Artistas como Brunelleschi, Alberti, Durer e Leonardo da Vinci, e outros valeram-se de espelhos, lentes, miras, câmaras escuras para construir suas perspectivas e suas pinturas. Na arte ocidental, desde o quattrocento a câmara dominara a experiência de olhar. Posteriormente, Canaletto, Vermeer, Velazquez e muitos outros artistas a utilizaram também, e ficaram fascinados pelo que ocorria em seu interior. A câmara escura era literalmente um objeto mágico, pois, permite trazer uma imagem que está ‘lá fora’ e colocar, guardar, reter ‘dentro de’ um espaço interior, tal qual o processo da visão humana mesmo. Ela é um dispositivo que traga a luz carregando junto as imagens lá de fora. A câmara escura é um quarto escuro, uma arquitetura. Devemos ter em conta que a matriz da máquina fotográfica é a própria arquitetura; embora para a maioria das pessoas e principalmente os arquitetos é difícil perceber esse indissociável relação que está gene, inclusive para os próprios fotógrafos.

As câmaras escuras foram de grande utilidade para projetar, imaginar àquilo que o olho medieval decididamente não podia ver e representar, exatamente porque não existia: a ortogonalidade em profundidade. Essa ortogonalidade em profundidade seria a base da perspectiva, a tábula cartesiana para o enquadramento do mundo e a formação do quadro moderno. A invenção que solucionaria as incompatibilidades da representação da profundidade do espaço. As câmaras escuras são obviamente um aparelho ilusionista, mágico, naturalmente, com ou sem lentes, elas obtiveram seu êxito materializando o *imago* (imagem formada no buraco da câmara, suspensão, virtual) à custa de uma fixação do olho e

⁶ Sobre a história da câmara escura recomendo John Hammond. *The camera oscura, a chronicle*, Bristol, 1981. Gian Piero Brunetta, *I sentie i luminosi, storie di profeti, viandanti, pellegrini e cavalieri dell luce*, em *Le lanterne magiche*. Padova. 1988.

do corpo.

Os artistas, os pintores passariam a estabelecer uma sintaxe de correspondência entre o objeto visível, em princípio fora da caixa (o objeto exteriorizado) e seu correspondente rastro (projeção) no plano da pintura no fundo da câmara (o objeto interiorizado, capturado em sua virtualidade, *imago*), e quais as técnicas para copiar, calcar, essas imagens que se projetavam ou se refletiam.

Os buracos nas câmaras escuras permitiam ver o mundo mecânico da ótica que se opunha à cega idolatria religiosa; num primeiro momento permitiram simultaneamente contemplar as leis da perspectiva, e também desvelar a realidade medieval. Foi esse olho que perfurava em busca da profundidade da matéria que iria construir, posteriormente, a era moderna. A projeção das imagens dentro da câmara escura, assim como os espelhos, ajudava a realçar o efeito de perspectiva, tal como um *rear view*, facilitando a compreensão do espaço em sua profundidade para o pintor, e para onde fugavam as linhas, principalmente dos volumes arquitetônicos.

Elas impuseram um novo modo de representar e ‘construir’ a realidade com base as exigências e leis operacionais desta “representação em profundidade”, provocando, a um custo, um distanciamento psicofísico entre o homem e a arquitetura. Tal como observou Leonardo da Vinci “a perspectiva parecerá sem graça, se a coisa representada não for vista através de um pequeno buraco e tanto maior será o número de coisas vistas por este orifício quanto mais remotas estejam de tal olho”.

Para que a imagem se produzisse dentro da câmara eram necessários dois fatores: primeiro, o distanciamento entre o buraco do dispositivo e o objeto, quer dizer: também em relação ao observador (artista); o segundo fator, os objetos deveriam estar banhados com a luz necessária para se projetarem no interior do dispositivo. A estética ocidental depois do Renas-

cimento se impregnaria também de uma moral visual, que se despejaria sobre o sentido de superfície, privilegiando a exteriorização dos corpos em todos os campos da representação e das ciências. Michel Foucault em *As palavras e as coisas* observou este mergulho do olho que partia das superfícies dos corpos para a profundidade microscópica do interior. O desfocado, o tremido, o incerto, o borrado, todos os valores tácteis e cinéticos seriam recusados, pouco a pouco, reprimidos em prol de uma pretensa ‘objetividade’ deste olhar mumificante. A clareza, o esclarecimento, em todos os sentidos se tornaria a razão absoluta, a grande virtude principalmente a partir do Século das Luzes, o iluminismo.

No Renascimento os artistas já haviam conseguido racionalizar totalmente no plano matemático a imagem do espaço, mediante uma progressiva abstração da sua estrutura psicofisiológica, como observara Panofsky. E, doravante, à cada corpo lhe corresponderia sua porção de chão, esquadrinhado, calculado e mensurável. Como expressou Panofsky, “havia uma lei matemática fundada e universal que determinava quanto uma coisa deveria distar da outra e de quanto estas coisas ou corpos deveriam estar em relação para que a compreensão da representação, o efeito de perspectiva não fosse obstaculizado pelo excesso de apinhamento nem pela excessiva escassez de figuras.”⁷

Os buracos e as miras (balizas) garantiam não apenas um centro correto de visão, mas o requisito de que essa imagem fosse vista com um só olho, o olhar de ciclope; como se referiu Panofsky; com o consequente aumento do realismo da cena. Por exemplo, Brunelleschi, utilizou o seu peep show para ilusional o observador, e afirmar que era possível criar uma representação fidedigna da realidade se visto através do pequeno buraco de seu dispositivo, também conhecido por Távoleta de Bruneschi (1440). Esse aparelho colocava o olho do observador no centro de projeção, no ponto intangível do *imago*, dando uma total ilusão de profundidade e realismo.

⁷ Erwin Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica*. 6a edição, Barcelona, 1991, p. 47.

A invenção da tavoleta foi descrita pelo biógrafo de Brunelleschi, Antonio di Tuccio Manetti, como um painel medindo cerca de 29 cm por 58,36 cm, no qual o Batistério de San Giovanni foi pintado como apareceria para um observador parado logo atrás da porta central de Santa Maria del Fiore. Os lados direito e esquerdo foram invertidos propositadamente, pois a pintura foi concebida para ser observada em um espelho. De pé atrás do painel, o observador deveria olhar através de um buraco, como se estivesse atrás de uma porta (*peep show*), olhando pelo buraco de uma fechadura. O painel foi colocado voltado para o batistério, de modo que, uma vez removido o espelho, o observador veria o edifício real. Ao segurar o espelho novamente, o observador poderia comparar a correspondência de perspectiva entre a imagem pintada e a real, e não perceberia nenhuma diferença. Para isso, Brunelleschi utilizou prata polida para refletir o céu e as nuvens na pintura. A superfície reflexiva da prata permitia captar e refletir a luz ambiente, o que contribuía mais ainda para criar a ilusão de profundidade e espaço. A criação do orifício no painel num local preciso, correspondia a perspectiva do observador ao olhar através da porta central da Igreja de Santa Maria del Fiore (*Duomo*) em direção ao Batistério, que fica defronte.

O dispositivo de Brunelleschi colocava o olho do observador também dentro do espelho, o observador podia ver seu próprio olho, justo no ponto virtual do *imago*, produzindo assim o efeito de profundidade, de realismo, e destruindo também o sentido de orientação do próprio corpo. Jogava o observador dentro da cena, dentro da representação confundindo representante com representado como no quadro de Velasquez, *As meninas*.

Evidentemente, a borda do orifício tinha por objetivo eliminar o campo periférico, ou seja, descurvar o espaço perceptivo e dar-lhe a maior homogeneidade possível à zona focal central, onde a curvatura é mínima. Essa circunscrição do olhar é condição da

geometrização do campo de visão, o ponto central, o objetivo; e tomou como ponto de partida o buraco da câmara escura. Nessa circunscrição da visão, na geometrização do campo da visão seria onde se cravaria também os fundamentos da domesticação da visão moderna, como iremos percebendo na medida em que avançamos no tema.

O uso do buraco na sua primeira demonstração foi o principal instrumento na produção da experiência da profundidade e da ilusão quase perfeita que envolvia diretamente a arquitetura; e pouco importando o debate se Brunelleschi teria feito o seu *peep show* in situ ou não, como descreveu Manetti.



Figura 4. *Tavoleta* (Peep Show) de Brunelleschi.

Fonte: <https://mostre.museogalileo.it/cms/it/sezione-ii/207-sez-ii-1.html>

Como afirmara Hubert. Damish, o dispositivo de Brunelleschi é um dispositivo que não se parece em nada a uma caixa ótica, muito menos com a câmara obscura; é exatamente o contrário: é aberta, móvel, extensível e também funciona à luz do dia. A *tavoleta* não se comparava em nada à câmara escura. A imagem que aparece no fundo do dispositivo, dentro do campo do espelho, não está impressa nem tampouco reflete a realidade exterior. O dispositivo corresponde, ao contrário, a um modo de colocação entre parênteses que vai do painel ao espelho, onde o real fica excluído. O impacto do *peep show* foi ter mostrado através do experimento que através de uma correta projeção central, um imobilismo da visão, um entre parênteses, podia-se confundir a pin-

tura com a cena real, se observado desde o centro de projeção.⁸

Desde então, toda a representação das imagens passou a formar-se sobre a metáfora dos buracos perfurados pelo olho ou pelas flechas visuais que permitiam ver e representar através desses buracos que se chamou posteriormente curiosamente de ‘objetiva’. Objetivo e objetiva, o objetivo da objetiva é a sempre a objetiva, como se referiu Vilém Flusser na *Filosofia da Caixa Preta*.

Outro dispositivo de uso frequente de enquadramento, fragmentação utilizado nesse período foi a veduta de Alberti; que assim descreveu a invenção de sua veduta também conhecida por ‘velo’, devido ao tecido transparente, embora seu uso datasse da tardia Idade Média:

“Tome-se um pedaço de tela transparente, chamada comumente de ‘velo’, de qualquer cor que seja: esticada num bastidor, divida-a com vários fios em quadrados pequenos e iguais, ponha-a depois entre a vista e o objeto que vai copiar, para que a pirâmide visual penetre pela transparência do velo. Este velo tem várias utilidades: primeiramente, representa sempre as mesmas superfícies imóveis. Para que a cópia se assemelhe ao original depende da imobilidade do pintor, isto porque o pintor nunca olha desde um mesmo ponto o objeto. Portanto, o velo aporta também uma grande utilidade de sempre representar o objeto de um mesmo modo. Ultimamente este velo serve de auxílio para dar perfeição a pintura: porque com ele aparecem os objetos não pintados, mas sim de todos os revelados” (ALBERTI, 1973, p. 227)

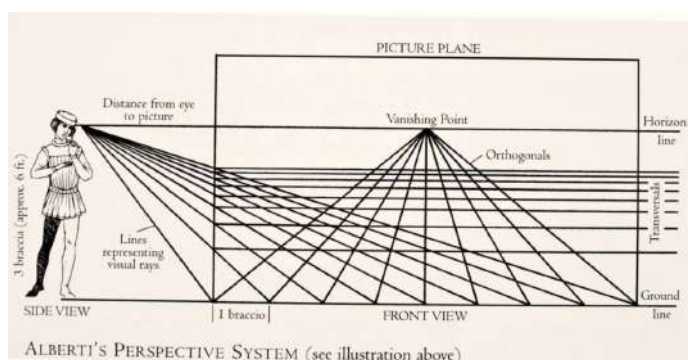


Figura 5. Perspectiva Diagrama, Leon Battista Alberti. 1435.

Fonte: <https://vtechworks.lib.vt.edu/server/api/core/bitstreams/92aea0df-fb1a-4a24-b0e4-cacdede7d957/content>

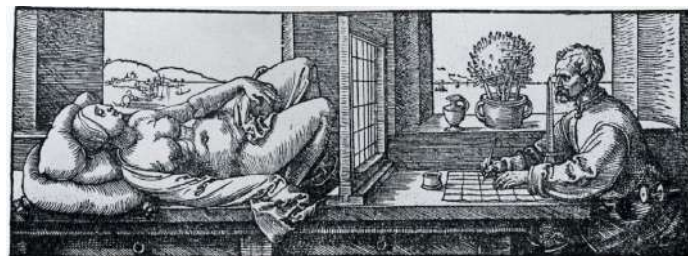


Figura 6. Durer desenhando uma mulher reclinada (1525). Albrecht Dürer usou esta imagem para ilustrar seu Tratado sobre perspectiva. As críticas feministas, com razão, a interpretaram como uma metáfora da forma como os homens durante séculos, submeteram as mulheres a uma espécie de visão que afirma o domínio e o controle do artista. Fonte: [https://www.coursehero.com/tutors-problems/Creative-Writing/20227441-Albrecht-Durer-used-this-image-to-illustrate-a-treatise-on-perspective/#:~:text=Albrecht%20D%C3%BCrer%20used%20this%20image%20to%20illustrate,mastery%20and%20control%20of%20the%20\(male\)%20artist](https://www.coursehero.com/tutors-problems/Creative-Writing/20227441-Albrecht-Durer-used-this-image-to-illustrate-a-treatise-on-perspective/#:~:text=Albrecht%20D%C3%BCrer%20used%20this%20image%20to%20illustrate,mastery%20and%20control%20of%20the%20(male)%20artist)

Buracos, flechas, vedutas e perspectivas, foram objetos de comparação em alguns escritos e pinturas no ciclo desses artistas do quatrocento como Massaccio, Ghiberti, Mantegna, no livro *The psychology of perspective and renaissance art* (1986) de Michael Kubovy, o autor faz uma inquietante e original análise sobre a metáfora das flechas na pintura *O martírio*

8 Peep show: expressão utilizada por Kubovy para designar a tavoleta construída por Brunelleschi. A bibliografia sobre a tavoleta de Brunelleschi é bastante extensa e também controversa quanto à forma do objeto. Remeto-me aqui às mais significativas e que aportam uma interpretação original em relação aos demais: Hubert Damish, *La fissure*, p. 30-36, Francesco Gurrieri, *La ville de Brunelleschi*, p. 57-151, Giorgio Vasari, *Vie de Brunelleschi*, p. 152-164, na AAVV, *La naissance de l'architecture moderne*, Fontenay-Sous-Bois, 1980; e J. F. Lyotard, *Discurso, figura*, 1974.

de *São Cristovão* de Mantegna. A análise centra-se em um detalhe do quadro, no pano de fundo, onde se encontra um personagem, na janela de uma casa, atingido no olho por uma flecha perdida de um soldado que está executando São Sebastião por diversas flechas. Alegoricamente para Kubovy este personagem, ferido no olho se trataria de Alberti, e esse detalhe seria uma mensagem de Mantegna à Alberti. A partir desta pintura, Kubovy vê as flechas como uma metáfora direta da arte da perspectiva. Mantegna, leu o tratado de Alberti *Da pintura* e as suas referências à janela (*veduta*) e aos raios luminosos como flechas, para expressar a gramática da perspectiva.⁹

Entretanto, a metáfora das flechas, dos raios visuais tem outras implicações, a partir deste momento podemos considerar que o olho, antes um órgão passivo-ativo torna-se somente passivo suscetível de receber imagens; quando na realidade o ‘olhar’ é altamente ativo também, ainda que a maioria das pessoas não se aperceba de tal fato, quando uma pessoa lança flechas (olhares) em direção a outra; mesmo distante e esta pessoa não está nos olhando, de pronto volta seu olhar percebendo que está sendo observada, como se tivesse sido atingida pelo olhar.



Figura 7. Andrea Mantegna. O martírio de São Cristóvão e o traslado de seu corpo. 1450-56

Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Andrea-Mantegna/246663/O-mart%C3%ADrio-de-S%C3%A3o-Crist%C3%B3v%C3%A3o-e-o-movimento-de-seu-corpo-%28antes-da-restaura%C3%A7%C3%A3o%29,-c.1450-56.html>



Figura 8. Detalhe da pintura. O martírio de São Cristóvão e o traslado de seu corpo. 1450-56

Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Andrea-Mantegna/831693/O-mart%C3%ADrio-de-S%C3%A3o-Crist%C3%B3v%C3%A3o,-detalhe-de-um-homem-disparado-pelo-olho-com-uma-flecha,-c.1450-56.html>

A flecha consistia no vértice da pirâmide visual para Alberti. A idéia de flecha correspondia exatamente à metáfora gráfica dos raios visuais que se formam no olho. Segundo Louis Marin, em *Détruire la peinture* (1977) o trabalho da ‘razão em perspectiva’ depende de três elementos, ele acrescenta mais um além da luz e distância: o conhecimento do olho (o raio visual, a pirâmide visual), a luz e a distância do olho ao objeto.¹⁰

Antonio di Pietro Averlino, o Filareto, arquiteto urba-

⁹ Michael Kubovy, *The psychology of perspective and renaissance art*, Cambridge, 1986, veja-se especialmente sobre este tema as páginas 1-17.

¹⁰ Marin, Louis. *Détruire la peinture*. Paris, p. 60

nista, conhecido também como o arqueiro de Sforzinda, criador da cidade ideal de *Sforzinda*, no seu *Tratado de Arquitetura*, propunha ao arquiteto servir-se da perspectiva assim como o arqueiro o faz de um ponto fixo para alcançar seu objetivo. Sua cidade ideal era o ideal ao olhar do príncipe e do arquiteto em simultaneidade de visão, localizando-se no centro do poder, no peculiar ponto de vista do soberano e do arquiteto.¹¹

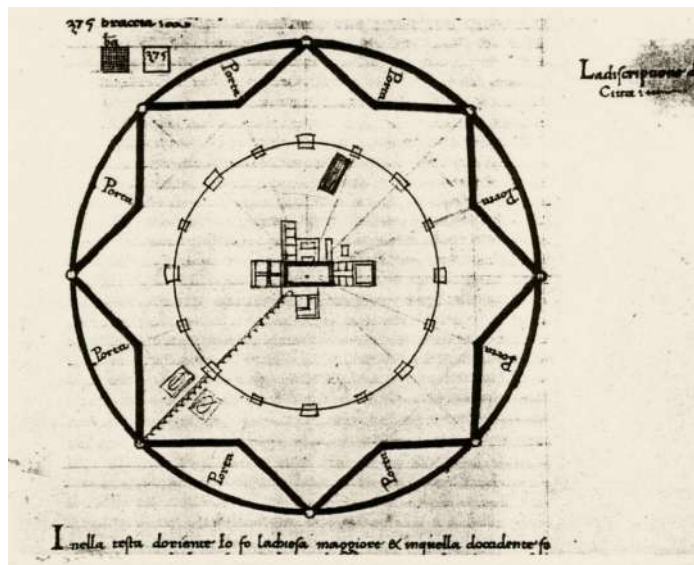


Figura 9. A cidade Ideal Sforzinda. Filareto. 1460.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/quadrarelectics/7924198596>

Arquitetura e pintura, desde então, caminharam juntas por uma exigência da ciência ótica do olho, do olho como espelho do cosmos e casa da alma. Segundo o conhecido historiador de arte, filósofo e matemático Werner Oechslin em *Architecture, perspective, and helpful gesture of geometria* (1984), a arquitetura e a pintura proporcionaram nesta época os instrumentos, as ferramentas para o avanço da astronomia. Devemos ter bastante sensibilidade para entender que a perspectiva não foi o apenas produto de uma doutrina de acomodação do olho

para podermos ver em representações em ilusão de profundidade, mas, sobretudo em seu projeto ela deveria constituir-se num fato concreto, materializar-se, tornar-se um efeito, um (de)feito real, cujo papel foi designado à arquitetura para sua construção; a mesma que lhe deu origem. A perspectiva não é um método de representação, antes de qualquer coisa ela é uma ficção de uma realidade inexistente que desejava se materializar, e se materializou.

Panofsky apontava que, “A perspectiva exata abstrai fundamentalmente a psicofisiológica do espaço: ela não é apenas seu resultado, mas sim exatamente seu propósito, ou seja, realizar em sua própria representação aquela homogeneidade e infinitude desconhecidas à experiência imediata do espaço, transformando o espaço psicofisiológico em espaço matemático.” Reforço, que seu propósito também foi e continua sendo o de construir uma realidade tal qual sua representação, são ficções das representações.

Prossegue Panofsky:

“Essa estrutura, nega a diferença entre frente e verso, direita e esquerda, corpos e o meio interviniente (‘espaço livre’), a fim de resolver todas as partes do espaço e todo o seu conteúdo em um único continuum *quântico*; e ainda desconsidera o fato de que vemos com dois olhos em constante movimento e não com um fixo, o que confere ao campo visual uma forma esferoidal; também não leva em consideração a enorme diferença que existe entre a imagem visual condicionada psicologicamente, através da qual o mundo visível aparece diante de nossa consciência, e a ‘imagem retiniana’ que é mecanicamente desenhada em nosso olho físico (porque nossa consciência, devido a uma peculiar “tendência à constância” produzida pela atividade conjun-

¹¹ Entre 1460 e 1464, Filareto escreveu seu famoso *Trattato d'architettura* (Tratado de Arquitetura). O *Trattato* foi o primeiro tratado de arquitetura renascentista escrito em italiano vernáculo e ilustrado com desenhos, uma obra importante para o desenvolvimento da teoria arquitetônica renascentista. Filareto inspirou-se no tratado *De re aedificatoria* de Alberti. A obra de Filareto descreve uma cidade ideal chamada Sforzinda, a primeira cidade ideal do Renascimento a ser planejada e ilustrada em detalhes. Sforzinda foi planejada como uma cidade central octogonal com uma rede radial de ruas, no centro da qual se encontra a praça principal com a catedral.

ta da visão e do tato, atribui às coisas vistas uma dimensão e uma forma que provêm delas como tais e se recusa a reconhecer, ou pelo menos a fazê-lo em sua totalidade, as aparentes modificações que a dimensão e a forma das coisas sofrem na imagem retiniana); E, finalmente, ignora um fato muito importante: que nessa imagem retiniana – desconsiderando completamente sua “interpretação” psicológica e o movimento do olho – essas formas são projetadas não em uma superfície plana, mas em uma superfície côncava, com a qual, já em um nível inferior e até pré-psicológico, ocorre uma discrepância fundamental entre ‘realidade e construção’, é óbvio que essa discrepância também surge nos resultados análogos obtidos por meio de um aparelho fotográfico. (PANOFSKY, 2003, p.15)

A câmara escura também era eficiente para o esboço dos retratos, e ajudou os pintores a representarem a potência do olhar, que se dirige para fora do quadro, como expressão mecânica da verdade na pintura. Tanto o olhar exposto nos retratos, sobretudo a partir do Renascimento, quanto a perspectiva coincidem com a colocação da imagem no interior dos palácios, em suas paredes, nas câmaras, no âmbito do privado, na privatização da representação dos soberanos que se permitiam representar. Se parece pouco relevante tal fato, basta perceber na quantidade de *selfies* que se registra hoje com o celular expondo de forma explícita o narcisismo da sociedade atual, cuja representação de si e dos outros tem na câmara escura sua referência.

Como expôs Norman Bryson, no artigo *Herméneutique de la perception*,

“Na Europa a representação do olhar procede de um desajuste do campo visual em dois componentes que nunca se comunicam. O sujeito da enunciação, que não pode fugir dos limites da janela albertiana, e toda essa energia ocular passa ao sujeito do enunciado onde ela é retratada no drama europeu do olhar. Completamente distinta da pintura chinesa, onde a representação busca sistematicamente tapar essa ruptura, ela (a

representação) acolhe e cativa o sujeito do enunciado, ela contém o corpo do pintor tanto como do espectador, e o absorve inteiramente seu corpo dentro de uma ordem simbólica”. (BRYSON, 1987, p. 116)

Uma ‘psicologia dos egocêntricos’, assim referiu-se Kubovy, o retrato como o ponto de vista individualista. Sem dúvida a câmara escura foi e é a máquina destinada a estimular o ego, inicialmente no retrato pintado, assim como posteriormente a fotografia acabaria representando a presença objetiva desse ‘eu’, destacado em primeiro plano, isolado, glorificado e democratizado.

O cineasta Peter Greenaway em 1987, se dedicaria a tratar o tema do ego do arquiteto, no filme *A Barriga do arquiteto*; metaforizado também no umbigo e na grande barriga de Kracklite, personagem central, que viaja para Roma com sua esposa Louisa para montar uma exposição em homenagem ao arquiteto francês Boullée. Porém no decorrer da montagem da exposição Kracklite passa a sofrer de fortes dores estomacais, e Greenaway leva o espectador perceber a relação entre monumentalismo e o ego do arquiteto. Anteriormente, no filme *O contrato do desenhista* (1982) Greenaway trata do tema do olhar ‘através de’ vedutas, velos e buracos no século XVIII, Greenaway apresentou várias cenas o personagem, o pintor Neville trabalhando em sua veduta para copiar as paisagens, em 1694. No filme Greenaway mostrou os instrumentos e técnicas de representação que Dürer, Alberti, Masaccio, utilizavam. O filme obviamente faz referência também a invenção da perspectiva geométrica, do enquadramento do mundo, e do enquadramento da cena, tão fundamental para direção de arte.

O *velo* de Alberti ou o buraco que deixa passar a luz (piñole), obviamente não configuram a realidade tal como se apresenta à visão nua. É um falso espelhamento, a realidade do espelho ou a do buraco é outra totalmente distinta daquela que está fora, embora nos pareça e nos engane. A questão que se coloca aqui já não é somente do refletido, do registrado, recortado, enquadrado; mas do iluminado e

da projeção. O tema do iluminado, a iluminação será motivo de inquietação durante vários séculos, tanto é assim que o conceito de beleza renascentista já estava relacionado diretamente com a higiene visual: visibilidade da luminosidade, a apreensão dos objetos pelo olho, e do distanciamento necessário entre o sujeito e o objeto e dos objetos entre si.

Alberti em *Da pintura* definia a pintura como resultado da circunscrição (que podemos chamar aqui de enquadramento, a secção da paisagem que é escolhida, embora ele também se refira ao contorno dos objetos, contornar para separar, destacar), a composição e a recepção de luz. Adiante Alberti, no Livro Segundo, explica o que ele entende por circunscrição: “A circunscrição nada mais é que o delineamento da orla (borda). Nenhuma composição e nenhuma recepção de luz se podem louvar onde não exista uma boa circunscrição”

Será básico para a visão humanista, a ilusão de uma profundidade aplastada na superfície, na exterioridade da tela. Ilusão esta que carregaremos por séculos, e que solicitará continuamente sem cessar: mais luz e mais afastamento para que se realize a ilusão humana do poder chegando até a modernidade.

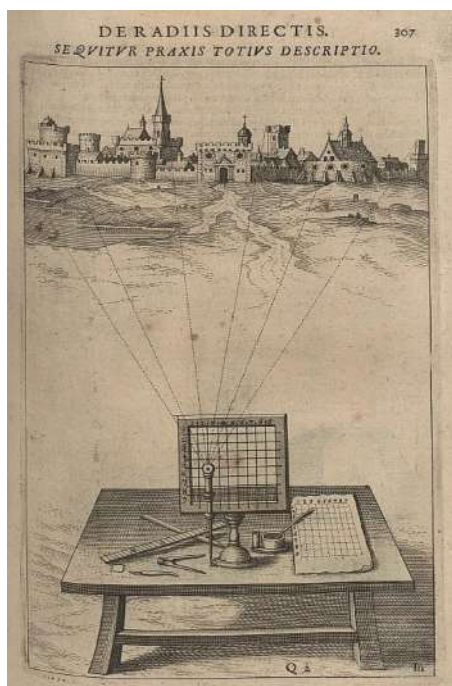


Figura 10. Exemplo de Veduta de Alberti. Óptica e Perspectiva e Proporção. Artista Rötzel, Kaspar (Drucker). 1624.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek_df_tg_0006308_Optik_%5E_Perspektive_%5E_Proportion.jpg

Condições para a representação do objeto na câmara escura e na máquina fotográfica: ‘distância’ e ‘luz’. Essa luminosidade e distanciamento seria sinônimo de higiene e sobretudo expressão de verdade. Limpa a imagem de toda a subjetividade do narrador medieval, passaria a responder às três exigências da civilização tal como as definiu Freud em “O mal-estar na civilização”: ‘limpeza, ordem e beleza’.¹² Assim se casariam também a verdade e a higiene no interior da câmara escura. Dominique Laporte na História de la mierda, comenta essa relação referindo-se a cidade do século XVIII e XIX,

“A cidade será devolvida ao olhar e se poderá percorrê-la com o olhar sem impressionar o olho ou tampouco corrompê-lo. Essa assunção do olhar, entretanto não se fará sem uma desqualificação paralela do cheiro. A primazia do visível é acompanhada dessa consequência, que veremos lançada por Kant, de que, ‘o belo não fede’. Os historiadores ignoram que aí uma história dos sentidos muda de orientação: da promiscuidade se passa ao pudor e essa mudança não se dá sem que se afine o olfato, em qualquer caso que sejam sentidos como fedorentas as coisas que antes, ao parecer, não eram. O que fedia perturbava a visão. Mas, o mal cheiro que se suprime do campo do visível e se consagra ao oculto, longe de desaparecer, de apagar-se, passa a inscrever-se positivamente numa economia do invisível” (Laporte, 1988, p. 24)

¹² Sigmund Freud. *O Mal Estar na civilização*, São Paulo: Cienbook. 2020



Figura 11. Grande Salão da Villa Farnesina, em Roma, O arquiteto e pintor Baldassare Peruzzi por volta de 1511, criou uma colunata em tamanho real que parece ser uma verdadeira abertura para a paisagem, Peruzzi tinha experiência como cenógrafo teatral e, assim, conseguiu criar uma fusão entre o espaço real e o afresco que cobre todas as paredes. O melhor ponto de vista para apreciar plenamente essa ilusão é a entrada oeste, pois somente dali o teto, as paredes e o chão estão em perfeita perspectiva. Quando Vasari visitou o lugar mal podia acreditar que estava diante de uma pintura, tamanho ilusionismo. Em seu livro, *As Vidas*, ele relatou que também o pintor Ticiano estava presente e ficou maravilhado com tamanha habilidade.

Fonte: <https://windowsonart.altavista.org/le-origini-e-le-tecniche-della-prospettiva/>

Buracos, espelhos, vedutas, objetivas todos esses instrumentos para representar têm a função de seccionar e afastar a realidade no intento de representá-la. E essa representação que vigora até hoje, projeta um determinado tipo de arquitetura no qual o distanciamento é a marca visível da razão destes instrumentos. As flechas da perspectiva feriram gravemente a arquitetura. Cortaram o cordão que a conectava com as demais formas de representação do mundo e com o próprio corpo humano, o próprio corpo unitário da cidade medieval foi talhado e recortado. Antes, a arquitetura medieval se auto apresentava nas paredes e pisos e não havia limites de representação, se apresentava e se representava em seu próprio corpo, enquanto crescia e envelhecia.

Foi através de uma repressão imposta sobre a docilidade do órgão olho que a câmara estabeleceu uma relação de cumplicidade entre a ‘objetiva’ (buraco) e o ‘objeto arquitetônico’, exigindo um distanciamento suficiente para que a flecha luminosa pudesse cruzar o piñole e projetar-se no fundo da caixa sem distorções; é assim que a arquitetura se exhibe e se santifica através das representações através do buraco. As imagens produzidas pela câmara escura tem a propriedade de redobrar a realidade, aumentar a distância existente e a luminosidade, em uma eterna reduplicação sempre do mesmo.

O *peep show* de Brunelleschi, a veduta de Alberti, o *Tratado da Pintura* de Leonardo e todos os demais Tratados de pintura/perspectiva que vieram em continuação, principalmente no século XVIII e XIX cumpririam a função de ensinar a escrever as marcas das imagens deixadas nas superfícies de representação. Por trás das diferenças dos métodos construtivos da perspectiva, todos se assentavam sobre o mesmo plano de base, tabula rasa, do discurso que regula, ordena, reparte, secciona, afasta, projeta os corpos no espaço e que compõe a escritura da imagem amputada do próprio corpo. Para Lyotard em seu livro *Discurso, Figura* (1974), “O espaço do texto e o espaço da figura não procedem de uma única extensão neutra onde foram inscrever-se marcas às vezes gráficas, às vezes plásticas. Supõe, sim, um espaço receptáculo suscetível de receber indiferentemente texto e figura: o espaço geométrico.”¹³ E esse espaço geométrico desde então foi basicamente quadrado e retangular, tanto nos livros, como na pintura, na fotografia, no cinema, na TV, no computador e no celular.

Nos século XVIII e XIX ocorre uma gramatização do mundo, principalmente relativo a linguagem, a fala e a escrita; também com a representação pictórica a partir da representação em perspectiva se estabelecerá um modo universal de representar a realidade, que somente sera superada pela máquina fotográfica. Agora olhamos a realidade através do orifício da câmara, dos seus desejos e intenções, aprendemos

¹³ Lyotard, op. cit.p.173

o mundo através das representações técnicas. Pensamos fotograficamente, somos eternos espectadores na sociedade do espetáculo.



Figura 12. Olho métrico e simétrico. Collage Rufino Becker, F. Fuão e IA Meta.2025.

A perspectiva foi proposta como instrumento de interpretação, controle e representação da realidade pela razão, e sua mais óbvia função foi a racionalização do espaço, como assinalou Panofsky: “A perspectiva é uma abstração teórica e fez com que algo se perdesse e algo se ganhasse, a princípio o que se ganhara era emocionante, mas lentamente se percebeu o que se havia perdido e uma dessas perdas era justamente a representação da passagem do tempo.”¹⁴ Como bem descreveu Vitor Hugo em seu livro *Notre Dame de Paris*, um tempo ainda em que a arquitetura representava e registrava os fatos, arquitetura como suporte e integração das artes e da história nas paredes. Posteriormente iria escolher as páginas de papel da história para demonstrar o valor do tempo que perdeu. E, nada mais irônico que as flechas dos relógios para assinalarem a passagem do tempo.

O prejuízo da representação que se pretende realista, ilusionista é a fragmentação do mundo, pois ela é obrigada a seccionar visualmente o mundo para representá-lo, seccionar e seccionar até que o quadro

da vida perca seu significado. Como bem enunciou Panofsky:

“A perspectiva é por natureza uma dupla arma; por um lado oferece aos corpos o lugar para se despregar plasticamente e mover-se mimicamente, mas por outro oferece à luz a possibilidade de estender-se no espaço e diluir os corpos pictoricamente; procura uma distância entre os homens e as coisas, ‘o primeiro é o olho que vê, o segundo, o objetivo visto, terceiro a distância intermediária’ como disse Dürer”. (Panofsky, 1991, p. 51)

ARQUITETURAS DO DISTANCIAMENTO

*Prometo que se eu um dia entender o que é um olho quadrado,
eu vou te enviar uma descrição detalhada
E quem sabe, talvez a gente possa até criar um padrão para olhos quadrados.
Um olho quadrado seria perfeito para absorver informações de tavoletas eletrônicas, telas eletrônicas!
Você acha que as pessoas com olhos quadrados seriam mais conectadas ao mundo digital?
IA Meta (inteligência artificial)*



Figura 13. A cidade ideal de Hilberseimer (1954.). Collage Rufino Becker, F. Fuão, IA Meta. 2025

A arquitetura emprestou à câmara sua imobili-

¹⁴ Erwin Panofsky, op. cit.; p. 49

dade ante o tempo, com a utilização dos instrumentos óticos na construção da mimese realista a arquitetura, digamos, começou a posar. O que era representação do imaginário reprimido do quattrocento prontamente foi realidade construída nos séculos posteriores. E, assim, o distanciamento ordenou e construiu as cidades a partir do século XVI.

As pinturas do renascimento em perspectiva eram o espelho da impossibilidade da representação da realidade, até porque essa realidade onde mostra a arquitetura e os objetos em perspectiva, produzindo esse efeito de profundidade aos olhos do pintor ou da câmara não existia na cidade medieval. Inclusive, a adaptação das novas arquiteturas do quattrocen-to e do renascimento ao tecido urbano medieval se constituía um dos grandes problemas aos olhos dos florentinos, pois eram conscientes que o tecido da cidade medieval se opunha até suas entranhas aos novos modelos neoplatônicos de forte rigor geométrico. Bastante significativo são as obras de Alberti, e a acomodação da Igreja de Sta. Andrea em Mantova ao entorno, ou a importância do *Re aedificatoria* com seus princípios dos ‘alinhamentos’ como nova forma de ordenar as construções e receber as novas arquiteturas regulares e reguladoras. A cidade medieval, a princípio, só podia incorporar pequenas transformações: praças, um edifício aqui outro edifício acolá. A cidade medieval tal como se apresentava era irrepresentável sob as leis operacionais da câmara obscura e, conseqüentemente, da perspectiva era ‘imperspectivável’. Os novos instrumentos eram inoperantes com os velhos traçados sinuosos da cidade e suas construções. As deformações produzidas pela proximidade física entre arquitetura e sujeito, entre objeto e câmara, entre os edifícios, e a falta de ortogonalidade das construções na trama da cidade denunciavam a necessidade de um distanciamento necessário, assim como uma boa iluminação e o ordenamento necessário das construções para que realmente o efeito se produzisse.

Ali onde o sinuoso, o escurecido, a irregularidade, a proximidade reinava, a ‘objetiva’ (*pinhole*) não podia ver e impor suas regras, era impossível traduzir

essa realidade em nitidez, precisão, regularidade e iluminação. Se focarmos nosso olhar sobre as construções daquela época observaremos que tanto no plano de base (obedeciam a um traçado orgânico, não retilíneo, assim como a alturas dos edifícios não obedeciam a um prumo geométrico preciso; sem contar com as larguras das ruas que variavam bastante, e com larguras muito reduzidas, que de certa forma eram irrepresentáveis com o observador-pintor frente a frente com o objeto. Some-se as aberturas de alturas variadas porque de cada construção possuía, muitas vezes, pé direito distintos, não havia uma padronização; até porque se tratava de um corpo-cidade construído ao longo de alguns séculos.

O fundamento da câmara perspectiva de alguma forma implicava numa padronização de elementos para que ocorresse com mais intensidade o efeito de que os corpos, os edifícios fossem diminuindo a medida que se afastavam do ponto do observador; para isso era necessária uma padronização das alturas das aberturas, alinhamentos, elementos verticais como colunas com ritmo constante, postes de iluminação, árvores da mesma espécie, piso regular com largura constante. E, para sistematizar todos os elementos era necessário o plano de base regular, quadriculado, a retícula, a malha, reguladora para organizar e dispor em ritmo igual todos os elementos que se quisesse inscrever no projeto.

Onde reinava a singularidade, as diferenças compondo um todo orgânico, o trabalho da câmara era pura desesperação. Deste fato derivaria que o imaginário da época se albergaria como um ‘pseudo imaginário platônico’ projetado sobre as superfícies das paredes e telas dos palácios italianos. Não por acaso que essas representações foram colocadas na câmara obscura (habitação dos burgueses) como pinturas murais e quadros produzidos pela mesma câmara que lhes deu origem.

A trama urbana medieval não permitia ser representada pelo novo método sem os prejuízos das deformações. Todos clamavam por mais luz. Aos olhos dos renascentistas e posteriormente aos olhos iluministas era necessário construir àquela visão imaginada

por àquelas representações do quattroceto, pois se constituíam como expressão máxima da razão matemática e da geometria que organizava o cosmos. O grande território do início da atuação da construção das cidades sobre a visão em perspectiva seria o urbanismo do renascimento, uma materialização do campo que Alberti ajudou a inaugurar com sua domesticadora *Re aedificatoria*. Um saber que se localizaria justo no centro do olho, na imobilidade da pupila, no buraco da câmara, na intersecção da pirâmide visual. Muitas das representações das cidades ideais; como *Sforzinda*, comentada anteriormente; mostram na sua superfície de representação, não somente as mandalas ou modelos platônicos matemáticos como se referem os historiadores de arquitetura e das cidades, mas sobretudo um desejo de afastamento e ordenamento dos corpos e edificações no espaço para viabilizar o efeito em perspectiva proveniente da representação do projeto. Este é um problema comprometedor historiográfico da arquitetura, porque nunca buscou articulá-la com outras áreas do conhecimento, no caso com a ciência óptica, ainda que todos os relatos da época evidenciassem.

Nas simétricas formações estelares das bastides, as cidades estelares o espaço, estava organizado por ruas que convergiam desde o exterior das muralhas em direção a um edifício central. Este edifício central se posicionava como se fosse o próprio olho do artista ou do observador, focalizando e controlando o espaço circundante, uma espécie de panóptico renascentista, metaforicamente estaria o olho do arquiteto e o olho do soberano, que tudo controla e exerce seu domínio. Enfim, esta espécie de edifício-olho, dispositivo absorvia e emanava simultaneamente todas as linhas da pirâmide visual albertiana, para qualquer ponto que se dirigisse. E esta organização espacial estaria posteriormente nas estratégias compositivas do Barroco, no qual as grandes avenidas regulares e reguladoras convergiam para um edifício central e ou emblemático da cidade.

O antigo olhar que penetrava nas casas, o artifício medieval de representação que permitia que o espectador externo da cena olhasse ao mesmo tempo

o que ocorria dentro e fora das casas, caía em desuso. Doravante olho do artista optaria pela superficialidade dos objetos e dos corpos, pela exterioridade, a superfície da fachada ocultando o interior da vida dentro das casas, a mimeses da aparência. A exterioridade em detrimento da interioridade. Assim se dividiria as representações, mais do que nunca: as dos interiores e as representações exteriores; quase que condenando misturar uma com a outra, como era a prática da representação medieval.

Na pintura e na arquitetura e em toda a épistème clássica, o olho será a parte do corpo privilegiada. Parece que nesse momento, começaria uma ocultação da vida privada na representação, e quiçá na vida real. Doravante todas as representações arquitetônicas iriam alimentar essa separação, até o momento no século XX quando surgiriam as perspectivas axionométricas dos edifícios, como se estivessem cortados ao meio o edifício, mostrando o interior e exterior simultaneamente, mas serão muito raras e pouco frequentes essas representações, e em sua maioria não possuíam valor narrativo e sim técnico.

Outro exemplo significativo é a *Cidade Ideal* de Piero de La Francesca, na qual se pode observar como as construções estavam distanciadas; digamos fotograficamente; como propunha Alberti, com grande visibilidade e luminosidade. E, sobretudo também como evidenciei anteriormente na referência de Alberti de como os edifícios desde os mais próximos do plano de representação aos mais distantes estão também organizados sobre uma retícula de base, similar aquela da veduta que se esparramava por todo espaço pictórico do quadro e da cidade. A cidade Ideal de Piero de La Francesca foi um dos primeiros exemplos de perspectiva exclusivamente arquitetônica, pura representação de edifícios onde a presença humana já se exilava da cena, a primeira cidade fantasma. Não menos importante foi a *Cidade Ideal* (1598) de Giorgio Vasari todos os edifícios estavam projetados a partir de uma retícula quadrangular com a única finalidade de obter os efeitos de profundidade acentuada.



Figura 14. Cidade Ideal de Piero de La Francesca. 1480.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino.jpg



Figura 15. A Entrega das Chaves (Afresco) de Pietro Perugino. (1481 e 1482) na Capela Sistina. Vaticano. O afresco de Perugino é excelente exemplo de como seria a distribuição dos corpos no palco do teatro a partir do período Barroco: os personagens principais atuam no primeiro plano cada um com sua marcação de atuação no chão, os secundários em segundo plano, e em terceiro os figurantes e a arquitetura finalmente tornando-se cenário.

Fonte: Foto de Josh Withers: <https://www.pexels.com/pt-br/foto/arte-italia-catolico-cristandade-27063899/>

O tecido urbano medieval com suas ruas estreitas, obscuras e disformes não permitia a desejada passagem da luz necessária à captura da imagem pela câmara escura. Ante essa impossibilidade do tecido urbano, as novas praças e jardins passaram a desempenhar a função e lugar de manifestação do reprimido renascentista. A praça seria, então, o lugar mais iluminado da cidade ladrilhada, nela se estabeleceriam os maiores adictos da perspectiva: a Igreja e o Estado. E, como bem observou Hans Sedlmayr, “a jardinagem constituiu muito mais do que uma nova forma de jardim; representou uma revolução contra a hegemonia da arquitetura e revelou uma

atitude inteiramente nova do homem frente à natureza”. Uma glorificação do homem sobre a natureza, a domesticação com arte da natureza, ou a arte de domesticar a natureza segundo as leis da perspectiva, leis do olhar domesticado e domesticante.

Somente nos séculos posteriores, quando as alianças entre artistas e monarcas se solidificaram, e esses compreenderam que o distanciamento dos corpos era também expressão de controle e domínio, se imporá definitivamente a construção dos espaços destinados à autonomia e ao monumentalismo arquitetônico. O distanciamento exigido para o efeito de um mundo então já ‘perspectival’ servia a muitos fins. As monarquias do século XVIII, os reis e o Estado compreenderiam que o poder se exercia com mais soberania e inviolabilidade nas metáforas da luz e da distância. Luis XIV é o exemplo perfeito de luz e distanciamento e também exibicionismo, quando se afasta de Paris e constrói o Palácio em Versalhes, exibindo sua suntuosidade arquitetônica e paisagística, assim como a prática das festas e das aparições à burguesia. Luz e distância sempre caminharam juntas por exigência mesmo do ego, da representação egoica, individualista. Luis XIV também era conhecido como o Rei Sol, o iluminado, símbolo máximo da realeza e esclarecimento. O olho de ciclope interrompeu e desagregaria toda a solidariedade contextual histórica dos edifícios que se apoiavam um nos outros formando um corpo integral; e passava a promover o narcisismo do corpo-edifício unitário.

Seguiríamos durante todo o século XVIII com a metáfora dos reis iluminados, dos déspotas esclarecidos, com seus palácios afastados dos centros urbanos, como o *Schönbrunn* na Áustria (1638 e 1643). A própria filosofia do iluminismo estaria também baseada neste binômio óptico que, na realidade, significava um desvelamento, uma iluminação, em contraposição às chamadas trevas medievais.

A mesma retícula que serviu para construir o plano de base da pintura serviria também para construir as cidades. Receita também para colonizar, pois ao mesmo tempo estabeleceria referências perceptivas universais para os colonizadores em outras terras. A

retícula ordenou e segue ordenando os corpos até hoje, confinando-os nas suas respectivas proporções e porções (*ratio*) dentro da malha ortogonal de base da veduta, para que nunca se perca a percepção de profundidade criada com tanto esforço. A retícula, o traçado urbano, foi e segue sendo um retrato de construir a representação e a construção em perspectiva, sem ela não haveria profundidade de mundo civilizado.

A regularidade foi é sinônimo de ordenamento, entretanto, foi na fundação das cidades do Novo Mundo que se manifestou a irrupção do reprimido renascentista. As cidades coloniais, principalmente as espanholas são o paradigma dessa dominação europocêntrica, expressa no distanciamento em seus distintos níveis de interpretação espacial, geográfico, econômico, social, temporal. É preciso considerar também que, de um modo geral, a partir do século XVIII, as cidades começaram a serem construídas pela força de lei, normas e regras, planos de fundação, isso quer dizer: uma legislação que passava a vigorar baseada sobre a lógica da razão da ilusão de profundidade com seus traçados reguladores e consolidadas na base do esquadro, do esquadriçamento dos corpos; e também através das letras como bem apontou o escritor uruguaio Angel Rama em seu livro *Cidade das letras*; as cartas de fundações de como se deveria criar as cidades no Novo Mundo.

Somado a isso, existe toda a questão do higienismo das cidades que passaram a partir do século XVIII e XIX a condenar os traçados das ruas escuras, estreitas e ‘insalubres’ medievais; então, temos um novo componente que surgiria do binômio em afastamento e luz; exemplo disso vai ser o Plano de renovação de *Hausmann* em Paris, e o *Ensanche* de *Ildelfonso Cerda* em Barcelona

Deve-se entender que o papel da arquitetura não foi somente de concretizar uma representação, construir a ‘ficção perspectiva’, -ilusão civilizatória-, mas também simultaneamente moldar e formatar uma nova visão, tornar o olhar geometrizado, a visão quadrada, reticulada, moldada às molduras das

vedutas. Entre retina e retícula há uma raiz comum. O espaço da máquina fotográfica é um espaço ortogonal construído de acordo com as leis da ótica clássica que se define por uma estruturação de uma ‘retícula artificialis’, quadrada ou retangular e que Alberti ajudou a desdobrar com seu velo.

Ver em perspectiva é uma construção, não é inato, é um ‘através de’, é um singular modo de ver que precisa ser praticado constantemente para que cse veja em perspectiva, e para que esta prática se efetive, com efeito, foi necessária toda uma construção secular de mundo mediante objetos ortogonais, linearidade e ortogonalidades dispostos sobre uma retícula, um tabuleiro. Por exemplo, muitos indígenas não conseguem ver o efeito de perspectiva numa fotografia, por no mínimo duas razões: seu mundo não tem nada em perspectiva, na natureza são poucas coisas que se apresentam em perspectiva; também não tiveram sua visão domesticada. Vemos o mundo em perspectiva, não só porque o olho foi forçado e acostumado desde pequeno a visualizar este efeito, mas porque, também, quase que simultaneamente, acabamos por construí-lo concretamente. Dessa forma, o papel da arquitetura foi transformar a ilusão clássica renascentista numa realidade.

A domesticação dos corpos começa pelo olho, pela arquitetura que organiza o campo visual, a inscrição na veduta, a secção, de acordo com a realidade projetada pela câmara fotográfica. E, como bem observou Panofsky, a perspectiva de certa forma anteciparia séculos antes o conceito de ‘infinito’, assim expressou: “porque o descobrimento de um ponto de fuga como ‘imagem do ponto infinitamente distante de todas as linhas de profundidade’, é, ao mesmo tempo, o símbolo concreto da descoberta do próprio infinito”

Panofsky comenta, ainda, a significação do ordenamento, e da lei de uma espécie de gramática da representação, objetiva, clara e ordenadora:

“Tentemos imaginar o que essa descoberta significou naquela época. Não apenas a arte foi

elevada à categoria de “ciência” (para o Renascimento, isso foi de fato uma elevação): a impressão visual subjetiva havia sido racionalizada a tal ponto que podia servir de base para a construção de um mundo empírico solidamente fundamentado e, num sentido completamente moderno, um mundo ‘infinito’, (poderíamos comparar a função da perspectiva renascentista à da crítica e a função da perspectiva greco-romana à do ceticismo). A transição de um espaço psicofisiológico para um espaço matemático havia sido alcançada; em outras palavras, a ‘objetificação do subjetivismo.’ (PANOFKY, 2003, p. 48)

E prossegue, agora, apontando para outro detalhe importante referente á este plano regulador de base,

“este plano não é mais a superfície de base de uma caixa espacial fechada à direita e à esquerda, terminando nas bordas laterais da imagem, mas uma faixa de espaço que, embora ainda limitada atrás pelo antigo fundo dourado e à frente pela superfície da imagem, pode, no entanto, ser concebida, lateralmente, como ilimitada, conforme desejado. E o que é ainda mais importante: a superfície de base agora serve para apreciar mais claramente tanto quanto as medidas as distâncias dos diferentes corpos agora ordenados sobre ela.” (PANOFKY, 2003, p. 39)

Panofsky foi bastante perspicaz ao descrever que não seria “exagero afirmar que a utilização do pavimento em ladrilhos nesse sentido (motivo figurativo repetido e manejado de agora em diante com um fanatismo totalmente compreensível) estabelece de certo modo o primeiro exemplo de um sistema de coordenadas e ilustra o moderno ‘espaço sistemático’ num âmbito concretamente artístico antes que o abstrato pensamento matemático postulasse”¹⁵



Figura 16. A Anunciação de Cestello de Sandro Botticelli. 1489.

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Quattrocento>



Figura 17. Barcelona. Ensanche. Plan Cerdá. 1860. Ildefonso Cerdá.

Fonte: <https://nexusgeographics.nexusgeographics.com/en/The-municipality-of-Barcelona-will-create-a-new-Portal-on-City%20Planning>

O ideal do ego: a cidade cortada em cubinhos de maçã (*manzana*). A cidade ideal é o lugar aonde todo objeto e corpo que porventura venha a nascer nela será, per se, domínio do olhar. Outrora o ego do artista, o individualismo do monarca, do colonizador, do Estado, todos se materializariam sobre cada

¹⁵ Panofsky, op. cit.; p. 40

porção destinada à procriação nas cidades.

O piso reticulado se estendia lentamente através da janela albertiana unindo o mundo da pintura com o próprio mundo em um ajuste geométrico exato da rede a partir de um mesmo ponto de vista, tal qual o peep show de Brunelleschi que os pontos de vista coincidiam, a representação com o *topos* do observador. Não só se conectava a idealização e materialização, mas também conectava o presente daquela época à um futuro num projeto secular, onde o representado seria absorvido literalmente pela representação, confundindo realidade com virtualidade para falar em uma linguagem espectral. Nesta maré geometrizarante narcísica, egocêntrica, eurocêntrica que afogou os corpos, a arquitetura foi a primeira a ser tragada. Tornou-se pintura, imagem pré-fotográfica, representação antes mesmo da colocação de sua primeira pedra da fundação.

O casamento do distanciamento com a luminosidade, retrata-se na petrificação, imobilização ante o 'dispositivo Medusa'. O falso espelhamento é talvez a questão topológica mais importante levantada na relação entre arquitetura e fotografia, desde a câmara escura. O espaço topológico, de uma maneira ou de outra, entra em jogo toda vez que olhamos uma imagem, uma fotografia, pois coloca em correspondência a ortogonalidade do espaço fotográfico e nossa inscrição corporal topológica, que na realidade não são idênticas, próximas, mas não idênticas. A falsa topologia da fotografia funda toda a consciência e percepção, hoje, que temos do mundo ao ver essas imagens em detrimento da experiência corporal vivencial, pois muitas arquiteturas conhecemos antes por representação.

A topologia do quadro fotográfico se efetua no mesmo modelo espacial original da veduta de Alberti, o lugar propício para a representação do distanciamento entre os corpos. No século XIX, a redução da realidade se traduziria em formatos retangulares correspondentes ao que se chamaria a racionalização da realidade exterior. Nos formatos retangulares, como bem apontou Lyotard, se constituiu o campo de representação: as páginas dos livros, as

telas de pintura, as fotografias impressas, a televisão, até chegar no monitor do computador e a tela do celular.

Na realidade, a imagem tal como se projeta ao sair do buraco da objetiva é circular. As bordas suprimidas da imagem circular é o lugar onde se manifestam todas as distorções e todas as perturbações óticas. A fotografia é o sonho do *trompe l'oeil* reproduzido em retângulos á uma sociedade de massas. O encarceramento da realidade em forma de retângulos, típico do quadro clássico e da fotografia estabelecia o campo visual domesticado, o limitador como viseira de cavalo, que garantiu a normalidade perceptiva da sociedade que se pretendia universal, retângulos e quadrados orientaram a imaginação, e simultaneamente ordenando e controlando o desenvolvimento dos corpos no espaço ocidental, dentro da cerca moldura.

Vedutas, velos, buracos colocaram em suspensão a arquitetura, seccionaram-na de sua lateralidade e continuidade, colocaram-na entre (parênteses). Fizeram do corpo-cidade uns conjuntos de fragmentos dispersos, tornaram-na o que se conhece como Arquitetura Autônoma, objeto isolado dos demais, e sem muita relação com o humano. Arquitetura autônoma, grosso modo, quer dizer: arquitetura que obedece somente a suas leis geométricas e compositivas, e neste longo período de confinamento do olhar a partir do final do século XVII foi que se deu, não por acaso, a criação da ideia das tipologias. A classificação tipológica da arquitetura, como apontou Emil Kaufmann no livro *De Ledoux a Le Corbusier*

O papel da arquitetura agora seria o de realizar o importante trabalho da doutrina da acomodação do olho, já num mundo reticulado previamente, visualmente domado, domesticado para proporcionar um determinado tipo de efeito geométrico visual que se enraíza nos primeiros instrumentos óticos, e na ausência de qualquer subjetividade da visão. A própria ideia de transformar a ficção da representação em realidade propagava também a ideia de que as máquinas produtoras de fragmentos não apenas alimentam uma imagem mais verdadeira do mun-

do e da arquitetura, mas também levam a crer que são capazes de produzir e gerar um mundo infinitamente mais ordenado e mais racional que a realidade exposta ao olho nu, capazes de civilizar o ‘olho selvagem’. E, esta reprodução incessante do aperfeiçoamento das formas geométricas cada vez mais lapidar dos corpos fragmentados só poderiam ser reproduzidas pela própria câmara, num vai e vem entre representação e materialização, difícil de romper até os dias de hoje.

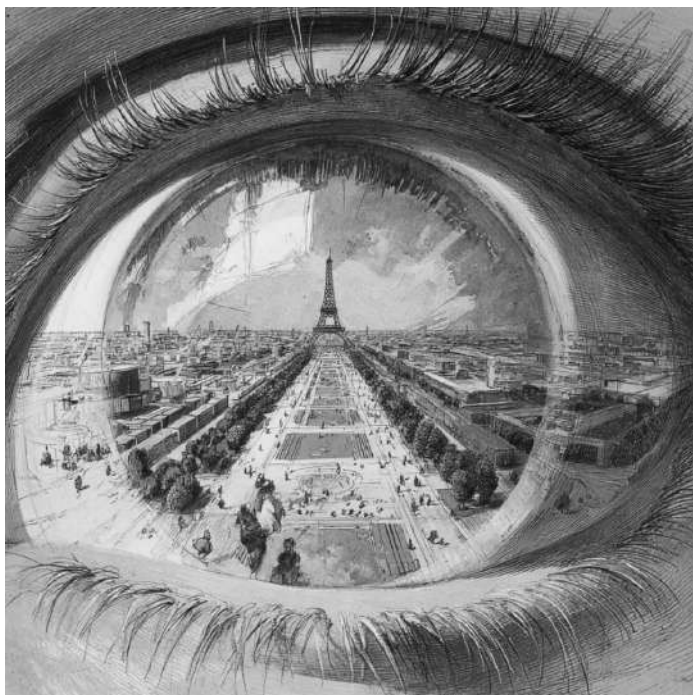


Figura 18. Champs Elissés. Plano Hausmann, meados do século XIX

Collage. Rufino Becker, F. Fuão e Meta IA. 2025.

A arquitetura tem tido também a possibilidade de outra função domesticada da visão: acentuar a percepção da regularidade através dos vértices dos objetos-edifícios, que vão direcionar o olho ao ponto de fuga. Esta estranha forma de acabamento, lapidação de arestas, faces lisas e ortogonais faz com que o olhar sempre a busque, e representa também o enquadramento do corpo, e do olho a uma geometria militarizante. Assim, para as pinturas /arquiteturas do quattrocento, e também as que vieram na sequencia nenhuma obedecia tanto a uma moda pelo antigo ou uma busca romântica do classicismo romano ou de um universo platônico das formas ideais como muitos historiadores da arte e da arqui-

tetura pretenderam. Obedeciam, sim, ainda que não declarada a uma exigência operacional da perspectiva que se aproveitava das formas clássicas como possibilidade construtiva, porque seus elementos arquitetônicos apresentavam as características de ortogonalidade, normalização, regularidade e repetição, tão necessárias para a regularidade da percepção da civilização ocidental.

Hoje vemos o mundo sob o prisma da perspectiva ocidental, não apenas porque nossos olhos foram acomodados a ver assim ou porque a veduta enquadra o olhar entre os quatro lados da moldura, mas porque a idéia e o sentido da profundidade se tornaram uma realidade concreta mediante a arquitetura, real. Inversão inimaginável. A arquitetura primeiramente exerce seu domínio sobre o olho, logo sobre o comportamento dos corpos no espaço, ordenando seus movimentos e gestos. Desde o renascimento, o estatuto da arquitetura estaria em mãos do conhecimento e construção da imagem. No saber do olho, no difícil saber da Caixa Preta.



Figura 19. Ville Radieuse. 1924. Le Corbusier

Fonte: <https://99percentinvisible.org/article/ville-radieuse-le-corbusiers-functionalist-plan-utopian-radiant-city/>



Figura 20. Brasília. Fotografia de René Burri 1960. © René Burri.
Fonte: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/architecture/rene-burri-brasil-oscarr-niemayer-architecture/>

A câmara foi o dispositivo perfeito que conectou arte e ciência. Estranho aparelho que cortava, fragmentava a realidade para ‘melhor representá-la’, ao mesmo tempo, como as pálpebras dos olhos, em um contínuo velar e desvelar. Devemos entender que, no universo da representação o aparecimento da perspectiva e mais tarde, da fotografia, realizou uma verdadeira operação de amputação da realidade. Uma fotografia e todas as imagens técnicas incluso as imagens em movimento, nada mais são que fragmentos de ilusão da realidade, configurado por uma janela que suprime tudo em volta do objeto fotografado. Tende a colocar uma distância entre o objeto e a objetiva da máquina, tende a separar o objeto de sua experiência referencial. Um fragmento que também elimina a narrativa da passagem do tempo mumificando tudo.

Ao permitir o livre deslocamento dos corpos e ao redor deles no espaço, a fotografia proporcionou uma aparente amplificação das mobilidades, através da dispersão e fragmentação dos corpos arquitetônicos, proporcionando o cenário para uma alienação universal da sociedade. A arquitetura moderna ao se desgarrar de sua lateralidade imediata acabou com o princípio frente-fundos, frente-costas permitindo ampliar o escopo de visualização dessas arquiteturas.

É certo que o problema e as consequências da fragmentação vão muito além da fotografia. Ela é um dos tantos personagens envolvidos neste drama do esfacelamento de um mundo em eterna reconstituição, mas é, sem dúvida, ela, agora, contida principalmente nos celulares, que nos impede de ver mais além; ela se tornou o grande objeto de mediação, ‘através de’, vide a tela de pintura de Alberti como intersecção da pirâmide visual. Esse tipo de repre-

sentação só promove mais isolamento, narcisismo, individualismo controle e dominação, pois é da natureza mesmo deste tipo de representação que se adere a qualquer suporte, e agora, na palma da mão.

As máquinas fotográficas, e seus derivados instalaram-se por tudo, e nos mostraram uma maneira diferente de ver, representar e construir o mundo do ‘mesmo’. Olhamos o mundo através dos buracos das câmaras de seus desejos e intenções, ainda que não consigamos perceber. Pode-se dizer até que pensamos fotograficamente. A arquitetura continua pensada, projetada segundo as leis da câmara escura, fotograficamente, ela quer sempre se tornar imagem, independente hoje de qualquer ‘ismo’ estilístico. A máquina fotográfica não é um agente reprodutor de imagens neutro, mas sim uma máquina que recria a realidade em si mesma, ainda que falsa. Isto é: são falsas janelas que tentam representar o mundo, mas ao fazê-lo passam a construir um novo universo do mesmo, uma reduplicação. O trabalho da fotografia é esgotar-se em si mesmo, eliminando o sujeito como ator. A modernidade se caracterizou exatamente por um incremento de regularidade, por uma predileção pelos formatos retangulares, pelos quatro ângulos retos ou de tudo que se possa inscrever na retícula artificial quadriculada com precisão. Sem saber já estamos com os olhos quadrados há séculos.¹⁶

A acomodação dos corpos começa pelo olho, pela arquitetura que organiza o campo visual, o campo domesticador, o inscrito na veduta, no olho, de acordo com a realidade projetada pela câmera. A esta ‘nova configuração’ corporal-espacial (teatro de um único ator: a câmera), corresponderia a uma ‘nova iluminação’, a *New Vision* propagada por Moholy Nagy e Rodchenko, liberada totalmente da vizinhança sócio física da arquitetura.

¹⁶ Sobre Fotografia e Arquitetura, veja-se FUÃO, F. F. FOTOGRAFIA E ARQUITETURA. **PIXO - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade**, v. 2, n. 4, 23 abr. 2018.



Figura 21. *New vision* é a velha visão da mesma.
Rufino Becker, Fernando Fuão e IA (Fitefly). 2025.

A Modernidade se constituiu e se caracterizou exatamente por uma mudança e refinamento, das regularidades, uma predileção pelos quatro ângulos retos, ou tudo o que se podia se circunscrever no quadrado da retícula, no conceito de malha, uma certa aversão a toda irregularidade irrepresentável no enquadramento da câmera. Retirou-se e condenou os ornamentos porque mascaravam a pureza cristalina das formas geométricas.

A estrutura da câmara e da arquitetura confundiram-se, cada uma proporcionando a sua vez elementos para a autonomia da outra, esta dupla cumplicidade permitiu a entrada da arquitetura na era da reprodutibilidade técnica da representação, onde toda a arquitetura não é mais que um índice da aderência à ‘objetiva’ da câmara. Quando critico a fotografia, na realidade estou criticando o ponto de vista e sua utilização tradicional, onde a Nova Visão é a Velha Visão do mesmo. Não é possível que os arquitetos e as pessoas sigam acreditando realmente que a fotografia seja a realidade objetiva só porque é uma imagem lavada, purificada, iluminada. Como observou o fotógrafo Peter Galassi “a fotografia está transformando a consciência, orientação e memória do espaço-lugar,”¹⁷

Tal qual o observador do *peep show* de Brunelleschi que olhava pelo buraco a representação do Batistério na frente do Duomo e a imagem real e não percebia a diferença entre a representação e a realidade, o mesmo acontece com quem vê fotografias, imagens técnicas, comportando-se ingenuamente frente à imagem arquitetônica fotografada, como se estivesse no próprio lugar do fotógrafo. Esse perspicaz erro de lugar, dá lugar a outro aspecto que caracteriza a extensão da consciência fotográfica da arquitetura e da própria transmissão de seu saber. Uma arquitetura pode ‘parecer algo’ na fotografia, quando na realidade é ‘algo distinto’ bastante menos interessante. De modo geral, quanto mais avança tecnologicamente as imagens técnicas, dada a sua qualidade superior à realidade, mais o mundo se torna desinteressante. Estas arquiteturas ‘objetivas’, geralmente, à luz da realidade mostram-se definitivamente decepcionantes: a escala nunca é a mesma que se imaginava, os materiais, a atmosfera do ambiente, as proporções, tudo está falsificado pelo objetivo do fotógrafo.

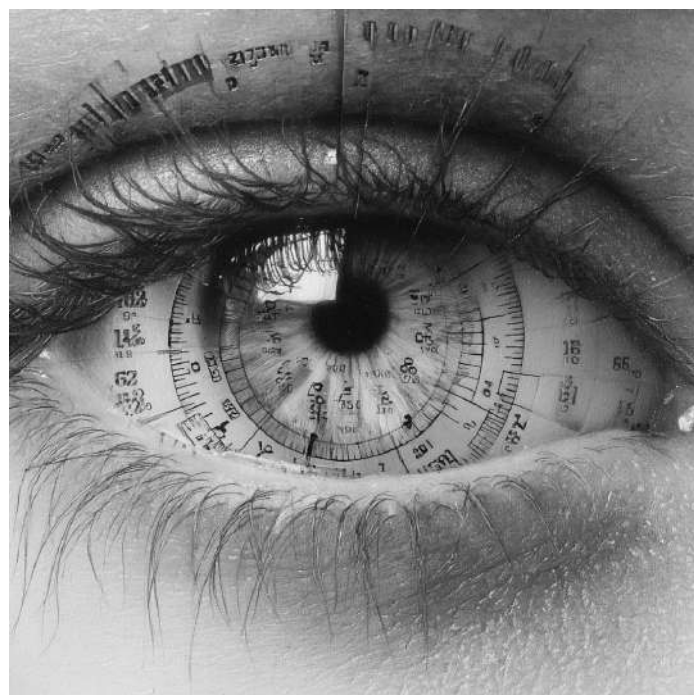


Figura 22. Collage. Olho eletrônico.
Collage. Fernando Fuão; Rufino Becker e Meta IA. 2025

¹⁷ Peter Galassi. *Before photography, painting and invention of photography*. New York, 1981, p. 16.

REFERÊNCIAS

AAVV. *La prospettiva rinascimentale. Codificazione e transgressioni. Atti Del convegno internazionale* (a cura di Marisa Dalai Emiliani). Firenze: Centro Di. 1980.

AAVV. *Giorgi Vasari il Giovane, lá città ideale*, (a cura de) Virginia Stefanelli. Roma: Officina Edizione. 1970.

ALBERTI, Leon Battista. *De Pittura*. Roma: GiusLaterza & Figli, 1973.

ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria o Los diez libros de arquitectura*. (Facsimil de la edición española de Alonso Gomez. 1582. Madrid). Oviedo: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. 1975.

BRUNETTA, Gian Piero. *I sentieri luminosi, storie di profeti, viandanti, pellegrini e cavalieri dell luce*, em Le lanterne magiche. Padova. 1988.

BRYSON, Norman. *Herméneutique de la perception*, Les Cahiers du Musée Nacional D'Art Moderne, n. 21. P. 103-117.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. October n. 45. 1987.

COUCHOT, Edmund. *Images, de l'optique au numérique*. Paris: Ed. Hermes. 1998.

DAMISH Hubert, *La fissure*, em Francesco Gurrieri, La ville de Brunelleschi, p. 57-151

EDGERTON, Samuel. *The renaissance Rediscover of linear perspective*. New York: Icon Edition, 1975.

FLUSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec. 1985.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas*. Martins Fontes. São Paulo. 1981.

FREUD, Sigmund. *O Mal Estar na civilização*, São

Paulo: Cienbook. 2020.

FUÃO, Fernando Freitas. *Cidades Fantasmas*. Em <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/10/cidades-fantasmas.html>

FUÃO, Fernando Freitas. FOTOGRAFIA E ARQUITETURA. **PIXO - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade**, v. 2, n. 4, 23 abr. 2018.

GALASSI, Peter. *Before photography, painting and invention of photography*. New York: The Museum of Art Modern. 1981, p. 16.

HAMMOND, John. *The camera oscura, a chronicle*, Bristol: Adam Hilger Ltd. 1981.

HOLLANDER, Hans. *On perspectives*. Daidalos, marz 1984, n.11, p. 71-87.

KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier, origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

KITAO, T. Kaori. *Imago and Pintura perspective, câmera obscura and Kepler's optics*, em AAVV, "La prospettiva rinascimentale. Codificazione e transgressioni. Atti Del convegno internazionale". Firenze, 1980,

KEMP, Martin, *The science of art*. New Haven and London: Yale University Press. 1990.

KUBOVY, Michael, *The psycology of perspective and renascence art*. Cambridge, Cambridge University Ptreess. 1986.

LAPORTE, Dominique. *Historia de la mierda*. Valencia: Pretextos. 1988.

LYOTARD, J. F. *Discurso, Figura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1974.

MANETTI, Antonio di Tuccio. *A Vida de Brunelleschi*. Pensilvânia: Pensylvania State University Press.1970.

MARIN, Louis. *Détruire La peinture*. Paris: Éditions

Galilée. 1985.

MOPURGO, Gaddo. *Architettura e tracrizione fotografica dello spazio*. Rasegna, n.20. p. 64-86.

OESCHSLING, Werner. *Architecture, perspective, and helpful gesture of geometria*, em Daidalos n.11, marz 1984, pp.39-54.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquet Editores. 1985,

PIRENNE, Henri. *Optics, painting & photography*. Cambridge: Cambridge University Press. 1970.

RAMA, Angel. *A cidade das Letras*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1985.

SEDL MAY, Hans. *El arte descentrado*. Barcelona: Editorial Labor, 1958.

VASARI, Giorgio. *Vidas de Artistas Ilustres (arquitectos, pintores, y escultores)*. Barcelona: Iberia. 1957.

VINCI, Leonardo da. *Tratado de Pintura*. Madrid: Editora Nacional.1976.

CAMINHOGRAFIA COMO PRÁTICA ESTRANGEIRA

CAMINOGRAPHY AS A FOREIGN PRACTICE

EDUARDO ROCHA

RESUMO: Este ensaio propõe a caminhografia urbana como prática estrangeira, abordando a tensão entre o pertencimento e o não pertencimento ao espaço urbano. Caminhar na cidade produz trajetórias entre o ordinário e o extraordinário, o que transforma o espaço em território de passagens e deslocamentos. A caminhografia é entendida como método e prática estética, política e sensível, que se realiza no trânsito e na alteridade. O texto dialoga com o conceito freudiano do estranhamente familiar (Unheimlich), a filosofia da diferença de Deleuze e Guattari e a prática estética do caminhar de Francesco Careri, considerando o caminhar como gesto de criação contínua, abertura e escuta. Também se afirma seu caráter ético e político, ao recuperar visibilidade para zonas marginalizadas e afirmar o direito de narrar e estar no espaço. O trabalho do artista Paulo Nazareth é exemplar dessa prática em devir, construindo cartografias sensíveis do encontro e da diferença e transformando o caminhar em exercício de coautoria, hospitalidade inquieta e resistência no espaço urbano. Assim, a caminhografia configura-se como dispositivo crítico de descolonização do sentido urbano, articulando ética, estética e política a partir da experiência sensível do corpo em movimento.

Palavras-chave: Caminhografia Urbana, Prática Estrangeira, Unheimlich, Lugar de Fala, Filosofia da Diferença.

ABSTRACT: This essay proposes urban walkgraphy as a foreign practice, addressing the tension between belonging and non-belonging within urban space. Walking through the city produces trajectories between the ordinary and the extraordinary, transforming space into a territory of passages and displacements. Walkgraphy is understood as both method and aesthetic, political, and sensorial practice, one

that takes place through movement and alterity. The text engages with Freud's concept of the uncanny (Unheimlich), Deleuze and Guattari's philosophy of difference, and Francesco Careri's aesthetic practice of walking, considering the act of walking as a gesture of continuous creation, openness, and listening. Its ethical and political dimensions are also affirmed, as it restores visibility to marginalised zones and asserts the right to narrate and to inhabit space. The work of the artist Paulo Nazareth exemplifies this practice-in-becoming, constructing sensitive cartographies of encounter and difference, and transforming walking into an exercise in co-authorship, restless hospitality, and resistance within urban space. Thus, walkgraphy emerges as a critical device for the decolonisation of urban meaning, articulating ethics, aesthetics, and politics through the sensorial experience of the body in movement.

Keywords: Urban Caminography, Foreign Practice, Uncanny, Speaking Position (Lugar de Fala), Philosophy of Difference.



Fig. 1 - Notícias da América, Paulo Nazareth, 2011-2012. Fonte: <https://www.premiopia.com/2017/05/paulo-nazareth-caminha-literalmente-para-residencia-artistica-em-ny-como-parte>

Estou num lugar de fronteira. Entre os brancos, eu fico negro. Meu cabelo me faz negro. A polícia, quando me toma como suspeito, me vê como negro. Se eu fosse um pouco mais negro, eu seria culpado. Mas eu sou só um suspeito (Nazareth, Paulo, 2013).

Perder-se na cidade cria linhas, trajetórias e comunicações entre o ordinário e o extraordinário (Rocha & Santos, 2024, p. 23). O ato de caminhar carrega algo de estrangeiro. O corpo¹⁸ em deslocamento nunca está plenamente em casa: ele se descola do chão que pisa e, simultaneamente, se deixa atravessar por ele. Caminhar é habitar a tensão entre estar e não pertencer, entre o familiar e o estranho, o conhecido e o que resiste à domesticação.

A caminhografia urbana – prática estética, política e sensível – emerge dessa fricção.¹⁹ O movimento se converte em instrumento de investigação: atravessar ruas é reabrir espaços, registrar intensidades, perceber o invisível, inscrever trajetórias e histórias. É uma forma de pensar em deslocamento, de habitar a política do fora, de criar desvios e cartografar afectos.²⁰

A noção de “prática estrangeira”, desenvolvida neste ensaio, não substitui a caminhografia urbana, mas a prolonga. Trata-se de um desdobramento concei-

tual que enfatiza o deslocamento, o não saber e a atenção ao fora como condições epistemológicas e éticas do caminhar. Assim, a caminhografia estrangeira surge como variação da caminhografia urbana, ampliando sua dimensão crítica e sensível.

O *Verbolário da Caminhografia Urbana*²¹ surge dessa prática e desse modo de pensar. Ele compõe um léxico da andança urbana, articulando palavras que funcionam como gestos, escutas e variações de atenção. Mais do que um repertório de palavras, ele é um campo de ações: cada verbo traduz um gesto, uma escuta, uma variação da atenção. O verbo, nesse contexto, é corpo em ato, pensamento em movimento. As palavras que o compõem nascem do chão percorrido, da experiência partilhada, das oficinas e caminhadas em que a cidade se torna texto e corpo simultaneamente. O *Verbolário* propõe uma gramática do andar — uma escrita feita de trajetos, pausas e desvios — em que verbo e gesto se confundem e a linguagem se dobra sobre o corpo que a produz.

Caminhografiar, nesse sentido, é estranhar. Estranhar não como afastamento, mas como aproximação oblíqua, contato que se dá pela diferença. O caminhar torna-se tradução imperfeita, prática estrangeira que transforma o espaço urbano em território de passagens, desvios e desajustes. Ao caminhar, o corpo se expõe ao inesperado, aprende a habitar o intervalo e a perceber o mundo a partir do fora — do limiar, do estranhamente familiar — onde a linguagem ainda não se fixou e o sentido ainda está por vir.

18 Na filosofia da diferença, o Corpo (termo central em Spinoza, retomado por Deleuze e Guattari) é entendido não apenas como uma forma orgânica ou biológica, mas como uma capacidade de afetar e ser afetado por outros corpos. O corpo é um conjunto de relações (*affectio* e *affectus*) e não uma identidade fixa. Essa perspectiva despsicologizada e imanente é a base para conceitos como “Corpo sem Órgãos” (CsO), que representa a desterritorialização e a liberação de fluxos e potências.

19 A caminhografia urbana, conforme desenvolvida pelos autores, constitui uma metodologia de pesquisa-ação-criação focada no caminhar lento, no registro sensível e na transformação do cotidiano em material de investigação.

20 O conceito de afecto (ou *affectus*) em Deleuze e Guattari, com origem na filosofia de Spinoza, é um termo técnico que não se confunde com sentimento ou emoção. Refere-se a um devir ou uma transição entre estados, ou seja, o aumento ou a diminuição da potência de agir de um corpo (sua capacidade de afetar e ser afetado). Deve ser rigorosamente distinguido da afecção (*affectio*), que é o encontro físico ou o traço desse encontro no corpo.

21 Disponível em: <https://editoracaseira.com/verbolario/>

O ESTRANHAMENTE FAMILIAR

Em *Das Unheimliche* (1919), Sigmund Freud introduz o conceito de estranhamente familiar (*Unheimlich*)²² como aquilo que, apesar de íntimo, se torna inquietante. Segundo Freud:

O Unheimlich é, por sua própria natureza, algo que deveria permanecer oculto e secreto, mas que retorna à consciência de forma perturbadora (Freud 1919/1996, p. 291).

O *Unheimlich* não é o desconhecido absoluto, mas o familiar que surge de maneira deslocada e inesperada, provocando assombro e inquietação. Ele se manifesta quando experiências, desejos ou lembranças reprimidas retornam à consciência, rompendo a aparente segurança do cotidiano. Freud destaca:

O estranho não é o que é totalmente novo, mas o que, por ser conhecido, deveria permanecer na obscuridade da nossa vida psíquica e é revelado de forma inquietante (Freud 1919/1996, p. 283).

Na perspectiva da caminhografia urbana, caminhar permite perceber o ordinário da cidade sob novas lentes, expondo recantos, detalhes e elementos que normalmente passam despercebidos ou são marginalizados pelo planejamento urbano e pelo sentido cotidiano. O caminhar atua como dispositivo de exposição do retorno do reprimido urbano: fachadas descuidadas, objetos esquecidos, sons e cheiros inesperados transformam o familiar em perturbador.

Freud associa ainda o Unheimlich à infância e à memória reprimida:

O estranho é, em essência, aquilo que nos remete à infância e às experiências que foram recalçadas, mas que insistem em reaparecer na vida adulta (Freud 1919/1996, p. 287).

No contexto da caminhografia, isso se manifesta quando detalhes aparentemente banais — um portão entreaberto, uma parede descascada, ou uma árvore invadindo a calçada — evocam memórias ou sensações esquecidas, revelando a dimensão histórica, sensível e afetiva da cidade.

O *Unheimlich* envolve também a coexistência do familiar e do estranho:

O efeito do estranhamente familiar depende da coexistência do conhecido e do desconhecido, daquilo que nos é íntimo e que, de repente, se torna perturbador (Freud 1919/1996, p. 297).

Caminhar permite capturar essa tensão: os espaços cotidianos, quando observados com atenção, revelam zonas de indiscernibilidade onde corpo e território se confundem, e onde a experiência sensível desafia previsibilidade e controle.

Exemplos urbanos do *Unheimlich*:

- Objetos ou sinais abandonados em espaços públicos que surpreendem pela presença inesperada;
- Fragmentos arquitetônicos negligenciados que evocam memórias e usos passados do espaço;
- Recantos pouco frequentados, onde luz, som ou cheiro diferem da rotina, provocando sensação alterada;
- Elementos naturais que emergem em contextos urbanos, lembrando que a cidade não é totalmente controlável.

Freud aponta que o *Unheimlich* possui função estética e emocional, produzindo medo, surpresa ou fascínio:

A sensação de estranheza é frequentemente ligada a uma estética do medo, mas também pode abrir o caminho para uma percepção ampliada

²² O termo *Unheimlich* é frequentemente traduzido como “estranhamente familiar” ou “inquietante”. A etimologia da palavra, que remete ao “não doméstico” (*un-heim*) e ao “oculto” (*heimlich*), é crucial para a compreensão freudiana do conceito.

da realidade, que ultrapassa a rotina e o ordinário (Freud 1919/1996, p. 298).

No contexto urbano, isso se traduz na capacidade do caminhógrafo de perceber novos sentidos e narrativas, revelando zonas de exclusão, esquecimentos e possibilidades de intervenção. Caminhar transforma-se em gesto de atenção, cuidado e restituição sensível, afirmando o direito de narrar e experimentar a cidade.

Desdobramentos teóricos do *Unheimlich* na caminhografia urbana:

- O retorno do reprimido e o espaço urbano: elementos reprimidos retornam à consciência; a caminhografia identifica histórias e usos invisibilizados, expondo memórias urbanas persistentes.
- Repetição e *déjà-vu*: trajetos conhecidos ou redescoberta de espaços cotidianos evocam familiaridade deslocada, revelando tensões entre passado e presente.
- O Duplo: certos espaços funcionam como espelhos do corpo e da sociedade, revelando dimensões negligenciadas ou marginalizadas do urbano.
- Temporalidade e memória urbana: caminhar permite perceber sobreposições temporais na cidade, marcas de usos anteriores e memórias materiais que escapam à normatividade urbana.
- Função política e ética: ao tornar visíveis zonas esquecidas ou marginalizadas, o caminhar assume caráter ético e político, possibilitando leitura crítica da cidade e reafirmando o direito à experiência urbana.

O estranhamente familiar funciona como método de descoberta e invenção urbana. Confrontar o familiar de modo inquietante permite à caminhografia revelar novos percursos, recantos silenciosos e possibilidades de intervenção, transformando o ordinário em extraordinário e a cidade em campo de criação, resistência e sensibilidade compartilhada.

O *estranhamente familiar* opera na psicanálise como passagem do recalco à alteridade. Em Freud,

é o retorno do reprimido, a irrupção do que deveria permanecer oculto; em Lacan, o encontro com o real, aquilo que escapa à linguagem e desestabiliza o sujeito (Lacan, 1988). Julia Kristeva e Anthony Vidler deslocam esse campo para o corpo e para o espaço: o inquietante surge como abjeção, ruína ou desvio, onde o familiar se rompe e o estranho se infiltra, revelando o inconsciente da modernidade (Kristeva, 1982; Vidler, 2013). Em Derrida e Butler, o *Unheimlich* adquire dimensão ética: reconhecer que o outro habita em nós, que toda interioridade é atravessada pelo fora, e que a vulnerabilidade é condição de coexistência (Derrida, 2003; Butler, 2019). O caminhar, nesse horizonte, torna-se gesto de exposição: o corpo reencontra na cidade seus próprios estranhamentos, zonas recalçadas e memórias latentes. O *Unheimlich* deixa, assim, de pertencer à clínica do inconsciente e passa a operar como prática sensível — experiência de despossessão e abertura, onde o corpo que caminha torna visível o que o espaço tentou apagar.

As reflexões de Fernando Fuão, especialmente em seu ensaio “O Sentido do Espaço” (2003; versão blog 2012), oferecem uma poderosa sustentação teórica para a noção freudiana do *Unheimlich* ao espacializar o estranhamento. Para Fuão, o espaço não é uma geometria neutra, mas um acontecimento — composto por intensidades, fluxos e dobramentos que só se revelam através do corpo que caminha. Ele recorre à metáfora da fita de Möbius para mostrar como os limites entre dentro e fora, familiar e estranho, se entrelaçam, criando uma topologia que desafia a lógica simples da exterioridade.

Assim como o *Unheimlich* destrói a distinção entre o seguro e o ameaçador, Fuão mostra que a porta ou o labirinto arquitetônico evocam cisões existenciais: a porta é tanto passagem quanto ruptura, enquanto o labirinto simboliza a desorientação profunda. Ao caminhar, o sujeito estrangeiro não apenas circunscreve o espaço, mas o produz, revelando fissuras onde o familiar se dobra e se torna inquietante. Nesse sentido, a caminhografia — entendida como método sensível — torna-se uma prática psíquica e espacial: ela capta os vestígios do recalco, os des-

locamentos do sentido, e revela que o espaço vivido, tal como o inconsciente para Freud, é um espaço de dobraduras, rupturas e metamorfoses.

Esse debate pode ser aprofundado dialogando com tradições brasileiras do estranhamento e da inter-semiose. No ensaio “Estranho estranhamento (ostranenie)” (KOTHE, 1977), Flávio Kothe tensiona a percepção cotidiana ao mostrar como o estranhamento emerge como procedimento estético e formal, aproximando-se das operações discutidas aqui entre o familiar e o inquietante. Já *Literatura e sistemas intersemióticos* (2019) amplia essa perspectiva ao abordar passagens entre sistemas expressivos e processos de tradução sensível, o que fortalece a compreensão da caminhografia como prática que desautomatiza o olhar e produz sentidos no atravessamento entre corpo, espaço e imagem.

A partir dessa discussão ampliada do estranhamento, a leitura deleuze-guattariana radicaliza o movimento ao deslocar o foco para o devir e a produção de diferença, descentrando o olhar e abrindo o corpo ao fluxo das forças que atravessam o espaço urbano.

O inquietante não é mais o retorno do reprimido, mas o fluxo que rompe os códigos e desterritorializa o sujeito e o espaço (Deleuze & Guattari, 1995; Guattari, 1992). O inconsciente já não é teatro, mas máquina — campo de produção desejante. O *Unheimlich*, nesse sentido, não remete à perda, mas à potência: força que desfaz o mapa, dissolve o pertencimento e abre passagem à diferença. O corpo que caminha age como máquina desejante, cartografando intensidades e fissuras, traduzindo o urbano como campo de devir. O caminhar estrangeiro se aproxima, então, da ética da esquizoanálise: não interpretar o inconsciente da cidade, mas produzi-lo em ato, criar conexões entre corpos e territórios, habitar o intervalo. O estranho deixa de ser ameaça e torna-se condição de coexistência. Entre o inquietante freudiano e o devir deleuzeano, o caminhar inscreve-se como gesto de desterritorialização sensível, onde o corpo e a cidade se abrem um ao outro no movimento da diferença.

É nesse ponto que o corpo do caminhógrafo se define como estrangeiro. Não há domínio sobre o território, mas uma escuta em deslocamento, um estar com o espaço em estado de atenção.

O CAMINHÓGRAFO COMO ESTRANGEIRO

Francesco Careri, em *Walkscapes* (2002), identifica o caminhar como prática estética e fundadora da experiência humana. Desde as errâncias paleolíticas até as derivas situacionistas, andar constitui um gesto inaugural — uma forma de desenhar o mundo com os pés, estabelecendo relações temporais e espaciais que não se subordinam a mapas fixos ou a ordens pré-estabelecidas.

O caminhar, conforme Careri, não é um ato de conquista ou apropriação, mas uma travessia, errância, deriva — no sentido de Deleuze e Guattari — que se configura como movimento aberto à diferença e resistente à captura. Caminhar é criação contínua, uma inscrição efêmera que transforma o corpo em coautor do espaço, e este, em interlocutor sensível (Careri, 2002).

Nessa perspectiva, o caminhógrafo é sempre estrangeiro. Ele não domina o território; antes, deixa-se afetar por ele. Cada passo produz inscrição, um mapa que não representa, mas que se escreve na experiência, dissolvendo-se ao longo do percurso. A paisagem se reconfigura a cada gesto, instaurando uma temporalidade própria, marcada por desvios, pausas e desvios, em que o corpo se torna instrumento e mediador da sensação.

Essa condição de estrangeiro não se limita ao território: atravessa também o próprio corpo e a própria subjetividade. Hermann Hesse, em *O Lobo da Estepe* (2017), descreve o sujeito como múltiplo, sempre em trânsito entre forças internas que não se conciliam completamente — “não há em nós uma unidade, mas uma multiplicidade de almas”. Essa percepção de si como estrangeiro de si mesmo ressoa com a prática caminhográfica: caminhar expõe

o corpo às fricções do espaço, mas também às fricções internas, às tensões e hesitações que compõem o sujeito. A errância, assim, não é apenas espacial, mas existencial; o caminhógrafo estrangeiro desloca-se no território e simultaneamente desloca-se em si, abrindo-se para o inesperado, para o estranho e para o que ainda não tem forma.

A cidade, sob essa ótica, deixa de ser cenário estático e transforma-se em coautora do gesto. Caminhar equivale a dialogar com o espaço, mesmo quando o diálogo se apresenta incompreensível ou contraditório. O estrangeiro, nesse contexto, recusa a acomodação ao dado, mantendo-se em deslocamento, aberto à surpresa, à fricção e à diferença.

Paola Jacques, em *Elogio aos Errantes* (2013), aprofunda a dimensão ética e política da errância, ressaltando que andar sem destino fixo constitui uma forma de resistência à normatividade e à captura do espaço urbano:

Andar sem destino fixo constitui uma resistência à normatividade do espaço urbano; é um modo de perceber e cuidar do marginal, do invisível, do desordenado (Jacques, 2013, p. 45).

Para Jacques, o errante adota uma postura de atenção sensível, valorizando escuta, cuidado e reconhecimento do marginal, do invisível ou do desordenado, ao mesmo tempo em que percebe múltiplas temporalidades e camadas de sentido que escapam à lógica da eficiência ou da hierarquia espacial.

Nesse sentido, o caminhógrafo estrangeiro não apenas percebe o espaço, mas intervém eticamente, tornando visíveis lacunas, contradições e zonas de esquecimento. Jacques destaca que a errância produz uma geografia sensível, na qual trajetórias e desvios geram conhecimento inacessível a mapas convencionais (Jacques, 2013). Caminhar converte-

-se, assim, em ato de resistência estética, epistemológica e política, constituindo uma forma de habitar a cidade com atenção, abertura e cuidado.

Tim Ingold, em *The Perception of the Environment* (2000), reforça a dimensão epistemológica do caminhar, ao argumentar que a aprendizagem sobre o mundo ocorre no percurso, na interação sensível entre corpo e chão, e não na abstração de mapas ou planos:

A percepção do ambiente é inseparável do movimento pelo chão; a aprendizagem sobre o mundo acontece no percurso, na interação sensível entre corpo e solo (Ingold, 2000, p. 147).

A integração das perspectivas de Careri, Jacques e Ingold permite compreender que o caminhar estrangeiro constitui simultaneamente experiência sensível, prática ética e ferramenta crítica. Ele revela a cidade como espaço de coautoria: o corpo que caminha inscreve, escuta e traduz a complexidade urbana, promovendo encontros inesperados, tensões e aprendizagens que escapam à rotina. O caminhar transforma-se, portanto, em gesto de atenção radical, capaz de abrir o familiar ao estranhamente novo, de tornar visível o apagado e de afirmar o direito de existir e narrar a cidade de forma sensível, ética e criativa (Careri, 2002; Jacques, 2013; Ingold, 2000).

DEVIR-NÔMADE E FILOSOFIA DA DIFERENÇA

A filosofia da diferença, em Deleuze e Guattari, desloca o pensamento do ser para o devir. O que importa não é o que algo é, mas o que pode vir a ser (Deleuze & Guattari, 1995). O caminhar, nesse contexto, não se reduz a deslocamento físico ou à

mera trajetória: é um processo contínuo de subjetivação,²³ abertura à transformação e criação de modos de existência múltiplos. O devir-nômade do caminhógrafo dissolve fronteiras entre corpo e território, teoria e prática, pensamento e gesto. O corpo torna-se superfície de inscrição e meio do sensível, e a cidade, campo de forças em constante modulação. Caminhar transforma-se em acontecimento: espaço e corpo coproduzem sentidos que não se fixam, mapas que se constroem em tempo real e se dissolvem na experiência.

No *Verbolário da Caminhografia Urbana*, Eduardo Rocha e Taís Beltrame dos Santos caracterizam o caminhar como ação de “acompanhamento da vida”, prática de investigação da cidade com o corpo todo e para a diferença (Rocha & Santos, 2024). O *Verbolário* vai além de repertório lexical: é dispositivo de inscrição, pensamento em trânsito e instrumento de ação, no qual cada palavra ou verbo opera como gesto, estratégia de atenção e prática de registro sensível. Ele articula experiências coletivas, oficinas, caminhadas e registros, consolidando uma linguagem capaz de mapear intensidades, singularidades e invisibilidades da cidade. No *Verbolário*, verbo e gesto se confundem, e o corpo se torna canal de passagem, mediador de encontros imprevisíveis, enquanto a cidade se revela parceira do gesto caminhográfico, transformando-se em coautora do conhecimento produzido.

A caminhografia urbana, entendida dessa forma, não se limita ao ato de andar: ela traduz-se em experiência ética, estética e epistemológica. Embora surja em diálogo distante com a longa tradição das viagens ilustradas dos séculos XVIII e XIX — quando caminhar e deslocar-se eram compreendidos como exercícios de observação científica, descrição etnográfica ou contemplação romântica da paisagem —,

afasta-se profundamente da lógica que estruturava aqueles relatos. Nas narrativas de viagem desse período, o viajante descrevia o mundo a partir de um ponto de vista exterior, sustentado por certa distância analítica e pela expectativa de apreender e classificar o território observado. A caminhografia, ao contrário, desloca essa herança: não busca representar o espaço “de fora”, mas inscrevê-lo sensivelmente a partir de dentro, por meio de fricções, escutas e encontros que acontecem no próprio gesto de caminhar. Caminhar é tornar-se sensível às múltiplas temporalidades e camadas do território, registrar fissuras e lacunas, perceber o invisível, o marginal, o desordenado. A atenção não é neutra: implica responsabilidade, cuidado e abertura ao encontro, ao inesperado, à diferença.

Paulo Nazareth exemplifica de forma contemporânea esse devir-nômade. Sua série *Notícias da América* (2011–2012) percorreu a América Latina até os Estados Unidos, a pé ou de chinelos, constituindo investigação sensível e performática sobre identidades, deslocamentos sociais e legados coloniais (SESC TV, 2021). O corpo do artista torna-se instrumento de registro e mediação: o conhecimento não emerge de observação distante ou análise abstrata, mas do caminhar, da interação com territórios diversos e da inscrição de experiências em movimento. A residência móvel e as performances, registradas em imagens, relatos e encontros, transformam cada deslocamento em cartografia do instante e em gesto de atenção ética, estética e política.

O corpo de Nazareth, calejado e exposto, torna-se a própria crítica encarnada à “colonialidade do poder” (Quijano, 2000): ele subverte a hierarquia que historicamente reservou o direito de trânsito e de fala apenas ao corpo branco e ocidental, transformando a caminhada em um gesto de descolonização e afir-

23 Em Guattari (notadamente em *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*, 1992), a Subjetivação é definida como um processo contínuo de produção de si, e não como o reflexo passivo de uma identidade dada. Ela é o resultado do encontro entre os fluxos psíquicos, sociais e maquínicos, que se agenciam para a criação de novas singularidades. Esse processo é crucial para a caminhografia, pois sustenta a ideia de que o sujeito caminhante não apenas está em um lugar, mas se cria e se redefine no próprio ato do deslocamento, afirmando o devir em detrimento do ser fixo.

mação do “lugar de fala em movimento”. Ao pisar na bandeira dos EUA (Fig. 1), o artista performa uma declaração de inversão de fronteiras e hierarquias, onde a nação poderosa é reduzida à condição de superfície transitória. O pó e a sujeira em seus pés não são acidentais; são o arquivo vivo das histórias coloniais e diaspóricas inscritas na pele, forçando o público a confrontar a estética do marginalizado.

O livro *Paulo Nazareth: Arte Contemporânea/LTDA* (2020) sistematiza essa trajetória, reunindo performances, textos, registros visuais e reflexões sobre América Latina e diáspora africana. A obra articula arte, pesquisa e política, ampliando a noção de caminhografia para além do espaço urbano, configurando o corpo em devir-nômade como instrumento de crítica social, sensível e estética. Cada passo é abertura à alteridade e à diferença, produção de sentidos não hierárquicos, exercício de atenção e tradução do território.

A prática do *Verbolário*, associada a trajetórias como as de Nazareth, cria uma gramática do caminhar. Ele possibilita articular o ordinário e o extraordinário, registrar trajetórias e desvios, compreender a cidade como organismo vivo, dinâmico e multifacetado. Ao mesmo tempo, aproxima o caminhar da dimensão política: tornar visível o marginal, o apagado, o esquecido; abrir espaço para múltiplas temporalidades e perspectivas que resistem à normatividade espacial e social; produzir conhecimento que só se revela na experiência, na inscrição sensível, no devir do gesto.

A cartografia do instante, que atravessa o *Verbolário* e as práticas de Nazareth, evidencia que a experiência caminhográfica não é neutra. O mapa se constrói enquanto se caminha; a cidade responde ao gesto e ao corpo; intensidades, encontros e deslocamentos traduzem-se em sentido. O caminhar produz conhecimento sensível e ético: a cidade se torna coautora e o corpo, interlocutor do mundo em criação contínua.

Essa perspectiva amplia-se quando consideramos a dimensão coletiva da caminhografia. Oficinas, caminhadas formativas e registros colaborativos consolidam uma experiência que não é apenas individual, mas compartilhada, onde múltiplos corpos e sensações entram em diálogo com o espaço e entre si. O *Verbolário* organiza e traduz essas experiências, permitindo que trajetórias e desvios se articulem em conceitos, gestos e práticas que sobrevivem além do instante percorrido. Ele transforma a linguagem em ferramenta de atenção radical, ética e política, capaz de apreender aquilo que escapa aos mapas convencionais.

O devir-nômade, nesse sentido, não é apenas prática estética ou método de investigação; é gesto ético e político, capaz de revelar lacunas, tensões e invisibilidades, produzir conhecimento sensível e abrir novas formas de habitar a cidade. Caminhar torna-se ato de atenção, escuta e criação, inscrição contínua que transforma o corpo e o território, onde cada passo é possibilidade de transformação e cada desvio, gesto de abertura à diferença.

Assim, a caminhografia urbana, o *Verbolário* e as práticas de Nazareth convergem na constituição de uma cartografia do instante, na qual corpo, cidade e experiência se tornam inseparáveis. O corpo que caminha é interlocutor e instrumento, o espaço coautor, e a diferença gesto ético, estético e político. Caminhar é mais que movimento: é inscrição, criação de sentido, prática de investigação, resistência, abertura ao mundo e à alteridade, afirmando que o espaço se faz na experiência e que cada passo constitui possibilidade de transformação e produção de conhecimento sensível.

LUGAR DE FALA EM MOVIMENTO

Nas práticas contemporâneas de caminhografia (em particular aquelas conduzidas por mulheres, pessoas LGBTQIAPN+ e comunidades periféricas),

o lugar de fala²⁴ não é um ponto fixo ou uma identidade essencializada. É, antes, um movimento contínuo e relacional, que atravessa corpos, territórios, histórias e narrativas urbanas (Rocha & Santos, 2024). Inspirando-se nas formulações de Djamila Ribeiro, entende-se o lugar de fala como a possibilidade de enunciar experiências situadas, condicionadas por contextos históricos, sociais, culturais e corporais específicos (Ribeiro, 2017). Ele reconhece a posição singular de cada corpo, mas evidencia, simultaneamente, as complexas relações de poder, as desigualdades estruturais e as ausências — físicas, simbólicas e políticas — que marcam os espaços urbanos.

Embora este debate dialogue com tradições teóricas consolidadas — muitas delas marcadas pela hegemonia acadêmica europeia ou norte-americana — não se trata aqui de delegar autoridade epistemológica a uma cultura dominante. Ao contrário: reconhecer essas tradições implica também evidenciar seus limites e a necessidade de deslocá-las a partir de saberes situados, plurais e decoloniais. A caminhografia urbana opera justamente nesse intervalo crítico, afirmando vozes e experiências que escapam aos regimes clássicos de legitimação, por mais libertárias ou universalistas que tais tradições se declarem.

A perspectiva feminista e decolonial do lugar de fala enfatiza que a subjetividade não é dada, mas construída socialmente, atravessada por normas de gênero, heteronormatividade, colonialidade e hierarquias raciais e sociais. Judith Butler e bell hooks destacam que os corpos não apenas ocupam o espaço, mas se tornam corpos performativos, atravessados por relações de poder e formas de resistência (Butler, 1990; Hooks, 2018). Lugones acrescenta a noção de “múltiplos lugares de enunciação” (Lugo-

nes, 2007), reforçando que as identidades são atravessadas por interseccionalidades de gênero, raça, classe e território. Nesse contexto, o lugar de fala em movimento é tanto reconhecimento da experiência singular quanto instrumento de contestação das desigualdades: ele permite que corpos historicamente marginalizados expressem sua sensação do urbano, suas estratégias de ocupação e sua capacidade de transformação do espaço.

Quando incorporado à prática da caminhografia urbana, o lugar de fala adquire uma dimensão dinâmica e relacional. Ele circula, se transforma e negocia-se continuamente entre corpos, territórios e condições contextuais. A fala emerge do corpo em deslocamento, das fricções com o espaço, das trocas com outros corpos que caminham em conjunto, constituindo redes móveis de enunciação. Cada gesto, cada pausa, cada desvio não é apenas ação física, mas componente de um tecido de experiências compartilhadas que inscreve vozes, perspectivas e afectos no percurso.

O território também se manifesta nesse processo: fala através de suas rugosidades, marcas de presença e ausência, memórias invisíveis, histórias silenciadas e conflitos não reconhecidos, tornando sensíveis elementos que permaneceriam fora do alcance da cartografia normativa ou do planejamento urbano tradicional. A experiência de caminhar, nesse sentido, transforma o espaço em um dispositivo de escuta e leitura crítica, permitindo que as ausências, tensões e potências do urbano sejam percebidas e registradas.

O trabalho de Paulo Nazareth ilustra claramente a mobilidade do lugar de fala. Em *Notícias da América*, sua voz não se limita à narrativa pessoal: o trabalho é um gesto de escuta, diálogo e coautoria com múlti-

24 O conceito de Lugar de Fala é central nos estudos pós-coloniais brasileiros (popularizado por Djamila Ribeiro) e enfatiza a posição social, histórica e política a partir da qual o sujeito se expressa. No entanto, neste artigo, ele é articulado com a Filosofia da Diferença (Deleuze & Guattari) para ir além da identidade fixa. O Lugar de Fala em Movimento é proposto como uma posição relacional, transitória e nômade, que se constrói na *multiplicidade* do caminhar e no *dever* do corpo, nunca se fechando em uma identidade essencializada, mas sim afirmando o direito de narrar *no* e *a partir* do deslocamento e da alteridade.

plas identidades, histórias e vozes das comunidades atravessadas. O corpo em movimento transforma-se em canal de expressão política, tornando visível o que foi historicamente silenciado e registrando tensões, afetos e encontros no território (Rocha & Santos, 2024). Caminhar se apresenta como dispositivo de tradução sensível, capaz de inscrever subjetividades, produzir saber situado e reconfigurar o espaço urbano por meio da atenção, sensação e ação compartilhada.

Essa abordagem encontra interlocução na geografia crítica, que problematiza a neutralidade do espaço urbano e enfatiza as relações de poder, desigualdade e conflito que estruturam as cidades. David Harvey demonstra que a produção do espaço urbano é sempre política, atravessada por disputas de classe, exclusão social e dinâmica econômica (Harvey, 2014). Edward Soja, ao trabalhar com a noção de “Thirdspace”, mostra que o espaço vivido combina dimensão material, social e imaginativa, sendo simultaneamente espaço de poder e de resistência (Soja, 1996). Deste modo, o lugar de fala em movimento evidencia a cidade como campo de tensões e negociações, no qual corpos historicamente marginalizados reivindicam presença, reconhecimento e direito à cidade, transformando percursos cotidianos em práticas de visibilidade e resistência.

Os estudos urbanos decoloniais ampliam essa compreensão, evidenciando que o espaço urbano é atravessado por heranças coloniais que estruturam exclusões raciais, de classe e de gênero (Quijano, 2000; Mignolo, 2007; Escobar, 2018). O caminhar torna-se, nesse contexto, gesto de descolonização do sentido: ocupar o espaço público, produzir conhecimento situado e afirmar presenças historicamente marginalizadas. A caminhografia atua como prática ética, política e estética, transformando o corpo em agente de reconhecimento, escuta e visibilidade no urbano, capaz de interrogar a colonialidade do espaço, os modos de exclusão e as hierarquias incorporadas.

Essa colonialidade da movimentação — quem se desloca e sob quais condições — aparece de modo emblemático na iconografia do século XIX, como nas

gravuras de Johann Moritz Rugendas que retratam encontros entre viajantes europeus e povos indígenas: o europeu montado, elevado, deslocando-se com domínio; o indígena a pé, exposto, inscrito no chão (Fig. 2). Esse contraste visual explicita que o caminhar nunca foi neutro, mas marcado por relações assimétricas de poder, técnicas e territorialidade. Ao recuperar o caminhar como gesto epistemológico e político, a caminhografia reinscreve esse gesto historicamente subalternizado, deslocando o olhar colonial que hierarquizou corpos, modos de locomoção e formas de presença no espaço urbano e territorial.



Fig. 2 - Encontro de Índios com Viajantes Europeus, Johann Moritz Rugendas, c. 1835. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/85928-encontro-de-indios-com-viajantes-europeus>

A filosofia do devir, tal como formulada por Deleuze e Guattari, oferece outra chave interpretativa para o lugar de fala em movimento. O devir desloca o pensamento do ser fixo para a potência de transformação, privilegiando aquilo que algo pode vir a ser em relação ao que é (Deleuze & Guattari, 1987). Aplicada à caminhografia, evidencia que o lugar de fala não é posição estática nem identidade capturada por papéis históricos cristalizados — como a condição colonial que tende a fixar vozes e expectativas —, mas uma topologia de circulação: anda, circula, transforma-se junto com corpos, territórios e encontros. Cada caminhada, cada gesto e cada desvio potencializa modos de ser e de estar na cidade que não se

reduzem a identidades determinadas de antemão, mas articulam diferença, abertura e multiplicidade, produzindo formas inéditas de experiência, sensação e narratividade urbana.

O lugar de fala em movimento conecta-se às cartografias sensíveis do urbano. Diferentes dos mapas tradicionais, que organizam o espaço de forma abstrata ou normativa, essas cartografias registram sensações, afetos, memórias e narrativas sociais. Revelam relações de presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, centralidade e marginalidade, permitindo que corpos em movimento se reconheçam como produtores de sentido e transformação urbana. Caminhar, nesse sentido, constitui prática de conhecimento crítico e sensível, capturando dimensões do urbano invisíveis a métodos tradicionais de análise espacial e planejamento urbano.

Grada Kilomba observa que “falar é um ato político, porque é o ato de recuperar o próprio corpo da colonialidade” (Kilomba, 2019, p. 33). Embora o caminhar esteja presente nas narrativas de viajantes europeus dos séculos XVIII e XIX — como nos relatos de Spix e Martius (1981), Saint-Hilaire (1975), Debret (1978) e Rugendas (1972) —, nesses registros o deslocamento era inscrito no regime colonial do olhar: caminhava-se ou circulava-se para medir, classificar, descrever e transformar o território em paisagem exótica, recurso ou objeto de saber. O território não era escutado, mas examinado; o outro não era interlocutor, mas figura de observação. A caminhografia, ao contrário, rompe com essa tradição ao compreender o caminhar como gesto de implicação e não de domínio, como prática de presença e não de captura, enraizada em saberes situados e na experiência encarnada do espaço. Analogamente, a caminhografia transforma o deslocamento em gesto de descolonização do sentido: retomar o direito de existir, ocupar o espaço público e produzir conhecimento situado. Cada corpo que caminha, cada voz que se manifesta, cada gesto inscrito no território constitui prática ética, política e estética, articulando identidade, diferença e potência transformadora.

O lugar de fala em movimento não apenas reconhe-

ce experiências situadas, mas reconfigura a relação entre corpo e espaço, transformando o caminhar em gesto ético, político e estético. Inscreve a diferença no corpo, no território e no mapa sensível da cidade, tornando o urbano um campo de experiências compartilhadas, coautoria coletiva e produção de conhecimento situado. Caminhar visibiliza presenças marginalizadas, afirma direitos urbanos e constrói espaços mais inclusivos, conscientes e politicamente engajados. A prática do corpo no espaço não apenas ocupa, mas transforma, produz e narra a cidade, oferecendo caminhos para uma urbanidade plural, crítica, sensível e aberta às potências do devir.

O ESTRANGEIRO COMO MÉTODO

Pensar a caminhografia como prática estrangeira é afirmar o não saber como método de investigação e experiência do espaço urbano. Esse não saber não se confunde com ignorância ou falta de preparo: trata-se de uma postura epistemológica deliberada, que desloca o centro da atenção do domínio técnico e da previsibilidade para a experiência situacional, sensível e relacional. O caminhógrafo que se move sem mapa, roteiro pré-estabelecido ou trajetos previsíveis não está desinformado; está disponível ao encontro, àquilo que a cidade tem a revelar sem ser previamente categorizado ou controlado. Caminhar como estrangeiro é resistir à captura do espaço pelo sentido utilitário ou normativo, recusando a apropriação instrumental do urbano e abrindo espaço para a emergência do inesperado, do contingente e do sensível.

No Verbolário da Caminhografia Urbana, essa postura manifesta-se nos conceitos de “des-reflexão” e “não-análise” (Rocha & Santos, 2024). Caminhar não para comprovar hipóteses, atingir objetivos ou produzir conhecimento previsível, mas para permitir que algo aconteça: que a cidade fale por suas fricções, ausências, intensidades e ritmos invisíveis, inscritas na experiência sensível do corpo. A prática estrangeira não visa dominar o território, mas ha-

bitar suas irregularidades, tensionando categorias consolidadas de centro e margem, visível e invisível, presença e ausência.

Paulo Nazareth oferece exemplo paradigmático desta metodologia. Em *Notícias da América*, o artista atravessa cidades e territórios de maneira não linear, expondo-se a encontros imprevisíveis, deslocamentos culturais e tensões históricas. Seus mapas não representam o espaço de forma convencional; escrevem o encontro com a diferença, revelando vulnerabilidades, afectos e narrativas que escapam à objetividade normativa. O estrangeiro, nessa perspectiva, é figura epistemológica: pensa e percebe desde fora, recusando domesticar o mundo por meio de categorias conhecidas, e deslocando a atenção para o que é marginalizado ou invisível.

Habitar a cidade como estrangeiro significa desafiar regimes de visibilidade e hierarquias espaciais que definem o que é “centro” e o que é “margem”, o que merece atenção e o que é descartado. Caminhar como estrangeiro é gesto sensível e político: abre espaço para o que não cabe, percebe o que escapa às normatividades, cria relações de atenção com corpos e territórios marginalizados e transforma o deslocamento cotidiano em experiência ética e crítica. A prática do caminhar estrangeiro articula uma ética do deslocamento, na qual cada passo se constitui em gesto de reconhecimento, escuta e abertura para o imprevisível.

Essa dimensão aproxima-se da noção de *hospitalidade*, formulada por Jacques Derrida, retomada por Dirce Solis e Fernando Fuão (2014), segundo a qual acolher o outro implica aceitar o desconforto, a tensão e a diferença, sem absorvê-los ou domesticá-los. A caminhografia estrangeira é exercício de hospitalidade inquieta: permite-se ser afetado pelo espaço e pelos corpos que nele circulam, sem transformá-los em objeto de controle ou posse. Caminhar torna-se prática ética e sensível, gesto de coexistência e aprendizagem, forma de habitar o urbano de modo não proprietário, atento às presenças e ausências, aos ruídos, às intensidades invisíveis e às potências transformadoras do território.

A epistemologia do não saber se articula com a filosofia do devir de Deleuze e Guattari, na qual a experiência não é determinada pelo ser fixo, mas pela potência de transformação e acontecimento (Deleuze & Guattari, 1987). O corpo que caminha como estrangeiro não busca reproduzir identidades, hierarquias ou estruturas preestabelecidas, mas explorar modos de ser e estar que emergem do encontro com o urbano. Cada gesto, cada pausa, cada desvio potencializa novas formas de relação com o espaço, com os outros corpos e com o próprio processo de conhecimento. O caminhar estrangeiro não se limita à ocupação do território: produz cartografias sensíveis, narrativas emergentes e modos de ver e sentir que escapam à normatividade e à lógica utilitária.

Essa perspectiva é reforçada por estudos decoloniais e geografia crítica. Aníbal Quijano e Walter Dignolo destacam que o espaço urbano é atravessado por heranças coloniais, que hierarquizam corpos, saberes e territórios (Quijano, 2000; Dignolo, 2007). A caminhografia estrangeira, ao deslocar corpos historicamente marginalizados, constitui gesto de descolonização: retoma o direito de existir, de ocupar o espaço público e de produzir conhecimento situado, subvertendo regimes de exclusão e deslocando narrativas urbanas. A prática articula epistemologia, política e ética: cada caminhada reconfigura relações de poder, visibilidade e atenção, evidenciando ausências e potências do espaço.

O estrangeiro como método se articula também com cartografias sensíveis da cidade, que não se limitam à representação formal do espaço, mas registram sensações, afectos, memórias, experiências e relações de poder. Tais cartografias permitem visualizar intensidades, fricções e ausências que escapam a mapas convencionais, produzindo conhecimento situado e crítico. A prática da caminhografia estrangeira, nesse sentido, transforma o corpo que caminha em instrumento de tradução do urbano, produtor de narrativas e de experiências espaciais que tensionam normas, hierarquias e expectativas sobre a cidade.

A caminhografia estrangeira é, portanto, prática me-

todológica, política e estética. É metodológica porque organiza a sensação e o deslocamento a partir do não saber, da abertura e da atenção às intensidades do espaço. É política porque questiona hierarquias, visibiliza marginalidades e produz coautoria entre corpos e territórios. É estética porque permite que o urbano se manifeste em suas dimensões sensíveis, afetivas e expressivas, valorizando experiências que escapam à racionalidade normativa. Caminhar como estrangeiro é, assim, gesto de invenção e escuta crítica do espaço urbano, articulando subjetividade, ética, potência deviriana e produção de conhecimento situado.

POLÍTICA DO FORA

A caminhografia como Prática Estrangeira é inseparável de uma Política do Fora. Inspirado na leitura que Foucault faz de Maurice Blanchot, o Fora não se refere a um exterior geográfico, mas à força impessoal e irreduzível que resiste à captura. É a zona de indiscernibilidade que se localiza no limite da linguagem, do pensamento e da identidade (Foucault, 1990; Blanchot, 1990). Transpor essa discussão para o espaço urbano significa entender que o caminhar, ao desviar-se das rotas codificadas e afirmar o devir-nômade, rompe com a organização do Estado. A Política do Fora é, portanto, o gesto de abrir o espaço para o que ainda não foi cartografado nem nomeado, permitindo que a diferença se afirme e que o agenciamento coletivo – em vez do sujeito individual – emerja na fissura do cotidiano.

Ao reconhecer-se estrangeira, a caminhografia urbana afirma uma política do fora. Essa política não é mera postura metodológica, mas gesto ético, estético e político que articula sensação, experiência corporal e conhecimento situado. Trata-se de produzir saber sem pretensão de totalidade, de permitir que o pensamento, a sensação e o corpo se exponham às intempéries do mundo urbano. O caminhar estrangeiro assume, portanto, a vulnerabilidade como condição epistemológica e ética: é justamente nessa

exposição à incerteza, ao desajuste e à fricção com o espaço que se revela a potência do gesto. Ser estrangeiro na cidade significa abrir-se à multiplicidade de vozes, intensidades e ritmos que atravessam o território, reconhecendo a urbanidade como processo aberto, incompleto e heterogêneo.

A política do fora evidencia que o urbano não se reduz às presenças visíveis, mas é constituído por um conjunto de ausências que estruturam desigualdades e relações de poder: lugares abandonados, corpos marginalizados, vozes silenciadas, histórias apagadas ou invisibilizadas pelo tempo, pela ordem dominante e pelas práticas de planejamento e controle. Caminhar neste contexto é gesto de restituição simbólica: tornar visível o invisível, escutar o que o ruído e a rotina da cidade abafaram, tocar o mundo com atenção sensível e reconhecimento. Suely Rolnik observa que “cartografar é tocar o mundo com o corpo” (Rolnik, 2014), e esse toque se realiza sempre na alteridade: o caminhar estrangeiro é gesto de abertura, escuta e reconhecimento do outro e do espaço enquanto outro.

A residência móvel de Paulo Nazareth, exemplificada em Notícias da América, ressoa com essa política do fora. Ao atravessar territórios diversos, ele produz conhecimento sensível sem pretensão de totalidade, expondo-se às vulnerabilidades sociais, históricas e políticas do espaço atravessado. O gesto de caminhar torna-se, nesse sentido, prática de coexistência: ética de atenção às ausências e marginalidades, cartografia da diferença e reconhecimento de territórios afetivamente vividos. Caminhar estrangeiro é aprendizado contínuo de habitar o intervalo, o impermanente e o incompleto, e de transformar deslocamento em cuidado, atenção e coautoria com o espaço.

A política do fora se articula com perspectivas decoloniais, ao deslocar o sentido do centro normativo e privilegiado para margens e ausências que historicamente foram silenciadas. A prática estrangeira não busca compreender a cidade de forma totalizante ou dominadora; busca coexistir com ela, respeitar suas contradições, lacunas e desvios. A caminhogra-

fia propõe, assim, uma ética do encontro: aprender a habitar o interstício, o espaço incompleto, o ritmo múltiplo do urbano. Cada passo é oportunidade de atenção, cuidado e escuta, processo de produção de conhecimento situado e abertura à experiência do espaço enquanto fenômeno vivo e inacabado.

A dimensão estética da política do fora se manifesta na relação com a diferença, a fricção e a vulnerabilidade. Não se trata de uma estética da harmonia, da simetria ou da beleza convencional, mas de uma estética do encontro, do gesto, da inscrição sensível do corpo no espaço. O caminhar estrangeiro transforma o corpo em lugar de experiência e registro: cada gesto, pausa, desvio ou fricção corporal torna-se forma de inscrição urbana. Ética e estética se encontram naquilo que Rolnik e Derrida apontam como hospitalidade inquieta: acolher o outro, o estranho, o marginalizado no espaço urbano, sem pretensão de apropriação ou dominação.

A caminhografia estrangeira, portanto, condensa dimensões metodológicas, éticas e estéticas: combina a tarefa de criar cartografias sensíveis com a prática de habitar o intervalo e a diferença. Caminhar pelo que é invisível, marginalizado ou ausente constitui ato de atenção, cuidado e coautoria com o território. É gesto de escuta crítica, abertura ao devir do urbano e reconhecimento de que o espaço e a experiência são sempre processos em transformação, em constante negociação entre corpos e territórios. A política do fora revela, assim, que o caminhar não é apenas deslocamento físico, mas produção de conhecimento situado, ética do cuidado e prática estética de visibilização, atenção e sensibilidade às potências, ausências e intensidades que constituem a cidade.

A Política do Fora culmina, assim, na formulação de pistas nômades, que não encerram o percurso, mas o mantêm em deriva – cartografia sempre por vir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – PISTAS NÔMADES

A caminhografia estrangeira não é apenas uma metáfora do deslocamento; ela é prática concreta, situada e sensível, um gesto que se realiza simultaneamente no corpo, no espaço e no tempo. Ao propor esta nova pista provisória — que podemos sintetizar em “caminhografar é estranhar” — abrimos a possibilidade de pensar o ato de caminhar como um processo de tradução, desposseção e invenção de sentido. O conhecimento, nessa perspectiva, não é acumulado ou controlado, mas construído em movimento, sempre fora de lugar, sempre em devir.

Essa pista se entrelaça às dez primeiras do Verbolário da Caminhografia Urbana, mas desloca seu eixo: do corpo que apenas caminha para o corpo que caminha e fala, que pensa pelo espaço, que produz sentidos na tensão entre exílio e diferença. O lugar de fala, nessa dimensão, transforma-se em topologia móvel, atravessada por ventos, intensidades, afectos, encontros e divergências. Ele não é mais um ponto fixo de enunciação, mas fluxo de circulação de vozes e sensações que dialogam com o urbano em constante transformação. Cada passo torna-se inscrição, cada gesto se converte em voz, cada desvio se abre como possibilidade de novas conexões e narrativas.

Caminhar, portanto, constitui forma de resistência à fixação e à normatividade: manter o pensamento em deriva, permanecer atento às fricções, às ausências, aos deslocamentos e aos invisíveis. É gesto de coautoria com a cidade, que transforma o corpo em instrumento de tradução sensível e ética, capaz de revelar o que o espaço apagou e de afirmar o que resiste. A caminhografia, assim, não apenas registra o urbano; ela produz conhecimento situado, ética do cuidado e cartografia sensível do espaço em suas dimensões materiais, sociais, afetivas e simbólicas.

O trabalho de Paulo Nazareth reforça essa dimensão de forma paradigmática: seu corpo em trânsito e seus sentidos atentos tornam visíveis tensões histó-

ricas e sociais, produzem conhecimento a partir do encontro com a diferença e transformam o gesto de caminhar em cartografia da alteridade e ética do devir (Rocha & Santos, 2024). Ao atravessar territórios diversos, seu percurso evidencia que o estrangeiro não se limita à figura do deslocamento geográfico: é também postura ética, sensível e política de atenção às ausências, marginalidades e intensidades do urbano.

Talvez resida aí a tarefa ética e estética central da caminhografia urbana: habitar o estrangeiro, permanecer estrangeiro, criar e caminhar pela diferença, transformando o deslocamento em gesto de atenção, abertura, resistência e cuidado. A prática caminhográfica, ao insistir no movimento, na impermanência e na vulnerabilidade, constitui cartografia da diferença, escrita do corpo e do espaço que nunca se fixa, sempre em trânsito, sempre em criação, sempre em diálogo com o devir da cidade.

Mais do que método, gesto ou registro, a caminhografia estrangeira propõe ética e estética integradas: cuidado com o outro e com o espaço, atenção às ausências e tensões, escuta das vozes e intensidades invisíveis, produção de sentidos em fluxo. Caminhar torna-se prática de abertura ao imprevisível, experimentação do não saber e exercício de coautoria urbana, na qual corpo, espaço e diferença se articulam para gerar produção sensível, situada e política do conhecimento

Em última instância, as pistas nômades da caminhografia nos convidam a perceber que a cidade não é objeto a ser dominado, mas campo de experiência, escuta e criação. O estrangeiro, ao percorrer, perceber e registrar, realiza um gesto de tradução, de ética situacional e de produção de sentido que desafia permanências, fixações e hierarquias, transformando o caminhar em política do fora e em cartografia viva da diferença.

Assim, a caminhografia estrangeira inscreve-se como contribuição metodológica e sensível aos estudos urbanos contemporâneos, oferecendo uma epistemologia do movimento e do fora — um modo

de pensar, sentir e produzir cidade desde a diferença.



Fig. 3 - Notícias da América, Paulo Nazareth, 2011-2012. Fonte: <https://desapropriamdemim.com.br/paulo-nazareth-noticias-da-america/>

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Maria Luiza X. Paris: Martins Fontes, 1990.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, Judith. *Vida Precária: O poder do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia,

1978.

DERRIDA, Jacques. *Da Hospitalidade*. Tradução de Fernanda Bernardo. São Paulo: Escuta, 2003.

ESCOBAR, Arturo. *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Durham: Duke University Press, 2018.

FOUCAULT, Michel. *O Pensamento do Exterior*. São Paulo: Editora Princípio, 1990.

FREUD, Sigmund. Das Unheimliche (1919). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FUÃO, Fernando. *O sentido do espaço: em que sentido, em que sentido?* 2012. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/10/o-sentido-do-espaço.html>. Acesso em: 25 nov. 2025.

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

HARVEY, David. O direito à cidade. In: HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. Tradução de Artur Renzo. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 87-101.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2017.

HOOBS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas apaixonadas*. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Johann Moritz Rugendas. Enciclopédia Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pes-soa2500/johann-moritz-rugendas>. Acesso em: 25

nov. 2025.

JACQUES, Paola. *Elogio aos Errantes: errância e flânerie na arquitetura e na cidade*. Salvador: EDUFBA, 2013.

KOTHE, Flávio. Estranho estranhamento (ostrane-
nie). *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 20 ago. 1977. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

KOTHE, Flávio. Narrativa trivial: estranhamento e formalismo. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, PUCRS, n. 39, p. 58-78, mar. 1980.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 33.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An essay on abjection*. Nova Iorque: Editora Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 4, p. 73-101, jan./dez. 2007.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von; SPIX, Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Melhoramentos, 1981.

MIGNOLO, Walter D. Delinking: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. *Cultural Studies*, v. 21, n. 2-3, p. 449-514, 2007.

NAZARETH, Paulo. [Fala em entrevista]. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, maio 2013.

NAZARETH, Paulo. Notícias da América, 2011-2012. In: DESAPROPRIA-ME DE MIM. [S. l.], [20--]. Dispo-

nível em: <https://desapropriamdemim.com.br/paulo-nazareth-noticias-da-america/>. Acesso em: 29 out. 2025.

NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth: Arte Contemporânea / LTDA*. Organização: Isabel Diegues & Ricardo Sardenberg. São Paulo: Editora Cobogó, 2012.

PRÊMIO PIPA. Paulo Nazareth caminha (literalmente) para residência artística em NY como parte do Prêmio PIPA 2016. [S. l.], maio 2017. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2017/05/paulo-nazareth-caminha-literalmente-para-residencia-artistica-em-ny-como-parte-do-premio-pipa-2016/>. Acesso em: 29 out. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201-246.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2017.

ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís Beltrame dos. Como é a Caminhografia Urbana? Registrar, Jogar e Criar na cidade. *Arquitextos*, n. 281, 2023.

ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís Beltrame dos. *Verbolário da Caminhografia Urbana*. Pelotas: Editora Caseira, 2024.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1972.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelo distrito dos diamantes e litoral do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

SESC TV. *Paulo Nazareth*. [Vídeo]. São Paulo: Sesc TV, 6 set. 2021. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=m5hP12H3Ruc>.

com/watch?v=m5hP12H3Ruc. Acesso em: 29 out. 2025.

SOJA, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden: Blackwell Publishers, 1996.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro; FUÃO, Fernando (orgs.). *Derrida e Arquitetura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

VIDLER, Anthony. O campo ampliado da arquitetura. In: SYKES, Krista. *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SEMIÓTICA TEMPORAL: O PASSADO COMO EXPRESSÃO DO FUTURO

TEMPORAL SEMIOTICS: THE PAST AS AN EXPRESSION OF THE FUTURE

NILTHON FERNANDES

RESUMO: Este artigo investiga como a semiótica constrói o tempo como efeito de sentido e articula passado, presente e futuro. A partir de Greimas e Courtés, explora-se a temporalização como processo discursivo que transforma sequências narrativas em cronologias significativas. Em Landowski, analisa-se a variação das escalas temporais e os regimes de significação, mostrando como a pandemia revelou disputas entre leituras imediatistas e programáticas do futuro. Com base em Flores, discute-se a enunciação como espaço de construção do presente, considerando a posição do sujeito em relação à cena narrada, ou seja, vivência ou atualidade. O artigo argumenta que o passado não apenas antecede, mas prefigura o futuro como herança, advertência, promessa ou ameaça. Para tanto, utilizamos as modalidades como poder-ser, dever-ser e poder-fazer que estruturam os sentidos do tempo, evidenciando as formas pelas quais projetamos o porvir com base em experiências passadas e posicionamentos presentes. É com essa organização que a semiótica nos permite descrever criticamente esses processos, mostrando como discursos mobilizam memórias e expectativas em narrativas temporais que constroem sentidos sociais, políticos e culturais do tempo.

Palavras-chave: Semiótica do tempo; Narrativa; Modalização; Enunciação.

ABSTRACT: This article investigates how semiotics constructs time as an effect of meaning and articulates past, present, and future. Drawing on Greimas and Courtés, it explores temporalization as a discursive process that transforms narrative sequences into meaningful chronologies. Based on Landowski, it analyzes the variation of temporal scales and regimes of meaning, showing how the pandemic revealed tensions between immediate and programmatic

readings of the future. Through Flores, the article discusses enunciation as a space for the construction of the present, considering the subject's position in relation to the narrated scene – whether as lived experience or current action. The argument put forth is that the past not only precedes but also prefigures the future – as inheritance, warning, promise, or threat. To support this, we employ modalities such as “can-be,” “must-be,” and “can-do,” which structure the meanings of time, highlighting the ways in which we project the future based on past experiences and present stances. Through this framework, semiotics enables a critical description of these processes, revealing how discourses mobilize memories and expectations in temporal narratives that shape the social, political, and cultural meanings of time.

Keywords: Semiotics of time; Narrative; Modalization; Enunciation.

INTRODUÇÃO

O estudo semiótico do tempo ou da temporalidade busca compreender como construímos, por meio dos discursos, a relação entre passado, presente e futuro. Ao contrário de abordagens clássicas da filosofia, como a proposta por Henri Bergson, que diferencia o tempo vivido – a duração – do tempo cronológico, a perspectiva semiótica não trata o tempo como uma estrutura objetiva e mensurável, mas como um efeito de sentido que surge das práticas discursivas e narrativas. Para Bergson (2020, p. 46), a duração é contínua, qualitativa e heterogênea, marcada pela fluidez dos estados de consciência e pela experiência subjetiva do tempo, que escapa à fragmentação impos-

ta pela medição. Essa concepção aproxima-se da semiótica ao valorizar o tempo como experiência vivida, constituída por formas de expressão e organização do sentido. Em outras palavras, na semiótica, o tempo é concebido como um efeito resultante da significação, ou seja, um produto dos regimes discursivos que organizam e estruturam as experiências e formas de expressão (Greimas; Courtés, 2013, p. 497).

Com base nessa proposição, o objetivo desse artigo é o de analisar a construção semiótica do tempo ou a temporalidade, enfatizando como o passado pode funcionar como expressão ou prefiguração do futuro. Para isso, fundamentamo-nos em três vertentes teóricas principais: (i) os conceitos de *temporalização*, *modalização* e *actorialização* presentes no *Dicionário de semiótica* (Greimas; Courtés, 2013, p. 497, 314, 20); (ii) as reflexões de Eric Landowski sobre as diferentes escalas temporais e os regimes de significação do sentido social do tempo, enfatizando o contexto contemporâneo de crise (Landowski, 2021, p. 310); e (iii) as contribuições de Roberto Flores acerca da relação entre presença, do sujeito enunciator e a temporalidade enunciativa, examinando como o presente se configura na interação entre observador e acontecimento (Flores, 2024).

Compreender semioticamente o tempo é relevante porque as noções de passado e futuro não são neutras, são constantemente moldadas por discursos historiográficos, midiáticos, políticos ou deliberativos, jurídicos e demonstrativos que atribuem sentidos particulares à memória no passado e à expectativa do futuro. A ideia de “o passado como expressão do futuro” sugere que os conteúdos do passado, proporcionados por valores culturais, experiências históricas ou narrativas conhecidas, servem de base, modelo ou antítese para projetar o porvir, seja como herança a ser cumprida ou como algo a ser evitado ou superado. Assim, uma análise semiótica permite descrever os mecanismos pelos quais o passado é mobilizado para significar o vaticínio do futuro como promessa ou ameaça.

Como metodologia, trata-se de uma pesquisa teórica de caráter qualitativo, baseada em revisão biblio-

gráfica e análise conceitual. Utilizaremos os referenciais da semiótica discursiva para definir categorias analíticas de tempo e modalidade; em seguida, recorreremos à sociossemiótica de Landowski para entender diferentes regimes de sentido ligados a temporalidade como, por exemplo, tempo cotidiano vs. tempo de crise; e, por fim, aplicaremos os *insights* da semiótica discursiva de Flores e Fontanille sobre enunciação para compreender o papel da presença do sujeito na construção do tempo presente. O texto está organizado em seções que refletem essa trajetória teórica, partindo desses fundamentos para convergir nas considerações finais que sintetizam a visão semiótica do tempo como um fenômeno relacional entre passado e futuro.

A CONSTRUÇÃO SEMIÓTICA DO TEMPO

A semiótica discursiva aborda o tempo como um componente construído no nível do discurso ou do fenômeno enunciado. Greimas e Courtés introduzem o conceito de temporalização para descrever o conjunto de procedimentos pelos quais uma história adquire uma dimensão temporal significativa. Assim como a espacialização e a actorialização, a temporalização é considerada um subcomponente da discursivização, dependendo dos mecanismos temporais de debreagem e embreagem ligados à instância da enunciação. Em termos simples, *temporalizar* um discurso é dotá-lo de uma sequência temporal perceptível, convertendo a lógica interna dos eventos narrados em uma cronologia inteligível. Greimas e Courtés (2013, p. 497) definem que a temporalização envolve pelo menos três etapas:

- Programação temporal: conversão do eixo lógico das pressuposições (a ordem lógica dos programas narrativos, do tipo se X então Y) em um eixo de consecutividades, isto é, em uma ordem temporal e pseudo-causal dos acontecimentos narrados. Aqui, estabelece-se uma sequência antes/depois para eventos que, no plano fundamental, podiam estar relacionados por lógica de

condições ou objetivos.

- **Localização temporal:** por meio dos mecanismos de embreagem e debreagem temporais (indicadores de tempo, advérbios temporais, tempos verbais etc.), o discurso segmenta e organiza a sucessão dos estados e eventos, criando um quadro temporal de referência dentro do qual a narrativa se desenvolve. Essa localização posiciona os acontecimentos em um *quando*, delineando passado, presente e futuro da história contada.
- **Aspectualização:** transformação das funções narrativas concebidas de modo lógico em processos vistos sob um certo *aspecto* temporal pelo olhar de um observador inscrito no discurso. Ou seja, introduz-se no relato a dimensão da duração, da frequência, do ritmo e do ponto de vista temporal (por exemplo, mostrar uma ação em seu início, em seu desenvolvimento ou em seu fim, conforme “enxergada” por um sujeito da enunciação).

Em outros termos, a temporalização produz o efeito de sentido de temporalidade, convertendo uma organização narrativa atemporal em uma história situada no tempo (Greimas; Courtés, 2013, p. 497). Isso significa que, sem os marcadores e estruturas temporais, teríamos apenas uma lógica de eventos, mas não a impressão de um desenrolar temporal concreto. Por exemplo, uma narrativa pode ter uma sequência lógica de ações (ex.: preparar-se; enfrentar desafio; obter resultado); porém, é por meio da temporalização que entendemos essas ações como ocorrendo numa sucessão: primeiro ocorreu a preparação (passado), agora acontece o enfrentamento (presente), em seguida ocorrerá o desfecho (futuro).

Além do nível narrativo, a semiótica aborda o tempo também no nível da enunciação. Todo ato de enunciação instaura um presente enunciativo ou o momento do discurso, com seus correlatos de pessoa (eu/tu), espaço (aqui/alhures) e tempo (agora/então). Essa tríade de coordenadas dêiticas – eu/aqui/agora – define o que chamamos de presente do discurso ou presente enunciativo. No vocabulário semiótico, costuma-se distinguir o tempo da história, o encadeamento temporal dos eventos

narrados, resultante da dessa temporalização, e o tempo da enunciação, o momento em que alguém enuncia o discurso, estabelecendo um eu, no aqui e agora para o ato de linguagem. Essa distinção guarda semelhança com tempo cronológico de Bergson, mas com uma diferença: a semiótica não toma o presente, passado e futuro como dados absolutos, e sim como posições relacionais criadas no e pelo discurso (Flores, 2024, p. 117). Por exemplo, no tempo linguístico o “agora” de um narrador pode situar-se no futuro em relação aos eventos narrados, como em *flashbacks*, ou o passado pode ser apresentado como algo vivo no presente da enunciação, como quando contamos uma memória vívida no tempo presente.

Do ponto de vista semiótico, o tempo é construído: tanto na dimensão narrativa, pela temporalização que organiza uma cronologia e confere “realidade” temporal à história contada, quanto na dimensão enunciativa, pela ancoragem do discurso em um presente, de onde se depreendem um passado e um futuro relativos. Essa construção semiótica do tempo é importante para se entender como os discursos articulam o passado e o futuro de maneira significativa.

ESCALAS DO TEMPO E REGIMES DE SIGNIFICAÇÃO

A experiência temporal humana pode assumir diferentes escalas – do instante fugaz à longa duração histórica – e esses turnos influenciam a maneira como se atribuem sentido aos acontecimentos. Landowski (2021, p. 309) argumenta que eventos idênticos podem ser interpretados de formas contrastantes dependendo da escala temporal em que são enquadrados e do regime de significação que se adota para entendê-los. Em situações de crise, como uma guerra ou uma pandemia, torna-se evidente como as referências temporais habituais se desorganizam, exigindo novos parâmetros de sentido.

Landowski descreve, por exemplo, a vivência da pandemia de covid-19 como marcada por um sentimento generalizado de desregulação do tempo: as rotinas e planos projetados no futuro próximo foram suspensos, instaurando-se uma espécie de presente contínuo e incerto. Nesse contexto, o semioticista nota uma diferença significativa entre dois modos de compreender a duração da crise: alguns indivíduos e autoridades buscavam situar a pandemia numa escala de médio ou longo prazo, vislumbrando medidas de precaução e estratégias de saída que exigiam paciência temporal; outros, por sua vez, permaneciam presos a uma escala de curto prazo, experimentando qualquer prolongamento das restrições como uma privação intolerável (Landowski, 2021, p. 313). Desta forma, políticas públicas pensadas como investimentos para um futuro mais seguro eram percebidas por quem não conseguia sair do imediatismo, apenas como perdas presentes. Não por acaso, registrou-se o clamor de muitos pela volta imediata à normalidade – “Maldito ano!” queixavam-se alguns, incapazes de aceitar uma distinção entre o tempo excepcional da tragédia e o tempo ordinário da vida cotidiana. Esse exemplo ilustra como diferentes escalas temporais, como curto e longo prazos, geram diferentes avaliações semióticas de um mesmo fenômeno: a pandemia podia ser lida como sacrifício temporário necessário em favor de um futuro, de regime de prudência programática, ou como opressão insensata no presente, como regime de frustração imediatista, dependendo da perspectiva temporal adotada.

Outro aspecto analisado por Landowski diz respeito aos regimes de significação do tempo em períodos de normalidade versus excepcionalidade. Em “tempos normais”, por exemplo, de paz e estabilidade, o tempo é vivido de forma descontraída, quase invisível, ou seja, um presente contínuo onde se tem a impressão de que tudo sempre foi assim e continuará sendo. Nos momentos moderados, muitas vezes, se esquecem as origens (o começo perdido no passado) e não se pensa no fim (o futuro parece indefinido ou ignorado). É como se vivêssemos em uma duratividade serena e ilimitada, um presente eterno em que o fluxo do tempo não exige atenção. Entretanto,

durante os tempos singulares, como guerras, revoluções ou desastres, a experiência temporal muda diametralmente de regime. Esses períodos têm geralmente um começo marcado por um acontecimento brusco e memorável, como o acidente inaugural ou o início de uma guerra ou a declaração de uma pandemia, e passam a ser vividos de modo teleológico, ou seja, orientados para um fim esperado. No caso de uma guerra, após o choque inicial, instala-se um tempo de combate em que cada dia é percebido em função do término final almejado – a vitória. Da mesma forma, Landowski (2021, p. 314) observa que o tempo de exceção pandêmico foi vivido como um tempo de combate estendido rumo a um desfecho, no qual se depositava a esperança de uma vitória sobre o vírus, obtida por esforços coletivos e científicos, que permitiria o retorno à normalidade.

Esse contraste pode ser resumido num ciclo temporal esquemático identificado por Landowski:

- Tempo suspenso (paz/normalidade): uma durabilidade serena, vivida como se não tivesse limites (um presente que se prolonga indefinidamente, sem consciência clara de começo ou fim).
- Acidente: um evento inesperado e insensato que rompe abruptamente a continuidade (por exemplo, o início de uma guerra, um desastre, o surto de um vírus).
- Tempo de exceção: um período de crise e combate, em que o tempo parece “esticado” em direção a um objetivo final (vive-se na urgência, contando o tempo até o término da situação excepcional).
- Vitória (ou resolução): o final programado e idealizado, concebido muitas vezes como promessa de retorno ao estado anterior ou de superação do patamar anterior – ou seja, projeta-se que, com o fim da crise, ou voltaremos ao “normal” de antes ou alcançaremos um nível melhor do que o prévio.
- Novo tempo suspenso: caso a vitória de fato restaure a ordem, entra-se novamente em uma fase de duratividade sem limites, um “novo normal” que, até prova em contrário, será vivido como se pudesse durar para sempre.

Nessa dinâmica, vemos que o passado e o futuro se interrelacionam constantemente. O “antes”, ou seja, o tempo normal pré-crise, vira uma espécie de paraíso perdido que se espera recuperar; o “depois”, o futuro pós-crise, é imaginado como restauração desse passado de promessa de retorno, isto é, como transcendência de promessa de superação. Landowski nota, sobretudo, que nem todos encaram o futuro pós-crise de maneira cíclica. Há aqueles que veem a ruptura causada pelo acidente como oportunidade de um salto adiante: em vez de um retorno ao estado anterior, antecipam um progresso, uma espécie de ultrapassagem histórica. Durante a recente pandemia, por exemplo, muitos pensadores “visionários ou humanistas inveterados” nutriram a ideia de um futuro radiante, no qual a humanidade, depois de provada e sofrida, sairia virtuosamente melhorada, mais solidária, mais consciente, regenerada pelos aprendizados do desastre. Expressões como “Nunca mais isto!” surgiram nesse contexto: o mal vivido é colocado no passado e dele se extrai uma resolução para o futuro, como se a experiência fosse garantia de virtude duradoura dali em diante. Em termos semióticos, esse discurso insere o acontecimento traumático numa narrativa de redenção: o passado sofrido passa a significar uma promessa de felicidade futura, uma vez que o sofrimento foi o preço por um aprendizado moral para um “amanhã” melhor.

Entretanto, Landowski (2021, p. 314) alerta para os perigos e ilusões contidos nesse regime de significação utópico. Segundo ele, não há sinais verossímeis, nem políticos, nem culturais ou sociais, de que um desastre como a pandemia, por exemplo, vai milagrosamente produzir um mundo novo e melhor, de maneira oposta, tal “devaneio místico-filantrópico” pode servir apenas para reconfortar as pessoas no imaginário, enquanto se apressam em retomar o velho modo de vida assim que possível. Essa moralização do futuro, pintar o porvir com cores serenas e sorridentes, tende a reforçar a alienação, pois dispensa uma crítica real das condições que levaram à crise que, acaba lançando, temas escatológicos convencionais sem base concreta. Em outras palavras, a promessa de um futuro utopicamente melhor pode

funcionar como ideologia de compensação, impedindo a coletividade de tirar conclusões mais sóbrias e efetivas do evento vivido. Sob esse aspecto, a suposta “expressão do futuro” contida no passado imediato, com sofrimento redentor, acaba por ser uma leitura tendenciosa, isto é, uma construção de sentido que mostra mais os anseios culturais, de ver sentido no caos, do que uma realidade temporal de fato.

Desta maneira, quando retornamos à noção de regimes de significação, concluímos que diferentes contextos e práticas sociais acionam distintos “modos de sentido” para o tempo. Landowski, em outros trabalhos, distingue regimes como o programático, onde as ações seguem um plano e o tempo é linear e previsível, e o aleatório, onde o acaso domina e o tempo aparece como contingência, entre outros. Nas escalas do tempo aqui discutidas, vemos reflexos desses regimes: no tempo de paz ou ordinário (programação), o futuro como extensão natural do presente programado; o acidente (aleatório), o futuro irrompe de forma imprevista; no tempo de exceção (regime de manipulação estratégica), o futuro é um objetivo a ser conquistado ativamente; e na promessa utópica (regime do imaginário), o futuro é investido de sentido moral. Assim, as escalas do tempo, de curta, média ou longa duração, e os regimes de significação associados, de continuidade, ruptura, finalidade e utopia, desenharam os diferentes modos pelos quais o passado e o futuro se articulam em discursos e experiências.

PRESENÇA E TEMPORALIDADE ENUNCIATIVA

A semiótica discursiva nos instrui que não basta considerar a ordem cronológica dos eventos; é preciso também entender quem enuncia os eventos e de que lugar (aqui/agora) esse enunciatador fala. Presença e tempo estão intimamente ligados na enunciação: o presente, afinal, é sempre presente para alguém. Roberto Flores (2024, p. 116) explora essa relação ao estudar o presente

enunciativo e as formas de presença do observador no discurso. Segundo ele, tempo presente e presença são noções indissociáveis e que a definição do “agora” depende de um sujeito observador que se coloca em um determinado momento e lugar (Flores, 2024, p. 116). Em outros termos, o presente não é somente um tempo objetivo, mas a concomitância entre um sujeito e um acontecimento, ou seja, é o tempo vivido pelo sujeito.

Flores argumenta que, nos enunciados linguísticos, as marcas de presença do enunciador não aparecem meramente como simulacros, como simples representações fictícias, mas constituem parte integrante da relação comunicativa. Todo enunciado não só descreve uma situação, mas ao ser proferido, ele se inscreve naquela situação e, de certo modo, contribui para criá-la (Flores, 2024, p. 115). Por exemplo, ao dizer, em uma enunciação enunciada, “eu estou aqui agora testemunhando este evento”, o enunciador efetivamente realiza sua presença na cena descrita – a linguagem não é transparente, mas performativa, constituindo vínculo entre o sujeito e o mundo no ato do dizer. Dessa forma, o enunciador, ao enunciar, determina subjetivamente a distância que o separa do conteúdo enunciado, isto é, da cena que seu discurso constrói. Ele pode posicionar-se como interno ou externo aos fatos narrados, próximo ou distante emocionalmente, engajado ou neutro, cujas escolhas modulam a temporalidade do discurso, sendo um presente “quente” vivido ou um presente “frio” reportado.

Para definir tecnicamente, se tomamos o presente como o tríade dêitica eu/aqui/agora da enunciação, então o uso de formas verbais do presente, como, por exemplo, o tempo presente do indicativo, implica um modo de presença do enunciador naquilo que é enunciado. Entretanto, essa presença enunciativa não se produz de modo único e invariável; ela admite diferentes graus e modos, de acordo com a distância cognitiva e perceptiva que o enunciador estabelece em relação à cena narrada (Flores, 2024, p. 116). Consequentemente, conforme há modulação nessa distância, o “presente” ganha matizes distintos: podemos ter um presente imediato e vivido

ou um presente distanciado e atual, isto no sentido de “atualidade reportada”. Flores baseia-se em uma tipologia proposta por Jacques Fontanille (1989, p. 19) para classificar as maneiras pelas quais o actante observador “faz-se presente” em uma cena discursiva:

- Focalizador: o observador/enunciador mantém máxima distância em relação ao enunciado. Ele está completamente fora da cena, limitando-se a focalizar ou descrever os acontecimentos de um ponto de vista externo. Corresponde a um enunciador puramente cognitivo, que não se envolve emocional ou pragmaticamente com a situação – ele apenas observa e relata. (Exemplo: um narrador onisciente que descreve friamente os fatos, sem participação).
- Espectador: o observador continua externo à cena narrada, porém recebe alguma manifestação figurativa dela, ou seja, ele “vê” a cena como espectador, talvez com certa riqueza sensorial ou perceptiva. Ainda não intervém nos eventos, mas existe um grau de presença perceptiva maior que a do focalizador. Segundo Flores, tanto o focalizador quanto o espectador operam predominantemente na dimensão cognitiva, mas o espectador começa a introduzir a dimensão tímica (emocional), pois, ao visualizar a cena, uma vez que isso o afeta.
- Assistente: o observador situa-se dentro da cena, porém permanece alheio aos sucessos que nela ocorrem, isto é, ele está presente no espaço dos acontecimentos, mas atua apenas como coadjuvante ou testemunha, sem interferir nos rumos da ação. Imagine, por exemplo, uma personagem que está presente fisicamente em uma cena, mas não muda o curso dos eventos principais. O assistente, por estar inserido na cena, envolve-se cognitiva e emocionalmente, pois a proximidade tende a engajá-lo afetivamente, mas ainda não exerce ação decisiva. A dimensão pragmática (ação) permanece relativamente passiva nesse modo.
- Participante: aqui o observador é ele próprio um ator na cena narrada, desempenhando um papel ativo nos acontecimentos. É o caso de um

narrador-personagem em primeira pessoa ou de qualquer sujeito que age dentro da história no momento em que esta ocorre. O participante apresenta o grau máximo de envolvimento: ele está presente e atuante. Assim, todas as dimensões discursivas estão implicadas, a cognitiva, ele conhece a situação por dentro; a tímica ou passional, ele vive as emoções do momento; e a pragmática, ele executa as ações que influenciam a cena.

De acordo com essa tipologia, distância e participação são variáveis-chave que determinam o modo de presença do enunciador no presente narrado (Fontanille, 1989; Flores, 2024). Quanto maior a distância, mais o presente tende a ser tratado como “atualidade” relatada; quanto maior a participação, mais o presente é sentido como “vivência” imediata. Fontanille ressalta ainda que essa distância enunciativa envolve três dimensões: a ação, o conhecimento e a emoção, e diferentes configurações produzem efeitos de sentido diferentes (Fontanille, 1989, p. 21). Por exemplo, se a cena requer apenas cognição do enunciador, como no caso do focalizador ou do espectador, que observam sem agir, o enunciado resultante será “frio”, desprovido de carga afetiva. Se há emoção envolvida, como no caso do assistente ou do participante, o discurso ganha matizes emocionais e o saber do enunciador sobre a cena adquire o status epistemológico e doxológico, isto é, mistura de conhecimento e envolvimento afetivo de crença. E se há ação em jogo, como no participante, o presente narrado não é apenas contado – ele é performado pelo sujeito, conferindo ao discurso um caráter ativo e comprometido.

Com base nessas distinções, Flores (2024) aponta que podemos distinguir pelo menos dois grandes modos de temporalidade enunciativa: o presente vivido, de presença próxima, e o presente atual, de presença distanciada. O presente vivido corresponde a situações em que o enunciador está em estreita proximidade com o acontecimento, seja como assistente empático, seja como participante, produzindo um efeito de realidade intensificado, como se o leitor/ouvinte também “vivesse” a cena em tempo

real. Desta forma, o presente atual, o de atualidade, caracteriza-se pelo enunciador distante, típico de relatos jornalísticos ou narrativas históricas, em que se reporta um fato no presente, mas sem se confundir com ele, é o presente como atualidade informativa, experimentado quase como “observação de fora”. Landowski, citado por Flores (2024, p. 114), emprega termos semelhantes ao contrastar o “presente vivido” de proximidade recíproca entre observador e acontecimento com o “presente como atualidade”, sendo a distância, onde o acontecimento é atual, mas o sujeito se coloca externamente. Essa distinção é valiosa para entender, por exemplo, a diferença entre “estar presente em um evento e assistir ao evento pela televisão ao vivo”: em ambos os casos, falamos de “presente” quando o evento ocorre agora, mas no primeiro o sujeito está integrado na situação, no presente vivido, enquanto no segundo ele está separado por uma mediação, no presente atual, mas tele-presenciado.

Importa observar que a presença enunciativa não é estática, ela pode evoluir conforme o discurso ou a situação. Flores (2024, p. 114) enfatiza que a distância é fruto de uma tomada de posição do enunciador e não uma condição objetiva de acesso à informação. Isso significa que mesmo diante de um mesmo fato, o sujeito pode escolher conscientemente ou não um engajamento maior ou menor com o acontecimento. Além disso, a recepção de um enunciado presente pode mobilizar o enunciatário de formas diferentes: um relato distanciado pode não provocar ação, mas um relato vivido, com alta presença, pode convidar o enunciatário a uma resposta empática e até prática. Flores ilustra isso recordando os movimentos revolucionários dos anos 1960-70, em que havia um chamado à ação justamente para reduzir a distância entre o sujeito e a realidade social do presente para transformar a atualidade distante, muitas vezes filtrada pelos meios de comunicação, em experiência direta e motivadora de ação. O *slogan* era, em essência, “envolva-se agora para mudar o presente”. Esse envolvimento implicava tornar o presente algo vivido intensamente pelo sujeito, de modo a gerar compromisso.

Na conclusão de seu estudo, Flores (2024, p. 125) observa que as construções discursivas no presente, sejam enunciadas em tempo presente ou enunciadas com indicativo de presença, colocam em jogo um mesmo conjunto de categorias semióticas: acessibilidade sensorial, distância, cognição, presença e crença. Cada uma dessas categorias pode estar mais ou menos presente mesmo gradualmente, situando os sentidos produzidos num eixo que vai da presença em um cenário de ação até a narração distanciada desse episódio. Ao longo desse eixo contínuo, o enunciador pode ser interpelado pela situação narrada, ou seja, teoricamente está sempre em possibilidade de se envolver ou de permanecer alheio. E mesmo quem inicialmente está distante pode, mediante um movimento empático, aproximar-se da cena e sentir-se compelido a agir, algo que Flores descreve como uma convocação imperativa da modalidade epistêmica, ou seja, uma interpelação do saber que exige resposta. Em casos extremos, quando o presente atual passa a ser sentido como urgente e pessoal, o enunciador deixa de ser neutro e passa a intervir ativamente. Nesse momento, a atualidade torna-se experiência e o ato de narrar ou de testemunhar deixa de ser “neutro” para se converter em um ato comprometido (Flores, 2024, p. 125).

Em outros termos, a temporalidade enunciativa evidencia que o “presente” é uma construção que depende do posicionamento do sujeito: se ele está dentro ou fora, se age ou apenas observa, se sente ou apenas sabe. Essa construção sensibiliza a maneira como passado e futuro são articulados no discurso, pois é a partir desse presente enunciativo que se projeta um antes, como memória, passado narrado, e um depois, como expectativa, futuro imaginado.

DO PASSADO COMO HERANÇA AO FUTURO COMO PROMESSA OU AMEAÇA

Ao estudarmos as configurações semióticas do tempo, torna-se claro que o passado e o futuro não são polos isolados, são, contrariamente, um

significado em função do outro. O passado muitas vezes comparece nos discursos como herança: legado cultural, experiência acumulada, tradição ou memória que é trazida ao presente e que, implícita ou explicitamente, orienta o futuro. O futuro, por sua vez, pode aparecer como promessa, quando encarado positivamente, como algo a ser realizado de acordo com um anseio ou projeto; ou como ameaça, quando visto negativamente, associado a risco ou apreensão. A expressão “o passado como expressão do futuro” pode ser entendida, assim, em pelo menos duas acepções: (1) o passado exprime o futuro na medida em que fornece os significados, os sentidos e as lições que serão usadas para imaginar ou moldar o porvir; (2) o futuro se expressa a partir do passado quando as expectativas, esperanças ou temerosas, nada mais são do que projeções elaboradas com base em experiências pretéritas.

Em uma sequência hipotática, o passado funciona como estado inicial ou como competência prévia que pode ou não habilitar as ações futuras. Todo percurso narrativo canônico se estrutura em esquemas estruturais onde há um estado de destituição ou contrato inicial fornecido pelo passado, seguido de um percurso de transformação que visa um estado futuro, como, por exemplo, o de realização de uma busca. Nesse caminho, pode-se dizer que o passado “contém” o princípio do futuro, tanto como falta a ser preenchida quanto como promessa a ser cumprida. Por exemplo, em um conto tradicional, um herói recebe de seus ancestrais uma missão ou um objeto mágico, herança do passado, que será fundamental para cumprir sua jornada no futuro, promessa de sucesso, que faz do passado sustentáculo que informa as condições do futuro. Do ponto de vista semiótico, isso é estruturado pelos programas narrativos: o programa narrativo de base estabelece uma destinação, ou seja, uma herança, uma injunção do passado, e o programa narrativo de uso realiza essa destinação ou percurso rumo ao futuro.

Em discursos sociais, o passado frequentemente é invocado como justificativa ou aprendizado. Frases como “devemos lembrar os erros do passado para

não os repetir no futuro” indicam uma construção onde o passado é colocado como timoneiro do futuro – a história forneceria um repertório de exemplos que exprimem o que esperar e como agir. Nesse caso, o passado é uma expressão do futuro no sentido de que a herança negativa, como erros ou traumas, deve servir de aviso para moldar um futuro melhor pela promessa de “nunca mais isto acontecer”. Landowski (2021, p. 315) exemplifica isso ao comentar a reação de parte da sociedade diante da pandemia: ao dizer “Nunca mais isto!”, pressupõe-se que o sofrimento passado é a garantia de uma mudança futura de comportamento ou de valores. Trata-se de uma lógica profética de redenção: o passado doloroso é ressignificado como condição e promessa de regeneração do corpo social no porvir. Aqui, claramente, o passado atua como expressão positiva do futuro, uma vez que ele é interpretado como um sinal de que o futuro trará dias melhores porque “aprendemos a lição”. Esse raciocínio, entretanto, foi criticado por Landowski (2021, p. 315) pela necessidade de base empírica e potencialmente por servir para perpetuar ilusões. Ainda assim, como fato de discurso, é notório o quanto sociedades atribuem sentido ao futuro a partir de narrativas do passado: pense-se na ideia de “herança como promessa” presente em ideologias de progresso, em que cada geração se imagina construindo um futuro mais bem sustentado nos esforços herdados das gerações anteriores ou mesmo em discursos nacionalistas, onde glórias ou sofrimentos pretéritos são evocados como profecias para o destino da nação.

Por outro lado, o passado pode expressar um futuro ameaçador quando entra em funcionamento pelo significado da repetição ou do retorno do reprimido. Por exemplo, em contextos políticos, é comum o alerta: “se não tomarmos cuidado, poderemos reviver os horrores do passado”. Nessa formulação, eventos passados, como guerras, conflitos, ditaduras, crises econômicas etc., são tomados como modelos negativos que projetam uma sombra sobre o futuro: a ameaça de recair no “mesmo erro”. Aqui, no lugar da promessa esperançosa, tem-se uma profecia sombria: o passado expressa o futuro no sentido de que o futuro será uma repetição do passado

trágico se não houver mudança. Muitos discursos preventivos ou de medo social operam dessa forma, fazendo analogias históricas. Semioticamente, isso se relaciona à modalidade do perigo ou do proibido, ou seja, algo no passado adquiriu a modalidade de dever-não-fazer no futuro, pois sua repetição é indesejável. O passado torna-se um contraexemplo a guiar o porvir pelo medo.

Entre a utopia e a distopia, há também a visão do futuro como promessa não cumprida do passado. Quando um projeto do passado fracassa ou fica inacabado, ele pode assombrar o futuro como algo que deveria ter sido e ainda demanda realização. Por exemplo, ideais iluministas, socialistas ou de outras naturezas que não se concretizaram plenamente podem reaparecer em discursos como dívidas do passado com o futuro. Nesse caso em particular, o passado legou não exatamente uma herança concreta, mas um dever-ser: deveríamos realizar aquilo que antepassados almejavam. O futuro, então, carrega a promessa do passado como um imperativo moral. Isso é evidente em narrativas de movimentos sociais: “os que lutaram antes de nós nos legaram a missão de continuar a luta, para que no futuro seus sonhos se cumpram”. Aqui o passado se projeta como uma exigência no futuro, quase um fantasma que cobra realização.

Se observa que, nesses processos, operam diferentes modalidades semióticas que conectam passado e futuro. Podemos identificá-las com as modalidades deônticas, epistêmicas, volitivas e doxásticas do discurso: dever, poder, saber, querer, crer etc., aplicadas temporalmente. Por exemplo, quando dizemos “Nunca mais isto!”, estamos enunciando um dever-não-fazer no futuro com base em uma experiência passada. Quando afirmamos “Um dia seremos melhores”, expressamos um poder-ser ou dever-ser do futuro derivado de valores passados ou presentes, como “poder-ser melhores” igual possibilidade de um futuro melhor; “dever-ser melhores” igual necessidade moral de um futuro melhor. Porém, a formulação “Se não agirmos, o passado se repetirá” mistura um dever-fazer no agir do presente para evitar um poder-ser negativo no futuro como repetição

indesejada.

No domínio da semiótica tensiva, o passado frequentemente fornece o conteúdo valorativo eufórico ou disfórico que orienta a tensão em direção ao futuro: se o passado é lembrado como eufórico, como bom ou idealizado, o futuro tende a ser projetado sob ameaça de perda, ou seja, temor de que o que era bom não volte mais, e aqui a promessa seria restaurar esse passado bom no futuro; se o passado é disfórico, ou doloroso, o futuro se projeta como algo a ser melhor, em forma de promessa de superação, ou, se temido como repetição, como algo igualmente disfórico, a ameaça de retorno do mal. Assim, o exercício semiótico entre memória e projeto envolve sistemas de valores e modalidades que dão coerência às narrativas temporais: o passado serve de base valorativa e modal para imaginar o futuro.

Para ilustrar melhor, é pertinente mencionar um exemplo concreto analisado que sintetiza essa relação: durante a pandemia de covid-19, duas narrativas sobre o futuro despontaram a partir da experiência passada, mas presente da crise. Uma narrativa, de cunho otimista e moral, via no sofrimento coletivo (passado imediato) uma promessa de renovação – “sairemos melhores, mais solidários” – ou seja, o passado doloroso se converteria em um futuro positivo (promessa). A outra narrativa, de cunho pessimista ou realista, via o futuro pós-pandemia com receio de frustração, entendendo que talvez nada mudasse ou as coisas até piorassem, mantendo-se os vícios do passado – ou seja, o passado não ensinaria nada e o futuro traria novos desastres se retornássemos simplesmente ao estado das coisas, a ameaça. Landowski (2021, p. 315) argumentou que a segunda leitura era mais plausível diante dos “indícios” observáveis, ou melhor, de seus pressupostos, mas o fato é que ambas as narrativas mostram como o mesmo passado, o da experiência pandêmica, serviu de sema para discursos de futuro distintos. Em cada caso, modalidades diferentes estão em conflito: na visão otimista, há um dever-ser futuro, a humanidade deve ser virtuosa após aprender a lição, aliado a um poder-ser, é possível melhorar; na visão crítica, salienta-se um saber-ser cético, a humanida-

de sabe que é falível e propensa a recaídas, levando a um poder-ser negativo, é bem possível que tudo volte ao normal ruim, e a um alerta de dever-fazer, devemos mudar nossas ações efetivamente, senão nada melhora.

Em poucas palavras, do passado como herança ao futuro como promessa ou ameaça delinea o espectro semiótico das temporalidades valorativas. O passado-herança pode fornecer tanto recursos positivos, conquistas ou tradições a serem mantidas, quanto negativos, erros a evitar, traumas a não se repetir, que se projetam no futuro. O futuro-promessa presentifica o imaginário do porvir como terra de realização dos potenciais positivos legados pelo passado, sejam sonhos ou aprendizagens, ao passo que o futuro-ameaça representa o imaginário do porvir como o retorno ou agravamento dos males pretéritos. A semiótica nos fornece os instrumentos para decompor essas construções: identificar as modalizações, poder, dever, querer etc., e os valores típicos, euforia ou disforia, atribuídos ao passado e ao futuro em cada discurso, mostrando uma gramática subjacente dos mitos temporais.

AS MODALIDADES DO TEMPO: PODER-SER, DEVER-SER, PODER-FAZER

A articulação entre passado e futuro pode ser entendida também por meio das modalidades “que modificam os predicados”, principalmente as relativas ao ser e ao fazer. Greimas e Courtés (2013, p. 314) definem modalização como o processo pelo qual predicados modalizadores qualificam os sujeitos e os enunciados, conferindo-lhes estatutos de possibilidade, obrigação, vontade ou conhecimento. No contexto da temporalidade, destacam-se as modalidades de poder-ser, dever-ser e poder-fazer, dado que elas estruturam aquilo que se pode dizer sobre o futuro e a capacidade de realizá-lo.

Em termos gerais, poder é um operador modal que se desdobra em dois domínios: o poder-ser e o po-

der-fazer. O poder-ser refere-se à possibilidade de um estado de coisas vir a existir ou ser verdadeiro; enquanto o poder-fazer refere-se à capacidade de um sujeito realizar uma ação (Greimas; Courtés, 2013, p. 372). São modalidades diferentes: a primeira pertence ao estado de ser/estar e a segunda a ação do fazer. Quando ouvimos “É possível chover amanhã”, nos colocamos no âmbito do poder-ser, na possibilidade de chover porque implica o estado “há chuva”; quando dizemos “Eu posso fazer chover”, no sentido de ter meios de provocá-la, estaríamos num caso hipotético de poder-fazer do sujeito que tem a capacidade de agir sobre a chuva.

Do lado do dever, poderíamos distinguir de forma análoga o dever-ser e dever-fazer. Enquanto o dever-ser indica necessidade ou obrigação quanto a um estado, “algo deve ser de tal forma”, como “deve haver justiça no futuro”, expressa um dever-ser, uma necessidade de estado; o dever-fazer indica obrigação de executar uma ação, “alguém deve fazer tal coisa”. No léxico semiótico, poder-ser e dever-ser frequentemente são associados às modalidades aléticas, possibilidade, impossibilidade, necessidade, contingência, que tratam da (in)evitabilidade ou (im)possibilidade de estados de coisas, ao passo que poder-fazer e dever-fazer associam-se às modalidades deônticas ou pragmáticas (faculdade, obrigação, proibição etc. de agir).

Greimas e Courtés (2013, p. 400) mostram que essas modalidades podem ser organizadas economicamente em sistemas semióticos, como o quadrado semiótico, para mostrar relações de contrariedade e contradição. As estruturas modais do poder-ser, projetadas em um quadrado, dão origem às categorias de possibilidade (poder-ser), impossibilidade (não poder ser), contingência (poder não ser) e necessidade (não poder não ser). De forma que as estruturas do poder-fazer, podem ser descritas em termos de liberdade (poder-fazer), impotência (não poder fazer), independência (poder não fazer) e obediência (não poder não fazer). Com isso, se pode observar que o “não poder não fazer”, com dupla negação, implica obrigação de fazer, nesse caso, obediência, se a ordem vem de fora, ou necessidade interior de

agir, dependendo do contexto. Essas combinações evidenciam que, para cada modalidade afirmativa, há negações e contraposições que estruturam o campo do possível e do necessário.

As modalidades de dever-ser e poder-ser mantêm entre si uma relação particular, ou seja, muitas vezes, uma necessidade pode ser vista como a conjunção de um dever-ser e de um não poder não ser. Em outras palavras, dizer “X é necessário” equivale a dizer “X deve ser e não pode não ser”, sugerindo que a modalidade alética de necessidade combina uma obrigação, de dever-ser, com uma impossibilidade de não ocorrer, de não poder não ser. Esse tipo de análise mostra a complementaridade entre o eixo do dever e o eixo do poder. Greimas e Courtés (2013, p. 134-372) apontam que podemos conceber as modalidades de dever e de poder como instâncias autônomas, porém complementares da modalização, sendo uma de caráter virtualizante e outra atualizante. Em outros termos, o dever projeta uma virtualidade, um estado ou ação que deveria ocorrer, nem que seja apenas como norma ideal, enquanto o poder refere-se à atualização ou efetivação, o que pode de fato ocorrer ou ser feito, dentro das possibilidades do real.

Ao aplicar essas ideias ao tempo, naquilo que falamos do futuro como promessa, geralmente envolvemos modalidades de dever-ser e dever-fazer. Prometer algo significa assumir um dever-fazer futuro, uma obrigação de realizar determinada ação, ou às vezes um dever-ser, de assegurar que um certo estado se tornará realidade. Se um governante em um discurso deliberativo promete “Haverá prosperidade”, ele enuncia um dever-ser, se comprometendo com a necessidade de alcançar esse estado, e implicitamente um dever-fazer, tomar medidas para isso acontecer. A promessa associa-se também à modalidade do querer (volitiva) e à do saber (cognitiva), mas sem dúvida a ideia de obrigação auto assumida é central. O futuro-promessa, então, situa-se no eixo do dever, enquanto o passado-herança confere a legitimidade ou motivação desse dever, como: “Por respeito aos nossos antepassados, devemos cumprir ‘essa’ meta no porvir”.

Por outro lado, o futuro como ameaça tende a relacionar-se com a modalidade de poder-ser no sentido de possibilidade negativa. Quando dizemos “Há a ameaça de que aconteça X”, estamos dizendo “É possível que X ocorra”, embora indesejado. A ameaça, semioticamente, é um poder-ser disfórico: uma possibilidade de um estado de coisas ruim. Essa expectativa, por sua vez, costuma evocar um dever-fazer de prevenção ou um não dever fazer. Vemos, novamente, as modalidades entrelaçadas, a ameaça de poder-ser negativa aciona deveres no presente para reverberar no futuro.

A modalidade de poder-fazer conecta-se ao tempo na medida em que diz respeito à capacidade de ação do sujeito histórico. Ao conceber o sujeito individual ou coletivo como agente transformador do tempo, poderia se perguntar “quem pode fazer o futuro?” Diferentes discursos atribuem o poder-fazer do futuro a diferentes actantes: alguns colocam nas mãos de um sujeito, “só aquele líder pode fazer a mudança acontecer”, outros distribuem entre o coletivo “se todos agirmos, podemos fazer um futuro melhor”, outros ainda se resignam à falta de poder “não podemos fazer nada; o futuro está fora do nosso controle”. Nesse último caso, abdica-se do poder-fazer humano e o futuro é entregue a fatalismos do destino ou mesmo de alguma divindade etc. Na semiótica discursiva, dotar um sujeito do modal poder-fazer equivale a conceder-lhe competência pragmática, sendo aquilo que o habilita a cumprir um programa que passa do virtual ao real. Portanto, discutir o poder-fazer em relação ao tempo é argumentar quem tem a competência de realizar as promessas ou evitar as ameaças do futuro.

Greimas e Courtés (2013) enfatizam que as categorias modais, embora conceitualmente distinguíveis, operam juntas nos discursos reais. Para que um evento futuro desejado ocorra, é preciso combinar: querer-fazer (intenção), saber-fazer (conhecimento), poder-fazer (capacidade) e muitas vezes dever-fazer (obrigação ou mandato). Da mesma forma, para que um estado futuro seja possível, podemos precisar do poder-ser, das condições objetivas possíveis, e

do dever-ser, da necessidade normativa para que aquilo se concretize. No caso de “passado como expressão do futuro”, podemos reinterpretar a frase à luz das modalidades: o passado expressa comandos de dever-ser/fazer, “dever ser como antes” ou “dever fazer melhor” ou possibilidades de poder-ser, “pôde ser assim antes, logo pode ser de novo” para o futuro.

Para concluir, podemos dizer que as modalidades do tempo estruturam o jogo entre destino e agência. Poder-ser e dever-ser delineiam os contornos do destino, aquilo que pode ou deve acontecer, independentemente da vontade de alguém, ao passo que poder-fazer devolve a agência aos sujeitos, ou o que está em seu poder realizar. A semiótica nos permite mapear esses elementos nos discursos, identificar onde o futuro é tratado como fatalidade, redundando em “vai ser” – necessário ou provável – sem poder-fazer do sujeito, e onde é tratado como construção, exigindo o “fazer” para que “seja”. Ao cruzar essas categorias com as reflexões delineadas, nota-se que a promessa do futuro enfatiza tanto um dever, de dimensão deontica, quanto um poder-fazer, alguém deve e pode cumpri-la, enquanto a ameaça do futuro enfatiza uma possibilidade alética negativa que demanda um dever-fazer (evitar) e muitas vezes evidencia a insuficiência ou urgência do poder-fazer disponível. Assim, poder-ser, dever-ser e poder-fazer são modalidades indispensáveis para compreender como projetamos o futuro a partir do passado e do presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação empreendida ao longo deste artigo nos permite afirmar que, na perspectiva semiótica, o tempo é uma construção simbólica complexa, onde passado e futuro estão em diálogo contínuo mediado pelo presente. Longe de serem categorias absolutas, passado e futuro figuram como efeitos de sentido produzidos por operações discursivas como temporalização, modalização, actorialização e por posicionamentos enunciativos de presença e distância do sujeito.

Depois de analisar diversos aspectos teóricos, podemos interpretar “o passado como expressão do futuro” da seguinte maneira: o passado “expressa” o futuro porque os conteúdos e valores oriundos do passado servem de significantes, significados ou modelos pelos quais projetamos o que está por vir. Em termos semióticos, o passado oferece um léxico de narrativas e modalidades, como lições históricas, memórias afetivas, tradições culturais, traumas coletivos, que são mobilizados para dar sentido ao futuro, o pintando com as cores da promessa ou com as sombras da ameaça. Ao mesmo tempo, essa projeção diz muito sobre o presente, uma vez que é no presente enunciativo que decidimos como olhar o passado e o que desejar ou temer para o futuro. Desta maneira, cada sociedade e cada discurso, a partir de seu “agora”, seleciona aspectos do passado que julga relevantes, como heranças, noções de causa, continuidade ou ruptura, e lhes atribui um valor modal em relação ao futuro, como algo que deve ou não continuar, algo que pode ou não se repetir ou ainda algo que queremos transformar etc.

A semiótica contribui de forma valiosa para essa compreensão porque fornece as bases para entender a construção interna do tempo no discurso, a temporalidade como efeito de linguagem, estruturada por mecanismos narrativos e modais. Landowski se dirigiu para a dimensão social e pragmática do tempo, como diferentes “escalas” e situações (paz vs. guerra, normalidade vs. crise) implicam diferentes regimes de produção de sentido, e como tendemos a buscar significados, muitas vezes ilusórios, para eventos aleatórios a fim de integrá-los em narrativas temporais compreensíveis. Flores, por sua vez, aprofundou na dimensão enunciativa, mostrando que tempo e presença são indissociáveis: o modo como o sujeito se coloca em relação ao mundo determina se o tempo é vivido, contado, distanciado ou experienciado, influenciando inclusive se transformamos a atualidade em ação.

Desse percurso, afloram algumas tessituras conceituais comuns. Uma delas é a ideia de relação temporal: não há passado “em si” ou futuro “em si”,

mas sim relações passado-presente-futuro que são continuamente reconfiguradas. Um mesmo acontecimento pode ser passado em um discurso, presente ou futuro em outro, dependendo de onde são situados o enunciador e qual história se desenrola. Outra tessitura é a da modalidade: ao se falar de tempo, invariavelmente se fala em possibilidade, necessidade, obrigação, capacidade, isto é, modulamos o tempo com modos de ser e fazer. Isso é evidente em expressões cotidianas, como “poderia ter sido diferente” na modalização do passado; “tem de melhorar amanhã” na modalização do futuro.

Por fim, cabe destacar a relevância de pensar o tempo semiótico no mundo contemporâneo. Vivemos numa era em que passado e futuro parecem se encurtar – fala-se em aceleração do tempo histórico, em excesso de memória (big data, registros digitais) e simultaneamente em ansiedade em relação ao futuro (climático, tecnológico, político). Nesse cenário, compreender as narrativas temporais torna-se fundamental. A semiótica oferece instrumentos para decifrar, por exemplo, discursos políticos que evocam um passado idealizado para prometer “futuros novamente grandiosos”, ou discursos midiáticos que instauram um presente contínuo de notícias efêmeras (a “atualidade” que substitui a memória e esvazia a projeção de longo prazo). Entender o tempo como linguagem nos dá, portanto, uma postura crítica: em vez de tomarmos passado, presente e futuro como dados naturais, passamos a vê-los como construções argumentativas e ideológicas que podem ser questionadas e transformadas.

Desta forma, *o passado como expressão do futuro* não é um paradoxo, mas a essência mesma da experiência temporal humana tal como abordada pela semiótica onde se constrói o sentido do que virá com os fios do que já veio, e nessa tessitura o presente é tanto tear quanto tapeceiro – o lugar e o agente da enunciação do tempo. Ao reconhecer isso, se abre espaço para intervir conscientemente nessas narrativas: escolher quais heranças do passado enfatizar, quais promessas fazer ao futuro e, principalmente, quais ações empreender agora no poder-fazer para que os futuros possíveis se tornem futuros realizá-

veis e desejáveis, evitando as ameaças que se quer repetir. Em suma, compreender a semiótica do tempo nos lembra de nossa responsabilidade semiótica enquanto sujeitos: somos, simultaneamente, herdeiros do ontem e autores do amanhã.

REFERÊNCIAS

BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2020.

FONTANILLE, J. *Les espaces subjectifs*. Paris: Hachette, 1989.

FLORES, R. Presencia presente, presente presencial. *Acta Semiotica*, v.4, n.8, 2024, p. 115-127. Disponível em: <https://ebbs.short.gy/j6SqkW>. Acesso em: 25 jul. 2025.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

LANDOWSKI, E. Escalas do tempo. *Acta Semiotica*, n.2, 2021, p. 307-317. Disponível em: <https://ebbs.short.gy/NBzMM3>. Acesso em: 31 jul. 2025.