

O masculino e a masculinidade na arquitetura

The masculine and the masculinity in architecture

Lo masculino y la masculinidad en la arquitectura

Carolina Rodrigues Boaventura* 

Universidade de São Paulo; Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo; Programa de Pós-
Graduação em Arquitetura e Urbanismo.
São Paulo (SP), Brasil.
carolina.boaventura@usp.br

Deusa Maria Rodrigues

Boaventura 

Pontifícia Universidade Católica de Goiás; Curso
de Arquitetura e Urbanismo; Programa de Pós-
Graduação em História.
Goiânia; Anápolis (GO), Brasil.

* Autora correspondente.

CRediT

Contribuição de autoria: Concepção, Curadoria; Análise; Metodologia; Redação – rascunho original; Redação – revisão e edição: BOAVENTURA, C. R.; Validação; Visualização; Redação – revisão e edição: BOAVENTURA, D. M. R.

Conflitos de interesse: As autoras certificam que não há conflito de interesse.

Financiamento: Não possui.

Aprovação de ética: As autoras certificam que não houve necessidade de aprovação de Comitê de Ética.

Uso de I.A.: As autoras certificam que não houve uso de inteligência artificial na elaboração do trabalho.

Editores responsáveis: Daniel Sant’Ana (Editor-Chefe); Ana Elisabete Medeiros (Editora Associada); Elane Ribeiro Peixoto (Editora Associada); Aline Stefânia Zim (Editora Associada); Sarah Adorno Blanco Vencio (Assistente editorial).

Resumo

Da Antiguidade à Modernidade, os tratados da disciplina que versam sobre os preceitos da boa arquitetura ocidental, elegeram o corpo do homem como o parâmetro de proporcionalidade adequada para a ideação dos edifícios. Estes escritos também comumente associam o masculino como referência de austeridade, rigor, racionalidade e objetividade. Todavia, o corpo e o masculino tomados como canônico pela disciplina se referem apenas à determinadas estruturas, medidas, proporções e atributos. Excluem, portanto, as demais expressões de corporeidade e de masculinidade. Neste sentido, o artigo discute o papel da arquitetura na construção cultural e social do ideal de corpo masculino e de masculinidade por meio da retomada dos principais manuais da arquitetura que estabelecem relações construtivas e simbólicas entre corpo e arquitetura. Sem almejar propor um novo paradigma de corpo, observa-se como algumas experiências na arte contemporânea denunciam a repetição dos símbolos de virilidade e tensionam as estruturas canônicas das masculinidades reforçadas pela história da arquitetura.

Palavras-Chave: Arquitetura; Corpo (artes); Historiografia; Masculinidade; Arte contemporânea.

Abstract

From the Antiquity to Modernity, the discipline's treatises that discuss the precepts of good Western architecture have chosen the male body as the appropriate proportionality parameter for the building conception. These writings also often associates the male body as a reference of austerity, rigor, rationality and objectivity. However, the body and the male considered as canonical by the discipline refers only to certain structures, measurements, proportions and attributes. However, the body and the masculinity considered as canonical by the discipline refers only to certain structures, measurements, proportions and attributes. Therefore, it leaves out other expressions of corporeality and masculinity. In this sense, the article examines the architectural role in both cultural and social construction of the ideal male body and masculinity by revisiting the main architectural manuals. Without aiming to propose a new paradigm of the body, this essay explores how some experiences in contemporary art highlight the repetition of virility symbols and expose the canonical structures of masculinity reinforced by the history of architecture.

Keywords: Architecture; Body (art); Historiography; Masculinity; Contemporary art.

Resumen

Desde la Antigüedad hasta la Modernidad, los tratados de la disciplina que tratan sobre los preceptos de la buena arquitectura occidental eligieron el cuerpo del hombre como parámetro de proporcionalidad adecuada para la concepción de los edificios. Estos escritos también suelen asociar lo masculino como referencia de austeridad, rigor, racionalidad y objetividad. Sin embargo, el cuerpo y lo masculino tomados como canónicos por la disciplina se refieren únicamente a determinadas estructuras, medidas, proporciones y atributos. Excluyen, por lo tanto, las demás expresiones de corporeidad y de masculinidad. En este sentido, el artículo discute el papel de la arquitectura en la construcción cultural y social del ideal de cuerpo masculino y de masculinidad mediante la revisión de los principales manuales de arquitectura que establecen relaciones constructivas y simbólicas entre cuerpo y arquitectura. Sin aspirar a proponer un nuevo paradigma de cuerpo, se observa cómo algunas experiencias en el arte contemporáneo denuncian la repetición de los símbolos de virilidad y tensionan las estructuras canónicas de las masculinidades reforzadas por la historia de la arquitectura.

Palabras clave: Arquitectura; Cuerpo (artes); Historiografía; Masculinidad; Arte contemporáneo.

1 Introdução

Interno e externo. Esse é o dualismo que, conforme Diana Agrest (2006), configura as normativas da tradição e do pensamento arquitetônico ocidental que determinaram as relações entre o corpo e arquitetura. Estes fundamentos, nomeado pela teórica como “sistema arquitetônico”, estão presentes desde os tratados renascentistas, amparados nos ensinamentos vitruvianos, até os preceitos modernos. A despeito das distintas sensibilidades estéticas e das intenções éticas que conduziram a produção teórica em cada período, para a autora, esta dupla relação permaneceu imutável ao longo da história da disciplina.

Alicerçado nos discursos logocêntrico e antropomórfico, este sistema, por um lado, inscreve o corpo do homem como protagonista, estabelecendo-o como elemento central para o desenvolvimento das regras e das configurações arquitetônicas e urbanas¹. Por outro, atribui à mulher e o seu corpo como entidades externas ao sistema. Entretanto, pontua Agrest (2006), na arquitetura o que está externo não é necessariamente excluído ou apagado, mas reprimido simbolicamente. Nas palavras da autora:

A sociedade estabelece um determinado tipo de ordem simbólica na qual nem todos têm a mesma chance de se enquadrar. Os que não se enquadram têm de encontrar o seu lugar no meio de ordens simbólicas, nos seus interstícios; representam então uma certa instabilidade simbólica. Tais pessoas geralmente são chamadas de esquisitas, anormais, pervertidas [...]. (Agrest, 2006, p. 586).

Embora o argumento de Agrest se detenha ao lugar marginal do corpo da mulher nos preceitos da arquitetura, pela leitura atenta de alguns dos textos fundantes dessa tradição,² é possível verificar que nem todos os corpos masculinos são enquadrados como base normativa para a disciplina. Cabe aqui, portanto, uma interposição. Qual corpo masculino e qual masculinidade foram tomadas como adequadas para servir a este sistema?

Há exigências formais: um corpo circunscrito no quadrado e na circunferência, dotado de determinada estrutura, proporção e massa. Mas além de atender às regras geométricas,

¹ Em seu texto, Diana Agrest (2006) apresenta dois “cenários” da arquitetura que demonstram a supressão do corpo da mulher nas metáforas e analogias que constroem a ideologia do “sistema arquitetônico”. No primeiro, a autora retoma os textos dos principais tratadistas do Renascimento: o *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti; o *Trattato di Architettura* de Antonio Alverlino Filarete; o *Trattato di Architettura Civile e Militare* e o *Trattato di Architettura, Ingegneria e Arte Militare* de Francesco di Giorgio. Segundo ela, estes escritos, tomados como base os *Livros* de Vitruvius, especificaram as regras e normativas arquitetônicas. Em primeiro lugar, o corpo masculino é estabelecido como parâmetro formal e proporcional a ser replicado na arquitetura e no desenho urbano. Depois, os escritos de Filarete e Di Giorgio suprimem as distinções de gênero ao estabelecerem o corpo masculino como sinônimo de figura humana e ao associarem metaforicamente a função de reprodução e nutrição ao homem. No segundo cenário, Agrest recupera os conceitos presentes no inconsciente social que relacionam o corpo feminino aos espaços da cidade e dos edifícios. São estes que delimitam a esposa à cozinha do lar e a meretriz, à rua.

² A figura do corpo masculino inscrito no quadrado e na circunferência, narrado no *De Architectura Libri Decem* de Vitruvius, foi largamente tema de representações e de estudos de proporções durante o Renascimento. Destacam as figurações elaboradas por Cesare Cesariano, Francesco di Giorgio e Leonardo da Vinci. Todavia, a relação entre corpo e arquitetura nem sempre foi mantida como imperativa nos tratados e manuais de arquitetura. Nos Setecentos, como nos lembra Mario D’Agostino (2006), emerge uma nova disposição artística não mais amparada nos estudos miméticos, mas na defesa da arquitetura autônoma e das formas neutras e puras. É o arquiteto Le Corbusier, em sua pesquisa da arquitetura clássica grega que repropõe as relações de proporcionalidade do corpo como fundamento para o desenho e constructo arquitetônico.

o corpo masculino canônico deve ser firme, reto, jovem, vigoroso e viril. Ademais, o comportamento também deveria atender a certas demandas. A razão, a austeridade, a ativez, a funcionalidade e a objetividade também devem pertencer à natureza masculina adequada. Não é impreciso dizer, portanto, que nas normativas do sistema arquitetônico não apenas o corpo feminino foi reprimido, mas também as expressões de masculinidade e de corporeidade que escapam as determinações geométricas e morais estabelecidas como adequadas.

Em face desta conjectura, este artigo tem como objetivo apresentar como os manuais e tratados de arquitetura designaram uma determinada expressão de corporeidade masculina como parâmetro capaz de regular as proporções, metáforas, signos e ornamentos na arquitetura e no urbanismo. Ainda, evidencia como este discurso contribui para a delinear as normativas sociais acerca da beleza do corpo masculino e do comportamento moral e virtuoso do homem, de modo que apenas algumas figuras e condutas são privilegiadas em detrimento de outras.

Para tal desígnio, parece-nos conveniente examinar os escritos teóricos que estabelecem o vínculo entre o corpo e a arquitetura como protagonista em suas teorias. Nesse sentido, os tratados do Renascimento, como pontua Agrest (2006, p. 587), possuem grande relevância, por fundarem a “base da arquitetura ocidental”. Mas para compreender o ativo papel cultural do sistema da arquitetura na construção dos ideais do gênero masculino, faz-se necessário indicar também tanto a origem deste pensamento quanto os desdobramentos posteriores, a saber, a Antiguidade clássica e o Modernismo.

Para pontuar esses três períodos da história da arquitetura, os escritos de Vitrúvio, Leon Battista Alberti e Le Corbusier foram mobilizados, bem como alguns interlocutores contemporâneos a eles. Todavia, com a eleição dessa tríade não almejamos oferecer ao leitor uma varredura historiográfica. Tampouco ajuizar e hierarquizar ética e esteticamente estas diferentes sensibilidades e teorias da arte e da arquitetura. Para o nosso objetivo, propomos identificar traços de repetição nestes escritos que versam sobre o corpo e a masculinidade exemplares. Desta forma, colocamos em relevo a distinção entre os modelos de beleza e moral que ocupam o interior do sistema da arquitetura e os que se encontram externos a ele.

Como percurso, em primeiro lugar, abordamos brevemente os enlaces teóricos que contribuíram para a construção deste “sistema arquitetônico”, tais como, a eleição do corpo masculino como o elo entre a arquitetura e a natureza; a conformação de um esquema de proporções que geometriza e define as formas perfeitas do corpo; a delimitação da postura e do comportamento tido como masculino e, por fim, os espaços e materiais que simbolicamente refletem o masculino.

Depois, sem almejar fincar soluções ante as determinações de gênero dadas pela arquitetura, o artigo pretende colaborar com o alargamento do diálogo acerca da relação entre o masculino e a arquitetura. Para tanto, mostramos alguns experimentos no campo da arte que propõem outras formas e expressões do corpo que podem servir como modos para uma fuga ao discurso arquitetônico que construiu a ideia hegemônica de corpo e de masculino. No cenário internacional, destacam-se os autorretratos de Cindy Sherman. Nacionalmente, referenciamos à exposição “Elástica Dimensão Viril” do artista e arquiteto Ronaldo Paixão e os experimentos em gravura de Helder Amorim. Por caminhos distintos, esses artistas apresentam outros modos possíveis de ser homem e masculino, colocando à prova a elástica cultura do corpo.

2 Norma e gênero na arquitetura

A vinculação entre corpo e a arquitetura está presente nos mais conhecidos escritos ocidentais que prescrevem sobre o ofício do arquiteto e sobre as partes da boa arquitetura. No *De Architectura Libri Decem* de Vitrúvio, o primeiro Tratado de Arquitetura do qual temos conhecimento, esta analogia é bastante elucidada nos livros III e IV, aqueles que se dedicam aos edifícios religiosos. Ao tomar os ensinamentos da Antiguidade grega como fundamento primeiro de sua obra, o arquiteto romano parte de uma premissa: para atingir a virtuosidade, a arquitetura deveria responder as diretrizes da *symmetria*, norma que determina que a harmonia reside na correspondência e na proporção das partes em relação ao todo. Relação encontrada apenas na matemática dada pelas manifestações naturais. Tem-se, então, uma primeira exigência: a arquitetura deveria se referenciar e mimetizar a natureza para atingir a excelência.

O corpo do homem, por sua vez, era o elo possível entre a arquitetura e a natureza. Afirmação essa que parece não ter sido inaugurada por Vitrúvio, mas remete ao aforismo pitagórico “[...] o homem é a medida de todas as coisas” e aos estudos de anatomia humana do escultor Policlete³. Contudo, essas preposições não se referem a qualquer corpo masculino. Era necessário atender a determinadas proporções de tal modo que o corpo circunscrevesse o retângulo e o quadrado, sendo o umbigo o centro geométrico. Tal como Vitrúvio descreve nas primeiras páginas do Livro III:

Com efeito, a natureza de tal modo compôs o corpo humano que o rosto, desde o queixo até ao alto da testa e à raiz dos cabelos corresponde à sua décima parte, a mão distendida, desde o pulso até a extremidade do dedo médio, outro tanto; a cabeça, desde o queixo ao cocuruto, à oitava parte; da parte superior do peito, na base da cerviz, até à raiz dos cabelos, à sexta parte, e do meio do peito ao cocuruto da cabeça, à quarta parte [...]. O umbigo é, naturalmente, o centro do corpo e com efeito, se um homem se puser deitado de costas com as mãos e os pés estendidos e colocarmos um centro de compasso no seu umbigo, descrevendo uma circunferência, serão tocados pela linha curva os dedos de qualquer uma das mãos ou dos pés. (Vitrúvio, 2006, p. 109-110).

Para tomar o corpo como representante da natureza, Vitrúvio o converte em um sistema de modulação no qual as partes menores do corpo atuam como módulos e coadunam proporcionalmente com as partes maiores. Essa descrição ganha grande fortuna entre tratadistas posteriores que se dedicaram a representar o cânone descritivo vitruviano com ilustrações e esquemas matemáticos, sendo o exemplar de Leonardo da Vinci o mais difundido. O humanista, avançando o esquema dado pelo autor do *De Architectura*, construiu a representação do corpo não apenas em um sistema bidimensional, mas buscou caminhos para trabalhá-lo em uma perspectiva racionalizada.

Para aproximar-se da natureza, o corpo masculino foi inserido em esquemas de modulações que regulavam a corporeidade perfeita e bela. Esse corpo servia como o fundamento metodológico e métrico para as edificações de maior protagonismo na pólis: os templos. Estes edifícios sagrados deveriam ser erigidos obedecendo os mesmos

³ Joseph Rykwert (2015, p. 120) explica a relação do texto vitruviano com os ensinamentos dos filósofos, artistas e matemáticos gregos: “[...] a organização do texto de Vitruvius era claramente derivada de alguma fonte pitagórica perdida; no entanto, a relação de Vitruvius com os ‘antigos’ e os ‘matemáticos’ é obscura. Sua dívida parcialmente reconhecida para com tal fonte sugere uma conexão entre os esquecidos cânones pitagóricos e pós-Policlete, ainda que a filiação deva permanecer uma pressuposição”.

esquemas proporcionais do corpo abstrato, pois a relação matemática garantiria elegância ao empreendimento. A coluna, o principal componente construtivo, revelava com maior clareza a correlação com o corpo. Deste modo, em conformidade com as medidas do homem ideal, a coluna do gênero dórico deveria ter como o diâmetro de arranque da base a sexta parte de sua altura, tal como explica Vitrúvio:

Querendo eles colocar as colunas neste templo, não possuindo as respectivas comensurabilidades e procurando uma metodologia conveniente que lhes permitissem sustentar o peso e configurar uma manifesta elegância mediram com exatidão a planta do pé viril e a reproduziram em altura. Tendo descoberto que o pé correspondia no homem a sexta parte de sua estatura, transferiram o mesmo para a coluna e qualquer que fosse o diâmetro da base do fuste, elevaram-no em seis vezes em altura incluindo o capitel. Deste modo, a coluna dórica começou a mostrar nos edifícios a proporção, a solidez e a elegância de um corpo viril. (Vitrúvio, 2006, p. 143).

Mas não se tratava apenas de um esquema geométrico, era também importante transferir o aspecto e a expressão do ideal masculino à edificação. Segundo o princípio de *decoro*, os elementos construtivos e os ornamentos deveriam ser empregados de acordo com os critérios conveniência, de tal modo que, “à Minerva, Marte e Hércules levantam-se templos dóricos; com efeito, convém que a estes deuses, devido a sua força, se ergam edifícios despojados de ornamentos” (Vitrúvio, 2006, p. 38). A virilidade, a elegância, a força, a solidez e a ausência de ornamento são os constantes vocabulários adotados para descrever uma arquitetura “masculina”. Por isso, o gênero dórico era usado para homenagear as figuras religiosas que expressavam força, potência e racionalidade. Em contrapartida, dotado de “delicadeza” e “sutileza” o gênero jônico era adequado para divindades que expressavam em sua essência a feminilidade, como a deusa Diana.

Essas passagens sugerem uma clara divisão e compreensão do que determina o masculino e o feminino. Os elementos construtivos e ornamentos arquitetônicos deveriam, portanto, materializar esses dois pólos. De um lado a ordem dórica: firme, reta, elegante, sólida e sem ornamentos, ou seja, componentes que ilustram e determinam o ideal masculino de corporeidade e de virilidade. De outro, a coluna jônica: delicada, sutil, dotada de ornato e arabescos. Deste modo, os primeiros tratados da arquitetura não apenas ensinam sobre o caráter da boa arquitetura e do fazer virtuoso do arquiteto, mas operam com ideais restritos de gênero e de beleza que foram reafirmados ao longo da história e teoria da arquitetura.

Relações e analogias semelhantes entre o corpo e a arquitetura são encontradas também, séculos depois, no *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti. Atento aos ensinamentos de Vitruvius, o autor renascentista aborda no livro Sexto os gêneros na arquitetura e seus ornamentos. Para ele, estes são elementos extraídos da observação da natureza e se constituem como o “princípio universal de beleza” (Alberti, 2011, p. 591). Trata-se, portanto, da beleza cujo juízo é comum a todos os homens e não apenas àquela que se refere ao gosto ou à opinião particular. Em outras palavras, é um “princípio inato no espírito” (Alberti, 2011, p. 592) que desperta também a razão. A beleza nos corpos, e consequentemente na arte edificatória, era encontrado na perfeita aliança e concordância entre as partes de determinado conjunto, de modo que não se poderia extrair ou adicionar nenhum elemento sem que houvesse perda:

Todo corpo consta de partes determinadas e próprias, das quais, realmente se tirares alguma, ou reduzires a uma maior ou menor, ou transferires para ligares

inadequados, sucederá que se deteriora aquilo que neste corpo estava de acordo com o decoro. (Alberti, 2011, p. 592).

Ainda no livro Sexto, Alberti mantém a polaridade entre feminino e masculino dada por Vitrúvio, empregando termos correlatos:

[...] ensinados pela natureza, descobriram três modos de ornar a casa [...]. Um deles era mais compacto e mais apto para o esforço e para durar: a este chamaram de dórico; o outro era fino, muito elegante; chamaram-lhe coríntio; ao intermédio, porém era uma espécie de composição de ambos, chamaram-lhe de jônico. (Alberti, 2011, p. 594).

Embora as fórmulas modulares dos templos descritas por Vitrúvio não sejam as mesmas das indicadas por Alberti ou por demais tratadistas, ambos mencionam equilíbrio, harmonia e concordância entre as partes para definir a beleza dos corpos humanos e da arquitetura. Nota-se, contudo, que os corpos que são tomados como paradigmáticos, por um lado, não são extraídos diretamente da imitação da natureza, mas são figurações idealizadas e reguladas pela exatidão de uma estrutura geométrica. Por outro, características comportamentais e sociais que delimitam o universo masculino também atravessam esses escritos. Assim, comumente são citados atributos como virilidade, seriedade, racionalidade, potência.

A concepção de *kanōn*, termo que originalmente significa “norma ou critério de excelência” (Rykwert, 2015, p. 121), foi transformada por artistas da Antiguidade em diretriz de proporção e de beleza. A célebre estátua de bronze de Policeto, o *Doríforo* (Figura 1), encarnou essa noção de cânone do corpo masculino. A peça foi considerada como padrão a ser perseguido por conter as proporções exatas da perfeição, tomando a cabeça como módulo referencial para as demais partes. Além de conter a geometria ideal, a figura também representa a postura que reflete o equilíbrio, a harmonia, compensação de peso e a altivez masculina, conferido, sobretudo, pelo semblante calmo e centrado e pela disposição das pernas: uma estendida e fixa ao solo, a outra em repouso.

Andrew Stewart (1997) observa que essas exigências transcendiam o universo da arte e da arquitetura. Elas refletem também a compreensão grega sobre a excelência de masculinidade a ser alcançada pelo cidadão: aquele que logra equilibrar o desenvolvimento físico e o intelectual. Qualquer vestígio que fugisse dessas delimitações de perfeição era condenado. A aproximação com os gestuais considerados femininos, por exemplo, colocava em xeque o status de cidadão, com sinaliza o autor:

O objetivo era a *arete* ou a excelência pessoal e, na Atenas clássica, o *sophron* e o *knaios* representavam os casos-limite. O primeiro é o homem íntegro de *arete* comprovada que alcança a autorregulação por meio do autoconhecimento – o cidadão perfeito –, enquanto o segundo é o oposto: um prostituto. Um homem que gosta de ser penetrado e é passivo como uma mulher corre o risco de perder seus direitos de cidadão, os direitos do homem livre, soberano e ativo. Ele também não foi capaz de desenvolver a *hexis* corporal adequada a este último. Seu olhar instável, seu pescoço curvado, seus joelhos dobrados, seu gesto efeminado e seu andar hesitante o denunciavam imediatamente. (Stewart, 1997, p. 11, tradução nossa).⁴

⁴ No original: “The goal was *arete* or personal excellence, and in classical Athens the *sophron* and the *kinaios* represent the limiting cases. The first is the upright man of proven *arete* who has achieved self-regulation through self-knowledge – the perfect citizen – whereas the second is the opposite: a male prostitute or catamite. A man who likes being penetrated and is

Figura 1: *Doríforo*.



Fonte: Rykwert (2015, p. 124).

No campo da arquitetura, a coluna dórica talvez tenha sido o elemento mais celebrado e empregado por sua potência simbólica. Não era somente uma solução que articulava beleza e adequação, mas a ordem elucidava civilidade, racionalidade, essencialismo e vigor. Joseph Rykwert (2015, p. 354) mostra que a ordem dórica, muitas vezes, era tida como superior em relação às demais pois “foi idealizada como quintessencial, a concentração de tudo que havia de melhor na arquitetura grega”. A doutrina da cabana primitiva de Marc-Antoine Laugier promovida em meados do século XVIII certamente também contribuiu com o imaginário que associou a coluna dórica como fundamento da arquitetura. Em seu *Essai*, Laugier retoma a lenda narrada por Vitrúvio sobre a cabana de

passive like a woman, he risks losing his citizen rights, the rights of the free, sovereign, active male. He has also failed to develop the latter's proper bodily *hexis*. His unsteady eye, bent neck, knock-knees, effeminate gesture, and mincing gait give him away at once”.

madeira da qual derivam os templos gregos feitos em pedra. Com isso ele defende que o esquema do frontão sustentado pelos quatro pilares estava presente na origem da arquitetura e a coluna dórica imitava efetivamente essa construção primitiva. Embora a teoria de Laugier não seja fundamentada em evidências e comprovações arqueológicas, conforme pondera Rykwert (2015), as metáforas de civilidade e essencialidade da ordem dórica se arrastaram até aos projetos arquitetônicos modernos.

A proposta de Adolf Loos para o concurso do *Chicago Tribune Building* (Figura 2) de 1922 é um exemplo da manutenção da simbologia do dórico. O desenho do arquiteto tinha a forma de uma enorme coluna dórica cujo fuste de granito polido preto abrigaria 21 andares de salas de escritórios. Este edifício-coluna estaria apoiado em uma base com onze andares de altura, construída em tijolo terracota. Nela, estaria localizada a entrada principal, marcada pelo sistema de colunas e entablamento também feitos em granito preto e dispostos conforme o templo do gênero *in antis* e suportados pela cornija adequada ao gênero.

Figura 2: Proposta de Adolf Loos para o concurso do *Chicago Tribune Building*, 1922.



Fonte: Rykwert (2015, p. 43).

Para Loos, a base em tijolos mostraria uma continuidade de Chicago, uma relação próxima com o seu entorno. Já a coluna serviria como um marco na paisagem da cidade. E mesmo ante a rejeição do júri do concurso e das duras críticas dos teóricos da arquitetura, Loos justificou o seu projeto pela capacidade da ordem dórica em expressar tradição histórica e civilidade sem recorrer à ornamentação e ao excesso. Nesse sentido, Rykwert (2015) esclarece sobre a crença da ordem dórica como cânone de integridade na arquitetura:

A ordem dórica parecia ter sido a forma histórica fundamental, a grande conquista da construção humana, liberta da contingência estrutural ou da necessidade básica de abrigo [...]. [Ela] oferecia essa resposta particularmente refinada: uma resposta cívica, que ele via como que enobrecedora de um cenário particular [...]. [Ela] provia a única figura que poderia enobrecer a necessidade básica de abrigo. (Rykwert, 2015, p. 44-45).

Por uma outra via, o corpo masculino e a compreensão de masculinidade constituídas na Antiguidade operaram como fundamento de outras expressões da arquitetura do século XX. O esquema proporcional geométrico, a beleza e a universalidade foram eixos centrais da pesquisa do Charles-Édouard Jeanneret, comumente conhecido como Le Corbusier. Em 1948, o arquiteto lança uma de suas publicações mais famosas, *Le Modulor*. Em 1953, ele publica a continuação da mesma pesquisa, *Modulor 2*. Nesse contexto, a disciplina da arquitetura centrava os seus esforços para pensar o homem, a arquitetura e a cidade sob a ótica da modernidade que celebrava o triunfo da verdade e da razão, pautados na técnica, na indústria e na máquina.

Apesar da distância temporal entre os Tratados e esse escrito, o arquiteto estava atento aos ensinamentos dos mestres da Antiguidade. O apreço pelo *Parthenon*, declarado em seu *Vers une Architecture* e nos seus diários de viagem já indicavam que Corbusier queria atualizar para o contexto do ocidental do século XX o problema de conceber “[...] um sistema coerente, que afirmava uma unidade essencial” (Le Corbusier, 2010, p. 35).

Empenhado em repensar o sistema decimal como medida global desde a Revolução Francesa, uma abstração sem corporeidade – segundo o arquiteto – o retorno ao corpo como medida referencial significa para Le Corbusier o reencontro do homem com seu *habitat*, seu conforto e, como modelo de beleza e harmonia, pois é

[...] [a] matemática que regula o corpo humano – graciosa, elegante e firme, causa da qualidade harmónica que nos comove: a beleza (apreciada, evidentemente, pelo olho humano, segundo um conceito humano; de facto, não poderia haver para nós outro critério). (Le Corbusier, 2010, p. 36).

Por outro lado, tratava-se também de responder a uma demanda dos tempos industriais, ou seja, de pensar uma medida comum para a fabricação em massa de objetos e mobiliários. Todavia, o *Modulor* enquanto um “[...] instrumento de medição baseado na estatura humana e na matemática” (Le Corbusier, 2010, p. 75) e distinto dos esquemas dos tratadistas que partem de uma figuração idealizada, surge da união das regras geométricas com a eleição de um determinado corpo masculino. Conforme sinaliza o arquiteto, citando Marcel Py, um de seus colaboradores: “[o]s valores do Modulor, na sua forma actual, são determinados pela estatura de um homem de 1,75 m. Mas esse valor diz respeito, sobretudo, a um tamanho francês” (Le Corbusier, 2010, p. 76). Já na segunda versão do livro, é eleito o corpo de um homem caucasiano de 1,83 m como padrão de medida. E apesar da revisão entre as duas, trata-se de referenciais corporais demasiadamente estreitos considerando a declarada pretensão do arquiteto em atingir a

universalidade.

Não apenas as normativas da arquitetura moderna incorporadas na figura do *Modulor* tangenciaram as questões de gênero. Discussões sobre materialidade e ornamentação modernas também reforçaram, como comenta Joel Sanders (1996), a noção de imperativo masculino. O tratamento das superfícies dos edifícios em pintura branca era associado à higiene, à lógica, ao essencialismo e à austeridade, ou seja, atributos que são comumente ligados ao campo do masculino. Até mesmo a divisão interna dos espaços e os revestimentos aplicados neles deveriam refletir simbolicamente a força e a razão masculina. As bibliotecas, os bares e os ambientes corporativos, espaços do exercício da masculinidade, recebiam painéis de madeira. Aos móveis, o aço e o couro eram acabamentos que carregam valores da masculinidade industrial. Recursos empregados nos próprios projetos do arquiteto modernista, como pontua Joel Sanders (1996):

Le Corbusier derivou o seu léxico de materiais a partir de tipos de edifícios habitados principalmente pelo homem (fábricas e mosteiros), bem como do domínio tradicionalmente masculino dos transportes (carros, navios, aviões). Mas embora esses materiais remetam diretamente aos ambientes masculinos, também transmitem de forma mais sutil os valores sociais a eles associados. (Sanders, 1996, p. 14, tradução nossa)⁵.

Embora tanto os tratados da Antiguidade quanto os manuais modernos buscassem soluções que ordenassem e determinassem a boa arquitetura tomando o corpo como elemento e analogia primordiais, esses escritos contribuem para estreitar e enquadrar as qualidades físicas e comportamentais inerentes ao homem. Pautados pelo discurso da razão, da ordenação do espaço e do alcance da beleza, o corpo do homem na historiografia da arquitetura cumpre o fundamento pitagórico de ser a medida de todas as coisas. Entretanto, como visto, não se trata de celebrar o masculino, mas de restringir e reduzir o campo do que significa homem e o corpo masculino. Por um lado, o corpo desejado e figurado nos esquemas era sólido, rígido, viril, vigoroso, esbelto, geometrizado, funcional e alheio aos ornamentos. De outro, a austeridade, a racionalidade, a ponderação e o equilíbrio encarnam o caráter masculino. Quaisquer outros fatores externos a essa delimitação não pertenciam ao estreito lugar da beleza e da harmonia arquitetônica.

3 O estreito lugar do masculino

A historiografia mostra as alterações do fazer arquitetônico ao longo dos anos. Os contextos, os resultados formais, as técnicas empregadas, as motivações, as organizações sociais envolvidas e os símbolos mudam ou se transformam. Todavia, o corpo masculino, de Vitruvius a Le Corbusier, foi reiteradamente tomado como recurso de mimetização na arquitetura. É curioso notar que nesse percurso histórico poucas alterações foram feitas acerca do que determina a natureza da masculinidade. Mesmo com distintas versões e combinações proporcionais, a arquitetura colaborou para afastar o masculino de qualquer traço que o associava à tortuosidade, organicidade e decoração, pois esses eram atributos exclusivamente femininos.

No campo do visível, a matemática era aquela que definia quais corpos eram adequados

⁵ No original: “Le Corbusier derived his lexicon of materials from buildings types mainly inhabited by man (factories and monasteries) as well as from the traditionally male domain of transportation (cars, ships, airplanes). But while these materials directly recall male environments, they also more subtly convey the social values associated with them”.

para servirem de modelos. Assim, a objetividade geométrica era o que unia a perfeição da natureza à arquitetura através da modulação do corpo. Contudo, a proporção canônica não apenas definiu as normas das edificações, mas também reforçou os parâmetros de beleza e de masculinidade que se estenderam até os dias atuais. No campo simbólico, essa determinação corroborou para solidificar os códigos, a postura e os comportamentos aceitos para os homens.

Embora o corpo canônico masculino da arquitetura delimite o território conveniente ao universo do homem, trata-se de um corpo abstrato, idealizado e que não existe em matéria. Para Stewart (1997), a representação ideal do homem no período da Antiguidade não foi fundamentada na observação e cópia de corpos de homens comuns. Para autor (Stewart, 1997) essa constatação não é imprecisa. Afinal, os estudos paleontólogos que examinaram as evidências osteológicas dos homens gregos indicaram que estrutura e proporção destas não coincidem com as das representações das estatuárias. Portanto, a corporeidade perfeita é um “trabalho da cultura” e, como tal, conta com um certo grau de arbitrariedade. Em suas palavras:

[...] Como observa uma autoridade proeminente em paleopatologia grega: [...] “[Os habitantes da Grécia] não coincidem com a representação idealizada do corpo humano na escultura grega. [Mas] embora o homem comum não tivesse nem a graça esbelta de uma estátua de Apolo nem a força concentrada em uma de Héracles, ele tinha um corpo flexível e vigoroso em sintonia com a rotina da vida cotidiana”. Portanto, todas essas imagens são fantasias, construções metafóricas destinadas a expressar uma política particular de verdade sobre a condição humana. (Stewart, 1997, p. 12, tradução nossa).⁶

Um modelo que pretende atingir a universalidade, a eternidade e a verdadeira beleza. Em outras palavras, um corpo impossível, cuja existência se dá apenas no plano do ideal. É uma *idea* em sentido platônico. Segundo o filósofo grego, a realidade sensível na arte e na arquitetura consistia na mera cópia degradada da perfeição e eternidade das ideias, pois estas só poderiam ser alcançadas pelo intelecto.

Nesse sentido, comenta Erwin Panofsky (1998) que Cícero em *O Orador* defende que a representação artística em sua perfeição não poderia ser capturada pelos olhos ou por nenhum outro sentido, pois não há modelo perfeito na realidade sensível e empírica. A imagem perfeita existe apenas na alma do artista. Por isso, o escultor Fídias ao retratar Zeus, símbolo máximo da beleza e potência masculina, não elege nenhum homem para se inspirar, mas dirige-se apenas à sua alma para buscar a essência da beleza. Portanto, o artista é, conclui Panofsky (1998, p. 18, tradução nossa):

[...] condenado a um vão esforço, embora em seu próprio espírito ele guarde um sublime protótipo de beleza, no qual, como criador, pode fixar seu olhar interior; e mesmo que ele não possa transferir para a obra criada toda a perfeição dessa imagem interior, ela contém, entretanto, uma beleza muito superior à simples cópia de uma “realidade” atraente, mas apresentada apenas por meio dos enganosos sentidos e, ainda assim, muito diferente do

⁶ No original: “As a leading authority on Greek palaeopathology notes: [...] ‘[The inhabitants of Greece] does not coincide with the idealized representation of the human body in Greek sculpture. [But] although the average man had neither the slender grace of a statue of Apollo nor the force concentrated in on of Herakles, he did have supple, vigorous body attuned to the grind of daily life.’ So all these images are fantasies, metaphorical constructs intended to express a particular politics of truth about the human condition”.

simples reflexo de uma “verdade” reconhecível apenas pelo intelecto.⁷

De Vitruvius a Corbusier, o corpo harmônico perscrutado pela arquitetura, seja para alcançar uma simbologia mítica, seja pela necessidade de padronização focada na produção industrial, refere-se a uma corporeidade inatingível. No entanto, aquilo que foge a essas medidas e proporções escapam ao campo da beleza e ao modelo comportamental que definem a correta forma de ser homem. Sem haver escapatória é tentador questionar: o que aconteceria se quebrássemos as normativas? Se fugíssemos daquilo que foi desenhado – e de certa forma imposto – pela tradição? Se parássemos de tentar alcançar a beleza e um masculino inalcançáveis?

Podemos, na verdade, ir além: o que aconteceria se deturpássemos as regras, invertendo os seus pressupostos? E se o masculino pudesse remeter às curvas e delicadeza de uma coluna jônica e não a dureza de um dórico? Ou melhor: e se a beleza for buscada não em um universo do eterno e do inatingível? E se a beleza morasse precisamente na variedade e inconstância que nos deparamos nos corpos do nosso dia a dia? E se reconhecemos no cotidiano as figuras e imagens que ocupam os espaços dos museus? E se a beleza não fosse a rígida divisão entre feminino e masculino, mas fosse justamente reconhecida na fusão, no difuso, no entremeio dessas duas coisas?

Roland Barthes (2003), em *O Neutro*, apresenta uma possível saída aos modelos de cisões radicais que determinam os padrões, normas e conceitos. Neste escrito, derivado do curso ministrado em 1978 no *Collège de France*, Barthes investiga, no discurso literário e filosófico, a incidência de inflexões que burlam qualquer estrutura paradigmática, ou seja, tudo aquilo que encerra ou define um sentido em detrimento de outros, aos quais ele nomeia como “Figuras”.

O Neutro é um campo livre de pesquisa de figuras que refletem o polimorfo, o que escapa os paradigmas e a fixidez da determinação e do espaço dogmático. Também chamadas de cintilações e nuances, essas figuras mostram exemplos de esquivas da captura paradigmática, seja por denunciarem modos conflituosos do discurso, seja por corresponderem às formas de suspensão do binarismo. Elas são o levantamento de um *corpus* textual que expõe distinções semânticas presentes em um mesmo termo. Ao não apontar nenhuma predileção ou hierarquização entre os sentidos apresentados, Barthes pretende combater a unicidade e a imposição dos discursos por meio da neutralização deles. Trata-se de uma investigação tópica, nas palavras de Barthes (2003, p. 21), que não visa produzir resultados. É uma pesquisa que “não censura o efeito, mas que não cuida do resultado” (Barthes, 2003, p. 26). Contudo, não é o vazio ou a negação de sentido que o autor nos aponta como alternativa ao discurso enrijecido. Com a exibição d’*O Neutro* somos apenas conduzidos a uma abertura semântica, um campo “polimorfo”. Uma flutuação de sentido.

Para esse empreendimento, o teórico expôs de modo descontínuo, sem qualquer ordem metodológica ou sequência conceitual, pouco mais de vinte figuras d’*O Neutro*, cada uma delas registradas por um nome. Especialmente, uma das figuras nos interessa

⁷ Na versão em espanhol: “[...] condenado a un vano esfuerzo, sino que en su propio espíritu guarda un sublime prototipo de belleza, en el cual, como creador, puede fijar su mirada interior; y aunque no pueda transferirse a la obra creada toda la perfección de esa imagen interior, contiene ésta, sin embargo, una belleza muy superior a la simple copia de una «realidad» atractiva, pero presentada sólo a través de los engañosos sentidos y, sin embargo, muy distinta del simple reflejo de una «verdad» únicamente cognoscible por el intelecto”.

para pensar a expansão do lugar do masculino e do feminino: figura do andrógino.

[...] Portanto o andrógino é o Neutro, mas o Neutro é na verdade o grau complexo: uma mistura, uma dosagem, uma dialética, não do homem e da mulher (genitalidade), mas do masculino e do feminino. Ou melhor ainda: o homem em que há feminino, a mulher em que há masculino. [...] Neutro (se é um homem que fala): = homem embebido, banhado na feminilidade (como um aço embebido em certas águas). [...] (Barthes, 2003, p. 397-398).

Outras propostas semelhantes se encontram no universo das artes. Estes experimentos contemporâneos nos convidam a reagir à tradição paradigmática que define os corpos e o terreno da masculinidade. Eles também sugerem algumas provocações: O que acontece se colocarmos outros corpos nos lugares onde já se espera a representação do tradicional cânone? E se esses corpos forem dotados de maior elasticidade? Afinal, o que pode um corpo masculino?

4 Uma masculinidade elástica

Sem buscar substituir o tradicional paradigma de masculinidade cunhado pela arquitetura por outro modelo formatado, acreditamos que algumas expressões da arte contemporânea podem contribuir para o alargamento da crítica arquitetônica acerca dos limites e determinações traçados pelo sistema. Afinal, é também escopo do campo teórico contestar os modelos de constructo e as suas ordens simbólicas; bem como questionar o papel cultural que a arquitetura desempenha no corpo social. E, por fim, repropor configurações que acomodem manifestações mais plurais.

No cenário internacional, a artista Cindy Sherman apresentou na galeria Metro Pictures, em 2010, dez registros fotográficos de seu próprio corpo. Nesta série a artista, conhecida por ter sido influenciada pelas técnicas de maquiagens das *drag queens*, ora usa efeitos que reforçam expressões mais fortes e quadradas, ora realça contornos mais delicados e arredondados. Para posar, ela incorpora poses, atitudes e vestimentas associadas ao universo masculino (Figura 3). As pessoas retratadas expressam altivez, robustez, seriedade e solidez. Mas, ao contrário das normas do sistema da arquitetura que associaram tais características ao corpo masculino, a artista propõe uma ambiguidade.

São figuras que se passariam por masculinas diante de olhar desatento. Mas quando os olhos percorrem os detalhes das imagens, como o corpo esguio, os dedos magros e alongados, os traços finos do rosto – traços comumente associados ao feminino – ganham relevo. Com esses personagens enigmáticas, a artista coloca em suspensão a rígida divisão entre a representação do corpo feminino e do masculino. Aqui as categorias binárias de gênero se misturam e se confundem. Curiosamente, todas as obras não levam nomes, deixando livre para o espectador buscar ou não uma identidade para os personagens figurados.

Figura 3: *Untitled #615* (2019), de Cindy Sherman. Impressão por sublimação de tinta, 177,8 cm x 216,5 cm.

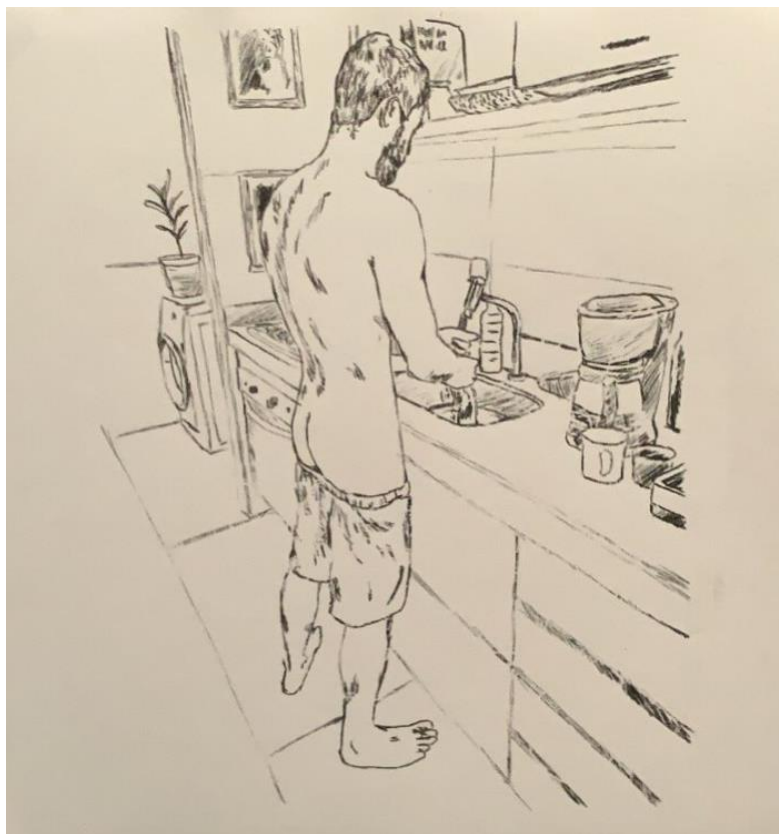


Fonte: Metro Pictures. Disponível em: <https://www.metropictures.com/exhibitions/cindy-sherman20/selected-works?view=slider#9>. Acesso em: 29 set. 2025.

No contexto nacional, o goiano Helder Amorim pesquisa materialidades da gravura para produzir imagens sobre o masculino e a virilidade. Em seu percurso, o artista fotografa o seu próprio corpo nos espaços íntimos de sua casa e depois reconstrói essas imagens com diversas técnicas de impressão. Ele se representa em cenários mais comumente associados ao feminino: banheiros, cozinhas, salas de estar rodeadas de plantas, quadros e adornos (Figuras 4 e 5). Aqui a virilidade e o corpo masculino ocupam o lugar do doméstico, do íntimo, do cuidado e da minúcia. E com isso, propõe um deslocamento: o masculino, que comumente ocupa os lugares do social e do público, agora ocupa os espaços e as atividades relacionadas ao cuidado dos ambientes privados.

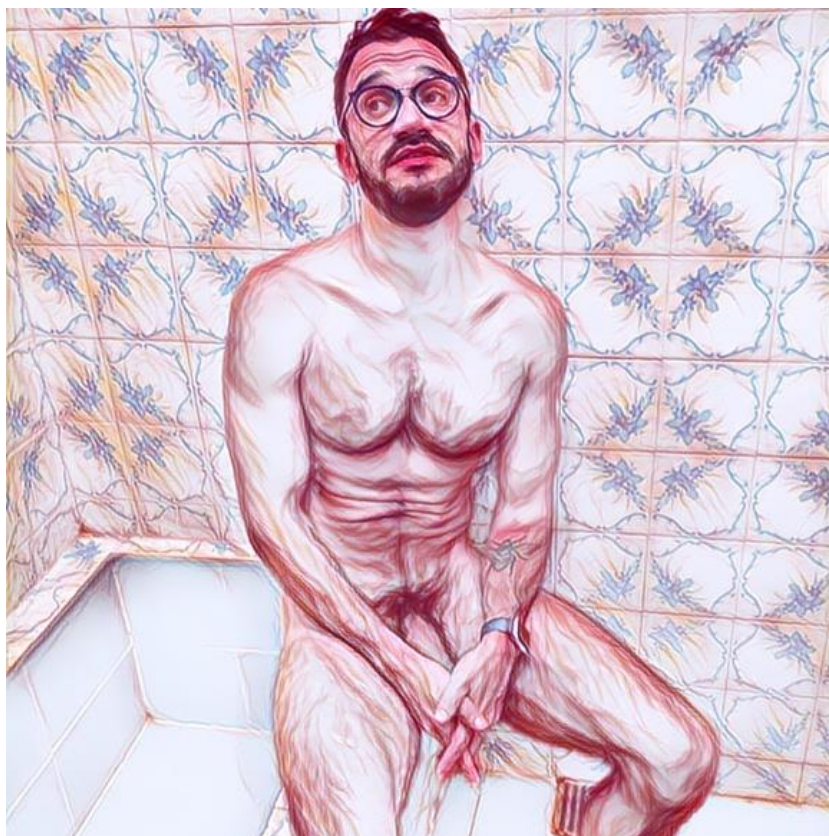
E diante dessas autoimagens, Amorim experimenta o efeito da goiva ou do grafite em várias superfícies para representar os traços fortes do delineamento de um corpo masculino. O homem maior, largo e robusto, não é apenas uma escolha estética, mas segundo Amorim (2021), é uma corporeidade que dialoga melhor com a matéria que envolve os processos de gravura. Em suas palavras: “homens perfeitos demais não ficavam interessantes nas manchas das minhas gravuras” (Amorim, 2021, p. 54). Há, contudo, uma tensão nas imagens do artista: por um lado a imagem retratada é a de um corpo forte e robusto, por outro trata-se de uma gravura impressa em papel, uma mídia frágil, sensível que não admite ferocidade em seu trato.

Figura 4: *Sem título* (2020), de Helder Amorim. Grafite sobre papel, 17 cm x 11 cm.



Fonte: Imagem concedida pelo artista.

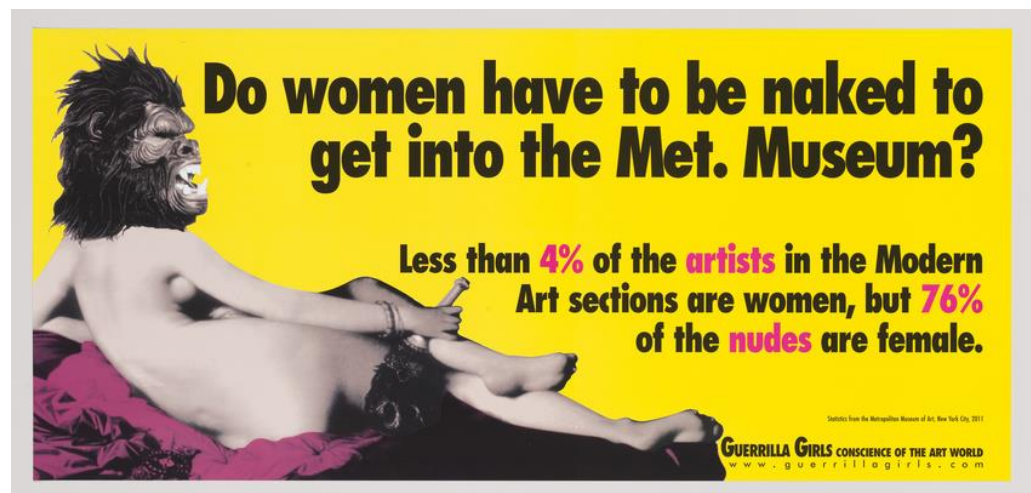
Figura 5: *Sem título* (2020), de Helder Amorim. Pintura digital.



Fonte: Imagem concedida pelo artista.

Também, ao capturar momentos privados, Helder Amorim permite que o espectador se torne em um *voyeur* que observa por trás da fresta da fechadura o modelo-artista: um homem nu, ativo e sereno, mas muitas vezes exposto em poses e contextos eróticos e homoafetivos. A nudez⁸ quando associada a sensualidade e a sexualidade, vale lembrar, historicamente foi mais explorada na arte e na arquitetura por meio do corpo feminino. Ao passo que a nudez masculina é associada ao poder, confiança, força e idolatria. Esse descompasso é explorado pelo grupo feminista de artistas Guerrilla Girls (Figura 6). Já na nudez proposta por Amorim há um deslocamento do lugar de exposição do masculino: o homem agora é objeto do desejo.

Figura 6: *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* (2012), de Guerrilla Girls. Pôster, 30,6 cm x 66,2 cm.



Fonte: The Whitney Museum of American Art. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/46999>. Acesso em: 29 set. 2025.

Outro caso é a exposição “Elástica Dimensão Viril: Desenhos e Esculturas” do artista e arquiteto Ronaldo Paixão que reuniu croquis, esculturas e animações quadro-a-quadro. O conjunto de obras foi mobilizado a partir do longa metragem *E Então Nós Dançamos* (2023), de Levan Akin. O filme retrata a jornada de um bailarino georgiano que, para tentar adentrar ao Balé Nacional Georgiano, leva o seu corpo ao limite. O limite do seu próprio corpo e o limite do cansaço, um esforço em adequar o seu corpo em um específico e estreito formato de dança. Um trabalho de se fazer caber onde parece não haver espaço. Nesse processo, ele descobre que o seu corpo não é apenas um instrumento para dar vida ao tradicional e normativo balé, mas é também um corpo real que tensiona estas normas ao encontrar o desejo e o prazer pelo outro. E, por consequência, ele encontra um pouco mais de si mesmo.

Nos primeiros segundos do longa, é mostrado o trecho de um espetáculo do *ballet* georgiano, uma cena em preto e branco com baixa qualidade na imagem – o que nos leva a acreditar que a imagem deve ser do início do século XX. Com um corte seco, surge um outro quadro, fechado e focado no rosto do protagonista Merab ensaiando. Ao abrir o quadro, vemos que todos os participantes trajam a mesma roupa preta e usam seus

⁸ Para uma leitura mais aprofundada sobre a nudez, consultar *The Nude*, de Kenneth Clark (1959). É importante notar que a nudez ganha diversos delineamentos ao longo da história da arte e nem sempre é associado a uma questão moral. Na Antiguidade grega, reforça Clark (1959, p. 24): “It expresses above all their sense of human wholeness. Nothing that related to the whole man could be isolated or evaded; and this serious awareness of how much was implied in physical beauty saved them from the two evils of sensuality an aestheticism”.

cabelos de modo bastante semelhante. O uniforme, sabemos, é o marco da indistinção. Contudo, o ensaio e a música são interrompidos pelo professor que anuncia: “Você é suave demais. Você deve ficar ereto como um monumento” – referindo-se ao protagonista Merab. Em seguida, ele complementa: “Você deve exprimir pureza, pureza virginal” – referindo-se à sua parceira. De um lado, ereto, forte, firme, potente: aquilo que é comumente atribuído ao masculino. E de outro, por oposição: pureza, delicadeza e leveza, o que se relaciona ao feminino.

Ao final do longa o protagonista, portando trajes que o diferenciam do grupo uniformizado, descobre uma nova forma de dançar que flutua entre passos e trejeitos do “masculino” e do “feminino” (Figura 7). Merab, contudo, não abandona os ensinamentos que o formou enquanto bailarino, mas ele foge das polaridades. Na dança e em seu corpo ele embaralha esses lugares fixados pelas normas e tradição sem abandoná-los completamente.

Figura 6: Pôster do filme *E Então Nós Dançamos* (2023), de Levan Akin.



Fonte: Festival do Rio. Disponível em: <https://www.festivaldorio.com.br/br/filmes/and-then-we-danced>. Acessado em jun. 2024.

Processo semelhante se dá na obra de Ronaldo Paixão, pois como Merab ele opera no campo da tradição da qual ele se constituiu. Como arquiteto, ele estabelece o corpo como parâmetro e o desenho como instrumento. Por isso, ele dispõe o desenho desses corpos em tamanhos grandes, quase em escala 1:1. E semelhantes as colunas, essas imagens criam espacialidade, pois elas funcionam também em relação com outros corpos – os dos visitantes. Entretanto, ele se afasta da tradição ao representar um homem massivo, denso, peludo, cujas proporções escapam às normativas de Policleto. Ao contrário de sua postura rígida masculina, esse corpo, dança, salta, se contorce e, ao fazer isso, cria movimentos orgânicos e volutas que nos fazem remeter ao feminino das colunas jônicas.

A recusa radical da tradição, portanto, não é uma saída, pois como mostra Barthes (2003), a completa supressão é também uma forma de impor novos paradigmas ou parâmetros. Assim, Merab, Ronaldo Paixão, Cindy Sherman e Helder Amorim ao abandonarem esse inalcançável esforço de atingir um ideal, operam a partir da tradição. Ou melhor, jogam e exploram com a tradição. Nela, propõem dobras, desvios e elasticidade e com isso, tensionam as estruturas canônicas das masculinidades reforçadas pela história da arquitetura. São obras que desenharam Neutros em sentido barthesiano. Aqui ganha peso a palavra elasticidade. A fuga desses artistas é justamente essa: dar ao que era rígido, uma outra dimensão, uma possível, uma elasticidade. E o elástico é a expansão. É aquilo que se estende, que ganha um novo campo, um novo terreno. É estender para ter espaço. É, sobretudo, a ampliação ou indeterminação do sentido de beleza e de arquitetura e no masculino.

5 Conclusão

Com o exame dos Tratados que fundamentaram os princípios da arquitetura e do urbanismo ocidental, Diana Agrest (2006) diagnostica uma dualidade ideológica no mundo da arquitetura. Trata-se dos preceitos e ordens que vinculam o corpo à arquitetura e atuam como parâmetro proporcional, geométrico e como categoria simbólica. O lado interno do “sistema da arquitetura” é ocupado pelo masculino e pelo corpo do homem. Este, embora tenha passado por algumas transformações ao longo da história, permaneceu como o alicerce fundamental do pensamento disciplinar desde Vitruvius. Pertence ao exterior, o feminino e o corpo da mulher.

É um arranjo, portanto, em que nem todos têm a chance de se enquadrar. Neste cenário, a autora identifica o campo da arquitetura e do urbanismo como uma potência cultural que reforça a hierarquia e o protagonismo da figura masculina em detrimento da feminina. Em concordância com Agrest (2006), compreendemos também que esta cisão não é feita apenas entre gêneros, mas seleciona o corpo e o masculino aceitos como exemplares. O interior do sistema é, portanto, reservado apenas ao modelo de perfeição masculina que atende a determinada estrutura corpórea e comportamental.

Para tal empreendimento, articulamos alguns dos tratados e manuais da arquitetura que tomam como premissas fundamentais a relação corpo e arquitetura com o intento de compreender a construção do discurso arquitetônico que impõe e define o masculino.

Com Vitruvius o corpo do homem foi eleito como o elo que liga a arquitetura à perfeição da natureza. O homem vitruviano, construído com rigor e exatidão geométricas é uma abstração matemática de modo que, cada parte de seu corpo corresponde a um jogo de proporção e modulação. Recebe especial destaque a coluna dórica, o principal elemento construtivo dos edifícios sagrados, que incorpora e simboliza os aspectos físicos e morais

do homem.

No Renascimento, a articulação entre o corpo e a arquitetura tornou-se particularmente relevante. Nos livros de Alberti as relações de proporcionalidade e a regra de coadunação das partes pelo conjunto permanecem semelhantes ao desenhado pelo Tratadista Romano. A exigência às normas de decoro reforça o entendimento que institui a virilidade, a racionalidade, a rigidez e a potência ao domínio do masculino.

Ao pesquisar os edifícios da Antiguidade, Le Corbusier propõe um outro padrão para regular o constructo arquitetônico: o *Modulor*. Embora almeje atingir a universalidade, elege como referência o porte e as medidas do corpo de um homem caucasiano e francês. Além do projeto corbusiano de padronização aliado à lógica industrial, Joel Sanders (1996) comenta como o funcionalismo contribuiu para associar materiais e espaços ao universo masculino. Era destinado aos homens, os ambientes sérios e austeros e, para compô-los, deveria ser usado materiais capazes de evocar o espírito masculino como o couro, a madeira e o granito preto.

Vale precisar que o recorrido biográfico sugerido não ambiciona contemplar toda a extensa história da arquitetura. O intento é de identificar os movimentos fundamentais que colaboraram para a construção do discurso unitário e fechado que delimita o que é o corpo do homem e a masculinidade. Ante a rigidez desse esquema responsável por externalizar o corpo da mulher e outras manifestações do masculino das normativas, o artigo propõe questionar a demarcação do sistema da arquitetura. Para isso, aponta experiências no campo da arte que tensionam as tradicionais representações de masculinidade.

Por caminhos distintos, os artistas jogam com a ambiguidade, o deslocamento e a expansão e colocam em xeque as normas que estipulam o que é adequado ao universo dos homens. Em seus retratos, Cindy Sherman ironiza o terreno social ocupado pelo homem ao explorar de modo acentuado as vestes e poses reconhecidas como másculas. Mas, ela provoca estranhamento com as suas figuras que possuem tanto traços femininos quanto masculinos. Helder Amorim propõe o deslocamento do masculino para os espaços da casa e atividades atribuídas ao âmbito feminino. O corpo que ele representa é sexualizado, que também aceita a passividade de ser observado e instigado pelo espectador. Por fim, Ronaldo Paixão expande a figura um corpo que foge às proposições métricas ligadas ao ideal de beleza e o insere gestuais delicados, leves e orgânicos, aparentemente contraditórios a corpos masculinos pesados e rechonchudos.

O conceito de Neutro forjado por Barthes nos parece, portanto, oportuno. O teórico francês, no campo das palavras apenas sinaliza o aspecto dogmático das delimitações que atribui sentido fixo. As suas figuras funcionam como abertura, um exercício de indeterminação que questiona as representações e significados cristalizados que designa certo/ errado; interno/ externo; bonito/ feio. Em seu exercício da “mostração” (e não da demonstração) do Neutro vai além de qualquer sofisticação intelectual, ele é também como um “guia da vida” filosófica, uma “introdução ao viver” que desvia tanto da posição dogmática quanto da ausência de posição (Barthes, 2003, p. 26-27). Eis, portanto, a importância do Neutro: ao ser exposto, ele se revela como a abertura que possibilita uma outra consciência moral, uma moral “interior” e “pessoal”, que “não fale em absoluto, nem em voz baixa” (Barthes, 2003, p. 63). A apresentação do Neutro, todavia, não se trata de um itinerário sistemático, no qual uma ação decorre de outra necessariamente, mas é “um modo de procurar – de modo livre” (Barthes, 2003, p. 20), uma exposição tópica das

incidências do Neutro.

À guisa da conclusão, a partir da experiência da arte e da linguística barthesiana, sugerimos um campo de abertura também no âmbito da arquitetura, uma vez que suas regras não se limitam ao fazer construtivos. Mas é também um campo de conhecimento que ecoa nos âmbitos cultural e social. Sem indicar percursos ou soluções, os argumentos narrados servem para suscitar o pensamento disciplinar no sentido de borrar as duras fronteiras do sistema da arquitetura que determinam o que é e o que não é adequado ao corpo do homem e à masculinidade.

Referências

- AGREST, Diana. À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo. *In*: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica, 1965-1995. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 584-599.
- ALBERTI, Leon Battista. **Da arte edificatória**. Tradução: A. M. E. Santo. Lisboa: Calouste, 2011.
- AMORIM, Helder. Falogério. **Revista Falo**, p. 48-59, set. 2021.
- BARTHES, Roland. **O neutro**. Tradução: Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CLARK, Kenneth. **The nude**: a study in ideal form. Nova York: Doubleday Anchor Books, 1959.
- D'AGOSTINO, Mário Henrique. **Geometrias simbólicas**: espaço e ordem visual do Renascimento às Luzes. São Paulo: Hucitec, 2006.
- E ENTÃO nos dançamos. Direção: Levan Akin. França/Geórgia/Suécia: DCP, 2019. Streaming Globoplay, acessado em dez.2023.
- LE CORBUSIER. **O Modulor**. Tradução: Marta Sequeira. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RYKWERT, Joseph. **A coluna dançante**: sobre a ordem na arquitetura. Tradução: Andrea B. Loewen, Maria Cristina Guimarães, Cassia Nasser. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SANDERS, Joel. **Stud**: architectures of masculinity. Nova York: Princeton Architectural Press, 1996.
- STEWART, Andrew F. **Art, desire and the body in Ancient Greece**. Nova York: Cambridge University Press, 1997.
- PANOFSKY, Erwin. **Idea**: contribución a la historia de la teoría del arte. Tradução: Maria Teresa Pumarenga. Madri: Ediciones Cátedra, 1998.
- VITRÚVIO. **Tratado de Arquitectura**. Tradução: M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press, 2006.