



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

O ALTO E O BAIXO NA ARQUITETURA

Aline Stefânia Zim

Brasília - DF
2018

ALINE STEFÂNIA ZIM

O ALTO E O BAIXO NA ARQUITETURA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Arquitetura.

Área de Pesquisa: Teoria, História e Crítica da Arte

Orientador: Prof. Dr. Flávio Rene Kothe

Brasília – DF
2018

**TERMO DE APROVAÇÃO
ALINE STEFÂNIA ZIM**

O ALTO E O BAIXO DA ARQUITETURA

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Flávio René Kothe (Orientador)

Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo – FAU-UnB

Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão

Departamento de Teoria, História e Crítica da Arquitetura – FAU-UFRGS

Prof. Dra. Lúcia Helena Marques Ribeiro

Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL-UnB

Prof. Dra. Ana Elisabete de Almeida Medeiros

Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo – FAU-UnB

Prof. Dr. Benny Schvarsberg

Departamento de Projeto e Planejamento – FAU-UnB

Brasília – DF
2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que compartilharam de alguma forma esse manifesto.

Aos familiares que não puderam estar presentes, agradeço a confiança e o respeito.

Aos amigos, colegas e alunos que dividiram as inquietações e os dias difíceis, agradeço a presença. Aos que não puderam estar presentes, agradeço a confiança.

Aos professores, colegas e amigos do Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica.

Aos professores da Universidade de Brasília que me acompanharam e, direta ou indiretamente, contribuíram.

Aos colegas da Universidade Católica de Brasília pelo apoio.

Agradeço

À Elza, pela revisão cuidadosa e pela amizade,

Ao Douglas pelas imagens de prontidão,

Aos amigos, e

Ao Márcio, pela parceria de vida.

Agradeço especialmente ao professor Flávio Kothe,

Pela beleza do texto desvelado,

Em prosa e poesia.

RESUMO

O problema central da tese “O alto e o baixo na arquitetura” é desenvolvido a partir do estranhamento dos sistemas de classificações. O suporte categórico vem do Formalismo russo, movimento que revolucionou a Teoria Literária na segunda década do século XX. Sugerem-se dois conceitos fundamentais, o da automatização da linguagem e o de estranhamento sobre o sistema de classificações, que serão a base para formar a constelação categórica entre os estudos de caso, os recursos da arquitetura e os recursos da Teoria Literária. A partir da problematização central, apresenta-se uma análise dos gêneros que põe em visão panorâmica as dicotomias convencionadas em torno da verdade e representação, dos recursos de elevação e rebaixamento, do popular e erudito, dos sagrados e profanos, da beleza e da feiura. Os conceitos são direcionados às contradições e tensões inerentes ao objeto arquitetônico, questionando-se as verdades por trás das convenções estabelecidas. Os estudos de caso compreendem uma cadeia genética que é o fio condutor da tese e que dará sentido à constelação categórica. Cronologicamente, o movimento inicial foi dado por Dismaland, sendo o primeiro objeto a ser estranhado. Criou-se então a seguinte estrutura hipotética: a instalação parodia o best-seller “Disney” que se sustenta pelo gosto popular (kitsch), sendo um gênero menor que imita o elevado. O elevado é representado pelo castelo da Baviera, uma estilização dos castelos medievais. Mais do que estudar a perspectiva da arquitetura como expressão renegada, estudam-se os gêneros e as espécies renegadas. Ao questionar-se as classificações dentro dos sistemas arquitetônicos, questionam-se os critérios que definiram os exemplares e os renegados. O olhar particular pode revelar, além da realidade aparente, a realidade oculta. O conceito de aparência, nesse sentido, dialoga com a ideia da beleza aparente como verdade. Estudar a arquitetura no sistema das artes é um meio de elevar algo que foi rebaixado, deixando o objeto em si em segundo plano, assim como estudar os “renegados” na arquitetura pode, igualmente, deslocar o foco do objeto para o sistema que o envolve. Diante dessa contradição, o trabalho sugere dois movimentos: a visão panorâmica do sistema de convenções e classificações da arquitetura e a visão particular de determinadas obras como chaves hermenêuticas de interpretação desse mesmo sistema que as compõem. Em outras palavras, a sinédoque: ver a parte no todo e o todo no fragmento. Admitindo-se que a Literatura Comparada pode contribuir fundamentalmente para o desenvolvimento da disciplina de “arquitetura comparada”, propõe-se o deslocamento de alguns dos recursos de elevação e de rebaixamento da literatura para objetos arquitetônicos. Estudam-se os recursos e gêneros da dissimulação, ou seja, do disfarce e do ocultamento da verdade. Quem ri de quem? Quem parodia e quem é parodiado? São perguntas que permeiam o texto na tentativa de revelar os agentes ocultos, disfarçados pelos recursos de automatização da experiência e de supressão da linguagem.

Palavras-chave: Arquitetura comparada. Formalismo russo. Estranhamento. Sistemas de classificações.

ABSTRACT

The central thesis problem "The high and low in architecture" is developed from the enstrangement of classification systems. Categorical support comes from Russian Formalism, a revolutionary movement Literary Theory in the second decade of twentieth's. Two fundamental concepts are suggested: language automatization and enstrangement about the classification system, which will be the basis for forming the categorical constellation between the case studies, the architecture resources and the resources of the Literary Theory. From the central problematization, an analysis of the genres is presented that puts in panoramic view the conventions dichotomies around the truth and representation, of the resources of elevation and downgrade, of the popular and erudite, the sacred and the profane, the beauty and the ugliness. The concepts are directed to the contradictions and tensions inherent to the architectural object, questioning the truths behind the established conventions. The case studies comprise a genetic chain that is the guiding thread of the thesis and will give meaning to the categorical constellation. Chronologically, the initial movement was given by Dismaland, being the first object to be strange. The following hypothetical structure was created: the installation parodies the bestseller "Disney" which is based on the popular taste (kitsch), being a minor genre that imitates the high. The high is represented by Bavaria's Castle, a stylization of the medieval castles. More than studying the perspective of architecture as a renegade expression, it was been studied renegade genres and species. When questioning the classifications within the architectural systems, the criteria that define the exemplars and the renegades are questioned. The particular view can reveal, beyond the apparent reality, the hidden reality. The concept of appearance, in this sense, dialogues with the idea of apparent beauty as truth. Studying architecture in the art system is a means of elevating something that has been downgraded, leaving the object itself in the background, as well as studying the renegades in architecture can also shift the focus from the object to the system that surrounds it. Facing this contradiction, the work suggests two movements: the panoramic view of the system of conventions and classifications of architecture, and the particular view of certain works as interpretation's hermeneutical keys of that same system that composes it. In other words, the synecdoche: see the part in the whole and the whole in the fragment. Assuming that Comparative Literature can contribute fundamentally to the development of the discipline of "comparative architecture", it is proposed the displacement of some of the resources of elevation and lowering of the literature for architectural objects. The resources and genres of dissimulation, that is, of the disguise and concealment of truth, are studied. Who laughs at whom? Who parodies and who is parodied? There are questions that permeate the text in an attempt to reveal hidden agents, disguised by the resources of experience automation and language suppression.

Keywords: Comparative architecture. Russian Formalism. Enstrangement. Classification systems.

A razão tem emoções que o coração desconhece.

(Millôr Fernandes)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– O castelo da Cinderela na Disney.....	16
Figura 2– Dismaland, 2015. Banksy.....	17
Figura 3 – O castelo de Neuschwanstein na Baviera, Alemanha.	18
Figura 4 – Minitália em Rimini, Itália.	20
Figura 5 – Muralha da China.	45
Figura 6 – Fachadas ecléticas em Paris.	54
Figura 7 – Obras de Antoni Gaudí.	56
Figura 8– Obras de Frank Gehri. Fonte: https://commons.wikimedia.org	57
Figura 9– Macdonald, 1990;	80
Figura 10 – Charges. Charlie Hebdo; Beetlejuice, 1988. Tim Burton.	81
Figura 11– Palácios e castelos da Baviera no reinado de Ludwig II.....	97
Figura 12– Imagens internas do castelo de Neuschwanstein.	101
Figura 13– Neuschwanstein, vista frontal.	104
Figura 14– O castelo da Cinderela na Disney.....	119
Figura 15– Mapa do Magic Kindom.....	121
Figura 16– Utilidors ou subterrâneo utilirário do Magic Kindom.	122
Figura 17 – Simulação do antigo Fórum romano e situação atual.	129
Figura 18 – Proporção entre os cruzeiros de turismo e a paisagem de Veneza histórica.	130
Figura 19– Pequena sereia distorcida. Dismaland, 2015.....	135
Figura 20– Instalações da Dismaland, 2015.....	136
Figura 21– Paródias dos personagens da Disney. Universo real das princesas e da Barbie. Fonte: https://www.dinagoldstein.com/in-the-dollhouse/	139
Figura 22– Cena de casamento num dos cenários distópicos da Dismaland, 2015.	141
Figura 23– Esculturas helênicas. Laocoonte, encontrada em 1516, Toro de Farnese,	147
Figura 24– Etapas de restauro. Toro de Farnese, Museu de Nápoles.....	148
Figura 25– As quatro estações, Giuseppe Arcimboldo, 1573.....	160
Figura 26– Vênus de Milo e Nice de Samotrácia séc. II a. C.....	163
Figura 27– Monge diante do mar (1810), de David Caspar Fredrich e Estudo de membros truncados (1818), de Géricault. Fonte: https://commons.wikimedia.org	164
Figura 28– Leda e o cisne, Leonardo da Vinci. Leda e o cisne, Paul Cézanne.....	170
Figura 29– Cenas das óperas de Parsifal em Helsinki, 2005. Lohengrin em Bayreuth, 1958.....	174
Figura 30– Ilustração literária, por Otto von Leixner. Leipzig, 1880.	175
Figura 31– Ilustração do cenógrafo de Munique Christian Jank,.....	176
Figura 32– O pato de Long Island. Edifício construído para promover a venda de patos.....	182
Figura 33– Mandalas.....	185
Figura 34– Penetráveis e Tropicália, 1960.....	188

Figura 35 – Inspiração kitsch pra objetos de design de Philipe Stark.	207
Figura 36– Fachada de Casa de chá inglês. Brasília,	208
Figura 37– A perspectiva da retina (côncava).....	211
Figura 38– Máquinas perspectivas. Albrecht Durer.	212
Figura 39– Perspectiva inversa. Quadro comparativo. Fonte: http://www.atelier-st-andre.net/es/index.html	213
Figura 40- Registro de fortalezas e castelos portugueses, século XV	215
Figura 41– Rafael, Escola de Athenas, 1509. Análise da perspectiva da Santa Ceia, Da Vinci.....	217
Figura 42– Ohrid, Anúnciação, século XIV e análise da perspectiva.	222
Figura 43- Escola de Novgorod, São Nicolau e cenas de sua vida, século XVI.	224
Figura 44– Rotonde de la Villette, 1785-89, Paris, ou barreira Saint-Martin. Claude Nicolas Ledoux	231
Figura 45– Salina Real de Arc-et-Senans, 1785-89, Paris, ou barreira Saint-Martin.....	233
Figura 46– Hotel Guimard 1785-89, Paris, ou barreira Saint-Martin. Claude Nicolas Ledoux.....	234
Figura 47– O cenotáfio para Isaac Newton, projeto de Étienne-Louis Boullée	235
Figura 48– Pavilhão de Barcelona. Mies van der Rohe.....	237
Figura 49– Torre Einstein, 1920. Mendelson.	238
Figura 50– A catedral de Ronchamp de Le Corbusier	239
Figura 51–Museu Solomon R. Guggenheim (1943-59), Frank Lloyd Wright.	240
Figura 52– The Crystal Palace, vista geral e interna.	241
Figura 53a– Charges jornalísticas diversas do século XX.	242
Figura 54b– Charges jornalísticas diversas do século XX.	243
Figura 55 –Estudos da Capela Santa Giustina, Padova (mosaico livre).....	256
Figura 56– estudos sobre a Piazza dela San Marcos e Piazzeta, Florença (mosaico livre).	258
Figura 57– Catedral de Estrasburgo (mosaico livre).....	260
Figura 58– Vtopiae Insvlae Figvrá.	267
Figura 59– Constant Nieuwenhuys.....	269

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 ESTRANHAR É PRECISO	28
1.1 A SUPRESSÃO DA LINGUAGEM	28
1.2 QUEM É LUZ, QUEM É SOMBRA	40
1.3 A (DES)CLASSIFICAÇÃO NO GÊNERO FANTÁSTICO	47
1.4 ENTRE A VERDADE E A MENTIRA	61
1.5 A ARTE DE (DIS)SIMULAR	68
2 O CASTELO DO CISNE	84
2.1 CASTELOS E CATEDRAIS	84
2.2 NEUSCHWANSTEIN, 1869	92
2.3 O CONTO DA CINDERELA	107
2.4 MAGIC KINGDOM, 1971	119
2.5 DISMALAND, 2015	134
3 O BELO E O FEIO	144
3.1 SAGRADOS E PROFANOS	144
3.2 CANÇÃO POPULAR ERUDITA	151
3.3 O FEIO A PARTIR DO BELO	154
3.4 SOBRE PATOS E CISNES	169
3.5 O UNDERGROUND	184
4 O KITSCH	194
4.1 A ADEQUAÇÃO DO INADEQUADO	194
4.2 O NEO-AUTÊNTICO	196
4.3 O GALPÃO DECORADO	200
4.4 O NOVO KITSCH	204
5 PERSPECTIVA E MONTAGEM	210
5.1 A VIOLAÇÃO EM NOME DA ARTE	210
5.2 A ORDEM SEMÂNTICA	218
5.3 A NÃO-INVERSÃO DA PERSPECTIVA INVERSA	225
6 CARICATURAS DA MODERNIDADE	230
6.1 OS ILUMINATI	230
6.2 O DÂNDI E O FLANÊUR	246
6.3 O NOVO PITORESCO	254
6.4 DUAS UTOPIAS	266
7 CONCLUSÕES	273
8 QUADROS-SÍNTESE	280
8.1 QUADRO 1 – ESTUDOS DE CASO	282
8.2 QUADRO 2 – HIPÓTESE	283
8.3 QUADRO 3 – CHAVES DE LEITURA	284
8.4 QUADRO 4 – TENSÕES	285
8.5 QUADRO 5 – INVERSÃO	286
8.6 QUADRO 6 – FICHAS	287
9 REFERÊNCIAS	299





INTRODUÇÃO

Eis aqui Neuschwanstein, 1869, o “Castelo dos Contos de Fadas” da Baviera; Cinderela, o conto universal; Magic Kingdom, 1971, a casa de férias mais visitada do mundo e Dismaland, 2015, o *happening* mal-humorado de Banksy. Dois castelos, um conto de fadas e uma instalação que, no mundo das artes, da literatura e da arquitetura, não prezam pelo bom exemplo e nem pelo bom gosto. O que há de relevante, então, nesse trio?

Pensemos no motivo que faz os imensos catálogos de arquitetura trazerem em seu repertório exemplar uma dúzia de templos, túmulos e monumentos religiosos - e quase nada de outras espécies. Que se duvide dos sistemas de classificações e nada além disso, ainda assim presumimos um espírito crítico. Ou esperemos o estranhamento de um ou outro aluno entediado da sua zona de conforto de ler e citar os mesmos autores de sempre.

Há os que acreditam serem eruditos porque conhecem todos os estilos e modas, inclusive a sua complexa (e duvidosa) disposição cronológica. Para eles, o registro supera o conteúdo da coleção. Dispostas em molduras na linha do tempo, nem a lápide lhes falta; as obras reúnem-se num imenso obituário autenticado pelos museus. Essas figuras enfileiradas pela história da arte e da arquitetura revelam um mecanismo eficiente de manutenção do *status quo*. Mudam os atores, mas a lógica é sempre a mesma; segue a mesma narrativa tomada de heróis, vilões e gentalha.

Enquanto isso, no púlpito acadêmico, olhamos de cima (visão essa pouco privilegiada) para o objeto-alvo, a coleção. Elegemos os exemplares e os não-exemplares, os centrais e os excêntricos, os belos e os feios, os bons e os ruins. Assim, classificamos e desclassificamos as obras. Vem o tédio, inverte-se a hierarquia, joga-se o jogo do contrário. Nega-se a coleção para que se exalte outra, supostamente melhor que a primeira. A coleção museológica tende à coleção didática – quanto mais determinista, melhor. O essencial é que se forme a legião de adoradores, sem a qual nenhuma ditadura sobrevive.

Dois castelos, um conto de fadas e uma instalação: o que dizer dessas espécies destituídas dos seus genitores, órfãs dos tratados e modelos, exemplos do não-exemplar? O primeiro foi um dos caros caprichos de Ludwig II, um rei ostentador que idealizou e construiu castelos encantados na região da Baviera, na Alemanha, na segunda metade do século XIX. O

rei investiu alto nas artes, na música e na arquitetura; consagrou-se um romântico. Pelo amor à arte, levou seu reino à falência, foi diagnosticado louco. Hoje, o castelo é o cartão postal da região; está entre as maravilhas do mundo moderno. É o best-seller do turismo e da economia local. Consagrado pelo seu público de mais de um milhão de visitantes anuais, não é, entretanto, digno de estilo.

O segundo castelo é uma imitação do primeiro. O célebre Walt Disney, nos anos 1960, inspira-se no castelo da Baviera para materializar a fantasia do conto da Cinderela e inaugura, na Flórida, um castelo em miniatura – a maior delas, provavelmente, com 61 metros de altura. O parque de Orlando, o Disney World Resort¹, best-seller do entretenimento do século XX, transformou-se na “casa de férias” do americano (e dos seus simpatizantes). O castelo da Cinderela é, desde a sua inauguração, a principal atração do Magic Kingdom, consagrando-se como a alegoria que celebra os contos de fadas.

O conto da Cinderela é um dos mais antigos, apresenta diferentes versões nos quatro cantos do mundo. É classificado pela literatura fantástica como gênero menor dentre as narrativas orais. Como best-seller dos contos infantis e da cultura trivial, a sua origem é incerta; em diferentes versões e traduções, a história superou as narrativas orais para ganhar adaptações na literatura escrita, no cinema, na televisão, no teatro e nos parques temáticos. Seu poder de replicação é tanto que atravessou culturas e gerações, consolidando-se no Ocidente pelo castelo da Cinderela do parque temático da Disney de Orlando. Desde sua inauguração em 1971, o castelo é o símbolo do entretenimento e do imaginário de crianças e adultos no século XX, transmutando-se em ícone.

A instalação Dismaland foi erguida em segredo, no condado de Somerset na Inglaterra, no lugar de um resort abandonado. Usando como pretexto uma suposta gravação de um filme hollywoodiano, o artista e ativista político Banksy organizou uma exposição com obras de mais de vinte artistas. Todos desconheciam o objetivo real do projeto.

Dismaland é um trocadilho com a palavra original em inglês “dismal” e, em tradução livre, quer dizer “Terra do Desalento”. É uma paródia do universo Disney – o lugar mais feliz do mundo. A performance, organizada por Banksy em 2015, contou com o mau humor e a falta de cordialidade dos funcionários, invertendo a idealização de Walt Disney para a “casa de

¹ Disponível em: <https://disneyworld.disney.go.com/pt-br>. Acesso em: 2 agosto 2018.

férias”, nos anos 1950, supervisionada por ele pessoalmente para que garantisse alegria aos seus clientes.

As obras de Dismaland satirizam personagens do Magic Kingdom, como a Cinderela e o Mickey, e causam certo desconforto aos visitantes, num tom sarcástico e debochado. Destacam-se a instalação do acidente da carruagem de Cinderela, com inúmeros fotógrafos registrando o fato, e o lago de água turva com barcos de refugiados e corpos boiando. O parque, segundo o próprio idealizador, não celebra o mundo e a inocência infantis; a obra é uma celebração de arte, diversões e anarquismo básico, um parque temático não apropriado para crianças².

Dismaland, Magic Kingdom, Cinderela e Neuschwanstein são quatro de uma série de best-sellers, geneticamente encadeados pelo universo da fantasia e dos contos de fadas. Representam as violações da boa arquitetura, porque negam o estilo, o bom gosto e a materialidade. É possível, nesse contexto, estudar arquitetura pela sua negação? É possível estudar a realidade pela fantasia?

Na arquitetura, o gênero fantástico é um modo de classificação para os edifícios excêntricos, fora do centro de interesse, mas que ao mesmo tempo não podem ser ignorados. Apesar do termo impressionar os leigos, ele oculta um estado de desclassificação, já que o fantástico, assim como o eclético e o maneirista, são gêneros menores que costumam adotar espécies renegadas ou estranhas ao sistema.

Há pouco, aparentemente, ou quase nada de elevado nessas espécies. A fortaleza medieval, sendo a espécie genitora dos castelos fantásticos oitocentistas, diferente dos seus descendentes espetaculosos, tem mais pedra e menos espaço habitável. Entre as suas altas torres e as espessas muradas, a arquitetura espreita pelas pequenas janelas e fossos de luz. As muradas perdem o sentido com o uso da pólvora e dos canhões nas invasões e batalhas. O castelo medieval incorpora o palácio aristocrático tardiamente, a partir do renascimento, como morada de luxo e espaço das grandes festas da corte.

A instalação que parodia foi o ponto de partida para apresentar quem parodia e quem é o parodiado. Foram recursos de elevação e de rebaixamento que convencionaram o sistema das artes. Pelas lentes convencionais que atestam a materialidade dos estilos arquitetônicos, o

² Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/parque-das-desilusoes-dismaland-a-disney-obscura-de-banksy/>. Acesso em: 2 agosto 2018.

castelo e o palácio pecam pelo excesso, enquanto a instalação, pela ausência. A arte como discurso, ou a obra como discurso, não é reconhecida pela sua materialidade ou espacialidade.

No Reino Mágico da Disney (Figura 1), o castelo da Cinderela é pequeno demais para ser arquitetônico e grande demais para ser miniatura; ele é símbolo e ao mesmo tempo simbólico, significante e significado, conceito e coisa. Ao emoldurar a paisagem em fuga para ele mesmo, é um trunfo de chegada para o final feliz da Cinderela, representada pelos visitantes.



Figura 1– O castelo da Cinderela na Disney

Fonte: www.dicasdaflorida.com.br/2016/05/novo-show-castelo-cinderela-na-disney

Geralmente a resposta está na pergunta, mas aqui há o interesse de olhar mais de perto o problema. É preciso estranhar o sistema de classificações e desclassificações em arquitetura e urbanismo. Para tanto, propõe-se o estudo sobre a paródia (Dismaland), a paráfrase (Disney) e a estilização (Neuschwanstein) como recursos de estranhamento sobre as convenções vigentes na História da Arte e da Arquitetura.

Dismaland (Figura 2) é interpretada como uma sátira da Disneylândia e, por negar um modelo usando recursos de rebaixamento, ridiculariza o primeiro. A Disney, por sua vez,

enquanto best-seller do entretenimento, consolida as convenções da época pelos recursos de comunicação em massa, como a televisão e o cinema, e pela criação de um sistema de entretenimento fundamentado no consumo das imagens. O ciclo é alimentado pela consolidação da iconografia que representa o universo fantástico da marca Disney. A experiência mágica que se materializa nos parques sustenta-se nas mídias complementares, da televisão ao *souvenir*, como o apoio necessário para a afirmação da marca.

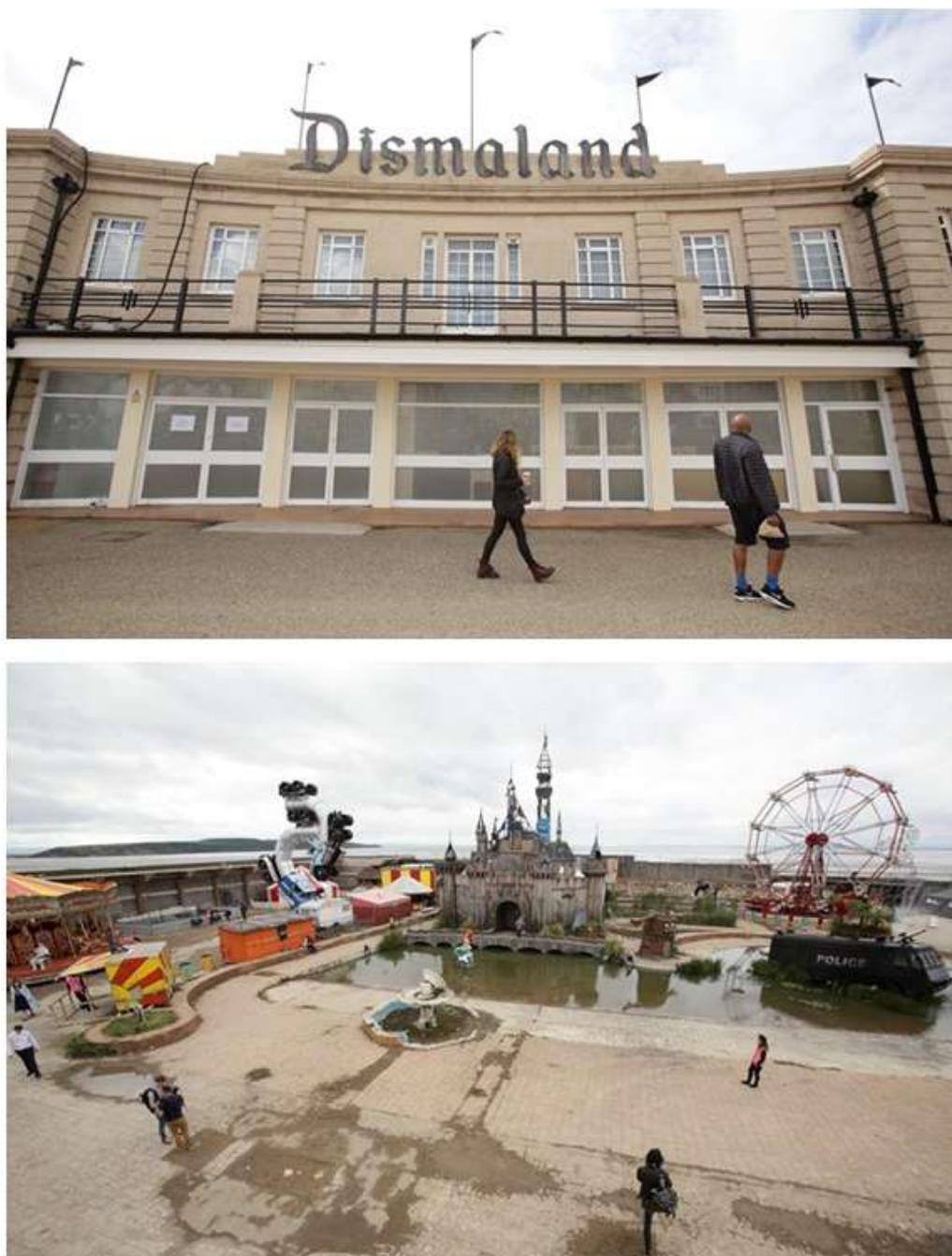


Figura 2– Dismaland, 2015. Banksy.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

A imagem vencedora é a do castelo da Cinderela no Magic Kingdom (Figura 1), eternizado na iconografia da Disney. Destaque na abertura dos filmes e animações, a imagem do castelo alcança toda a programação visual do parque e dos seus derivados. O ícone do castelo, que faz parte da logomarca da empresa, muitas vezes é confundido com ela, tamanha é a sua consolidação.

O castelo é simbolicamente o museu da aristocracia onde se encerram, congelados, a beleza e o bom gosto. A Disney representa o universo aristocrático a partir do cenário, museificando a beleza pela sua consagração. Ali, os contos de fadas, originalmente construídos pelo jogo de metáforas e símbolos obscuros, são trivializados pelo cinema, pela animação, pelo tipo. Suas miniaturas não parodiam, mas afirmam as estruturas fundantes.

Dos valores tradicionais e das convenções de interesse pelas estruturas de poder, a Disney é a paráfrase, a afirmação do sistema que a mantém. Para que se sustente como best-seller, o castelo da Cinderela usa recursos popularizantes como o kitsch e a narrativa trivial, que tornam o discurso fácil e replicante. Permanentemente fugaz, e assim, perene, é sempre diferente para ser, no fundo, sempre o mesmo.

Neuschwanstein (Figura 3) é uma invenção estilística, difícil de classificar. É um castelo medieval fora da sua época, subvertendo o mesmo sistema que classifica os seus genitores: os castelos e os palácios. Tratado às vezes de maneirista, neorromânico ou fantástico, encontra-se na gaveta dos desclassificados em arquitetura. É o empilhamento de estilos, a adequação de diferentes épocas numa só. Ao mesmo tempo é exemplo da inadequação entre forma e função.



Figura 3 – O castelo de Neuschwanstein na Baviera, Alemanha.
Fonte: <http://www.neuschwanstein.de/englisch/tourist/>

Ludwig II constrói o seu castelo encantado e a sua própria história num contexto de romance e tragédia. Homenageando o gênio incompreendido e endividado – Richard Wagner

– o príncipe louco de gosto exuberante, é demitido de seu posto, assassinado. O rei expõe ali os seus desejos íntimos, na forma de um castelo mágico, disposto nos rochedos da Baviera.

O castelo, que foi a fortaleza medieval, em Neuschwanstein é palácio, lugar de todo tipo de encenação. A instalação Dismaland é a encenação levada a sério em direção à arte, como discurso e engajamento. Ambos representam a fantasia, negam a realidade habitual e transcendem as classificações: eis a sua autenticidade. A instalação aparentemente nega a fantasia e traz a realidade às avessas; ela subverte o trivial, mas contém em si a trivialidade como essência, como ponto de partida. Dismaland funciona (também!) como um parque de diversões – é a sua contradição.

Há uma gênese inversa, a cópia sendo tomada por original. Muitos turistas procuram o castelo da Baviera por este ter sido a referência do castelo da Cinderela. O castelo que traduz a música de Richard Wagner torna-se sucessor da sua miniatura! Há a manipulação entre a representação e o objeto. Os efeitos perspectivísticos na construção do castelo da Cinderela fazem parecer maior o que é menor. Situada no ponto de fuga primordial do parque, a miniatura protagoniza o cartão postal e satisfaz o público.

De qualquer modo, ambos os castelos dissimulam os seus originais, são castelos encantados. O primeiro foi construído como um castelo, mas habitado como palácio; o segundo é um cenário que compõe a paisagem e a experiência da fantasia no parque temático. O público fica satisfeito, pois o castelo encantado, ao ser reduzido, cabe melhor no quadro da fotografia de família e faz o seu papel de cartão-postal.

A maioria das pessoas frequentadoras de monumentos e parques temáticos tem uma relação de paixão pelas miniaturas e dos *souvenirs*. A grande maquete da Itália em miniatura, a Minitália em Rimini (Figura 4), representa de forma caricata a escala dos parques temáticos: não são grandes e nem são pequenos, estão entre o mediano, a mediocridade da maquete gigante ou do brinquedo para adultos. São instalações que não são grandes o suficiente para cumprirem a função arquitetônica primordial, pela espacialidade, nem pequenas o suficiente para representarem o valor da miniatura. Tampouco são fiéis às proporções verdadeiras e ao contexto original, e por isso não têm a qualidade técnica dos modelos reduzidos. Tantas inadequações parecem aproximar ainda mais o parque do seu público; o que parece bizarro se torna divertido e diverte, efetivamente, eruditos e populares.



Figura 4 – Minitàlia em Rimini, Itália.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Os sistemas de classificações vigentes apresentam uma estrutura de gêneros maiores e menores na história das artes e da arquitetura. Tais sistemas dependem da automatização dos seus respectivos pontos de vista ou visões de mundo para que existam e persistam nos currículos escolares. A natureza conservadora dos sistemas de classificações tende a manter os seus cânones, assim como na literatura tende a ecoar a natureza fazendo o alto aparecer como elevado e o baixo como inferior³.

É preciso desenvolver o pensamento crítico nas escolas de arquitetura a partir do estranhamento das classificações. Estudar as espécies renegadas ou rebaixadas é tão importante quanto estudar as espécies elevadas, já que essa dupla condição pode revelar os agentes que assim as classificam. Pode-se, nessa perspectiva, estudar o modelo a partir da sua negação, o belo a partir do feio, a arquitetura moderna a partir da pós-moderna, o silêncio a partir do ruído, o minimalista a partir do excesso, o sagrado a partir do profano, o erudito a partir do popular e vice-versa.

³ KOTHE, Flávio R. *Fundamentos da Teoria Literária*. Brasília: UnB, 2002, p.06.

A noção da beleza é relativa. E a beleza em si também é relativa? Discutir o alto e o baixo da obra de arte a partir do belo e do feio não é objeto central desse trabalho. Não se pode negar, porém, que os inúmeros ensaios sobre o belo ocupam o protagonismo da estética em seus primórdios, sendo assim referências para se traçar outras comparações sobre juízo de valor.

Dito isso, parte-se da premissa de que os ensaios numerosos sobre o belo podem indicar uma pista, um rastro metodológico dentro de uma possível arquitetura comparada. Junto às referências de método, de certo modo ingênuas, há contradições importantes para serem retomadas na discussão do belo para as Belas Artes, as quais permeiam o discurso da maioria dos filósofos e estetas que escrevem sobre o assunto – Hegel, Kant, Schlegel, Schiller.

Primeiro, como definir o belo na arquitetura, sendo que ela, ao lado da pintura, da música e da escultura, configura-se como arte menor ou utilitária? Poder-se-ia investigar o discurso de tais pensadores da estética, objeto que levaria ao estudo da arquitetura dentro do sistema das artes sob o ponto de vista histórico. Nesse caso, a premissa seria de que a arquitetura é a expressão renegada. Apesar de reconhecer a pertinência da escala de um estudo sobre a arquitetura dentro do sistema das artes⁴, decide-se olhar para outra direção. Deixa-se de ver a arquitetura como expressão renegada e todo o esforço desta como disciplina de ser reconhecida por suas especificidades.

Como uma luta de classe pelo seu reconhecimento, os que estudam a arquitetura sofrem de um complexo de inferioridade, desde os gregos. Essa postura leva o objeto arquitetônico a um processo de deslocamento: deixa de ser um fim para ser o meio. A arquitetura passa a ser o meio pelo qual o sujeito arquiteto defende a sua existência e o seu espaço no mundo (sua classe). Ali fica mais evidente a ênfase na “livre expressão do arquiteto como artista”, ou a sua própria condição de artista, e menos o edifício em si. A obra é tomada pelo seu idealizador; a grande obra, na verdade, é uma ideia protagonizada pelo “quase-artista” que luta pelo seu reconhecimento no sistema das artes.

Para a problematização dessa tese (e não outra), opta-se pelas especificidades das obras arquitetônicas e pelo estudo das suas particularidades. Mais que estudar a perspectiva da arquitetura como expressão renegada, estudam-se os gêneros e as espécies renegadas. Ao questionar-se as classificações dentro dos sistemas arquitetônicos, questionam-se os critérios

⁴ Ver SALES, E. O. *Arquitetura e literatura no sistema das artes*. 2018. Tese. (Doutorado em Arquitetura). Programa de Pós-graduação em Teoria, História e Crítica da Arte. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília.

que definiram os exemplares e os renegados. O olhar particular pode revelar, além da realidade aparente, a realidade oculta. O conceito de aparência, nesse sentido, dialoga com a ideia da beleza aparente como verdade.

Há outro problema: estudar a arquitetura no sistema das artes é um meio de elevar algo que foi rebaixado, deixando o objeto em si em segundo plano, assim como estudar os “renegados” na arquitetura pode, igualmente, deslocar o foco do objeto para o sistema que o envolve. Considerando essa possível contradição, o trabalho sugere dois movimentos: 1) a visão panorâmica do sistema de convenções e classificações da arquitetura; e 2) a visão particular de determinadas obras como chaves hermenêuticas de interpretação desse mesmo sistema que a compõe. Em outras palavras, a sinédoque – ver a parte no todo e o todo no fragmento.

Para tal salto metodológico, permite-se como referência central os recursos da Literatura Comparada, já que essa se mostra, além de pioneira, substancialmente à frente da Arte Comparada ou de uma eminente “arquitetura comparada”. Como referências metodológicas, apresenta-se a contribuição dos formalistas russos sobre o estudo das particularidades da obra literária no início do século XX.

A estrutura de uma tese investigativa típica é desenvolver os fundamentos metodológicos que sejam aplicáveis aos estudos de caso. Como conclusão da tese, seguiriam as observações analíticas sobre a hipótese inicial, a partir dos resultados da aplicação dos métodos ou procedimentos. Para essa tese, entretanto, os fundamentos são discutidos após o estudo de caso hipoteticamente coerente. Através do particular e de sua problematização, é possível desenvolver-se um novo modo de leitura para as obras arquitetônicas.

A tese apresenta basicamente quatro momentos: a problematização, os estudos de caso, a fundamentação categórica e a ampliação categórica aplicada à arquitetura e ao urbanismo. O problema central, o alto e o baixo na arquitetura, é desenvolvido a partir do estranhamento dos sistemas de classificações. O suporte categórico vem do Formalismo russo, movimento que revolucionou a Teoria Literária na segunda década do século XX. Sugerem-se dois conceitos fundamentais, o da automatização da linguagem e o de estranhamento sobre o sistema de classificações, que serão a base para formar a constelação categórica entre os estudos de caso, os recursos da arquitetura e os recursos da Teoria Literária.

No capítulo *Estranhar é preciso*, apresenta-se a metodologia comparatística entre dois sistemas, a Teoria e História da Arquitetura e a Teoria Literária, na tese de que o objeto

arquitetônico pode ser lido pelos sistemas literários, pelos recursos de elevação e de rebaixamento.

No capítulo seguinte, *O castelo do Cisne*, desenvolve-se a tese para os quatro estudos de caso centrais que compõem uma cadeia de expressões artísticas envolvidas pelo universo fantástico: Neuschwanstein, 1869; O conto da Cinderela; Magic Kindom, 1971, e Dismaland, 2015. A partir dessa imersão, propõe-se uma constelação categórica que dá corpo aos fundamentos de um novo modo de leitura do objeto arquitetônico e urbanístico: pelos sistemas literários. As contradições entre *O belo e o feio* são ampliadas pelas dicotomias entre Apolo e Dioniso, entre os gêneros e espécies maiores e menores, entre os sagrados e profanos na História da Arquitetura, entre o centro e a periferia no sistema das artes, entre o cisne e o pato como sínteses categóricas.

Em seguida, aborda-se *O kitsch* como categoria fundamental no estudo da modernidade, pelas relações e modos de produção e de reprodução. O kitsch transmuta-se no neo-kitsch e dá sentido ao comportamento consumista na cidade contemporânea. Após, amplia-se a atuação categórica no campo da arquitetura e do urbanismo, trazendo o problema entre verdade e representação, em *Perspectiva e Montagem*. Por fim, *As Caricaturas da modernidade* evocam debates sobre o alto e o baixo na arquitetura e no urbanismo, questionando as convenções sobre estilo, projeto, patrimônio e ideologia desde o século das luzes até o discurso utópico do nosso tempo.

A automatização representa a resistência da linguagem convencional, ou convencionada, pelo uso cotidiano, automático. Constitui-se na problemática central do conceito de *ostranenie*⁵ ou estranhamento, como a desautomatização⁶ do que é convencional. O estranhamento, além da surpresa diante do desconhecido, é entendido pelos formalistas como o procedimento de desautomatização do olhar habitual. O termo usado pelo Formalismo russo foi também adotado pela Escola Estruturalista de Praga como recurso de questionamento dos automatismos produzidos pelo uso da língua que impediram a comunicação plena.

É possível conhecer o alto pela sua imitação, tanto quanto reconhecer a arte erudita nas manifestações populares ou o kitsch no erudito? Conhecer um sem conhecer o outro é não ter

⁵ In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

⁶ Desautomatização. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/desautomatizacao/>. Acesso em: 01 março 2018.

parâmetros, mas tal condição não basta. É preciso aceitar as contradições da obra de arte, literatura ou arquitetura em seu contexto, para um determinado público.

Parte-se da premissa manifesta de que é preciso conhecer o alto para se conhecer o baixo e assim propor o seu inverso, no jogo do contrário, de estudar o alto a partir do baixo. De fato, o alto e o baixo coexistem, um contém o outro na sua essência como sistema. Pela lógica da arte comparada, porém, conhecer o baixo ou o rebaixado, nem sempre é suficiente para se definir o que é alto ou elevado. A premissa invertida reincide no problema inicial sobre a automatização dos modelos, os quais se mostram diferentes para, no fundo, serem sempre iguais. A simples inversão contradiz a proposta de desconstrução genológica⁷, que questiona a formação dos gêneros dentro de um sistema excludente de natureza ideológica.

Para contrapor tal incoerência, a tese propõe duas diretrizes: 1) o estudo dos gêneros convencionalmente classificados como impuros, de natureza híbrida, como o maneirismo, o barroco, o eclético e o pós-moderno; e 2) as espécies que apresentam essencialmente a inadequação entre forma e função. Além da gênese contraditória, tal recorte de gêneros apresenta tensões manifestas, por ter a natureza apoiada basicamente nos recursos da imaginação e da fantasia como a arquitetura fantástica, os parques temáticos e a cultura kitsch.

Admitindo-se que a Literatura Comparada pode contribuir fundamentalmente para o desenvolvimento da disciplina de “arquitetura comparada”, propõe-se o deslocamento de alguns dos recursos de elevação e de rebaixamento da literatura para objetos arquitetônicos. Estudam-se os gêneros da dissimulação, ou seja, do disfarce e do ocultamento da verdade. Paradoxalmente, supõe-se que a dissimulação mostra a verdade ao negá-la, pois a negação contém o modelo negado em si, assim como a paródia contém o elemento parodiado. Quem ri

⁷ Genologia ou estudo dos gêneros. Forma de classificação dos textos literários, agrupados por qualidades formais e conceptuais em categorias fixadas e descritas por códigos estéticos, desde a Poética de Aristóteles e os tratados de retórica de Horácio, Cícero e Quintiliano até às modernas monografias sobre teoria da literatura. Na cultura ocidental até ao século XX, não se faz qualquer distinção entre essas categorias fixadas historicamente (romance, conto, novela, tragédia, comédia, elegia, ode, epopeia, cantiga, etc.) e a sua explicação fenomenológica, não datada historicamente, que nos conduz à reflexão sobre os modos de produção do literário (modo narrativo, modo lírico, modo dramático, etc.). Nos diferentes códigos ou tratados sobre a natureza da literatura e suas concretizações, assume-se que um género literário é em si mesmo um universal, onde convergem todas as questões ontológicas e epistemológicas sobre o fenómeno literário, incluindo as discussões sobre a tradição, a memória, a originalidade, a verossimilhança, a imitação, etc. Contudo, as mais recentes propostas no campo da teoria da literatura, recomendam a distinção clara entre géneros literários (categorias históricas do texto literário) e modos literários (formas meta-históricas ou arquitecituais de concretização do literário). Na sua influente Teoria da Literatura (1942), Wellek e Warren chamam a atenção para que os géneros são formas discursivas históricas que não devem ser confundidos com as suas formas a-históricas (“géneros fundamentais”). In: E-dicionário de termos literários. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/generos-literarios>. Acesso em: 2 agosto 2018.

de quem? Quem parodia e quem é parodiado? – São perguntas que permeiam o texto na tentativa de revelar os agentes ocultos, disfarçados pelos recursos de automatização da experiência e de supressão da linguagem.

A partir da problematização central, apresenta-se uma análise genológica, ou de determinação dos gêneros, que põe em visão panorâmica as dicotomias convencionadas em torno da verdade e representação, dos recursos de elevação e rebaixamento das espécies, dos populares e eruditos, dos sagrados e profanos, da beleza e da feiura. Os conceitos são direcionados às contradições e tensões inerentes ao objeto arquitetônico, questionando-se as verdades por trás das convenções estabelecidas.

A tese propõe o estranhamento das convenções que determinam os períodos e elegem os gêneros no sistema das artes e da arquitetura. Os períodos históricos e as escolas artísticas estão, portanto, escritos em letra minúscula (idade média, antiguidade, idade moderna, barroco, renascimento). Tal posicionamento questiona o sistema de periodizações, principalmente entre a antiguidade e o renascimento. Já a perspectiva genológica coloca em discussão as classificações de gêneros e espécies, as quais apresentam uma hierarquia estabelecida e consolidada nas escolas de arquitetura por onde são definidos quais são os exemplares e os excluídos. Mais que uma estética dos excluídos, a tese propõe certos recursos de inversão e dissimulação da verdade instituída como tal, no sentido de se estudar o baixo nos gêneros classificados como altos e o alto nos gêneros baixos. Nesse sentido, boa parte do acervo das imagens apresentadas são de domínio público, principalmente da commons.wikimedia.org, que incorpora o conceito de conteúdo de livre acesso⁸.

Os estudos de caso compreendem uma cadeia genética que é o próprio fio condutor da tese e que dará sentido à constelação categórica. Cronologicamente, o movimento inicial foi dado por Dismaland, sendo o primeiro objeto a ser estranhado. Criou-se então a seguinte estrutura hipotética: a instalação parodia o best-seller “Disney” que se sustenta pelo gosto popular (kitsch), sendo um gênero menor que imita o elevado. O elevado é representado pelo castelo da Baviera, uma estilização dos castelos medievais.

⁸ A Wikimedia Commons só aceita conteúdo livre, isto é, imagens e outros arquivos de mídia que não estão sujeitos a restrições de direitos autorais que o impeçam de ser usado por qualquer pessoa, a qualquer hora, para qualquer propósito. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:Licensing/pt-br>

Estranhar a visão habitual da arquitetura, seja num contexto específico ou universal, pode ser um caminho importante para desvelar o sistema que define as referências do que é elevado e do que é baixo, por isso a descanonização e a desautomatização da visão de mundo dominante pelo recurso do estranhamento. A cidade pode, nesse sentido, ser estudada a partir do estranhamento dos seus cânones.

A condição de que o sagrado pode ser violado sugere que há um dogma protegido pelo seu sistema. A leitura sagrada não é neutra e nem inocente. Para que se defina o sagrado, é preciso definir o que é profano dentro de uma estrutura e, dessa definição, desconfiar. A leitura profana do texto sagrado pode revelar o que está sendo renegado, ou elevado, e quem faz a distinção do que é bom ou ruim no sistema. Questionar a preservação da arquitetura moderna em Brasília, nesse sentido, seria uma profanação do sagrado.

Apresentar o alto como baixo e o baixo como alto é admitir que o modelo está presente na sua negação. O que mantém o elevado como tal pode ser um artifício do sistema, sendo artificial. A visão unidimensional não capta nem exprime a natureza contraditória do real⁹. Por isso se faz importante estudar os opostos, porque na oposição está a unidade como união dos contrários. Materiais inferiores como o gesso ou a pátina podem imitar o mármore sem que a obra seja rebaixada como um pastiche – o valor depende do contexto. O empilhamento de estilos no ecletismo do século XIX, por exemplo, era um recurso de diferenciação de classes pelo bom gosto. Hoje em dia, o estilo do fachadismo eclético é considerado inferior a ponto de se admitir ali uma negação do espaço arquitetônico.

O conceito de arquitetura é instável, mutante e se constrói de acordo com as premissas de valor e de gosto de sua época. Os formalistas russos tentaram isolar a obra pela sua materialidade, para além do seu contexto. O estranhamento seria um recurso recorrente e fundamental para dar sentido à obra, mas quando tudo é novidade, a própria novidade se repete. Em fase posterior, eles reconheceram o signo e o contexto da obra literária como fundamentais.

Quanto mais se imita o elevado, mais a obra se afasta da elevação. O gênero que tipicamente aposta na verossimilhança é o kitsch. O que brilha nem sempre é ouro, mas ninguém pode contestar o brilho da superfície que brilha. Para o leigo, o revestimento que imita mármore parece mármore e é, portanto, autêntico. Nem sempre o uso de materiais não autênticos representa uma condição inferior. Materiais não convencionais como plásticos e

⁹ KOTHE, Flávio R. *Fundamentos da Teoria Literária*. Brasília: UnB, 2002, p.15.

resinas são usados para imitar madeiras, pisos cerâmicos, mármore, granitos e vidros como recurso de elevação arquitetônica pelo modismo dos novos acabamentos.

Arquitetos como Louis Sullivan e Adolf Loos discordam dessa postura e adotam a chamada “sinceridade dos materiais” como verdade. O minimalismo, como negação do ornamento, antes respondeu às demandas urgentes do alto crescimento das grandes cidades industriais e da reconstrução dessas mesmas cidades no pós-guerra; hoje se faz elitista e inacessível. Ao negarem as complicações decorativas, os arquitetos que defendem o mínimo tornam o objeto arquitetônico inacessível pelo excesso de regras e de não permissões a ponto de sua arquitetura ser pouco habitável.

O minimalismo contemporâneo serve a poucos. A negação do ornamento e dos acabamentos decorativos torna-se discurso para atender a uma refinada diferenciação social, que exige também a alfabetização do gosto. O mínimo da arquitetura dita “conceitual” parece precário para os olhos do leigo; tal precariedade, entretanto, é pura aparência. O uso dos materiais naturais no contexto da arquitetura e decoração minimalistas, por exemplo, são menos lucrativos e mais escassos que os sintéticos, elevando o custo da obra. A arquitetura e o design, mais uma vez, apresentam-se como formas de elevação ou manutenção do contraste entre o alto e o baixo.

A imitação da cultura clássica, seja nas artes, arquitetura ou filosofia, é automaticamente considerada elevada. É na arquitetura, no entanto, que essa premissa é mais evidente. Trata-se da automatização do ponto de vista de que o clássico continua sendo clássico simplesmente na sua continuidade pelos movimentos ditos “neos”. Qual seria a diferença entre imitação e releitura? Se consideramos os gêneros puros derivados do clássico como cânones, a replicação dos modelos em novas composições será chamada de releitura ou estilização. Já a imitação da arquitetura de um castelo medieval, por exemplo, será classificada como kitsch ou pastiche.

Assim é classificado o castelo da Baviera e tantas outras obras de gêneros considerados menores como o maneirismo, o neogótico, o neorromânico, o pós-moderno, o eclético e a arquitetura fantástica. O que se percebe, porém, é que, a depender do contexto e do público, o ouro falso brilha tanto quanto o verdadeiro.

Estranhar (portanto) é preciso.

1 ESTRANHAR É PRECISO

1.1 A supressão da linguagem

Em tempos de ditadura, não há senso de humor que sustente a liberdade de expressão. Em maior ou menor grau de manipulação, os mecanismos de controle social automatizam a linguagem e as produções artísticas, sabendo que a arte guarda em si a potência de questionar e subverter as estruturas vigentes.

O artista, mesmo consciente do seu poder da subversão, pode não o usar por medo ou conveniência. Quando predomina o talento sobre o medo, fica a potência subversiva suspensa na obra, latente, à espera de um observador que possa ver além da aparência que se adequou ao contexto original. Assim como na ficção, é preciso um herói-personagem e um herói-narrador que desvelem a realidade que as estruturas de poder ocultam. O artista, nesse sentido, é o herói moderno.

No universo ficcional da distopia *1984*, criada por George Orwell¹⁰, tudo parece ser criado para atestar a “eficiência” de um estado totalitário onisciente, onipotente e onipresente. O tom irônico, entretanto, surge nos detalhes da narrativa: o Departamento de Registros do Ministério da Verdade trata de produzir mentiras, o Ministério da Abundância trata da escassez e o Ministério do Romance é encarregado de produzir conteúdo pornográfico. A “mais recente edição do dicionário “Novafala” ou “Novilíngua” é desenvolvida a serviço do Partido e tem como princípio a redução do dicionário e, progressivamente, a supressão da linguagem.

Que coisa bonita, a destruição de palavras! Claro que a grande concentração de palavras inúteis está nos verbos e adjetivos, mas há centenas de substantivos que também podem ser descartados. Não só os sinônimos; os antônimos também. Afinal de contas, o que justifica a existência de uma palavra que seja simplesmente o oposto de uma outra? Pense em “bom”, por exemplo. Se você tem uma palavra como “bom”, qual é a necessidade de uma palavra como “ruim”? “Desbom” dá conta perfeitamente do recado. É até melhor, porque é um antônimo perfeito, coisa que a outra palavra não é¹¹.

¹⁰ ORWELL, George. *1984*. Trad. Wilson Velloso. 21.ed. São Paulo: Nacional, 1989.

¹¹ Idem, p. 67. Fala do personagem Syme sobre o dicionário Novafala, em “1984”, romance de George Orwell que descreve uma distopia totalitária. A supressão da linguagem é um dos mecanismos usados pelo Estado para cerceamento da liberdade.

O controle da linguagem levaria o Partido ao controle do pensamento: em desuso, as palavras suprimidas seriam esquecidas e as ideias indesejáveis, extintas. A partir da destruição progressiva da linguagem, seriam erradicados os crimes de pensamento assim como qualquer ideia de liberdade ou escravidão. Para cumprir o seu objetivo de automatizar a Novilíngua e elevá-la como convenção, o Partido investe na supressão da fala e, conseqüentemente, suprime a linguagem.

A obra *1984*, assim como *The Truman Show*¹², apresenta o poder como questão central disfarçada pela narrativa do herói, cuja vida privada aparece em primeiro plano, como acontece em outras distopias. Diferente de *The Truman Show*, em que todos observam pela televisão o Show da Vida, em *1984* o narrador é o único que observa sem ser observado. Essa é a primeira ironia do texto, já que se trata da condição fundamental do poder do Grande Irmão¹³.

Observar sem ser observado é condição fundamental para a manutenção do poder em *1984*. Assim como o deus cristão, o Grande Irmão é onipotente, onipresente e onisciente. A questão central, seja em *1984* ou em *Truman*, é o poder maior, das mídias ou do Estado, disfarçada de narrativa do herói. A vida privada de Truman, no Show da Vida, ou a de Winston Smith, em *1984*, aparecem em primeiro plano, de aparência trivial. A trivialidade aparente do romance disfarça a questão central que é o poder do Estado em manipular a realidade. O que é central aparece como pano de fundo, mas o autor usa o recurso do disfarce para se fazer entender.

As contradições e as ironias são recursos literários usados por Orwell e anteriormente por Zamiatin (*Nós*), para revelar progressivamente a verdadeira natureza do romance: uma distopia fictícia que estiliza a automatização e a manipulação pela arte-propaganda na vida real. Ao contrário da ficção, as estruturas de poder no mundo real pouco se revelam, já que a sua condição de permanência é o ocultamento.

A arte como recurso utilitário do Estado tem papel fundamental na automatização da linguagem: esse é o seu fim. Os regimes totalitários ganharam público porque souberam

¹² "The Truman Show" (O Show de Truman: O Show da Vida), filme norte-americano, comédia dramática, 1998. Direção de Peter Weir e escrito por Andrew Niccol. Estrelado por Jim Carrey, o filme mostra a vida de Truman Burbank, um homem que não sabe que está vivendo numa realidade simulada por um programa da televisão, transmitido 24 horas por dia para bilhões de pessoas ao redor do mundo.

¹³ "Grande Irmão", tradução literal de "Big Brother" (no original inglês "Irmão Mais Velho") é um personagem fictício que representa a autoridade máxima de um Estado totalitário no romance *1984* de George Orwell. Geralmente é tema da arte-propaganda, como nos cartazes: "Big Brother is watching you" ("o Grande Irmão está te observando" ou "o Grande Irmão zela por ti").

manipular os arquétipos coletivos pelos meios de comunicação. A ditadura só é mantida pela adequação entre ideologia e realidade. Os recursos de controle dos sistemas da produção e da reprodução das mídias são mecanismos da arte-propaganda que censuram a linguagem artística em direção à automatização da visão de mundo.

A reprodutibilidade técnica sofisticou os seus métodos, instituindo o juízo do bom gosto e sobre o que é considerado arte maior e arte menor. Tudo o que é estranho a um sistema de classificações determinado como verdadeiro é, em primeiro plano, rejeitado e odiado. A poética, num contexto de otimização de recursos, é desnecessária. A produção artística, manipulada para ser um mecanismo de manutenção do *status quo*, é reduzida a termos permitidos e não permitidos. O cinema hollywoodiano, por exemplo, produz as suas próprias paródias, preenchendo “também” esse espaço de juízo crítico que poderia ser transferido ao telespectador.

A finalidade da arte, segundo o ensaio de Chklovski *A arte como procedimento*¹⁴, é de romper com a automatização mediante o estranhamento. Segundo as leis gerais da percepção, uma vez que se tornam habituais, as ações também se tornam automáticas. A ideia da economia de forças mentais para o formalista russo dialoga com a ideia da automatização da língua na distopia de Orwell em direção aos procedimentos da supressão da linguagem cotidiana. Para sobreviver, a linguagem precisa se renovar. A arte teria, nesse sentido, a finalidade de desautomatizar a percepção habitual que é estruturada pelas convenções.

O estranhamento trata de particularizar a experiência da percepção estética sobre as imagens para que o contato com a arte seja um procedimento dificultoso e lento. As imagens tornam-se dispositivos singulares da percepção em oposição aos dispositivos automatizados pela linguagem cotidiana que, em geral, não é vivenciada, mas apenas reconhecida distraidamente. A linguagem artística ou poética quebra o automatismo da linguagem cotidiana, em oposição ao cânone, e não a favor dele ou das instituições que o financiam. Desse modo, o estranhamento afasta o objeto do modo habitual de ele ser visto¹⁵.

A origem do termo “estranhamento” é a palavra *ostranit*, derivação livre de *ostranenie*, termo latino usado no contexto do Formalismo russo da segunda década do século XX, cuja tradução apresenta divergências. Por vezes é traduzido por singularização, desfamiliarização

¹⁴ In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013, p. 89.

¹⁵ KOTHE, Flávio R. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981, p.153-170.

ou estranhamento; esse último é uma derivação imprecisa do inglês *enstrangement*¹⁶. O termo “estranhamento” aqui é desenvolvido em dois sentidos: 1) de surpresa, ou pavor, diante do desconhecido; e 2) como procedimento de desautomatização do olhar habitual pelo afastamento do objeto da sua identidade, na dialética da não-identidade, ou seja, na negação do modelo, que apresenta em sua essência o próprio modelo.

Os formalistas russos defenderam a ideia de que era preciso estudar os traços específicos das obras literárias. Estavam lutando pela especificidade da literatura, a arte literária como tal, assim como os arquitetos hoje lutam pelas especificidades da arquitetura e urbanismo em relação às outras artes. Há também nos movimentos vanguardistas uma vontade implícita de conquista do espaço e de afirmação de classe como grupo ou disciplina reconhecidos. O objeto artístico parece, nesse sentido, analisado mais pelos fatores externos e pouco pela sua natureza.

O conceito de *ostranenie* talvez seja a síntese do que a retórica tradicional tentou compreender pela metáfora, metonímia, sinédoque etc. A visão habitual do mundo, desautomatizada pelo estranhamento, era uma visão ideológica de acordo com os interesses da classe dominante da época dos formalistas. Chklovski, procurando justificar teoricamente as inovações do futurismo russo, criou uma categoria capaz de superar em muito as limitações e características deste movimento.

Os formalistas destacaram o papel renovador da arte num contexto onde predominava o automatismo da percepção. As qualidades intrínsecas da arte literária, a sua materialidade concreta e suas particularidades específicas estariam, naquele contexto, sujeitas ao seu caráter sistemático. O sistema só poderia ser revelado pela desautomatização da percepção, pois o hábito impedia de ver e de sentir os objetos.

O método formalista teria superado os limites das metodologias dominantes, transformando-se numa ciência independente em que a literatura era considerada uma série específica de fatos. O que caracterizou o movimento não foi o “formalismo” como teoria estética, nem uma metodologia que representava um sistema científico definido, mas o desejo de se criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do material literário¹⁷. Numa visão mais ampla, o método formalista deveria tratar, além dos problemas

¹⁶ BURNS, Gerald L. *Introduction*. In: SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Trad. Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, 2009.

¹⁷ In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

particulares da ciência literária, dos problemas teóricos e gerais da estética, em direção à teoria geral da arte. Não é por menos que a metodologia evocada pelos textos formalistas propiciou o surgimento do Círculo de Bakhtin, da Escola de Praga, da Escola de Tartu, da Escola de Konstanz e do Estruturalismo¹⁸.

O conceito de sistema, que foi retomado na escola de Tartu, em Moscou, pode ser desenvolvido a partir de um conjunto de elementos coerentes entre si e distintos de seu meio, organizados segundo um determinado princípio, que é chamado de “dominante”. Esse princípio organizador é essencial ao sistema, apesar de não ser o início fundador dele, ou seja, não vem *à priori*. A dominante não encontra sua identidade em si mesma, mas em sua capacidade de dominar os dominados. Ela se torna idêntica ao que ela não é, sendo dominada pelo que ela domina. O dominado, portanto, se define como tal em função da dominante. A dominante está presente em todos os elementos do sistema constituído e organizado por ela e, por isso, deve ser decifrada para que a natureza do sistema seja compreendida. Para facilitar a dominação, a dominante mascara sua natureza, fazendo imperar as aparências. O primeiro esforço é localizar a dominante e entender o seu âmbito; depois, localizar o que não está sendo abarcado por ela (os elementos ausentes) e então questioná-la. Questionada a dominante, todo o sistema começa a oscilar; questionado o sistema, abala-se a dominante. Por isso faz parte da estratégia do sistema esconder a sua dominante¹⁹.

A desautomatização é um termo usado pelos formalistas e que foi adotado pela Escola Estruturalista de Praga como recurso de estranhamento dos automatismos produzidos pelo uso da língua, que impedem a boa comunicação. Contrapondo-se ao automatismo, que se dá pela familiarização do conteúdo, os formalistas defenderam a condição da incessante novidade da obra, ou seja, da vanguarda como procedimento. Ao recusar a abordagem psicológica, filosófica e sociológica dominantes, integraram-se às vanguardas artísticas da época, como o construtivismo russo e o futurismo, trazendo a obra para o centro da análise.

A automatização da linguagem pode ser análoga à automação no mundo do trabalho em que há a automatização dos processos - de humanizados para automatizados. As tarefas processadas pelas máquinas refletem-se nas relações humanas automatizadas pela linguagem convencional. Por isso a figura do autômato, diante da arte, que deverá exercer o seu papel de

¹⁸ KOTHE, Flávio R. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981.

¹⁹ *Ibidem*.

agente da desautomatização da linguagem. As convenções artísticas, nesse sentido, facilitam o automatismo porque têm como objetivo primordial a sua permanência: tornam a percepção um hábito.

A automatização do olhar remete à supressão da linguagem, pelo estreitamento ou pela canonização dos métodos. O que é sagrado torna-se habitual. O uso automatizado da cartografia nos estudos e projetos urbanos, por exemplo, revela a supremacia de uma linguagem sobre as outras. O roteiro turístico e as visitas guiadas aos grandes monumentos tornam-se automatizados, deixando pouco espaço às experiências particulares.

O artista “convencional” (que é dirigido pelas convenções) atribui ao seu trabalho um significado inerente e coerente à sua época; produz, portanto, uma obra orgânica. Para o vanguardista, ao contrário, a obra é inorgânica, ou seja, retirada do seu contexto funcional para ser um fragmento. O convencional trata seu material como uma imagem viva da totalidade, enquanto o vanguardista isola-o, fragmenta-o, arrancando-o à totalidade da vida. O artista de vanguarda, ao montar a sua obra, junta fragmentos atribuindo sentidos onde o sentido pode ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido²⁰.

A essência da primeira fase do Formalismo russo não foi em si o estudo da forma e de sua sistemática - o que daria o suporte para o estruturalismo do pensamento ocidental no decorrer do século XX - e sim a particularização do objeto literário em relação ao seu contexto. Por isso, a metodologia formalista é defendida como a ausência do método, ou seja, a sua negação. Negando um método, porém, tem-se outro: o princípio de que o método deve ser imanente ao estudo. O que surpreende, entretanto, é que os estudos formalistas não se mostram fechados, há a liberdade de incorporar fenômenos irreduzíveis às leis já formuladas, permitindo a revisitação dos procedimentos. Essa condição foi interpretada por muitos como a fragilidade do movimento, mas levou-os ao aperfeiçoamento e à evolução do método – o que pode ter sido a sua grande contribuição na teoria literária.

O conceito de *ostranenie* é essencial no estudo da estrutura dos movimentos de vanguarda. Ao lado da atualização, da desfamiliarização e da desautomatização, o estranhamento é intrínseco ao discurso vanguardista, já que a natureza das convenções é a de permanecer como convenção. Entretanto, o problema da automatização e da desautomatização nos ciclos de vanguarda precisa ser revisto:

²⁰ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 128-130.

[...] os formalistas insistiram sempre na ideia de que a obra de arte existe para redespertar a percepção toda vez que um objeto ou uma situação se tornam tão conhecidos que são somente captados de modo rápido, sem qualquer conscientização ou atenção maior. Daí deduziram: 1) um princípio de construção artística: o estranhamento; 2) uma lei de evolução da arte: toda vez que um determinado procedimento se automatiza surge, especialmente através de paródias, estilizações ou modelações negativas, um novo procedimento que o substitui; 3) uma finalidade básica da arte: renovar a percepção e, surpreendentemente, acabar com o pessimismo. Segundo essa teoria, toda vez que um princípio de construção artística se torna demasiadamente repetido a ponto de se automatizar, ele é substituído por outro. O que não fica esclarecido é se isso se refere apenas a um determinado público ou se restringe à perspectiva do criador de arte, pois o que pode estar automatizado para o público de um determinado meio e momento pode ser a maior novidade para outro, assim como o que um autor imagina ter inventado pode já ter sido feito antes.²¹

A obra de arte, nesse sentido, guarda em si a relação a outras obras, a partir de associações entre ambas e do modo de produção que as originou. A partir da citação de Chklovski de que “[...] toda a obra de arte é criada em paralelo e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a antiga forma, que já perdeu caráter estético”²².

Na segunda fase do Formalismo, há uma busca pela integração entre a forma e a função, considerando a dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura, chamada de ordem lógica. Destaca-se Tinianov, que traz o signo literário e a significação funcional como uma nova perspectiva, situando no mesmo plano elementos como o ritmo, a construção fônica e fonológica, os procedimentos de composição e as figuras retóricas. Abrem-se novas constelações de estudo, considerando a classe hierárquica, os sistemas e a série como aspecto homogêneo. Os formalistas, nessa fase, distinguiram a presença de planos superpostos no interior da obra, podendo integrar à análise formalista todo nível de significação que anteriormente foi isolado. O método escolhido, nesse sentido, não limita o objeto; a característica do código indicará os recursos e as técnicas a utilizar. A obra traz em si mesma a imagem do seu vir a ser²³. A ordem lógica é, para os formalistas, um recurso de integração da

²¹ KOTHE, 1981, p. 154.

²² In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013, p. 53.

²³ In: TODOROV, 2013, p. 23.

dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura e sua concepção, que só se revela depois de sua formulação, quando é sustentada por um conjunto de formas e de relações vividas.

Chklovski traz a reflexão de que as imagens em si não variam, se repetem; o que varia é a disposição entre elas, a sua montagem. Trata-se de uma possível teoria da montagem, em diálogo com a teoria de Sergei Eisenstein para o cinema russo²⁴ e o conceito de alegoria e leitura alegórica de Walter Benjamin, revisto na teoria da vanguarda em Peter Bürger²⁵. A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. É um procedimento capaz de conduzir à desconstrução ou à destruição da obra convencional ou orgânica. As técnicas da montagem ou da composição entre os elementos da obra de arte, assim como a *decupagem* e a montagem das cenas, determinam o sentido de um filme. Enquanto no cinema a montagem é um procedimento técnico inerente e fundamental ao meio, na pintura ela possui o status de um princípio artístico²⁶. Tanto nas artes visuais como na arquitetura, essa transferência é percebida nos procedimentos de projeto e planejamento. O procedimento do layout, por exemplo, é baseado diretamente na disposição do conteúdo, na sua montagem, e não somente no desenvolvimento do tema em si. A teoria da montagem, nesse contexto, faz todo o sentido.

A montagem revela a diferença entre a linguagem poética e a prosaica. A arte, compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo típico da linguagem prosaica, traz a percepção particular do objeto, sob uma nova visão, e não apenas do seu reconhecimento²⁷. Considerando a disposição das imagens e palavras como um jogo, o conceito de montagem é inerente à linguagem poética.

A teoria da montagem aplicada às diferenças entre a linguagem prosaica e a linguagem poética remete ao conceito de alegoria e à leitura alegórica como procedimento. Para tal analogia, a montagem prosaica representaria a afirmação de um sistema pelos procedimentos didáticos de comunicação, enquanto a montagem poética produziria o estranhamento de si e em si. Ao dificultar a sua interpretação, a montagem poética teria mais a dizer, supondo que os

²⁴ EISENSTEIN, Sergei. *Forma do filme*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

²⁵ BÜRGER, 2012, p. 130.

²⁶ *Ibidem*, p. 135.

²⁷ In: TODOROV, 2013, p. 48.

sistemas de classificações têm uma natureza conservadora em que predomina a montagem de ordem linear.

A alegoria é composta de metáforas para cumprir melhor a sua função didática. É prosaica travestindo-se de poética, pois induz a uma leitura plana do seu discurso. A alegoria se diferencia da leitura alegórica: uma é a figura de linguagem em si, a outra é um modo de leitura. A primeira quer se fazer didática por procedimentos não-lineares, muitas vezes de natureza poética; a segunda quer ver “o outro” que está oculto. De qualquer modo, tanto a linguagem poética quanto a linguagem prosaica tendem a ocultar os seus procedimentos de montagem.

Mais que identificar recursos ou figuras de linguagem, a leitura alegórica trata da interpretação dos procedimentos²⁸. O mesmo procedimento assume significados diversos, a depender do contexto, do público e da obra. A arte dita “sacra”, por exemplo, que guarda em si a função de ser didática no contexto dos dogmas religiosos, pode ser interpretada como laica ou como a profanação do sagrado. Pode ainda ser lida como arte universal, além do seu contexto e discurso de origem. Pela leitura alegórica, o barroco como gênero representaria o sagrado, o profano ou a expressão artística individual, a depender do que a espécie tem a revelar e, principalmente, a ocultar.

Para que se trate do conceito de alegoria, é preciso revisitar o conceito de aura. A aura é a aparição única de algo distante, enquanto que a alegoria é dizer o outro, de modo mais sintético que o símbolo ou a metáfora, apesar da alegoria conter símbolos e metáforas. Os conceitos de aura e alegoria guardam o traço comum de serem a representação do outro. O outro da alegoria é o outro reprimido, enquanto que o outro da aura é a representação de uma superioridade sacralizadora sob a aparência de proximidade²⁹.

A arte aurática, para Walter Benjamin, é a arte da classe dominante satisfeita com sua própria dominação, enquanto a arte alegórica é a expressão artística de membros da classe dominante insatisfeitos com a sua dominação. Sendo uma categoria de maior coerência no contexto da estética dos modos de produção, a alegoria se distingue da aura por ser adequada à repressão. A arte alegórica é a fase intermediária para a modernidade artística, o impulso destrutivo presente de um modo especial na radicalidade dadaísta. Para o autor, a modernidade

²⁸ BÜRGER, 2012, p. 130.

²⁹ KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976, p. 34.

se caracteriza pela destruição da aura na experiência do choque. A aura é centrípeta, enquanto a alegoria é centrífuga, aberta a uma totalidade sugerida e não repressiva. O outro aurático é inacessível em sua conformidade, o outro alegórico afirma sua possibilidade e a existência mesma deste outro, na coexistência díspar numa lógica de complementaridade. A aura tem um sentido basicamente positivo, glorificador, constitutivo; a alegoria, um sentido de carência, de ausência, de perda da palavra³⁰.

A arte aurático-simbólica guarda em si a sacralidade, mas a sua apresentação já é um modo de profanação. Há múltiplas maneiras de se dizer a mesma coisa ou de se ocultar coisas a partir de outras, sob recursos de disfarce. Os artistas têm na alegoria uma figura de linguagem que responde à função didática da obra e, ao mesmo tempo, suporta as contradições inerentes a um discurso que foi censurado.

Eis a diferença entre a simples variação dos objetos de acordo com o seu contexto e época, e a disposição entre eles, ou a forma em si como estão organizados no discurso. Essa é a essência da linguagem poética no cinema, assim como é o recurso primordial na elaboração dos artifícios da arte-propaganda, nas composições das narrativas triviais e na apropriação da arte como instrumento didático. Os currículos escolares, nessa perspectiva, acumularam novos meios para apresentar o mesmo material. Há uma variação mais dos procedimentos e menos do conteúdo das imagens e tal constatação evidencia a própria automatização do que se chama de “convenções artísticas”.

A ordem das imagens, porém, não é suficiente para o desenvolvimento poético. O procedimento da percepção da arte é um fim em si que deve ser prolongado pelo estranhamento contínuo. O que distingue a língua poética da língua prosaica, para os formalistas, é a busca de um novo sentido na linguagem a partir do estudo da forma e dos traços específicos da arte literária, diferente do olhar habitual.

Chklovski propunha como traço distintivo da percepção estética o princípio da sensação da forma. Enquanto a automatização está implícita ao que não se vê, não se reconhece verdadeiramente o que se vê, justamente por ser conhecido e habitual. A percepção poética ou artística, por sua vez, é a percepção em que experimentamos a forma, de maneira não habitual, e de utilização particular do material. É o pensamento por imagens, mais o seu aspecto

³⁰ KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976, p. 69.

articulatório como função verbal autônoma, e não meramente fônico da poesia ou a emoção apresentada de maneira impressionista³¹.

A percepção poética (ou artística) estaria em oposição às teorias simbolistas, representando a revelação total do valor autônomo das palavras. Ao contrário do entendimento da forma como um invólucro que isola elementos entre figura-fundo na visão da teoria simbolista, a percepção poética apresenta uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo em si mesma. O princípio da sensação da forma é o resultado de certos procedimentos artísticos sobre as imagens e sobre a relação destas com aquilo que elas significam. A finalidade da arte, nesse contexto, é dar uma sensação do objeto como visão, pela percepção artística, e não como reconhecimento, pela percepção simbólica. Essa condição é a diferença essencial entre o formalismo e os princípios simbolistas.

O ensaio de Chklovski centra-se na contraposição entre linguagem cotidiana e linguagem poética a partir do estranhamento. Ver o objeto por si mesmo, pela sua forma artística, é uma etapa importante para o processo de “desideologização” da obra de arte, a qual ocorre de forma semelhante pelo conceito de deformação em Freud. A “deformação” permite ao sonho dizer algo que a censura queria impedir e, com isto, é a própria censura que se desvela. O retrato “deformado” acaba, portanto, sendo a imagem mais exata e fiel³².

No ensaio *A interpretação dos sonhos*³³, Freud traz a alegoria, no contexto do drama barroco alemão, mostrando-a como uma categoria fundamental para a estética literária. Benjamin trouxe a alegoria como expressão da melancolia, que se mostra a “facies hipocrática da história como protopaisagem pretificada” ou de uma história decadente. Jakobson revaloriza a metáfora e a metonímia como conceitos fundamentais para a teoria literária do século XX.

É importante destacar que, para a psicologia, o objeto central é o significante, o que justifica Freud (1993)³⁴ e Jung (2014)³⁵ considerarem, casos clínicos, a base da interpretação

³¹ In: TODOROV, 2013.

³² KOTHE, Flávio R. *Estranho estranhamento* (ostranenie). Nota de transcrição: Artigo encontrado apenas como foto do periódico em que foi publicado — o Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 20 agosto de 1977, cujo acervo está disponível para consulta em <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>. Acesso em: 03 de abril 2018.

³³ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*, v. 4, tomo II. Edição Standard das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

³⁴ Ibidem.

³⁵ JUNG, C. G. *Análise dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

dos sonhos como se fosse um texto. Para o campo da estética, no entanto, a leitura alegórica dos sonhos coloca o significado no centro do objeto, considerando o significante como um instrumento meio. Como afirma Kothe, “não se trata aqui de logo examinar sonhos que eventualmente surjam relatados em algum texto. Trata-se de ver o sonho como texto e o texto como sonho”³⁶. Aqui há uma referência à dimensão onírica da obra literária, independente do gênero. O texto lido como sonho remete, nesse sentido, ao conceito de alegoria de Benjamin.

A leitura alegórica do texto pode ser a chave hermenêutica para a evolução das interpretações das obras em arquitetura e urbanismo. Na perspectiva da desconstrução genológica e do estranhamento dos sistemas de classificações, trata-se de incorporar a dimensão do sonho como modo de leitura e de criação das obras arquitetônicas, independente de gênero. A dimensão onírica e a fantasia, nessa visão, estão intrínsecas ao ato criativo do arquiteto e não podem ser traduzidas em gêneros segregados pela natureza livre e explícita de algumas espécies.

Atualmente, os lugares permitidos para a fantasia arquitetônica são espaços restritos à diversão como Las Vegas ou Disneylândia. Ali, os objetos arquitetônicos estão condicionados às bilheterias, aos espaços confinados ou aos simulacros da felicidade. Adultos e crianças divertem-se temporariamente, vivendo a loucura produzida como espetáculo, como uma “casa de férias” permanentemente à disposição.

A partir da interpretação dos sonhos em Freud e Jung, a fantasia, o sonho e os desejos do inconsciente, aprisionados, transmutam-se em violência urbana. A prática da segregação dessas arquiteturas e do confinamento pela indústria do entretenimento é a mesma prática que fundou e que se instalou sobre os corpos na cidade fragmentada e especializada: há o lugar de trabalho, das enfermidades, da loucura, do lazer, ou seja, tudo está determinado. As fantasias são trancafiadas nesses espaços, assim como a loucura é trancafiada nos sanatórios. A sociedade reprime a dimensão do sonho, a fantasia arquitetônica, e não é por acaso. Se fosse admitida como parte da cidade, a fantasia seria a própria oposição da repressão da imaginação, desautomatizando a visão de mundo vigente e dando espaço a novas culturas. A arquitetura fantástica representa uma forma de escapismo, assim como toda a arte representa o refúgio da loucura³⁷.

³⁶ KOTHE, 1976, p. 32.

³⁷ FUÃO, Fernando (org.). *O fantástico na arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

Ao invés de se estudar os ícones da arquitetura fantástica, por exemplo, como espécies exóticas dos gêneros renegados no universo erudito do bom gosto, sugere-se aqui a fantasia como modo de leitura e de criação. A leitura alegórica como procedimento traz à tona, além do conteúdo manifesto, o conteúdo latente da obra de arte. Como evolução da leitura morfológica e da leitura simbólica, a leitura alegórica pode ser um caminho possível para que a *ostranenie* tenha sentido no contexto dessa tese.

1.2 Quem é luz, quem é sombra

Os sistemas de classificações da história da arte e da arquitetura automatizaram a ideia de que a idade média é uma sombra entre dois períodos de supremacia artística, tecnológica, científica e filosófica. Trazem a periodização como categoria fundamental no julgamento e classificações das obras, mesmo sabendo que os artistas violavam as regras vigentes para, em nome da diferenciação e da elevação artística, superar as normas.

A periodização na história nunca é um ato neutro ou inocente: ela expressa sua ideologia ao deixar outras épocas na sombra. Compreender o sistema de elaboração dos nomes e a duração dos ciclos no discurso periódico são informações importantes que revelam a natureza dos sistemas classificadores. A periodização, no entanto, não deve ser determinista; ela tem sua imagem e valores em constante mutação e evolui com a própria história. Como obra do homem, é ao mesmo tempo artificial e provisória³⁸.

As antigas periodizações, ao organizarem o tempo, tratavam basicamente dos critérios religiosos e míticos, muitas vezes baseados na interpretação metafísica da natureza. Além da observação dos astros e dos fenômenos naturais, os períodos eram definidos por eventos históricos marcados por textos sagrados, relíquias e mitos coletivos.

Os modelos de periodização vêm da tradição judaico-cristã e se utilizam de números e figuras simbólicos. O primeiro registrado, proposto por Daniel, no *Antigo Testamento*, utilizava a profecia de quatro animais, encarnações de quatro reinos, que representavam as quatro estações. Santo Agostinho, no livro IX da *De Civitate Dei* (413-427), distingue seis períodos, segundo as seis idades da vida: pequena infância (de Adão a Noé), infância (Noé a Abraão),

38 LE GOFF, Jacques. *A história deve ser dividida em pedaços?* São Paulo: UNESP, 2015.

puberdade (Abraão a Davi), juventude (Davi a Babilônia), maturidade (da Babilônia ao nascimento de Cristo) e a velhice (pós Cristo até o Juízo Final). Agostinho é contaminado pela teoria do envelhecimento do mundo: um pensamento de declínio ou pessimismo cronológico que permeava os monastérios da alta idade média e que impediu a ideia de progresso, nesse período, em detrimento da vida após a morte³⁹.

De todo modo, essa é uma das tantas visões que, por meio do ocultamento da verdade, se faz verdadeira. Esse é o papel das escrituras sagradas: impedir o progresso, principalmente no campo das ideias. Santo Agostinho confunde a historiografia com o *Antigo Testamento*, transpondo uma lógica em cima da outra. Nessa confusão, a essência é encoberta pela aparência e o simbólico é tomado por sagrado.

A ideia de que a História deve ser organizada por rupturas periódicas é outro sintoma de um recorrente eurocentrismo infantil. Esse constante estado de ruptura mostra-se impreciso e permeado de sobreposições. O início do período que corresponde à idade média, por exemplo, é tradicionalmente marcado pela conversão do imperador Constantino ao cristianismo (Edito de Milão, 313 d. C.) ou pela remissão ao imperador de Bizâncio das insígnias imperiais ocidentais (476 d. C.). As referências mudam segundo a conveniência do sistema vigente.

Para os historiadores, os acontecimentos simbólicos marcam contextos específicos e compõem uma constelação de sentidos em constante reavaliação. A abordagem atual para a duração do período medieval, por exemplo, é de uma mutação que teria iniciado do século III ao VII, chamado de antiguidade tardia, na qual o renascimento do século XV seria um dos “renascimentos” recorrentes de uma longa idade média, que iria até o século XVIII (Revolução Francesa), quando finalmente teríamos os primórdios da chamada “era da modernidade”⁴⁰.

A divisão da história em períodos, ciclos e séculos, inicialmente, é necessária à compreensão e à sistematização da ação humana. Há o nítido desejo da humanidade de agir sobre o tempo em longa duração pelos períodos e de dominar o tempo da vida cotidiana pelos calendários – uma combinação complexa entre continuidade e descontinuidade.

A periodização ocidental, que remonta ao pensamento grego e ao *Antigo Testamento*, entra tardiamente na vida cotidiana, provavelmente a partir do século XVIII, quando a História é integrada como disciplina nas escolas e universidades. O ensino é a atividade fundamental

³⁹ Idem, p.19.

⁴⁰ LE GOFF, 2015; DUBY, 1993.

para que a periodização seja instituída como elemento estruturante da cultura. Infelizmente, a revisão sobre o instituído não chega aos currículos escolares, o que torna os livros didáticos em pretensos monumentos da verdade.

Nesse contexto, a periodização histórica traz uma visão dogmática da superação de uma época sobre a outra. Entre os historiadores, há divergências sobre datas e nomes dos períodos, mas o que predomina no Ocidente é a periodização da era cristã, que considera o nascimento de Cristo como o ano “zero”. A mundialização da era cristã é uma tendência recorrente e constitui a supremacia de uma visão de mundo sobre outras, a dizer: do sagrado sobre o dito pagão. Essa condição não é neutra, nem inocente, pois expressa em seus argumentos um julgamento de valor. O sagrado se desloca conforme as vontades de quem através dele tem o poder.

A modernidade no século XIX, por exemplo, torna-se referência para todos os períodos anteriores. É ali que o sistema de periodizações se consolida. Para tanto, o passado se adapta ao presente, de acordo com a visão de mundo instituída. Na mesma lógica, a idade média foi classificada a partir das referências do seu período sucessor, a idade moderna. A visão que impera é a da superação de uma cultura sobre a outra, sob o disfarce da periodização.

A supremacia de uma visão de mundo sobre as outras por recursos de elevação e de rebaixamento produz cânones consolidados pelos seus respectivos sistemas. O tempo ocidental foi medido por Roma a partir da sua fundação mítica na antiguidade e consagrada na Renascença italiana. A concepção de “idade média” traz nitidamente a conotação negativa de um período que interrompe a continuidade entre duas épocas áureas: a dos humanistas italianos e aquela com que eles se identificavam, a antiguidade clássica⁴¹. O que está no meio é menos importante – é apenas um “meio” para se chegar ao outro lado – já que o mais elevado foi dado pela origem e pelo destino.

A automatização caracteriza-se pela adequação aparente entre o pensamento, a ideologia e as técnicas de representação artísticas. É recorrente no campo das artes e da arquitetura julgar as técnicas de representação a partir das referências do que já é instituído como gênero ou espécie maior. Não é por acaso que o renascimento se consolida em Florença entre os humanistas italianos, que foram ao mesmo tempo produto e produtores de si. Estes, para se elevarem como precursores de uma época, criaram mecanismos para rebaixar o período

⁴¹ ROSA, Maria de Lurdes. *Fazer e pensar a história medieval hoje: guia de estudo, investigação e docência*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

anterior, assim como os artistas medievais negaram os cânones clássicos. Trata-se dos ciclos dos movimentos de ruptura e de vanguarda, cuja resistência alimentam os revivalistas.

As obras de arte são classificadas pelos seus cânones que antecedem e sucedem o período subjacente. Na visão positiva, uma época supera tecnicamente a outra: tal mecanismo garante a continuidade das estruturas de poder pelos recursos da arte-propaganda e da automatização da visão crítica. O que se decide preservar ou não depende da própria noção de patrimônio histórico e artístico vigente.

Em geral é o Estado, munido das suas instituições, em consonância à elite intelectual, que define a política de um país em relação ao seu acervo artístico e cultural, imaterial e material. Seja pelo valor da ruína como documento histórico, pelo desejo de se voltar ao passado pela valorização da unidade artística ou pela melancolia dos românticos ao contemplarem os vestígios de um tempo que não volta mais, as cidades europeias incorporaram, nos últimos dois séculos, um certo narcisismo patrimonial⁴². Desde a arquitetura revivalista de Violet-le-Duc⁴³, o valor de antiguidade relativo, na visão do vienense Alois Riegl⁴⁴, até o juízo de valor estético na teoria do restauro do italiano Césare Brandi⁴⁵, as leis da preservação espelham o seu tempo e respondem às vontades das estruturas de poder.

A idealização das ruínas e do patrimônio como paisagem desponta a partir do século XVIII. Inaugura-se o culto moderno dos monumentos antigos, com o discurso do neoclassicismo da exaltação do clássico como valor de origem⁴⁶. Entre tratados, modelos e escavações, os arquitetos neoclássicos (re)inventaram o culto à ruína, trazendo de volta à paisagem os monumentos da antiguidade, tanto pela sua autenticidade material, como defende Brandi, quanto pela retomada da sua integridade estilística, pela obra de Violet-le-Duc.

Atribuir valor artístico e histórico às ruínas é uma criação da sociedade moderna, um evento histórico localizado no tempo e no espaço. É a partir do século XV, na Itália, que as obras começam a ser valoradas por suas características artísticas e históricas e não apenas pelas simbólicas e memorialistas. O monumento preservado adquire um novo valor de rememoração

⁴² CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Machado. São Paulo: Estação Liberdade, UNESP, 2006.

⁴³ RIEGL, Alois. *O Culto moderno dos Monumentos: sua história e suas origens*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

⁴⁶ ECO, Humberto. *A história da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

e não mais de memória coletiva, que é, pela visão de Riegl, o valor de antiguidade e de rememoração intencional. A lógica é tratar do patrimônio histórico como um monumento e uma arquitetura aceitável para a cidade.

No culto ao patrimônio arquitetônico como relíquia religiosa, as políticas de restauro no Brasil interpretam ainda a preservação histórica como a sacralização da matéria. O homem domina a natureza, que é sacralizada pela sua autenticidade material. A lógica é a do empalhamento de todo o monumento que interessar às instituições de poder.

Preservar pressupõe decidir o que manter como lembrança e também o que esquecer; é dialogar com o tempo e não se submeter a ele. Há demolições e “apagamentos” que, em conjunto a uma visão ampla de totalidade, atuam na preservação do patrimônio. Mais importante que uma arquitetura histórica autêntica, é a própria autenticidade da arquitetura, numa perspectiva mais de atualização e adequação, e menos de imitação⁴⁷.

Mais do que a forma de ser preservar um monumento, seja pelo culto à ruína, à unidade artística, ou pela preservação da unidade estilística, quem tem o poder de decisão é que define o que fica à sombra e o que é posto à luz nas práticas preservacionistas do patrimônio. Todo tipo de memória está sujeito ao esquecimento e à destruição, basta que se alterem os critérios de preservação. Por isso, a arquitetura é parte do processo histórico, que se faz de construções e demolições, ou seja, tem um valor material relativo.

O que perde a razão de existir, tende ao desaparecimento, não no sentido da nostalgia da ruína em si, como viam os românticos e os neoclássicos do século XVIII, mas pelo silenciamento ou dissimulação do passado. Nesse sentido, a arquitetura pode ser vista como um recurso de supressão da História, seja pela preservação ou pela demolição.

A resignificação de um monumento pode ser tão destrutiva quanto a sua museificação. Assim como o empilhamento das *selfies* e dos cartões postais conduz à pobreza da experiência, o museu banaliza a coleção e conduz a obra de arte ao esquecimento pela sua automatização ou desatualização. Quando a cidade se museifica pelo entretenimento turístico, banaliza o valor artístico particular do monumento, transformando ela mesma num parque temático de atrações monumentais (Figura 5).

⁴⁷ ALMEIDA, Eneida; BOGÉA, Marta. *Esquecer para preservar*. Arquitectos. São Paulo, ano 8, n. 091.02, 2007.



Figura 5 – Muralha da China.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

O valor de antiguidade não conseguiu superar o valor de novidade demandado pela inflação patrimonial da sociedade contemporânea⁴⁸. Impõe-se aos monumentos antigos que conjurem o passado no presente, apresentando-se como monumentos vivos - e não apenas como documentos históricos. Por vezes a reconstrução traveste o tempo, confundindo o olhar arqueológico; o que importa ali é atender ao desejo humano da imortalidade. Nesse sentido, o gosto popular supera o bom senso erudito, já que as cidades históricas afirmam, de fato, o seu patrimônio como uma atração turística. O que não gera lucro, pode desaparecer, a depender da crise em que as instituições se encontram. Ao reviver o passado e anteciper o futuro, mata-se o presente.

A ideia de patrimônio é uma invenção que se adequou historicamente. Desde a criação do Museu Imaginário da civilização moderna de André Malreaux⁴⁹, os panoramas reinventam a história sob o olhar de quem a montou. A coleção, a curadoria e a montagem são recursos que trazem as espécies à luz ou as condena à sombra no espaço da imponente vitrine da cultura historiográfica ocidental.

⁴⁸ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução Luciano Machado. São Paulo: UNESP, 2006.

⁴⁹ SEGRE, Roberto. *Século XXI: A síndrome do patrimônio*. Resenhas online, São Paulo, ano 09, n. 104.01, Vitruvius, ago. 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/09.104/3739>>.

A teoria e história da arquitetura e do urbanismo não acompanhou os movimentos de dessacralização da teoria da arte e da literatura. Sem a transitoriedade dos museus interativos e o frescor das galerias de arte, as escolas de arquitetura e urbanismo no Brasil permanecem embalsamadas em sua visão de mundo. Adotam um sistema de classificações que privilegia os gêneros puros e suas espécies exemplares, dentro de uma linha de tempo devidamente periodizada. Os cânones são afirmados e as exceções são tratadas por meras curiosidades: eis a metodologia tradicional brasileira.

Apesar do Pritzker⁵⁰ contemplar vários arquitetos do norte da Europa, da Ásia e do Oriente Médio, tais regiões não são contempladas devidamente nas escolas brasileiras de arquitetura, tornando-se conteúdos extracurriculares ou opcionais na formação dos estudantes. A história da arquitetura da América Latina, por sua vez, parece irrelevante nos currículos; é uma disciplina extrínseca à linha de tempo, já que os currículos seguem as convenções da literatura europeia. O recorte é tomado por todo, quando na verdade o todo não é apreensível. Mais honesto seria assumir o fragmento. Configura-se um deslocamento de identidade, pois se conhece pouco sobre a produção arquitetônica no próprio continente, mas conhece-se muito do além-mar. Curiosamente, os maiores centros de estudos latino-americanos estão em Paris. É como estudar a si mesmo olhando de fora. Trata-se de uma lógica que recebe forte influência das convenções europeias, sem que se questionem os cânones – nem os de lá, nem os daqui.

Os museus europeus mostram para os turistas o panorama conveniente. Automatiza-se a visão de mundo eurocêntrica, afirmando-se as instituições produtoras do conhecimento para que permaneçam como estruturas de poder. As escolas brasileiras reproduzem os modelos vigentes, em roupagens nacionais ou internacionais e, conseqüentemente, a ideologia dominante.

O passado invocado, convocado e encantado pelo presente se estrutura em direção à afirmação da identidade de uma comunidade ou nação⁵¹, ao mesmo tempo em que se desloca como sistema planetário, incorporando uma noção mais ampla de totalidade: o fragmento pelo

⁵⁰ Prêmio internacional, que é concedido anualmente a um arquiteto vivo por conquistas significativas, foi estabelecido pela família Pritzker de Chicago por meio de sua Fundação Hyatt em 1979. Ele é concedido anualmente e é frequentemente chamado de “Nobel da arquitetura” e “maior honra da profissão.” O objetivo é honrar um arquiteto ou arquiteto vivo que produziu contribuições consistentes e significativas para a humanidade e o ambiente construído através da arte da arquitetura. Disponível em: <https://www.pritzkerprize.com/about>

⁵¹ CHOAY, 2006.

todo e o todo pelo fragmento. Ao contrário das ideias de Riegl de que o valor patrimonial é relativo, os currículos escolares afirmam as antigas convenções: apresentam uma escala que define quem é luz e quem é sombra na vitrine da história da arquitetura e do urbanismo ocidentais.

1.3 A (des)classificação no gênero fantástico

Classificar o excêntrico parece ser a questão central do gênero fantástico na arquitetura. O fantástico e o erudito estão em contraposição nos sistemas de classificações, mas classificar não é uma ação neutra, nem ingênua. Os critérios que elegem os exemplares do gênero fantástico partem das diferenças entre as espécies e não das suas semelhanças - o que parece contraditório. Tal contradição aparece em listas como “as sete maravilhas do mundo moderno”, por exemplo.

A arquitetura fantástica é um modo de classificação para os edifícios excêntricos e que não podem ser ignorados. Trata-se de um rótulo que (des)qualifica as obras estranhas aos sistemas convencionais de classificações, elegendo as espécies exemplares e excluindo as demais. Sendo estranhos, não são exemplares, seja para os valores altos, seja para os valores baixos. Paradoxalmente, gêneros ditos elevados como a arquitetura desconstrutivista usam sem economia a fantasia e a virtualidade como recursos de diferenciação do particular, em nome da sua elevação estilística.

O termo "fantástico", na arquitetura, não é assumido como qualidade de um objeto; ele se aproxima dos gêneros ditos menores, como o maneirismo e o barroco. As arquiteturas fantásticas possuem qualidades cenográficas do universo sobrenatural e maravilhoso: são obras híbridas, excêntricas, exemplos do não-exemplar que desafiam os críticos. Como espécies renegadas ao excepcional, podem, a partir dos recursos de dissimulação da verdade, revelá-la. Suas estruturas alegóricas e caricatas guardam chaves de leitura de sua época e da própria condição humana de fantasiar, imaginar e idealizar os desejos.

Pouco se esclarece quanto à estranheza das obras fantásticas, já que estas são classificadas mais pela sua marginalidade em relação à linha histórica e menos pelas suas reais características. Quando analisadas, são tomadas pelas suas particularidades, não pela sua essência; as excentricidades em si não justificariam a ação de generalizá-las.

Parte-se, então, de algumas premissas: 1) a classificação do fantástico como gênero menor não é uma ação neutra, nem inocente; 2) a classificação (e a desclassificação) das qualidades fantásticas na arquitetura não é uma ação neutra ou inocente, e 3) a ficção e a fantasia, pelos seus recursos de negação e dissimulação dos modelos, mais revelam a verdade do que a ocultam. Para tanto, faz-se uma investigação das qualidades referentes ao fantástico, ao ficcional e ao imaginário na arquitetura.

Não se sabe ao certo por que a dimensão do sonho, na arquitetura, foi expurgada dos critérios de bom gosto e do academicismo, desde o final do século XIX, mas se desconfia de que as convenções dos ditos gêneros “puros” tenham uma ampla participação nesse processo. As obras fantásticas são tomadas por uma base alegadamente irracional, muitas vezes construídas por não-arquitetos, sendo espaços que dificilmente poderiam, segundo os critérios acadêmicos, serem chamados de arquitetura, ou provocarem algum interesse que não seja mais do que o particular.

O gênero aqui parece resolver um problema posto de modo raso. Para as teorias em arquitetura não interessa discutir profundamente o particular; há sempre a tentação da ordem ou da subversão a partir dos tratados e modelos em direção ao gênero. Põe-se, então, as obras numa espécie de “gaveta” do gênero fantástico – lê-se: gênero estranho ou excêntrico. As obras são classificadas como fantásticas a partir das suas diferenças com as demais e não das suas similaridades, o que é contraditório dentro de um processo de classificação.

No contexto da cidade, os lugares permitidos para a fantasia são espaços restritos à diversão, como a Disneylândia, as ruas de lazer e os shopping centers. No parque temático, os objetos arquitetônicos estão condicionados às bilheterias e aos espaços confinados. Adultos e crianças divertem-se temporariamente, vivendo a loucura produzida como espetáculo, como uma “casa de férias” sempre à disposição.

O shopping center é uma simulação da vida urbana no espaço confinado de “segurança máxima”; é um travesti do boulevard. O boulevard, por sua vez, como rua comercial de lazer, é uma extensão do shopping center; os mecanismos de segregação social são mais sutis e geralmente tem a ver com o fenômeno da gentrificação⁵². A diversidade típica de uma rua

⁵² Gentrificação (do inglês *gentrification*) é o fenômeno que afeta uma região ou bairro pela alteração das dinâmicas da composição do local, tal como novos pontos comerciais ou construção de novos edifícios, valorizando a região e afetando a população de baixa renda local. Tal valorização é seguida de um aumento de custos de bens e serviços, dificultando a permanência de antigos moradores de renda insuficiente para sua manutenção no local cuja realidade foi alterada.

comercial não suporta mais os artifícios da especulação imobiliária e da hipervalorização do solo. O comércio local então deixa de acolher as diversas demandas para obedecer a uma única função: sobreviver à concorrência.

A gentrificação da cidade representa a gênese inversa: o shopping, que imita a *rua comercial de lazer*, agora é inspiração para que ela prospere na sua função de gerar lucro, tanto quanto for possível. O espaço público se transforma no quintal da burguesia. É o que se vende: plena segurança para o consumo. O transeunte é um *flâneur* distorcido: o consumidor compulsivo, assediado pelo paraíso das vitrines. Quando tudo é brilho, entretanto, nada brilha; o excesso de mercadorias torna a paisagem entediante. Por isso parques temáticos e shoppings centers precisam diversificar as suas atrações; sofisticam seus serviços investindo cada vez mais em recursos e artifícios do mundo artificial. Criam-se simulacros dentro dos simulacros, trazendo algo novo dentro da novidade que não funciona mais. O sentido de um empreendimento sustentável é a sustentação econômica pelo artifício.

A cidade funcional segrega os seus espaços de entretenimento, assim como segrega a fantasia e o imaginário, que devem ser previstos pelo plano do urbanista. Na frustração de não corresponderem à cidade planejada, os habitantes isolam-se. Freud e Jung consideravam a fantasia e os sonhos como acontecimentos espontâneos de um processo psicológico comum, o inconsciente. A fantasia, o sonho e os desejos do inconsciente, aprisionados, transmutam-se em violência urbana⁵³.

A prática da segregação em espaços confinados pela indústria do entretenimento é a mesma que fundou a cidade fragmentada e especializada: há o lugar de trabalho, das enfermidades, da loucura, do lazer, ou seja, tudo está determinado. As fantasias são trancafiadas nesses espaços, assim como a loucura, nos sanatórios⁵⁴. A sociedade reprime a fantasia arquitetônica e isso não é por acaso.

Se fosse admitida como parte da cidade, a fantasia seria a própria oposição da repressão da imaginação, desautomatizando a visão de mundo vigente e dando espaço a novas culturas. A arquitetura fantástica representa uma forma de escapismo, assim como a arte em geral representa o refúgio da loucura⁵⁵. O fantástico é, em sua essência, um discurso de revelação

⁵³ JUNG, 2008.

⁵⁴ FUÃO, 1999.

⁵⁵ Ibidem.

que, pela hesitação entre realidade e sonho, coloca em cheque os critérios de criação. A fantasia dissimula mais do que esclarece, mas ao ocultar guarda a chave da revelação; ao mentir, sabe em parte a verdade

Fantasiar é menos negar a realidade e mais com ela dialogar numa oportunidade de menor censura moral e estética. É possível reconhecer a dimensão fantástica em qualquer estilo arquitetônico, apesar de ela ser visivelmente reprimida em períodos onde os tratados e os modelos codificavam o bom gosto em direção às ordens matemáticas, como no renascimento, ou às premissas funcionalistas, como no movimento moderno.

A arquitetura fantástica apresenta a ruptura do contínuo e do homogêneo na paisagem urbana. Traz o recurso do contraste e da oposição para se diferenciar das demais espécies. Para se ter o efeito da diferença, é preciso que se tenha um padrão que confira uma aparência homogênea. Uma catedral gótica terá efeito distinto a depender do contexto em que está inserida. Um conjunto pode ser fantástico pela repetição de situações. Duas ou três pontes que ligam alguns canais não tem o efeito que as 430 pontes de Veneza, ou as 1.500 de Amsterdã. A grandeza do fantástico se manifesta na escala, principalmente na proporção entre a vizinhança e o edifício.

Independente da dicotomia entre eruditos e populares, as arquiteturas fantásticas compõem a paisagem iconográfica das cidades turísticas. Além de alimentarem as *selfies* e os cartões postais, são fontes de recursos. Palácios, castelos e mausoléus, que outrora faliram seus respectivos impérios e reinados, hoje sustentam uma economia voltada para o turismo. Pela supervalorização global, as arquiteturas fantásticas preservaram-se como importantes referências simbólicas que marcam a identidade dos habitantes e turistas com a cidade.

A arquitetura fantástica dos monumentos é emoldurada pelo cartão postal e pela *selfie*, destacando-se pelo recurso da figura-fundo. Para o turista, a *selfie*⁵⁶ é o seu cartão-postal, o registro de si no mundo, a relação do corpo com o quadro da foto, seja ela de escala humana ou monumental. Para a fotografia de arquitetura, o edifício parece o protagonista, como se estivesse ele produzindo a sua *selfie*. A dimensão fantástica é conjurada pelo jogo de escalas na

⁵⁶ Aqui a *selfie* é entendida além do autorretrato, ou da fotografia de si mesmo, quando se usam técnicas como a extensão do braço, por exemplo. A foto típica do álbum é também entendida como *selfie*, quando se pede para outra pessoa enquadrar um quadro já determinado e assim registrar um momento artificial, onde as pessoas posam para o registro em si. Nos dois casos, a intenção é idêntica à outra: a composição do registro do álbum, onde o protagonista é quem se observa. O cenário é apenas decorativo. Nesse sentido, o *selfie* do turista é a junção do autorretrato com o cartão-postal. A composição tem sempre a mesma essência, a de registrar um momento de si no mundo.

paisagem; o quanto a figura humana é ínfima próxima ao monumento, por exemplo. A cena é tão artificial ao ponto de parecer natural.

Na verdade, o quadro de arquitetura é um autorretrato do olhar do arquiteto, da sua persona; conjura-se ali uma ideia ou uma visão ideal na forma de um fragmento de realidade. A fotografia profissional é um discurso estético, uma composição intencional de elementos, o resultado de uma montagem de ordem sintática e semântica, que ainda será interpretada pelo receptor. A *selfie* é o resultado fantástico da montagem do autorretrato, destacando os inúmeros recursos de dissimulação e de manipulação da imagem.

Muitos dos exemplares na arquitetura têm qualidades mais ligadas ao extraordinário e à fantasia e menos ao campo da razão. Nos gêneros como o *art nouveau*, o modernismo catalão, o expressionismo, o organicismo e o construtivismo, a dimensão fantástica está mais ligada à impureza e ao sincretismo e menos aos recursos estéticos puristas. O fantástico pode se manifestar no acúmulo de elementos e estilos; o empilhamento de estilos nas fachadas dos palácios ecléticos, por exemplo, imprime a falta de um estilo único pelo excesso e pela sobreposição de vários. Os princípios da acumulação e do empilhamento são comuns nas manifestações do maneirismo, do barroco, do ecletismo e do pós-moderno. Ao sofisticarem-se as técnicas da imitação e da estilização, é evidente a tentativa de se elevar a obra arquitetônica pela sua aparência.

Diferente do excepcional, a oposição entre a razão e a emoção dá coerência ao discurso funcionalista de estilos ditos puristas, como o neoclássico ou o modernismo minimalista. Nesse contexto, polarizam-se espécies puras e impuras, em que a qualidade da obra é proporcional a sua conformidade aos tratados estéticos. A dimensão fantástica, nessa visão, deveria ser irrelevante. Entretanto, o distanciamento do contexto original permite uma observação menos contaminada pelas tradicionais árvores genealógicas da história da arte e da arquitetura que convencionam estilos e seus exemplares.

Ledoux e Boulée, arquitetos do rei na França do século XVIII, praticaram a excepcionalidade dentro e fora das ordens neoclássicas. As obras remetem mais ao fantástico visionário e ao simbolismo do que às ordens clássicas. Os edifícios “parlantes” apostavam alto numa retórica escala compositiva de invejar a qualquer “bolo-de-noiva” pós-moderno. Tal inadequação as tornam atípicas num olhar mais distante, mas, para a época, a monumentalidade era um recurso de diferenciação entre a classe burguesa constantemente usado pelos arquitetos. Pela autonomia das partes, valorizava-se o todo; uma arquitetura fragmentada, em prol de uma

complexa e, por vezes, livre variação dos temas.

No contexto original, as obras de Ledoux e Boulée não eram fantásticas, pois eles se apoiavam na razão iluminista. A fantasia e a imaginação estão disfarçadas numa paisagem tipicamente monumental. O que as diferencia das demais é o que na época foi considerado como impreciso, desproporcional e grotesco, ou seja, há uma inadequação sutil das obras em relação aos exemplares do neoclassicismo.

Para a sociedade burguesa do século XIX, quanto maior o número de estilos, mais luxuosa e mais rica deveria ser a arquitetura. O bom arquiteto era aquele que tinha a habilidade de compor vários estilos num só, harmonizando diferentes ordens no mesmo espaço, como numa orquestra musical. Tal habilidade justificaria a incidência dos excessos e sobreposições de estilos, já que o ritmo simples de um estilo revivalista (como o neoclássico ou o neorromânico) poderia ser entediante para o cliente burguês.

Zevi menospreza com certa razão esse período quanto à estagnação espacial da arquitetura do palacete burguês: se o edifício no final do renascimento pecava pela retórica, a vila burguesa é sempre raquítica, mutilada, mesquinha, fechada e acanhada⁵⁷. As fachadas ecléticas podem pecar pela evolução espacial da arquitetura, como uma pausa na linha do tempo que tem como ponto alto a ruptura e inovação da arquitetura moderna. Reconhecida a devida importância do modernismo para o cumprimento da espacialidade arquitetônica, os edifícios ecléticos cumprem sua função como arquitetura fantástica, mais pela complexidade decorativa e menos pela retórica espacial (Figura 6).

A coerência sintática musical das fachadas ecléticas pode trazer uma apologia do estilo e da beleza peculiar das artes decorativas traduzidas em arquitetura. A arquitetura decorativa, que prezava mais pelo estilo e menos pela técnica, nasce na Escola de Belas Artes e tem na cidade moderna o seu laboratório experimental criativo. As variações estilísticas da vila burguesa forneceriam a paisagem arquitetônica para as grandes reformas urbanísticas a partir de meados do século XIX. Nos planos de Haussman, as fachadas ecléticas decoraram o cenário urbano cenográfico para o “espetáculo” da modernidade.

A sociedade burguesa desenvolve-se na cultura kitsch⁵⁸, afirmando a estética do excesso e da acumulação de estilos e objetos. Há um movimento de criação de um estilo oitocentista

⁵⁷ ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

⁵⁸ A definição de kitsch para esse momento se condensa no efeito dado pelo acúmulo de estilos recorrentes nas fachadas ecléticas de meados do século XIX. O kitsch pode ser lido como o fenômeno do consumo estético das

de pintores de igrejas barrocas, de estucadores dos palácios da Baviera e da imitação e deformação dos arquétipos da casa burguesa nos subúrbios parisienses. Os castelos de Ludwig II na Baviera acumularam a estética do heroísmo, do romantismo, do exotismo e do fantástico, num empilhamento de estilos e inspirações. O exemplo vinha de cima, de uma realeza kitsch, junto aos arquitetos e decoradores do rei⁵⁹.

Gaudí enraíza suas obras no espaço da cultura aristocrata, ávida a consumir e ostentar, e assim se consolida como um dos arquitetos mais genuínos da história. Obras como a Casa Batlló e a Casa Millà incorporam a dimensão fantástica pela continuidade complexa entre estrutura, vedações e acabamentos, acumulando diferentes ofícios como a cerâmica, os vitrais, o ferro fundido, a marcenaria, o estuque e os mosaicos. O resultado é uma experiência orgânica e surreal na escala da cidade de Barcelona, potencializada pela composição de contraste entre as fachadas (Figura 7). A Sagrada Família e o Parc Guell produzem a experiência do estranhamento na escala urbana; ali predominam o efeito escultórico e cenográfico que emprestam à cidade um espírito onírico.

Apesar de acumularem traços da arquitetura e da arte mouriscas, princípios do gótico em direção a um neogótico e uma estética recorrente do *art nouveau*, as obras de Gaudí diferenciam-se das demais de sua época pelas particularidades e não pela replicação adequada a um gênero ou estilo. Identificá-lo com um estilo arquitetônico próprio – o que seria colocá-lo numa espécie de gaveta do exótico – não resolve a classificação das suas obras, já que há também uma grande diferenciação entre elas.

Há uma coerência entre os princípios e os recursos artísticos na obra de Gaudí que o colocam num patamar de autenticidade estilística. As obras produzem o efeito de estranhamento que habitam o campo da fantasia e do imaginário. A dimensão do fantástico está presente nas diferentes escalas e dimensões das obras de Gaudí, desde o modo de planejamento até o modo de produção; da unidade da obra ao detalhe decorativo, de dragões fictícios às imagens microscópicas da biologia celular. Inspirado em diversas ordens da natureza, Gaudí tece uma estética orgânica aos princípios que persegue, afirmando sua excentricidade e marginalidade em relação aos processos criativos tradicionais da época

classes burguesas em direção a uma arquitetura de diferenciação social, por hora, de efeito fantástico. Tal definição será melhor desenvolvida em capítulo posterior.

⁵⁹ MOLES, Abraham Antoine. *O Kitsch: a arte da felicidade*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2012.



Figura 6 – Fachadas ecléticas em Paris.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

A fantasia do público é reconhecer, nas esquadrias e vitrais, esqueletos, abstrações de insetos e imagens microscópicas da biologia. As composições oníricas de Gaudí, porém, remetem mais a uma interpretação onírica e livre da natureza, uma espécie de surrealismo que, embora mais evidente em suas obras, marca diversos outros períodos e arquitetos que buscaram a diferenciação pelo efeito orgânico e cenográfico da arquitetura. A arquitetura fantástica mais nega do que afirma o edifício em seu aspecto relacional, desde o ato criativo até a sua habitação. Gaudí estiliza a natureza nas escalas mais estranhas e fantásticas, entre a biologia microscópica, a anatomia abstrata, a zoologia exótica e o artesanato mourisco. Sua arquitetura estiliza pelo empilhamento dos excêntricos, trazendo unidade de modo surpreendente, já que a escala de suas obras ultrapassa o edifício e dialogam com a cidade, como esculturas “parlantes”.

Frei Otto estiliza a tensão indesejada pelos calculistas. O que poderia causar agonia gera beleza, forma pura, livre, análoga ao que a natureza fornece, de forma ridiculamente (ou espetacularmente) simples, como a bolha de sabão e a árvore. O desconstrutivismo, após os anos 1980, traz o fantástico de volta às vitrines da cidade. Rem Koolhaas estiliza o canteiro de obras, a construção dos elementos é a construção em si, sem ser finalizada. Libenskind estiliza a destruição da obra, desconstruindo-a como escultura livre de um programa manifesto e irresponsabilizado de ser agradável – é a estilização do desagradável. Frank Gehry estiliza o peixe, a dança, o papel amassado na mesa do escritório de arquitetura – ele estiliza o projeto de arquitetura. Zaha Hadid estiliza o mundo fantástico microscópico, entre o orgânico e o inorgânico, entre a biologia e a ufologia. Shigeru Ban estiliza a trama, o tecido, a forma contínua, desafiando a lógica da gaiola pela lógica da tela; a estrutura linear pela estrutura espacial (Figura 8).

A fantasia, junto ao imaginário, permanece ignorada como procedimento. O uso do termo "fantástico" é visto pelas convenções como um gênero menor e não como uma qualidade inerente ao objeto arquitetônico, independentemente de seu ambiente e de quem o percebe. A arquitetura fantástica é um problema que deve ser discutido pela sua urgência e atualidade, já que a arquitetura contemporânea usa, sem limites, a fantasia e a virtualidade para se diferenciar. Suas estruturas alegóricas podem guardar chaves de leitura de sua época e da própria condição humana de fantasiar, imaginar e idealizar os desejos.

Estudar a cidade e as obras arquitetônicas exemplares a partir da perspectiva do fantástico é bem diferente de estudá-las dentro de um contexto geográfico, cronológico estilístico ou histórico. Significa incorporar a dimensão do imaginário criativo e da retórica compositiva que são inerentes à dimensão do fantástico nas obras de arte e de arquitetura.

Significa também conhecer melhor o processo poético de criação, a sua gênese e as possíveis articulações dessas arquiteturas com as outras artes e com a paisagem⁶⁰.



Figura 7 – Obras de Antoni Gaudí.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

⁶⁰ FUÃO, 1999.

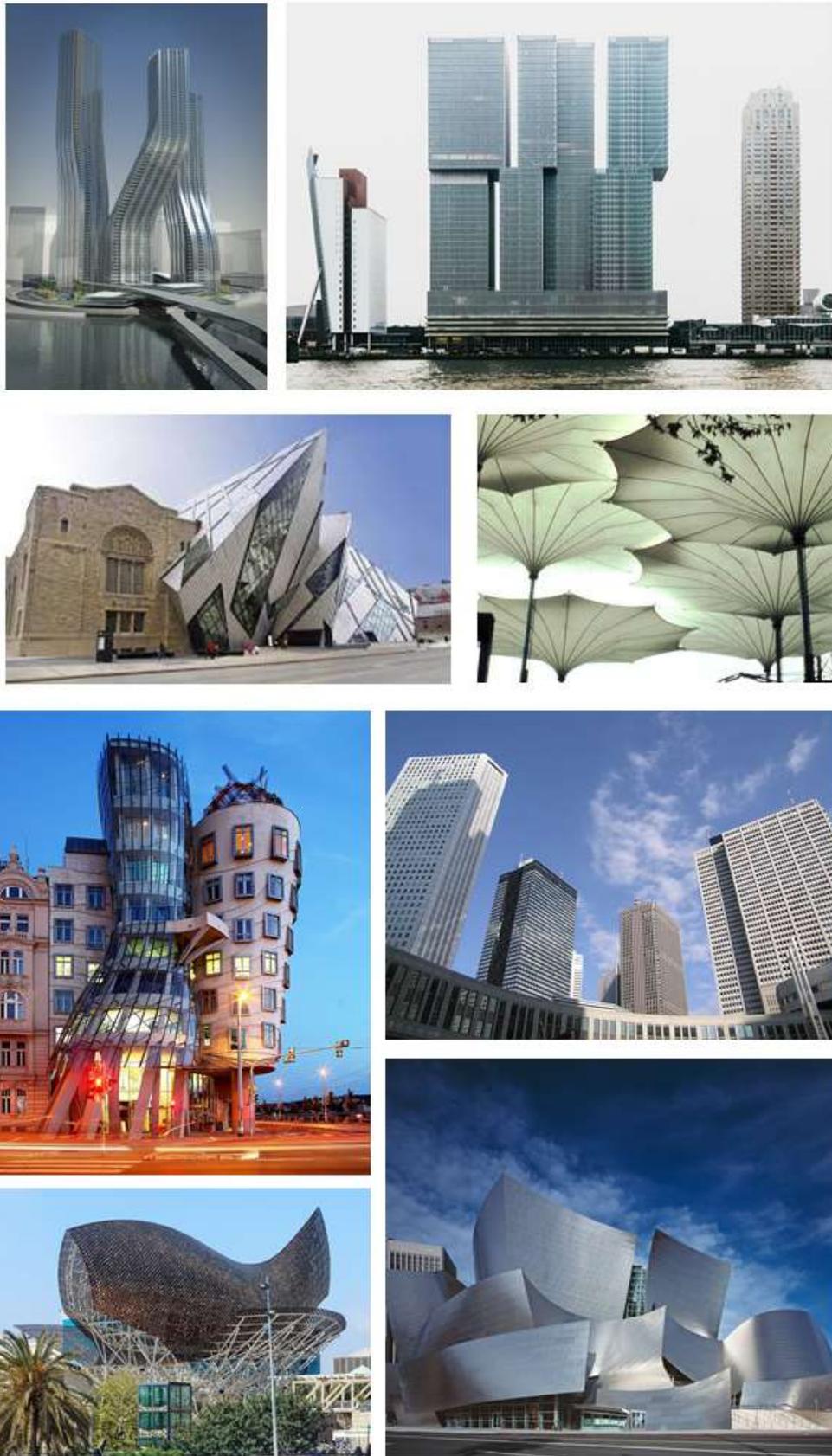


Figura 8– Obras de Frank Gehry. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

A fantasia pode ser estudada como uma categoria compositiva, e não excludente, para os espaços da arquitetura e da cidade. Os arquitetos, não-arquitetos e artistas que se permitem ao universo criativo da fantasia, permitem-se também à lógica da hesitação, da oposição, da imaginação. A partir dos recursos estilísticos e poéticos, a pureza é invertida pela impureza, a perfeição pela imperfeição, o íntegro pelo híbrido. Como resultado, as obras ativam nossos sistemas referenciais sobre o mundo, suscitando a incerteza e o estranhamento⁶¹.

Os estilos e linguagens em que o fantástico se tornou mais evidente como fenômeno são os “impuros”, menos tratadistas e mais artísticos. Na perspectiva de que os estilos podem ser mais propícios à fantasia do que outros, o barroco acolhe o fantástico mais que a arquitetura renascentista; o eclético, mais que o neo-clássico; o art nouveau ou o modernismo de vanguarda, mais que o modernismo funcionalista; o expressionismo, mais que o impressionismo; o desconstrutivismo, mais que o minimalismo; a arquitetura pop, mais que a erudita.

A imaginação é intrínseca ao projeto de arquitetura, do erudito ao popular, do racionalista ao barroco, do clássico ao *high tech*. A fantasia na arquitetura pode ser explorada mais como um modo e menos como gênero, já que ela é parte orgânica do ato criativo, ao mesmo tempo em que está implícita nas forças de produção. A dimensão fantástica traz à tona recursos como os da estilização, da paródia e da caricatura como procedimentos estéticos, permitindo inversões, subversões e os excessos da cultura kitsch, além dos moldes da cultura erudita.

As arquiteturas fantásticas são manifestações da liberdade em oposição aos tratados e normas estilísticas instituídas. A sua natureza híbrida permite a acumulação, o empilhamento e a acomodação dos diferentes estilos, gêneros e espécies numa mesma obra. Por isso é difícil de classificá-las; elas não respeitam o ordenamento de quem as desclassificou. A condição de excentricidade ao *status quo* faz das obras fantásticas universos particulares que se apresentam como alegorias, entendidas aqui como potenciais chaves hermenêuticas de leitura do sistema.

Estudar o fantástico como um recurso de estranhamento significa entender a realidade a partir do universo criativo da ficção, do não-real e do surreal, assim como na literatura e no cinema. Entre o estranho e o familiar, as obras fantásticas apresentam mais que um gênero ou

⁶¹ Ibidem.

um tipo; revelam um modo fantástico, que está presente em qualquer estilo e época, por ser parte da natureza das artes e do imaginário humano.



(Panteão romano, Luis Kahn. *Luz Blanca, Sombra Negra*)

1.4 Entre a verdade e a mentira

A arquitetura é feita de conceito e matéria. Como projeto, incorpora o campo das ideias; como construção, afirma-se na sua materialidade. A essência da arquitetura está no diálogo entre o significado e o significante, entre o projeto e a obra. Se a coisa não concorda com a enunciação, a obra não é a verdade, não tem espírito. Assim como o edifício, se não concorda com o seu discurso (o projeto), parece não ter coerência. Supõe-se que a boa arquitetura é tomada pela adequação entre forma e função. Os que fogem a tal premissa ficam suspensos entre a vulgaridade do kitsch e as contradições dos gêneros impuros. Entretanto, não é tão simples assim.

A princípio, o bom discurso tenta traduzir a verdade contida na “boa obra” e a boa obra tenta se adequar ao “bom discurso”. Quando a coisa está em conformidade com o seu enunciado, ela se adequa ao sistema vigente, mantendo os parâmetros e as convenções que a sustentam. Quando enunciado e coisa não concordam, a obra pode revelar mais, para além da aparência de verdade.

Nietzsche⁶² afirma que a origem da verdade e da mentira, na concepção tradicional ocidental de crença, está disposta a partir do critério da utilidade dessa verdade. O homem do rebanho chama de verdade o que o mantém ali e chama de mentira o que o ameaça ou exclui do rebanho. A “verdade” é o rebanho. O homem, segundo o filósofo, é um animal iludido que entra em desespero quando toma consciência de sua existência efêmera; o intelecto é um órgão fingidor que oculta o fundo trágico da existência, ilude e dissimula a realidade, forjando imagens luminosas para lançar um véu sobre esse fundo trágico.

Obstinado pelo seu próprio intelecto, o homem é o mestre da dissimulação que tenta captar o mundo por metáforas e conceitos. O intelecto, como meio de conservação do indivíduo, desenvolve o essencial de suas forças na dissimulação⁶³. Nos animais mais fracos este é o meio de conservação, pois munidos de chifres ou das poderosas mandíbulas enfrentam uma luta pela existência, por exemplo. A dissimulação acontece em razão da própria sobrevivência. É no

⁶² NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

⁶³ *Ibidem*.

homem, porém, que a arte da dissimulação atinge o seu ponto culminante por meio da ilusão, da lisonja, da mentira e do engano, da calúnia e da ostentação.

A vaidade do homem o faz desviar a vida por um brilho emprestado, o faz usar máscaras e brincar de comediante diante dos outros e de si mesmo. Esse amor à vaidade são a regra e o modelo, a tal ponto, que chega a ser inconcebível que apareça um instinto de verdade e de honestidade puros. Segundo o filósofo, ainda não consideramos a realidade e a aparência como antítese, preferíamos antes falar de gradações do ser e, mais ainda, de graus da aparência. Não nos protegeríamos se houvesse algo de dissimulador, enganador ou palhaço na essência das coisas. Na lógica de um fundamento dissimulador enganador das coisas e de sua vontade fundante, teríamos que dali fazer parte, para que pudéssemos “não ser enganados”, mas o sujeito não pode demonstrar a si mesmo ou enganar a si mesmo, já que ele não está do lado de fora⁶⁴.

O homem utiliza sua inteligência na maioria das vezes com fins de dissimulação, dentro das convenções estabelecidas na linguagem. Para conseguir viver em sociedade, no seu rebanho, numa espécie de tratado de paz, há um esforço em direção ao instinto de verdade e às leis da verdade. Ocorre então a oposição entre verdade e mentira. O mentiroso faz parecer real o que é irreal, mede as condições estabelecidas e opera substituições. O homem é indiferente diante do conhecimento puro da verdade, mas pode ser hostil com as verdades prejudiciais e destrutivas. A sociedade deveria punir a mentira e assim o indivíduo temeria a punição ou as consequências resultantes, não propriamente a mentira.

Por outro lado, pode-se tomar uma ilusão vazia de fundamentos como verdade. Os sistemas de classificações, por exemplo, que definem a palavra *l'arbre* como masculina e *planta* como feminina, mostram que, a depender das delimitações arbitrárias, as diferentes línguas e suas palavras diversas nunca alcançam a verdade. Nietzsche refuta a ideia de que a verdade teria sido o fator determinante na gênese da linguagem. As línguas designariam somente uma relação entre os povos e se utilizariam das metáforas mais audaciosas, ou seja, da dissimulação da verdade. O homem acredita possuir o saber sobre as coisas propriamente, mas apenas conhecemos suas metáforas – som e imagem, as quais não correspondem às entidades originais. Segundo o filósofo, portanto, a linguagem não provém da essência das coisas, tampouco os conceitos. Os conceitos surgem da postulação da identidade do não-idêntico⁶⁵.

⁶⁴ Idem. *Fragments do espólio: primavera de 1884 a outono de 1885*. Seleção, tradução e prefácio Flávio R. Kothe. Brasília: UNB, 2008, p. 553.

⁶⁵ NIETZSCHE, 1983.

O conceito, sendo genérico, ignora o particular e prioriza uma forma primordial fundamentada nela mesma. Essa forma primordial não é a causa do particular, muito menos o conceito. Mesmo assim postulam-se características e ações idênticas deixando de lado o que as torna diferentes. A omissão do particular e do real dá o conceito e a forma, diferente da natureza que desconhece formas, conceitos e gêneros. A verdade é uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismo realçadas pela poesia e pela retórica e, depois de algum tempo, canonizadas. As verdades são ilusões das quais se esqueceu que são, metáforas gastas que perderam a sua força sensível⁶⁶, e são conduzidas geralmente por um impulso moral que orienta o sentimento para essas verdades. O mentiroso é excluído por não usar desse impulso moral que dá utilidade à verdade.

O que eleva o homem racional acima do animal é o seu afastamento diante dos impulsos e das metáforas intuitivas, ou seja, a dissolução das imagens em conceitos. O mundo intuitivo das primeiras impressões, nesse contexto, é submetido a um outro mundo lógico regulador e imperativo. Chama-se “verdade” o fato de se usar cada conceito com sua designação correta dentro do sistema. As catedrais conceituais infinitamente complicadas sobre fundações movediças fariam do homem um poderoso “gênio da arquitetura”. Aqui, Nietzsche ressalta a sua postura irônica diante dos sistemas de conhecimento racionais dominantes e aponta uma contraposição: para encontrar um ponto de apoio em tais fundações, precisa-se de uma construção semelhante às teias de aranha, tão fina que possa seguir a corrente da onda que a empurra, tão resistente que não se deixe despedaçar à mercê dos ventos⁶⁷.

As definições científicas, segundo Nietzsche, são em sua maioria antropomórficas e antropomorfizadas e são limitadas como verdades, como um eco deformado de uma voz primordial. Entre duas naturezas distintas – o sujeito e o objeto – não há qualquer laço de causalidade. Há sim uma relação estética, no sentido dado. Não se dispõe do critério da percepção justa, ou seja, da expressão adequada de um objeto num sujeito, o que se dispõe é de ideias compostas por metáforas em processo de esclerose e de cristalização.

A partir das categorias de verdade, mentira e dissimulação, Nietzsche propõe a tese da relatividade do conhecimento humano. A ciência, segundo ele, trabalha em grandes sistemas de conceitos que são eles próprios o cemitério das intuições. Os instintos não estão submetidos

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ NIETZSCHE, 1983.

à verdade, apenas estão disciplinados de acordo com os conceitos atribuídos a eles. O homem “acordado”, paradoxalmente, estaria envolvido num mundo mais próximo do onírico, tão diverso, irregular, vão, incoerente, uma forma sempre nova e cheia de encanto ⁶⁸.

A categoria da dissimulação é tratada em alguns textos de Heidegger sobre o conceito de verdade, não-verdade, velamento e desvelamento. Para tanto, o filósofo trabalha na direção da concordância entre enunciação e coisa e da afirmação de que a essência da verdade é a liberdade. Na primeira hipótese, a verdade é entendida como conformidade, ou seja, como a adequação da coisa ao conhecimento. Cabe aqui o conceito de “concordância”, em que uma enunciação é verdadeira quando aquilo que ela designa e exprime está conforme a coisa sobre a qual ela se pronuncia. Ser verdadeiro, nesse contexto, é estar em acordo pela concordância entre uma coisa e o que dela se presume e, de outro lado, pela conformidade entre o que é significado pela enunciação e pela coisa⁶⁹.

A verdade, nesse paradigma, se limita ao conhecimento prévio. Se os objetos se conformam com o conhecimento prévio (Kant), eles dependem da ideia pré-concebida que se tem sobre as coisas. A concordância entre as coisas, nesse contexto kantiano, é na verdade a concordância entre os entes com a ideia, ou melhor, da criatura com o criador, dentro da ordem da criação divina. A lei da criação e essa dimensão teológica da concordância podem ser substituídas pela ordem do mundo na dimensão da razão universal. “A verdade da coisa significa sempre o acordo da coisa dada com seu conceito essencial, tal como o “espírito” (a razão) o concebe”⁷⁰. A não-verdade seria a não concordância da enunciação com a coisa, ou do ente com sua essência. A enunciação, sendo de natureza diferente da coisa, adequa-se à coisa, concorda com a coisa.

Por outro lado, entender a essência da verdade como sendo a liberdade humana é deslocar a verdade para a subjetividade e estar à sua disposição. A falsidade, a hipocrisia, a mentira, a simulação e a dissimulação são modos de não-verdade; e a não-verdade se coloca como contrária à verdade, revelando assim a origem humana da não-verdade e, por oposição, a origem da verdade.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

⁷⁰ HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 134.

Heidegger apresenta e refuta em seu texto a tese de que a essência da verdade está na liberdade, na direção de que essa relação leva ao problema fundamental da essência humana. A afirmação de que “a essência da verdade se desvelou como liberdade” fornece categorias fundamentais para o jogo de velamento e desvelamento⁷¹. Na liberdade do ser, acontece a dissimulação do ente em sua totalidade, ou seja, o velamento.

A dissimulação é o velamento que recusa o desvelamento, ou seja, a verdade. A não-verdade original – o velamento do ente – é simultânea ao desvelamento ou à revelação do ente. A não-essência original da verdade é o mistério – a dissimulação do que está velado – e o homem estaria dominado por ele, a presença do mistério esquecido. Graças àquilo que lhe é acessível na vida corrente, a humanidade insiste em assegurar-se através de si mesma. “O homem se engana nas medidas tanto mais quanto mais exclusivamente toma a si mesmo como sujeito, como medida para todos os entes”. Mesmo na existência insistente reina o mistério, mas como essência esquecida, e assim ornada “inessencial” da verdade⁷².

Mais adiante no texto, Heidegger afirma que a errância participa da constituição íntima do ser à qual o homem historial está abandonado. A errância é o espaço de jogo deste vaivém de esquecimento e engano. A dissimulação velada se afirma no desvelamento do ente particular que, como esquecimento da dissimulação, constitui a errância. Se a essência da verdade está fundamentada na dissimulação e na errância, e não reduzida à conformidade ou à liberdade do deixar-ser, o seu fundamento não encontra respostas universais e sim particulares. O único dissimulado, ressalta o filósofo, é o ente em sua totalidade. Aqui Heidegger propõe a *aletheia* como uma clareira sobre a qual o ser possui o velar iluminador, este aparecendo à luz da retração que mais dissimula do que esclarece.

Se dissimular é fingir não ter o que se tem, simular é fingir ter o que não se tem; o primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência⁷³. O simulacro é, de certo modo, a atualização da cultura de massas; os novos modos de produção conjuraram a epidemia do kitsch e dos *gadgets*. A lógica do souvenir é abreviar a experiência pela promessa de um momento eterno. As imagens, que primordialmente são o reflexo de uma realidade profunda, na lógica capitalista tornam-se mascaradas e deformadas, até perderem a relação com qualquer

⁷¹ Ibidem, p. 140.

⁷² Ibidem, p. 142.

⁷³ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 16.

realidade; elas são, portanto, o “seu próprio simulacro puro”. Baudrillard, sobre a ausência da realidade no simulacro, profetiza que

[...] seria interessante ver se o aparelho repressivo não reagiria mais violentamente a um assalto simulado que a um assalto real. É que este apenas desorganiza a ordem das coisas, o direito de propriedade, enquanto que o outro atenta contra o próprio princípio de realidade. A transgressão, a violência são menos graves porque apenas contestam a partilha do real. A simulação é infinitamente mais perigosa, pois deixa sempre supor, para além do seu objeto, que a própria ordem e a própria lei poderiam não ser mais que simulação⁷⁴.

A subversão da antiga dicotomia entre o autêntico e o falso é o simulacro. Diferente da dissimulação, que deforma a realidade, simular é uma ausência de realidade. Fingir ou dissimular ainda mantém a realidade como referencial ou ponto de partida, a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário⁷⁵.

Entre a luz branca e a sombra negra⁷⁶, a arquitetura pode ser estudada pelos seus recursos de dissimulação e simulação, a partir das convenções que estabelecem o que é alto ou baixo nos sistemas de classificações. A tensão imanente entre obra e enunciado representa a tensão entre verdade e representação; ambas podem ser exploradas pela hipótese de que a verdade geralmente não se manifesta, ou seja, é dissimulada.

A negação da verdade pode revelar traços da verdade. O conceito de verdade proposto aqui é amplo, incluindo a sua antítese, a não-verdade, e também o autêntico e o não- autêntico, o verdadeiro e o falso, o oculto e o aparente. O que é dissimulado – e a própria dissimulação – são tratados como coisas reais. Nesse sentido, o ouro falso é tão real quanto o verdadeiro, pois a sua aparência dissimula a sua verdadeira natureza que é não ser ouro.

⁷⁴ Ibidem, p. 30.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Título do texto de Luis Kahn que trata da chamada “arquitetura reflexiva” de suas obras. KAHN, Louis. *Luz Blanca, Sombra Negra*. In: *Conversaciones con estudiantes*. Rizzoli, 1991. Disponível em:<<http://hasxx.blogspot.com.br/2011/10/luz-blanca-sombra-negra-white-light.html>>



(Mona Lisa, Salvador Dalí, 1954)

1.5 A arte de (dis)simular

De Aristóteles até hoje, os estudiosos de estética repetem que o disforme é cômico e o oposto do sublime, mas não explicam e não definem que tipo de deformidade é risível e qual não é. Nem toda deformidade é cômica, mas as diferenças culturais, por exemplo, são propícias à comicidade⁷⁷.

Aristóteles, ao classificar os gêneros literários, trata da tragédia e da epopeia como gêneros superiores. A comédia, segundo o texto, é imitação de caracteres mais inferiores, ainda que não completamente viciosos; mais propriamente o ridículo constitui parte do disforme. A máscara do riso, embora disforme e distorcida, não gera dor. As etapas de desenvolvimento relativas à tragédia, bem como seus autores, têm sido lembradas por nós, ao passo que a história inicial da comédia mergulhou no esquecimento, porque não despertou nenhum sério interesse.

Há dois aspectos do cômico: o de ordem superior e o de ordem inferior; o cômico alto e o baixo. Alguns autores entendem o cômico baixo ou inferior em tudo que está ligado ao corpo e suas tendências ou necessidades naturais. Outros remetem aos tipos de farsas, de palhaçadas, espetáculos circenses e em livros de contos humorísticos. Apesar de ser um gênero típico da literatura popular, o cômico baixo é também um recurso da literatura erudita que aparece nas obras elevadas como linguagem pejorativa e xingamentos. A princípio, o aspecto refinado da comicidade se apresentaria para as pessoas cultas, os aristocratas de espírito e de origem; o aspecto vulgar ou cômico-baixo seria reservado à plebe, ao vulgo, à multidão, adequado ao teatro popular, em que os conceitos de decência, de decoro e de comportamento civilizado possuem limites mais amplos⁷⁸.

O drama surgiu na praça e tornou-se um divertimento popular. O verdadeiro reino da farsa são as representações das feiras. A farsa é incorporada em grandes escritores como Rabelais e Cervantes⁷⁹. As brincadeiras de mau gosto, as farsas triviais, as anedotas equívocas, de variedades vazias e de burlas idiotas são encontradas em todos os setores da produção

⁷⁷ PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

literária. Assim fica muito difícil dividir o cômico em elevado e vulgar. Deve-se, entretanto, considerar os aspectos morais e artísticos nas formas de comicidade.

Na idade média, o cômico se apresentava nas manifestações do carnaval, da farsa medieval, do riso pascal e o todo teatro popular, como uma forma de revolta, de escape e de contenção social. No carnaval eram comuns as representações grotescas do corpo, as máscaras, as paródias de coisas sacras e uma licença plena de linguagem. Tudo o que era considerado feio ou proibido durante o ano era concedido no carnaval. O cômico era um recurso de rebaixamento pela perda ou pela mecanização dos comportamentos normais, automatizando a própria vulgaridade e a subversão.

A idade média é uma época de contradições: incorporou as manifestações públicas de piedade e de rigidez e, ao mesmo tempo, de generosas concessões ao pecado. Jogava-se com a deformação e com a obscenidade. O cômico obsceno representa uma espécie de revolta compensatória que faz rir do opressor. A obscenidade, o disforme e o grotesco aparecem nas sátiras contra o aldeão e nas festas carnavalescas em relação à vida dos humildes. O riso era o remédio de quem vivia com pessimismo uma vida difícil e sofrida⁸⁰.

A dissimulação da verdade pelo cômico medieval é explorada por Bakhtin no conceito da carnavalização na obra de François Rabelais, a partir dos estudos sobre a cultura popular na idade média. Nesse contexto, a praça pública, palco do carnaval, dos teatros medievais, das festas oficiais e da farsa, era o espaço legalizado da linguagem popular, o ponto de convergência de tudo que não era oficial. Num ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade, o povo tinha, aparentemente, a última palavra.

A teoria da carnavalização em Bakhtin⁸¹ traz em suas premissas a reversão do poder e do sistema instituído como estado de suspensão, para depois voltar a mesma estrutura básica. A carnavalização é uma forma de estudar a cultura de um povo ou um texto literário procurando os efeitos cômicos e parodísticos que mostram como a comédia pode revelar alguns traços do inconsciente social. A partir do estudo das máscaras, do grotesco, do riso, das antíteses entre vida e morte, religião e festa, violência e orgia, inverno e primavera, carnaval e quaresma, pode-se estudar a dialética da própria vida.

⁸⁰ ECO, Umberto. *A história da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

⁸¹ BAKHTIN, M.M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.

A obscenidade e a hipocrisia religiosa eram temas recorrentes nas farsas medievais e se revelavam na forma de denúncia sobre os abusos cometidos sem, no entanto, questionar a natureza das coisas. Por exemplo, a luxúria de alguns padres era denunciada pelo cômico, fazendo o público rir. As máscaras burlescas, ao mesmo tempo que evocam a aproximação dos foliões, distanciam os atores do público. A máscara é um recurso de aproximação pelo disfarce. O carnaval aproxima as “personas” pelo ocultamento (afastamento) de quem está por trás da máscara. Nesse contexto, o jogo cênico entre gestos e linguagem era baseado nos códigos da praça pública, explorando um vocabulário popular que usa largamente da comicidade, do equívoco e do duplo sentido.

Dos gêneros literários que apresentam a dissimulação como recurso fundamental em seus procedimentos artísticos, estão a farsa medieval, a paródia, a caricatura e a ironia. A ironia dissimula a verdade falando o contrário do que se pensa. A paródia oculta ou nega o sentido interior daquilo que é parodiado. A farsa medieval dissimula a realidade pela sua ridicularização. A caricatura deforma a realidade para criar efeito cômico ou parodístico.

A farsa medieval é um gênero popular oriundo do teatro religioso medieval e atinge seu apogeu junto aos mistérios, principalmente na alta idade média. A palavra farsa e seus derivados vêm da palavra francesa *farce*, original do latim *farcire*, que significa rechear, introduzir. O verbo *farcir* é falado nas atividades culinárias para a ação de rechear. De modo sutil, supõe-se que a farsa, como gênero teatral na idade média, era uma comédia que se introduzia, por interpolação, no mistério, que era o auto teatral religioso.

Segundo Mazouer⁸², desde o século XIII, a farsa é usada no sentido de trapacear e, no século XV, designava uma pequena peça cômica de episódios bufonescos inserida no contexto dos mistérios. Ali o sentido está mais próximo da ação de pregar uma peça ou um golpe a alguém. Já Rey-Flaud⁸³ associa o substantivo *farsa* ao verbo *farcer*, do francês antigo, que significa enganar, definindo a farsa como uma peça dramática curta, essencialmente cômica, de certa simplicidade, que se utiliza da trapaça como tema ou estrutura de base.

A estrutura de base da farsa é o próprio jogo de enganar ou trapacear alguém, independente da complexidade da ação. A trapaça é o principal mecanismo da ação, por exemplo, na farsa *O cego e o menino*, que aparece no século XIII, em que os dois personagens

⁸² MAZOUER, Charles. *Le théâtre français du Moyen Âge*. Paris: Ed. Sedes, 1998.

⁸³ REY-FLAUD, Bernadette. *La farce ou la machine à rire – théorie d'un genre dramatique 1450-1550*. Genève: Librairie Droz, 1984.

usam da trapaça como uma espécie de acerto de contas⁸⁴. Outro tema recorrente desse gênero é a inversão da autoridade: o direito de comando, que ora pertence ao patrão, ora ao criado, ou transita entre o marido e a mulher. A farsa apresentaria, por exemplo, a mulher trapaceando, ou espancando o marido, usando recursos cômicos. A farsa trata de temáticas do cotidiano, enquanto a sátira e paródia tende a questionar os valores sociais. Se as fábulas expressam a moral, a farsa apresenta-se como uma falsa moral.

A sátira menipeia teria sido criada por Menipo (sec. III a.C.) como um gênero cômico sem intenção moralizante, como a fábula. Em diferenciação à sátira de Aristófanes, tanto em forma quanto em conteúdo, era escrita geralmente em prosa, tratando de temas críticos e parodísticos à mitologia e cultura tradicionais, em oposição à sátira de Aristófanes que trazia o eminente conflito entre indivíduos. Foi um gênero importante para o estudo do romance, na visão de Bakhtin. Enquanto a sátira trata de subverter as narrativas históricas, a farsa trata das cenas do cotidiano e da banalidade.

A farsa tem origem cômica inserida num contexto inicial dramático para servir de intermédio criativo. Por isso o carnaval apresenta uma forma dialógica aberta. Essa manifestação artística era bastante complexa e variada e pouco seguia regras ou limites de um gênero de referência como os critérios das comédias ou tragédias gregas em que há uma distinção clara. Não por acaso, o teatro do riso e da contestação era apresentado no mesmo período que o teatro de edificação religiosa. Nesse sentido, a farsa se aproxima do conceito de paródia, como canto paralelo entre duas vozes discordantes. A paródia é uma escrita transgressora que apresenta o processo de produção do texto, podendo subverter o sistema.

Após ter se manifestado na Grécia e em Roma, na idade média, a paródia é retomada como gênero na modernidade, com o futurismo, em 1909, e o dadaísmo em 1916. A paródia busca, num caráter contestador, a fala recalcada do outro, aquela voz social ou individual que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade. Nesse contexto, o recurso parodístico assume uma atitude contra-ideológica, em que a ideologia tende a repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho; denuncia o próprio jogo, colocando as coisas fora do seu lugar; produz um choque de interpretações, uma tomada de consciência crítica e, posteriormente, um gesto autoral. Essa linguagem, que se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos, é retomada no texto literário como efeito metalinguístico, sendo possível

⁸⁴ MACHADO, Irley. *A farsa: um gênero medieval*. Revista Ouvirouver, n. 5, 2009.

distinguir não apenas uma paródia de textos alheios (intertextualidade) como uma paródia dos próprios textos (intratextualidade)⁸⁵.

O conceito de paródia, do grego *para-ode*, significa uma ode que perverte o sentido de outra ode. A origem, de ordem musical, já que uma ode era um poema para ser cantado, aponta para a ideia de uma canção cantada ao lado da outra, um canto paralelo, ou como um contracanto. Apesar de ser institucionalizado a partir do século XVII, o termo paródia é citado por Aristóteles numa situação de inversão, onde Hegemon de Thaso (séc. V a.C.) usa o estilo épico para representar os homens inferiores em relação ao seu cotidiano, apontando para uma degradação do gênero da epopeia. Nesse contexto, a tragédia e a epopeia eram gêneros maiores e nobres, enquanto a comédia era o espaço da representação popular.

A paródia consiste, segundo alguns autores, num exagero cômico, que revela a comicidade. Mas nem sempre ela contém um exagero. O exagero é próprio da caricatura e não da paródia. A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida, das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos, de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização.

A paródia, como recurso literário, está diretamente ligada aos estudos dos formalistas russos e do Círculo de Bakhtin. O conceito de estranhamento, que é dominante no sistema do Formalismo Russo, é a origem do conceito de dialogismo. O dialogismo, por sua vez, é a dominante no sistema teórico de Bakhtin, a partir do qual desdobram-se a paródia, a estilização, a estilização parodística, a polifonia e a carnavalização. A carnavalização é o estranhamento da vida cotidiana; a polifonia, um estranhamento interno das vozes de um romance; a paródia, um diálogo de rebaixamento de um texto; a estilização, um diálogo de melhoria de um gênero. O modelo negativo é desenvolvido pelo formalista russo Vítor Chklóvski⁸⁶.

Segundo Kothe (1981), a paródia é um culto às avessas que procura liquidar pelo ridículo a postura do texto parodiado, um ataque da dominante de um sistema contra um elemento dominado, como resposta à existência institucionalizada e sacralizadora de um texto. A paródia procura rebaixar um texto, um estilo, uma escola; a estilização que, como a paródia, também tem alguma outra obra como ponto de referência, diferencia-se porque procura criar uma obra que seja de nível artisticamente mais elevado e que não viva apenas como negação

⁸⁵ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e CIA*. São Paulo: Ática, 2000.

⁸⁶ KOTHE, Flávio. *Literaturas e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981. Sobre o conceito de modelo negativo, ver SKLOVSKY, Victor. *Theory of Prose*. Illinois: Dalkey Archive Press, 1973.

de algo anterior. *Don Quixote* (1615) de Cervantes não foi apenas uma paródia dos romances medievais de cavalaria, pois conseguiu superar os seus modelos e colocar-se no topo da pirâmide literária. Do mesmo modo, *Crime e Castigo* (1866) de Dostoiévski tornou-se uma estilização do romance policial, pois atingiu níveis e colocou questões que este nunca colocou⁸⁷.

Para Bakhtin (2013), a estilização está entre a paródia e a paráfrase. A paródia, sendo o canto paralelo, é o movimento da contra-ideologia, o discurso em progresso. A partir da paródia, invoca-se o seu contrário, a paráfrase, como o discurso em repouso e a afirmação da ideologia. A paródia traz a intertextualidade das diferenças, enquanto a paráfrase, a intertextualidade das semelhanças. A primeira é a deformação do texto, enquanto a segunda, o seu reforço. A estilização está no meio, entre o movimento de deformar e de reforçar. Quando se estiliza, cria-se algo novo a partir de algo existente. Apesar de ter o estilizado em sua sombra, a estilização propõe um movimento em direção à paródia, mas não chega lá⁸⁸.

Numa comparação entre os conceitos de paródia, paráfrase, estilização e apropriação, Sant'Anna (2000) propõe a antítese entre paródia e paráfrase, diferente das comparações originais de Bakhtin e Tinianov, entendendo a paráfrase como a afirmação e continuidade da ideia dominante, e a paródia a sua descontinuidade, ou seja, o movimento da contra-ideologia. Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, a estilização é a movimentação do discurso e a paródia é o discurso em progresso. Na paráfrase, há o efeito de condensação e o reforço, enquanto na paródia, o deslocamento e a deformação⁸⁹.

Para Kothe, a estilização se apoia mais na semelhança, enquanto a paródia encontra sua força pela negação: quando não há mais o que negar, ela perde o sentido como paródia. Uma obra está entre a paródia e a estilização, contendo os dois movimentos, um mais evidente que o outro. A paródia se volta para um modelo e a sátira para a realidade, já a estilização é artisticamente mais elevada, uma sublimação do movimento de parodiar. De início, a paródia é revolucionária e a estilização é reformista, mas com o passar do tempo, a paródia é a antítese, vive na sombra do objeto parodiado, enquanto a estilização é uma síntese, supera aquilo que ela nega e preserva. O modelo negativo, ou a modelização negativa, ajuda na compreensão da obra parodiada, da paródia e da estilização e é essencial nos movimentos de evolução artística

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o context de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.

⁸⁹ SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e CIA*. São Paulo: Ática, 2000.

e de vanguarda. A diferença é que a estilização e a paródia revelam de modo claro o que o modelo negativo oculta⁹⁰.

O conceito do modelo negativo em Vítor Chklóvski e em Todorov sugere que uma obra pode ser construída tomando outra por modelo, mas como um modelo negativo: o modelo de obra que não se quer fazer. O autor quer que a obra que ele está fazendo não seja sequer parecida com determinada outra, que acaba então se fazendo presente pela ausência. A identidade aparece nos próprios marcos da não-identificação.

O estudo da paródia foi estrategicamente importante para o entendimento da literatura como sistema, pois mostra a presença de um subsistema dentro de outro subsistema como negação afirmadora. O modelo negativo que relaciona uma obra com outra pode ser ampliado para a relação entre sistemas. Assim, a modelização negativa ocorre com mais frequência entre sistemas semióticos, enquanto a paródia e a estilização geralmente ocorrem dentro de um mesmo sistema. A paródia, elaborada teoricamente por Tinianov e continuada por Bakhtin, aproxima-se do modelo negativo, mas ela explicita claramente, como uma duplicação interna, a obra da qual ela faz uma negação⁹¹.

Com a evolução histórica, modifica-se o horizonte literário e se perde a consciência da paródia, estilização ou modelação negativa presentes na gênese do artefato artístico: deixa-se de perceber a sua natureza dupla e passa-se a fazer uma leitura mais linear. Bakhtin parece construir uma História da Literatura na perspectiva dos dominados, a partir da construção da antítese à poética clássica, pelo relevante desenvolvimento dos estudos sobre a comédia e a paródia, principalmente em Rabelais e Cervantes. Kothe (1981) afirma que “Bakhtin não reconhece e não consegue superar o caráter de negação determinada de sua poética em relação à poética clássica: ele constrói uma antinomia e não uma antítese capaz de levar à síntese superadora”. Sua poética não apresentou estudos detalhados da vida social das camadas populares e da sua relação com as obras de arte da época, nem a complexidade nas obras dos gêneros ditos das classes dominantes, como as poéticas de Platão e Aristóteles. Ele desenvolve aquilo que a poética clássica reprimiu, aparentemente obrigando a História Literária a prestar

⁹⁰ KOTHE, Flávio R. Paródia e CIA. *Tempo Brasileiro*, n. 62, Rio de Janeiro, p. 97-114, 1977.

⁹¹ Idem. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981, p. 133.

contas ante um tribunal dos reprimidos. O que antes era marginal, torna-se o cerne de suas preocupações⁹².

Bakhtin permaneceria, nessa visão, mais na retórica de uma modelização negativa e menos na elevação qualitativa de uma estilização. Parodiar, no entanto, é menos problematizar e mais questionar o sistema. A paródia realiza artisticamente o que outros tipos de recursos realizam cientificamente. É o olhar profundo que aponta para a abertura e a transformação do presente: chegar ao novo a partir do velho⁹³.

A paródia, a ironia e a farsa são gêneros que distorcem a realidade para que ela se oculte e se desvele. Tal movimento traz à tona, sob uma forma mais poética e menos prosaica, as chaves de leitura que leva ao sistema fundante daquele discurso ou expressão artística. Esse desvelamento é potencializado pela liberdade poética pelos exageros, caricaturas, ironias ácidas, inversões etc. Dos gêneros que dissimulam a verdade, a ironia é o recurso que mais flerta com a mentira, pois o irônico dissimula a verdade falando o contrário do que pensa.

A ironia tem seu conceito historicamente modificado desde a antiguidade, atribuída primeiramente a Sócrates. A ironia (do grego antigo εἰρωνεία, trad. eironēia, 'dissimulação') é uma forma de expressão literária ou uma figura de retórica⁹⁴. O conceito mais conhecido vem da retórica, em que ironia é dizer o contrário do que se pensa. Geralmente, o tom irônico consiste na seriedade ao falar algo que não foi pensado seriamente, ou seja, não há seriedade verdadeira. Ou, ao contrário, dizer em tom de brincadeira algo que é sério.

Alguns autores supõem que a ironia é uma forma de mentira; outros defendem, desde a antiguidade, que a ironia é um recurso retórico nobre, pretensioso de nobreza e elevação, justamente por confundir o discurso. A pretensão do discurso irônico seria comparável a um enigma não decifrado totalmente ou decifrado por poucos; somente os que alcançam sua posição elevada, longe da posição das pessoas comuns.

Nesse sentido, o sujeito irônico aprisiona o outro pela ignorância, pois tenta mistificar o mundo a partir da ironia. Ao contrário da dúvida, que mantém o seu objeto na solução, a ironia é como um jogo, um enigma, que guarda o foco nele mesmo, a ponto de distanciar o

⁹² Ibidem.

⁹³ ARAGÃO, Maria Lúcia. A paródia em A força do Destino. *Tempo Brasileiro*, n. 62, Rio de Janeiro, 1977.

⁹⁴ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ironia>

sujeito da realidade por ser a ironia mais interessante ou intrigante. Assim como num show de ilusionismo, o público desejaria, pelo jogo da ironia, ser persuadido.

As ideias e doutrinas de Fiedrich Schegel, segundo Hegel (2009), deram origem às várias formas de ironia. Quando esses princípios são aplicados à obra de arte, tem-se a ironia do *eu absoluto e abstrato*, a partir da filosofia de Fichte. Tal filosofia confere uma soberania à subjetividade, onde tudo pode ser criado e destruído pelo sujeito. Para Hegel, o artista, que deve viver como artista e dar à sua vida uma forma artística, tem a sua verdade pela experiência, do poder e do arbítrio, configurando um formalismo do *eu*.

A virtuosidade de uma vida artisticamente irônica é chamada de genialidade divina, em que o artista olha os outros do alto, achando-os limitados, presos ao direito e a moral. Esse artista é o criador e destruidor liberto que vê a realidade como mesquinha e vã, isolando-se na sua própria insatisfação e tédio.

A ironia, sendo o recurso máximo da individualidade genial, consiste na autodestruição de tudo o que é nobre, grande e perfeito, de modo que a arte fica reduzida, até em suas produções objetivas, à representação da subjetividade absoluta, visto que tudo quanto para o homem tem valor e dignidade se revela inexistente após a sua autodestruição. Razão suficiente para que não se tome a sério não só a justiça, a moral e a verdade, mas também o sublime... não passam de ironia de si próprios⁹⁵.

A ironia se aproxima do cômico, mas, segundo Hegel, há diferenças essenciais. Percebe-se aqui uma visão da ironia como rebaixamento moral, ou mesmo o rebaixamento do que está sendo ironizado, ou seja, o objeto ironizado é superior à ironia em si. Enquanto o cômico limita-se a demolir o que é desprovido de valor em si, por exemplo um fenômeno falso ou contraditório, uma extravagância, que não resistiria à crítica, o irônico repudia e renega todos os valores concretos existentes no indivíduo, renegados a partir dele mesmo. Segundo o mesmo autor, o caráter irônico é mesquinho e desprezível, revelando fraqueza e inferioridade moral⁹⁶.

A Igreja Católica na idade média usou recursos da ironia e da paródia. Durante a Festa do Burro, a Festa dos Foliões ou nas Brincadeiras Pascais, por exemplo, ela se rebaixa

⁹⁵ HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética. O Belo na Arte*. Trad. Álvaro Ribeiro Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 86.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 87.

permitindo ser parodiada pelo povo. Mas aqui há o recurso da ironia já que ela toma a si mesmo como irônica ao rebaixar-se, elevando-se acima de sua realidade absoluta⁹⁷. Nesse caso, a ironia é um recurso de elevação a partir da paródia, por trazer um discurso indireto e incógnito, ou seja, difícil de ser codificado. O papa rebaixa-se no lava-pés para elevar sua moral perante os fiéis.

Um dos conceitos mais importantes na visão de Hegel sobre a ironia é o da *negatividade irônica*. Para Kierkegaard, “dizer o contrário do que se pensa” significa que o fenômeno não é essência, mas o contrário da essência. Entendendo que o pensamento é a essência, ou seja, o que *eu* penso, a palavra seria o fenômeno. Segundo o mesmo autor, quando o enunciado feito pelo interlocutor corresponde à opinião deste, tem-se um sujeito positivamente livre. Quando o enunciado não corresponde à opinião, o sujeito está livre em relação aos outros e a ele mesmo, ou seja, está negativamente livre⁹⁸.

Kierkegaard, ao citar Hegel sobre a negatividade irônica infinita e absoluta, explica que “ela é negatividade, pois apenas nega; ela é infinita, pois não nega este ou aquele fenômeno; ela é absoluta, pois aquilo, por força de que ela nega, é um mais alto, que, contudo, não é”⁹⁹. A ironia é uma determinação da subjetividade de um indivíduo que está negativamente livre, flutuante, suspenso, embriagado na infinidade de possibilidades.

Esse vislumbre de possibilidades, segundo o autor, está relacionado ao entusiasmo na própria destruição da realidade pela realidade mesma - e não à criação de algo novo – o que faz o sujeito desenvolver uma destruição interna, dentro de uma possível dialética entre criação e destruição. Há dois movimentos históricos, nesse sentido, o do profeta e o do herói trágico. O indivíduo profético vislumbra o novo ao pressentir o futuro. Perdido para a sua realidade porque já não vive mais o presente, não se opõe a sua época, ou se opõe de forma pacífica. Já o herói trágico opõe-se à realidade e luta para que o passado seja destruído, ou diminuído a tal ponto que se instaure algo novo. Esse seria o sujeito irônico, segundo o mesmo autor, o qual sabe que o presente não corresponde à ideia¹⁰⁰.

⁹⁷ KIERKEGAARD, Soren A. *O Conceito de Ironia*. Constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 254.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 262.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

Para Hegel, é na condição de autodestruição que consiste a universal ironia do mundo. É irônico, portanto, o sacrifício de uma vítima para que o mundo se desenvolva, ou a promessa de salvação a partir do cumprimento dos Dez Mandamentos, para uma sociedade que não poderia cumpri-los. Resta perguntar se a realidade destruída é a destruição da sua própria dissimulação e uma possibilidade de desvelamento da verdade.

A caricatura é a arte de individualizar e dar ênfase às características. Trata-se da representação cômica ou satírica de traços singulares de pessoas, ambientes ou acontecimentos. O termo é de origem italiana, identificado o seu uso no século XVII, tendo influência da palavra “cara” do espanhol e português. Caricaturar é sinônimo de exagerar e distorcer com o fim de obter um efeito cômico ou parodístico¹⁰¹.

Os recursos da caricatura foram adaptados para estilos cômicos e satíricos como o cartoon, a charge e a paródia. Para que o efeito caricato tenha sentido, o leitor precisa se identificar com o elemento parodiado ou ridicularizado. Isso quer dizer que só se entende a deformação se houver a identidade com o elemento deformado. Nesse sentido, para que a caricatura seja elaborada, é preciso uma pré-existência latente e implícita ao objeto, ou seja, uma pré-disposição de ser uma caricatura. O efeito do ridículo é a ampliação dessa pré-disposição do objeto ser caricaturável, exige uma pré-disposição do objeto de ser deformável ou caricaturável. O leitor deve reconhecer o deformado pela deformação e assim elaborar a identidade entre um e outro, o que dará sentido à caricatura. Para tanto, a deformação tem uma pré-existência, latente e implícita ao objeto, a caricatura fará o papel de revelar, materializando essa potência do objeto ser deformável. O recurso da ridicularização, por exemplo, resulta de uma ampliação da situação latente que configura potencialmente uma caricatura, por isso a caricatura se adaptou plenamente às tonalidades satíricas e paródicas das charges. No cartoon cômico, cria-se um novo contexto subjetivo a partir dos preconceitos reconhecidos habitualmente na personagem caricaturada¹⁰².

Há uma sugestão, entre os romancistas ingleses do século XVIII, de que a caricatura estaria para a pintura assim como a paródia para a literatura. Os gêneros, porém, apresentam diferenças em sua natureza artística. A principal diferença é que a paródia se ocupa da dissimulação, enquanto a caricatura, da deformação. Ao parodiar o objeto, tenta-se disfarçar ou

¹⁰¹ Caricatura. In: E-dicionário de termos literários. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/caricatura/>

¹⁰² Ibidem.

dissimular o próprio discurso, para que ele não seja imediatamente percebido. Trata-se de provocar o estranhamento como recurso de elevação, dificultando a apreensão do discurso paródico. Muitas vezes a paródia permeia os artifícios da ironia e da sátira literárias, para elaborar essa espécie de proteção retórica.

A caricatura, por outro lado, é mais literal, porque não precisa de nenhuma proteção retórica para se expressar; a sua natureza é de um ataque já desvelado e mais literal, configurando uma atitude de desprezo completo em relação ao objeto satirizado. A paródia traz o espaço da regeneração do objeto satirizado, enquanto a caricatura traz a censura. O que interessa à caricatura é a destruição figurativa como procedimento, independente da elaboração retórica¹⁰³. Nesse caso, o sentido de estranhamento se configura mais como efeito de surpresa e de constrangimento, implicados na construção da identidade entre a deformação e o objeto a ser deformado.

Apesar dessa distinção fazer algum sentido, muitas paródias fazem uso da caricatura como parte da elaboração do discurso. A Mona Lisa com bigodes de Dalí (Figura 4) traz a potência autodestrutiva da caricatura ao alterar o sentido original do quadro, a ponto de não fazer sentido. O discurso intencional dessa deformação é paródico, apreensível através da caricatura.

Artistas como Fernando Belvner, Carlos Alcolea, Eduardo Arroyo, trazem diversas caricatura dos clássicos da Disney (Figura 9), expressando, pelo exagero e pela deformação, o discurso paródico sobre a cultura de massas¹⁰⁴. A partir das composições e montagens entre as figuras modelares do consumo americano, no contexto da iconografia Disney de fabricar universos e sonhos, reconhece-se que a caricatura pode ser tão crítica como a paródia. Nas montagens, os dois gêneros se complementam em direção ao duplo estranhamento: causar o efeito de surpresa e também dificultar o entendimento imediato do discurso crítico.

A caricatura ganha espaço maior na cultura pós-moderna, num processo autofágico de caricaturização dela mesma. Esse fenômeno é perceptível em diversos gêneros, principalmente no *cartoon*, nas charges e no cinema. No contexto de produção da cultura trivial, a caricatura

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ FERNÁNDEZ, Arroyo. *Icons of comics and contemporary painting: A study of converging stories*. Universidad Complutense de Madrid. 1999.

mostra-se como recurso recorrente para as traduções e composições híbridas entre gêneros, como os quadrinhos e o cinema, por exemplo. Quando se trata de caricaturas, a pós-modernidade se coloca como o espaço do simulacro, seja no cinema, na literatura ou nos cartoons.

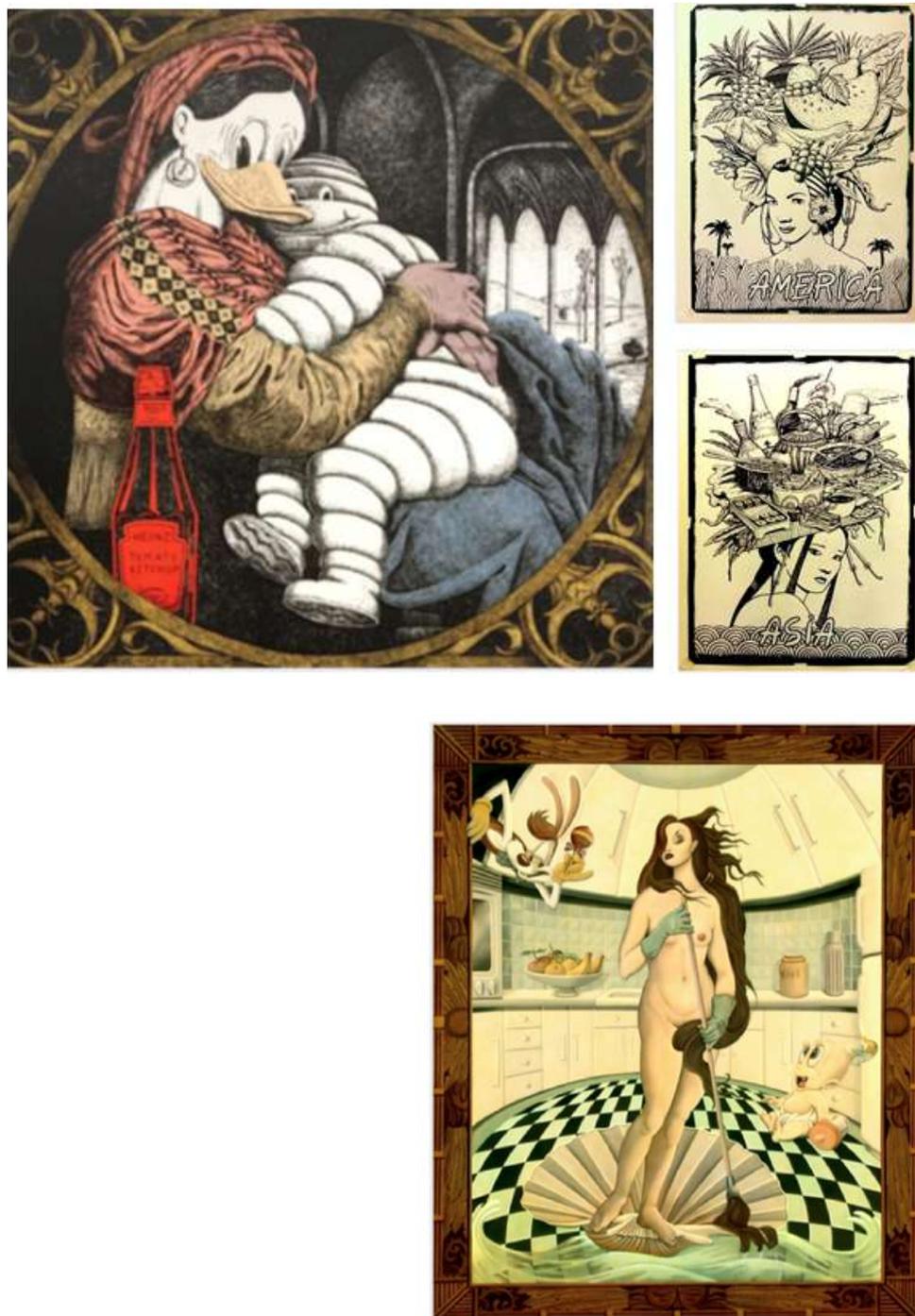


Figura 9– Macdonald, 1990;
America, 2012; Asia, 2012; Vênus, 2013; (mosaico livre).
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>



Figura 10 – Charges. Charlie Hebdo; Beetlejuice, 1988. Tim Burton.
Milôr Fernandes.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

O que se instala é uma guerra semiótica, de signos contra signos, cores contra cores, mitos contra mitos, símbolos contra símbolos, formas contra formas, corpos contra corpos, heróis (canonizados) contra heróis (canonizados), num sistema de simulacro que se serve da caricatura.

A caricatura no pós-moderno se revela pela máscara do simulacro, em aliança com a ironia, para além da mera deformação. No cinema de Tim Burton (Figura 10), por exemplo,

não prevalece qualquer ética, não há nenhuma guerra imediata entre “bons” e “maus”, que é a base argumentista mais antiga na história do cinema¹⁰⁵.

A dissolução do diabólico nos quadrinhos já está presente em sua contradição original. O exagero da caricatura traz a distorção em direção às condições de liberdade de expressão. A desfiguração pode ser vulgar, em contraste com a infinitude da liberdade e da infinitude da falta de liberdade e negação do sublime, com a negação da beleza agradável. A caricatura, nesse sentido, é a autodestruição do feio com a aparência de liberdade e infinito. A caricatura representa o feio estilizado, entre o indesejável e o desagradável¹⁰⁶. É o caso das charges jornalísticas, que apontam o desagradável como discurso ideológico (Figura 10).

A estilização do feio é influenciada pelos limites da moral e da censura, geralmente subvertendo-os. O feio, entre o belo e o cômico, caricaturiza-se desde os seus primórdios até a sua culminação manifestada na figura do satânico. Todas as culturas e épocas utilizaram os recursos da caricatura para expressar o feio, ou o que se considerava como a antítese do belo ou do bom – no sentido do diabólico.

Se a arte representa o feio embelezado, o próprio conceito de arte vai contra o conceito de feio, pois nesse caso o feio não seria feio. Além disso, o embelezamento do feio como um artifício sofisticado de uma mentira estética não produz o feio apenas pela contradição interna de reconstruir o feio como belo. Ao se considerar a negação da beleza como algo positivo, que vai contra a sua natureza, cria-se uma caricatura do feio, uma contradição de contradição¹⁰⁷.

A consciência de que há recursos da dissimulação em determinado gênero, texto ou obra é fundamental para a percepção da sua natureza e do seu contexto histórico. Ao considerar a realidade como um conjunto de metáforas cristalizadas e esclerosadas que mais dissimulam a verdade – velam – do que a desvelam, propõe-se aqui a hipótese de que os recursos artísticos, ao usarem da dissimulação da verdade, fazem da arte a dissimulação da dissimulação, ou seja, a negação da negação. Resta saber se a negação da não-verdade pode apontar desdobramentos para a busca da essência da verdade.

¹⁰⁵ Caricatura. In: E-dicionário de termos literários. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/caricatura/>

¹⁰⁶ ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Traducción y edición de Miguel Salmerón. Sevilla: Athenaica, 1992

¹⁰⁷ Ibidem, p. 39.

Era uma vez um rei adorado pelas mulheres, o Príncipe da Beleza. Sua família era devota das lendas dos cavaleiros do Santo Graal, o Príncipe Lohengrin. No século das artes decorativas, idealizou um castelo para viver o seu próprio conto de fadas. Tratou de traduzir as melhores óperas de Wagner em forma de arte e arquitetura, construindo todo tipo de cenário que traduzisse o que sentia na sua alma de artista. De vaidoso mecenas, foi o Rei da Música. Empilhou estilos e colecionou arte, estuque e ouro; foi então condecorado com o título de Rei do Kitsch. Para o seu universo particular, trouxe muitas novidades tecnológicas, como o telefone e a luz elétrica; era o Rei da Inovação. Morreu afogado ou afogando-se, diante de dilemas pessoais, políticos, polêmicos. Diziam: o Rei Louco! Antes de morrer, pediu que seu castelo não fosse aberto à visitação. Ele queria morrer como um Rei Faraó, sozinho em seu mausoléu. E adivinha quem inspirou Walt Disney a compor sua obra maior, o Castelo da Cinderela? O fantástico Rei do Castelo dos Contos de Fadas. Dois séculos após sua morte, o moço é inspiração para a cultura *queer*; viva o Rei Cisne! Todos os anos, uma multidão de fieis desobedece ao seu pedido por privacidade eterna; visitam o seu precioso Castelo do Cisne, e aquecem a economia da região. Cumpre o rei a sua missão de trazer ao mundo a beleza que tanto amou. Como o cisne em seu último canto, conjura o seu castelo dos sonhos e, tragicamente, desaparece; ele, o autêntico Ludwig II, o Rei da Baviera.



(Castelo de Neuschwanstein. Fonte: <http://www.neuschwanstein.de/englisch/tourist/>)

2 O CASTELO DO CISNE

2.1 Castelos e catedrais

A maior parte das cidades medievais tem sua origem vinculada às relações agrárias. A partir da crise territorial e da dissolução de poderes, principalmente pela queda do Império Romano, formaram-se ajuntamentos com base nas aldeias rurais, como os burgos de nobres romanos ou os santuários cristãos, que se desenvolveram fora das cidades. Em outros casos, ocuparam-se as antigas cidades romanas, ou suas ruínas, e, excepcionalmente, fundaram-se bases comerciais e militares previamente instituídas, como as bastides na França¹⁰⁸.

Na maioria dos casos, os mosteiros e castelos, profundamente vinculados às atividades do campo, deram corpo a uma ocupação territorial de natureza essencialmente agrícola. Na baixa idade média, cerca de 90% habitavam os campos. A cidade medieval se consolida na idade média no início do século XI, quando as cidades se adaptaram de modo orgânico a uma estrutura de implantação agrária contínua, que colonizou todo o território europeu. O tecido geográfico gerado por essa ocupação descentralizada foi a base da Europa moderna¹⁰⁹.

A implantação agrária na cidade medieval parece obedecer a uma organização mais geométrica, na sua extensão territorial, que a cidade nômade ou a industrial. Há um desenho mais ou menos geométrico, basicamente esquemas hexagonais, que abarcam toda a extensão territorial, de forma hierárquica, desde a mais elementar aldeia até a capital do condado, região ou nação. Nessa lógica, que se assemelha mais a uma rede e menos ao acaso, a distância entre as cidades está relacionada com o percurso que se pode fazer a pé numa jornada de ida e de volta.¹¹⁰

Numa possível morfologia dos territórios da idade média, o castelo organizou a ocupação humana a partir das relações de suserania e vassalagem. Como arquitetura, o castelo é definido pelo latim *castellum*, que é o *castrum* pequeno, ou seja, o diminutivo de lugar fortificado. Era geralmente isolado dos centros administrativos. Posteriormente, ele se torna um dos núcleos de formação das cidades muradas. Como o centro de controle da ocupação agrícola

¹⁰⁸ BENEVOLO, Leonardo. *A história da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

¹⁰⁹ GOITIA, Fernando Chueca. *Breve história do urbanismo*. Barcelona: Editorial Presença, 2010, p. 79.

¹¹⁰ ANDRADE, Manuel Correia de (org.). *Élisée Reclus*. São Paulo: Ática, 1985. Jean Jacques Élisée Reclus (1830:1905) foi um geógrafo e um militante anarquista francês.

e da residência aristocrática, o castelo compõe a cidadela, que é delimitada pela primeira murada, imediata as suas torres. A cidadela pode abrigar outros edifícios além do castelo, mas por vezes se confunde a ele ou dele é visto como sinônimo. De qualquer modo, o conjunto formado entre a primeira murada, as torres (quando há) e o edifício habitado pode ser entendido como cidadela ou castelo, que é a fortaleza primordial do senhor feudal ou do aristocrata.

O castelo é a representação material do feudalismo: elemento fundamental para a consolidação das realidades materiais, sociais e simbólicas que formaram a Europa. Assim como o claustro, não pode ser retirado de seu ambiente natural; o rochedo elevado é a sua condição de fortaleza e, esteticamente, da paisagem. O castelo enraizou o feudalismo no solo; é a testemunha da volta e da promoção da pedra na idade média¹¹¹.

Como espaço habitável, o castelo evoluiu de fortaleza para palácio ou residência aristocrática. O direito de fortificação pertencia à realeza, mas as propriedades foram desapossadas a favor dos senhores feudais. A diferença fundamental entre o palácio e o castelo é que no primeiro predomina a sua função residencial e no segundo, a sua função militar. Originalmente, o palácio como residência representa a opulência aristocrática na forma de residência real, enquanto o castelo medieval era propriedade de senhores feudais. O que se passa historicamente é que alguns castelos foram construídos por reis que eram também senhores feudais e por isso, o seu isolamento como fortaleza.

Ao lado da igreja românica e, posteriormente, da catedral gótica, o castelo é o elemento fundante e organizador da cidade medieval. A catedral e o castelo são edifícios que adquirem uma função orgânica no desenvolvimento da cidade murada, entendida aqui como a unidade urbana descentralizada que se opõe ao extenso perímetro urbano do Império Romano. É a própria ancestralidade da ideia do município.

No século XII, a cidade medieval era uma comuna comercial e industrial dentro de um recinto fortificado, gozando de uma lei, de uma administração e de uma jurisprudência excepcionais. Tais condições faziam dela uma pessoa coletiva privilegiada uma personalidade legal acima dos cidadãos, ou seja, uma comunidade com personalidade jurídica própria e independente¹¹².

¹¹¹ LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Trad. Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

¹¹² GOITIA, Fernando Chueca. *Breve história do urbanismo*. Barcelona: Presença, 2010, p. 84.

O espaço público na cidade murada tem uma estrutura complexa, porque precisou integrar diferentes instituições: o episcopado, o governo municipal, as ordens religiosas e as diversas corporações¹¹³. A coexistência dos poderes e a descentralização das cidades representam um aspecto positivo das rupturas urbanas pela queda do Império romano. Apesar do castelo e da murada medieval representarem a resistência sobre a expansão da cidade pela burguesia, a organização, de modo mais amplo, facilitou as atividades comerciais entre as comunas.

A burguesia necessitava fundamentalmente da mobilidade e da liberdade de ação para o desenvolvimento dos seus negócios. Para a nobreza e o clero, havia mais vantagens no desenvolvimento comercial do que na estagnação: os privilégios dos direitos senhoriais não eram mais vantajosos que a abertura de mercado e a diversidade que o comércio florescente podia oferecer. A cidade medieval, aos poucos, desenvolve ideais de livre comércio dentro e próximo às suas muradas, em meio a um mundo rural submetido à vassalagem. Tais ideais são espacializados pela reinvenção da fortaleza como espaço de defesa militar para o espaço da comuna. As muralhas protegiam, além das atividades comerciais, uma vida de certos privilégios, ou seja, as hierarquias do castelo. Apesar dos privilégios de quem a habitava, a cidade medieval é antinobiliária. Diferente da cidade antiga, que abrigava um sistema social bem definido entre cidadãos e escravos, a cidade medieval é a sede do terceiro estado e não a sede da nobreza. Por isso, a cidade medieval é um espaço de integração dos interesses.

A muralha tem sua origem e sentido nas finanças municipais. Logo as contribuições tornaram-se obrigatórias e extensivas: quem não se submetia, era expulso da cidade. A partir da oferta de segurança, a população tomava cada vez mais a forma de comuna, dentro de um sistema de contribuições voluntárias para as obras comunais, como a construção, a vigilância e a manutenção da muralha. Seu aspecto físico se deve às necessidades de defesa, geralmente situada em locais de difícil invasão: colina rodeada pelo fosso natural de um rio ou uma saliência avançada na confluência entre dois rios, por colinas, ilhas, usando os leitos dos rios como obstáculos para os inimigos¹¹⁴. Ao representar Utopia¹¹⁵ como um modelo, Thomas Morus sintetiza a fisionomia da cidade medieval ideal: segurança máxima e proteção incondicional aos que a habitam. Morus idealiza Utopia na forma de uma ilha, de topografia

¹¹³ BENEVOLO, Leonardo. *A história da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

¹¹⁴ LE GOFF, 2011.

¹¹⁵ MORUS, Thomas. *A Utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

irregular e localização mítica.

A maioria das cidades medievais, assim como Morus descreveu Utopia, parecem nucleares e radiocêntricas. O núcleo era definido em função de um edifício ou uma estrutura fundamental, em geral de cunho religioso e emoldurado por uma praça. O traçado formava-se em torno de um ou mais pontos dominantes, marcados pela igreja, pela catedral, pela abadia e pelo castelo. No plano radiocêntrico medieval há o envolvimento e a atração pelos grandes monumentos. As muralhas, junto à escala compositiva, envolvem as casas e os monumentos; o desenho radiocêntrico das ruas concentra os percursos em direção ao monumento ou à praça em frente a ele. As perspectivas visuais da cidade, portanto, eram dirigidas ao monumento e a partir dele, tinha-se um sistema referencial urbano.

O recurso do monumento como referência foi também explorado pela cidade renascentista e pelo planejamento urbano moderno do século XIX, quando os urbanistas perceberam a força de aglutinação dos grandes edifícios representativos e a sua influência na estrutura do tecido urbano, em direção à legibilidade, à hierarquia e ao senso de localização.

Após o século XI, o castelo se tornaria um mero hóspede na cidade murada, pois sua função de fortaleza é enfraquecida pela evolução da artilharia e pelas atividades mercantis que se estenderam aos muros externos da cidade. O uso da pólvora, que era desconhecida pelos ocidentais até o século XIII, foi determinante para abalar a ideia de segurança que as fortalezas ofereciam à população.

Símbolos do nacionalismo dos países europeus, os castelos são ressuscitados pelo romantismo na função de palácios, a partir de inúmeras restaurações e reconstruções. O castelo assume aos poucos a sua condição de expressão artística e de diferenciação social. Ele adquire uma personalidade pautada nos valores românticos e de aparência excêntrica, em direção aos gêneros que na arte e na arquitetura são chamados de fantásticos.

Originalmente predominava sua função de fortaleza militar; a partir da baixa idade média, prevalece o seu valor simbólico, apoiado em seu status de relíquia histórica. O seu espaço arquitetônico, antes resumido a uma fortaleza habitável, evoluiu, tornou-se mais confortável, a ponto de se mencionar, a partir dos séculos XII e XIII, uma “vida de castelo”. Como cenário da civilização cortesã da alta idade média, o castelo se tornou o lugar privilegiado da doçura de viver, mantido pelas luxuosas festas e pela opulência dos seus moradores. Representando um modo de vida, há o enriquecimento da sua imagem mítica com as

exuberâncias arquitetônicas – sacadas, pontes levadiças, terraços, janelas e vidraças reais, revestimentos e adornos¹¹⁶.

O castelo como símbolo de visão de mundo está em oposição à modernidade, porque representa o isolamento da edificação militar em contrapartida à urbanidade clássica. No sonho da Europa cristã, ele adquiriu uma personalidade impressionante no imaginário moderno. Mesmo sem contar com a espiritualidade da catedral, o castelo medieval proclama o seu poder simbólico e impõe-se como imagem inconsciente da força e do poder. Símbolo da tirania, ele marca a Revolução Francesa, que começou pela tomada e destruição de um castelo medieval, a tomada da Bastilha¹¹⁷.

Renascido pelo romantismo, o castelo é a metáfora da alma e se perpetua no imaginário ocidental. Enquanto a catedral aponta para o céu, trazendo em sua estrutura e plástica uma força ascendente e um esforço de iluminação e espiritualidade nela mesma, o castelo medieval fecha-se pela obscuridade das suas muralhas, isola-se pelo fosso, como a própria representação do desconhecido e do opaco, onde a sombra repousa na água, que é negra. As torres são distantes, herméticas e estáticas. Quase não há contato visual de quem está fora. A iluminação interna é mais cênica e menos transcendental, espiritual, como na catedral gótica.

Ao perder a sua função de fortaleza e se constituir como palácio, o castelo deixa o seu protagonismo simbólico para a catedral gótica. O centro da cidade murada, então, será consolidado pela presença da catedral e da praça de mercado, sendo ela, a catedral, o espaço das aspirações espirituais superiores, e a praça, da vida ordinária.

A catedral gótica toma uma proporção de síntese de todas as artes, constituída dentro da formação da cultura medieval como símbolo da superação, seja na função social e religiosa, como na tecnológica ou artística. Junto à praça de mercado e o monastério, representa a integração entre as escalas: a monumental e a residencial. A supremacia da catedral, síntese da cultura na idade média, contrasta com o isolamento do castelo, que é um gênero menor e renegado nas escolas de arquitetura.

O castelo medieval é mais uma fortaleza e menos um palácio. É a síntese das tensões entre o poder, o medo, as superstições e a proteção militar – porque estão na sua gênese. A

¹¹⁶ MORUS, Thomas. *A Utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2011.

¹¹⁷ LE GOFF, 2011.

verticalidade opõe-se às profundezas e às espessas paredes, onde há as cavernas do vício e da profanação, em oposição ao templo cristão “eternizado” pela catedral. Tal distinção simbólica definiu o sagrado do profano. Essa visão da igreja católica sobrepôs-se ao fato de que as igrejas medievais reciclaram o material construtivo de inúmeros templos e fortalezas clássicas. Erguiam-se espaços ditos sagrados com pedras, bronze e ferro fundidos de edifícios ditos profanadores das ordens cristãs.

A reciclagem de materiais construtivos era uma prática comum numa época de conquistas territoriais, como no Império Romano, em que uma cultura se apropriava da outra. A igreja, nesse sentido, não se reinventa; templos clássicos foram adaptados aos modelos cristãos. Na verdade, os modelos foram erigidos com base na cultura clássica. A arquitetura cristã apropriou-se da tipologia greco-romana, assim como a iconografia se apropria dos ícones clássicos como modelos artísticos, mais pelo recurso da imitação do que pela subversão. O que muda é a montagem, a composição entre os elementos.

Não há dúvida de que a edificação religiosa é o tipo que mais se conservou na cultura Ocidental. O edifício religioso compreende o universo do sagrado na arquitetura. Os templos, as igrejas, as catedrais e os monumentos religiosos são em geral privilegiados por uma valorização de relíquia, da mesma forma que os objetos destinados ao culto foram sacralizados. No mundo primitivo, os espaços sagrados que antecediam as construções compunham a própria natureza, pelos astros, fenômenos naturais, florestas, fontes ou montanhas, por exemplo. Nas civilizações, com a fixação do território, o homem ergueu os templos no lugar que ele próprio escolheu para poder cultivar a sua divindade. A localização do sagrado transcende a um outro tipo de materialidade, a arquitetônica.

A humanidade poucas vezes sacrificou os templos religiosos em nome do progresso, como o fez com outros edifícios de valor arquitetônico¹¹⁸. Seja pela retirada integral de templos que seriam destruídos pela água, como o templo egípcio de Dendur (Núbia, 13 a. C.), remontado no Metropolitan Museum of Art, ou pela resignificação em nome da sobrevivência, como o Panteão romano, que antes era a casa dos deuses e, convertendo-se ao cristianismo, torna-se a casa de Deus.

Retirada do seu contexto de origem, a catedral e a igreja, como os ícones dos templos cristãos, são tomadas como referências universais na arquitetura. Como gênero, a igreja é

¹¹⁸ GOITIA, 1995.

estudada pela referência constante ao templo grego, muitas vezes de forma equivocada. Toma-se basicamente duas direções: a igreja como evolução e como involução do templo, rompendo o ideal clássico da cidade. Apesar da descendência clássica sob alguns aspectos, é necessário analisar os cânones pelas suas diferenças e não somente pelas similitudes.

O isolamento do templo cristão em relação à malha urbana, por exemplo, revela menos a continuidade histórica e mais um deslocamento de prioridades na vida da cidade medieval. Aparentemente, a intensa vida pública na cidade antiga era a regra. Tem-se a ideia pré-concebida de um espaço público vivo e inclusivo entre templos, colunatas, praças, termas e ginásios. Os cidadãos que efetivamente habitavam esses espaços urbanos eram homens. Eram a exceção, já que a maioria (mulheres, crianças e escravos) era excluída da vivência apolínea da cidade.

Enquanto os espaços públicos na antiguidade eram uma espécie de cenário temático sagrado, a cidade medieval era um condomínio murado, uma fortaleza que abrigava a todos que, apesar da segregação das classes, de certo modo conviviam nos espaços comuns da praça de mercado e da igreja. Na cidade antiga, o templo sugeria um espaço de uso público, mas fundamentado numa hierarquia social bem definida. O sistema escravocrata é a base da sociedade greco-romana. Diante das rupturas históricas e descontinuidades que configuram a formação do território europeu, a idade média apresenta uma natureza própria que precisa ser revisitada.

O sistema das artes trata da gênese clássica do templo cristão como um recurso de elevação, e essa premissa não é neutra. A referência arquitetônica pela antiguidade toma a igreja românica como a “barbárica interrupção dos ritmos do templo clássico” enquanto que a catedral gótica representaria a continuidade espacial dos artifícios técnicos e artísticos da igreja românica¹¹⁹. A igreja cristã tem sua inspiração direta na basílica romana e não nos templos, já que ambos eram espaços de reunião, enquanto o templo, de adoração ou contemplação. Apesar da ressignificação ideológica, a igreja cristã, como edifício, pouco se diferencia da basílica. O que as diferenciam, fundamentalmente, é a retórica espacial. Enquanto a basílica romana tem a sua dupla simetria afirmada pelos acessos e pela centralidade monumental, a igreja cristã valoriza o itinerário do caminho do homem, longitudinalmente. A arquitetura acompanha a caminhada, trazendo um percurso cenográfico pré-determinado ao fiel. A igreja românica e a

¹¹⁹ ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

catedral gótica, como cenário, representam a tradução espacial da narrativa cristã, replicadas e estilizadas posteriormente nos diversos períodos que sucederam a idade média.

O castelo é o museu da aristocracia; encerra a beleza e o bom gosto, congelados. Como arquétipo, é a representação do desejo de se chegar ao fim da viagem, do amadurecimento da alma e da individuação. As torres, a muralha e a cidadela medieval são a representação de uma narrativa com final feliz, protegida da tragédia da modernidade, que destruiria as suas formas orgânicas uterinas.

Como a unidade do conjunto espacial de habitação feudal, o castelo enraizou o feudalismo no solo e se constituiu um ícone do imaginário europeu. Para os nostálgicos, o castelo tem valor histórico e traz a ideia de poder da aristocracia. Para os excêntricos, esse edifício, além de fortaleza habitada, representa uma obra de arte, referência à excentricidade, ao isolamento e ao poder. Na fantasia, os castelos não podem ser separados do seu ambiente natural: são encantados e mágicos, construídos em rochedos, penínsulas e montículos. É o caso dos que se tornaram polos turísticos dos circuitos europeus do turismo histórico, gastronômico ou temático.

Os castelos menos celebrados são de certo modo um estorvo para o patrimônio histórico europeu; são vendidos a preços irrisórios para que novos habitantes assumam os custos da reforma e manutenção desses imóveis que, a princípio, são inabitáveis.

2.2 Neuschwanstein, 1869

A força simbólica de Neuschwanstein fascina pelo enredamento entre a idealização da arquitetura romântica com a história trágica da vida deste monarca. Com a perda de soberania no seu próprio império, Ludwig II criou seu próprio mundo imaginário¹²⁰.



O castelo de Neuschwanstein é um dos caros caprichos de Ludwig II, um rei ostentador que idealizou e construiu castelos encantados na região da Baviera, na Alemanha, na segunda metade do século XIX. O rei, que era amante das artes e da música wagneriana, estilizou o medieval e o romântico na materialização do castelo dos sonhos. Pelos artifícios da cenografia e da tecnologia, compôs o seu universo artístico particular.

A tradução espacial da música de Wagner pode ser um empastelamento cenográfico, o congelamento da transcendência fluida, ou uma homenagem inocente de algo maior que é inapreensível pela arquitetura. As tentativas geralmente são apelativas e frustram a erudição artística. De qualquer modo, o castelo encantado encanta a todos, eruditos e populares. O que geralmente contraria os críticos encanta o grande público. Por outro lado, o que é considerado como alto na arquitetura nem sempre encanta. O mesmo castelo que em sua época levou o reino à falência, deportando o seu magnífico habitante, o rei, atualmente sustenta a economia local pelo turismo.

¹²⁰ Texto Disponível em: <http://www.germany.travel/pt/>. Imagem do Castelo de Neuschwanstein. Fonte: <http://www.neuschwanstein.de/englisch/tourist/>

Ludwig II da Baviera, construiu três castelos monumentais: Neuschwanstein, Linderhof e Herrenchiemsee. Para Neuschwanstein, o mais “encantado” dos seus castelos, mesclou elementos do castelo de Wartburg com a simbologia do castelo do Santo Graal, da ópera "Parsifal", de Wagner, na época em que este assumiu na música o tema cristão. Ludwig, rei da Baviera, desde 1864, cria nos castelos o seu mundo encantado, já que, sendo destituído, não poderia mais ser o soberano no mundo real.

Neuschwanstein se coloca como a síntese de importantes manifestações artísticas no século XIX, entre as artes decorativas, a arquitetura e a música. Richard Wagner compõe as óperas Lohengrin e Tannhäuser e, posteriormente, Parsifal, inspirado no poeta épico alemão Wolfram von Eschenbach, cavaleiro medieval do século XII. Tais poemas, que se originam da literatura medieval germânica, remontam às lendas dos cavaleiros medievais da Távola Redonda, ligados ao Santo Graal¹²¹.

Lohengrin é uma ópera romântica de Richard Wagner baseada na lenda do Cavaleiro do Cisne, que estreou em Weimar, Alemanha, em 1850. É uma obra inspirada na saga de Garin Le Lorrain (ou Garin le Loherin), a qual integra a Gesta dos Lorenos, ciclo de cinco canções de gesta dos séculos XII e XIII, escritas em lorenense românico. A história vem da literatura medieval germânica de Wolfram von Eschenbach sobre os cavaleiros do Santo Graal, dentre eles Parsifal, pai de Lohengrin¹²².

O romance arthuriano de Lohengrin, escrito entre 1283 a 1289, remonta à tradição dos cavaleiros da Távola Redonda em busca do Santo Graal, em que Lohengrin é o herói do romance e protagonista. Assim como Parsifal, trata-se de uma das parábolas que ilustram os mistérios do cristianismo. Tal direcionamento justifica a ruptura entre Wagner e Nietzsche; ambos discordavam da visão de mundo sobre as bases ocidentais, entre uma gênese cristã (Wagner) e uma gênese greco-romana (Nietzsche).

A trama é ambientada no século X no Ducado de Brabant, na atual região de Antuérpia, Bélgica. Elsa e Gottfried são os herdeiros naturais do trono de Brabant, mas há uma conspiração em torno deles para que não herdem o ducado. Gottfried é transmutado em um cisne e Elsa, sua irmã, acusada de fratricídio¹²³.

¹²¹ MILLINGTON, Barry. *Wagner and his operas*. New York: Oxford University press, 2006.

¹²² NORRIS, J. Lacy. *The new Arthurian Encyclopedia*. New York: Library of congress, 2013.

¹²³ Ibidem.

Elsa, a heroína da história, é intimada a comparecer perante a corte real pela acusação, mas é defendida por um cavaleiro que aparece misteriosamente no rio, numa embarcação puxada por um cisne. É uma espécie de guia protetor movido pela fé de Elsa que é nitidamente uma alma nobre e exemplar, vítima da conspiração. Segundo a lenda, o Cavaleiro do Cisne teria recebido do Santo Graal poderes místicos condicionados ao segredo sobre seu nome e sua origem. O cavaleiro, que reivindica Elsa como noiva, é Lohengrin, filho de Parsifal, cavaleiro do Graal. O cisne que guia o cavaleiro Lohengrin é Gottfried, irmão de Elsa, transmutado em guia protetor.

O símbolo do cisne está presente nos emblemas usados pelos Cavaleiros do Graal. A lenda de Lohengrin representa a iniciação espiritual, na forma do cavaleiro que exige a crença e a fé do iniciado para que a sua aparição aconteça. O segredo velado é um recurso que potencializa a figura mítica do cisne em contraposição à estrutura medieval onde os títulos de nobreza são condicionados pela lógica do sangue real. Essa condição permeia a lenda: a relação da virtude (a religião) com a nobreza. A dúvida e o questionamento fariam o guia desaparecer, assim como a fé é intrínseca às crenças religiosas. A aparição está condicionada à fé, ou seja, à intenção do fiel de permanecer fiel. Trata-se da afirmação religiosa pela afirmação das virtudes humanas, a partir do imaginário medieval cristão em torno dos rituais sagrados de iniciação espiritual descritos nas lendas. O iniciado, após os juramentos, seguiria o sagrado dever de socorrer os fracos e os oprimidos.

Para Nietzsche, as óperas Parsifal e Lohengrin, baseadas nas lendas arturianas, foram “o canto do cisne” de Wagner – a sua decadência e o seu fim. A ruptura entre os dois reflete-se na intertextualidade das suas obras. Trata-se da crise de uma amizade exposta em diálogos e divergências entre visões de mundo sobre as origens do ocidente. Enquanto a linha histórica do mundo oriental mantém certa continuidade sem grandes rupturas, a história ocidental é pautada por eventos que estruturaram e supervalorizaram a periodização. Há uma série de renascimentos, apresentando pelo menos quatro visões ideológicas sobre a sua gênese: “somos todos judeus, somos todos cristãos, somos todos gregos e somos todos romanos”¹²⁴.

Na perspectiva múltipla da origem da cultura ocidental, a discordância entre Wagner e Nietzsche é uma discordância de raiz. A cultura grega fundamenta o classicismo e o idealismo alemães, opondo-se à contaminação romana. A própria amizade entre eles traz uma crise de

¹²⁴ BORNHEIM, Gerd. *Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura*. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), 2000.

fundamentos. Nietzsche começa a problematizar a cultura grega em *O nascimento da tragédia*, trazendo à tona as ambiguidades entre a cultura apolínea e a dionisíaca entre os gregos da antiguidade.

Parsifal deve ser tomado à sério? Wagner, em Parsifal, drama e epílogo e drama satírico, o trágico Wagner quis se despedir de nós, de si mesmo sobretudo da tragédia, de um modo para ele apropriado e dele digno, isto é, com um excesso da mais elevada e deliberada paródia do elemento trágico mesmo, de toda a horrível seriedade e desolação terrena de outrora, da mais tola forma da antinatureza do ideal ascético, enfim superada. Seria o Parsifal de Wagner o seu secreto riso de superioridade sobre si, o triunfo da sua derradeira, elevada liberdade de artista, transcendência de artista? Wagner sabendo rir de si mesmo? Um ódio ao conhecimento, ao espírito e à sensualidade, uma maldição aos sentidos e ao espírito, uma apostasia e uma volta a ideias cristãos mórbidos e obscurantistas. Enfim, uma negação e cancelamento de si¹²⁵.

Ao mesmo tempo em que Nietzsche aproxima as obras de Wagner do universo da comédia, ele as distancia da tragédia. O filósofo atribui à obra wagneriana a possibilidade de um dionisismo instaurador de uma nova cultura, mas o repreende fortemente pelo tema do cristianismo. Tal postura de afirmar essa dicotomia parece entrar em contradição com os seus questionamentos sobre a cultura grega.

Nietzsche recebia as partituras de Wagner e assim mantinha seu “entusiasmo dionisíaco”. Foi assim em Lohengrin, Tannhäuser e Tristão e Isolda. A ruptura se dá em Parsifal, em que o tema cristão se destaca e, para Nietzsche, Wagner passa a ser literalmente um charlatão, porque é cristão¹²⁶. O filósofo já aponta que o todo era impossível de ser captado: “ou se vê Wagner, ou se ouve Wagner”. Desse modo, não há como apreender as experiências wagnerianas com as exigências nietzschianas.

Para Nietzsche, as obras de Wagner eram espetáculos artificialmente elaborados, de difícil apreensão, cuja percepção não era imediata. A noção de totalidade da obra e o modo de experimentá-la eram uma divergência entre os dois. Enquanto Nietzsche traz à tona a problematização da cultura grega, Wagner incorpora em sua obra a origem ocidental cristã ao desenvolver o tema dos cavaleiros do Santo Graal. O retorno ao cristianismo seria o ponto do

¹²⁵ NIETZSCHE. *O Caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016, p. 61.

¹²⁶ BORNHEIM, 2000.

limite e da decadência de Wagner, segundo o filósofo, que defendia a ideia de que a origem ocidental se dá pela cultura grega¹²⁷.

Ludwig II, rei da Baviera no século XIX, envolvido por um encantamento profundo com a pessoa e a obra de Wagner, decide construir o seu próprio “Castelo do Cavaleiro do Cisne”. O rei, que foi destronado por insanidade, explorou ostensivamente o imaginário das lendas de Lohengrin na decoração cenográfica do castelo, que foi originalmente chamado de "Novo Castelo Hohenschwangau", onde o rei passou sua infância¹²⁸. Seu pai, o rei Maximiliano II, idealizou a reforma do antigo Hohenschwangau em estilo gótico (neogótico), decorado com cenas de lendas e poemas medievais, incluindo Lohengrin, o Cavaleiro do Cisne.

As tradições da família e do lugar exaltavam o universo medieval dos cavaleiros e dos mitos cristãos, a partir das referências das lendas medievais germânicas. Assim, o rei Maximiliano II elevou o cisne como o principal motivo de Hohenschwangau. O cisne era o animal heráldico dos condes de Schwangau, do qual o rei se sentia sucessor. Ainda jovem, Ludwig se identificou com aquele Lohengrin, ao qual Richard Wagner dedicaria em 1850 a ópera romântica. O seu castelo “particular”, posteriormente nomeado Schwanstein, seria a sede dos cavaleiros de Schwangau, cujo emblema era um cisne (figura). Após a sua morte misteriosa, o novo castelo foi renomeado como Neuschwanstein, mais conhecido como o “Castelo do Cisne”¹²⁹.

A vida do príncipe Ludwig foi repleta de referências artísticas e arquitetônicas. Nasceu no palácio barroco de Nymphenburg (quadro XX), em 25 de agosto de 1845, em Munique, no dia de São Ludwig¹³⁰. A sala em que nasceu ainda é exposta no palácio que era a residência de verão dos reis da Bavária. Segundo as informações do site turístico oficial, o palácio foi uma das mais importantes inspirações para o futuro rei quando construiu o palácio Linderhof (Figura11), concluído em 1878, citada como a sua residência preferida.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Disponível em: <http://www.neuschwanstein.de/englisch/idea/index.htm> . Acesso em: 02 maio de 2018.

¹²⁹ Sobre a biografia de Ludwig II, ver MCINTOSH, Christopher. *The Swan King: Ludwig II of Bavaria* (London & New York: I. B. Tauris, 2012), 155–8 Google Scholar.

¹³⁰ Disponível em: <http://www.neuschwanstein.de/englisch/idea/index.htm> acesso em maio de 2018.



Figura 11– Palácios e castelos da Baviera no reinado de Ludwig II.
Fonte: <http://www.neuschwanstein.de/englisch/tourist/>

Linderhof é um palácio diretamente influenciado pela arquitetura francesa; apresenta uma fachada barroca e uma decoração do estilo rococó da época de Luís XV, além de jardins barrocos e jardins ingleses. Dentre os edifícios, a Casa Marroquina, o Quiosque dos Mouros e a Gruta de Vênus, que é descrita como “uma enorme gruta artificial baseada na descrição de Richard Wagner do cenário para o Ato I da sua ópera Tannhäuser”. Hut de Hunding (Ato I de Die Walküre) e o Hermitage de Gurnemanz (Ato III de Parsifal) compõem mais dois cenários dos dramas musicais de Wagner¹³¹.

A Casa do Rei em Schachen (Figura11), também construído por Ludwig II, foi um pequeno palácio em madeira localizado a uma altitude de mais de 1800m sob a paisagem do maciço de Wetterstein, nos Alpes. O salão que ocupa o primeiro andar, segundo as informações turísticas, é decorado com “esplendor oriental”. O Palácio Herrenchiemsee ou Novo Palácio (quadro XX), conhecido como um monumento ao Absolutismo, foi iniciado em 1878, e é comparado ao palácio de Versalhes, tanto em sua decoração quanto em seus jardins. Segundo o site oficial, este “é muito mais magnificamente mobiliado do que o palácio de Versalhes no qual foi modelado”. Apresenta a sala mais cara do século XIX, que era a sala do Grande Apartamento; a sala do Pequeno Apartamento com a “maior encomenda individual já recebida pela fábrica de Meissen, e a riqueza do bordado nos têxteis é incomparável”¹³².

A Ilha das Rosas do Lago Starnberg guarda um Casino Pompeiano (Figura11), aberto ao público. A ilha, além de uma coleção de variedade de rosas, guarda restos de habitações pré-históricas no fundo do lago que foram incluídos na lista do Patrimônio Cultural Mundial da UNESCO.

O castelo Neuschwanstein, que em alemão significa literalmente “pedra do novo cisne” ou “nova pedra do cisne” foi um castelo iniciado por Ludwig II em 1868, acima do Castelo Hohenschwangau de seu pai, Maximiliano II, numa área íngreme que ele costumava visitar desde a infância¹³³. Para Ludwig, esse foi o seu próprio monumento à cultura e realza da Idade

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

¹³³ Ibidem. Maximiliano II já havia encomendado caminhos e mirantes nas proximidades de Hohenschwangau para poder desfrutar da natureza; e, como presente de aniversário para sua esposa Maria, uma alpinista experiente, ele tinha a ponte "Marienbrücke", bem acima do desfiladeiro de Pöllat, construída na década de 1840. Do cume estreito da montanha, à esquerda do Pöllat, o chamado "Jugend" (juventude), foi oferecida uma visão única das montanhas e lagos. Maximiliano II adorou este lugar e planejou lá, em 1855, um pavilhão com um mirante. O príncipe herdeiro Louis muitas vezes subiu para o "Jugend". (tradução livre do inglês para o português)

média, a qual ele tanto venerava. O castelo, projetado em estilo medieval e equipado com a melhor tecnologia da época, como energia elétrica e telefonia, foi a recriação do universo das lendas que permeavam a sua família real. O interior apresenta ciclos de imagens de antigas lendas nórdicas e cavaleirescas (Figura12), enquanto a Sala dos Cantores é baseado em dois salões em Wartburg, e a Sala do Trono, celebra o poder e a autoridade, inspirado pelas igrejas bizantinas e cristãs primitivas. Segundo o site oficial, é “um dos edifícios mais famosos do mundo e um símbolo central do idealismo alemão”¹³⁴.

Dentre as influências sobre a idealização e a construção Neuschwanstein, está o castelo de Hohenschwangau. Este castelo, que foi reconstruído por Maximiliano II em 1832, em estilo gótico, era a sede dos cavaleiros de Schwangau na idade média. Ludwig, que nasceu em 1845, desenvolveu nesse lugar a sua paixão pela idade média, pois o castelo abrigava inúmeros murais sobre as lendas dos Cavaleiros do Santo Graal. A sua influência decisiva, no entanto, foi quando Ludwig conheceu a música de Wagner, que por volta de 1861 encenava as óperas temáticas sobre as sagas medievais Lohengrin, Tannhauser e, posteriormente, Nibelungen e Tristão e Isolde. Wagner adaptou a saga do rei arthuriano Parsifal, pai de Lohengrin, o Cavaleiro do Cisne, para a ópera, tema recorrente nas pinturas do interior do Neuschwanstein¹³⁵.

Na sua idealização, Ludwig, que foi coroado em 1864, foi inspirado pela reforma do castelo Wartburg¹³⁶, já remodelado pelo revivalismo histórico e aperfeiçoado pela tecnologia moderna da época (Figura11). Em 1866, porém, a dominação da Prússia sobre a Baviera forçou Ludwig à derrota. Viveu, então, o seu universo particular, como um rei na idade média em meio à arte barroca, recriados pela cenografia fantástica do seu castelo. As salas principais de Neuschwanstein foram decoradas com murais de cenas das sagas germânicas e nórdicas, interpretadas por Richard Wagner em suas obras. A decoração foi projetada pelo historiador de arte e literatura Hyazinth Holland. A sala dos cantores é um monumento à cultura cavaleiresca

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem. Para construir o seu castelo dos sonhos, Ludwig contratou um cenógrafo de óperas da corte de Munique. “Em um cume em um magnífico cenário acima do desfiladeiro Pollät com as montanhas como pano de fundo, ele construiu seu "Castelo Novo" sobre os restos de dois pequenos castelos medievais familiares a ele desde sua infância ("Vorder" e "Hinter" Hohenschwangau). Ludwig II visitou o Wartburg em 1867 e mandou seu arquiteto fazer desenhos da ornamentação. Os desenhos ideais foram produzidos por um pintor de cena da Ópera da corte de Munique e incorporaram motivos não só do Wartburg, em particular o Palas e a decoração do edifício, mas também de cenografias para "Lohengrin" e "Tannhäuser". Ludwig II escreveu em uma carta a Richard Wagner em 1868 que seu "Castelo Novo" conteria "lembretes" dessas obras". As obras iniciaram-se em 1869. [tradução livre do inglês para o português]

da idade média; na Sala do Trono, Ludwig materializa uma versão da lendária Sala do Santo Graal (Figura12), correspondente à descrição dos poetas medievais, em glorificação ao reinado cristão. O programa da sala, organizado por Ludwig, foi tão complicado que a estrutura teve que ser feita em aço revestida em gesso como os edifícios modernos da época. Há ainda uma gruta com cascata e luz artificial, imitando a gruta de Vênus do Tannhäuser.

Ludwig, endividado, foi ameaçado pelos bancos e pelo governo de tomarem suas propriedades. Internado no Palácio de Berg como insano, morreu no lago Starnberg, em 13 de junho de 1886. Onde nenhum estranho jamais poderia entrar, o castelo foi aberto ao público a partir de 1º de agosto de 1886, nomeado Neuschwanstein após sua morte. A obra nunca chegou a ser totalmente concluída. O rei habitou o palácio por menos de 3 meses, antes de morrer. O castelo apresenta-se como uma composição espetacular entre paisagem, arquitetura e cenografia. Integra o fantástico cenário montanhoso dos Alpes, emoldurado pelas florestas e lagos da Baviera. Homenageia um dos maiores gênios da música pela sua imponência, tanto por fora, quanto por dentro. Objetos dourados, mosaicos, lustres e espelhos empilham todo o luxo e riqueza que só um rei amante das artes decorativas poderia ostentar.

Neuschwanstein poderia ter sido, na imaginação do rei, a casa de um Tannhduser, um Lohengrin ou os cavaleiros do Graal¹³⁷, mas pouco é citado nos livros de teoria e história da arte. Mesmo sendo um dos vinte e um finalistas para o concurso das sete maravilhas do mundo moderno¹³⁸, sua arquitetura é praticamente desconhecida pelos dicionários ilustrados. Quando citado pela historiografia oficial, principalmente na história das monarquias alemãs, é tratado como um monumento à cultura e à realeza de uma idade média.

Conjurar a idade média em pleno século XIX, construindo um palácio na forma de um castelo (Figura13), parece um problema que, pelas convenções vigentes sobre classificações em arte e arquitetura, é difícil de resolver. O castelo de Ludwig é, estilisticamente, classificado pela história da arte e da arquitetura como um híbrido acumulador de elementos dos estilos bizantino, barroco e romântico, em direção a um neorromânico, neobarroco e neobizantino, mais traduzido por (neo)maneirista. De qualquer modo, trata-se de uma obra única, que foi agraciada com a tecnologia avançada para a época, como a luz elétrica (a qual foi levada a toda a região), telefone móvel, sistema integrado de campainhas entre outros.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sete_maravilhas_do_mundo_moderno > Acessado em maio de 2018



Figura 12– Imagens internas do castelo de Neuschwanstein.
Fonte: <http://www.neuschwanstein.de/englisch/tourist/>

Para o público, é conhecido como um exemplar das chamadas arquiteturas fantásticas ou maravilhosas. Apesar do termo impressionar os leigos, trata-se na verdade de uma desclassificação oficial, já que o fantástico, assim como o eclético e o maneirista, são gêneros menores, que costumam adotar espécies renegadas, bizarras e estranhas ao sistema. O castelo da Baviera (que na verdade era um palácio) não é digno de estilo, mas é um best-seller do turismo, adorado pelos seus visitantes.

Ludwig II constrói o seu castelo encantado e a sua própria história num contexto de romance e tragédia. A tradução espacial da música de Wagner pode ser de natureza trivial: palatável para o grande público e indigesta para os eruditos pregadores dos estilos puros. Vê-se uma homenagem festiva e inocente de algo maior, inapreensível pela arquitetura. As tentativas são ingênuas, apelativas, mas adoráveis! O que geralmente frustra os críticos encanta o grande público. Egoísta, talvez, o rei fez do castelo o seu refúgio particular; sem querer conjurou o castelo mais visitado do mundo.

O castelo encantado de Ludwig é um estranho indesejado na linha de tempo da história da arquitetura; como o cisne, é órfão dos tratados e modelos, destituído dos seus genitores. Excêntrico, é um desafio para os críticos, porque é um exemplo do não-exemplar; um belo sem nome e sem conceito, um híbrido. Como casa dos prazeres da arte, principalmente as artes decorativas, Neuschwanstein é a estilização entre o castelo, a galeria e o palácio aristocrata. O resultado é uma arquitetura cenográfica, precursora dos sets de filmagens que levaram o mundo fantástico e encantado para o cinema e a televisão.

Neuschwanstein é uma invenção estilística que subverte o mesmo sistema que classificou os seus genitores, os castelos e os palácios autênticos. Tratado por vezes de arquitetura fantástica, encontra-se na gaveta dos desclassificados. Inspirado nas fortalezas medievais, conjura-se num palácio exemplar para os costumes aristocráticos de sua época: é o lugar dos bailes e de todo tipo de encenação. Como um grande cenário, representa a fantasia, nega a realidade habitual e transcende as classificações. Eis a sua autenticidade.

Tratar da autenticidade dos gêneros oitocentistas é como procurar o cubo no cubismo. São autênticos na sua impureza, na capacidade de acumularem estilos e adequarem elementos em si, pelas técnicas do empilhamento e da montagem. Assim como o cubismo tratou de desconstruir o cubo, as artes decorativas estilizaram os estilos em nome do particular; destituíram o valor do gênero pelo valor da obra. O resultado foi o surgimento da cultura kitsch, tão difuso e ao mesmo tempo fundamental para se compreender a sociedade moderna.

Há uma gênese inversa, a cópia sendo tomada por original. Muitos turistas procuram o castelo da Baviera por este fazer referência ao castelo da Cinderela. O castelo que traduz a música de Richard Wagner torna-se sucessor da sua miniatura! Há uma manipulação entre representação e objeto. Os efeitos perspectivais na construção do Castelo da Cinderela fazem parecer maior o que é menor. Situada no ponto de fuga, a miniatura protagoniza o cartão postal e satisfaz o público. De qualquer modo, ambos os castelos são imitações; são castelos encantados, infiéis aos cânones arquitetônicos. O primeiro foi construído como um castelo, mas habitado como palácio; o segundo é um cenário que compõe a paisagem e a experiência da fantasia do parque temático.

O que torna Neuschwanstein finalista a uma das sete maravilhas do mundo moderno é a sua qualidade de causar estranhamento, espanto e surpresa. A sua grandiosidade não está vinculada à perfeição artística ou arquitetônica, mas pelo efeito extraordinário que o castelo exerce na paisagem. Trata-se de uma entidade que é estranha aos códigos conhecidos. Por isso, não permite a decodificação instantânea, seja pela sua identidade como um castelo medieval ou como um palácio aristocrático.

A condição fantástica do Castelo do Cisne desenvolve-se a partir da sua diferenciação e variedade estilísticas; é a estilização, ao mesmo tempo, do castelo medieval e do palácio aristocrático, o que o torna excêntrico aos sistemas de classificações das artes e da arquitetura. A estilização está no movimento de se criar algo novo a partir de algo existente. Apesar de ter os elementos estilizado em sua sombra, a estilização propõe um movimento em direção superação ou variação estilística.

Como galpão decorado, Neuschwanstein é exemplar no acúmulo das artes decorativas e no empilhamento de estilos da cultura kitsch, com a sobreposição de camadas, texturas e *gadgets*. As intermináveis coleções de objetos, os ornamentos e o baixo relevo em estuque nunca serão complexos o bastante para responderem ao seu fim. Não há limites na decoração que satisfaça o desejo e que cubra o espaço sempre expansivo da diferenciação pelas artes decorativas. O galpão jamais será decorado o bastante e por isso, sua realização não se conclui.

Ao acumular arte e tecnologia, Ludwig extraiu a última moda da sua época. As torneiras douradas celebram um inovador sistema hidráulico; as grutas cenográficas, a luz elétrica, presente do rei para a região, na época. A inovação chegou junto às tradições seculares; sincréticas, estão estilizadas no mais belo do neo-autêntico, por um castelo medieval do século XIX.

A tecnologia obedece às premissas da arte. É uma lógica inversa ao nosso tempo; geralmente o arquiteto está à frente da idealização do projeto, convidando outros profissionais a trabalharem nos chamados projetos complementares. A decoração é posterior. Em Neuschwanstein, Ludwig subverteu tal premissa. O arquiteto Eduard Riedel é contratado posteriormente para adaptar os desenhos do cenógrafo de Munique Christian Jank, de modo a garantir a viabilidade construtiva do castelo no rochedo.



Figura 13– Neuschwanstein, vista frontal.
Fonte: <http://www.neuschwanstein.de/englisch/tourist/>

Ao mesmo tempo excessivo, como o galpão decorado, o castelo na paisagem é também o pato de Venturi¹³⁹, ou seja, a coerência compositiva absoluta entre matéria e fantasia, entre coisa e conceito. O castelo é indissolúvel aos rochedos, ao céu e ao vale, como se fosse parte da natureza – o espírito do tempo no lugar e do lugar no tempo, o *Zeitgeist* duplo. Ali, guarda uma proporção etérea, transcendental, que o faz uma arquitetura na ordem do sublime.

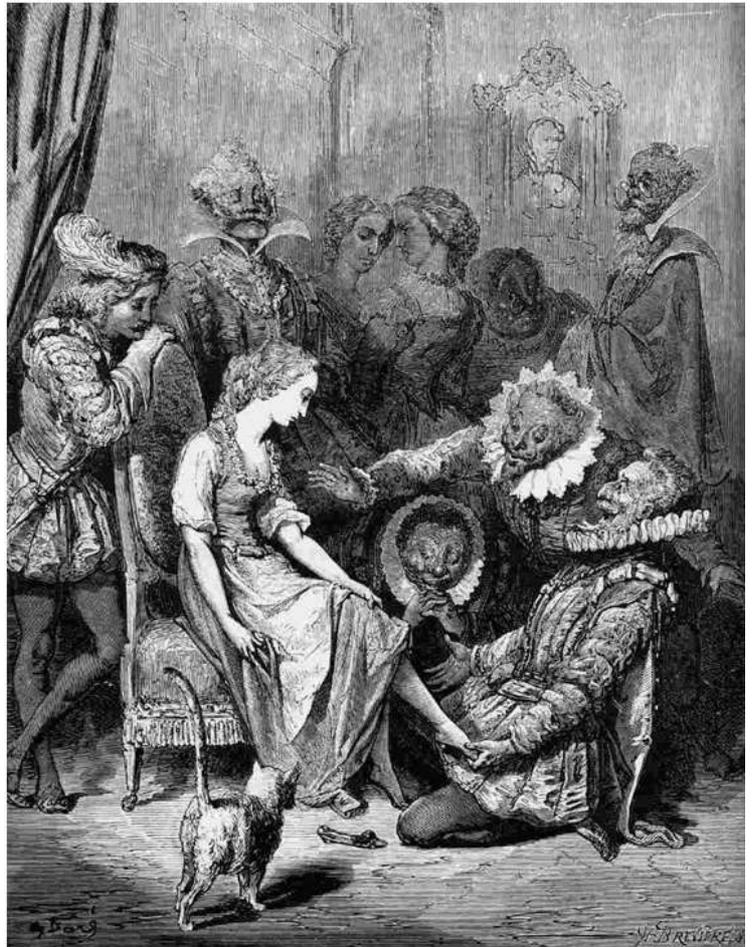
¹³⁹ Trata-se de uma categoria estética criada por Robert Venturi em *Aprendendo em Las Vegas*, 2003, que, junto ao seu par antagônico, o “galpão decorado”, dá sentido à análise da dimensão simbólica na arquitetura. O “pato” representa a coerência ideal entre forma e função, a vontade da arquitetura em sublimar-se no campo artístico. [O conceito será retomado em capítulo posterior].

Não se trata de cumprir todos os requisitos para a construção de uma fortaleza tipicamente medieval que emerge das lendas germânicas sobre a ordem dos Cavaleiros de Schwangau. A planimetria do castelo foge da geometria racional típica das antigas fortalezas com implantações simétricas em forma de cruz, mandalas ou pentágonos. Menos vinculado aos modelos arquitetônicos e mais comprometido com a complexidade, o castelo de Ludwig II guarda em si a ambiguidade e a incoerência do seu idealizador. Ao mesmo tempo em que é excepcional demais para ser exemplar, é belo demais para ser ignorado. Distante dos códigos que o excluem das convenções, o enigmático Castelo do Cisne permanece suspenso entre o bom e o mau gosto.

Neuschwanstein é, categoricamente, o cisne. Mais que o empilhamento de estilos e funções, é a síntese das artes e da arquitetura de sua época; é a estilização do palácio e do castelo na paisagem da Baviera, tensionado entre a forma e a função, o sagrado e o profano. Profanando a coerência e os modelos em direção ao alto, esgotou a graça e a beleza, sendo o próprio canto do cisne em seu leito de morte.

Ludwig, de fato, inaugura a sua “ópera” prima como um canto último, alto e espetacular, digno de um *grand finale*. Com seu canto de cisne, presenteia os Alpes da Baviera e, em seguida, desaparece.





(Cendrillon, Gustav Doré)

2.3 O conto da cinderela

A esposa de um homem rico ficou doente, e quando ela percebeu que o seu fim estava se aproximando, ela chamou a sua única filha até a cabeceira da sua cama e disse: — Filhinha, seja boa e piedosa, e assim o bom Deus sempre te protegerá, e eu olharei por ti do céu e sempre estarei perto de ti. Dito isto, ela fechou os seus olhos e morreu.

(*Cinderela*, Irmãos Grimm, 1812)

O conto da Cinderela é o mais popular e está entre os mais antigos e interpretados no mundo. Provavelmente foi escrito e reescrito em castelos medievais. Mas o “Castelo da Cinderela”, ícone maior da indústria Walt Disney, foi uma inspiração do fantástico Castelo do Cisne, Neuschwanstein, construído por Ludwig II no século XIX.

O castelo da Cinderela é a materialização do mundo da fantasia. O sucesso do best-seller “Disney” faz brotar suas cópias pelo mundo, assim como foi a difusão do conto da Cinderela que, além da versão mais conhecida, a de Charles Perrault (1697), tem ancestralidade nas culturas germânica, egípcia, chinesa, aborígene e vietnamita, dentre outras. A versão de Perrault¹⁴⁰ foi baseada num conto italiano popular chamado *La gatta cenerentola*, ou "A gata borralheira", escrita por Giambattista Basile e publicada postumamente em 1634 como uma coletânea de fábulas infantis em dialeto napolitano, chamada de *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*, ou *Pentamerone*¹⁴¹.

A versão dos Irmãos Grimm (1812) para o conto levou o título de *Aschenputtel*, tradução direta do francês *Cendrillon*. Eles buscaram uma narrativa rica em elementos simbólicos e composições alegóricas da cultura popular germânica, oriundas de versões mais antigas que a

¹⁴⁰ PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

¹⁴¹ Il Pentamerone, também conhecido pelo seu subtítulo *Lo cunto de li cunte* ("O Conto dos Contos"), publicado originalmente em napolitano com o título *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* ("O conto dos contos ou entretenimento dos pequenos") é uma coleção de contos de fadas do século XVII do poeta e cortesão italiano Giambattista Basile. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pentamerone> >

de Perrault, numa atmosfera oitocentista entre o romantismo e nacionalismo romântico alemão do início do século XIX.

O conto foi adaptado inúmeras vezes para o teatro, a televisão e o cinema. O mais impressionante é identificar a recorrente aparição dessa estrutura narrativa tanto no imaginário infantil quanto no adulto. O termo originalmente representava uma auxiliar de cozinha bastante humilde que devia cuidar das cinzas da lareira¹⁴². A humildade e a resiliência trariam para Cinderela a ascensão social. Essa é a representação de um final feliz pacífico e submisso aos valores da corte ou da realeza, sem que aconteça a revolução.

O conto trata da rivalidade entre irmãs, acentuando-a pela encenação dos maus tratos. Assim como Cinderela, Gata Borralheira ou *Aschenputtel*, as crianças geralmente sofrem da rivalidade fraterna, independentes do gênero, e têm o desejo de serem resgatadas de sua posição inferior e de sobrepujar aqueles que lhes parecem superiores¹⁴³. Por outro lado, as maldades cometidas pelas irmãs e pela madrasta justificam, de certo modo, os sentimentos de ciúmes, inveja e disputa que perpassam a infância e a vida adulta. Nada pode ser comparável à crueldade representada na história. Há uma certa amenização pelo distanciamento entre ficção e realidade.

A raiz da rivalidade fraterna vem do medo da rejeição dos pais; os sentimentos reprimidos da raiva, ciúmes e inveja transformam-se em angústia e fazem a criança acreditar que, além de inferior aos irmãos, merece ser castigada pelos pensamentos ruins. Trata-se de uma desvalia da criança durante o aprendizado com a higiene e a arrumação em geral; por mais que uma criança tente ser limpa e organizada, dificilmente parecerá o bastante, pois a natureza infantil tende à bagunça e não à arrumação¹⁴⁴.

Há em Cinderela a interpretação do Complexo de Electra. A culpa edipiana se manifesta nesse contexto da criança querer ser o objeto de amor, em rivalidade aos pais ou aos irmãos. A menina sente-se culpada por sentir ciúmes do pai em relação à madrasta. Essa culpa justificaria a sua natureza de ser boazinha e submissa às irmãs e aceitar a sua condição de Cinderela (menina das cinzas).

A popularidade da Cinderela pode ser explicada pela sua qualidade de estrutura narrativa superficial, o que a torna facilmente replicável e trivial. Tal simplicidade é, no entanto,

¹⁴² BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2018.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Ibidem.

aparente. A influência e a permanência nas diferentes culturas revelam no conto uma identificação profunda por parte do público, ao trazer sentimentos e confrontos humanos universais, como a culpa, os ciúmes e a inveja, a partir de uma estrutura complexa centrada nas relações edípicas e na rivalidade fraternal. Como questão central, o sofrimento de Cinderela com os maus tratos é simbolicamente transmutado em virtude e resiliência, qualidades justificadas pelo pedido da mãe, em seu leito de morte.

A identificação do grande público acontece em dois níveis: no primeiro, pela rivalidade fraternal na infância, e, no segundo, pela esperança de ascensão social como mérito pela beleza e pela virtude, ambas entendidas como qualidades inatas. A personagem representa a chance de ascensão social de pobres virtuosos em direção à vida da realeza, o que afirma a centralidade do próprio sistema. Por trás dos farrapos e da fuligem na realidade da Cinderela, está a esperança de que a maldade seja castigada e a justiça seja feita. Ao acreditar que tudo ficará bem ao final, as agonias da vida real, mesmo que sejam tão cruéis quanto a situação da personagem, são aliviadas pela certeza do final feliz, que depende de fatores externos como o príncipe e a fada madrinha.

Na antiguidade clássica, o alívio das condições mundanas era delegado aos deuses do Olimpo, compondo o final feliz pela conjuração da beleza e da sublimação representados pelo universo mítico apolíneo. Na mitologia cristã, o final feliz é garantido por uma vida de penitência, com votos de pobreza e dedicação aos valores da família, por mais que esta seja opressora. Tais valores são afirmados na versão de Perrault, que oculta as relações edípicas do conto abreviando a presença e influência do pai de Cinderela, ao mesmo tempo em que ressalta os valores da corte do século XVII, na Europa cristã, em que igreja e estado compartilhavam o poder.

Os valores da corte são evidenciados pela composição inédita de elementos mágicos feita pelo escritor, como o sapatinho de cristal, a carruagem, a fada madrinha, os bailes e as roupas luxuosas¹⁴⁵. Perrault exalta a cultura da aparência como o pano de fundo do conto; ele insere elementos mágicos como a transformação da abóbora em carruagem, as lagartixas em lacaios e os ratos em cavalos brancos para melhor representar os valores aristocráticos da época. Nesse contexto, as forças divinas são personificadas na fada madrinha, que transmuta o transcendental, seja pela religião, seja pelo retorno da mãe.

¹⁴⁵ GUILLOT, Ana. *Buscando el final feliz: hacia una nueva lectura de los cuentos maravillosos*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2014.

Na maioria das versões do conto, Cinderela aparenta ser inteiramente inocente; sua inocência é afirmada como virtude. Já na versão “La Gatta Cenerentola” (“Gata borralheira”, 1646), de Giambattista Basile, a personagem deseja matar a mãe, representada pela primeira madrasta, o que remontaria a sua fase edipiana mais crítica¹⁴⁶. A árvore que se transmuta em fada simbolicamente representa o retorno da mãe, de forma a terem novamente boas relações, superando a relação de ciúmes com o pai. Nas versões modernas, a mãe é substituída pela madrasta, numa tentativa de dissimular o complexo de Electra. Há versões em que o pai é o antagonista e outras em que unicamente a madrasta e as irmãs o são.

Nas antigas versões, assim como a dos Irmãos Grimm de 1812, o universo mágico imanente é mais presente que as fantasias aristocráticas. Os pássaros falantes, a árvore mágica e o poder da palavra remetem às estruturas simbólicas ancestrais, ligadas à natureza, ao poder do fogo e às deusas-mãe da antiguidade clássica. O sangue no sapato das irmãs representa o sangue da menstruação de uma falsa virgindade, enquanto que o pé de cinderela se encaixa perfeitamente, simbolizando a mais pura virgindade¹⁴⁷. A cegueira provocada pelos pombos como punição à maldade das irmãs também simboliza as forças divinas, que nessa versão do conto estão dissolvidas na natureza e nas palavras mágicas proferidas pela personagem, configurando mais um ritual primitivo entre sacerdotisas mulheres e menos uma devoção aos valores cristãos. Perrault retira tais elementos sofisticando o conto com outros, menos vulgares e mais ornamentais.

Os traços fundamentais da narrativa da Cinderela, nas diferentes culturas e épocas, são constituídos em torno da sua decadência e ascensão e pelo desenlace de ser reconhecida por um sapato tão pequeno que só cabe em seu pé¹⁴⁸. Na visão da psicanálise, o conto, independente da variação das personagens, afirma as relações edipianas; o estado de infelicidade se deve às frustrações entre o amor entre pai e filha, que será transmutado e superado pelo casamento com o príncipe. Nas versões mais antigas, a rivalidade fraternal perde o protagonismo, enquanto as relações edipianas são recorrentes, assim como a degradação da personagem em função da frustração produzida por tais relações. Comparando essas versões com a versão francesa de Perrault, este transforma o conto denso num conto mais palatável e aceitável. O autor sublima temas como o incesto, o casamento entre parentes, as relações edipianas e a vulgaridade típicas

¹⁴⁶ BETTELHEIM, 2018.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Ibidem.

das sociedades não-burguesas, tornando o conto uma narrativa trivial e açucarada. Ao insistir na inocência pura de Cinderela, as versões modernas encobrem a sua culpa edípica; assim acontece na versão da Disney, em que o protagonismo é a rivalidade entre irmãs.

A Disney escolheu para suas animações a versão cor-de-rosa de Perrault, que torna a Cinderela mais aceitável moralmente. Perrault sofisticou o conto para que se adaptasse melhor ao ambiente da corte, destituindo o conteúdo vulgar e refinando-o com detalhes precisos como o sapatinho de cristal, a carruagem de abóbora, a bondade incondicional e açucarada de Cinderela¹⁴⁹. A submissão aos acontecimentos se dá desde a ajudar as irmãs a se arrumarem para o baile, até a condição da carruagem voltar a ser abóbora. Em Perrault, Cinderela é submissa às irmãs e aos conselhos da fada madrinha. Nas outras versões, ela mostra ter mais iniciativa e resistência às obrigações domésticas.

Prevalece, na versão de Perrault, a aparência mágica da Cinderela, do início ao fim, diferente das demais versões, em que o príncipe reconhece a beleza interior de Cinderela vestida em trapos. Enquanto o que prevalece na personagem dos Irmãos Grimm é a dimensão da heroína maltratada, que foge do pai e do príncipe em direção ao mundo mágico que a leva para mais perto da mãe, em Perrault prevalece a servente virtuosa que tem o final feliz por mérito do seu comportamento passivo, com o reforço da fada madrinha. Parece uma analogia direta ao modelo de boa esposa cristã – a que suporta as dores, passiva e devota, para ser digna segundo os modelos.

Bettelheim ressalta o problema da tradução do termo francês *Cendrillon* para *Cinderella*. A versão em inglês “Cinderella” parece ser uma tradução imprecisa do francês. O termo francês *cendres* não tem, segundo o Oxford English Dictionary, conexão etimológica com o termo em inglês *cinders*, de *Cinderella*. Enquanto o termo *cendres* significa cinzas, o resíduo limpo resultado da combustão completa, o termo *cinders* significa borralhos (por isso “Gata Borralheira”), que são os resíduos sujos de uma combustão incompleta. *Asches* seria a tradução correta de *cendres*, que deriva do termo latino *cinerem*, e estaria melhor traduzida na versão em alemão *Aschenputtel*. Bettelheim¹⁵⁰ sugere uma analogia interessante com as virgens vestais na Roma antiga, que eram as guardiãs do fogo do lar, ou seja, viviam perto das cinzas

¹⁴⁹ GUILLOT, 2014.

¹⁵⁰ BETTELHEIM, 2018.

ou cuidando das cinzas. Essa posição, no entanto, era de alto privilégio e não de degradação, como em Cinderela.

Tal analogia sugere que há um problema de tradução que interfere na análise da personagem, já que viver entre as cinzas poderia, na conotação das virgens vestais, ser uma escolha e não uma obrigação no sentido da humilhação e dos maus tratos. A comparação se torna mais válida pela analogia da virgindade das sacerdotisas romanas com a pureza e virtude da Cinderela. Trata-se, no caso das virgens vestais, de um ritual religioso de purificação que antecede o casamento. Em Cinderela, os anos de servidão poderiam remeter a uma espécie de ritual de purificação pela penitência ou pela obediência à família. Em Perrault, pode ter uma conotação cristã de penitência pelos pensamentos impuros; as cinzas e a convivência com a sujeira, nesse contexto, representariam a culpa de Cinderela. Esses elementos foram visivelmente suavizados em comparação às versões anteriores. Perrault traz uma versão da Cinderela mais cristã e submissa ao sistema aristocrático, de acordo com as fantasias em torno dos bailes da corte. Basile e Grimm trazem uma Cinderela mais heroica, rebelde e conectada com as forças da natureza, num universo mágico ancestral.

Enquanto as virgens vestais serviam ao fogo sagrado do lar, Cinderela vivia o luto de ter perdido a mãe, mas a invocava junto à lareira e às cinzas. Cobrir-se de cinzas, no luto pela mãe, ou renascer das cinzas, como Fênix, na sua ascensão para o final feliz, são também desdobramentos simbólicos para esse traço que é invariável nas versões do conto. A lareira e as cinzas evocam lembranças de calor e de infância, para a maioria das crianças. A conotação negativa das cinzas não é a única leitura possível para a condição da Cinderela. O mundo mágico representa o imaginário particular infantil. No conto da Cinderela, a mágica se quebra como a transição da infância para o mundo adulto do casamento.

O sapato é o símbolo complexo e recorrente em todas as versões da história da Cinderela. Desde a cortesã Rodopis, no antigo Egito, até os antigos contos chineses, a sandália e o sapato simbolizam o encaixe, o noivado e o casamento. Pode também ser interpretado como símbolo do direito de propriedade, a prova da identidade de uma pessoa ou um símbolo da angústia sexual, em que o pé deve se encaixar perfeitamente no sapato. Cinderela alivia esse fardo do príncipe quando revela ser a noiva procurada, o encaixe perfeito entre o pé, como símbolo fálico, e o sapato, como símbolo vaginal¹⁵¹.

¹⁵¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

A mutilação dos pés com o objetivo de calçar o sapato é análoga à castração feminina freudiana. O pé pequeno torna a mulher mais feminina e recolhida na sua pequenez, em contraste às irmãs que tem os pés maiores e, portanto, seriam mais masculinas e menos desejáveis. Elas praticariam uma autocastração simbólica para provar sua feminilidade. O sangue dos ferimentos simboliza a menstruação, o pé pequeno da Cinderela e a adequação perfeita dele no sapato simbolizam a virgindade, como a noiva virginal. Aquela que não sangra (não menstrua) é mais digna de ser a noiva virginal do que aquelas que sangram (menstruam) e deixam o sangramento ser visto por um homem¹⁵². Essa condição da mulher graciosa pelo pé pequeno perpassa várias culturas, especialmente as orientais.

O sapatinho de cristal é o ritual de noivado, assim como a troca dos anéis. O conto conduz a menina Cinderela à vida adulta, à maturação sexual, à aceitação do casamento, à superação das frustrações edipianas e da angústia da castração. O desaparecimento ou desencantamento dos elementos mágicos, ao final do conto, revelam que Cinderela está pronta para a vida adulta e para o final feliz, conquistado por ela por mérito e virtude.

A meritocracia é, na verdade, um recurso de elevação da personagem. Por trás da humildade de superfície de Cinderela, está a convicção de que a sua condição é superior em relação às irmãs e à madrasta. No fundo, Cinderela sabe que essa convicção, que desperta o ciúme e a inveja, lhe assegura o final feliz. O público, então, acredita na ascensão da personagem porque se identifica com ela. Por mais degradada que seja sua situação no mundo, o que importa é o esforço pessoal e sua natureza de bondade; tais qualidades a levarão à transcendência. Tratam-se de qualidades ligadas à religião, ao trabalho, à obediência e à submissão, que fazem todo o sentido num mundo movido pela exploração, da escravidão aos feudos, da era industrial à capitalista.

Por refletir e afirmar valores e crenças, a história encanta tantas gerações e persiste no imaginário coletivo. O conto da Cinderela tornou-se, então, a base para o gênero do romance cor-de-rosa, que sustenta as narrativas triviais do universo feminino, principalmente, dos últimos dois séculos. Há inúmeras versões do conto produzido para o balé, a ópera, o teatro, a televisão e o cinema.

Em francês, desde a primeira versão do filme produzida por Georges Méliès em 1899, a versão em 1911 para cinema mudo, *If the Shoe Fits* em 1990. Há versões em alemão, como a

¹⁵² BETTELHEIM, 2018.

animação de Lotte Reiniger *Aschenputtel* em 1922, e a versão para o cinema *Aschenputtel* lançada em 1955; versões britânicas como *The Slipper and the Rose*, 1976, pela Sherman Brothers, Cinderella de 2000, com Kathleen Turner; versões japonesas como o anime de 1996 *Cinderella Monogatari*; versões em turco como *Sinderella Kül Kedisi* de 1971; na Na União Soviética, pela Lenfilm Studios, o filme musical Cinderella (Золушка) de 1947, Grazilda de 2010, uma série Filipina.

As produções americanas trazem o conto adaptado às telas do cinema, desde o cinema mudo, na versão com Mary Pickford de 1914, *A Kick for Cinderella* de 1925, uma animação da Bud Fisher animation, animação curta da Fleischer Studios estrelando Betty Boop em *Poor Cinderella* de 1934, até a versão de 2015 do clássico da Disney de 1950 com Lily James e Helena Bonham Carter, além de séries de televisão que readaptaram diversos contos de fadas em novas versões como *Grimm* e *Once Upon a Time*, ambos de 2011.

Entre as paródias americanas, a versão *Confessions of an Ugly Stepsister* de 2002; a continuação do filme de 1950 da Disney *Cinderella II: Dreams Come True* também em 2002 e *Cinderella III: A Twist in Time* em 2007; a versão moderna com Hilary Duff e Chad Michael Murray; *A Cinderella Story* de 2004; a versão cômica *Ella Enchanted* com Anne Hathaway e Hugh Dancy em 2004; a versão *Cinderella Man* em 2005 sobre a vida de um campeão mundial de boxe, James J. Braddock; a paródia cômica da Cinderela em animação 3D *Happily N'Ever After* em 2007; *Shrek 2* em 2004, em que a fada madrinha é a antagonista, e o filme da Nickelodeon *Rags* de 2012 em versão masculina para o “gato borralheiro”.

As versões nacionais para o cinema trouxeram as paródias *O Cinderelo Trapalhão*, protagonizado por Renato Aragão e *Os Trapalhões* em 1979; *Lua de Cristal* dirigido por Tizuka Yamasaki e estrelado pela apresentadora Xuxa e por Sérgio Mallandro em 1990, e Xuxa em *O Mistério de Feiurinha*, que mostra a vida de todas as princesas no mundo mágico, em que Xuxa interpreta a Cinderela, em 2009. Ainda no Brasil, há diversas adaptações para as novelas e seriados, como em *As Brasileiras*, no episódio de *A Doméstica* de Vitória, que conta a história da diarista Cleonice (Dira Paes).

Cinderela foi adaptada ao formato das novelas brasileiras desde 1977, pela extinta TV Tupi, com *Cinderela 77'*, com Vanusa e Ronnie Von. A novela argentina *Floricienta* foi exibida em vários países e adaptada no Brasil entre 2005 e 2006 como *Floribella*. Em 2012, *Cheias de Charme* também replicam o final feliz da Cinderela, quando três domésticas honestas se tornam ricas e famosas.

O fato dos contos de fadas, ao longo das inúmeras adaptações, serem populares e *best-sellers* reflete a sua capacidade de serem replicáveis, de se adaptarem a diferentes contextos e mídias. A replicabilidade é uma qualidade típica nos gêneros mais populares, como o romance cor-de-rosa, a novela de detetive, os super-heróis, a comédia romântica, a caricatura, a charge, o thriller, o *science fiction* e os *cartoons*, porque admitem as adaptações e o empilhamento estilístico necessários para garantir a sua permanência como novidade. É comum um gênero adaptar artifícios de outro em sua narrativa, trazendo tramas paralelos e complicações entre os personagens. Os personagens complexos, no entanto, são revertidos em estereótipos, ampliando o alcance e a aceitação pelo público.

Os contos de fadas são narrativas trivializadas pelos modos de produção. Originalmente, apresentam particularidades, muitas vezes de origens folclóricas. A universalização se dá pelas forças de identidade às questões humanas e espirituais comuns às diferentes culturas. Alterados ao longo do tempo em direção a sua popularização, refletem uma ideologia que se baseia na cultura do aceitável e do replicável para melhor exercer a função didática da linguagem artística.

Na narrativa sentimental, que incorpora as adaptações dos contos de fadas e os romances cor-de-rosa, os signos são mercadorias que se destinam a aumentar a venda de mercadorias. São “signos fetichizados, em que o valor de troca se sobrepõe ao valor de uso, fazendo com que o encontro de duas pessoas pareça a redenção de toda a história”¹⁵³. Trata-se de uma mercadoria sob a aparência de um enredo ocasional, que intencionalmente se faz didático.

O jogo da narrativa trivial mantém o leitor na sua zona de conforto; os elementos variam, mas a essência permanece a mesma, como se houvesse uma fuga constante da realidade em direção a uma experiência amena. São “fatores sublimadores” que não levam à grandeza que a estética entende por sublime¹⁵⁴; simplesmente emprestam uma “aura artificial” ao enredo e às personagens. Em busca do mundo ideal, conjura-se um mundo trivial, reduzindo a percepção artística ao mediano e ao acessível universo do *kitsch*.

A lógica do consumo, que gera lucro para a indústria do entretenimento e da cultura de massas, usa o artifício da dissimulação superficial, em que o leitor é provocado até certo ponto, de modo que ele se sinta desafiado sem ser contrariado. Conforma-se uma ditadura da maioria, em que prevalece o trivial, o palatável e o mediano. Se antes o artista era condicionado ao

¹⁵³ KOTHE, Flávio R. *A narrativa trivial*. Brasília: UnB, 1994, p. 42.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

mecenato, agora o seu horizonte é o gosto e o horizonte médio do público consumidor, que tende a ser baixo o tanto quanto for o nível de desenvolvimento do seu país¹⁵⁵.

Decifrar as dominantes da narrativa trivial é entender o que resiste como cultura de massas. O conceito de automatismo ou automatização na recepção da obra de arte faz sentido na lógica da narrativa trivial; é um recurso de desvelamento da dominante implícita que resiste ao questionamento do público. A maneira sempre repetida pode parecer a verdade e todo questionamento fica em horizontes previamente limitados. O problema não está propriamente na narrativa trivial, mas no modo de produção. As narrativas triviais em geral são conservadoras por essência e cumprem uma função didática¹⁵⁶.

Os gêneros ditos tipicamente populares geralmente incorporam elementos do cômico, do riso e da paródia, sem que a sua narrativa central mude na essência. Trata-se de um artifício retórico para dizer a mesma coisa sob a aparência de diversão. Muitas das obras triviais produzem a sua própria paródia, tornando-se *best-sellers* no cinema e a na TV. As paródias usam os recursos cômicos para preencher o espaço da crítica. Acomodado, o público tende a não questionar o padrão; automatiza-se, portanto, o discurso em si.

No conto de fadas não existe a ética da ação, mas sim a ética do acontecimento, trazendo características como a mobilidade, a generalidade e a pluralidade, que garantem a sua transmissão oral e escrita ao longo dos séculos, sem o seu desaparecimento. Tal gênero narrativo tenta garantir o efeito do bem sobre o mal e do senso de justiça de forma trivial, opondo-se à forma artística que geralmente é mais complexa, elaborada e condicionada em sua transmissão pela forma original. Ao estudar a morfologia do conto a partir dos contos russos, parte-se, no conto maravilhoso, de uma malfeitoria ou de uma falta, passando por funções intermediárias para acabar num desfecho previsível como o casamento ou a morte¹⁵⁷.

A estrutura do conto da Cinderela está implícita em boa parte dos filmes, seriados e novelas românticos. O filme *Pretty Woman*, de 1990, originalmente, traria a temática do mundo da prostituição e do vício em drogas, mas os produtores modificaram seu roteiro para que incorporasse a estrutura de um conto de fadas moderno com o final feliz adequado ao amor romântico. As adaptações da TV e do cinema que parafraseiam os contos de fadas, em geral

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. del francés. Díez del Corral. Madrid: Ediciones Akal, 2014.

amenizam as versões antigas de modo que sejam aceitáveis pelo público. A versão trivial se apresenta açucarada, em direção ao universo infantil ou ao universo feminino cor-de-rosa - como em *Uma linda Mulher* - consolidando o gênero da comédia romântica como um dos mais rentáveis para a indústria cinematográfica americana.

Os temas e ambiências variam, mas a essência da narrativa é sempre a mesma: a oportunidade da ascensão social pelas virtudes da protagonista e de quem a reconhece virtuosa. Caminhando para a inversão de gêneros, pois há diversas interpretações masculinas da Cinderela, assim como haverá interpretações transgêneros, há uma dupla valorização da bondade, da resiliência e do bom comportamento, assim como há o contraste social ou moral entre eles. Geralmente a virtude de quem reconhece a Cinderela é proporcional à diferença social entre eles. Essa distância social é a condição para que se tenha o movimento de ascensão da personagem.

O conto da Cinderela foi historicamente adequado para a construção de um cânone moral, correspondendo a um sistema que incorpora o imaginário infantil e adulto nas tomadas de decisões políticas e econômicas. Essa tomada de consciência entre o que é alto e o que é baixo no universo moral e social não acontece à toa. Desde os mais antigos costumes, os contos de fadas têm a função didática da representação da moral, dos bons costumes e do bom comportamento, punindo seus personagens de modo violento e preciso, para que os leitores aceitem o conteúdo manifesto e incorporem o subliminar.

Foram 35 dólares. E todas aquelas meninas - tão estranhas àquilo tudo – estavam incrivelmente enfeitadas, trançadas, brilhantes e igualmente parecidas, como minmulheres adultas sem nenhuma fé na beleza natural. Nell continuou fazendo caretas para mim da cadeira. Mesmo que ela não pudesse ver ainda, ela sabia que tudo aquilo era lixo – mas era "Frozen"! Eu achei um pouco estranho ver todas essas meninas enfileiradas, aprendendo o quanto é difícil alcançar cada gota de encantamento. Quando Gary e as meninas terminaram a produção, todos se afastaram, prontos para girar a cadeira e olhar para o espelho.

"Está pronta, princesa?" Ele perguntou. E como pela primeira vez, a equipe gritou: " Let it go!"

(O'HAGAN, Andrew. The Happiness Project. **New York Times**, 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/07/17/t-magazine/happiness-project-disneyland.html> [tradução livre do inglês para o português])

2.4 Magic Kingdom, 1971

O que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa¹⁵⁸.



Figura 14– O castelo da Cinderela na Disney

Fonte: www.dicasdaflorida.com.br/2016/05/novo-show-castelo-cinderela-na-disney

O conto da Cinderela afirma os valores de sua época (de empréstimo). A versão dos Irmãos Grimm representa a cultura popular germânica direcionada a um romantismo nacionalista do início do século XIX, enquanto a versão açucarada de Perrault representa a aristocracia francesa do século XVII. A animação do conto na versão Disney exalta, por sua

¹⁵⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 09.

vez, os valores dominantes de meados do século XX que, junto aos parques temáticos, consolidaram a indústria do turismo temático e do entretenimento de massas.

Se o sentimento da modernidade americana tem uma forma arquitetônica, foi a Disney que construiu. “A Disney mobiliou a casa, escolheu as cortinas e abasteceu a geladeira”¹⁵⁹. A Disney construiu um ideal, uma estética própria, que hoje está incorporada na raiz da cultura contemporânea. Associado ao pós-modernismo, o entretenimento confinado traz, ao mesmo tempo, o encanto e a sombra do sonho capitalista – o espetáculo que não deu certo.

O castelo da Cinderela no Reino Mágico da Disney (Figura 14) imita o belo e o aristocrático, como museu da beleza e consagração do universo dos contos de fadas. A literatura dos contos simbólicos antigos, construídos pelo jogo de metáforas e símbolos obscuros, são trivializados no cinema, na TV e nos parques temáticos. Suas miniaturas, ao invés de banalizarem as estruturas fundantes, afirmam-nas.

A sociedade contemporânea não superou a sua aura pós-moderna; a cultura de massas foi atualizada. Vive-se uma ditadura das redes sociais, do gosto mediano e do registro compulsivo. Revive-se o kitsch e institui-se a cultura do descartável, sendo um a patologia do outro. Cultua-se o empilhamento do registro de todas as coisas; é a cultura do esquecimento, pois lembrar de tudo é o mesmo que lembrar de nada. Registra-se para se consumir mais. Em meio aos ciclos globais de produção e de reprodução da memória, tudo é invenção: “a realidade que amamos é a realidade que compramos”¹⁶⁰.

Walt Disney, nos anos 1950, inspirou-se nos parques de diversões da Inglaterra e idealizou o seu primeiro parque temático, a Disneyland, em Anaheim, na Califórnia, que representaria o universo das animações e da fantasia nos Estados Unidos. Inaugurada em 1955, antecede uma série de ambiciosos empreendimentos que estão entre as atrações mais visitadas do mundo, com destaque ao parque de Orlando, na Flórida, inaugurado em 1971, como Walt Disney World Resort (quadro 15). O parque de Orlando logo se transformou na “casa de férias” do americano. Hoje, é o best-seller do entretenimento global, recebendo mais de 50 milhões de visitantes todo o ano.

O resort foi desenvolvido por Walt Disney na década de 1960 para complementar o parque de Anaheim. Além de hotéis e um parque temático similar à Disneylândia, os planos

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

originais de Walt Disney também incluíam um "Protótipo Experimental da Comunidade do Amanhã", uma cidade planejada que serviria como um laboratório de experiências e inovações para a vida na cidade. Sua idealização foi motivada pela insatisfação de Walt Disney com a crescente aglomeração de hotéis e equipamentos em torno da Disneyland Califórnia, as armadilhas para turistas e lanchonetes de fast-food que cresceram em torno dos 160 acres da própria Disneylândia.



Figura 15– Mapa do Magic Kindom

Fonte: www.dicasdaflorida.com.br/2016/05/novo-show-castelo-cinderela-na-disney

Após intensa pressão, o governo da Flórida criou o distrito de evolução Reedy Creek, um distrito governamental que essencialmente deu para a Walt Disney Company os poderes e autonomia de uma cidade incorporada. Walt morreu em 15 de dezembro de 1966 antes que seus planos originais fossem completamente realizados, mas a companhia conseguiu a aprovação de uma lei delimitando a altura dos prédios ao redor da Disneylândia. Assim, a cidade externa não destruiria ilusão da paisagem desenhada com pontos de fuga estrategicamente dispostos dentro

do parque. Como reforço, construiu-se uma parede alta de terra, como um talude, bloqueando a visão externa de dentro do parque¹⁶¹.

Inspirado nos castelos da Baviera, principalmente em Neuschwanstein, Walt Disney materializou a fantasia dos contos de fadas em castelos cenográficos, que seriam reproduzidos e estilizados nos parques da corporação – na Califórnia, na Flórida, em Tóquio, em Paris, em Shangai e em Hong Kong, até o momento. O primeiro foi o único que viu ser construído, o castelo da Bela Adormecida no parque da Califórnia. O segundo, mais imponente, é o castelo da Cinderela, que guarda maior semelhança aos castelos de Ludwig II. O castelo da Cinderela é, desde sua inauguração, em 1971, a principal atração do Magic Kingdom, no parque de Orlando na Flórida. É representado nos tickets, na abertura dos filmes e animações, assim como em todo tipo de souvenir, como um dos ícones primordiais do universo Disney. Trata-se da maior miniatura cenográfica de um castelo, com cerca de 57 metros de altura¹⁶².

Por baixo da Disney do cartão postal e do souvenir, há uma outra Disney, refletida, que não espelha uma imagem límpida como num lago de águas calmas (Figura 16). A imagem inferior é deformada, distorcida pela escala do mundo do trabalho, que sustenta o seu duplo, que é a imagem manifesta do cenário. Como numa pirâmide social, a Disney mágica aparente é uma ponta, como as torres de um castelo, sustentada pela base larga e pesada que compõe as raízes e o fosso dessa corporação mundial, os *utilidores*¹⁶³.



Figura 16– Utilidores ou subterrâneo utilirário do Magic Kindom.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

¹⁶¹ PIKE L., David. *The Walt Disney World Underground*. American University, 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1206331204269432>>

¹⁶² Cinderella Castle, Magic Kingdom. Disponível em: <<https://disneyworld.disney.go.com>>

¹⁶³ *Utilidores: utility corridors*. Trad. Livre: pavimento funcional ou utilitário. Ibidem.

A Disney é tomada pela superstição, sobre o que não se pode ver, a partir do que se vê. A atmosfera mágica do parque mantém-se pelo mistério e pelo ocultamento, o que torna possível a dimensão do fantástico. Assim como a totalidade das cidades gregas era tomada pela aparência, a cultura apolínea, a Disney é tomada pelo cenário. O que é aparente disfarça o que está oculto no subterrâneo das galerias de serviços. A maior potência do entretenimento, entretanto, não perderia a oportunidade de transformar as especulações em cifras.

Para os mais curiosos, há o Backstage Magic¹⁶⁴, um passeio no submundo Disney pelos *utilidors*, andando pelos corredores que fazem o complexo funcionar. Nesse roteiro, as crianças não podem participar, pois segundo a empresa, comprometeriam o seu imaginário fantástico, por ainda não saberem diferenciar realidade de ficção¹⁶⁵. Independentemente dessa “hiper-infantilização do mundo infantil” ser curiosamente ingênua, nos moldes do Papai Noel ou do Coelho da Páscoa, nem todo curioso gosta da perspectiva dupla. A turnê nos bastidores não traz ao visitante a vida real da cidade da Disney, assim como a favela não é mais real do que a cobertura; o que ela fornece é uma noção da totalidade ideológica que é dissimulada pela cidade de cima, a aparente.

A Disney adaptou o universo mágico aos dois tipos de espectadores, os ingênuos e os conhecedores. Percebeu-se a oportunidade de explorar também os que têm o fascínio particular pelos bastidores da mágica, como detetives da ciência. Formalmente, a corporação Walt Disney World se declara como a maior unidade empregadora dos Estados Unidos, com mais de 70 mil postos de trabalho, o equivalente a 1,6 bilhões de dólares entre salários e benefícios, sendo que 5 mil deles são responsáveis pela manutenção dos parques¹⁶⁶, que é a base de sustentação do espetáculo.

O *underground* Disney é a dicotomia entre o construtivo e destrutivo, a sobreposição inevitável entre o mundo ideal e o real, o parque ao avesso. A turnê pelos bastidores revela a coexistência entre o aparente fantástico e o cotidiano *underground*, representado pelo exército das máquinas e dos empregados adestrados, operando no subterrâneo, ao mesmo tempo longe

¹⁶⁴ Disponível em: <<https://disneyworld.disney.go.com/events-tours/backstage-magic/>>

¹⁶⁵ PIKE, 2005.

¹⁶⁶ Corporate Jobs Employer Profile: Walt Disney World Resort - & current Hospitality Career & Hospitality Job openings». 27 de setembro de 2007. Walt Disney World History». Disponível em: <www.wdwmagic.com>

e perto da superfície. A sobreposição entre o oculto e o aparente é análoga às cidades reais, em que há uma ética subliminar entre o que deve ser visto ou não.

Para o imaginário coletivo, o *underground* urbano representa o inferno cristão. A cidade em geral se divide entre a luz e a sombra: a luz remete ao sol, à iluminação científica e tecnológica e à abertura de visão; ao contrário, a cidade escura remete aos seres noturnos, à desordem, ao crime, à violência e à degradação. A natureza política que sustenta as grandes cidades se faz mais de ocultamento e menos de revelação – mais de sombra e menos de luz. A ideia do que é sombra e luz também é dissimulada. Coloca-se aos holofotes o que é conveniente.

O mundo infernal do subterrâneo sustentou fisicamente as cidades modernas do século XIX, assim como compôs o cenário urbano da literatura em Dickens, Zola, Hugo, Baudelaire, Poe e nas gravuras de Doré. Seja pelo submundo do crime da Londres vitoriana ou pelo avesso da Belle Époque Paris, a ficção fornece um excelente material de estudo para as questões urbanas reais. Há um fascínio pelos utilitários da cidade industrial, que representam a ambiguidade entre o ocultamento e o espelhamento distorcido, às vezes entendido como o avesso da cidade real. Tais especulações são insumos diretos para a produção de ficção científica, que, na cultura capitalista, se reverte na indústria do entretenimento, desvirtuando possíveis questionamentos filosóficos.

Entre os esgotos e as antigas catacumbas, o espaço subterrâneo atual continua a alimentar o imaginário da ficção, dos vilões das histórias, dos super-heróis e das trilhas que guardam mistérios e tesouros escondidos. O medo e a superstição, porém, foi para as salas de cinema. A cidade funcional que hoje compõe o subterrâneo sustenta o espaço iluminado, antitético a ele, ao mesmo tempo que também é luz, no sentido da razão. São espaços que, em contraste com o subterrâneo sombrio da ficção, devem ser racionais, seguros e bem iluminados¹⁶⁷.

O propósito do subterrâneo utilitário da Disney é de servir ao Reino Mágico da maneira mais eficiente e racional possível, permanecendo oculto. O que se vê são artifícios mágicos que iludem o grande público que quer ser iludido; e paga-se bem por isso. No jogo da mágica, chama-se atenção para a graça da ajudante do mágico, para o gesto desnecessário, para que não se descubra a verdade.

¹⁶⁷ PIKE, 2005.

O *underground* é a base racional da segurança e do funcionamento do iluminado. A mesma arte da ilusão que faz parar ou acelerar o tempo, faz com que os *utilidors* constituam a nova utopia do submundo tecnológico inorgânico, onde não há possibilidade do erro: tudo está “perfeitamente” sob controle. Compra-se um ingresso para viver a arte da ilusão; ao desatentar-se, pode-se relaxar e aproveitar o passeio. Para tanto, é preciso que se confie no que não se vê. Esse é um ato de “fé na razão”: a tecnologia é o duplo oculto do fantástico, o espelhado, o avesso da experiência mágica que, ao mesmo tempo, a sustenta e a destrói.

As estratégias de propaganda e de consumo sofisticaram-se em direção à compra e venda do que não se pode comprar e nem vender, porque há no consumo uma sobreposição entre a realidade e a ficção. O Reino Mágico da Disney banalizou seus próprios arquétipos para se dedicar à especulação dele mesmo. De uma experiência particular, se transformou em modelo. Deixou de ser somente a casa de férias do americano para traduzir em experiência o imaginário coletivo global. De tanto buscar a ficção na realidade, as pessoas vivem o “verdadeiro” faz de conta. O imaginário é uma máquina de dissuasão encenada para regenerar no plano oposto a ficção do real, por isso a sua degenerescência infantil.

O mundo quer-se infantil para fazer crer que os adultos estão noutra parte, no mundo «real», e para esconder que a verdadeira infantilidade está em toda a parte, é a dos próprios adultos que vêm aqui fingir que são crianças para iludir a sua infantilidade real¹⁶⁸.

Assim como o pavimento utilitário é oculto para o visitante na Disney, as forças produtivas são ocultas à imagem da mercadoria. A cidade aparente, que é sustentada pelas utópicas estruturas subterrâneas, é alimentada por uma rede ampla de ligações globais muito mais fortes, mas muito menos visíveis, do que as 27 escadas ocultas que se abrem para os *utilidors* no Magic Kingdom of Walt Disney World¹⁶⁹. Quanto mais globais forem as relações do *underground*, mais a cidade trata de disfarçá-los.

A Disney World é o microcosmo que suplanta a cidade, a alegoria da cidade ideal. Assim como Las Vegas, Los Angeles e Brasília, é um conjunto que se organiza em torno da

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ PIKE, 2005.

exponencialidade de uma só função – o artifício a faz artificial. Desse modo, o mundo real fica submetido ao seu duplo, o aparente, numa espécie de “disneyficação”¹⁷⁰.

A cidade disneyficada é o acúmulo da replicação de modelos em torno de eixos especializados e de núcleos funcionais, ou seja, uma cidade monofuncional¹⁷¹. As cidades exponenciais, sendo artificiais, são como as cidades da ficção, que extrapolam somente uma hipótese, uma só estrutura, um só modelo, uma só linha de forças¹⁷². São construídas segundo um modelo ideal, eliminando as funções que não fazem parte da linha de força central; as funções eliminadas são os dejetos, o *underground*. As cidades referenciais, ao contrário, assumem a sua imprevisibilidade; são feitas de memórias, de história e de territórios. As referências são reais, heterogêneas, imbricadas entre si, difíceis de serem reduzidas a uma unidade.

A disneyficação da cidade real elabora um complexo disfarce das verdadeiras estruturas de poder, submetido ao sistema capitalista. Real não é o que se percebe, mas o que se consome. Acredita-se naquilo que se quer; deixa-se de ver o que não interessa, o que não se adequa à simulação. A realidade se torna um simulacro que se alimenta da cultura da aparência, nos moldes da Grécia antiga. A arquitetura temática, por sua vez, torna-se um recurso de alienação entre o lugar, os modos de produção e o consumo.

A economia americana, que hoje se sustenta a partir de ilhas de isenção fiscal produtoras para a exportação e zonas de livre comércio, faz da população local em Orlando, por exemplo, um repositório de empregabilidade de baixo custo. A duplicidade entre a Disney fantástica e a Disney funcional representa uma alegoria da composição social, verticalmente disposta entre sistemas aparentes e ocultos.

A Disney afirma o cânone moral, assim como a sociedade sustenta a segregação da fantasia e da loucura em lugares e estruturas confinados, controlados, longe e antitéticos ao cotidiano normalizado, instituído como modelar. Assim como os sítios arqueológicos, a Disney é um espaço de culto que representa a devoção pela ruína: produz o empalhamento (e o

¹⁷⁰ O termo aparece pela primeira vez na fala de Peter K. Fallon, da Universidade de Nova York, sobre a Disneyzação da sociedade. A fala está registrada na obra de Andre Kehoe, *Christian Contradictions and the World Revolution: Letters to my Son*, Glendale Publishing, 1991. Jean Baudrillard em seu ensaio *Simulations* de 1981, já afirmava que a Disney é o lugar mais real dos Estados Unidos. Ver também: Alan E. Bryman. *The Disneyization of Society*. Sage Publications. 2004.

¹⁷¹ BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e Simulação. *Tempo Brasileiro*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

¹⁷² Ibidem.

empilhamento) dos seus ícones e a mumificação dos valores aristocráticos de uma sociedade em decadência.

O mesmo sistema que mantém as redes de consumo do entretenimento permeia o tecido urbano das cidades históricas; “o museu, em vez de estar circunscrito como lugar geométrico, está agora em toda a parte, como uma dimensão da vida”¹⁷³. O espaço público se transforma num cenário montado para todo o tipo de turistas, onde se assiste ao espetáculo da invenção do passado. Para os sítios arqueológicos, oferece-se a cultura do culto à ruína, consolidando uma série de “parques temáticos” da restauração.

A encenação do patrimônio histórico representa as demandas do mercado turístico, que faz o passado encenado se espelhar no presente consumista. As cidades antigas transformaram-se em parques temáticos que se abrem para o mundo e se fecham para a cidade. A consequência prática dessa contrapartida global é negação da escala local. Consolidam-se as cidades empalhadas, protegidas artificialmente pelo artifício dos cenários criados pela encenação. No caso das artes, pela celebração dos períodos históricos; no caso da arquitetura, pelo culto à ruína.

O contexto da morte das grandes cidades americanas, no sentido do que Jane Jacobs¹⁷⁴ apresenta em sua tese, atravessa o Atlântico e desloca-se, sob novas condições, para o mundo antigo. Diferente das pujantes cidades industriais do mundo novo, as cidades históricas tratam de preservar o seu cadáver. Para tanto, usam as técnicas da mumificação e do empalhamento arquitetônico, justificadas pelas leis do patrimônio histórico e de preservação. A lógica, que se diz acadêmica, responde ao turismo de massas. A contrapartida é econômica, porque responde às demandas do consumo de entretenimento, trazendo profundas consequências à ocupação dos centros históricos.

Pagam-se ingressos para se ter uma experiência infantilizada entre plaquinhas, maquetes empoeiradas e templos dissecados. A dissecação encenada desse cadáver, que representa o tecido vestigial das cidades antigas, é uma prática destrutiva, mas economicamente inevitável no cenário global contemporâneo, em que é preciso atender às demandas emergentes em busca do entretenimento temático. É preciso manter um ar de novidade, pela lógica do parque

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

temático, em sítios que são atrações arqueológicas do mundo há pelo menos três séculos, quando as leis de preservação consolidaram o culto às ruínas.

A sobreposição de funções e épocas marca a cidade de Roma como o (não) resultado de um contínuo empilhamento. São inúmeras as camadas de construção e destruição que imprimiram os seus vestígios no tecido urbano. A vontade de preservação dessas diferentes épocas fez de Roma um organismo em permanente dissecação. A própria historiografia, feita de registros, convenções e interpretações, é remanescente; o seu objeto, quando entra em contradição com o sistema vigente, sugere a sua atualização.

A cidade é o espaço de registro e de escritura da história. Há a história do urbanismo, a história das teorias do urbanismo e a história da teoria da história; há as teorias da preservação do patrimônio e há a história das teorias da preservação. Mudam os tratados, as normas e as leis que interferem nas decisões sobre o patrimônio; mudam as técnicas e os conceitos para arquitetos e historiadores, e muda a opinião pública sobre os monumentos. Entre divergências e subversões, empilham-se intervenções contínuas sobre o mesmo objeto. A cidade, através do seu espetáculo temático, celebra a história da restauração do patrimônio¹⁷⁵.

A cidade de Roma acumula a presença e a ausência; é o produto inacabado de uma coleção em constante curadoria (Figura 17). O conjunto de ruínas e dissecações arqueológicas constituem uma paisagem vestigial, remanescente. São estilhaços em escala urbana habitados por turistas que tentam enquadrar a melhor *selfie*. Numa segunda leitura, a imagem é distante, transfigurada pelo seu valor de ruína, as tensões entre presente, passado e futuro são amenizadas e distorcidas pelo cartão postal. A cidade cartão-postal revela-se simbiótica ao turismo exploratório. A paisagem fantástica, então, torna-se mercadoria: especulação dela mesma.

Enquanto a cidade de Roma é uma celebração à ruína, Veneza é a própria. O centro histórico de Veneza, que guarda o empilhamento de períodos sobrepostos nas suas ruínas, afunda em lodo e em especulações. A população de 130 mil habitantes no século XIV decresce a cada ano. Em seu ápice, de 175 mil em 1951, contra 56 mil, em 2014, mostra que a cidade implode. O turismo assume o protagonismo que foi do habitante, do comerciante, da prostituta e do gondoleiro. As imagens das gôndolas no cartão postal contradizem um cenário mumificado pelo tempo; são como enfermeiros pelos canais, vagando pelos destroços da guerra entre o gigantes cruzeiros que despejam diariamente sua população de bárbaros, e as leis de preservação do patrimônio, que armam suas defesas em torno do culto ao passado perdido.

¹⁷⁵ Tal discussão está melhor apresentada no capítulo 1.2 *Quem é luz, quem é sombra*.



Figura 17 – Simulação do antigo Fórum romano e situação atual.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Veneza oferece o exemplo supremo de uma transição da ordem da natureza em detrimento à da cultura. Diferente de Roma, que se apresenta como cidade em permanente dissecação, Veneza respira por aparelhos, numa sobrevivência artificial. O seu futuro é de uma cidade empalhada, mumificada pelas leis de preservação do patrimônio, enquanto a invasão do turismo selvagem mantém a economia local. O termo “Veniceland”¹⁷⁶ mostra que Veneza não

¹⁷⁶ Veniceland, Veneto City, Tessera City, Venice Gateway: al di là dell’uso mimetico e provinciale dell’inglese, questi progetti scellerati ci dicono che Venezia com’è non basta più: dev’essere proiettata in una scatenata “modernità” fatta di grattacieli, centri direzionali, svincoli autostradali, metropolitane sublagunari, scopiazzate disnelands, enormi centri commerciali, parchi a tema. In ogni caso, un vasto agglomerato urbano, dove si immagina che la vita “vera” (quella della produzione e del consumo di merci) si svolga nelle aree di nuova costruzione, mentre la Venezia storica ha una vita residuale come quartiere dei giochi, dove recarsi con

é mais suficiente. Trata-se do processo de disneyficação de Veneza, em que a cidade se transforma num imenso parque temático de culto ao passado. Enquanto a vida real ocorre em áreas recém-construídas, a histórica Veneza tem uma vida residual, como um playground, acessada por metrô super-rápidos. O centro histórico é uma Disneylândia plagiada, destituída de sua escala pelos gigantes arranha-céus – os navios cruzeiros – que modificam o *skyline* da cidade, em nome do bom funcionamento do parque temático¹⁷⁷ (Figura 18).



Figura 18 – Proporção entre os cruzeiros de turismo e a paisagem de Veneza histórica.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

As cidades do mundo antigo são envolvidas por uma cenografia hiper-realista de um cenário de destruição, numa guerra de sobrevivência entre edifícios e pessoas. A cidade antes histórica tornou-se cenográfica ou, numa perspectiva arqueológica, “pornográfica”, em que a

metropolitane superveloci. Una lenta, spietata agonia. (SETTIS, Salvatore. *Se Venezia muore*. Turin: Einaudi, 2014.)

¹⁷⁷ Ibidem.

simulação é o tema central. Em contraposição, o fenômeno migratório na Europa desafia a cidade a se mover, reinventando-se a partir das novas dinâmicas sociais; em emergência, os espaços urbanos antigos voltam a cumprir a sua função de costurar o complexo e heterogêneo coletivo das relações humanas. Na profecia do eterno retorno, os movimentos migratórios recentes devolverão ao espaço público a diversidade, os problemas e a vida das antigas cidades europeias.

O jogo primordial para que a cenografia alcance a atmosfera mágica e fantástica dos parques temáticos da Disney, seja nas caixas cênicas, seja nos ambientes externos, é o de mostrar e esconder. A superstição é condição da estruturação do fantástico. A magia se manifesta pelas funções miméticas e assim ativa os processos de criação. O arquiteto que produz o fantástico segue a lógica da superstição para compor sua arquitetura, recuperando o conteúdo simbólico subjacente às formas arquitetônicas esquecidas ou não percebidas. A arquitetura fantástica trabalha com a ilusão, a possibilidade de vir a ser uma arquitetura. Tem suas bases na dúvida e na incerteza diante dos olhos: vê-se, mas não se acredita prontamente que seja possível a sua construção. É a dúvida e a incerteza que compõem o inacreditável. Este nos faz vacilar, colocando nossas crenças e nossos costumes em xeque, quer sobre os aspectos técnicos ou sobre os formais¹⁷⁸. O fantástico arquitetônico define-se a partir da persuasão sobre o real, o irreal e o surreal.

As superstições mudam com o tempo e dependem do contexto geográfico, histórico e cultural. Eis, então, o desafio primordial da Disney: recriar diariamente o universo mágico, buscando uma identidade entre os diferentes, mantendo acesa a grande superstição do fantástico mundo capitalista: o medo do fracasso na vida real. A Disney existe para esconder a realidade, pois é dela o simulacro. Ela é mais real que a América real, porque está conjurada nos domínios da hiper-realidade. O universo fantástico é posto como irreal para se fazer crer que o restante é real¹⁷⁹. Há, porém, uma inversão fundamental. A fantasia simulada não é uma falsa representação da realidade e sim, a própria realidade que já se confunde à simulação. Ao esconder a sua essência, perde a sua origem.

O Mickey Mouse é síntese entre o criador e a criatura: o rato esperto e alegre sempre se dá bem, assim como o visionário Walt Disney, idealizador do seu “excelente negócio” de

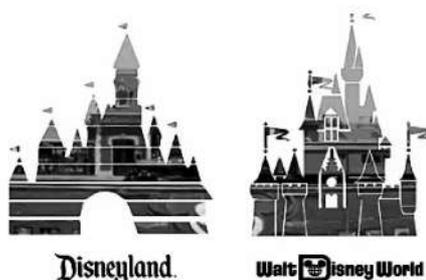
¹⁷⁸ FUÃO, 1999.

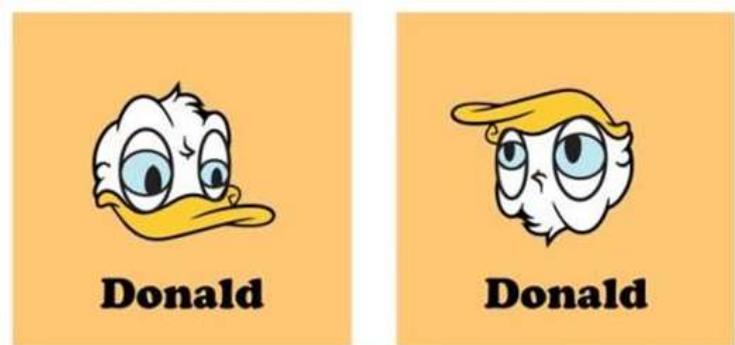
¹⁷⁹ BAUDRILLARD, 1991.

compra e venda dos sonhos. Não há mistério na utopia capitalista: para toda doença há uma cura, e vice-e-versa.

No sonho de conquistar o mundo, a América é o explorador que empresta a sua alma para dominar o imaginário global. Por mais de meio século, o ideal americano é alimentado pelas animações e filmes da marca Disney, ao mesmo tempo que explorou novos continentes. O consumo global extrai do criador a sua criatura e a dissolve no mundo infinito das cópias, já perdidas da sua origem. Criador e criatura, em cópia, um alimenta a esquizofrenia do outro, em direção às leis de oferta e demanda.

A América inventou a si mesma a partir dos poderes mágicos da simulação. A Disney conjurou um novo cosmos articulado às antigas raízes, pelo imaginário coletivo global dos contos de fadas. No ideal capitalista, foi mais conveniente inventar a fábrica de sonhos, criando as demandas a partir da oferta. Ao fabricar a tradição, de alcance universal, a estética Disney tornou-se universalizante. Como utopia deformada, a América confunde-se à sua imagem especular, a Disney; como Narciso, perde-se no reflexo de si.





**Who knew that if you turned Donald Duck upside down
you get the other Donald?**

A improvável eleição de Donald J. Trump como Presidente dos Estados Unidos da América pode ter provado ser um desastre para o meio ambiente, a paz mundial, os direitos das mulheres, os direitos dos imigrantes, as relações internacionais, a dignidade do cargo e uma série de outras coisas importantes, mas teve um efeito galvanizador na sátira.

(<https://www.esquire.com/uk>)

2.5 Dismaland, 2015.

A instalação Dismaland foi erguida em segredo, no condado de Somerset na Inglaterra, no lugar de um resort abandonado. Usando como pretexto uma suposta gravação de um filme hollywoodiano, o artista e ativista político Banksy – cujo nome verdadeiro não se conhece – organizou uma exposição com obras de mais de 20 artistas, que desconheciam o objetivo real do projeto (Figuras 19 e 20).

Dismaland, que é um trocadilho com a palavra original em inglês *dismal* e, em tradução livre, quer dizer “Terra do Desalento”, é uma paródia do universo Disney, o lugar “mais feliz do mundo”. A performance, organizada por Banksy em 2015, contou com o mau humor e a falta de cordialidade dos funcionários, invertendo a idealização da “casa de férias” por Walt Disney, quando supervisionava pessoalmente os seus empreendimentos, nos anos 1950.

As obras satirizam personagens do Magic Kingdom, como a Cinderela e o Mickey, e causam certo desconforto aos visitantes, num tom sarcástico e debochado (Figuras 19, 20 e 21). Destaque para a instalação do acidente que matou a Cinderela, com inúmeros fotógrafos registrando o fato, ou o lago de água turva com barcos de refugiados e corpos boiando. O parque, segundo o próprio organizador, não celebra o mundo e a inocência infantis; a obra é uma “celebração de arte, diversões e anarquismo básico, um parque temático de família, mas não apropriado para criancinhas”¹⁸⁰.

A paródia é um recurso que desafia as convenções do que é alto ou baixo, pois denuncia usando a máscara do humor. Richter¹⁸¹ afirma que o humor, enquanto destruição do sublime, não elimina o indivíduo, mas o finito em contraste com a ideia. Diferente das ideias do cômico vulgar, não há uma loucura individual e sim uma estupidez e a loucura no mundo. O humor rebaixa a grandeza e eleva a pequenez, mas de modo distinto da paródia e da ironia. Ele o faz colocando o grande ao lado do pequeno, ao mesmo tempo que o pequeno ao lado do grande, reduzindo ambos a nada, pois diante do infinito, tudo é igual e tudo é nada.

¹⁸⁰ Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/parque-das-desilusoes-dismaland-a-disney-obscura-de-banksy/>

¹⁸¹ RICHTER, Jean Paul. *Introducción a la estética*, Verbum, Madrid, 1991.



Figura 19– Pequena sereia distorcida. Dismaland, 2015.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>



Figura 20– Instalações da Dismaland, 2015.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

A afirmação de Richter é fundamental para se entender o cômico na sua dimensão contraditória. A natureza da comicidade não é revelada pela contraposição do cômico ao trágico e ao sublime, e sim pelas suas contradições internas, em que o elevado revela o baixo. É importante entender em quais condições os defeitos das pessoas são cômicos, ridículos, ou quando os objetos reais correspondem aos conceitos e representações que deles são feitos. Deve-se analisar os casos concretos e não propor soluções apriorísticas, para se verificar se há algum tipo de contradição na base do cômico.

A farsa medieval fazia uma caricatura da realidade cotidiana e da selvageria, questionando os valores da época. Era no teatro que o povo, após assistir devotamente aos mistérios edificantes, encontrava o repouso, o prazer da zombaria e da crítica, e certa liberação. Os temas mais comuns são emprestados das fábulas populares medievais, dos provérbios e das narrativas de tradição oral. Nesse sentido, há na farsa uma função social de se fortalecer os ideais éticos; por isso o teatro usa de lições morais e ataques satíricos.

A farsa inverte o comportamento normal, enquanto a carnavalização inverte as posições sociais. No grotesco em Rabelais, por exemplo, rebaixa-se o elevado para dissipar o medo, a partir do riso aberto. O riso só é possível dentro de um contexto cultural de identificação cujos elementos estejam em conflito. Cria-se, então, um mundo imaginário em que os conflitos da sociedade são colocados em relevo¹⁸².

A mentalidade carnavalesca é inimiga das convenções, mas pode também afirmá-las e delas fazer parte, já que sempre se retorna ao sistema básico. A farsa inverte o comportamento normal, a carnavalização inverte as posições sociais. A paródia tem uma natureza discordante que geralmente subverte o sistema. Tendo o princípio do diálogo e da ambivalência, a paródia pode ser comparada a um sistema de espelhos deformantes que formam imagens deformadas em vários ângulos. O discurso da paródia é ambivalente, pois está sempre na fronteira com o seu contrário¹⁸³.

A paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social e se manifesta no folclore, por exemplo. O aparecimento de uma paródia na literatura demonstra que a corrente literária parodiada começa a ser superada. Anton Tchêkhov (1860-1904), nesse sentido, parodia

¹⁸² KNIGHT, Alan. *La farce et la moralité: Deux genres distincts in Le théâtre au Moyen Âge*. Actes de la Société Internationale pour l'étude du théâtre medieval. Alençon: Juillet, 1977.

¹⁸³ JOZEF, Bella. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 62, p. 53-70, Rio de Janeiro, 1980.

o estilo romântico de Victor Hugo, o fantástico de Júlio Verne, os romances policiais, ridicularizando os estilos do ponto de vista de uma nova tendência, o romance realista. A paródia é cômica quando revela a fragilidade interior do que é parodiado, geralmente dirigidas contra fenômenos de caráter sócio-políticos¹⁸⁴.

A ironia é um forte elemento da paródia, como a consciência agindo sobre a tradição. Outro recurso próprio da paródia é o do humor; do trágico chega-se ao cômico. O clima de tragédia do modelo original se dissolve pelo procedimento irreverente do parodista que, ao carnavalizar as tradições, confunde os dois gêneros, transformando o pudor e a *hybris* em algo grotesco, protegendo e agredindo as personagens, ao mesmo tempo¹⁸⁵.

O humor na paródia não se confunde com o riso da piada; é mais irônico do que satírico, mais sério do que cômico. É um humor desconfiado porque não se mostra desvinculado do sério. O escritor usa de artifícios que possibilitam a retomada de uma narrativa como uma dissimulação, ou melhor, através do projeto de uma estilização paródica da ideologia de uma determinada época, reconduz o texto a uma crítica dessa ideologia; fala do velho para falar do novo, recua no tempo para deixar o tempo avançar¹⁸⁶.

O mundo encantado da Disney é constantemente parodiado pela indústria que o aplaudiu (Figura 21). As paródias se alimentam do mesmo público que um dia usou as orelhas do Mickey para comemorar o seu aniversário. Poucos não se identificam profundamente com o sistema de signos que conjuraram a Disneyworld.

Dialeticamente, ama-se e odeia-se o simulacro encantado. Eruditos e populares reconhecem o talento da indústria do entretenimento de promover a si mesma: imita-se o sistema social que melhor convém, depois o parodia, tornando-se imune; fabricam-se e destroem-se os sonhos, para que se tenha espaço para as novidades; alimenta-se do mundo das celebridades e de suas intrigas, muitas vezes criadas pelas mídias que aplaude e celebra a si mesma nas cerimônias dos prêmios, evitando assim que alguém tenha dúvida da sua importância no mundo. O entretenimento tornou-se, na era das redes, mais real do que a realidade supõe.

¹⁸⁴ PROPP, 1992.

¹⁸⁵ ARAGÃO, 1977.

¹⁸⁶ JOZEF, 1980.



Figura 21– Paródias dos personagens da Disney. Universo real das princesas e da Barbie. Fonte:
<https://www.dinagoldstein.com/in-the-dollhouse/>
<https://www.boredpanda.com>

Dismaland, Magic Kingdom, Cinderela e Neuschwanstein são quatro de uma série de best-sellers, geneticamente encadeados pelo universo da fantasia e dos contos de fadas, que representam violações da boa arquitetura: nega-se o estilo, o bom gosto e a materialidade. Dismaland parodia o mundo mágico da Disney que imita o mundo aristocrático dos príncipes, princesas e palácios da realeza descrito nos contos de fadas. Tais obras resistem sob o espírito fantástico e efêmero pulsantes do imaginário coletivo.

Diferente do modo de vida de nossos antepassados, nossa existência é permeada por entidades efêmeras e não mais de permanência. Paradoxalmente, a ordem política é sólida, ou seja, tudo muda o tempo todo, mas nada muda de verdade - o sistema aparenta mudar, mas é intocável em sua essência. Trata-se de um mundo descartável, precário, em que a vida dos objetos se revela cada vez mais breve, assim como as relações humanas e os contratos no mercado de trabalho. Vivemos uma modernidade precária, usando de dispositivos descartáveis que nos oferece um constante salvamento automático. Por isso a Disney ocupou-se de conjurar um universo de sonho e fantasia que trouxesse o “momento eterno”, sempre que fosse solicitado.

Se aplicarmos às obras de arte contemporâneas os critérios estabelecidos por Hannah Arendt para definir a cultura pelo seu caráter duradouro, sua posição de recuo em relação aos processos sociais, a recusa do funcional e da comercialização, constataremos que a maioria das obras e o próprio sistema no qual elas são consideradas fogem a esses critérios¹⁸⁷. Essas obras, em última análise, não passariam de uma paródia da cultura.

O espelhamento distorcido entre a Disney aparente e a Disney funcional revela um pato que deseja ser um cisne. As escalas distorcidas do parque de Orlando não têm a proporção das grandes obras de arquitetura ou dos seus cânones, nem mesmo são delas miniaturas. A Dismaland parodia a aura encantada da Disney e estiliza essas deformações; o happening convida os amigos para uma performance encenada no seu espaço “parlante”, onde a sátira e o cinismo viram pura diversão.

A instalação Dismaland, assim como Neuschwanstein, é a encenação levada a sério em direção à arte, como discurso e engajamento. Os dois representam a fantasia, negam a realidade habitual e transcendem as classificações: eis a sua autenticidade. A instalação aparentemente nega a fantasia e traz a realidade às avessas; ela subverte o trivial, mas contém em si a

¹⁸⁷ BOURRIAUD, Nicholas. *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

trivialidade como essência, como ponto de partida. A natureza de quem parodia não é diferente do parodiado; assim como a Disney, Dismaland funciona como um parque de diversões – é a sua contradição.

As utopias usam o passado para construir o futuro. As distopias antecipam um futuro pessimista articulado às especulações do presente. O Reino Mágico da Disney faz mais do que gesticular em direção ao passado, ele o reinventa em direção ao futuro. Dismaland parodia o simulacro Disney sem, no entanto, destruí-lo; olha para o presente de modo trágico, reivindicando o lugar do artista como o ser “parlante”.

A paródia guarda a tensão de subverter e afirmar o sistema que elege Banksy como um dos artistas mais célebres do Reino Unido. Ele representa o politicamente correto no mundo das artes de vanguarda, porque aparentemente subverte o mercado, mas, ironicamente, usa os mesmos artifícios da Disney para a sua Dismaland: o entretenimento confinado que (re)produz as memórias coletivas.



Figura 22– Cena de casamento num dos cenários distópicos da Dismaland, 2015.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Banksy, o artista que não se sabe o nome, prefere o recurso do anonimato para se tornar popular. Como Lohengrin, o cavaleiro do cisne, perderá seu encanto se revelar sua verdadeira identidade no mercado capitalista das artes. A condição da sua presença é não se fazer presente. Desaparecendo para não desaparecer, usa o disfarce do artista anônimo para durar mais. Banksy é o inverso do romântico como “proclamador” do artista independente. Sua expressão

representa o anônimo sobre o autoral, para que o discurso e o engajamento se tornem protagonistas.

Enquanto Dismaland é a paródia do Magic Kingdom, Banksy é o flâneur errante que, imerso na multidão, coleciona experiências estéticas. Algumas se tornam tão famosas, ao limite de serem preservadas pelo gosto popular. É o caso das inúmeras pinturas murais em técnica do estêncil que Banksy “incorporou” ao espaço público inglês (ver epígrafes). Definitivamente, Banksy usa do recurso do rebaixamento para se elevar como artista: anônimo, tornou-se celebridade.

A paródia do Pato Donald (vide epígrafe) representa a “salvação” da América pelo excluído. Cumpre-se a profecia do sonho americano da chegada ao poder: querer é poder! Como no mito de Filocteto, o renegado retorna vitorioso. Contrariando todas instâncias do bom senso e do bom gosto, o Patinho Feio, que antes era ridículo e extrínseco no Olimpo ocidental, toma as graças da fada madrinha da hiperconexão e finalmente logra o seu *happyend*.



Dismaland.

Bemusement Park

Dismaland - a festival of art, amusement and entry-level anarchism.

Did you know? We're actually in the Disneyland area of the Orange County fair and it just so happens to be called?

Thanks to our special tag, Banksy the artist has been invited to paint the most famous and oldest Disney castle.

Representing the 10th August - 17th September 2015

© Banksy. All rights reserved. No part of this work may be reproduced without the written permission of Banksy.





(Estêncil parodiando obra de Basquiat, atribuído a Banksy)

3 O BELO E O FEIO

3.1 Sagrados e profanos

Entender o alto como belo e o belo como bom é um mecanismo de controle social para melhor automatizar a linguagem artística. Definindo-se o que é belo e o que é bom, institui-se a ideia do que seja alto. O que é visto como alto, é visto como maior e esse valor se torna inquestionável. O sagrado sobrevive, então, à sua dessacralização. O que não se questiona mais costuma ser ressacralizado pela periodização histórica, que valida a obra no espaço e no tempo originais. Como efeito, as pinturas e escrituras sagradas são tomadas como verdade e os artistas que questionam os símbolos cristãos costumam ser censurados.

O belo é comumente contaminado pelo sagrado, seja ele ligado às divindades, religiões ou instituições de poder. Quem atesta e valida as traduções dos textos sagrados são as próprias instituições. Bastam as validações e o texto torna-se inquestionável. Mais que um documento histórico ou uma relíquia arqueológica, o texto sagrado tem o poder de transcender a sua materialidade – é o simbólico que se confunde ao material. As relíquias religiosas, no entanto, tentam religar (religião) o transcendental ao mundo palpável. A depender do que for sagrado, manifestam-se os cânones do bom gosto e a da beleza vigentes.

Na perspectiva das belas artes, o profano é o feio, a ausência da técnica e o distanciamento da perfeição. Para a arte conceitual, o profano é a utilidade da arte. Para a arte mimética, o disforme é o profano. Para a arte romântica, profanar é submeter aos modelos racionais. No contexto da “arte sacra”, profanar é superar a grandeza na representação do divino. As artes renascentistas profanaram os princípios medievais com a volta dos cânones clássicos e do humanismo como centro. Na perspectiva dos humanistas italianos, os maneiristas e os barrocos profanaram o naturalismo com a arte do artifício e do drama. A austeridade e o equilíbrio, que rebaixaram tecnicamente a arte medieval, foram dessacralizados pelo drama e pelas tensões da arte maneirista e barroca. A complexidade, que para o barroco é sagrada, é profana para o renascimento, que tem como sagrado a simplicidade estilística e a unidade matemática. A profanação dos cânones renascentistas levou o maneirismo e o barroco a cometerem todos os pecados do excesso e da luxúria estéticas.

Para a Igreja Católica, profano é o protesto estético do protestante. A profanação ali é a negação da adoração às imagens, do mundo simbólico sagrado e de toda a grandeza invisível

que a arquitetura e as artes tentaram representar pela estética medieval, renascentista e barroca. A arte figurativa, que é uma blasfêmia para o islamismo, é sagrada como técnica artística nos ícones dos templos cristãos bizantinos. Ao mesmo tempo, usar o arabesco como moldura das figuras dos santos cristãos pode ser uma profanação simbólica. Para os mulçumanos, o arabesco é a representação do infinito e da criação divina. Os padrões geométricos que decoram as mesquitas nada têm a ver com os arabescos mouriscos que o *art nouveau* incorporou na arte decorativa do século XIX, por exemplo. O arabesco decorativo é um exemplo da dessacralização simbólica da arte, que a afirma na sua função decorativa de diferenciação estética e social. Enquanto nas mesquitas os arabescos têm a função de sacralizar uma linguagem artística, o outro incorpora o exótico ao universo burguês.

A ação de sacralizar e profanar o outro é comum entre rupturas e transgressões, como propõem os movimentos de vanguarda. O impressionismo profana o transcendental, já que rompe com o ideal do Belo e o mergulha na matéria¹⁸⁸. O gênio romântico profana o “bom” imitador da natureza, recriando-a. A fotografia foi interpretada como uma profanação por “roubar” a alma das pessoas. Era comum fotografar os defuntos enquanto eram velados. Quem sabe um modo de preservar numa moldura a alma que o novo dispositivo dissolveu, assim como as máscaras mortuárias na antiguidade preservavam as feições para serem lembradas pelos vivos e pelos mortos.

Assim como os bustos romanos, as máscaras fúnebres, desde o antigo Egito até a idade média eram utilitárias; tinham a função de registrar a identidade dos vivos ou dos defuntos. O uso do molde de cera ou de gesso para a técnica escultórica da figura humana é, na visão academicista, um modo de profanar a genialidade do artista. Para os egípcios e os romanos, no entanto, a arte escultórica fúnebre é utilitária, seja como registro ou como linguagem ritualística sagrada. As técnicas de reprodução eram mais facilitadoras do registro e menos depreciativas do gênio artístico, já que este ainda não tinha sido inventado. Na valorização ou no retorno dos valores clássicos, as esculturas fúnebres foram tomadas como obras de arte de importância artística, talvez mais do que merecessem. Poderiam ter sido valoradas como mero artesanato ou cópias de um molde genérico, a depender da intenção de quem analisa e para quem se atribui a origem.

¹⁸⁸ ECO, Umberto. *A história da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

No renascimento, valorizou-se mais a integridade do corpo humano representado na escultura clássica e menos a sua autenticidade ou procedência. As inúmeras coleções de “achados e perdidos” prezavam a unidade de um corpo artístico – que talvez fosse simplesmente o registro utilitário de um defunto. A notável escultura helênica de Laocoonte (Figura 23), por exemplo, teve diversas profanações artísticas após ser encontrada incompleta num vinhedo italiano por volta de 1516. Para os “restauradores” da época, “restaurar” significava trazer o corpo de volta, a unidade perdida. O conjunto foi redesenhado pelos renascentistas, inclusive Michelângelo, a partir de especulações. Mais tarde, os acréscimos foram retirados e a materialidade original recuperada. Para reconstituir a unidade, falsifica-se a integridade¹⁸⁹.

A livre montagem e os acréscimos no renascimento representam a autenticidade do não-autêntico. Tomada essa consciência, são comuns os casos de esculturas que foram remontadas nesse período e, posteriormente, fragmentadas, para o retorno histórico do valor do “autêntico”. O conjunto Toro Farnese (Figura 23), original de séc. II a. C.; cópia sec. III d.C., é tomada como a maior escultura individual recuperada da antiguidade e guarda em si as tensões e descontinuidades da própria história da teoria do restauro.

O primeiro trabalho de restauro conclui-se em 1579, por Guglielmo della Porta e Giovanni Battista de Bianchi. Os artistas procederam com base nas inúmeras pistas disponíveis para restaurar as figuras, encontradas em fragmentos, muitas vezes retrabalhando os mármores antigos e as partes que faltavam (Figura 24). Estas restaurações, documentadas por gravuras (quadro XX), foram em sua maioria substituídas por Angelo Brunelli no final de 1700, devido aos danos sofridos pelo trabalho durante o transporte de Roma a Nápoles. Os danos ocorridos durante a estadia na Villa de Chiaia envolveu, em 1808, uma nova restauração por Andrea Calì. Após o transporte para o museu, talvez devido às mudanças no microclima, algumas partes do restauro mostraram sinais alarmantes de desintegração; foi, portanto, necessário proceder a novas reintegrações, confiadas ao escultor Angelo Solari¹⁹⁰.

¹⁸⁹ BRANDI, Cesari. *Teoria da restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

¹⁹⁰ Legenda das imagens esquemáticas do restauro: peças originais brancas / adições verdes em mármore del'500 / integrações pontilhadas em mármore provavelmente das adições de mármore 500 / azul pontilhadas provavelmente a partir do final de 1.700 / adições de mármore cinza de integrações 1827 / lilás em mármore de 1842 adições / amarelo em mármore de data incerta / adições de laranja e estuques de gesso provavelmente do século XIX.



Figura 23— Esculturas helênicas. Laocöonte, encontrada em 1516, Toro de Farnese, restaurado em 1579. Fonte: <https://commons.wikimedia.org> e acervo pessoal.

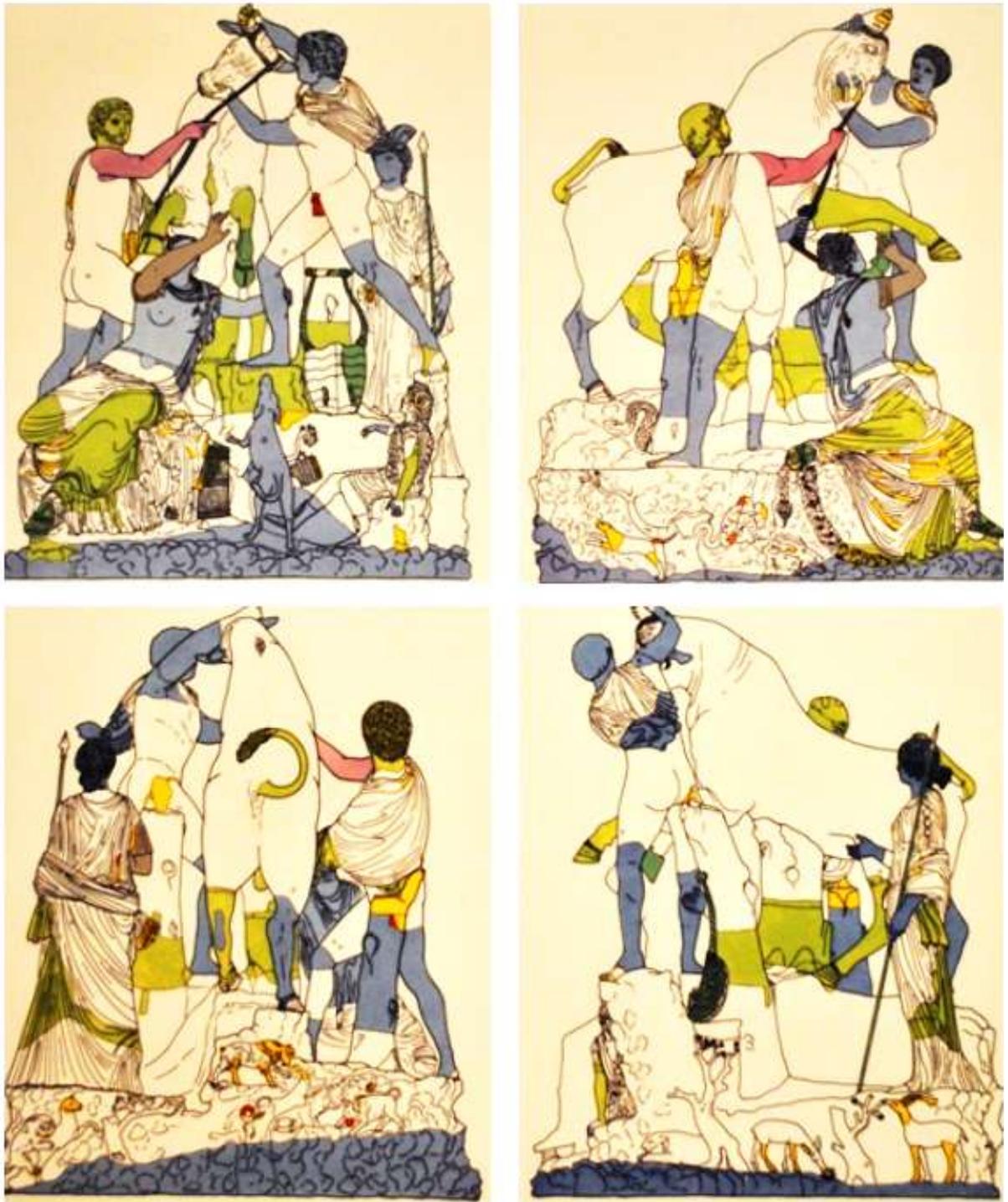


Figura 24– Etapas de restauro. Toro de Farnese, Museu de Nápoles.
Fonte: acervo pessoal.

Na dialética entre o valor histórico e o valor estético, as práticas de restauração se adaptaram às ideologias de cada época. Ou fragmenta-se a unidade em nome da autenticidade, ou viola-se a autenticidade em busca da integridade. Nesse sentido, deforma-se o mimético para ele corresponder ao que se quer expressar. No caso dos renascentistas, a autenticidade da

matéria artística é deformada em nome da unidade artística. Para os artistas medievais, a deformação da realidade se justifica pela ordem semântica, pois esta é sagrada. No caso dos egípcios, a realidade é deformada para que se adapte à linguagem sagrada instituída. Trata-se da sacralização do sagrado, representar o sagrado por critérios não-convencionais seria considerado uma profanação.

De todo modo, a proposta da obra não pode se contrapor à realidade; assim há a explícita acomodação da teoria à reprodução do que se passa na mente do artista, do mecenas e do receptor. Seja na montagem renascentista profana ou no culto classicista à ruína sagrada, a liberdade do artista teria por contrapartida o aprisionamento do receptor que em tudo acredita e é ingênuo¹⁹¹. Por isso as obras guardam em si a história dos equívocos históricos, entre técnicas sagradas e as restrições das leis do patrimônio.

A nudez é sagrada para os clássicos e profana para os medievais. De qualquer modo, é a consagração do sagrado, seja estético, político ou religioso. Como representação do real, a nudez clássica é uma roupagem ideológica; quanto mais aparece, mais esconde, ou seja, desaparece¹⁹². Os corpos simétricos das esculturas gregas representam o ideal que se diz real; os corpos alvos e desprovidos de pelos das pinturas medievais sacralizam o corpo simbólico e profanam o corpo mundano. Pela exaltação do corpo nu na Grécia, afirma-se o poder dos deuses sobre os homens; pela dissimulação do corpo real na idade média, afirma-se o corpo simbólico.

O sagrado para os humanistas italianos foi um corpo clássico reconstituído mais pela integridade e menos pela autenticidade. A partir do século XVIII, o fragmento se torna mais importante que a unidade, elevando-se à obra de arte. Esse período permissivo, em que diversas esculturas clássicas foram reconstituídas livremente, sem os critérios modernos da restauração, conjuram uma série de profanações históricas e artísticas para o olhar da modernidade.

A arte é a propaganda de uma ideia; quanto maior o talento técnico, mais eficaz é a propaganda. Didaticamente, a arte naturaliza a representação ou a repressão da beleza e da feiura, do pudor e do pecado, do céu e do inferno. Nesse sentido, a nudez foi usada com fins didáticos, tanto para afirmar os cânones clássicos, quanto para profaná-los. A arte clássica e a arte medieval são a propaganda de uma ideologia em consagração à alienação entre deuses

¹⁹¹ KOTHE, Flávio R. *Arte comparada*. Brasília: UnB, 2016.

¹⁹² *Ibidem*.

(Deus) e humanos. Pela arte e pela arquitetura, imperadores e religiosos consagraram o totalitarismo como divino.

O ideal de beleza de cada época é estruturado a partir dos seus cânones. O Cânone de Policeto¹⁹³ é um modelo da divindade, do sobrenatural ou supranatural. A representação da perfeição justifica, porém, a imperfeição. A busca da perfeição pelos cânones é a compensação do corpo imperfeito e da assimetria social. Tenta-se determinar o que é sagrado ou profano, belo ou feio, bom ou ruim de acordo com as conveniências do sistema dominante.

A beleza moral justifica o julgamento dos crimes e a punição dos pecados, assim como a beleza do corpo humano justifica a existência dos deuses, que são representados em corpos perfeitos, simetricamente irreais. A distância entre a obra e o observador mantém a divindade em seu lugar, a hierarquia sagrada. Entretanto, assim como os cânones da antiguidade clássica estão vivos e eternizados, a face obscura da beleza está presente em qualquer manifestação artística, desde que se faça uma leitura profana do que seja considerado sagrado.

Segundo a premissa de que a arte é definida pelos seus meios de produção¹⁹⁴, a ideia de beleza na sociedade burguesa obedece à lógica de mercado, como se este fosse o novo sagrado. Os meios de produção e de reprodução profanaram a aura da obra de arte. O kitsch e o best-seller são profanações do elevado, pela sua alta reprodutibilidade e disposição de agradar às massas.

Não é só a Disney que se tornou a colônia de férias preferida do consumo; o mundo antigo se adaptou rapidamente ao que é sagrado no capitalismo: a lei da oferta e da demanda. Surgem novidades todos os dias e novas demandas são criadas, mantendo atualizados os ciclos de produção e de consumo. O que seria de Orlando sem a Disney, Paris sem o Louvre, Roma sem o Coliseu? Como imaginar a Baviera sem os seus belos castelos exóticos? Esses monumentos foram a profanação da utilidade pela extravagância, um verdadeiro luxo de seus idealizadores. No passado, tais pecados estéticos levaram seus reis e imperadores à falência; hoje, são eles que mantêm a economia local pelo turismo.

¹⁹³ Policeto foi um notável escultor grego que, em meados do século V a.C., escreve um tratado chamado *Cânone*, sobre as proporções do corpo humano. Este também foi o nome dado a uma estátua criada como ilustração de suas teorias. Cânone significa um conjunto de regras.

¹⁹⁴ Ver as citações de Bürger sobre Walter Benjamin. BÜRGER, 2012.

Os gêneros populares tornaram-se cânones. O “artesanato digital” é para o nosso tempo o que a arte sacra representou para a idade média: a partir da ditadura da maioria, vivenciamos novamente o cânone moral. As religiões, para se elevarem perante os fiéis, cultivam uma aparente tolerância com a diversidade, ao mesmo tempo em que pregam o livre arbítrio, condenam quem escolhe outro caminho que não seja o das escrituras “sagradas”.

3.2 Canção popular erudita

A música na Grécia antiga refletia as tensões entre o dia e a noite, as divindades Apolo e Dioniso. A beleza grega não devia ser tocada, permanecia na distância da contemplação. O sentido dominante da beleza apolínea era o da visão – essa é a dimensão diurna. Os demais sentidos envolvem a alma e, portanto, trazem a desconfiança, a conturbação e a perturbação da harmonia aparente.

O lado noturno obscuro da beleza apolínea visível estava nas canções e festivais populares. Na antiguidade clássica, a arte visível era puramente contemplativa e desprovida de vontade. As canções populares e os festivais dionisíacos despertavam a vontade, ou seja, a essência em si, oposta ao conceito de aparência. O mundo apolíneo apresentava a contenção da vontade pela contenção do poder da música, privilegiando a visão em detrimento de audição, tato, olfato e paladar.

A canção popular é uma chave de leitura que representa as tensões e, ao mesmo tempo, a unidade entre o mundo apolíneo e o dionisíaco. Enquanto as esculturas desenvolvem a linguagem mimética do mundo das imagens e da aparência, a poesia lírica, ao imitar a música, opõe-se à poesia homérica. A melodia remete ao apolíneo, à sublimação; as estrofes das canções populares remetem à repetição, ao transe, ao primitivo, à dança ao redor da fogueira. As imagens coloridas de repentinas mudanças e de turbulentas colisões são manifestações de uma força selvagem, estranha à aparência épica serena. O poeta lírico contempla por meio da melodia e, como gênio apolíneo, interpreta a música pela imagem da vontade¹⁹⁵.

A música é independente da imagem e do conceito, mas coexiste a eles. Essa parceria é estendida à poesia. A palavra, ao imitar a música, teria sido influenciada por ela e o poder da

¹⁹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Cia. de Bolso, 2007.

língua, estimulado pelo princípio da imitação musical. Talvez fosse natural para os gregos antigos entender que o mundo diurno e o noturno da arte conviviam pela tensão e pela harmonia. As qualidades musicais de certo modo são abafadas pelas qualidades visuais estáticas da arquitetura e das esculturas. Esse é um recurso de supressão das linguagens artísticas da antiguidade clássica, em que se define o que é belo e feio, ou o indesejável ao sistema¹⁹⁶.

A distância de paisagem ganha outro sentido no encontro da beleza e a dor, entre as tensões do mundo dos deuses olímpicos. A verdade, para os gregos, era encoberta por uma imagem ilusória e nela o indivíduo superava o seu sofrimento. Os gregos viviam uma glorificação da aparência na beleza apolínea. O sonho apolíneo era o mundo intermediário entre os homens e os deuses, o que tornava suportável as angústias e os horrores da existência. Entre imagens alegres e sombrias, agradáveis e angustiantes, os gregos “viviam” a cena como se fosse a realidade.

O lado obscuro do sonho apolíneo era a embriaguez dionisíaca. Apolo e Dioniso são duas divindades antitéticas e ao mesmo tempo complementares para a cultura clássica. Coexistiam os dois mundos: a beleza visível apolínea e a percepção sensível dionisíaca. Nas tensões entre a realidade aparente e a realidade oculta, abafadas por uma aparente relação harmônica entre a realidade e a ilusão, os gregos viram nascer o gênero da tragédia.

Os gregos vivenciaram a divinização da dor pela beleza. A visão popular do mundo dos deuses era uma encenação trágica entre heróis e martirizados: uma fantasia mitológica. A tragédia encenada amenizava a verdade trágica da vida, ou seja, a morte – ou o pior, a privação da existência divina. No estágio apolíneo, a vontade deseja tão violentamente essa existência e a identificação é tanta que a sua própria queixa se transforma num hino à vida. O mundo apolíneo preservava e cultivava valores pautados na contenção da dor mundana pela aparência e pela medida. A visão apolínea do sonho é alegórica, em oposição à música popular e aos poemas líricos dionisíacos. Um era a face do outro, antitéticos, mas complementares. Nietzsche traz a imagem do som das harpas abafado pelo coro demoníaco das vozes do povo, trazendo a desmedida dessa natureza alegórica¹⁹⁷.

A beleza apolínea repousava sob um abismo oculto de dor e de conhecimento, cujo fundo é mostrado pelo espírito dionisíaco. O que aparece aos nossos olhos é a tragédia como

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Ibidem.

arte sublime e gloriosa, mas segundo Nietzsche, a sua origem vem dos ditirambos dramáticos e dos cantos fálicos, cujo espaço inicial era o da improvisação, com traços satíricos e cômicos. Para Aristóteles, o jogo de frase e resposta entre o solista e o coral foi fundamental para o desenvolvimento do elemento dialógico da tragédia, encenação comum nas festividades dedicadas a Dioniso. Nesse contexto, a origem da tragédia é dionisíaca, apesar desse tema ser pouco abordado nos textos clássicos¹⁹⁸.

O universo popular e o erudito conviviam como recursos de controle social na sociedade grega. A interpretação histórica dominante tenta isolar, polarizar as duas forças que, mesmo antitéticas, formavam uma unidade. Tal visão considera que o mundo apolíneo era o que controlava o dionisíaco, suprimindo-o. Há, no entanto, uma importante ruptura na hierarquia das artes com a ideia de que a tragédia nasce da tensão entre o universo apolíneo e o dionisíaco. Se o trágico está entre o aparente e o sensível, ele guarda em si as contradições entre realidade e ilusão.

O Olimpo é a projeção das frustrações humanas e da não-realização em vida. A tragédia grega chegava ao público como a sublimação do sofrimento diante do poder dos deuses. Os cidadãos gregos sentiam-se mais vivos pela tragédia; mais fácil era vivenciar os mitos do que viver a verdade dentro de uma sociedade escravocrata e desigual.

Os gregos sofisticaram a cultura da aparência a tal ponto que nós, munidos apenas de uma visão embaçada sobre as suas ruínas, não conseguimos decifrar a canção popular dionisíaca como o sutil equilíbrio entre os opostos. Todo e qualquer equilíbrio foi mantido sob uma base escravocrata. O “silêncio dos escravos” é que tornou possível a “grandeza da antiguidade clássica”.

¹⁹⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

3.3 O feio a partir do belo

As fronteiras entre o belo e o feio são sutis e representam, a partir das manifestações artísticas, o quanto a sociedade reprime ou tolera a coexistência entre as tensões opostas. Na maioria dos estudos sobre o tema, o feio é relacional ao belo, não tem identidade, mas uma ausência e incompletude. A feiura pode ser entendida como o modelo negativo da beleza, mas toda modelização negativa contém em si o modelo negado; o feio contém em si o belo pela sua não-presença.

O ideal harmonioso da beleza congela a arte em ideais clássicos, condenando o feio como a negação do sublime, a imperfeição e o disforme. O feio não é propriamente a negação do belo, mas está intrínseco a ele, compondo o mesmo universo, seja pelo contraste aparente, seja pela negação desse contraste, o que o faz oculto, mas nunca inexistente. O belo eleva-se a partir do rebaixamento do feio, um contrapondo o outro. Nesse sentido, a feiura é o elemento dinamizador da beleza dentro da própria beleza, um devir em forma de desfiguração¹⁹⁹. O belo logra uma unidade artística, enquanto o feio representa-se incompleto.

Ignorar a presença do feio e da sua ambiguidade com o belo é uma forma de supressão da linguagem. É o mesmo que estudar Biologia sem estudar as doenças, alegando na supressão uma função didática para se preservar a saúde²⁰⁰. A negação pela negação não resolve o problema da estética. Para uma possível “analítica do Feio”, seria preciso articular as modalidades da feiura a sua condição relacional com o Belo, tanto no sentido da variação do particular sobre o universal, quanto no estudo das tensões contrárias que representam a unidade artística numa única obra.

A ideia da feiura utilitária como recurso para elevar a beleza pode ser exemplificada pela descrição que Lessing faz sobre a escultura Laocoonte do séc. I a.C.²⁰¹ Lessing diferencia a pintura como faculdade imitativa da arte bela; a primeira daria o direito ao artista de expressar as formas feias, já a segunda, não. As belas artes só poderiam representar objetos que

¹⁹⁹ ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Sevilla: Athenaica, 1992.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Gotthold Ephraim Lessing sobre o conjunto Laocoonte, em 1766.

trouxessem um sentimento agradável. O tema da feiura não poderia estar presente nas belas artes, mas o feio poderia ser útil à pintura para reforçar as sensações agradáveis²⁰².

A escultura que interpreta a cena de Eneida, relatada por Virgílio, expressa ao mesmo tempo o belo e o repulsivo, em contraponto às esculturas helênicas anteriormente encontradas, que expressavam uma certa apatia – típico de uma situação de automatização da linguagem. Há nessa cena uma dignidade trágica, seja pelo equilíbrio aparente entre a beleza espiritual no momento da dor física, seja pela supressão do grito para o gemido, que invoca o gesto, e do gemido para o silêncio, que cala o gesto e se consolida na pedra²⁰³ (ver Figura 23).

Lessing sugere que as pinturas e as esculturas, diferentemente da poesia, têm apenas um instante para representar uma composição de sentimentos. A poesia teria uma gradação crescente entre o repulsivo e o sublime, deixando o primeiro para trás. Já as artes plásticas representariam a síntese pela imagem, ou seja, a unidade registrada num momento específico. A partir dessa premissa, a dimensão trágica da cena de Laocoonte é valorizada com recursos de representação do repulsivo, da agonia e do desespero. Tais sensações desagradáveis se aproximam mais da estética do feio e não do belo; mas ao desconstruir essa dicotomia, entende-se que o belo e o feio coexistem nas grandes obras, um complementando o outro.

A deformação e o disforme são recursos de representação atribuídos à estética do feio. Em Laocoonte, é perceptível na composição a violação das proporções reais. O sacerdote é representado nu, com os músculos aparentes retesados, rompendo com a descrição de Virgílio, que se fazia em torno de um homem paramentado, vestido. Do mesmo modo, as serpentes marinhas são deformadas em seu tamanho, não correspondendo às suas proporções na natureza. Tais deformações se afastam da imitação literal para que a obra busque uma adequação entre forma e conteúdo. A força expressiva dos músculos nus representa melhor a dor do que uma veste; assim como as serpentes gigantes representam a proporção do seu veneno. Deforma-se o mimético para ele corresponder ao que ele quer expressar²⁰⁴. Laocoonte, que foi encontrada na Itália por acaso no século XVI, mudou a interpretação sobre a arte clássica e se tornou um novo cânone influenciador do renascimento e do barroco.

²⁰² ECO, Umberto. *A história da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

²⁰³ KOTHE, Flavio. *Arte comparada*. Brasília: UNB, 2016.

²⁰⁴ *Ibidem*.

A harmonia entre sociedade e estado tende a se manifestar nas belas artes. No caso da cultura clássica, essa harmonia era aparente. As forças antitéticas entre o belo e o feio, o erudito e o popular conviviam, mas pouco dialogavam; um era diurno, o outro, noturno. A feiura como categoria descritiva é oposta à tradição clássica; ela funciona como um elemento de função bem definida que é valorizar o belo pelo efeito do contraste. Na arte medieval, as composições pictóricas, que contrastam a beleza com a feiura, têm a função didática de representar as escrituras sagradas.

A representação clássica da beleza parte de uma visão moderna sobre uma projeção do passado²⁰⁵. A atualização da obra de arte como experiência requer a sua descontextualização do valor de origem ou o distanciamento da sua gênese. A sua qualidade de adaptação em outros contextos seria a condição para a grande obra de arte durar no tempo ou sobreviver a ele. Se, de outro modo, a atualização se fizer como registro de um determinado contexto, no sentido de se preservar o sistema, tem-se uma leitura historiográfica. O registro em si é atual, mas a percepção é dirigida e manipulada pelo conhecimento restrito aos fatos. A obra torna-se, então, a projeção de uma imagem histórica criada no presente.

Trata-se de uma confusão entre texto e contexto. O registro confunde-se com a interpretação e a coisa com a ideia que se tem sobre ela. Corre-se o risco de tomar o símbolo pela própria coisa – ele confunde o que é e o que deveria representar, que é o verdadeiro ideal da natureza humana. A beleza clássica idealizada sobrepõe-se a sua atualização, pois encontra as suas bases na projeção histórica; ao mesmo tempo próxima e distante, ela é canônica. O distanciamento histórico parece dificultar a atualização da obra. Pelo jogo contraditório entre a não-identidade e o consumo de imagens²⁰⁶, a percepção torna-se automatizada; exalta-se como mito e permanece distante, disfarçando as tensões originais. O resultado é uma cultura muito visitada e pouco revisitada.

Como a cultura clássica está num tempo distante (mítico), ela permanece lá, inalterada e subentendida. Os gregos alcançaram a máxima de que a beleza não deve ser tocada – nem questionada, pois é sagrada. A distância no tempo afirma-se como distância de contemplação. Mantém-se, portanto, o distanciamento entre a obra e o observador, de acordo com a hierarquia

²⁰⁵ ECO, Umberto. *A história da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

²⁰⁶ Sugere-se que o valor da antiguidade está automatizado pelo consumo das imagens, disponíveis nos catálogos e nos museus. O cartão postal antecede a experiência. Entre o século XX e XXI, as cidades antigas foram submetidas aos processos da museificação e da disneyficação do patrimônio histórico. Ver capítulos 1.3 e 2.4.

clássica dos sentidos superiores – a visão e o ouvido como elevados e o tato, olfato e paladar como instintivos ou baixos.

Pitágoras criou uma visão estética matemática do universo, em que o princípio de todas as coisas é o número. A métrica e a simetria são cânones do belo na arte grega clássica. O Cânone de Policleto traz o princípio da simetria como equilíbrio das formas e se torna modelo para as esculturas de figuras humanas. De Vitruvius a Alberti, os princípios da proporção são a condição da beleza clássica na arte e na arquitetura.

Na idade média, a matemática e a beleza estão a serviço do cosmos. O que predomina é a beleza moral, alinhada pelas mesmas leis que regem o micro e o macrocosmos. A natureza era mediadora entre o homem e o divino; o corpo e a alma do homem estariam sujeitos às mesmas leis que regulavam os fenômenos musicais. O macro e o micro constituem uma harmonia do cosmos na qual o homem está inserido. A beleza tem a finalidade, portanto, de ser mediadora entre criador e criatura. No mundo da representação dos mistérios, em que a arte didática rege um processo mais orgânico e menos matemático, o feio é o que evidencia o belo pelo contraste.

As pinturas medievais têm uma finalidade didática bem específica: a representação do sagrado. A filosofia medieval nasce da dicotomia entre o bem e o mal. O contraste é um recurso artístico usado para dar unidade ao todo, mesmo que os detalhes representem o disforme, o grotesco e o monstruoso. O mal representado torna-se belo e dele nasce o bem. O belo e o feio parecem conviver melhor nas representações artísticas da idade média; enquanto os artistas medievais parecem ter usado recursos de contraste para elevar o feio para ser bom, os artistas da antiguidade aparentam ter excluído o feio nas obras maiores, rebaixando-o às artes populares. O que resta como contraponto ao belo apolíneo são as manifestações populares dionísicas na música, no teatro e em algumas cenas da arte decorativa usada no interior das casas.

Nos dois períodos – ou melhor, na continuidade entre a sociedade antiga e a medieval – a arte parece obedecer a uma finalidade didática que é a recepção coletiva das obras cujos cânones estão integrados aos modelos de pensamento. Numa visão benjaminiana, a arte, ao se emancipar do sagrado pela burguesia, encontra um ritual em si mesma – essa é a noção de

aura²⁰⁷. Na forma do esteticismo, a arte toma o lugar do ritual religioso. A finalidade de aplicação da arte sacra é a de ser um objeto de culto, produzido artesanalmente de forma coletiva, de autoria indefinida, e de recepção também coletiva. A arte burguesa tem como finalidade a representação da sua própria compreensão, tem produção individual e autoria reconhecidas e a recepção se dá por meio individual. Ao ser emancipada da religião, a arte emancipa-se também da sua função social, dando lugar à recepção individual como sua diferenciação²⁰⁸.

Os ideais clássicos da beleza foram retomados com maior empenho no renascimento e no neoclassicismo. As belas artes e a arquitetura são marcadas por uma estética baseada em tratados e cânones, preservando, de certo modo, o seu caráter universal. Os movimentos artísticos intermediários trataram de violar ou superar as regras e os limites renascentistas que distinguiam o belo do feio, o sagrado do profano e a ordem do caos. Manifestações como o maneirismo e o barroco antecederam o romantismo como movimento de individuação do artista, na sua condição de originalidade e liberdade criativas – pelo menos até o *Concílio di Trento*²⁰⁹, violando, deformando ou superando os cânones. As violações eram representadas pela negação ou superação da métrica em direção à complexidade.

A reprodução da realidade nas pinturas renascentistas buscava um simulacro que só era possível com a sobreposição entre imitação e invenção; trazia a composição para o ponto de vista subjetivo do observador, unindo a beleza contemplada à exatidão do objeto²¹⁰. Evitava-se a contradição e o excesso, ação análoga à contenção das vontades dionisíacas conturbadas pela aparente serenidade da beleza apolínea na antiguidade clássica. A arte renascentista elevou a harmonia e o equilíbrio matemáticos a ponto de serem confundidos com o recurso da simetria no sentido vitruviano. Para manter a ordem aparente, as representações tendem a excluir o contraditório, o feio e o grotesco.

²⁰⁷ Aura é aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja. Conceito central na obra de Walter Benjamin. Desdobra-se na relação proximidade/distância, no espaço e no tempo. KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

²⁰⁸ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

²⁰⁹ O Concílio de Trento representa a Contra-reforma e foi realizado de 1545 a 1563, como o 19º concílio ecumênico da Igreja Católica. Foi convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica, no contexto da Reforma da Igreja Católica e da reação à divisão então vivida na Europa devido à Reforma Protestante.

²¹⁰ ECO, Humberto. *A história da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

As técnicas perspectivas matemáticas foram usadas como um recurso de elevação das pinturas da renascença italiana. Respeitando tais princípios, as pinturas eram consideradas belas e agradáveis, supostamente pelo efeito cenográfico resultante da aplicação das regras das proporções geométricas. Os renascentistas, entretanto, violavam as proporções matemáticas da perspectiva plana para uma melhor adequação artística; a qualidade das obras se dava menos pelas regras de proporção e mais pelo bom uso dos recursos artísticos. Mesmo sutil, essa ambiguidade é visível nas pinturas de Leonardo da Vinci e Rafael Sâncio²¹¹, por exemplo.

A representação do informal e do invisível nas obras maneiristas transcende as oposições entre belo e feio, verdadeiro e falso. A imaginação supera as qualidades matemáticas e o uso exaustivo dos instrumentos de precisão, em direção às complicações da técnica. Distanciam-se da beleza clássica canônica em direção à diferenciação do particular ao grotesco, ao maravilhoso e ao fantástico, aproximando-se da complexidade simbólica das obras posteriores, no barroco.

Abre-se espaço para que as distinções entre o belo e o feio ganhem outros sentidos, como em Giuseppe Arcimboldo²¹² (Figura 25). O belo complexo, que na idade média compunha uma narrativa didática pelo simbolismo, para os maneiristas expressa uma inclusão das forças antitéticas em prol de um todo maior, reconhecido somente séculos mais tarde²¹³. Vê-se nas obras maneiristas uma certa dramaticidade que causa o estranhamento e tende ao cômico. Assim como nas festas populares da idade média, há no contraste entre o feio e belo a experiência do cômico. O cômico seria incompleto sem o ingrediente da feiura que brota de si mesmo como regressão do belo em liberdade²¹⁴. Nessa visão, o feio, que estaria entre o belo e o cômico, somente seria aceito na arte quando manifestasse o cômico diluído nele, reforçando a experiência cômica do contraste entre o feio em si e o belo.

Os maneiristas subverteram e superaram as regras renascentistas e seus cânones a partir da complicação progressiva nas composições. A partir da tensão e dramaticidade nos temas, moveram-se em direção à complexidade, diluindo limiares entre o invisível e o visível, qualidades que foram melhor alcançadas no barroco. As obras maneiristas são refinadas e

²¹¹ Ver capítulo 5, Perspectiva e montagem.

²¹² Da série “As Quatro Estações”, em que o artista usa frutas, verduras e flores para compor a figura humana.

²¹³ ECO, Humberto. A história da feiura. Rio de Janeiro: Record, 2015.

²¹⁴ ROSENKRANZ, 1992.

costumavam fazer sucesso entre a corte burguesa, enquanto o barroco tende a expressar traços mais populares²¹⁵. Tal concepção do belo inclui muitas das contradições que antes, no classicismo e no renascimento, eram evitadas. A arte barroca se diferencia pela beleza dramática e melancólica. Para além do bem e do mal, podia dizer o belo através do feio, o verdadeiro através do falso e a vida através da morte.



Figura 25– As quatro estações, Giuseppe Arcimboldo, 1573.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

²¹⁵ Ibidem.

Os barrocos buscaram menos nos modelos e mais na totalidade da criação artística. A beleza imóvel e inanimada do modelo clássico dá espaço a uma beleza dramaticamente tensa²¹⁶. A arte barroca oferece a tensão, oposta à serenidade e à estática. A riqueza dos detalhes representa gestos dramáticos, coexistindo com gestos cômicos, grotescos e satíricos. Foge-se à imitação pura da natureza, priorizando a imaginação melancólica e ao mesmo tempo onírica. A dramatização no barroco se estende à integridade da obra, que é tensa nas relações entre a parte e o todo.

Em contrapartida, no século XVIII, o clássico é resgatado em espírito e matéria na composição harmoniosa dos cenários e na obsessão pelas ruínas. O neoclassicismo vai resgatar a beleza clássica a partir da arqueologia, a ponto de recuperar uma originalidade até então desconhecida. O estudo minucioso dos vestígios da antiguidade leva a arte e arquitetura neoclássica a alcançar um rigor reinventado – em alguns aspectos normativos, o classicismo é mais “clássico” que a sua gênese clássica. O que foge ao rigor é menor em gênero e espécie. Por cometerem os pecados do excesso com veemência, o maneirismo, o barroco e o eclético são menosprezados na arquitetura, já que ocultam suas chaves de leitura, diferente da retórica mais palatável que a métrica e a simetria clássicas podem “aparentemente” oferecer, desde a sua gênese até as suas releituras mais recentes.

Do mesmo modo que a arte medieval manipulava o belo e feio pelo recurso do contraste, em que o mal se torna belo e dele nasce o bem, os maneiristas e barrocos usam a violação das ordens matemáticas para diferenciarem a sua produção individual, mais pela particularidade e excentricidade das obras e menos pelos princípios instituídos dos gêneros. Tais condições preconizam a subjetivação e uma aparente autonomia da arte em relação aos sistemas externos.

Para as espécies desclassificadas pelos sistemas convencionais da arquitetura, qualquer possibilidade de identificação é obstruída pelo estranhamento. Muitas vezes o feio se confunde ao exótico, ao excêntrico e ao bizarro. Nos gêneros fantásticos, por exemplo, a excepcionalidade representa a própria contradição do que se entende por belo e por feio.

A supressão da linguagem artística é a destruição da autonomia da arte e, talvez, um retorno religioso – uma “re-ligação” da arte com a ideia de Deus. A arte autônoma como um fim em si mesma é o oposto da arte “medievalizada”, entendida como o retorno da arte utilitária,

²¹⁶ Ibidem.

a serviço da representação do divino²¹⁷. O nascimento do romance como gênero preconiza a perda da harmonia que caracterizou a antiguidade. O romance está longe de ser resolvido em uma síntese harmônica. A arte romântica expõe os limites entre o universal e o particular, desencadeando questionamentos sobre a supressão do vulgar e do feio, em direção à autonomia do artista.

Kant enfatizou que a beleza artística era o ponto intermediário entre a unidade do geral e do particular, unindo natureza, liberdade, conceito e sensibilidade. Hegel (2009) vê essa união como uma condição histórica, em que a beleza artística se manifesta no momento em que a ideia se desdobra. A arte moderna anunciou uma espécie de decadência das belas artes, inflacionando o mercado dos colecionadores e instituindo a cultura museológica da sociedade burguesa. Alguns autores indicam esse o momento da morte da arte (Hegel, 2009). No mundo moderno, o ideal da beleza harmoniosa ganha estatuto de museu. Pode haver então uma arte que não seja mais bela?

Se o feio é o belo imperfeito, toda unidade de beleza é suscetível à feiura, seja pela violação da sua integridade, como no caso de ruínas ou esculturas humanas incompletas, seja pela falsificação. No mundo animal, predomina a formação do nosso juízo estético de classificar o feio pelo belo imperfeito, já que tomamos o animal real pelo seu símbolo, baseado em exemplares didáticos de que há um exemplar de cada coleção. No mundo vegetal, a integridade do exemplar é relativa, pois as plantas deformadas ainda guardam unidade no seu contorno ou nas composições vegetais – a imperfeição é mais aceita como bela ou causal. Nesse sentido, os animais superam as plantas na unidade e, portanto, são mais suscetíveis à feiura. Animais deformados ou mutilados geram maior estranheza, pois sua forma acabada tem maior definição simbólica²¹⁸. A interpretação do feio na natureza poderia explicar a ideia do belo e do sublime no sistema das artes. O conceito de integridade e de unidade como pressupostos para a beleza, porém, é mais complexo. Pelos moldes renascentistas, uma estátua mutilada seria considerada incompleta, portanto, feia. A ideia do belo e do feio, entretanto, se adaptou ao valor histórico e artístico instituídos pelo culto à ruína.

O culto à ruína instituiu a beleza dos fragmentos autênticos, relativizando a feiura dos corpos mutilados ou incompletos. Desde os classicistas do século XVIII, o corpo mutilado é

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Ibidem.

artisticamente aceitável. A Vênus de Milo ou a Nice de Samotrácia (Figura 26) são incompletas como corpo, mas como fragmentos autênticos, sua unidade artística é incontestável. As duas esculturas helênicas do século II a.C. seriam exemplares da feiura pela incompletude, mas a sua integridade se dá pela forma como foram encontradas, ou seja, incompletas. Até mesmo os souvenirs replicam o fragmento; corpos completos não representariam o autêntico. Feias, hoje, são as montagens indevidas ou as cópias infieis, que fogem à imagem simbolicamente consolidada – a Vênus sem os braços, a Nice sem cabeça.



Figura 26– Vênus de Milo e Nice de Samotrácia séc. II a. C.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Na arquitetura algo semelhante acontece. A unidade artística da ruína prevalece como fragmento e não em sua integridade. Os templos gregos teriam pouco sentido se fossem reconstruídos, de acordo com os critérios de Violet Le Duc, por exemplo. O Fórum romano ou o Coliseu instituíram-se como uma sobreposição de ruínas; não faria sentido reconstruí-los, pois perderiam a sua unidade artística e histórica na paisagem de Roma (ver Figura 17).

O feio sublime é o resgate romântico da feiura, transmutando-o para a dimensão poética. Uma tela pode representar uma terrível tempestade ou o corpo mutilado, tornando o feio sublime, como nas obras *Monge diante do mar* (1810), de David Caspar Fredrich ou *Estudo de membros truncados* (1818), de Géricault²¹⁹ (Figura 27).



Figura 27– *Monge diante do mar* (1810), de David Caspar Fredrich e *Estudo de membros truncados* (1818), de Géricault. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

O estudo do feio como questionamento das convenções estéticas toma como referência o belo e a moral; incorporam à Estética o estudo do belo negativo, do diabólico, do imoral, do pecado, do distorcido e da caricatura²²⁰. Nas artes plásticas, o belo geralmente está no mundo dos homens, enquanto o feio permeia o universo dos animais. O feio infernal pode ser didático

²¹⁹ ECO, 2015.

²²⁰ ROSENKRANZ, 1992.

na afirmação da ideologia cristã, assim como a arte egípcia pode ser deformada para os padrões clássicos de imitação. São exemplos em que a feiura é historicamente aceita.

A música e as pinturas são mais suscetíveis à feiura que a arquitetura e a escultura, pelos seus modos de produção²²¹. Na arquitetura, a sobreposição de estilos e elementos decorativos num edifício pode ser julgada como feia pelos puristas, mas geralmente ele é tomado por eclético, quando predomina o empilhamento das ordens, ou fantástico, quando predomina o efeito.

O feio decadente é a ruptura da unidade artística. Os movimentos de vanguarda costumam se apropriar do feio ao comporem uma estética do choque, da inversão, da negação ou da ruptura com as convenções. O feio estilizado é o moralmente feio, já que deforma o belo pelos recursos da caricatura, da paródia ou da sátira. As charges jornalísticas são a elevação do discurso pelo rebaixamento artístico; usam a feiura para melhor comunicar a ideologia, pelo recurso do humor. As caricaturas, além de deformar a unidade artística, deformam a unidade moral.

Os conceitos do belo, sublime, feio e cômico surgem da dicotomia entre o universal e o particular. A universalidade do cânone contrasta com a manifestação da beleza particular e finita, essa é a condição inicial para uma possível “análise do Feio”. Não há cânones para a feiura; enquanto a beleza trata dos cânones, a feiura trata da variação das aparências do belo. A partir da variedade das aparições, se estabelece as modalidades do feio. Algumas dessas variações, como o kitsch, não são reconhecidos popularmente pela sua feiura, mas pela sua beleza. Por outro lado, muitas obras que estão expostas nos museus são consideradas como kitsch pelos críticos e adoradas pelo público geral.

O feio foi, de alguma maneira, resgatado nas festas populares da idade média, mas o folião talvez não fosse mais bonito que a máscara burlesca que usava: em um ato de desafio, o desagracioso era aceito e imposto como modelo²²². A visão dos excluídos é mais uma, não a verdadeira. A negação do cânone também é uma canonização. Trata-se de uma perspectiva de vingar os oprimidos, usando os mesmos mecanismos de automatização da linguagem e da arte-propaganda.

²²¹ Ibidem.

²²² ECO, 2015.

Inverter nem sempre é subverter. Ao elevar o feio, o flagelado e o excluído como cânones, invertem-se os polos do que é alto e baixo, sem, no entanto, questionar as convenções. O cânone às avessas não subverte o sistema. Quando a referência passa a ser o feio e o deformado, perde-se o gesto inicial da deformação, da paródia, da inversão e da crítica. A feiura só faz sentido em unidade e contraste com a beleza (e vice-versa), assim como as rupturas só cumprem a sua função ao lado das convenções.

Com peras amarelas
E repleta de rosas silvestres
A paisagem pátria dentro do lago,
Ó cisnes graciosos,
E embevecidos de beijos
Embebeis a cabeça
Na água sacra e sóbria.

Ai de mim, onde irei eu buscar, se
Inverno é, as flores, e onde
O raio de sol
E sombras à terra?
As muralhas estão de pé
Sem fala e frias, ao vento
Farfalham bandeiras

(HOELDERLIN, Friedrich.
Metade da vida, 1805. Trad. Flávio R. Kothe)

Um cisne que da gaiola havia se evadido
E ferindo os pés palmados no seco pavimento
Sob o áspero sol arrastava a sua branca plumagem
Perto de um regato sem água a besta abria o bico

Banhava nervosamente suas asas na poeira
E dizia com o coração saudoso do belo lago natal:
“Água, quando choverás? Trovão, quando soarás?”
Eu vejo esse mito infeliz e fatal.

(BAUDELAIRE, Charles. *O cisne*, em *As flores do mal*, 1861. Trad. Flávio R. Kothe)

O virgem, o vivaz e o belo nos dias de hoje
Vai-nos desferir um golpe de asa inebriada
Esse duro lago olvidado que subjaz à geada
O transparente glacial de voos que nunca foram!

Um cisne de outrora lembra que ele seria
Magnífico mas sem esperança se livraria
Por não ter cantado a região onde se viveria
Quando do estéril inverno o alvo luto luzia.

Todo o seu colo secunda essa branca agonia
Pelo espaço infligida à ave que o nega e aninha
Mas não o horror do solo onde a pluma se prende.

Fantasma, nesse termo seu puro brilho,
Ele fica imóvel à fria quimera do desprezo
Que no exílio inútil o Cisne, o Signo.

(MALLARMÉ, Stéphane. Trad. Flávio R. Kothe)

3.4 Sobre patos e cisnes

A figura do cisne encerra a beleza nele mesmo, compondo a sua imagem mítica. Por ser símbolo da beleza artística em diversos períodos da história da arte, o cisne pode ser considerado o próprio arquétipo do belo. A homofonia reforça a síntese: *le signe de le cigne*²²³ compõe um sistema simbólico que perpassa a literatura, a poesia, a mitologia e as artes. Como figura mítica, apresenta-se em breves aparições e transmutações humanas. É uma ave cuja brancura e graça remetem à beleza natural. O seu protagonismo no universo mítico se sustenta, no entanto, mais pelo seu simbolismo e menos pelas particularidades morfológicas, as quais se submeteram ao mito.

O cisne apresenta características recorrentes por onde aparece, como a sua qualidade de transmutação antropomórfica e o mistério que envolve as suas aparições. Simbolicamente, pode ser analisado pelo conceito do arquétipo, da metáfora e da alegoria. Isso significa compreender a figura como uma síntese de gestos aparentes e ocultos, sentidos denotativos e conotativos, os quais estão ligados a sua origem ou decifrados pela sua atualização como signo.

A figura do cisne integra a mitologia antiga desde os gregos, os povos eslavos e germânicos, até o Extremo Oriente, compondo um extenso conjunto de mitos e tradições reconhecidos nas pinturas, esculturas, desenhos, poemas e lendas²²⁴. As representações do pato, do ganso, da gaivota e de outras aves são frequentemente confundidas com a forma do cisne, que sem dúvida é a figura mais recorrente. Para o imaginário infantil, o pato é o protagonista; entre as artes decorativas, o cisne tornou-se a ave mais popular.

A brancura imaculada do cisne é análoga às vestes dos sacerdotes, pontífices, bardos e druidas. Em algumas culturas siberianas, o cisne representa a luz masculina, solar e fecundadora. Essa imagem se consolida na Grécia, como o elo de ligação entre os povos do Mediterrâneo e os hiperbóreos, a partir da beleza do cisne macho ao lado de Apolo. A beleza apolínea do cisne é a própria transmutação de Zeus no mito de Leda (Figura 28). Zeus se transmuta em cisne para seduzir Leda, rainha espartana. Ela se transmuta numa gansa para

²²³ Em francês, *cigne* (cisne) é uma palavra homófona de *signe* (signo), o que sugere que o cisne seja um signo. Tal definição será retomada posteriormente.

²²⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

escapar de Zeus. Dos dois ovos chocados, nascem os gêmeos Dióscuros. Um deles, Helena, que tinha a reputação de ser a mulher mais bela do mundo (filha de um deus cisne!), protagonizou a guerra de Troia²²⁵.



Figura 28– Leda e o cisne, Leonardo da Vinci. Leda e o cisne, Paul Cézanne. Leda e o cisne Ulpiano Checa. Leda and the Swan, séc. XVI. Cópia de Michelangelo. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

²²⁵ BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*, v. 1, Petrópolis: Vozes, 2013.

O cisne representa a beleza apolínea pelo jogo da linguagem simbólica. A partir do mito de Leda, o cisne se torna símbolo da criação como parte dos sistemas canônicos da antiguidade clássica. O lago é a água sagrada que suspende o mito; é o espelho tênue entre o mundo aparente e o oculto que, tensionados, compõem a beleza apolínea. A linguagem era como um esporte na Grécia antiga. Seja pela retórica ou pelas alegorias, os gregos eram ótimos marqueteiros porque desenvolveram a capacidade de tomar a essência pela aparência.

No entanto, essa condição de gênese é ampla e anterior, na visão de que o cisne choca o ovo do mundo, como o ganso do Nilo no antigo Egito. Em contos dos povos altaicos, o cisne tem uma dimensão de gênese, representado como uma ave de luz, de beleza deslumbrante e imaculada, como “uma virgem celeste que será fecundada pela água ou pela terra para dar origem ao gênero humano”²²⁶.

Na maioria dos povos eslavos, escandinavos, iranianos e turcos, a luz celeste representada pelo cisne deixa de ser masculina e fecundante para tornar-se feminina e fecundada, representada pela luz lunar, leitosa e doce, de uma virgem mítica. Há em Leda uma bipolarização do símbolo do cisne; a combinação do cisne macho e da gansa fêmea trazem a união da dimensão diurna (solar e masculina) e noturna (lunar e feminina), harmonizada, para os gregos, num ser hermafrodita.

O cisne é a imagem do desejo bipolarizado, é hermafrodita: feminino na contemplação das águas luminosas e masculino na ação, conforme Bachelard (2003) analisa uma cena de Fausto. O canto do cisne representa a morte amorosa, ele morre cantando e canta morrendo, sendo o canto o símbolo do primeiro desejo que é o sexual. Como síntese entre o feminino e o masculino, a figura do cisne preserva o mistério sagrado sendo um arquétipo do andrógino. Na alquimia, o cisne representa o mercúrio tanto pela sua mobilidade, quanto pela sua volatilidade. Exprime um centro místico e a união dos opostos, entre a água e o fogo, afirmando a sua simbologia andrógina.

O cisne negro foi sacralizado pelo simbolismo oculto, sendo o inverso simbólico do branco²²⁷. Até o século XVIII, os cientistas afirmavam que os cisnes eram brancos e o cisne negro era altamente improvável. O “improvável” aconteceu em 1697, quando alguns cisnes negros foram encontrados por acaso na Austrália, o que reforça a sua natureza de exceção.

²²⁶ CHEVALIER, 1988, p. 257.

²²⁷ Ibidem.

Inspirado nesse evento, Nassim Taleb²²⁸ cria a teoria do Black Swan, ou a teoria do “altamente improvável”, que foi um best-seller no campo dos estudos econômicos, principalmente os aplicados ao mercado financeiro.

A teoria do altamente improvável se traduz em uma lógica baseada em eventos imprevisíveis, que causam grande impacto. Surgem conjecturas após a ocorrência de que o evento era previsível sob um conjunto de fatos ocultos, não percebidos pela maioria das pessoas. A partir da sua aparição atípica – típica do cisne como mito – racionaliza-se a improbabilidade pela retrospectiva especulativa da conjectura que o gerou²²⁹. Eventos como o Google, a queda de um meteoro no planeta, o 11 de setembro e as *fakes-news* são considerados cisnes negros, segundo a teoria.

A antiga presunção dos cientistas sobre a improbabilidade do cisne negro existir dá lugar à sofisticada teoria do altamente improvável como uma hiperracionalização das ações humanas aplicadas ao mercado financeiro. O livro de Taleb é considerado um dos doze mais influentes do mundo e sua teoria uma nova fronteira do conhecimento. Os grandes investidores especulam o próximo Black Swan, prevendo uma nova virada na economia mundial. O cisne negro representa, enfim, uma virada no jogo do poder: a sofisticação dos mecanismos de especulação financeira sobre as políticas conservadoras na economia mundial.

O último canto do cisne representa a beleza da morte. As lendas antigas descrevem o cisne como mudo em vida, que canta somente diante da sua morte – é o elemento trágico da beleza. O canto do cisne é uma metáfora da morte, numa cena trágica típica de um *gran finale* teatral. Há esforços, na antiguidade clássica, em manter a lenda e também desmistificá-la. De qualquer modo, o canto do cisne é peculiar o bastante para compor a figura mítica na sua dimensão de contemplação e música (visão e audição), fortalecida como ícone clássico da beleza apolínea e da arte.

A cena do canto do cisne antes de morrer, ou antes da sua decadência, ou mesmo ao prever a sua morte, é trágica e por isso alcança a sua sublimação como símbolo. Na fábula *O*

²²⁸ TALEB, Nassim. *Black Swan*. São Paulo: Random House, 2007.

²²⁹ *Ibidem*.

Cisne e o Ganso, de Esopo, o canto é o elemento chave. Ameaçado de morte por engano, pois quem deveria morrer era o ganso, o cisne é salvo pelo seu majestoso canto²³⁰.

No final do século XIX, duas produções se destacam na Rússia. O Lago dos Cisnes, composição de Tchaikovsky em 1876, em Paris, por encomenda do Teatro Bolshoi em Moscou. Primeiramente um fracasso de público, a peça foi remontada por Lev Ivanov em quatro atos e apresentada pela primeira vez em São Petersburgo, em 1895. Essa versão é chamada de atos brancos, em que as mulheres-cisnes dançam na floresta²³¹. A outra composição é a Morte do Cisne, uma coreografia de Michel Fokine para um solo criado e apresentado pela bailarina russa Anna Pavlova²³².

O solo de Fokine e os atos de Ivanov logo tornaram-se um produto de exportação da Rússia, como ícones do balé moderno, erudito e popular, no início do século XX. O sucesso é replicado em diversas formas artísticas, inclusive no cinema, que explora as tensões psicológicas do conflito de Odete, entre o amor intermediado e o amor livre. Apesar do enredo geralmente incorporar traços trágicos, o final do Lago dos Cisnes muda de acordo com a montagem, variando do suicídio dos protagonistas à vitória dos amantes.

A maior homenagem dedicada ao ícone do cisne, no entanto, remonta a uma cadeia de importantes expressões artísticas no século XIX. Richard Wagner compõe na década de 1840 as óperas Lohengrin (1848) e Parsifal (Figura 29), inspirado no poeta épico alemão Wolfram von Eschenbach, cavaleiro medieval do século XII. Tais poemas, que se originam da literatura medieval germânica, remontam às lendas dos cavaleiros medievais da Távola Redonda, ligados ao Santo Graal.

Envolvido por um encantamento profundo com a pessoa e a obra de Wagner, Ludwig II, quando rei da Baviera no século XIX, idealiza o “Castelo do Cavaleiro do Cisne”. O rei, que foi destronado por insanidade, explorou extensivamente o imaginário das lendas de Lohengrin na decoração cenográfica do castelo.

²³⁰ ESOPPO. *Fábulas de Esopo*. Trad. Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 2014.

²³¹ A primeira apresentação foi em Moscou em 20 de fevereiro de 1877. Sua segunda versão permanece até hoje (BANDEIRA, Luiza. *Mundo da dança*. 2009).

²³² Disponível em: <http://www.poesiaeencanto.com.br/2013/10/a-morte-do-cisne.html>. Acesso em: 15 agosto 2018.



Figura 29– Cenas das óperas de Parsifal em Helsinki, 2005. Lohengrin em Bayreuth, 1958.
Fonte: MILLINGTON, Barry. Wagner and his operas.
New York: Oxford University press, 2006.

Segundo a lenda, Lohengrin, o Cavaleiro do Cisne (Figura 30) teria recebido do Santo Graal poderes místicos condicionados a um segredo. A figura de Lohengrin aparece num barco guiado por um cisne para defender a causa da princesa Elsa de Brabant (citação), sob o tabu de que a pergunta sobre seu nome e sua origem jamais deveria ser feita. O cisne é o irmão de Elsa transmutado, parte de uma compilação para destronar os irmãos.



Figura 30– Ilustração literária, por Otto von Leixner. Leipzig, 1880.
Lohengrin (ópera). A chegada de Lohengrin em Brabante. Lohengrin by Walter Crane, 1895.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

O último canto do cisne representaria nesse contexto a luta interna da alma na batalha da vida e nas batalhas reais, na última atuação física e moral do guerreiro. O segredo velado é um recurso que potencializa a figura mítica do cisne em contraposição à estrutura medieval onde os títulos de nobreza são condicionados pela lógica do sangue real. Essa condição que permeia a lenda: a relação da virtude (a religião) com a nobreza.

O castelo foi originalmente chamado de "Novo Castelo Hohenschwangau", onde o rei passou sua infância. Decorado com cenas de lendas e poemas medievais, o antigo castelo foi o cenário em que o jovem Ludwig se identificou com Lohengrin, o Cavaleiro do Cisne. O cisne era o animal heráldico dos condes de Schwangau, do qual o rei se sentia sucessor²³³. Após a sua morte misteriosa, o novo castelo foi renomeado como Neuschwanstein, que etimologicamente significa “Pedra do Novo Cisne²³⁴”.



Figura 31– Ilustração do cenógrafo de Munique Christian Jank, contratado para desenhar Neuschwanstein.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

²³³ NORRIS, J. Lacy. *The New Arthurian Encyclopedia*. New York: Library of Congress, 2013.

²³⁴ Também pode significar “Rocha do Novo Cisne” ou “Novo Rochedo do Cisne”. Popularmente, é conhecido por “Castelo do Cisne”.

Neuschwanstein é, sem dúvida, a maior e mais extravagante homenagem à obra de Wagner (Figura 31). O seu ideal de beleza, que geneticamente está na figura do cisne e na música de Wagner, se estende a uma série de castelos, teatros e palácios pela Europa. Posteriormente, em meados do século XX, compôs o imaginário fantástico de Walt Disney que, encantado pelo Castelo do Cisne, idealiza as maiores miniaturas do mundo fantástico dos castelos encantados – os castelos da Bela Adormecida, na Disneyworld, e da Cinderela, na Disney.

O cisne abre algumas chaves de interpretação reveladas pela desconstrução do cânone além da sua idealização como mito, seja pelo sagrado masculino, feminino ou andrógino. A figura do cisne, como alegoria do belo, afirma os valores da tradição clássica pela sua graciosidade e brancura harmônicos, acima das contradições mundanas. Trata-se de um recurso de elevação artística e moral a partir da imitação do belo na natureza. A figura alegórica permanece no tempo, automatizada na sua função didática de transmitir o mito. Suspendendo o mito ao estranhamento, emergem as forças antitéticas que compõem a sua essência.

O cisne é o símbolo da poesia e do poeta simbolista. Curiosamente, em francês, *cigne* (cisne) é uma palavra homófona de *signe* (signo), o que sugere que o cisne seja um signo, ou a própria alegoria do poema, como fala exilada do poeta. A figura do cisne como metáfora do poeta aparece na poesia simbolista de Hölderlin, Baudelaire e Mallarmé. Imersos no espírito de decadência do século XIX, os poetas revelam a si mesmos através do cisne numa condição inadequada, fora do seu habitat, assim como o poeta moderno, que estava deslocado, incompreendido, isolado do mundo e isolado *no mundo*²³⁵.

Baudelaire retoma a imagem do cisne apolíneo como símbolo da transcendência, mas no poema *O cisne* o desloca de seu ambiente natural, o lago, colocando-o numa situação de exílio e agonia. A cenografia composta por Baudelaire traz o lago seco, o sol escaldante e o andar desajustado da ave que escapara do seu cativeiro. Esse desajustamento é análogo ao poema de Mallarmé sobre o cisne que também está isolado, preso, porém, na situação oposta, pelo exílio da sua beleza (cisne de outrora) refletida no lago congelado. O poema fala de uma época e lugares extintos pelas rápidas transformações da cidade, como num lago congelado pela

²³⁵ ANSELMINI MATANGRANO, Bruno. *Cisne isolado, sujeito deslocado*: Mallarmé em diálogo com Apolo, Baudelaire, Andersen e Eduardo Guimaraens. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 24, n. 3, p. 127-141, dez. 2014. ISSN 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6351/8677>>

frieza das relações do mundo moderno. O exílio do cisne é o exílio do signo poético, daquilo que poderia ser puro e belo, mas é inútil. Assim como o lago congelado não é pouso para o cisne, o signo interiorizou em si o branco da paisagem hostil, invernal, mas não tem síntese possível em que repousar²³⁶.

As duas imagens remetem ao desajustamento do poeta num mundo opressor que não o compreende. Essa inadequação, do corpo e da alma, é representada simbolicamente pelas súplicas e pelo canto abafado do cisne. O frio e o calor, o gelo e o sol, são no fundo polaridades de uma mesma dimensão opressora que são os extremos na natureza, ambos fora do ambiente natural dos cisnes. Preso e exilado, o cisne de Mallarmé não canta e nem voa. A ausência do seu canto e seu voo representam a sua natureza transcendente, mesmo que impossibilitada pelo aprisionamento no gelo ou pela falta de água no lago seco – uma metáfora da inadequação do poeta-cisne no mundo, desejando ascender ou transcender. A esterilidade do lago congelado força a ave a permanecer estática, no mesmo lugar, assim como o tédio do poeta que fica aprisionado à sua existência medíocre, junto aos que não o compreendem.

A arte é resistência e refúgio. A exclusão permite a inclusão no difícil percurso pela visão diferenciada que pode se sedimentar numa obra de arte. Somos incluídos na vida sem sermos perguntados; ficamos incluídos nela com o direito permanente de dela nos excluirmos; temos de com ela aprender a inevitabilidade de nossa exclusão²³⁷. O excluído é aquele que é rebaixado para depois ser elevado, ou que se rebaixa para melhor se elevar. Os excluídos são a salvação; alimentam as profecias, como em Cristo, que ressuscita, ou no mito de Filocteto, de Sófocles.

Cristo é a figura do renegado que retorna como o salvado. Tem o seu apogeu no momento da crucificação, quando é mais degradado²³⁸. É o elevado que se rebaixa para elevar-se mais, na glória da ressuscitação. Filocteto²³⁹ é abandonado na ilha de Lemnos por Odisseu e

²³⁶ KOTHE, Flávio R. *O nosso poetinha*: Vinícius de Moraes. *Contato*, n. 3, Brasília, p. 97-115, 1999.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Idem*, 2000.

²³⁹ O mito de *Filocteto* ou *Filoctetes* trata da última tragédia de Sófocles produzida, em 409 a.C., durante a vida do autor, e já recebera tratamento literário e artístico por diversos autores anteriormente: no segundo livro da *Ilíada*, no terceiro livro da *Odisseia*, em Homero (c. VII a.C.), em Píndaro (c. 522–443 a.C.) e Baquírides (c. 516–451 a.C.). Apesar das variações, podemos estabelecer que o núcleo do mito consiste no abandono de Filoctetes na ilha de Lemnos por Odisseu e pela armada grega que rumava a Troia. Filoctetes foi picado no pé por uma serpente, e sua ferida não o mata, apesar de causar terríveis dores e emanar pus e fétido odor. Perto do fim do combate em Troia, um oráculo profetiza que a cidade só será tomada — embora haja divergência entre os críticos em relação à profecia — com a presença de Filoctetes e com o arco e as flechas de Hércules, naquele tempo

pela armada grega que rumava a Troia; ferido por uma picada de serpente, é tomado de dores terríveis, o que dá corpo à tragédia. Um oráculo profetiza que a presença de Filocteto e o arco e flechas de Hércules reforçaria o exército aqueu derrotando Troia.

Não se trata de uma redenção dos excluídos em direção a uma estética dos oprimidos, nos moldes de Paulo Freire. Trata-se de incorporar a exclusão como parte da natureza da obra de arte e da sua condição de estranhamento. A exclusão e o retorno do excluído representam o movimento pendular das vanguardas, de negação e reintegração, ao voltar ao centro como convenções. É o retorno do cisne poeta.

A beleza oculta do cisne é tomada como aparente, a dimensão trágica é silenciada pelo distanciamento da contemplação, o símbolo é tomado pela realidade, o conteúdo pelo discurso e a deformação pela transmutação. Quando filhote, o cisne é de fato estranho e desproporcional. Quando o “patinho feio” cresce, porém, ele se torna a mais bela das aves: transmuta sua feiura na beleza mítica representada pela brancura, graciosidade e leveza dos movimentos. Longe da sua composição mítica ou do seu valor de culto, o cisne cai no gosto popular. A arte mimética sai de moda e o cisne é reproduzido como objeto kitsch.

No conto do *Patinho feio*, de Hans Christian Andersen, no século XIX, o filhote do cisne representa a inadequação da diferença, o incompreendido e o deslocado, como o cisne-poeta em Baudelaire e Mallarmé. A condição de patinho feio é experimentada pelos poetas simbolistas, o cisne isolado é o poeta deslocado de sua natureza. Retoma-se na poesia simbolista o cisne apolíneo como símbolo da beleza e da poesia e, ao mesmo tempo, invoca-se o cisne solitário e incompreendido, a própria imagem da melancolia. Essa unidade entre dois mundos, o aparente e o sensível, é reflexo da inadequação do artista no mundo.

A moral da fábula do patinho feio é que não devemos julgar pelas aparências, ou o que importa é a beleza interior ou a beleza utilitária – ambas baseadas no comportamento “exemplar” dos patos. Na visão comportamental, o patinho feio representa a sensação de deslocamento e de baixa autoestima do ser humano. O cisne na fábula representa a

em posse do herói abandonado na ilha. Odisseu é encarregado, então, de buscar Filoctetes em Lemnos e conduzi-lo à cidadela. Com Filoctetes reforçando o exército aqueu, a cidadela é finalmente derrotada. GEMELLI, Cesar L. A guerra de Neoptólemo no *Filoctetes* de Sófocles. Nau Literária: crítica e teoria de literaturas. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre Vol. 11 N. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/nauliteraria>

transcendência do escritor para uma consciência maior do seu valor no mundo, em direção à superação dos seus traumas de infância.

Há contradições na morfologia do cisne. O seu canto simboliza o fim da sua vida, o último esforço, como a obra de arte que para se materializar, morre. A sua plumagem branca esconde uma pele negra. Tem belas asas e dificilmente voa²⁴⁰. A moral popular é oposta à mitologia, que mostra o cisne como o modelo da beleza aparente apolínea da contemplação. O cisne não tem comportamento exemplar; ele surge em aparições mágicas e missões misteriosas, no conto do Cavaleiro do cisne, ou seduz a rainha de Esparta, em Leda. Na maior parte das suas aparições o cisne é uma transmutação da figura humana ou entidade divina (Leonardo da Vinci – *Leda e o Cisne*).

Na dimensão estética do conto de Andersen, o cisne filhote é a deformação do pato. Quando adultos, os patos e gansos são cisnes deformados, já que a proporção destes é mais bela e graciosa e, portanto, deveria ser a referência. O pato, pode ser tomado por cânone às avessas, o não artístico, o não sublime, o modelar – sendo modesto, bem-comportado e comum, é canônico. Já o cisne é cânone do incomum, que se tornou comum, trivial pela popularização das artes decorativas, pois nada escapa à sedução do kitsch.

No contexto do ninho da pata, o pato é o modelo da beleza e do bom comportamento, enquanto o cisne é o estranho, o excêntrico, fora do centro. No ponto alto do conto, tal construção é invertida pela aparição da figura mítica do cisne: a sua imagem espelhada no lago, num momento de autocontemplação e desvelamento da verdade. Enquanto o patinho feio transcende seus limites e reconhece, glorioso, a sua imagem verdadeira, os patos exemplares permanecem no seu espaço comum e nada muda de lugar²⁴¹.

A metáfora da condição humana *A águia e a galinha*, de Leonardo Boff²⁴², é semelhante. As galinhas representam o medíocre e a massa de manobra – ignoram o fato de que a cerca baixa não as impede de fugir do galinheiro. A figura da águia é o símbolo da liberdade e da sublimação frente à opressão e ao controle sobre os operários. Sublime é se jogar no precipício olhando para o horizonte - uma visão de que o auto sacrifício traz a elevação do espírito, de

²⁴⁰ "Swan," www.christiansymbols.net/animals_18.php; accessed 22 March 2017

²⁴¹ ANDERSEN, Hans C. *Histórias do cisne*, Rio de Janeiro: Cia. das Letrinhas, 2010.

²⁴² BOFF, Leonardo. *Ecologia*. São Paulo: Ática, 1995.

_____ *Nova Era*. São Paulo: Ática, 1994.

volta ao centro. Mal sabem as galinhas que as águias, ao mesmo tempo que representam o sonho de liberdade no universo restrito da cerca, são as aves que comandam o sistema. O conto deforma a verdade de que as águias não nascem no galinheiro e sim no alto dos precipícios. De lá, não se sacrificam por ninguém, obedecem ao seu instinto de sobrevivência individual. No mundo das galinhas, somente quem foge do sistema consegue chegar ao poder. A elevação é, portanto, a decadência do ideal comunista, enquanto a mediocridade é o seu sagrado. Outro problema é a supervalorização dos patos, das galinhas e das ovelhas em detrimento a uma estética do oprimido, esquecendo-se das qualidades dos lobos, dos cisnes e das águias. Nesse caso, a diversidade entre espécies e gêneros fica em segundo plano, e o conteúdo simbólico, sujeito às ideologias.

No universo lúdico infantil dos desenhos animados, o pato é uma espécie de cânone às avessas. Para um personagem humorístico, o Pato Donald é bastante mal-humorado. Ele é o complemento e antítese do Mickey Mouse, o ícone-herói americano. Não é mera coincidência o pato ser um personagem ranzinza, próximo à figura do inglês ultrapassado, e o rato audaz, próximo do americano visionário, como Walt Disney, que ao final sempre se dá bem. Nas histórias, o Pato Donald é punido por ser azarado. É uma figura rebaixada numa espécie de cânone moral que, ao negar o politicamente incorreto, afirma-o como modelo. Enquanto isso, o Mickey Mouse é a figura que representa o sonho americano sendo o ícone-herói, eternamente vencedor.

Já para Robert Venturi, a categoria do pato representa a coerência ideal entre forma e função. Trata-se de uma categoria estética criada por Robert Venturi que, junto ao seu par antagônico, o “galpão decorado”, pode dar mais sentido à dimensão simbólica na arquitetura. O “pato” de Venturi representa a vontade da arquitetura em sublimar-se no campo artístico. No anseio da unidade perfeita entre forma e função, a arquitetura escultórica torna-se um pato, medíocre (Figura 32).

Antagônico, o galpão decorado admite todo tipo de interferência, inclusive o empilhamento dos estilos. Permite, assim, que convivam a complexidade e a vulgaridade. A imagem da escultura habitável soa estranho, já que, assim como os demais gêneros nas belas artes, ela deve ser contemplada à distância. Sendo habitada, a escultura torna-se arquitetura; sendo habitável, ela se torna mais utilitária e menos artística. Na visão de que a arquitetura, para se aproximar das artes, deve se aproximar da escultura e se distanciar da sua condição

meramente utilitária, o pato é a união das duas medidas, de forma indissolúvel, a unidade formal que atende à função específica de um determinado programa²⁴³.

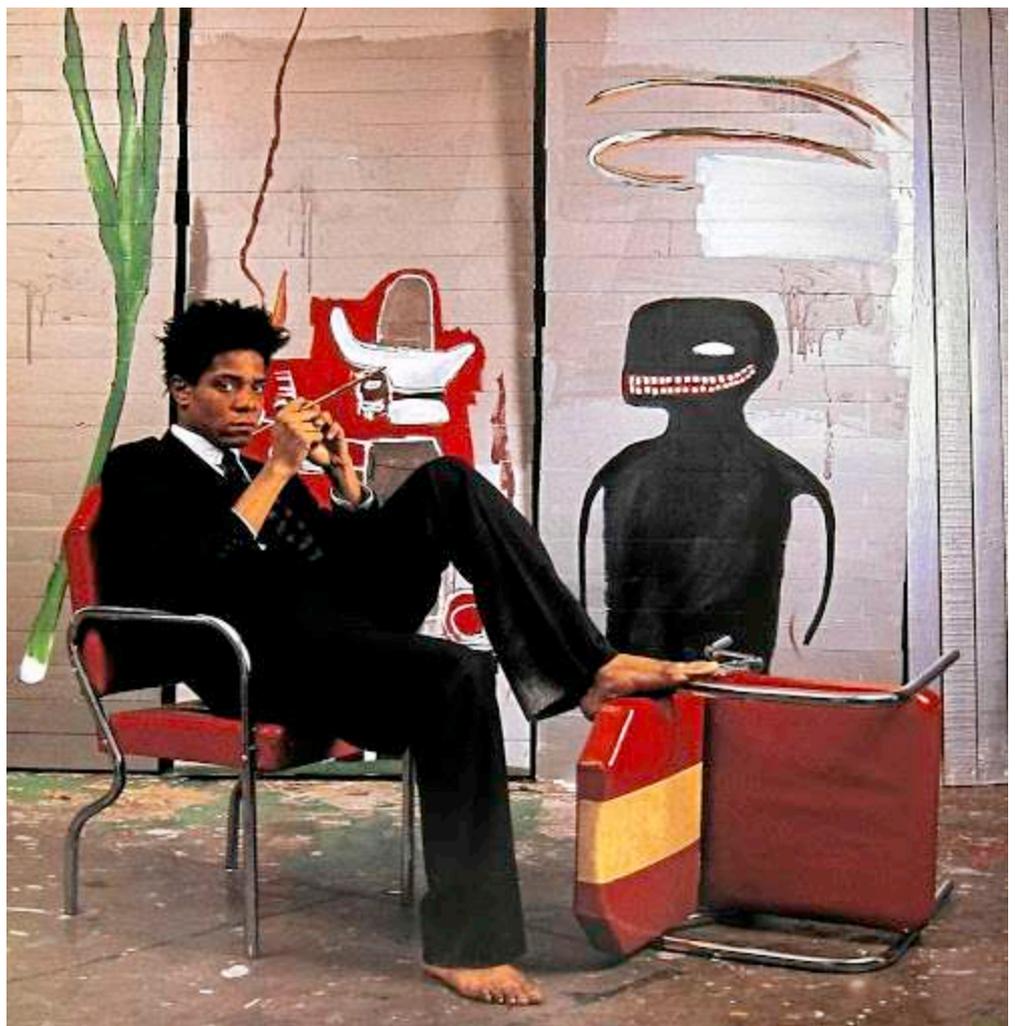


Figura 32– O pato de Long Island. Edifício construído para promover a venda de patos
Fonte: <https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2012/02/24/0-pato-e-o-abrigo>.

O galpão decorado é o simbolismo do banal que acolhe todos os estilos por acréscimo, empilhamento ou acomodação. Inclui a arte elevada e a baixa, e todas as suas nuances, enquanto o pato só admite o gesto primordial de uma ordem coerente. No seu jogo de ironias, Robert Venturi rebaixa o elevado dando-lhe o nome de pato, numa acidez de quem está questionando a erudição da arquitetura e da cidade modernistas.

Como categoria arquitetônica, o pato deseja ter a perfeição e a coerência do cisne, mas paradoxalmente, a figura do cisne representa as artes decorativas e não a escultura habitável. Os gêneros artísticos dos “neos”, do eclético e do pós-moderno, representados pelo galpão decorado, produziram edifícios que admitiam o acréscimo da decoração sem perder sua unidade. Assim permaneceram monumentais as igrejas barrocas, os palácios ecléticos e os castelos neogóticos. Adequando-se, os galpões tornaram-se cisnes na arquitetura.

²⁴³ VENTURI, 2003.



(Jean-Michel Basquiat, 1982)

3.5 O underground

Um pai zeloso leva seu filho ao museu. “Papai, por que me trouxe aqui para ver esses rabiscos?” Tenta o pai explicar ao filho as obras de Basquiat: “Imagina esse moço vivendo em Nova Iorque nos anos 1980. Violência, racismo, tráfico e prostituição, eram tantos sentimentos confusos e de revolta, e o moço guardava tudo isso dentro dele. Até o dia em que ele precisou colocar tudo para fora e esse foi o resultado”.

As telas de Basquiat são vendidas por milhões de dólares, sendo que a maioria nem tela é, é suporte improvisado. Suas obras ganharam projeção internacional na década de 1980, deslocando-se da periferia nova-iorquina às galerias de arte na Europa. Seu estilo foi classificado como primitivismo e, depois, como neoexpressionismo, ao lado de artistas da mesma época como Andy Warhol e Bárbara Kruger.

Basquiat eleva-se pelo rebaixamento da sua obra e assim torna-se uma celebridade. Como artista, ele representa o herói pós-moderno que subverte o sistema das artes e, ao mesmo tempo, afirma o sistema de produção artística. Como ícone, ele é o cânone que desloca a periferia para o centro. Caricatura do artista precoce, é a Cinderela das minorias: gay, negro, artista, pobre e virtuoso. A mesma arte que o levou à fama perdeu seu contexto de origem para ganhar as galerias de arte de Nova Iorque. A mesma fama que lhe prometeu o final feliz, subverteu o conto de fadas – foram as telas, libertas do gênio, que se tornaram Cinderelas.

A popularidade é a antítese do *underground*. É a elevação pelo rebaixamento, em que o baixo perde o sentido de ser baixo. Ela sobrevive da celebração das celebridades que se deslocam da periferia para os centros de poder, condição que faz do popular um célebre. Os realities shows, as redes sociais e os best-sellers na literatura, televisão e cinema representam hoje o que o universo apolíneo representou para os gregos: a cultura da aparência.

A música popular emerge no mundo dionisíaco das periferias para ser incorporada no universo das celebridades, que se tornam canônicas e voltam para a periferia. É um ciclo que pode ser representado pelo desenho de uma mandala, onde os atores se afastam e se aproximam, num movimento gravitacional em torno do centro. Na mandala, o centro permanece intacto, intocável, canônico. Na música popular o centro da mandala está nas forças que fabricam a

popularidade e as celebridades - os best-sellers. Muda quem está no centro, mas o modelo é sempre o mesmo, baseado na concentração do poder.

O artista se considera autônomo, mas representa um sistema simbólico da sua cultura e de seu tempo, obedece a um cânone, a um paradigma, a um centro. Mesmo que a obra seja a negação de um paradigma, ou a sua ausência, ele estará lá, pela sua negação. Essa é a contradição fundamental do artista: ser livre e estar preso ao seu tempo, ao seu labirinto.

Os sistemas em geral tendem a funcionar de modo cêntrico. Na antiguidade, o centro era o planeta, no renascimento, o centro se desloca da terra para o sol. Enquanto a perspectiva clássica permitia uma visão múltipla em torno dos mesmos mitos, a renascentista tinha uma preocupação ótica com o centro da composição. Tal recurso cenográfico impunha uma ordem lógica aparentemente dominada pelo pintor e pelo observador, alinhando-os pelo ponto de fuga central. A chave de leitura que revela o centro está representada na própria pintura, pelos recursos do cenário.

A arte obedece ao movimento circular. O alto nas artes é entendido como centro e o baixo como periferia. Os recursos de elevação e rebaixamento tomam o sentido contrário na tentativa de contrapor o movimento dominante. Essa é a lógica das vanguardas. Os ciclos artísticos são alimentados pelo movimento de rebaixar a arte maior, tradicional, e de elevar a periférica, deslocando-a para o centro, como uma mandala. O movimento de se aproximar e de se afastar do centro é cíclico e não linear. A visão da mandala (Figura 33) é de certo modo cósmica, apresenta em sua forma equilíbrio e sustentabilidade internos.

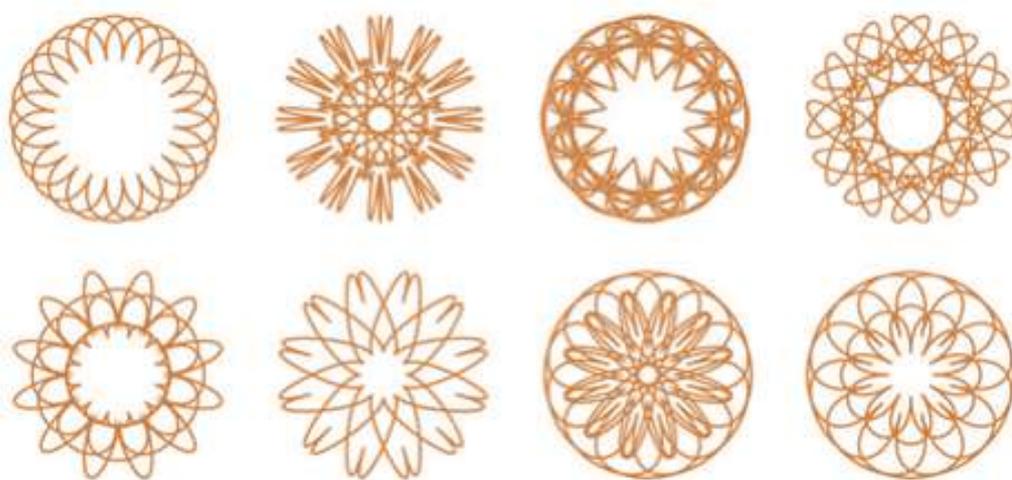


Figura 33– Mandalas.
Fonte: www.donteatthepaste.com

Apesar de constante aproximação e afastamento, o centro fundamentalmente e geometricamente não se desloca. As vanguardas artísticas nem sempre se definem como rupturas de paradigmas, elas se aproximam mais de ciclos que se afastam e voltam aos mesmos cânones. Aparentemente mudam, mas o sistema permanece centralizador.

Olhar o “estranho” com estranhamento faz parte da lógica do sistema das artes. Surgem, nesse contexto, dois mecanismos: o da exclusão do diferente (centrífugo) ou da inclusão por piedade (centrípeto). A primeira se afirma no sistema de classificações vigente, que considera os exemplares e os não-exemplares mais como antagônicos e menos como complementares. A segunda é uma atitude paternalista ou pedagógica em relação à periferia, uma espécie de remorso cultural em relação aos excluídos. Institui-se, nesse sentido, o “politicamente correto”: atrair o periférico para o centro ou aderir à periferia. O que muda, entretanto, é a periferia em relação ao centro, e não o centro em relação à periferia. Mudam os temas, mas o sistema é o mesmo.

O herói clássico é essencialmente cêntrico; o herói moderno é o anti-herói, o herói problemático, que não se adequa ao cenário em que está. Diferente da antiguidade e da idade média, em que o excêntrico compunha o todo, ou no renascimento, em que era exceção, o excêntrico na pós-modernidade é a regra. Na arte moderna, a norma é fugir da norma, romper a moldura, destruir a figura, é a negação do centro. A ideologia moderna é o cultivo da excentricidade, a partir do fragmento e da descentralização. É uma espécie de coletivo dos individuais – o próprio gênero romântico.

Como subproduto da modernidade, os pós-modernos nascem do lado de fora do centro, são excêntricos, por regra. O novo centro é estar fora; a particularidade da obra é reconhecida mais pelas suas diferenças e menos pelas similaridades. Há, aparentemente, uma dissolução nas artes entre o centro e a periferia, que se manifesta de forma mais literal na arte contemporânea, em direção ao policentrismo.

A geração moderna foi educada para procurar o desequilíbrio e promover a contracultura, a marginalidade e a periferia. O ex-centrismo, contestando o centro, tornou-se o novo centro. Os artistas da década de 1960 foram seduzidos pela marginalidade e promoveram uma espécie de arte engajada. Hélio Oiticica, ao deslocar-se para o Morro da Mangueira, libera a face dionisíaca das manifestações artísticas: traz o centro para a favela, instituindo-a como parte do centro.

Hélio Oiticica inaugura uma estética da favela a partir de instalações no Morro da Mangueira como os *Labirintos*, os *Penetráveis*, os *Parangolés*, o *Éden* e o *Tropicália*. São obras labirínticas, sensoriais, análogas ao traçado urbano e à arquitetura das favelas (Figura 34). Trata-se de uma tradução do trivial em forma de instalações interativas. O público alvo, que pela intenção do artista era indistinto, foi deslocado para as elites e intelectuais, os quais subiram o morro para fazer corpo ao gesto vanguardista de Oiticica e, é claro, pelo motivo do samba (que há bastante tempo já ganhou as elites).

A obra de Oiticica adquire uma função política quando leva o centro à periferia. Busca a desintelectualização da arte a partir das suas experiências estéticas no Morro da Mangueira no Rio de Janeiro. Ele descobre na dança improvisada, que é o samba do morro, o “seu tão desejado mito do labirinto”. A dança, que na sua obra é dionisíaca – sem projeto-coreografia – lhe serve, assim como para Teseu, como representação desse mito²⁴⁴. Para ele, a descoberta da dança mítica pelo samba é um rito de passagem; a sua morte como artista da elite, e o seu renascimento como um artista livre e marginalizado, nasce, segundo o seu amigo Mário Pedrosa, do seu “impenitente inconformismo estético”²⁴⁵.

Na criação dos *Labirintos e Penetráveis*, Oiticica faz uso de maquetes e de certo planejamento arquitetônico, mas aos poucos sua obra e seu discurso tendem ao improvisado e a uma maior valorização da experiência. O seu desejo pelas coisas menos formalistas e estetizantes e mais imprevisíveis fazem da obra de Oiticica algo análogo ao discurso sobre cidade planejada e cidade espontânea, ou seja, o centro e a periferia - no caso, a favela.

O desenho urbano evita o labirinto. A arquitetura e o urbanismo são antilabirínticos por natureza e o projeto em si é a antecipação do mapa, geralmente visto do seu exterior. A visão de quem experimenta o labirinto é uma visão de interior, fragmentária - condição essa de ser labiríntica. A verdadeira prisão não é o labirinto, mas o próprio projeto, que joga a existência para mais tarde, sendo o inverso da experiência. Muitas vezes, ao tratarem o espaço urbano como objeto, os planos urbanísticos transformam os labirintos em pirâmides fechadas. A

²⁴⁴ BERENSTEIN, Jacques Paola. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, RJ: Casa da Palavra, 2011, p. 76.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 78.

pirâmide é o espaço seguro totalizante, o oposto do labirinto que tem na incerteza o seu devir maior²⁴⁶.



Figura 34– Penetráveis e Tropicália, 1960.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

O espaço da favela-labirinto alcança o deleite do público e evoca a espetacularização da imagem da desgraça, da miséria. A dimensão artística da favela se desenvolve aqui a partir da ideia de sua estetização como imagem-fragmento ou como objeto artístico isolado (ou não) de

²⁴⁶ Ibidem.

suas próprias tensões. Há uma supervalorização do discurso em direção à arte engajada que, paradoxalmente, é elitizada.

Ao subir o morro da Mangueira, o visitante tem uma experiência múltipla: sente medo, compaixão e horror à pobreza, mas também o deleite ao vivenciar a própria paisagem como objeto estético, ou como vivência dionisíaca pelo ritmo do samba. A experiência do estrangeiro que visita uma instalação de Oiticica é a de um espetáculo teatral trágico. A dimensão trágica estaria no sentimento de deleite com a obra locada na própria favela, na paisagem de pobreza do morro, e no discurso do próprio artista, que tem a intenção de provocar o deleite, mas também o horror.

O espaço do labirinto forma um percurso que retarda a chegada do visitante ao centro. Para quem o desafia, a travessia sugere o renascimento, pois é preciso morrer no centro para nascer de novo, na saída. O labirinto como espaço arquitetônico pode ser uma metáfora da morte, na sua condição mítica e existencial. A sua forma representa um recurso artístico e ao mesmo tempo a complexidade da narrativa existencial do artista.

O percurso de vida dos artistas é permeado de provações para se entrar num mundo novo, a cada obra. A obra representa a morte na criação artística, quando o artista interrompe o ato criativo para desapegar-se do objeto. Para se ter acesso ao centro, que é a cela invisível da transcendência da obra de arte, é preciso matar e morrer, pois o objeto é a extensão do homem.

A transformação do eu se opera no centro do labirinto, que representa o obscuro ou a luz da noite, e se completa à luz do dia no fim da viagem de retorno. No término dessa passagem das trevas em direção à luz, o jogo do labirinto sugere a elevação do espiritual sobre o material. Trata-se da representação da vitória do eterno sobre o perecível, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega. O desenho do labirinto mostra a vitória do espiritual sobre o material em duas vias: a da ida ao centro do labirinto e a do caminho para a saída. A ida e a volta no labirinto seriam o símbolo da morte e da ressurreição espiritual. Primordialmente, o labirinto seria uma combinação entre a trança e a espiral, ambos representando o infinito: a espiral como a forma que teoricamente tende ao infinito e a trança como o infinito do eterno retorno²⁴⁷.

²⁴⁷ CHEVALIER, 1988, p. 531-32.

Para desatar a complexidade do percurso, é necessária uma ausência de objetivo, ou seja, a errância²⁴⁸. Essa é a condição existencial de quem experimenta o labirinto: se perder no percurso para encontrar a si mesmo no centro, e depois deambular para sair. Para quem não tem o mapa do labirinto, a busca pela saída é errante e incerta, não há escolhas senão a errância. Se não for por ele, é preciso voar para ver o todo. O voo é a metáfora da morte e do renascimento do artista romântico. Assim, labiríntico e trágico, foi o rito de passagem de Hélio Oiticica, do seu mundo intelectualizado para o popular, do centro para a periferia.

Oiticica tem no seu trabalho “dois espaços distintos e dois níveis de interpretação correspondentes: o exterior, o irônico e o superficial, e o interior, que questiona mais profundamente e impede o consumo imediato da obra e de sua imagem”²⁴⁹. Entretanto, ao impedir o consumo imediato da obra pela sua desintelectualização, evoca-se o espetáculo, pois o consumo se faz pela interpretação da imagem da obra no seu contexto original. Para tal interpretação, é preciso ter a chave de leitura que é do domínio de poucos – não por acaso, os intelectuais. Esta é a contradição da obra-conceito.

A estética da favela pode ser um mero espetáculo na obra de Oiticica que projeta e planeja os labirintos com as maquetes. Depois, na improvisação, o espetáculo considera a vivência como essencial à obra. É um espetáculo existencial, mas não necessariamente artístico. A experiência do artista e sua vivência no morro parece ter mais elementos artísticos que sua obra. As principais intenções de Oiticica eram o problema da imagem e a antropofagia da herança europeia. A antropofagia nesse contexto é contraditória porque prega a destruição da cultura europeia pelo caráter moral nacionalista, ou seja, uma cultura hegemônica pela outra.

O labirinto pode ser um espaço antropofágico existencial do ponto de vista do artista e do visitante, e também trágico por se tratar de um espaço de morte, onde é preciso se perder para se encontrar, e renascer para poder sair. Há um aspecto moral em ler a imagem da favela como uma experiência no labirinto. Para tornar essa experiência “devidamente artística”, tenta-se, pelo discurso, “embelezar” a obra para que se torne mais agradável. O discurso na obra de Oiticica é, portanto, um recurso de elevação da obra como arte de engajamento.

Segundo Schiller, mantendo a plena autonomia estética, a arte pode exercer indiretamente sua função moral. Perseguir o bem moral como fim supremo na arte e na teoria

²⁴⁸ BERENSTEIN, 2011.

²⁴⁹ Ibidem, p. 83.

traz prejuízos para a mesma, pois a condição de liberdade da arte não está na perseguição da moral. A dor, o horror, o deleite e o entretenimento, nesse sentido, podem coexistir²⁵⁰.

A apreciação de museus bélicos, por exemplo, ou visitas a campos de concentração e locais devastados pela guerra, e até mesmo a beleza dos desastres naturais sobre a civilização, como as ruínas de Pompeia, podem ser explorados como entretenimento. A favela pode ser objeto de estudo do sublime e do comovente a depender do olhar e interpretação do artista. Por outro lado, a apreciação da pobreza e a elevação desta a uma imagem ou composição artística pode afastar ou reduzir a problematização dela mesma. Ao buscar a elevação estética, a favela se rebaixa, transformando-se em mercadoria, sem sair da condição de periferia.

A moda é o fenômeno da sacralização do profano, faz o demoníaco da borda reaparecer angelizado no centro²⁵¹. O sublime e o grotesco se confundem numa estética da divinização do mal. As elites procuram o lado renegado, recalcado e oculto na periferia; misturam lixo e luxo, mas os objetos voltam para o seu centro.

O centro incorpora os signos da periferia, mas não se desloca. Madonna, ao dessacralizar a simbologia cristã na estética dos seus cliques nos anos 1980, retorna paradoxalmente ao centro. Este incorpora o discurso revolucionário dos artistas numa espécie de estética do “rebelde sem causa”, convertendo a imagem profana em discurso didático sagrado, assim como as representações infernais nas pinturas medievais.

As obras de Basquiat e de Oiticica contêm o gesto semântico de negação dos modelos tradicionais artísticos, em consonância à estética e modismos de sua época. A produção deles, porém, é incorporada ao sistema central negado pelas obras. A periferia permanece inalterada, enquanto as obras ganham o espaço das mídias e das galerias. Não há desconstrução ou modelização negativa; tampouco há a estilização das técnicas tradicionais como em Picasso ou Cézanne. As obras não superam a sua condição periférica no sistema das artes. É a especulação do mercado artístico que colocou as obras de Basquiat nas galerias; é a especulação do discurso na arte de engajamento que trouxe os intelectuais à favela da Rocinha para vivenciar a

²⁵⁰ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Szuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

²⁵¹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Redefinindo centro e periferia*. São Paulo: UNESP, 2017.

Tropicália de Oiticica. Os dois foram artistas construídos pela especulação; fruto do discurso das vanguardas artísticas de suas épocas.

A periferia não é o modelo negativo do centro; os dois pertencem ao mesmo sistema, que são as mandalas de poder. Assim como a Disney apolínea é sustentada pelo seu *underground* dionisíaco (os *utillidors*), a periferia é o reflexo desnudo do centro, como espelho de um duplo tensionado pela afirmação e pela negação, em permanente simbiose. Há nessa tensão uma superposição do texto e do subtexto nos modismos, a transferência das qualidades do sujeito para o objeto. Não é a periferia que ganha projeção central, mas somente alguns objetos que a representam. A moda *underground* torna-se mais um estilo incorporado; o *trash* é visto como “ex-cêntrico”, mas permanece dentro do centro.

Basquiat é a caricatura do gênio precoce que desloca sua arte da periferia para o centro. Oiticica é a caricatura do dândi que, entediado da vida fácil, desloca o seu centro para a periferia e de lá, projeta-se para o mundo. O primeiro desloca a periferia para o centro; o segundo desloca o centro até a periferia. Os dois rebaixaram-se artisticamente para afirmar um discurso de subversão do sistema das artes. Ironicamente, alcançaram a fama e o reconhecimento como artistas de sua época; da periferia foram incorporados ao centro do sistema.

O tempo, por sua vez, foi curto demais para que superassem a si mesmos.



(Estêncil anônimo atribuído a Banksy)

4 O KITSCH

4.1 A adequação do inadequado

A história da burguesia moderna pode ser recontada a partir do surgimento do kitsch. O termo tem um sentido depreciativo desde a sua aparição, por volta de 1860, na Alemanha. Trazia a ideia, inicialmente, de tomar por verdadeiro algo que era falsificado; numa variação de *kitschen*, a ideia de atravancar ou fazer móveis novos com velhos, ou *verkitschen*, de trapacear, vender algo fora do combinado²⁵². Alguns autores apontam a origem da palavra a uma derivação de *sketch*, como a prática dos turistas americanos do século XIX pechinchando pinturas em Munique; ou definem o verbo *kitschen* para “varrer a lama ou o lixo das ruas” e *verkitschen* para “vender barato”²⁵³.

O kitsch vive de efeitos; a categoria ética é subjugada pela categoria estética. O belo efeito é mais importante que o bom trabalho. O kitsch copia a arte nos seus traços mais específicos, mas não é capaz de fazer o ato criativo. Pela falta de restrições ou regras, o que dificulta em muito sua definição, recorre às formas simplórias, aos métodos primitivos de representação e aos excessos.

O conceito é difícil de ser definido porque o kitsch é por natureza excêntrico, está fora do centro no sistema das artes. Ele não pertence ao belo, nem ao feio, mas está suspenso entre eles, olhando em direção ao centro. Sintetiza o mecanismo psicológico da alienação do homem pelos objetos que o cercam, o que desencadeia uma certa psicopatologia da vida cotidiana. Representa, por outro lado, o fenômeno cultural e econômico do consumo acessível da arte entre os séculos XX e XXI.

O kitsch promove a arte do aceitável. O objeto kitsch não é estranho, nem sublime, nem belo e nem feio; é aceitável. A regra é estar no mundo e não transcender a ele ou negá-lo. O kitsch diminui a originalidade para ser aceito por todos. É a negação das classificações, já que está à margem delas e ao mesmo tempo aparenta ser mais do que é. Pela sua marginalidade, o

²⁵² MOLES, Abraham Antoine. *O Kitsch: a arte da felicidade*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2012.

²⁵³ ECO, 2015, p. 394.

objeto kitsch escapa ao julgamento dos eruditos e toma parte do cotidiano de todos, leigos e “entendidos” das artes. Indiscriminadamente, se adequa²⁵⁴.

O kitsch é a “ausência” de estilo e ao mesmo tempo está na essência de todos os estilos, já que a ausência é que dá sentido à presença, assim como o esgotamento da tradição dá sentido à ruptura da vanguarda. É a tensão entre o alto e baixo, entre estar na moda e estar fora de moda. Entretanto, não é a moda em si; é mais o comportamento diante da moda e da tradição do que está entre elas.

O kitsch é a plena adequação do inadequado; está no sentimento do confortável para quem o consome. Não pretende provocar o estranhamento de si, nem o questionamento dos sistemas dominantes. Não se distancia do ordinário para se propor sublime, como a grande obra de arte. Pelo contrário, se aproxima do cotidiano mundano para compor o universo trivial. É o ícone do transitório e do efêmero como valor artístico, sendo um importante recurso de diferenciação social: ao mesmo tempo é recurso de elevação e de rebaixamento.

Ser kitsch é uma qualidade que essencialmente traz a inadequação entre forma e função, mas paradoxalmente se adequa a qualquer sujeito, objeto, sistema, época e estilo. Para melhor se adequar, rebaixa-se. Representa a elevação do objeto utilitário, assim como o rebaixamento do artístico em direção à vulgaridade. Tal vulgarização tem a ver com a vontade de tornar próximo o distante (curiosamente, o conceito de aura) pela intimidade entre objeto e sujeito.

Num sentido negativo, “kitsch” significa brega ou fora de moda, análogo ao “mau gosto”, em contraposição ao “bom gosto”. Não é à toa que o gênero é tão discriminado, desde os novos ricos do século XIX, que, para ostentarem a sua riqueza, ultrapassam os limites que a estética dominante define como “bom gosto”. Não se trata de uma questão meramente econômica, mas de um desvio cultural do que é considerado elevado e elegante.²⁵⁵

Por outro lado, o kitsch ganhou o sentido de estilo de uma apropriação artística, de uma arte acessível, dentro das limitações do cotidiano, ao alcance do homem comum. O kitsch está à altura do homem, foi criado para o homem médio, o cidadão comum. Encontra-se ligado a

²⁵⁴ MOLES, 2012.

²⁵⁵ ECO, 2015.

um modo de viver, ao cotidiano possível, já que é difícil viver em intimidade com as grandes obras de arte²⁵⁶.

A arte está fora do alcance do homem comum, o que torna o kitsch mais universal e universalizante que os gêneros eruditos. Trata-se de uma estética dinâmica oposta à tradição da estética filosófica que, em referência à História da Arte, estuda a beleza quando já está consagrada. Ao contrário, o aspecto dominante do kitsch é a vida estética cotidiana pelos reflexos mais visíveis da sociedade contemporânea em sua alienação ao objeto. Como fenômeno, ele permite uma certa inversão dos polos, em que é possível se estudar o atual no inatual, o sociológico no histórico, o permanente no transitório, o contestável no aceito²⁵⁷.

O objeto kitsch faz parte de uma busca do desejo artificial em resposta ao tédio da vida moderna, em que o acesso às coisas está hiper-ampliado. Na impossibilidade de possuir o original, acumulam-se as cópias, colecionam-se as miniaturas, empilham-se os souvenirs. Os objetos triviais, movidos pelo impulso de possuir o que não se possui, trazem um vislumbre de curta duração. A imitação dos materiais nobres traz uma aparência de durabilidade no descartável. O kitsch religioso aparenta aproximar o que está distante. O kitsch erótico simula o que não pode ser simulado, e o souvenir promete a experiência sem sair de casa.

O kitsch foi um fenômeno que se adequou ao seu meio, sendo um recurso de elevação pelo rebaixamento da obra de arte. O termo kitsch, que nasce e ganha sentido em plena ascensão da sociedade burguesa em meados do século XIX, traz à tona contradições fundamentais para o entendimento da modernidade: o autêntico e a cópia, ou seja, a aura e a reprodutibilidade técnica da obra de arte.

4.2 O neo-autêntico

Se há uma arte para os incultos e uma arte para os cultos, o kitsch é o mecanismo de comunicação entre os dois mundos. A arte “inculta” imita a arte culta e a reconhece como elevada, mas não se reconhece como baixa. O kitsch participa de um substrato mais ou menos líquido que se move rapidamente. A alta cultura captura alguns dos elementos desse visco em

²⁵⁶ MOLES, 2012.

²⁵⁷ Ibidem.

constante mutação e incorpora-os ao seu centro. Esse espaço móvel que a arte elevada empresta aos modismos, faz o feio de ontem ser o belo de hoje²⁵⁸. Tal deslocamento faz o kitsch transitar entre o alto e o baixo e, portanto, permanecer no campo do aceitável.

O kitsch é a negação do autêntico, mas não é o modelo negativo do sistema de consumo que produz o autêntico, pois os dois estão imersos no mesmo sistema. O kitsch está entre a moda e a tradição, numa posição cômoda, porque tem na sua essência a efemeridade do consumo imediato e ao mesmo tempo guarda uma afeição às tradições das artes elevadas, sem a elas ter um compromisso. É o limite do aceitável do mau gosto, com uma pitada de bom gosto, e por isso fica suspenso entre a afirmação e a negação da arte. Sendo a imitação a sua essência, está ligado à arte assim como o falso liga-se ao autêntico.

O kitsch é o desejo do retorno da aura que se perdeu. É a pretensão de construir uma aura no desejo de se criar um efeito, na busca do prazer estético em objetos triviais. É a busca do elevado pelo baixo, a tentativa da diferenciação estética pela padronização, amplamente facilitada pelos recursos da reprodutibilidade técnica. No desejo de ser diferente, anula-se a capacidade de diferenciar ou de perceber o diferenciado. É a retomada do sempre-idêntico²⁵⁹.

O kitsch revela e potencializa algumas oposições, pela distorção, dissolução ou profanação. O que determina o seu campo de atuação é a combinação entre dois aspectos: primeiramente, as propriedades formais dos objetos ou dos ambientes no contexto específico, ou seja, suas particularidades; segundo, a relação do homem com os objetos, seja ele criador ou consumidor.

“Eternamente provisório”, o universo kitsch é a própria fábrica dos desejos dentro do universo capitalista; na condição de ser altamente aceitável, é fácil de ser consumido e também descartado. Ganha potência com a sua alta reprodutibilidade técnica, confundindo as fronteiras entre a sua natureza de cópia e a de original. O século kitsch substituiu a transcendência pela escala de valores no lugar da dicotomia do belo e do feio. A beleza é substituída pela ideia da proximidade da beleza, ou seja, pelo acesso e pelo excesso²⁶⁰.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976, p. 40-41.

²⁶⁰ MOLES, 2012.

O kitsch é um movimento permanente dentro da arte, entre o essencial e o banal. Ele traz a função pedagógica de que para se chegar ao bom gosto, é preciso passar pelo mau gosto; para se chegar ao autêntico, é preciso passar pelo falso. Ele permanece essencialmente um sistema estético de comunicação de massa. Da mediocridade ao elevado burguês, o kitsch é uma passagem para se ter acesso ao autêntico, uma transição de classes, um aprendizado para se chegar ao elevado. É um meio para o fim que é a ascensão social.

O ciclo kitsch volta-se para a criação de um estilo de vida; promete o particular, sendo universalizante. Como categoria estética da vida cotidiana, sustenta o eterno diálogo entre o universal e o particular, sendo ao mesmo tempo a mensagem e o canal de comunicação. A sua maior potência está na natureza ambígua de ser particular sendo universal e de ser universalizante, sendo múltiplo.

O consumo das cópias exalta o original; a partir do falso, reproduz-se o autêntico e pelo controle do acesso amplia-se a hierarquia entre eles. Adaptar-se às massas significa dar acesso a elas. A prioridade da sociedade burguesa foi guiada pelo esforço em acumular bens na sua esfera privada, pessoal. Conhecer uma obra de arte significa possuí-la; caso não se possa adquirir a original, adquire-se a cópia artesanal, a redução ou a reprodução. Do século XIX para o atual, a exclusividade dá lugar à acessibilidade da informação. O desenvolvimento das técnicas de reprodução faz o consumo ganhar outras escalas.

Nesse aspecto, o ciclo do kitsch também é um recurso de manutenção e automatização do sistema de classes, já que é movido e sustentado pelo consumo de massa. O controle é feito a partir do acesso às obras. Do original à cópia, as obras difundem-se num descenso progressivo, como uma pirâmide, em que as classes inferiores obtêm cópias dos objetos possuídos pelas camadas superiores. A base deseja ascender, consumindo as miniaturas, as cópias e os *souvenirs*. Baseadas nos valores do passado, as cópias devem trazer sempre uma novidade, uma ideia de variação e personalização.

É natural em épocas de ascensão da cultura erudita, que haja também uma forte cultura kitsch, no movimento de imitar as classes abastadas. A estética do kitsch é, nesse contexto, o sistema de construção do bom gosto, que torna a pirâmide possível. Os inúmeros “neos” viabilizam esse sistema social, pois aproximam a experiência estética das massas, sustentando o ciclo de consumo.

A imitação e a decoração são os valores fundamentais do ciclo do kitsch. Mais que os museus de arte, as galerias comerciais do século XIX foram os espaços primordiais para a ascensão da cultura kitsch. Posteriormente, as lojas de departamento e os shoppings centers do século XX e o *e-commerce* das últimas décadas são as vitrines de exposição e referências para o kitsch. Os romances, as novelas cor-de-rosa e o cinema irão extrair do kitsch os modelos que deram certo e que são vendáveis, os seus best-sellers. O kitsch é o modo de viver da civilização burguesa que conquistou o planeta, ecoando em todas as culturas possessivas, antes mesmo de sustentar-se pelos seus cânones. É o trunfo da classe média²⁶¹.

O kitsch capta um fenômeno latente de alienação coletiva, que é a sociedade ocidental em ascensão, aspirando a felicidade pelo consumo. O termo condensa a universalidade das formas e atitudes das pessoas em relação aos seus objetos que o cercam, dentre eles os *gadgets* e o jogo publicitário. A relação de uso entre indivíduos e objetos passa a ser de amor, em direção à sobreposição entre o ser orgânico e o inorgânico, manipulados pelo sistema do consumidor.

O comportamento do ser consumidor compreende um sistema complexo entre os estudos econômicos, sociais, estéticos e psicológicos da cultura moderna e contemporânea. Pela integração das diversas disciplinas envolvidas pelo seu fenômeno, o kitsch não pode ser reduzido à negação do próprio ato artístico pela hiperimitação. Se tal gênero pode reduzir a obra de arte ao souvenir ou ao cartão postal, presume-se que a grande arte é redutível e a sua transcendência pode ser destruída pela vulgarização. Esse equívoco tem levado a uma condenação das manifestações do trivial e do kitsch, excluindo-os do sistema das artes.

A condenação pelo rebaixamento é também um recurso de afirmação do que é considerado elevado. Como anti-arte, o kitsch eleva, sem querer, a obra de arte. Sendo baixo, evoca o alto. Para a arte erudita, o kitsch tem uma finalidade pedagógica de evidenciar o bom gosto a partir do mau gosto. Além de uma ameaça aos homens de bom gosto e à arte erudita, o kitsch deve ser estudado como um fenômeno universal e universalizante da vida cotidiana, paralelo às tradições e às vanguardas já reconhecidas.

A sociedade não aceita o gênio, ela recusa a subversão preferindo o talento. O artista está à frente de sua época, sendo absorvido por um público restrito. A grande população não acompanha as vanguardas²⁶². Ela está no campo do medíocre, do mediano. O que se opõe ao

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² Ibidem.

extremo do bom gosto não é o mau-gosto, é o meio termo, que está em toda a parte da vida real e permeia todas as épocas. Nesse espaço, não há gênero artístico imperando, há o comportamento kitsch, como uma espécie de ditadura do medíocre.

O funcionalismo tentou agir sobre esse homem mediano no sentido de ele superar o medíocre, elevando-o pelo “menos” e não pelo “mais”. A lógica da mercadoria, no entanto, inverte o desenho da mandala: a mercadoria torna-se o centro do mundo capitalista, colocando o artista a sua margem. Tanto o funcional como o hiperfuncional tornaram-se mercadorias e a economia transmutou-se na embriaguez do consumo.

4.3 O galpão decorado

O kitsch historicamente responde ao espírito do frenesi, do “sempre mais” da sociedade burguesa, em direção ao esgotamento das percepções. O exemplo vinha de cima, de uma realeza kitsch. Ludwig II da Baviera foi o rei do neo-autêntico. Seus castelos e palácios acumularam a estética do heroísmo, do romantismo, do exotismo e do fantástico, num empilhamento de estilos e de múltiplas inspirações. Há um movimento de criação de estilo, em meados do século XIX, de pintores de igrejas barrocas, de estucadores dos palácios da Baviera e da imitação e deformação dos arquétipos da casa burguesa nos subúrbios parisienses²⁶³.

O princípio da acumulação aparece em gêneros como o maneirismo, o barroco, o ecletismo e todos os “neos”. A lógica do “neo” é a do empilhamento dos estilos. Quanto maior o número de estilos, mais luxuosa e mais rica era a arquitetura. A arquitetura eclética, sofisticou as técnicas da imitação, da dissimulação e da camuflagem numa tentativa de elevar a obra pela sua aparência.

Pelo excesso de efeitos ao esgotamento da percepção, o princípio do empilhamento e da acumulação é um recurso de diferenciação artística e social de vários períodos na história das artes e da arquitetura. O arquiteto da sociedade burguesa, de meados do século XIX às primeiras décadas do século XX deveria dominar alguns estilos sobrepondo-os, compondo

²⁶³ Ibidem.

fachadas complexas, disfarçando e dissimulando as estruturas e as bases do edifício com a decoração. Definitivamente, não era moda a autenticidade dos materiais.

Dissimular as estruturas pela decoração foi um recurso de elevação para a arquitetura dos arranha-céus em Chicago e Manhattan, no início do século XX, que deveria responder a uma aparência condizente à sociedade burguesa, segundo Sullivan²⁶⁴. A camuflagem das estruturas pelo acúmulo de elementos traz a oposição entre sistema estrutural e vedação, evidenciando o ornamento e não a totalidade do edifício, que se torna difícil de ser compreendido.

A pressão kitsch na unidade de habitação é o empilhamento de objetos ao ponto de não se ter mais espaço para novos objetos. É o excesso pela quantidade e pela sobreposição. O efeito que se busca é o da aparência agradável, adequado ao que for aceitável. O que parece excessivo para o olhar apurado, pode ser ameno para o leigo.

Na arquitetura, a antítese do empilhamento é a ordem clássica, o modernismo do século XX ou o minimalismo. A oposição do estilo ou gênero dito puro é o meio termo, o meio caminho, o autenticamente falso. O kitsch é o oposto da autenticidade e da subversão dos movimentos de vanguarda, pois fica a meio caminho, medíocre, incompleto e trivial.

O galpão decorado²⁶⁵ é a síntese do princípio da acomodação, seja pelo pluralismo de estilos ou pelos princípios da acumulação, do empilhamento e da sedimentação. Ele se mostra legível como arquitetura até o ponto em que a sua decoração o permite. O conceito é desenvolvido por Robert Venturi em contraposição aos cânones da arquitetura modernista, numa postura defensiva sobre a arquitetura pós-moderna e a livre expressão do artista. Representa o elemento vestigial como aquele que promove a riqueza de significado e não a clareza. Por definição, o galpão decorado é um abrigo genérico cujas superfícies planas são decoradas. Sua antítese é o edifício como escultura articulada, que é definida pelo autor por “pato”.

Ao substituir a decoração pela articulação, a arquitetura moderna converteu-se em um pato. O pato representa uma arquitetura de expressão, enquanto o galpão, uma arquitetura de

²⁶⁴ Louis Sullivan, o Pai dos arranha-céus de Chicago que antecedeu o modernismo. Embora conhecido pelo uso do ornamento, sua inovação foi incorporar estilos ornamentais precedentes em novos edifícios em altura no final do século XIX.

²⁶⁵ VENTURI, 2003.

significado²⁶⁶. O conceito da escultura articulada presume uma unidade coerente entre forma e função, em que cada coisa está no seu lugar. Qualquer acréscimo ou intervenção rompe com essa unidade que é consagrada nas escolas de arquitetura como um cânone. A categoria do pato representa a energia das vanguardas, em direção à ruptura, enquanto o galpão decorado é sinônimo da adequação às vontades múltiplas, no espaço e tempo históricos.

Segundo Venturi, os modernistas praticaram um certo heroísmo de massa, consolidando uma geração “heroica” de arquitetos e urbanistas. O seu tom irônico ressalta o quanto a arquitetura moderna se tornou idealista, separando e especializando todas as escalas da arquitetura e da cidade. Na busca da coerência absoluta, praticou-se uma certa imposição de valores, do que era aceitável ou não, segundo uma ordem complexa e excludente. Para o purista estrutural ou para o organicista, a forma estrutural de duplo funcionamento seria inaceitável, já que apresenta correspondência inexata e ambígua entre forma e função, e forma e estrutura. Ao promover a moldura e a parede-cortina, a arquitetura moderna separou a estrutura do abrigo. A separação entre estrutura e vedação deveria representar a liberdade da matéria sobre o espírito, a superação do espaço material pela sua transcendência em direção ao abstrato. O resultado, porém, foi mais entediante e menos artístico.

Se o kitsch é a inadequação explícita, o que gera o estranhamento ao olho apurado do esteta, a arquitetura moderna é a sua antítese. Ao defenderem a unidade plena entre a forma e a função, os cânones modernistas negaram o conteúdo simbólico da arquitetura, enfatizando as formas abstratas como respostas absolutas. Diante das complexas exigências que construíram o gosto universal pelo moderno, muitas espécies foram excluídas, prevalecendo a dicotomia entre os gêneros puros, ou autênticos, e os impuros. O julgamento de gosto prevaleceu diante das complexas exigências que excluía os pluralismos e as adaptações. O gênero puro, largamente imitado, deformado e distorcido, gerou espécies pobres e simplórias. A vulgarização do estilo modernista trouxe de volta o comportamento kitsch: o habitante cercado de objetos simbólicos para se diferenciar.

Na subversão da arquitetura simplória pela reforma decorativa, a classe média se diferencia, buscando a sua ascensão. A reforma em arquitetura de interiores ilustra bem o fator de empilhamento e de acumulação descritas por Moles. Assim como os edifícios ecléticos, o interior decorado empilha diferentes estilos, numa mistura de afirmação e vulgarização dos

²⁶⁶ Ibidem.

gêneros elevados. A decoração de interiores é também uma resposta à má qualidade da arquitetura mediana. Disfarça-se a incompatibilidade entre estrutura e vedações e o mau acabamento com forros de gesso, molduras, pinturas complexas, móveis planejados e iluminação embutida. Mais que elementos decorativos, tem-se um ambiente kitsch, um galpão decorado.

Não se deve avaliar o vulgar pelo autêntico, nem o inverso. O vulgar é tão mais atraente para o grande público, quanto mais rígida for a ordem excludente que define o bom gosto universal. Nesse contexto, o minimalismo seria o gênero mais elevado na arquitetura, excluindo o pluralismo, as ambiguidades, as acomodações e os próprios habitantes, que são os fornecedores de tais ingredientes.

A banalidade como elemento não favorece a banalidade como um todo, mas favorece as relações entre espaço e escala. Os elementos vulgares ajustam-se à variedade de necessidades e de comunicação entre as escalas do particular, da arquitetura e da cidade. A banalidade e a desordem são o contexto para a nova arquitetura e a nova arquitetura será o contexto para a banalidade e a desordem²⁶⁷. Esse é o ciclo dos movimentos de vanguarda. O estranhamento do convencional é seguido das rupturas e da criação de novas ordens. Estas, seguidas de inúmeras adaptações entre a cidade idealizada e a realidade em si. Tais adequações reconfiguram as convenções, historicamente constituídas e entremeadas pela vulgarização do erudito, pela desordem do pressuposto e pela trivialidade. O banal é um fator histórico intrínseco aos movimentos artísticos e não externo a eles.

Não é à toa que Venturi escolhe a paisagem kitsch americana, Las Vegas dos anos 1970, como seu objeto de estudo. Representa ali as tensões entre o erudito e o popular, o bom gosto e o mau gosto; emana o contraste entre a cidade espontânea e a cidade planejada. O kitsch na paisagem moderna é visto pela maioria dos planejadores como poluição visual indesejada. Pouco se procura entender por que as pessoas gostam tanto do que é kitsch. A arquitetura, pressionada pelas exigências do bom gosto, entra em conflito com o universo particular da complexidade, da multiplicidade e da variedade.

A ruptura tornou-se uma convenção para a arquitetura erudita, enquanto a cidade real se apresenta como uma miscelânea de elementos e técnicas construtivas acumuladas, muitas vezes anônimas e deslocadas dos padrões exigidos pelo bom gosto. Os arquitetos e os

²⁶⁷ Ibidem.

urbanistas, repetindo-se historicamente, promovem métodos de exclusão dos elementos inferiores da paisagem existente, idealizando uma outra, que faz parte do mundo ideal. O lugar onde habitamos é o resultado do conflito entre a cidade idealizada e as frustrações da sua não concretização. Sobrevive uma cidade em dissecação permanente, rumo à sua cura. O arquiteto, nesse sentido, tem a cura e a doença nas mãos.

Mais que reviver as tradições históricas e populares ou a personificação do projeto arquitetônico, trata-se de ampliar a ideia do que é alto e baixo na arquitetura e urbanismo. O papel do arquiteto contemporâneo é de promover o uso não convencional da convenção; um modo diferente de ver as mesmas coisas. Não se deve ignorar as qualidades evidentes da arquitetura moderna, nem avaliar tal gênero pela sua vulgarização, como parece sugerir Venturi. É fato, porém, que muitas espécies de alta qualidade podem habitar o mesmo mundo se a cidade estiver preparada para acomodá-los.

4.4 O novo kitsch

Diante dos inúmeros “neos” que deram corpo ao fenômeno kitsch nos anos 1900, emerge o movimento funcionalista, em oposição, como doutrina fundamental da arte moderna. As premissas do funcionalismo estavam voltadas para a redução do objeto ao seu objetivo, contra o ornamento e a decoração. A crise do funcionalismo emerge um comportamento semelhante ao da sociedade burguesa no século anterior. A cultura pós-moderna trouxe novamente a demanda eterna do consumidor, pelo supérfluo e pelo efêmero, como molde para o desenvolvimento econômico.

Apesar do discurso hiperfuncionalista da cibernética, o mecanismo do kitsch ganhou forças com as novas tecnologias. De fato, o “inadequado” adequou-se plenamente, o novo kitsch é a síntese do estilo de vida contemporâneo. Os objetos são eternamente provisórios e essa é a constante. A sua vida tem curta duração entre a fabricação e o lixo, transitam entre exponenciais da reprodutibilidade técnica e o do descarte. A resposta para esse problema também se apropria do kitsch como linguagem de acesso: trata-se da criação e do consumo dos recicláveis e dos reciclados. É vivida a era da sustentabilidade. A moda agora são os objetos que se sustentam como modo de produção, de consumo e de descarte. O bom gosto deve passar pelo consumo consciente e o kitsch, então, é estilizado como *upcyclings*.

Diferente da estética funcionalista da “casa como máquina de morar” de Gropius, ou da “cidade funcional” de Le Corbusier, a boa arquitetura deve refletir a vida contemporânea. A cidade é o espaço da vida cotidiana, onde se constituem as relações imediatas do ser humano com seus objetos. As artes fundamentais são as da arquitetura e do cotidiano²⁶⁸. Essa visão romantizada do pós-moderno indica uma nova ascensão do movimento kitsch em direção ao coletivo de universos particulares. Trata-se de um movimento duplo do microcosmos estendido à rede (em rede), sacralizado pela livre expressão – desde que permita a sua visibilidade. Quanto mais socializada for a intimidade, mais o particular se afirma no coletivo, deixando de ser particular. Essa contradição traduz a vida na cidade contemporânea: a dissolução do ser.

A dialética entre a beleza e a função se dá basicamente na inadequação de uma em função da outra, mas na era da cibernética essa tensão se dissolve em números. Predomina no objeto a sua função estética de gerar o maior lucro possível com o menor risco, dentro de um sistema que se sustenta. O ideal é que o sistema seja sustentável e não sustentado, essa é a lógica do mercado financeiro.

Nesse contexto, o *bitcoin* é a síntese da cultura do hiper-descartável. Como mercadoria, é a afirmação do capital em sua forma mais pura: a descentralizada. É acessível como ativo especulativo e ao mesmo tempo inacessível como sistema. Apesar de ser um produto da utopia funcionalista, a moeda digital é movida pelo desejo da especulação sobre um bem escasso que, justamente pela escassez, gera o desejo de posse. O consumo dos *bitcoins* é um exemplo de acumulação pelo empilhamento. No universo flutuante do mercado financeiro, “empilhar” ativos especulativos num único sistema não parece racional. No universo dos excessos do consumismo, as moedas digitais, assim como os milhões de aplicativos e jogos interativos, são um modismo, um produto do neo-kitsch. A economia global sustenta os ciclos de produção e consumo do kitsch, assim como a cultura kitsch sustenta a economia.

A leitura distanciada do universo kitsch pode revelar traços parodísticos nos objetos. Essa leitura é resultado mais da estetização dos objetos e menos da intencionalidade de quem os cria ou consome. Se a intenção é deslocar o objeto kitsch do seu universo original, para gerar a sua descontextualização ou o seu estranhamento, o universo kitsch passa a ser cômico ou grotesco. É o caso das miniaturas que rebaixam os gêneros elevados às prateleiras dos souvenirs. A leitura parodística dos objetos geralmente incorpora a crítica ao consumo, mas na

²⁶⁸ MOLES, 2012.

sua essência, o kitsch parafraseia o que os sistemas de classificações já instituem como alto e baixo. Fica-se então à margem dos limites entre o belo e o feio no sistema das artes, ou do erudito e do popular nos sistemas de produção.

Quando o kitsch é a parte de um todo coerente, seja uma composição complexa ou uma coleção, ele pode ser interpretado como recurso de estilização. É o caso dos palácios ecléticos ou da arquitetura barroca. As gárgulas que integraram as catedrais góticas, ao serem deslocadas, são destituídas da coerência simbólica original. Seriam kitsch, portanto, fora do contexto medieval. Mas a depender da curadoria, fariam parte de uma coleção coerente, estilizando a gênese e o contexto originais. O mesmo para os anjos barrocos que podem ultrapassar o seu valor historiográfico ou religioso sem, no entanto, caírem nas “graças” do universo kitsch. O anão de jardim pode ser um kitsch autêntico de uma coleção de objetos exóticos. O mesmo objeto que ocupa as prateleiras da loja de souvenirs, pode ocupar a galeria de arte, a depender do quão autêntico é o não-autêntico dentro do respectivo sistema.

Os programas de decoração do tipo “faça-você-mesmo” traduzem o mundo erudito das artes decorativas e o minimalismo da arquitetura conceitual para o universo acessível do novo kitsch. Copia-se sem dó, imita-se o que brilha sem usar ouro. A imitação dos materiais nobres subverte o erudito tanto quanto a sua substituição indiscriminada nos moldes da cultura da aparência. Não seria exagero redefinir a classe média atual pelos seus objetos, como nos inventários do século XIX. Nesse caso, o kitsch reacende o espírito burguês em novas relações entre produção e consumo. Cada habitação (a concha vital) incorpora um tanto de quinquilharias que transitam entre a loja de (in)utilidades e o lixo. Sustenta-se, portanto, a epidêmica mania de consumir.

O deslocamento de objetos tipicamente kitsch para uma proposta arquitetônica minimalista, a depender do resultado, gera uma composição minimalista que inclui o objeto estranho (Figura 35). Este é elevado da sua condição vulgar para uma espécie de galeria, onde o estranho faz parte de uma composição previsível e deixa, portanto, o seu universo kitsch e passa a ser um objeto neo-kitsch.



Figura 35 – Inspiração kitsch pra objetos de design de Philipe Stark.
Objetos de conceito kitsch da marca Moooi.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Os modos de habitar a cidade nunca espelharam tão bem as relações humanas. No século dos descartáveis, dissolvem-se as fronteiras entre o ético e o estético, entre essencial e o banal. A decoração de interiores – que invade os exteriores também – reflete a cultura da aparência pelos seus excessos em contraste com a sua essência, que é efêmera. As divindades contemporâneas se alimentam do excessivo, do extravagante (Figura 36).



Figura 36– Fachada de Casa de chá inglês. Brasília,
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

No mundo do neo-kitsch, para todo problema há uma solução, assim como inventam-se novos problemas. Para o problema do consumo irresponsável, há os produtos de conscientização. Para os desperdícios da construção civil de alta rentabilidade, há o sistema de certificações da arquitetura sustentável: o selo agregado à mercadoria. Para a intoxicação pelo uso excessivo de aplicativos, há novos aplicativos. Para os descartáveis, os biodegradáveis. Aparentemente tudo se resolve, mas as fontes dos problemas não são afetadas.

Enquanto os moradores organizam coleta seletiva, as grandes indústrias investem na sustentabilidade financeira, na arte de transformar capital em mais capital. Enquanto a arquitetura residencial apresenta soluções para a produção de energias renováveis, as potências mundiais continuam a priorizar os ciclos do petróleo e seus derivados. Por fim, há um profundo contraste entre o mundo real e o mundo ideal nas escolas de arquitetura. Pouco se estuda sobre os fenômenos culturais que distinguem o bom do mau gosto. O arquiteto é incentivado a impor o seu bom gosto sobre a falta de gosto do cliente; acredita-se que os cidadãos comuns são incapazes de pensar o gosto por si, dependendo do profissional para tomar suas decisões. O arquiteto, que tem responsabilidade técnica, adquire também responsabilidade estética.



(Estêncil anônimo atribuído a Banksy)

5 PERSPECTIVA E MONTAGEM

5.1 A violação em nome da arte

As escolas de arquitetura automatizaram o ensino da perspectiva renascentista como verdade. As técnicas da perspectiva linear renascentista, desenvolvidas a partir da geometria euclidiana clássica, são tidas como a representação verdadeiramente adequada do mundo. Diante da supremacia dos métodos de representação chamados de corretos sobre os ditos não-corretos, os modos de representação usados na arte medieval se apresentam como inferiores e rudimentares. Predomina a ideia de que a idade média seja o meio entre duas épocas áureas e a perspectiva linear, o recurso autêntico.

As técnicas de representação tridimensional entendidas hoje como perspectiva técnica surgiram no renascimento. Apesar dos períodos históricos serem produtos dos sistemas de classificações, há uma distinção importante nas técnicas perspectivas entre os séculos XV e XVI, quando os artistas tentaram efetivamente decifrar as leis da ótica pela representação em dois planos. A perspectiva projetiva ou a geometria projetiva²⁶⁹ é um desdobramento do espaço euclidiano em direção à imitação da visão humana pela representação dos elementos no infinito e pelas projeções cônicas renascentistas.

A partir do século XVII, a geometria projetiva, a partir da teoria da geometria descritiva ou mongeana²⁷⁰, formou as bases para a representação tridimensional em dois planos para o desenho técnico nos campos do design de produto, das engenharias e da arquitetura. As plataformas digitais obedecem às mesmas premissas a partir da programação algorítmica. Erwin Panofsky²⁷¹ faz uma distinção entre “imagem perspectiva”, como artifício humano, e

²⁶⁹ A perspectiva ou geometria projetiva foi definida pelo Tratado das Propriedades Projetivas das Figuras no ano de 1822, por Jean Victor Poncelet, que foi discípulo de Gaspar Monge, criador da geometria descritiva. Partindo dos princípios da geometria descritiva, a geometria projetiva é uma aproximação entre a geometria euclidiana e a geometria analítica. Tem aplicação principalmente nos campos das engenharias e da arquitetura.

²⁷⁰ A geometria mongeana ou geometria descritiva, também chamada de método de Monge, foi desenvolvida por Gaspard Monge (1746-1818). Trata-se de um ramo da geometria que tem como objetivo representar objetos de três dimensões em um plano bidimensional e, a partir das projeções, determinar distâncias, ângulos, áreas e volumes em suas verdadeiras grandezas. É a base do desenho técnico em arquitetura, design e nas engenharias, inclusive serve de fundamento para a programação algorítmica e vetorial nas plataformas do tipo Computer-aided design (CAD) e Building Information Modeling (BIM).

²⁷¹ PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2010.

“imagem da retina”, formada pelo sistema ocular. Dentre as suas diferenças, uma é plana e a outra é côncava (Figura 37).

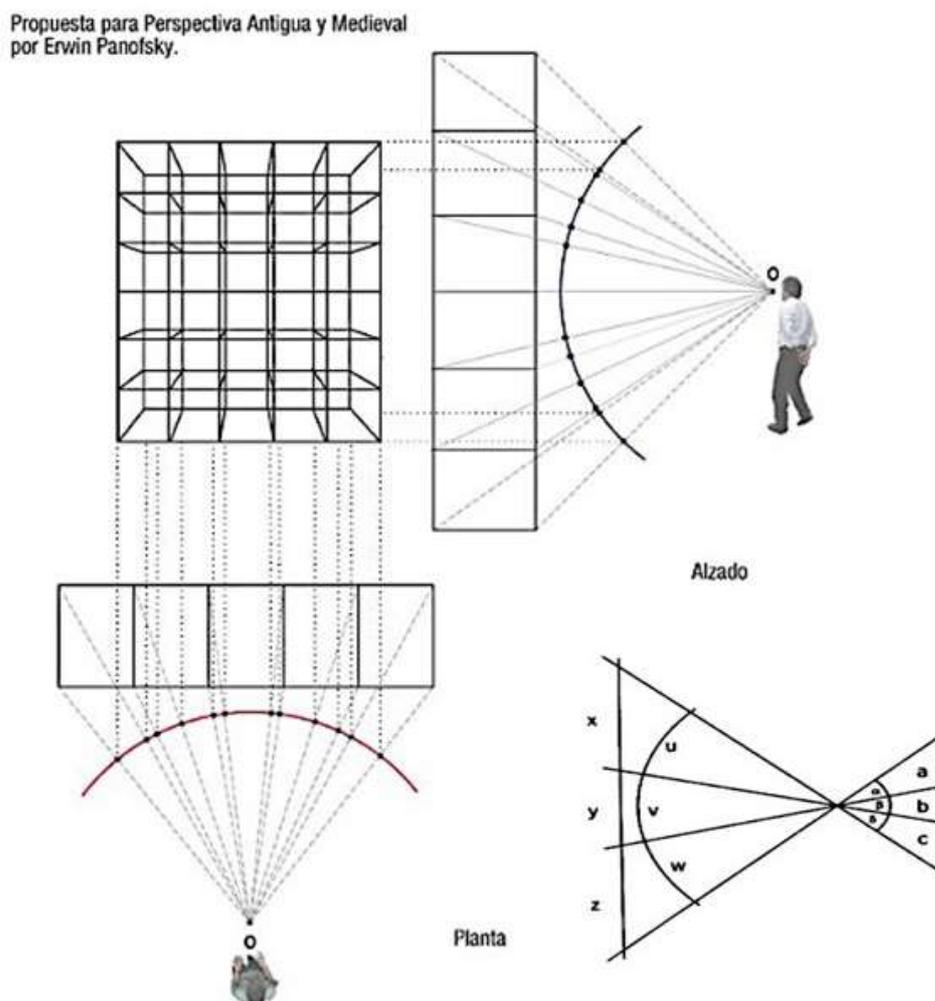


Figura 37– A perspectiva da retina (côncava).
A perspectiva da retina comparada com a perspectiva linear.
Fontes: PANOFSKY, Erwin. La perspectiva simbólica.
<http://www.calderon-online.com/trabajos/perspectiva.htm>

Hoje, o que há de mais aproximado à experiência visual ocular são os dispositivos de realidade aumentada. A visão humana é imitada pela ilusão cenográfica de múltiplos pontos de vista num espaço de tempo, seja pela mobilidade do observador a partir de dispositivos e

acessórios ergonômicos, onde há o envolvimento do corpo na realidade virtual, seja pelo uso de avatares. Essa tecnologia alcançou considerável aproximação da imagem perspectiva com a imagem da retina humana na produção do cinema e dos jogos eletrônicos (Figura 37).

Os dispositivos domésticos ainda denunciam as distorções da perspectiva plana, assim como a maioria dos programas de modelagem arquitetônica digital, que ainda tem em seus algoritmos os princípios da geometria descritiva e da perspectiva linear. Por isso, as imagens produzidas “vazam”, estouram ou se deformam artificialmente, a ponto do olho humano não reconhecer ali uma imagem idêntica à real.

As lentes da câmera fotográfica também produzem imagens distorcidas. O fotógrafo desenvolve diversos recursos técnicos e artísticos para corrigir as deformações indesejadas. Dentre os recursos de correção das imagens, estão as lentes côncavas, que foram usadas pelos artistas no renascimento nas máquinas perspectivas²⁷² (Figura 38). As curvaturas produzidas por estes dispositivos tentavam imitar a adequação óptica da imagem real captada pelo olho humano.



Figura 38– Máquinas perspectivas. Albrecht Durer.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:358durer.jpg>

²⁷² As máquinas perspectivas foram estudadas e desenvolvidas principalmente por Albrecht Durer, utilizando o auxílio de lentes, espelhos e aferidores. Sobre elas, ver Floriênsky, *A perspectiva inversa*, e Panofsky, *La perspectiva simbólica*.

Os artistas tentaram exaustivamente, por séculos, imitar a imagem do olho e a complexa qualidade da visão humana nas pinturas. As regras modelares da perspectiva planificada deformam a perspectiva da retina, mas também servem de base para que os artistas façam suas “correções” (ou melhor, violações) imitando a experiência humana de ver o mundo. Tais adequações passam por violações dos modelos geométricos da perspectiva linear mais em direção à qualidade artística e menos à fidelidade técnica.

O conceito da perspectiva inversa ou invertida foi desenvolvido por Pável Floriênsky²⁷³, em 1919, no estudo das pinturas dos ícones russos do renascimento, aproximando-se do conceito de perspectiva iconográfica citada por Victor Sklovsky²⁷⁴. A perspectiva inversa, como recurso artístico, é apresentada pelo autor russo como uma contraposição à perspectiva linear euclidiana, que foi usada largamente na antiguidade clássica, mas teve sua consolidação como técnica de precisão no renascimento italiano. Junto às violações cometidas pelos próprios pintores renascentistas sobre as regras da perspectiva linear, como Da Vinci ou Rafael, Floriênsky classifica a perspectiva inversa como um procedimento de “elevação” da obra de arte.

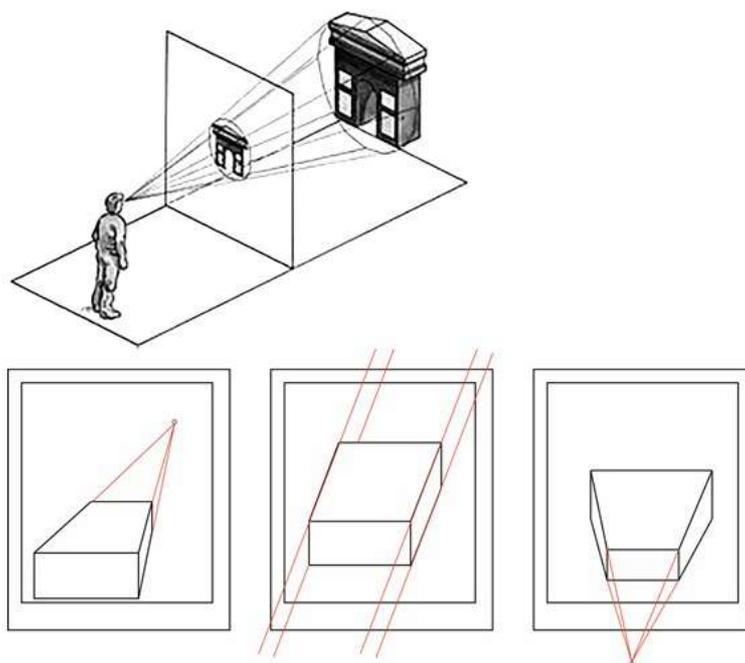


Figura 39– Perspectiva inversa. Quadro comparativo. Fonte: <http://www.atelier-st-andre.net/es/index.html>

²⁷³ FLORIÊNSKI, Pavel. *A perspectiva Inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012.

²⁷⁴ SKLOVSKY, Victor. *La Disimilitud de lo Similar*. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973.

Na Figura 39, vê-se um quadro comparativo entre a perspectiva linear, a representação axonométrica (ou cavaleira) e a perspectiva inversa de Floriênsky. A perspectiva linear se caracteriza pela simetria na representação de um ponto de fuga situado na profundidade do quadro, deformando os objetos de acordo com a distância do observador. Os objetos distantes são menores que os próximos ao observador, e este está alinhado ao ponto de fuga.

Na perspectiva axonométrica ou cavaleira, os objetos não são deformados em sua profundidade: traçam-se linhas paralelas que aproximam o objeto do observador, não apresentando ponto de fuga, nem simetria. Na perspectiva inversa, o ponto de fuga é situado diante do observador, fora do quadro. Os objetos distantes se tornam próximos e os próximos, distantes do observador (Figuras 39).

As pinturas medievais apresentam muitas vezes as três técnicas numa mesma composição, somando-se ainda a representação plana (bidimensional). Com a “descoberta” das leis da perspectiva linear pelos humanistas no renascimento italiano, a pintura realista e as representações arquitetônicas desenvolveram o discurso de uma adequação visual entre representação e verdade. A geometria euclidiana responderia às aspirações miméticas da arte, enquanto os arquitetos renascentistas idealizariam a paisagem construída a partir da paisagem representada pelas pinturas. Tal inversão genética do espaço ideal se tornar o cânone da arquitetura instituiu-se a partir da modernidade, quando a representação técnica toma a frente da concepção arquitetônica.

Na Figura 40, vê-se um desenho do tipo “registro técnico” sobre fortalezas e castelos medievais portugueses, feito no século XV, em que são identificáveis as três técnicas citadas: perspectiva cavaleira, inversa e linear. Trata-se de um período de transição na história da representação arquitetônica, quando os recursos do desenho e da pintura simbólicos ainda não se submetiam às deformações da perspectiva renascentista dita científica.

Como resultado, tem-se uma composição coerente como discurso e registro, porque são preservadas ao mesmo tempo a unidade e o particular, o conjunto na paisagem e os objetos/figuras essenciais ao registro. Seja pela análise técnica ou pela análise periódica, tal representação é considerada incorreta pela ausência dos procedimentos entendidos como realistas. As divergências sobre o tema pedem uma revisão do conceito de representação na perspectiva medieval.

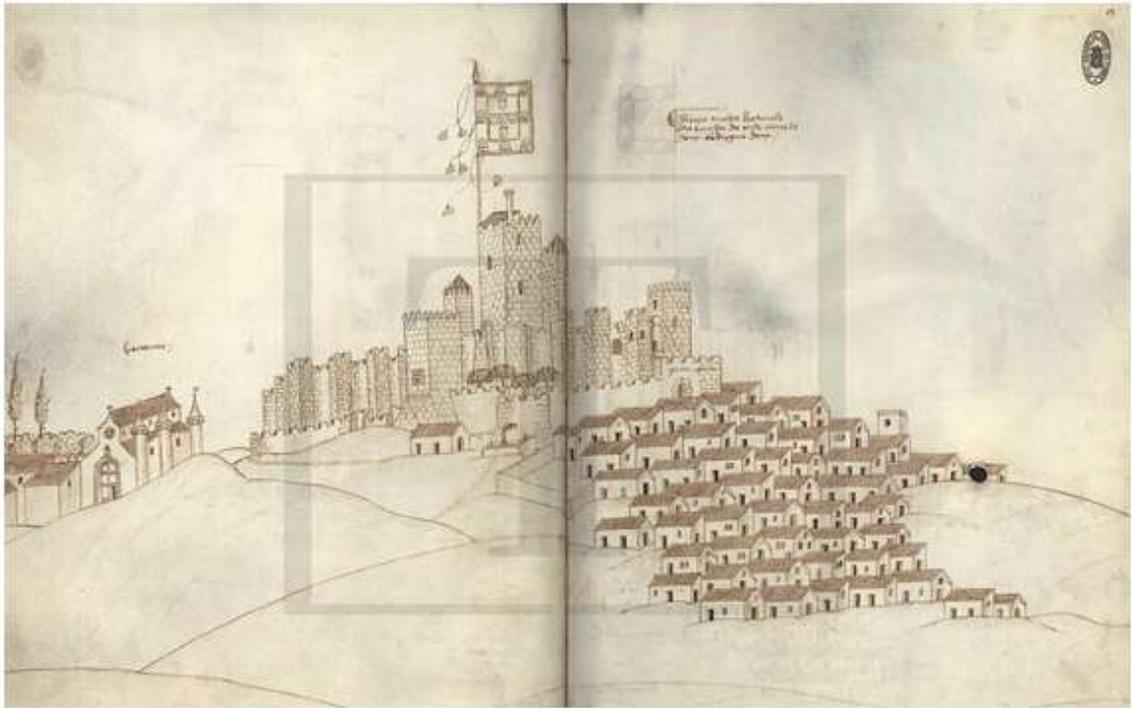


Figura 40- Registro de fortalezas e castelos portugueses, século XV
Fonte: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=3909707>

A perspectiva linear, de acordo com Floriênski, não surge da arte pura, que tem essência metafísica, mas tem sua raiz nos cenários do teatro grego, como arte teatral aplicada, de efeito decorativo, em que a pintura ficava subordinada à encenação. O cenário, em qualquer contexto, não expressa a percepção artística da realidade: é dela um simulacro que usa o recurso da verossimilhança da aparência. A estética dessa aparência não representa a realidade, mas uma ilusão encenada para um espectador que, assim como o prisioneiro da caverna de Platão, está preso à sua cadeira, na plateia. Na verdade, ele em si não está preso, mas a sua vontade é que está paralisada. Diante da ilusão visual produzida pelo cenário, o espectador se torna um olho imóvel²⁷⁵.

Na perspectiva linear renascentista, a localização coincidente entre o ponto de vista e o ponto de fuga gera um efeito frontal de simetria entre espaço e observador. Este é predeterminado a olhar por um único ponto de vista. O interesse, ou seja, o ponto de fuga, está inserido no interior da obra. O alinhamento entre ponto de vista e ponto de fuga coloca o observador numa posição de dominado e o artista numa posição de dominante do espaço-cenário representado.

²⁷⁵ FLORIÊNSKI, 2012.

Essa coincidência não é encontrada nas pinturas clássicas e medievais: pelo contrário, nos afrescos das casas de Pompeia e nas pinturas e desenhos medievais é recorrente a multiplicidade dos pontos de vista e de fuga. O mesmo acontece na perspectiva iconográfica. Diferente da perspectiva linear, que contém o ponto de vista dentro do quadro, a perspectiva iconográfica faz a figura ir até o observador, como nas Figuras 39.

Os artistas e filósofos gregos atribuíram bastante importância para a simetria, mas questionaram a perspectiva linear como procedimento. Platão, no seu diálogo “O sofista”, admite que, quando os pintores criam uma simetria racional dos objetos, sabem que os mais elevados são menores que os mais distantes, mas sabem também que as proporções verdadeiras afastam as pinturas da realidade, pois se baseiam na simples aparência das coisas, e não no que elas realmente são. A questão central era como as figuras distantes deveriam ser representadas. Apesar de reconhecer a grande importância da simetria e da geometria, Platão refuta as reduções da perspectiva e recorre às representações pictóricas das obras arquitetônicas, as quais tem proporções determinadas pela geometria²⁷⁶. A perspectiva linear clássica, ao contrário da perspectiva renascentista, não era uma determinação técnica.

Floriênski defende a violação da perspectiva geométrica como recurso artístico que supera a técnica em direção à diferenciação da obra. Tais violações, segundo o autor, revelam a liberdade do artista a favor da arte, não da técnica em si. O autor propõe que se tome de vez o caminho do simbolismo: a potência de uma imagem é sua dimensão simbólica e não de representação da realidade, pois as representações são, por natureza, abstratas. A técnica da perspectiva inversa é apresentada pelo autor como o meio de expressão e aproximação da realidade perspectiva “verdadeiramente autêntica”, pois obedece a uma ordem simbólica coerente com a sua realidade²⁷⁷.

As regras da perspectiva em obras de grandes mestres como Da Vinci ou Rafael são subvertidas pela ótica da geometria. Em Rafael (Figura 41), basta medir a altura das arcadas nos planos de fundo e nos planos frontais, em que as figuras ao fundo são propositalmente mantidas em tamanho maior que o proporcional. Se fossem submetidas às regras da perspectiva euclidiana, estariam menores, distantes do observador e, portanto, fora do enquadramento desejado pelo artista.

²⁷⁶ SKLOVSKY, 1973, p.63-64.

²⁷⁷ FLORIÊNSKI, 2012.

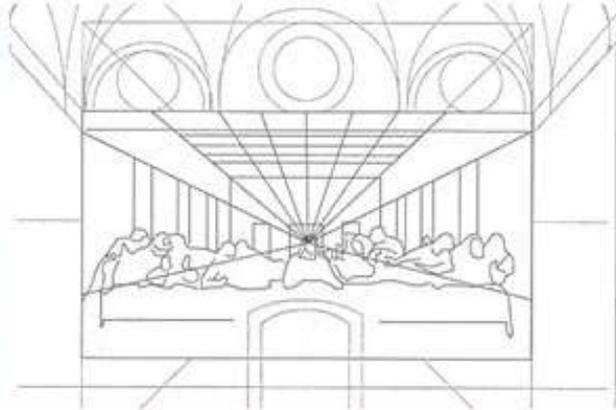


Figura 41– Rafael, Escola de Atenas, 1509. Análise da perspectiva da Santa Ceia, Da Vinci.
Fontes: <http://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-15-16e-siecles/raphael.html>
<http://www.atelier-st-andre.net/es/index.html>

Já em Da Vinci, há nitidamente a deformação da proporção do edifício em relação à cena, para que os olhos do observador sejam mantidos ali, naquela mesa, naquela sala. A sala retratada pelo artista na Santa Ceia está, portanto, deformada e irreal, segundo os critérios geométricos estabelecidos pelos pintores renascentistas²⁷⁸.

As representações do espaço são procedimentos de automatização da visão de mundo, em que as técnicas produzem identidade entre realidade e ficção. Numa primeira leitura, há na visão de mundo de Floriênsky a dicotomia entre religião e ciência, representadas respectivamente pela arte pré-renascentista e a arte renascentista, que pode ser “resolvida” pela

²⁷⁸ Ver análise do autor sobre as obras da Da Vinci, A última ceia, 1498, e Rafael, Escola de Atenas, 1510 In: FLORIÊNSKI, 2012.

perspectiva inversa, como síntese entre os dois polos: o simbólico e o mimético. Numa segunda leitura, há a tentativa de inversão de cânones: rebaixa-se a representação espacial renascentista como artifício humano cenográfico, trazendo a representação simbólica religiosa como autêntica, ou seja, mais elevada.

Na perspectiva de que a obra de arte guarda em si a sua condição de estranhamento diante da automatização da linguagem, o próprio termo “perspectiva” assume um duplo sentido: 1) o da técnica de representação tridimensional de um objeto, composição ou paisagem, incorporado como disciplina em arquitetura; e 2) o de visão de mundo, ponto de vista, concepção e interpretação. Na linha de tempo convencional da história da arte e da arquitetura, em que exemplares e excluídos são organizados na ordem de importância estabelecida, uma técnica de representação parece ser a negação da anterior, ou seja, sua modelização negativa.

Toda técnica artística é, entretanto, a representação da realidade e não ela mesma. Os artistas, sejam eles clássicos, medievais ou renascentistas, deformaram a geometria em razão dos princípios artísticos e da ordem semântica entre os elementos da composição. A proporção entre a figura humana e o edifício varia de acordo com princípios de enquadramento não geométricos; a simples escala não é obedecida. As figuras em destaque saem da proporção real para que tenham o protagonismo adequado à ordem semântica estabelecida.

5.2 A ordem semântica

A ordem semântica como recurso artístico ou como interpretação da obra pode ser mais autêntica que a geométrica, porque transfere a ordem de importância para uma proporção artística, resultando numa composição coerente – muitas vezes hermética. A pintura dos ícones tem uma potência cinematográfica, assim como o cinema explora o espaço iconográfico, ambos envolvendo o observador-fiel em uma narrativa fictícia que parece ser verdadeira.

A cenografia – no teatro, cinema ou televisão – é um dispositivo criador de simulacros, que repete e sofisticada seus recursos miméticos e simbólicos. Os cenários apresentam-se como telas hiper-realistas esgotadas pelo excesso. A arquitetura, como sistema de representações e simulacros, exerce a sua dimensão cenográfica quando toma a ficção por realidade (utopias) ou a realidade por ficção (distopias).

A arte e a ficção são recursos criadores de mitos. A arte sempre é ficção, assim como a historiografia, que se constitui um complexo sistema de representações. A verdade, na visão da historiografia, se adequa ao seu contexto ou ao sistema que a valida. Se a verdade se adequa, não pode ser “verdadeira”, e sim ficção, fábula, uma alegoria da realidade – que pode revelar traços e iluminuras da verdade.

A alegoria é uma figura de linguagem que se estende da literatura para as outras artes como a escultura e a pintura. É a representação concreta de uma ideia abstrata. A leitura alegórica é um recurso de estranhamento no sentido da desautomatização da visão habitual de determinada obra.

As alegorias em suas aparições costumam provocar estranhamento, já que se distinguem da linguagem comum, literal. A sua natureza é de dizer o outro, e por isso, à primeira vista, ela é estranha, fechada em si, inicialmente hermética. Costumam aparecer destacadas pela forma ou pela complexidade incomum. Na poesia, em geral iniciam em letra maiúscula e esse é o recurso para se provocar o estranhamento, como um aviso de que há algo a mais ali que o óbvio significado da palavra.

A aparição alegórica diz uma coisa, mas oculta outra, além de si, e para tanto usa a linguagem figurada, indireta, geralmente metafórica. Como um jogo de interpretação, a estrutura alegórica se mostra difícil, plana e hermética. Por isso, a arte aurática pode ser entendida como a expressão da classe dominante, satisfeita por sua dominação. Nesse sentido, a figura da alegoria afirma a aura, pois é analítica e tenta impor uma leitura direta, sem contradições ou questionamentos.

Para a leitura alegórica da alegoria e o desvelamento do sistema, tanto pela classe dominante quanto pela dominada, faz-se necessária a abertura das chaves hermenêuticas presentes na obra, as quais tensionam idealismo e materialismo, espírito e corpo, eterno e transitório, significado e significante. É o fator de estranhamento que provoca o hermeneuta a desvendar o jogo, o mistério. Para o crente, a alegoria em si é a verdade, e sua estrutura, o fator divino que a mantém. Ele não quer fazer a leitura alegórica da alegoria; não é do seu interesse desvelar o que está oculto, e sim afirmar a sua condição de velamento, porque para ele a verdade deve ser um privilégio de quem tem fé.

Para o hermeneuta, a alegoria é uma figura ou recurso de linguagem que preserva uma constelação, um sistema a ser descoberto. Numa visão mais ampla, a alegoria pode ser um

recurso de síntese para os campos da retórica, da literatura e da estética; um fragmento do todo, pois guarda em si as tensões e as contradições da obra de arte, da história e da teoria²⁷⁹.

A leitura de tais contradições recupera a totalidade da alegoria como obra e como recurso artístico. Enquanto a alegoria pode ser entendida aqui como instrumento de automatização da visão de mundo, a leitura alegórica é um recurso de estranhamento das convenções e da visão de mundo automatizadas, desconstruindo a alegoria.

A pintura dos ícones russos revela não somente os seus procedimentos artísticos, mas a consolidação de uma tradição que se fortalece na sacralização da obra de arte. A rejeição da perspectiva pré-renascentista pelos pintores iconógrafos não se explica pelo isolamento geográfico ou cultural; estes tiveram contato com os pintores italianos nos primórdios do renascimento. O que os pintores pretendiam investigar eram certos problemas espirituais; verdades essas diferentes das que os pintores renascentistas perseguiam com o desenvolvimento das técnicas de representação mimética pela perspectiva linear.

O conceito de “ícone” nas pinturas iconográficas se confunde ao de “mito”, por ter sido atualizado, retirado do seu contexto de origem. A pintura iconográfica pode ser compreendida como um procedimento de consolidação da tradição mítica, a partir da automatização da linguagem da iconografia, na qual o artista é apenas um instrumento divino, semelhante à pintura e escrita egípcias. O ícone, nesse contexto, consolida-se como obra aurática, que aproxima o distante e o consolida como tradição.

A pintura egípcia pode ser lida como uma caricatura da sacralização e da automatização da linguagem artística. Por milênios, a escrita e a pintura egípcia (que muitas vezes se confundem para nós) foi um instrumento de poder religioso, instituindo a arte como um ofício de ordem sagrada. A inovação artística no antigo Egito é desconsiderada ou abolida. O sistema simbólico de conservação do poder nas dinastias dos faraós superava qualquer expressão individual do artista ou artesão. A caricatura, ao deformar, pode melhor comunicar o gesto semântico da ideologia de quem caricatura e de quem é caricaturado. Nesse sentido, todo ícone apresenta uma tendência à deformação ou ao exagero dos caracteres; recursos próprios da caricatura.

A palavra “ícone” vem do grego *eikôn*, que significa “imagem”, “retrato”. O nascimento de Cristo marca o nascimento do ícone: o verbo se fez carne, O invisível se tornou visível, Deus

²⁷⁹ Ibidem.

tomou uma forma humana²⁸⁰. O ícone como procedimento artístico é produto da tradição, desenvolvido historicamente pelos pintores iconógrafos. O artista é visto como um instrumento da representação do divino; as pinturas se apresentam como obras que vão além da abstração sensível do autor, elas contêm uma aura. Não há, portanto, uma preocupação com a autoria das obras, e sim com a preservação dos saberes artísticos pelo uso contínuo da mesma linguagem, como uma escrita sagrada. De qualquer modo, tais obras apresentam ambiguidades e recursos artísticos ocultos que são passíveis de uma leitura alegórica.

A iconografia, vocábulo que vem do grego *eikô* e *graphein*, implica num procedimento de descrição e classificação das imagens, sendo necessária como método de registro histórico, mas limitada como sistema de interpretação simbólica. Ela não investiga a gênese, a interação entre os tipos, a correlação entre presenças e ausências, o que está aparente e o que está oculto nas imagens; considera uma parte de todos esses elementos intrínsecos de uma obra de arte. A descoberta e a interpretação dos valores simbólicos, ou seja, o extrínseco da obra de arte, são objetos de uma “iconologia”, em oposição à “iconografia”²⁸¹. A aura dos ícones é reforçada pela unidade entre forma e conceito, que traz para perto o distante.

As composições iconográficas são narrativas que transportam o observador próximo para tempos e lugares míticos distantes no tempo e no espaço. Na representação iconográfica de Ohrid sobre a Anunciação do século XIV, os ícones estão representados em primeiro plano, sobre pedestais. O pedestal do Arcanjo e o pedestal da Virgem Maria estão desenhados em perspectiva inversa, ambos trazendo os ícones para perto do observador²⁸². A caixa cênica se deforma para que o observador o contemple de diferentes pontos de vista.

O cenário, que representaria acontecimentos no interior dos edifícios, é deformado para sugerir uma exteriorização das cenas, como se a arquitetura fosse o palco. Assim, as deformações do cenário permitem a melhor elaboração da narrativa, porque a representação do espaço tem um papel posterior, como fundo neutro, ou seja, não é ele quem parece ditar as regras. Essa técnica de composição permite que se crie uma proporção de ordem semântica entre as figuras, segundo sua importância hierárquica dentro do sistema.

O estranhamento provocado pelos ícones faz parte desse jogo de distanciamento e aproximação. A ausência do realismo mimético na representação do espaço iconográfico parece

²⁸⁰ Disponível em <http://www.atelier-st-andre.net/es/index.html>. Acesso em 01 agosto 2018.

²⁸¹ PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 53.

²⁸² *Ibidem*.

permitir ao observador fazer parte da cena representada na pintura – trata-se de um recurso cenográfico. Os ícones e fiéis entreolham-se durante a narrativa do culto ou da caminhada pelo interior do templo, numa constante presença em movimento, aproximados pelos pontos de vistas múltiplos, aparentemente desordenados, mas coerentes dentro de uma narrativa ali sacralizada (Figuras 42 e 43).

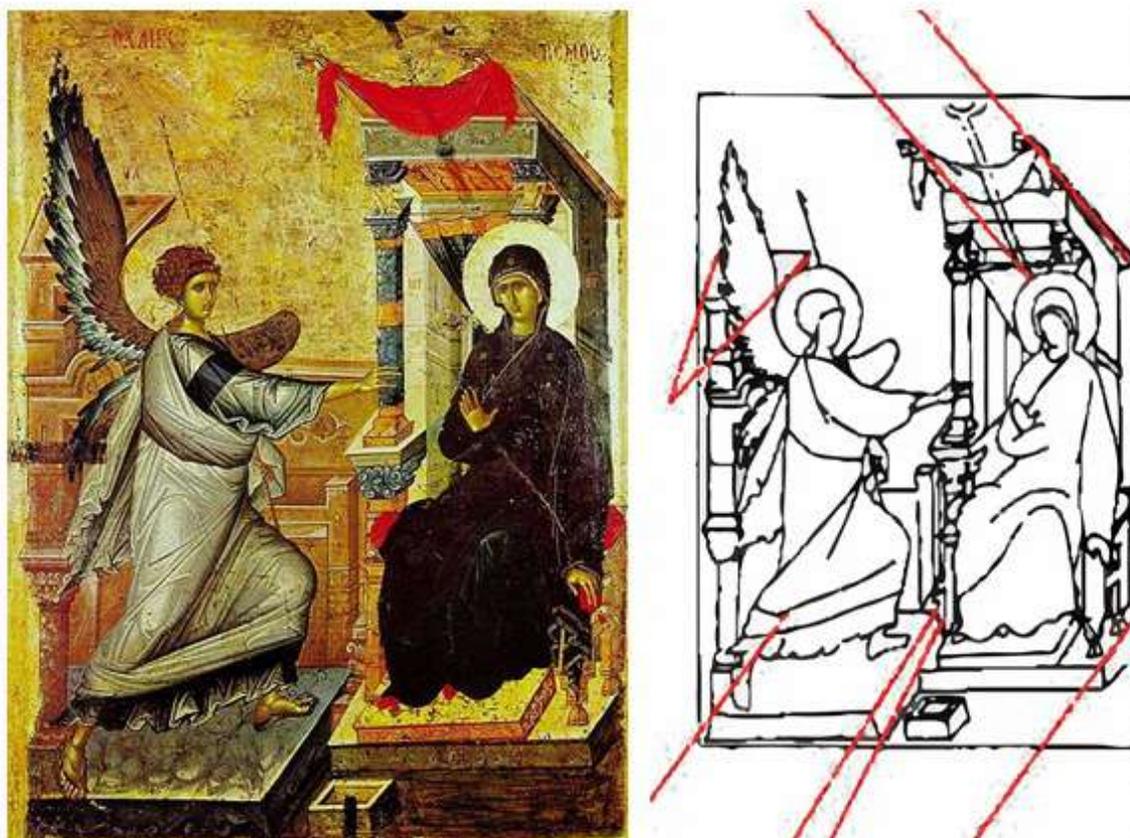


Figura 42– Ohrid, Anunciação, século XIV e análise da perspectiva.
Fonte: www.atelier-st-andre.net/es/index.html

Assim como a técnica da perspectiva, o conjunto de cenas que compõem a narrativa não parece ter uma lógica linear. As cenas representadas no ícone de São Nicolau configuram uma narrativa circular, que, suspensa no tempo e no espaço, compõe o objeto mítico. A suspensão se dá pelo empilhamento de tempos, como um “registro próximo de algo distante” – a própria dimensão aurática da alegoria – representando ao mesmo tempo todas as épocas e nenhuma.

A representação do mito acontece pela composição cíclica e dinâmica das cenas, a partir da lógica das visuais múltiplas, enquanto que na perspectiva linear predomina a composição

cenográfica estática. Ambos usam, portanto, os recursos cenográficos para melhor afirmar sua ideologia.

Na sua aparência de não-verdade, o ícone em si se torna um mito. Distante como enunciado, pela sua condição mítica, e próximo como recepção, pela sua presença no primeiro plano da pintura, o ícone é a negação da arte mimética, sendo ao mesmo tempo o dispositivo e fator de estranhamento. O estranhamento quanto à linguagem mais pictórica e menos realista parece ampliar o mito, mas a sua forma de apresentação, no entanto, é um modo de rebaixamento para aproximar a divindade do plano visual da escala humana, mais pelos recursos de montagem e composição e menos pela representação simbólica em si, mostrando o ícone mais próximo do que distante.

A pintura iconográfica, portanto, ao mesmo tempo amplia e reduz a distância entre o divino e o mundano. Distancia, porque o divino se apresenta como eterno, longe da compreensão histórica ou cotidiana, e aproxima, porque a composição iconográfica, com seus múltiplos pontos de vista, cria a ilusão de que o fiel é vigiado e acalentado pela presença do ícone, estando ele envolvido pela estrutura narrativa mítica. Cria-se um espaço de vazio hermenêutico entre o observador e o ícone, que provoca o estranhamento na apreensão da obra. Para o fiel, essa dificuldade resulta, paradoxalmente, na aceitação do desconhecido como mistério divino. Distante e próximo ao mesmo tempo, essa é a composição do mito pela arte aurático-simbólica, que se propõe acima da condição histórica, absoluta.

Os ícones representados, encarnados num plano elevado acima da linha do horizonte, representam sua divindade e soberania inalcançáveis. Ao mesmo tempo, eles dialogam com o observador, pois este participa do jogo visual, mesmo em posição inferior. Ícones e fiéis, cada um parece saber bem o seu papel (Figura 43).

A tradição se consolida na linguagem simbólica dos ritos a partir dos seus mitos. Os procedimentos usados para a construção dessa narrativa-montagem mítica são herméticos, alegóricos, não se revelam pela montagem em si, mas a disfarçam, transformando pedaços de coisas em um discurso contínuo, que parece natural. Esse disfarce geralmente tem o intuito educativo ou coercitivo que é o de se passar por dogma, ou seja, por verdade.

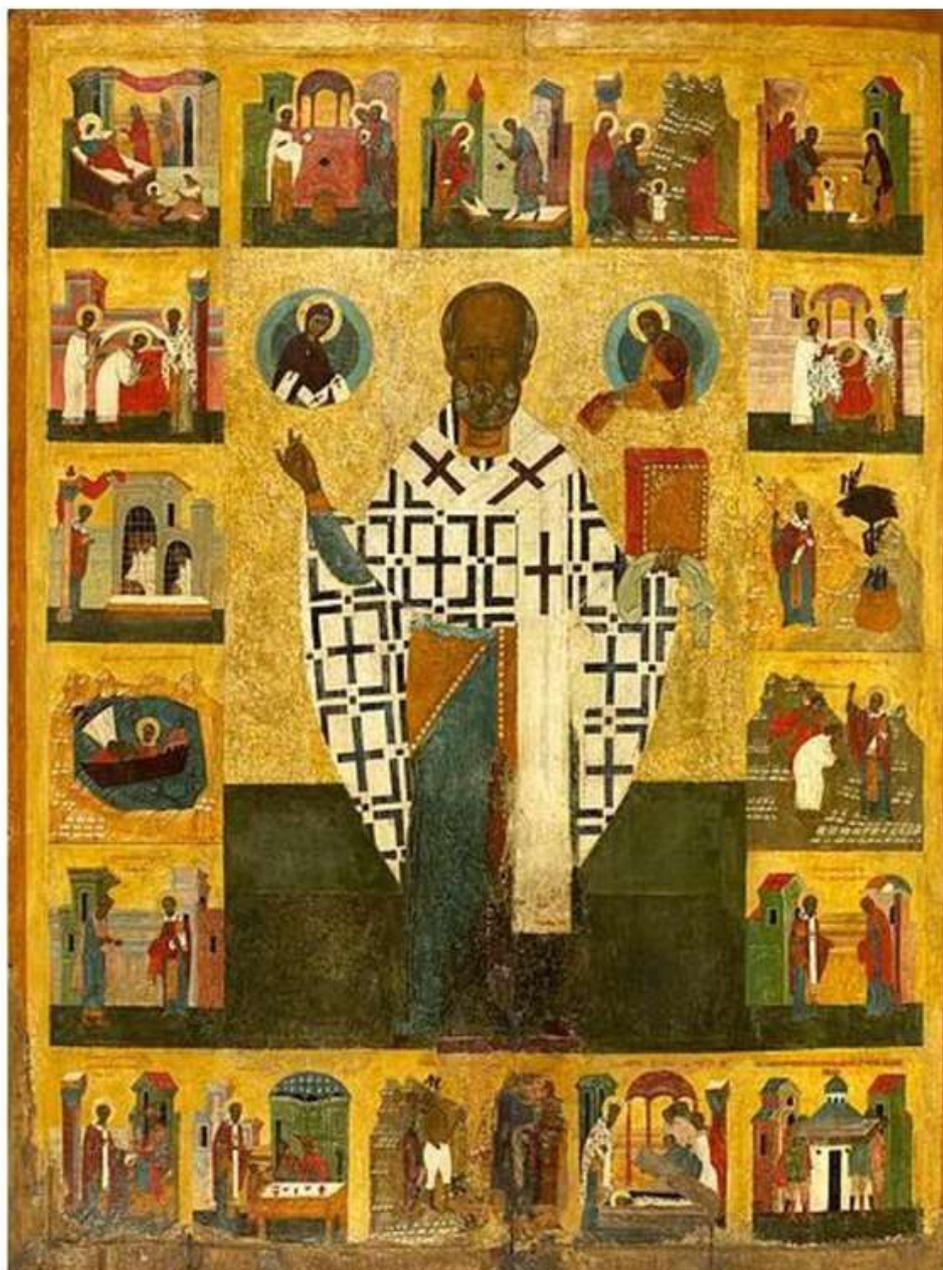


Figura 43- Escola de Novgorod, São Nicolau e cenas de sua vida, século XVI.
Fonte: www.artfixdaily.com/images/pr/Aug30_icon902x1200

Ao contemplar os ícones, o fiel remonta à narrativa cristã em direção à afirmação do mito, fortalecendo-o. Já o esteta desmonta a estrutura narrativa pelas chaves de leitura deixadas como rastros pelos artistas iconógrafos, a partir dos recursos alegóricos de montagem. Entre o seu conteúdo manifesto e oculto, a leitura alegórica expõe o elemento simbólico ao estranhamento, de modo que o observador se sinta desafiado ao refazimento da narrativa e à sua dessacralização.

A arte medieval é estudada equivocadamente de pontos de vista isolados, seja pela sua autenticidade como registro historiográfico, seja como relíquia religiosa. Além da sua condição aurática, a obra de arte pode ser lida como uma alegoria. A partir do reconhecimento dos recursos artísticos ditos “sagrados”, é possível se fazer uma leitura laica das composições, que pode revelar elementos ocultos na narrativa.

O estranhamento da pintura iconográfica medieval se dá mais pelas composições alegóricas que funcionam, nesse contexto, como imitações do sistema. Para além de uma iconografia catalográfica, as composições bizantinas figuram o sistema ideológico que as definem. A alegoria narrada, além da figuração dos cânones e da auratização dos ícones, pode ser a chave hermenêutica que ao mesmo tempo evoca e desprende a obra do seu tempo.

5.3 A não-inversão da perspectiva inversa

O conceito da perspectiva inversa é uma afirmação do sistema simbólico como tradição, dogma e verdade, representados pelos ícones russos. A inversão dos cânones é conveniente à visão de mundo de Floriênsky, que era, além de matemático e filósofo, teólogo e padre da Igreja Ortodoxa.

A perspectiva renascentista questionou o cânone medieval, assim como os ícones medievais negaram a métrica dos cânones clássicos. A perspectiva inversa pretende ser um recurso de estranhamento sobre a visão automatizada de que a arte simbólica medieval é inferior à pintura realista renascentista. O cânone, nesse caso, é identificado pela perspectiva linear consolidada num período posterior aos ícones russos, o renascimento. A perspectiva dos ícones russos é menos uma inversão ou modelização negativa da perspectiva clássica e mais a mimese da relevância das figuras representadas, afirmando a condição mimética ideológica da representação artística. Esta é a primeira contradição. A perspectiva inversa de Floriênsky sugere a inversão da técnica renascentista, que é posterior.

Os artistas medievais subverteram e ao mesmo tempo imitaram os cânones clássicos; recriaram os próprios, ora rebaixando ora elevando técnicas. Do mesmo modo, os renascentistas ampliaram as possibilidades artísticas medievais em direção à sofisticação da representação, seja ela mimética ou simbólica. O recurso da composição alegórica é evidente em ambos os períodos e se fortalece nos movimentos artísticos posteriores, como o maneirismo e o barroco.

De qualquer modo, o desconhecimento da perspectiva inversa como técnica e a tomada da perspectiva linear como autêntica revelam que as escolas de arquitetura tomam o renascimento como mito, e não como “construtor de mitos”. Esse não é um paradigma neutro ou ingênuo, já que, além do mérito em si, toda supremacia é alcançada pela imposição de valores de um modelo sobre outro. Ao negarem os dogmas da fé, os renascentistas recriaram outros dogmas: os humanistas. Fundados sobre as mesmas bases criadoras dos mitos, a razão é tomada como religião, diferenciando-se na aparência e não na essência. Mudam os ritos e sobrevivem os mitos: o que antes era conservado pela fé no período medieval, na Renascença é regulado pela métrica. O dogma se disfarça de ciência.

A idade média é estudada mais pela sua natureza mítica simbólica e menos pela condição científica, geralmente de conotação negativa de um passado visto apenas como o intervalo entre duas épocas áureas, a antiguidade e o renascimento. As técnicas renascentistas de representação são tomadas como autênticas e modelares, dificultando a sua leitura simbólica. A automatização da analítica simbólica para arte medieval, na lógica do dicionário ilustrado (que também é automatizado), ofusca o estudo dos recursos artísticos que as diferenciam entre si, dificultando a leitura das estruturas semânticas das obras. Seja pela autenticidade ou pela tradição (a aura), ambas são reduzidas aos seus próprios cânones.

A natureza da perspectiva inversa é contraditória, já que ela supõe a negação do modelo vigente posterior a ela mesma e, para tanto, se coloca invertida, equivocada ou mesmo incorreta. Se esta é inversa, aquela é correta por referência. Então quem inverte afirma o invertido como ponto de partida. O estranho é que o ponto de partida é a perspectiva renascentista, que foi consolidada posteriormente. Há de certo modo uma inversão cronológica ou uma incoerência histórica na visão do autor russo.

A inversão na perspectiva inversa deveria ser analisada mais no sentido de se “estranhar” o sistema anterior clássico e menos de se usar a inversão como recurso artístico que contrapõe os cânones do renascimento. Os cânones artísticos da mitologia cristã apresentam uma dupla natureza: a de representar os ideais dominantes e a de compor alegorias que guardam as contradições e ambiguidades que só poderiam ser expressas desse modo. Os ícones russos, nesse contexto, também são canônicos.

A perspectiva inversa aparenta ser um procedimento que estranha a composição mimética do espaço em direção a uma ordem semântica, mas é também uma visão de mundo impregnada de dogmas e verdades do sistema que representa. O corpo, no renascimento, é

projetado para o ponto de fuga em direção ao horizonte, num movimento de idealização do ponto de vista do observador. Nas pinturas dos ícones, ele é desenhado em proporções de ordem sagrada, idealizando a figura divina.

Assim como desenhos de crianças, as pinturas na arte medieval seguem uma ordem particular. As composições seguem uma lógica que, se comparada às regras euclidianas da perspectiva linear, são consideradas incorretas. No entanto, os detalhes e os objetos obedecem a uma hierarquia de valores que correspondem ao seu peso semântico, de acordo com a sua importância e situação no quadro. O sentido é ampliado porque segue outra lógica interna que não a puramente estilística, e sim a da ordem semântica religiosa.

Ambos, porém, são representações realistas: a criança representa a proporção de acordo com a sua realidade simbólica; o faraó é representado na pintura egípcia numa proporção condizente entre a realidade escravocrata, a crença religiosa e a hierarquia social; e a pintura na renascença traz o recurso do realismo mimético que oculta o seu peso semântico pelo ilusionismo, numa brincadeira cenográfica de enganar o observador (ou o fiel). Mudam-se os critérios, mas permanece a natureza simbólica das representações.

Quando a perspectiva deixa de ser um problema técnico-matemático, ela se volta para o problema artístico²⁸³. A perspectiva inversa como recurso artístico propõe a alteração da ordem da perspectiva linear, mas ao ser elevada como autêntica, entra em contradição interna, pois a sua condição de inverter a ordem sugere que a perspectiva ordenada seja a gênese do sistema. Cronologicamente, a inversa vem antes da ordenada – eis a contradição central. A inversão como recurso artístico, nesse caso, parece ter sido determinada pelo distanciamento de tempo, assim como a periodização determinou a idade média. Assim, as duas estão contaminadas por preferências e determinações ideológicas.

Entre a perspectiva invertida e a perspectiva linear clássica, não há inversões ou subversões significativas em direção a uma modelização negativa, à parodização ou à sátira do modelo anterior. Apesar de negarem alguns procedimentos de representação do espaço, as pinturas medievais não subverteram os modelos de representação dos cânones ou a própria canonização dos modelos. Os recursos parodísticos se limitam às festas populares que na idade média eram concedidas como espaço de “aparente” subversão, afirmando um sistema que pretendia ser conservado. Tampouco há um movimento de superação técnica ou estilização

²⁸³ PANOFKY, Erwin. *La perspectiva simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2010, p. 49.

artística, já que os ícones medievais negam as técnicas clássicas. No distanciamento de tempo e espaço, lê-se a carnavalização medieval como uma paródia da realidade, mas nem lá nem cá o carnaval dá conta de subverter o sistema, pois não há subversão pela simples concessão.

A manipulação das técnicas da perspectiva é um recurso usados pelos artistas e cenógrafos, dos templos e teatros gregos à Disneylândia. Ao emoldurar a paisagem fantástica da Disney, os cenários subvertem as leis da perspectiva tradicional para garantir o efeito cênico sobre o castelo da Cinderela, fazendo parecer maior o que é menor – como na perspectiva inversa. Estrategicamente, essa técnica ilusionista afirma a condição central do conto de fadas no universo fantástico da Disney; o castelo da Cinderela é semanticamente o ponto de fuga para o final feliz.

Disney e Dismaland guardam as tensões entre as técnicas de simulação e de dissimulação de suas respectivas visões de mundo, ocultas e aparentes. Banksy, em Dismaland, busca o avesso do efeito cenográfico usado no Magic Kindom, sugerindo a inversão da perspectiva inversa pelo recurso da paródia. A ordem semântica é invertida pelo discurso satírico: o que parece ser maior do que é torna-se menor novamente pelo rebaixamento. Enquanto a Disneylândia usa o artifício para que o artificial pareça natural, a instalação Dismaland convida o público a vivenciar a estética do choque, em que o artifício central é o de compor uma encenação trágica da realidade, supondo que o real seja alcançado a partir do extremo artificial.

A inversão como alteração da visão de mundo faz mais sentido ao se admitir que há um confronto entre ideologias: a teológica cristã e a racionalista. Enquanto os artistas iconógrafos replicaram os seus modelos de representação, os humanistas italianos esforçaram-se em ocultá-los. O principal recurso para o disfarce, nos dois casos, é o aprimoramento da técnica: ocultam-se as contradições pelos recursos artísticos, que figuram o discurso e fazem das obras de arte alegorias.

Resta romper o disfarce ideológico das grandes rupturas já instituídas e automatizadas pelo sistema das artes e buscar na ruptura discreta o gesto subversivo do artista que, ao negar e parodiar os modelos, oculta o seu discurso em chaves de leitura herméticas, guardadas para a posteridade, como cápsulas do tempo.



(Estêncil anônimo atribuído a Banksy)

6 CARICATURAS DA MODERNIDADE

6.1 Os *iluminati*

O Newton! Se com a extensão das suas luzes e o seu gênio sublime definiu o formato da Terra, eu concebo um projeto que envolve a sua própria descoberta.

(Cenotáfio para Isaac Newton, projeto de Étienne-Louis Boullée, 1784)

No século das luzes, em Paris, as obras neoclássicas de arquitetos como Ledoux e Boullée foram elaboradas dentro do espírito da razão iluminista, mas em direção à imaginação criativa. Fica evidente, em tais edifícios, a megalomania e a monumentalidade típicas do visionarismo misturadas ao simbolismo das formas arquitetônicas²⁸⁴. O fantástico visionário de tais obras é evidente menos pela monumentalidade típica da linguagem compositiva neoclássica e mais pela sua diferenciação em relação ao estilo, principalmente pela incoerência nas proporções.

São obras que caricaturavam e ao mesmo tempo anunciavam as contradições da modernidade. Longe da pureza e do “bom comportamento” dos neoclássicos, as suas deformações, como caricaturas, revelam traços de liberdade artística e superação dos cânones; marcam sua época menos como exemplares e mais como excêntricos. Num panorama de contradições estéticas, representam, prematuramente, a modernidade em trânsito.

A *Ronde de la Villette* (1785-89) ou barreira *Saint-Martin* (Figura 44) é um edifício monumental, parte de um conjunto de barreiras alfandegárias do muro de *Fermiers généraux*, que controlava as rotas comerciais de Paris. Ledoux projetou um edifício excepcional, que se destacava de forma opoente, não só pela referência direta a Andrea Palladio, mas principalmente pela incoerência entre escala, ornamento e programa.

²⁸⁴ FUÃO, 1999.



Figura 44– Rotonde de la Villette, 1785-89, Paris, ou barreira Saint-Martin. Claude Nicolas Ledoux
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

A Rotonde gera contradições visuais que até hoje causam estranhamento e certa fantasmagoria para quem passa pela *Place de la Bataille de Stalingrad* e se depara com esse exótico palacete. A incoerência é de mão dupla: o edifício é ornamentado demais para uma barreira alfandegária e simplório demais para um monumento de valor artístico. Ficaria na mediocridade não fosse a sua estranha proporção. Iluminado, o lugar transmite uma aura fantasmagórica que ao mesmo tempo exalta sua opacidade e convida ao diálogo com o presente. A cenografia, nesse caso, resolve muito bem as incoerências de estilo e proporções compositivas. A rotonda afirma-se, portanto, na sua dimensão excêntrica.

As obras de Ledoux remetem ao fantástico mais pela escala compositiva e menos pela forma em si. Tal inadequação o torna atípico num olhar mais distante, mas para a época, a monumentalidade era um recurso de diferenciação entre a classe burguesa usado constantemente pelos arquitetos. Pela autonomia das partes, valorizava-se o todo; uma arquitetura fragmentada, em prol de uma complexa e, por vezes, livre variação dos temas.

Ledoux acreditava no exercício da qualificação do belo para qualquer programa e para todo tipo de público, ideia que contrasta com sua arquitetura “parlante”, qualidade atribuída pelos seus críticos por ele servir aos interesses e ao gosto da aristocracia. Seria reconhecido, posteriormente, por contribuir para a autonomia da arquitetura como disciplina.

A incoerência entre monumentalidade e programa também aparece destacada no conjunto arquitetônico para a Salina Real de Arc-et-Senans (Figura 45), oportunidade essa que deu a Ledoux, que já era arquiteto da *Ferme Générale*, o título de arquiteto do Rei Luís XIV, em 1771. Destaque para a casa do diretor da Salina, um “pequeno grande monumento” envolto por um conjunto nada delicado de colunas dóricas sem base. Não fosse tamanha indelicadeza, essa peça extrínseca ao conjunto remeteria às casas das elegantes senhoras parisienses²⁸⁵.

O portal do Hotel Guimard (Figura 46) parece anunciar a entrada de um respeitável palacete, mas se trata de mais um exemplo em que Ledoux traz a monumentalidade em disparidade a um programa medíocre, na sua missão de surpreender a alta sociedade francesa. Trata-se de um pequeno hotel particular construído por volta de 1770. Entre o clássico e o poético, Ledoux traz uma sequência de elementos que ao mesmo tempo se fragmentam e se afirmam como monumentais. Dispersos demais para conjurarem uma unidade, ao mesmo tempo espetaculares demais para não causarem estranhamento, o hotel abriga um pequeno

²⁸⁵ TAVARES, Domingos. *Claude-Nicholas Ledoux. Formas do iluminismo*. Porto: Editora Dafne, 2011.

teatro olímpico para sessões particulares de ópera, já que a cliente era uma antiga dançarina.

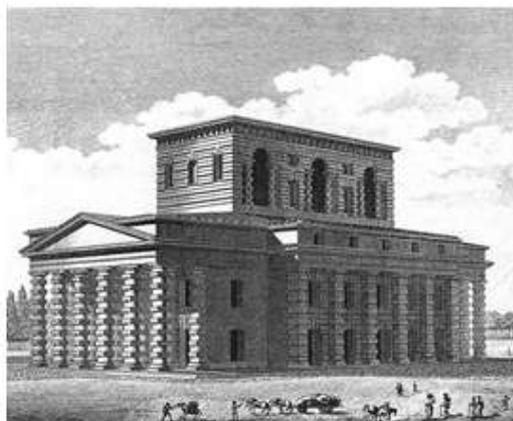


Figura 45– Salina Real de Arc-et-Senans, 1785-89, Paris, ou barreira Saint-Martin.
Claude Nicolas Ledoux. Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

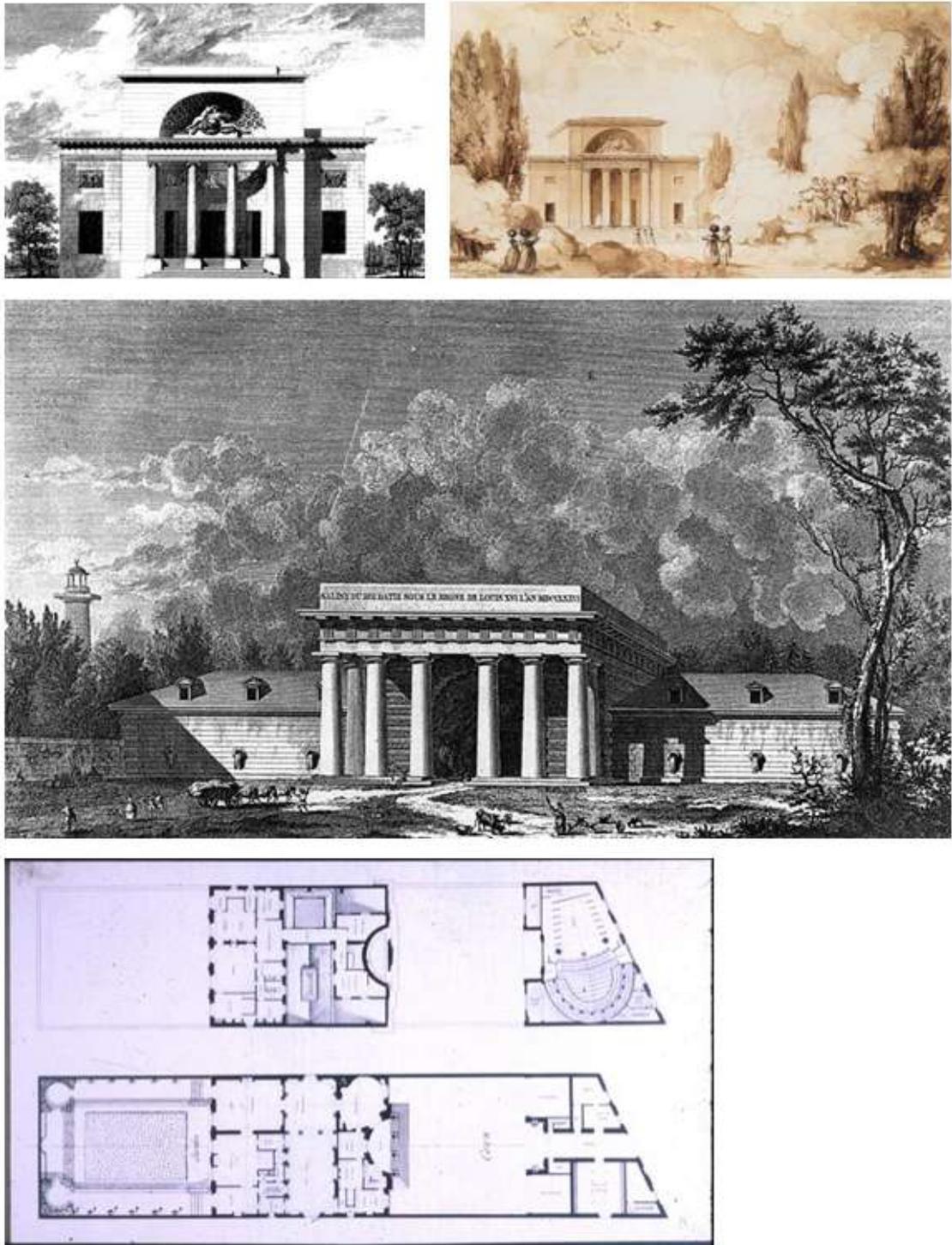


Figura 46– Hotel Guimard 1785-89, Paris, ou barreira Saint-Martin. Claude Nicolas Ledoux
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Apoiado no discurso racionalista em direção a uma tecnologia visionária, Ledoux projeta edifícios e cidades distantes das proporções matemáticas e da harmonia típicas do neoclássico. Os projetos são estranhos, mesmo para uma época em que a arquitetura era

tipicamente variada. Ledoux sai de uma concepção razoável para um tipo de arquitetura megalomaniaca; leva o funcionalismo ao absurdo, projetando inúmeros "patos" no sentido venturiano. Essa estética visionária que beira o absurdo projeta edifícios colossais que geralmente atendem a programas medíocres, como nos desenhos de uma casa-barragem, por onde passava uma cascata; uma casa sobre rodas para carvoeiros; uma casa em forma de círculo vertical para artesãos que fabricavam círculos; uma casa para o prazer em forma de falo ou um albergue de guardas rurais em forma de esfera²⁸⁶.

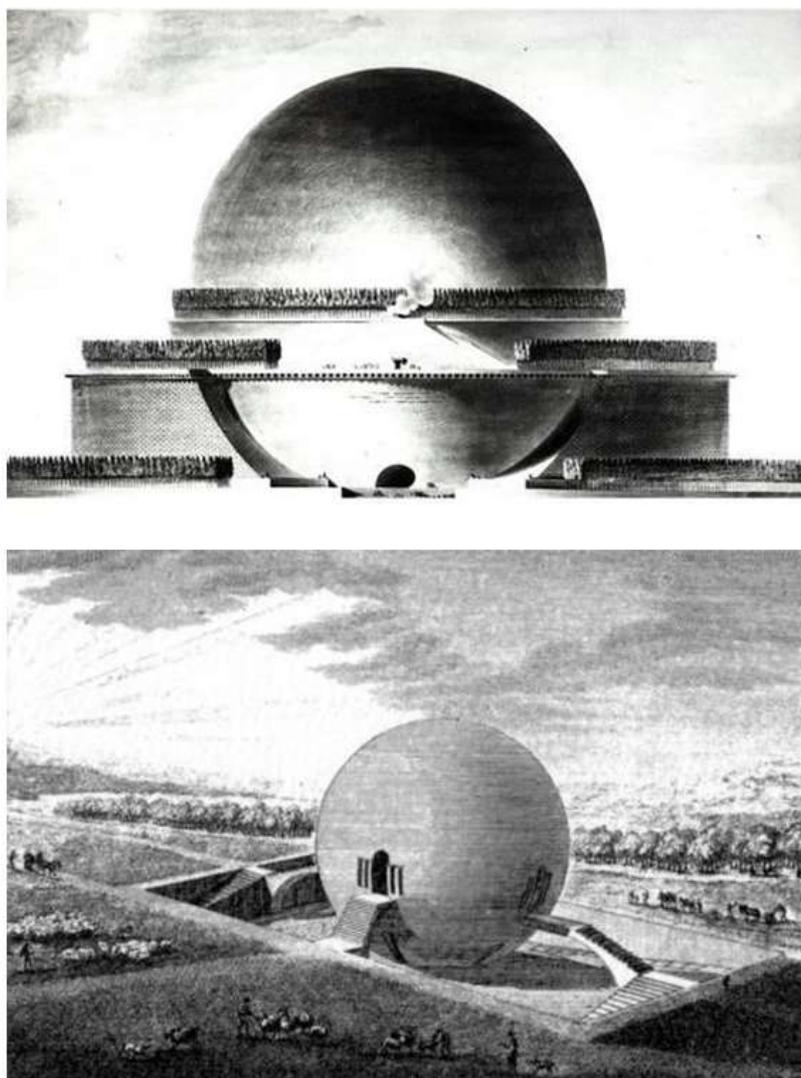


Figura 47– O cenotáfio para Isaac Newton, projeto de Étienne-Louis Boullée
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

O cenotáfio para Isaac Newton, projeto de Étienne-Louis Boullée (Figura 47), por volta de 1780, para o Mausoléu de Newton expressa o gigantismo e a excentricidade da arquitetura

²⁸⁶ FUÃO, 1999.

visionária do século XVIII. A esfera de 150 metros de diâmetro, que não foi construída, provocaria no observador a sensação de olhar para a abóboda celeste. A sua dimensão fantástica é afirmada mais pela escala do que pela forma em si. Tal incoerência provavelmente impediu o projeto de ser executado tecnicamente, mas também transformou os desenhos do arquiteto em um dos ícones da arquitetura visionária.

O projeto, com o seu gigantismo e as suas formas geométricas elementares em que confluem os ideais do iluminismo, representa a obra mais célebre do arquiteto francês e é um reduto da chamada arquitetura revolucionária. O projeto, que não foi realizado, remonta a 1784 e expressa a síntese dos ideais de Boulée: criar um projeto que envolvesse a descoberta de Newton sobre o formato da Terra. A ideia prevalece sobre a materialidade da arquitetura, como em toda a arquitetura utópica. As obras de Ledoux e Boulée são tomadas por exemplares da arquitetura neoclássica, pois estão integradas a uma paisagem de monumentalidade típica da época. Politicamente, o que parece ser um impedimento, na verdade é a própria condição de existência: os arquitetos tinham certa liberdade de expressão justamente por serem arquitetos do rei.

Buscando o sublime, os arquitetos iluminados caíram no simbolismo ingênuo de transformar a função em forma, adentrando, assim, no reino do fantástico, do bizarro e do grotesco. A oposição montada entre o representável e o construído acabou por retirar toda a fantasia da arquitetura, condenando-a a fazer seu desfile na pintura, no cinema e nas letras, deixando para a arquitetura somente uma espécie de imaginação geométrica e tecnológica²⁸⁷.

Esteticamente, a desproporção é evidente quando se observa o agigantamento, a miniaturização, o empilhamento e a sobreposição de elementos, além do que o estilo consagrado sugeria. Tal inadequação, que na época dividia elogios de críticas e deboches, fez desses, dentre outros, ícones do período neoclássico e precursores de uma arquitetura mais visionária e liberta dos tratados, que se desenvolveria com as Belas Artes e o Ecletismo do século XIX. Puttermans, sobre a imaginação arquitetônica, sugere duas vertentes: uma ortogonal e de formas puras e uma outra que se move no orgânico. De um lado, o ortogonal de Mies van der Rohe, de outro, as formas orgânicas e ornamentadas de Gaudí. Um atacando mais a nudez da forma; o outro, a exuberância²⁸⁸.

²⁸⁷ FUÃO, 1999, p.19.

²⁸⁸ Ibidem.

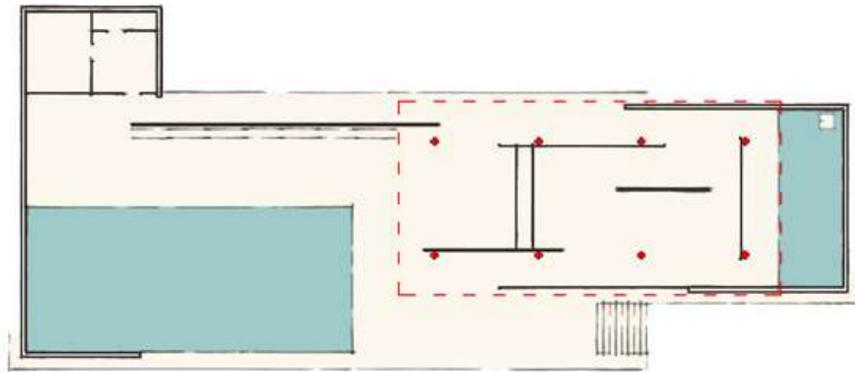


Figura 48– Pavilhão de Barcelona. Mies van der Rohe.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

O pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe (Figura 48) representa a síntese entre a planta livre e a fluidez espacial da escala residencial e a axialidade e frontalidade dos monumentos. La Pedrera (Casa Milá, 1905-10) de Gaudí é a dialética entre a plástica e a utilidade do edifício, que parece estar em transição estilística, entre a negação do fachadismo eclético e a racionalidade da estrutura aparente. Aparentemente opostas, as obras confrontam a própria espacialidade pela retórica. São “parlantes”, estranhas e monumentais. Uma de

ornamentação sofisticada mínima invisível, a outra de rebuscada variação entre cantarias e texturas.

Mendelson, em 1920, transformou suas fantasias biomórficas na Torre Einstein em Potsdam, edifício que abrigou um laboratório astrofísico e um telescópio (Figura 49). A forma escultórica da torre não corresponde à plasticidade do concreto armado. Longe das tendências progressistas e maquinistas da década, a torre aparenta ser uma composição plástica uniforme, mas trata-se de um edifício em alvenaria e reboco, tecnicamente tradicional. O celóstato da abóboda refletiria os raios da luz cósmica para instrumentos especulares de um laboratório subterrâneo. Tais condicionantes tecnológicas não justificam, porém, a forma excêntrica ou a tensão estrutural da torre. A intenção do arquiteto de “refletir os raios divinos às sombras do submundo” para que a ciência se revele aos iniciados²⁸⁹, mostra uma preocupação simbólica e cenográfica, longe do minimalismo ortogonal modernista.

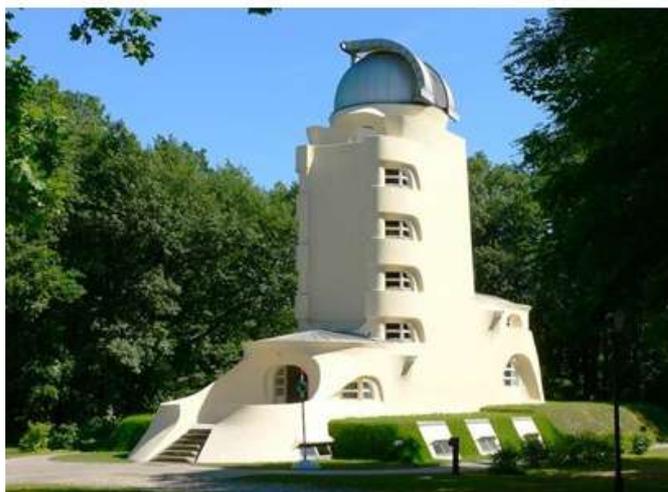


Figura 49– Torre Einstein, 1920. Mendelson.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Passado o tempo em que Le Corbusier se ocupou em transformar a cidade numa “obra de arte”, esse, que sem dúvida é um dos “iluminados”, conjurou algumas obras que parecem extrapolar os limites da razão. A Notre-Dame-du-Haut (1950-4), mais conhecida como a catedral de Ronchamp (Figura 50) pode ser interpretada como um cubo robusto de concreto que se deforma de modo surreal. Abrindo fendas e pequenas aberturas, suspende o pesado volume da cobertura, trazendo a iluminação dramática da narrativa religiosa. O arquiteto deixa

²⁸⁹ CURTIS, William J. R. *Arquitetura moderna desde 1900*. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 187.

de lado a supremacia das formas ortogonais banhadas de luz em aço e vidro as quais compartilhava com Mies van der Rohe e inova em direção a um primitivismo vernacular animado pelo Surrealismo. Curiosamente, a obra mais onírica e estranha de Le Corbusier, que era ateu, recebeu consagração como templo cristão²⁹⁰.

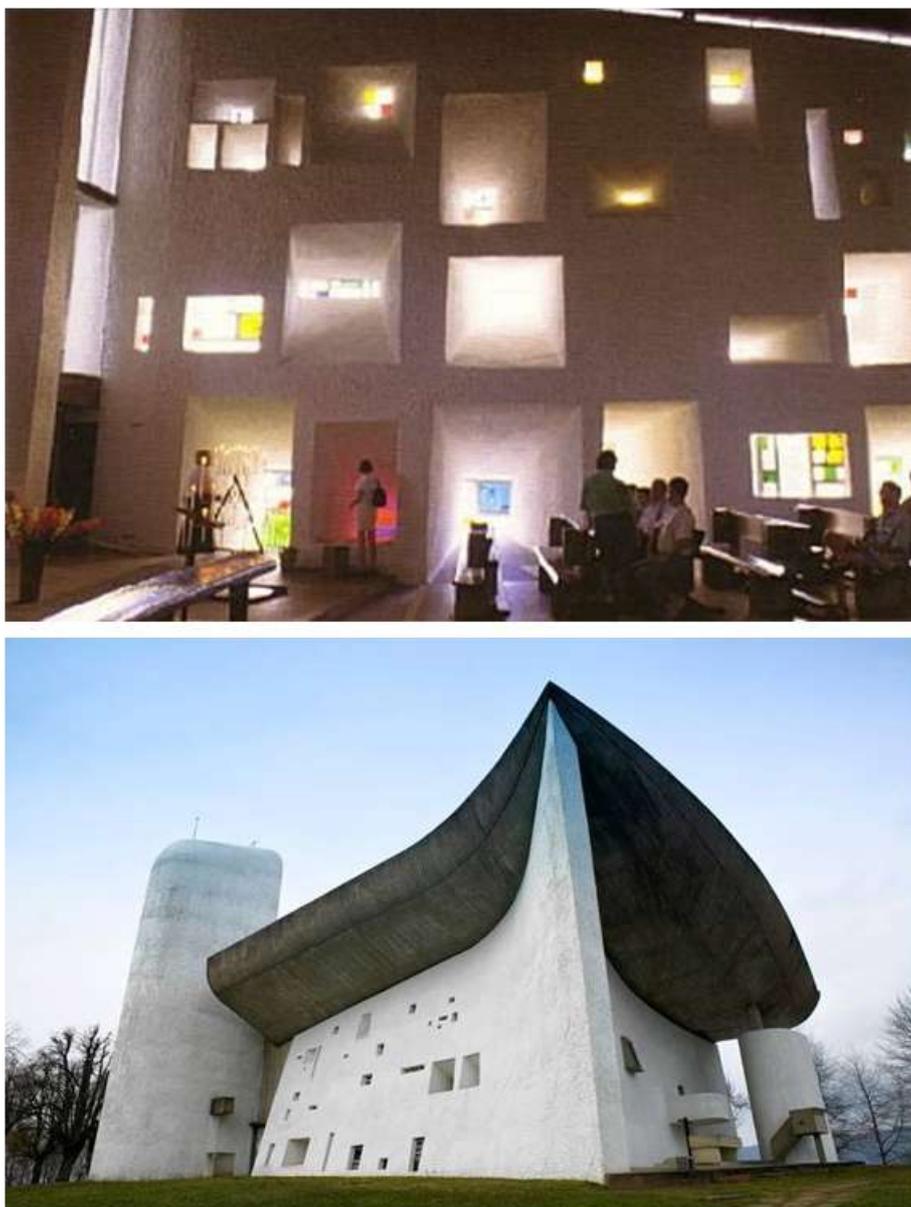


Figura 50– A catedral de Ronchamp de Le Corbusier
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

²⁹⁰ Ibidem, p. 417.

Frank Lloyd Wright, quando idealizou o Museu Solomon R. Guggenheim (1943-59), em Nova York, pensou que o sistema em espiral de rampas seria um local adequado para a exibição de uma forma avançada de pintura na qual linha, cor e forma são uma linguagem por si própria. O edifício abraçaria um átrio circular interno sem paredes, livre e permeável. O conjunto de rampas foi pensado como uma metáfora do crescimento e da evolução na natureza (Figura 51).

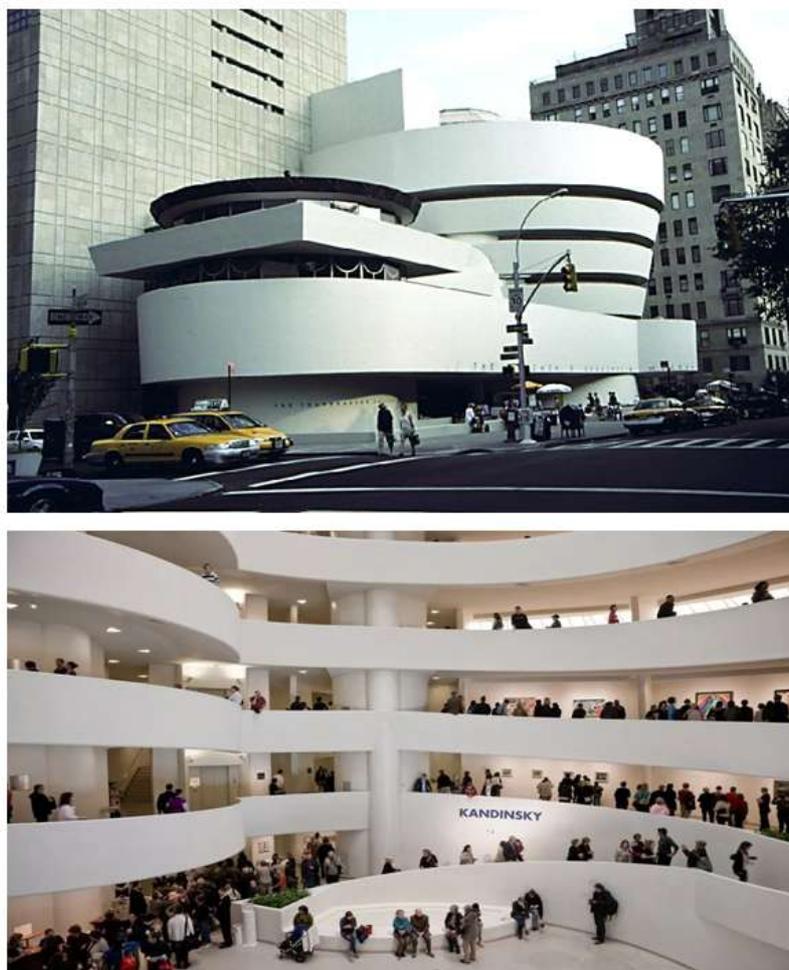


Figura 51–Museu Solomon R. Guggenheim (1943-59), Frank Lloyd Wright.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Wright via a arquitetura como a “arte-mãe”, em que as esculturas e o mobiliário seriam meros ornamentos. Na visão do arquiteto, a pintura seria colocada num reino até então desfrutado apenas pela música. O edifício seria “a obra de arte total em harmonia com as pinturas e esculturas abstratas”²⁹¹. As ditas pinturas avançadas não se adaptaram bem às paredes

²⁹¹ Ibidem, p. 414.

e piso inclinados. A arte contemporânea ainda prefere as paredes e espaços ortogonais para a função de exposição de arte. De qualquer modo, o museu ainda é exemplar na adequação entre forma e função da arquitetura moderna.

Mais que a retórica da arquitetura moderna como discurso, os seus edifícios “parlantes” colecionaram, além do espaço devido nos catálogos de arquitetura, uma longa lista de críticas e sátiras jornalísticas, mostrando a inadequação dos habitantes frente às materializações do estilo de vida ideal moderno. Dentre as manifestações, destacam-se as palavras de John Ruskin sobre o Palácio de Cristal, o protesto dos parisienses contra a construção da Torre Eiffel, a paródia da arquitetura e da cidade moderna no filme *Mon Oncle* de Jacques Tati (1958) e *Play Time* (1967), e a crítica de Tom Wolfe no livro *From Bauhaus to our house* (1981)²⁹².

O Palácio de Cristal (1850-51) representa a dialética entre forma e função da modernidade (Figura 52). Para os racionalistas, era a evidência de uma nova arquitetura; para os românticos, uma analogia à dissolução da natureza nas pinturas tardias de Turner, Ruskin lamentava a morte do trabalho artesanal²⁹³. Apesar do generoso escopo crítico, essa estufa colossal, que, não à toa, foi projetada por um engenheiro horticulor, evocou simbolicamente os novos hábitos urbanos da modernidade. Tecnicamente, o Palácio de Cristal incorporou a tecnologia de padronização às formas arquitetônicas monumentais; artisticamente, foi uma inspiração, para o bem e para o mal.

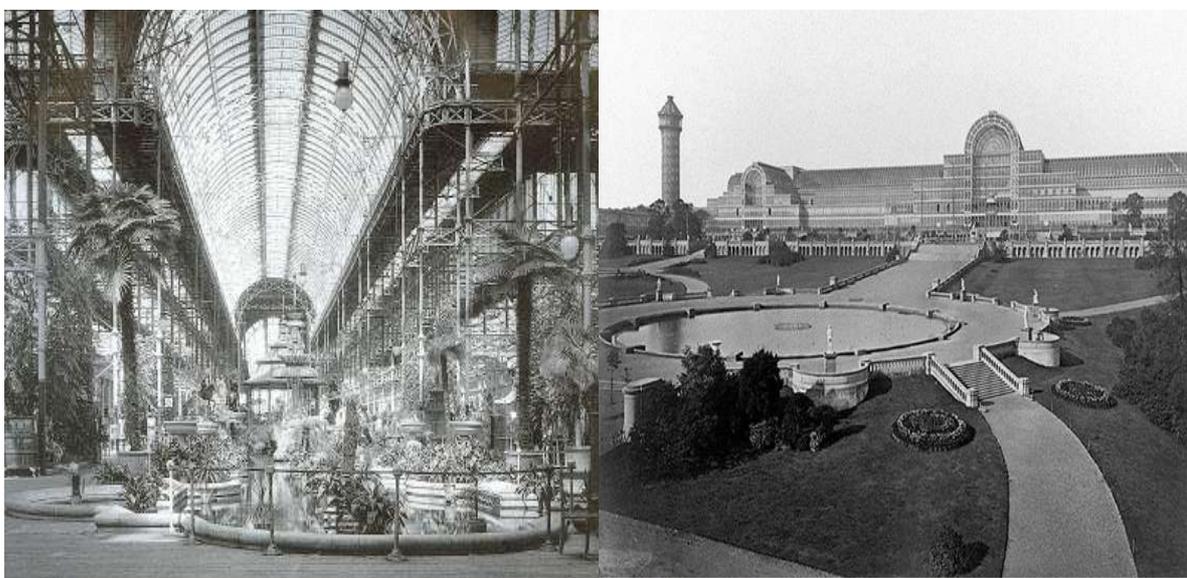


Figura 52– The Crystal Palace, vista geral e interna.
Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

²⁹² NERI, Gabriele. *Caricature architettoniche. Satira e critica del progetto moderno*. Macerata: Quodlibet, 2015.

²⁹³ CURTIS, 2008, p. 37.

Os “iluminados” queriam instituir a “tradição do novo”, mas usavam suas licenças poéticas para se distinguirem dos padrões cujas regras eles mesmos criaram. Há claramente na Catedral de Ronchamp a subversão da ordem matemática e a submissão à plasticidade lúdica do concreto armado, em direção aos “bolos de noiva” da arquitetura pós-moderna. Há nas casas de vidro de Mies van der Rohe muito mais poética do que utilidade; os espaços são belos espaços rejeitados pelos seus habitantes. A casa de vidro é a caricatura da inadequação do adequado; representa a dialética entre ideologia e realidade.

A difícil adaptação aos novos modos de habitar a cidade no início do século XX, transformaram a arquitetura moderna numa série de episódios da comédia da vida privada. As charges jornalísticas apresentadas nas Figuras 53a e 53b ganharam o público em vários países da Europa e América do Norte ao longo do século XX. As charges foram recursos parodísticos ou caricaturas que anunciaram as contradições da modernidade em diferentes décadas. Tais manifestações acompanharam a sucessão de grandes obras públicas no mundo e a respectiva recepção do corpo de jornalistas, dos críticos e do público. Na ocasião da inauguração dos grandes ícones da arquitetura moderna, como o Guggenheim de F. L. Wright, ou a Ópera de Sidney de Jorn Utzon, ou mesmo ao grande evento do World Trade Center, a crítica estava sempre a postos para trazer à tona as caricaturas da modernidade, idealizadas pelos seus autores caricatos. A charge jornalística rebaixa o elevado para se elevar como discurso crítico ou parodístico. De qualquer modo, para que se rebaixe é preciso ser maior.

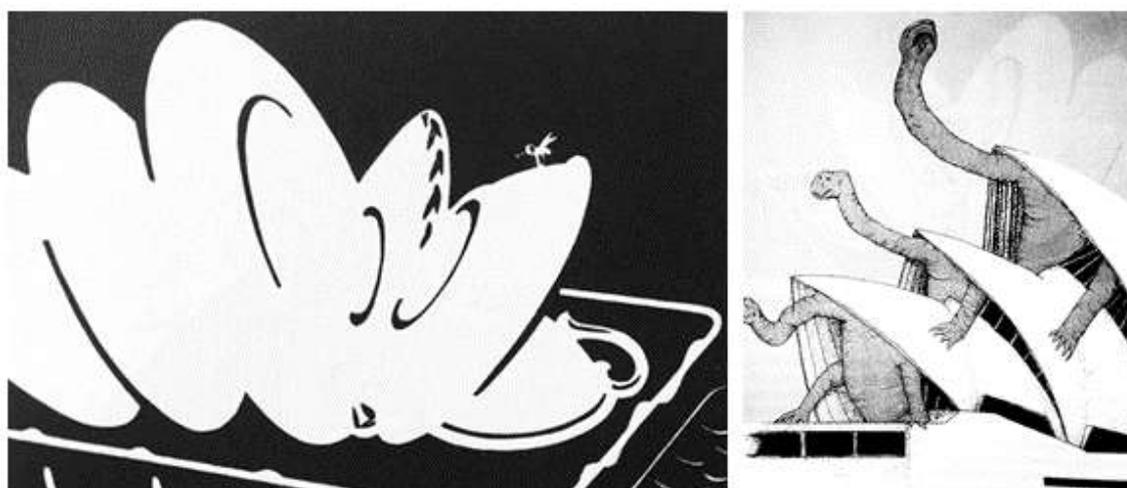


Figura 53a– Charges jornalísticas diversas do século XX.
Fonte: NERI, Gabriele. Caricature architettoniche., 2015.



Das Würfel-Haus
(Ein Kapitel von der modernsten Architektur)

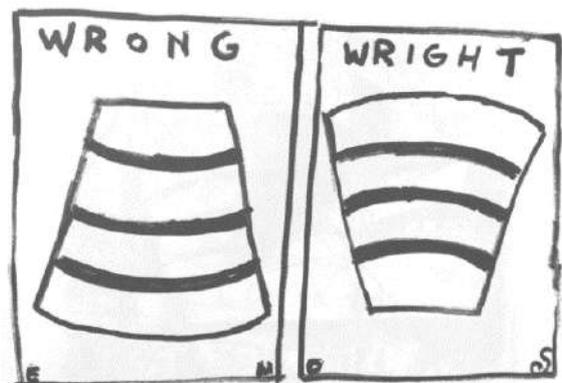
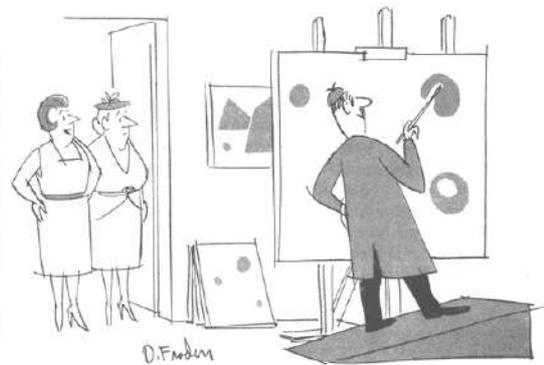
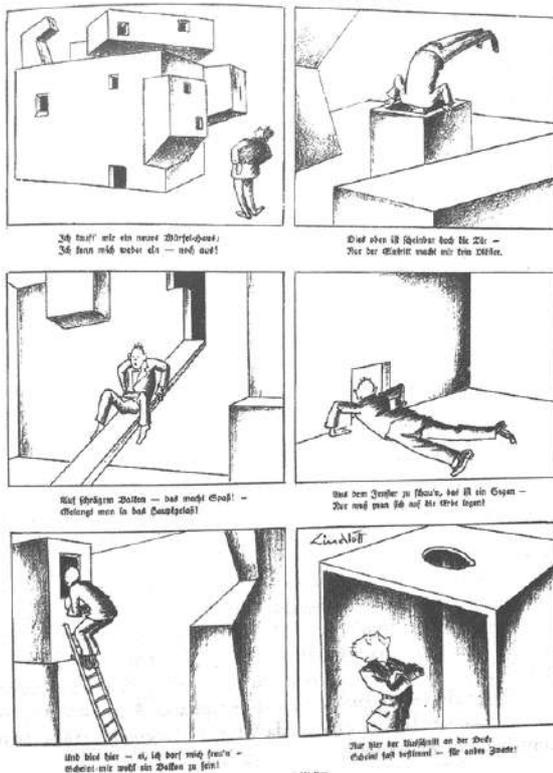


Figura 54b- Charges jornalísticas diversas do século XX.
Fonte: NERI, Gabriele. Caricature architettoniche., 2015.

O cartoon, termo cunhado no século XIX, usa extensivamente os recursos da caricatura. Em geral, o efeito caricato exige uma pré-disposição do objeto de ser deformável ou caricaturável. O leitor deve reconhecer o deformado pela deformação e assim elaborar a identidade entre um e outro, o que dará sentido à caricatura. Para tanto, a deformação tem uma pré-existência, latente e implícita ao objeto, a caricatura fará o papel de revelar, materializando essa potência do objeto ser deformável. O recurso da ridicularização resulta de uma ampliação da situação latente que configura potencialmente uma caricatura. Por isso a caricatura se adaptou plenamente às tonalidades satíricas e paródicas das charges. No cartoon cômico, cria-se um novo contexto subjetivo a partir dos preconceitos reconhecidos habitualmente na personagem caricaturada²⁹⁴.

Os arquitetos “iluminados” que proclamaram a modernidade eram dela caricaturas. Os modernistas evitaram a ambiguidade, preferindo formas puras, retoricamente, sem ambiguidades. Trocou-se a imitação eclética do século XIX pelas acomodações da complexidade no chamado modernismo ortodoxo²⁹⁵. Apesar dos modernistas conjurarem os seus modelos pelas premissas do estilo minimalista, há extravagâncias entre as espécies refinadas e “guloseimas” entre as contensões.

A liberdade formal e o uso genuíno dos procedimentos artísticos da arte moderna vão se manifestar, paradoxalmente, nas utopias ficcionais da época e, posteriormente, na arquitetura pós-modernista, metabólica, desconstrutivista e contemporânea. É comum os arquitetos responderem aos movimentos rompantes de uma época, em outra, deslocando com certa inventividade espaços e tempos por vezes distantes, como no construtivismo russo, abstracionismo, futurismo, cubismo e desconstrutivismo anos 80 e 90, etc. A destruição do figurativo do início do século XX veio tardiamente na arquitetura, já que os edifícios modernos o faziam pela ausência e pelo minimalismo, enquanto as pinturas e esculturas explodiam e expressavam livremente essas rupturas. Comparando a arquitetura com a escultura, é visível como os edifícios demoraram para absorver a plasticidade dos movimentos artísticos

²⁹⁴ Caricatura. In: E-dicionário de termos literários. <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/caricatura/>>

²⁹⁵ VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição na arquitetura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

concomitantes. Entre todas as linguagens, a arquitetura é a mais densa, fixa, durável, porque dependente de maior investimento inicial.

O novo clássico em Brasília é o moderno; está no passado recente, mas já foi canonizado. A escola do “neo-modernismo” brasiliense, infelizmente, produz uma arquitetura medíocre, geralmente uma cópia que se traveste de original. Copiam-se casas, escalas e bairros. Ao invés de se admitir a mediocridade e assumir a cópia como a verdade atual, finge-se ser autêntico.

Águas Claras é uma paródia ao modernismo, a própria Torre de Babel a desafiar o deus-arquiteto. E ri dele com seus aldeões devidamente ajustados aos seus novos castelos fortificados do século XXI. A lógica do condomínio é mais forte que o discurso. O vidro temperado resiste mais que o concreto armado. Águas Claras também é caricatura miniaturizada de sua genitora, a cidade das grandes construtoras, São Paulo. O skyline que se vê de longe, engana o mais cético dos cegos: a cidade é plana, bidimensional, com suas torres e galerias comerciais desconectadas – cada torre tem a sua. O espaço público é mínimo, para que todos tenham direito ao seu castelo. A cidade brasiliense herdou a paisagem paulistana, sem dela ganhar um futuro, pois já o vive.

O Noroeste é uma estilização que não deu certo; proclama em voz alta, mas distante, o seu lamento estilístico de desejar ser elevado – mais que sua gênese, como filho pródigo – sendo rebaixado pelo mesmo sistema que a pôs no mundo, a especulação imobiliária. O desejo da eterna atualização é a contradição de quem mora num sítio histórico. Subverte-se o sistema ao custo de ter que se afastar dele. Diga-se um afastamento mais ideológico e menos geográfico.

O Plano Piloto é a modelização negativa da cidade tradicional. Negando o outro, dialoga consigo mesma, em constante (re)afirmação. A sua preservação o mantém numa ilha de máxima segurança contra as novidades, como em *Utopia*. Reinicia a ampulheta do tempo com “1960, o ano zero”. Brasília é a caricatura da Carta de Atenas; uma miniatura em forma de pássaro, empalhado na redoma que o protege dos lobos da especulação. Esse pássaro tenta voar para um futuro que já se perdeu.

O fôlego dos conservacionistas constroem os que habitam. Já os contemporâneos fazem belos catálogos de suas obras; para as fotografias, tiram-se móveis e moradores. A exclusão das espécies no guia do bom gosto em arquitetura gera uma arquitetura em permanente frustração. Ironicamente, o que é excluído se torna recorrente nos recursos decorativos de diferenciação social – é o retorno do kitsch, agora na escala da cidade.

A grande manifestação heroica da arquitetura moderna foi ter tentado enquadrar a vida complexa e plural das grandes cidades em soluções essencialmente simples e disciplinadas. Aos olhos da crítica, parece que esses arquitetos estavam mais preocupados em reivindicar o lugar da arquitetura do que fazer arquitetura. Paradoxalmente, as obras apresentadas aqui mostram traços vitais da expressão individual dos seus autores, ao contrário do que a crítica aponta como disciplinar e modelar para a “típica” arquitetura modernista e pré-modernista.

6.2 O dândi e o *flanêur*

O mito do pitoresco e a romantização da *flanerie* nos estudos urbanos “desvirtuaram” o conceito do *flanêur* – se é que ele tem virtudes. Os “novos” urbanistas humanistas do século XXI sugerem metodologias de projeto e diagnóstico baseadas na *deriva urbana*, assim como fizeram os situacionistas na década de 1950. Vive-se o *revival* do *flanêur* no desenho urbano e nas novas formas de consumo do espaço público, que incorpora simbioticamente o espaço líquido das redes sociais.

Diferente do roteiro turístico, a deriva²⁹⁶ urbana, promete outro tipo de experiência, mais subjetiva e indeterminada. Tal percurso dito “espontâneo” pressupõe que a cidade deva oferecer diversidade ao habitante. Toda paisagem urbana deveria ser interessante como experiência imagética, segundo essa premissa. Algumas cidades guardam em si a condição do eterno estranhamento, no sentido de oferecer variedade de percursos e espaços públicos aos seus habitantes, ao ponto de evitarem o tédio, mas o que parece mover as novas cartilhas das boas práticas urbanas é um novo tipo de consumo: o do espaço público.

A partir de “Antrópolis”, neologismo usado por Françoise Choay²⁹⁷ para classificar a tendência humanista do discurso urbanista de meados do século XX, entende-se por “urbanistas humanistas” os que defendem a priorização da escala dita “humana” do pedestre, do ciclista e do transeunte, incorporando metodologias da percepção, da deriva urbana e do registro humanizado da paisagem como a fotografia, a visão serial, os Townscapes, os Urbansketchers

²⁹⁶ Deriva é o modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem apressada por vários ambientes. Mais particularmente, também designa a duração de um exercício contínuo desta experiência. CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Ed. Gilli, 2013, p. 90.

²⁹⁷ CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. Trad. Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 2015.

etc. Influenciados pelas teorias de Kevin Lynch²⁹⁸ e pelo discurso de Jane Jacobs²⁹⁹. Dentre tais urbanistas, destacam-se Gordon Cullen³⁰⁰ e Jan Gehl³⁰¹.

As práticas urbanísticas nem sempre alcançam as terias; as chamadas “boas práticas urbanas” em geral limitam-se às revistas acadêmicas. A *flanerie* é um ornamento retórico para diferenciar o que na prática é igual; o desenho urbano encontra mais dificuldades do que caminhos para contrapor as preferências políticas. Distante do conceito que Baudelaire dá para o *flâneur*, como o artista em melancolia, substituído pelo capitalismo do século XIX, a *flanerie* que enfeita os textos acadêmicos fica na superfície da realidade e faz do desenho urbano, na maioria das vezes, uma bela maquiagem.

Originalmente, o *flâneur* ou flanador é um personagem conceitual de Charles Baudelaire, descrito por Walter Benjamin, que vagueia pela cidade de Paris do século XIX como um ser errante numa busca velada por aventuras estéticas. Ele deixa para o turista os grandes monumentos; para ele o que interessa é a intimidade dos locais, quando experimenta a rua buscando uma nova percepção, que é a sua percepção costurada num tempo e espaço específicos, mas não estáticos. Está sempre disposto a percorrer a cidade para compreendê-la.

O *flâneur*, como conceito, evoca a percepção de Charles Baudelaire sobre a Paris do século XIX, num momento que ele chama de *modernidade*. No ensaio *O pintor da vida moderna* de 1863 - *O croqui de costumes*, Baudelaire sugere que “quanto mais o artista ali colocar beleza, mais a obra será preciosa; mas há na vida trivial, na metamorfose diária das coisas exteriores, um momento rápido que exige do artista uma igual velocidade de execução”³⁰².

A ociosidade do *flâneur* é uma demonstração contra a divisão do trabalho³⁰³. Ele é o excluído do sistema, enquanto o *dândi* representa o sistema. Baudelaire descobre no *dândi* os ingredientes de uma modernidade artística selvagem: ao reivindicar o artifício em oposição ao natural, o *dândi* desqualifica o ser em prol da aparência. Seus artifícios representam a

²⁹⁸ LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

²⁹⁹ JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

³⁰⁰ CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70, 2009.

³⁰¹ GEHL, Jan. *Cidade para Pessoas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

³⁰² BAUDELAIRE, 2010, p. 85.

³⁰³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas vol 3).

autenticidade do não-autêntico: tudo é permitido, desde que provisório. A verdade dá lugar ao artifício, ou melhor, à mentira elevada pela arte dos artificios.

O dandismo é a primeira manifestação da subjetividade moderna. Como sujeito autônomo e soberano, o *dândi* é autorregulado, não se submete às regras morais e sim a uma ética criativa pessoal. O dandismo traduz mais do que um comportamento afetado, fútil, aristocrático e modista, típico de muitos artistas modernos. Sua influência aos artistas e arquitetos contemporâneos é marcada pelo individualismo e pelo movimento das vanguardas. Trata-se de um pensamento cético e uma atitude minimalista do comportamento, em que se atribui uma significação estética ao menor dos gestos, detalhes do vestuário e da sua fala³⁰⁴.

O *dândi* é uma caricatura do artista e do arquiteto contemporâneo; desconectado das grandes questões da realidade, é conectado a si mesmo, imerso nas redes sociais presenciais e virtuais. Enquanto o *flaneur* se deleita em descobrir a cidade, o *dândi* se deleita em consumi-la. A margem criativa sempre infinita do capitalismo tratou de fazer da experiência urbana também um tipo de consumo. O *dândi*, nesse sentido, muitas vezes se disfarça na *flanerie*. Em caso de dúvida, basta reconhecê-lo pelas selfies.

Confunde-se o método com a imagem. Confunde-se o conceito com a consequência. Muitas vezes, ao flunar, distraídos, nos perdemos, no tempo e no espaço, seja ele físico ou virtual – como na *ciberflanerie*³⁰⁵, que é a *flanerie* nas redes cibernéticas. Perder-se numa cidade nem sempre é o modo mais interessante de conhecê-la. Diferente do pesadelo de se perder involuntariamente, flunar é estar à deriva de modo consciente e intencional.

A *flanerie* foi incorporada a um tipo específico de turismo: o dos estudantes, professores e profissionais de arquitetura. Para tanto, adaptam-se roteiros e guias, numa elaboração que simula a deriva, sem que os supostos *flâneurs* se entreguem a ela. Ao contrário do que Careri pratica com seus estudantes nas regiões fronteiriças da cidade de Roma³⁰⁶, pratica-se uma deriva dirigida aos grandes monumentos e atrações urbanas – um turismo artificial disfarçado de experiência artística. Os novos *flâneurs* do turismo da elite acadêmica dissimulam a experiência real da deriva e a converte em simulação; são, portanto, *dândis* travestidos.

³⁰⁴ BOURRIAUD, 2011.

³⁰⁵ LEMOS, André. Ciber-Flanerie. In: FRAGOSO, S. et al. *Comunicação na Cibercultura*. São Leopoldo: UNISINOS, 2001.

³⁰⁶ CARERI, 2013.

Careri escolhe as fronteiras entre a cidade e o campo, fora da Roma turística, como paisagem e experiência para suas aulas. Os alunos, imersos no cotidiano, ficam expostos às contradições da vida real. Careri admite que essa prática, que muito se assemelha às derivas dos situacionistas em meados do século XX, é difícil de ser coordenada nas grandes cidades da América Latina, pela insegurança real e instituída. Como experiência estética da cidade, Francesco Careri (2013) propõe o percurso como um instrumento transgressor às metodologias tradicionais da morfologia urbana.

Pretendemos propor o percurso como forma estética à disposição da arquitetura e da paisagem. No século XX, a redescoberta do percurso ocorreu primeiro no campo literário (Tzara, Breton e Debord são escritores), a seguir no campo escultórico (Andre, Long e Smithson são escultores), ao passo que no campo arquitetônico o percurso levou a buscar no nomadismo as bases históricas da antiarquitetura radical, e ainda não encontrou um desenvolvimento positivo³⁰⁷.

Parece lógico ser mais fácil se perder numa cidade que seja desordenada ou espontânea, sem organização viária legível, como grande parte de São Paulo ou de Roma, e menos fácil se perder em cidades planejadas, como Los Angeles, Boston ou Brasília. A realidade, por vezes, inverte essa lógica. Cidades planejadas podem ser entediantes como paisagem e, assim, serem destituídas de referenciais urbanos, fazendo as pessoas se perderem.

Entre *flâneurs* e dândis, perder-se na cidade histórica transmutou-se numa experiência turística de consumo que corresponde à disneyficação do espaço público. Para as questões da segurança, há os processos de gentrificação dos centros históricos e dos bairros valorizados pela especulação imobiliária; a cidade já deixou de ser “real” faz tempo. Na visão das “boas práticas urbanas”, a cidade medieval não se revelaria facilmente ao caminhante, pois as ruas estreitas e muitas vezes íngremes impedem a visão ampla e panorâmica. Como um espaço cenográfico ofereceria o seu traçado de passeios estreitos e ruas sinuosas ao deleite do *flâneur* e ao entretenimento do dândi, pois é no consumo que o dândi se deleita.

Em contraposição aos novos modos de consumo dos espaços públicos, como a gentrificação, a *flânerie* pode ser entendida na dimensão política da desautomaização do espaço instituído. Trazendo o espírito conjurado por Baudelaire, o flaneur experimenta o movimento consciente das possibilidades e incertezas a partir da cidade praticada. No sentido de contrapor o mapa automatizado da cidade, imagem essa furtiva para o consumo fácil e ávido do dândi,

³⁰⁷ Ibidem, p. 31.

Certeau atualiza o conceito da *flanerie* de Baudelaire e descreve uma possível “retórica da caminhada”.

O traço vem substituir a prática, o ato de caminhar, que é o processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre, uma realização espacial do lugar e implica relações entre posições diferenciadas por meio de contratos pragmáticos sob a forma de movimentos. Se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades e proibições, o caminhante atualiza, descola e inventa algumas delas. As variações e improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais, ou seja, são impregnadas de escolhas. Assim o pedestre cria atalhos, desvios e seleciona seus percursos. Por sua natureza diversa, fica impossível reduzir os percursos ao seu traçado gráfico³⁰⁸.

A retórica da caminhada se faz pertinente às discussões sobre desenho e planejamento urbanos. O traço pode aqui ser entendido pelo desenho de modelos de cidades cada vez mais desconectadas da realidade ou, em outra instância, há uma crítica expressa ao próprio planejamento. A oposição entre o traço e a experiência de caminhar, pode ser deslocada também para a diferença entre o ver e o fazer, ou o mapa e o percurso, entendendo “o percurso como um itinerário de uma série discursiva de operações e o mapa uma descrição redutora totalizante, pode-se deslocar a antítese entre o mapa e o percurso para o traço e a experiência, ou mesmo entre o ver e o fazer³⁰⁹.

Praticar o lugar, no sentido da *flanerie* proposta por Baudelaire, não é somente obedecer a um conjunto de regras. Para além da cidade planejada, as práticas urbanas são narrativas diárias tecidas a partir da apropriação do lugar. O ato de caminhar define, portanto, o espaço da sua própria retórica.

A experiência urbana foi automatizada pela ideia da cidade máquina de morar de Le Corbusier, em constante atualização e distorção. A percepção cotidiana é mediatizada por filtros ou facilitadores e empobrece, à medida que não há mais simpatia pelas coisas. Essa falta de proximidade à paisagem urbana assemelha-se ao conceito da paisagem panorâmica e do cartão-postal, ou seja, da automatização da percepção da cidade.

A cidade cartão-postal, ou a cidade-panorama³¹⁰ pode ser compreendida por sua perspectiva aérea, a visão distanciada do voyeur, de cima dos arranha-céus de Nova Iorque, por

³⁰⁸ CERTEAU, 1998, p. 176.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Ibidem.

exemplo, e também, sob uma perspectiva linear e estaticamente horizontal percorrendo-se os eixos do Plano Piloto em Brasília.

Trata-se de uma categoria de análise que remete diretamente ao conceito de automatização, do olhar habitual construído; as imagens da cidade tornam-se monótonas pelo excesso, pelo esgotamento do artifício. A paisagem torna-se artificial, impenetrável, ou seja, bidimensional: de tanto o que se ver, deixa de ser vista. Quando tudo brilha, o brilho desaparece, tudo é diferente e igual ao mesmo tempo, porque na sua essência tudo permanece o mesmo. A cidade-panorama é um simulacro teórico e visual que tem como condição a possibilidade do esquecimento das práticas urbanas cotidianas e do desconhecimento dos seus próprios percursos, reduzindo-os aos mapas turísticos.

Nessa visão, a cidade é o excesso da sobreposição das imagens fabricadas e de seus percursos vazios ao ritmo acelerado do tempo das pessoas. Uma espécie de cartão postal, que apresenta uma paisagem distante e vista de fora, onde as fachadas urbanas se mostram bidimensionais. As pessoas têm medo de caminhar pelo espaço público e, dentro dos seus automóveis, negam-no. Entretanto, “escapando às totalizações imaginárias do olhar existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível”³¹¹.

Entendendo o percurso como um itinerário de uma série discursiva de operações e o mapa uma descrição redutora totalizante, pode-se deslocar a antítese entre o mapa e o percurso para o traço e a experiência, ou mesmo entre o ver e o fazer. O mapa cartográfico é um instrumento de automatização da visão de mundo e da supressão da linguagem, já que é tomado como verdade, e não como representação. A cartografia, nesse sentido, é a antítese da *flanerie*, mas dela se apropria quando a transforma em roteiro turístico.

O espaço urbano é o marco totalizador e mítico das estratégias de controle, redes de vigilância e regulações cotidianas, contraditoriamente a vida urbana remonta e ressignifica o que o projeto urbanístico excluiu, numa espécie de resistência. A cidade não se constitui de uma transparência racional, mas é permeada de identidades ilegíveis, inapreensíveis e astutas. Trata-se de um movimento de apropriação em direção à diferenciação, espacialmente contraditória, indeterminada e autônoma³¹².

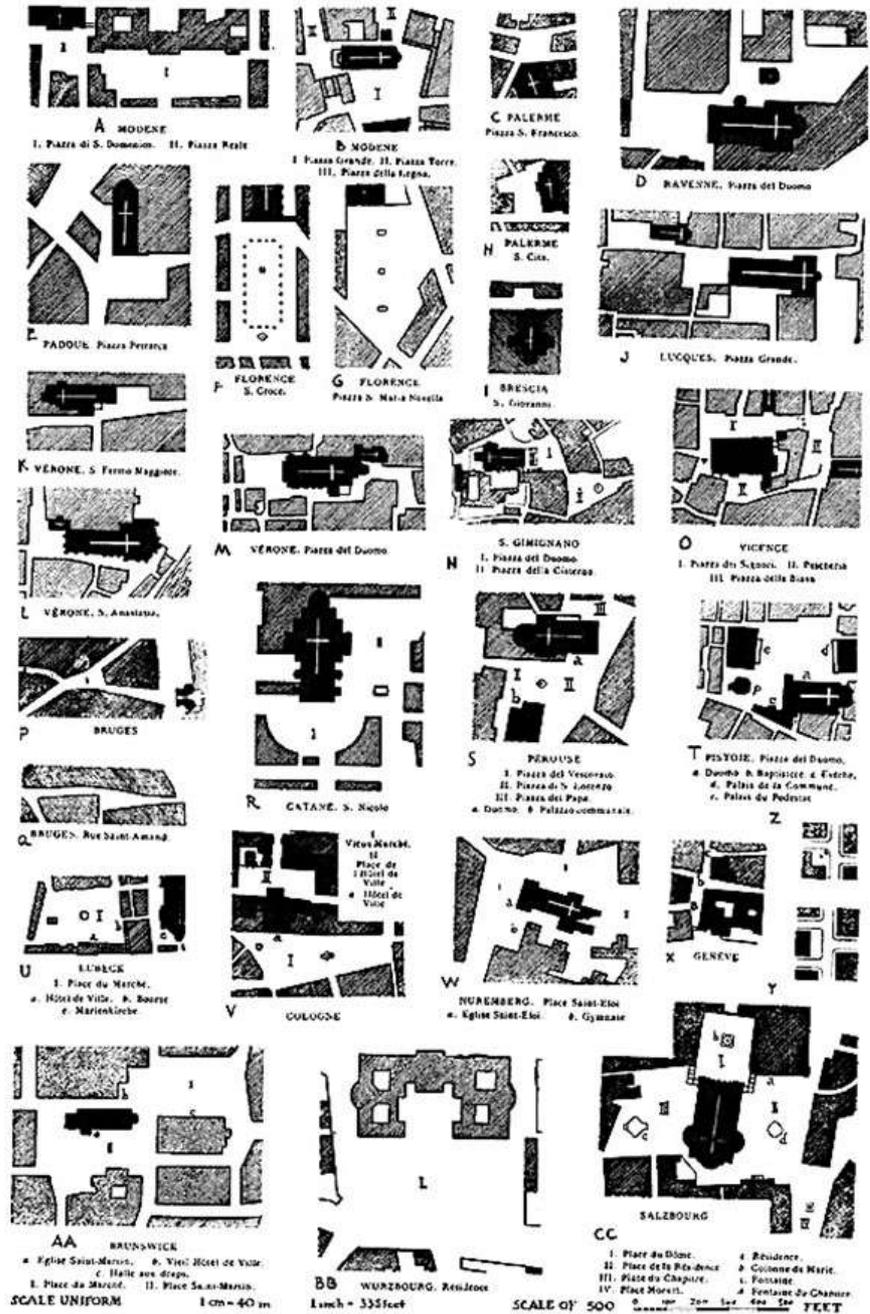
³¹¹ Ibidem, p. 177.

³¹² Ibidem.

É possível a investigação urbana dentro das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade. Se, dentro das práticas urbanas, a familiaridade é inquietante, ela guarda em si a tensão entre ser e não ser familiar, ou seja, é ao mesmo tempo familiar e estranha. Nesse sentido, a *flanerie* pode ser vista como instrumento de desautomatização da cidade ideal, já que a condição do *flâneur*, desde Baudelaire, é o estranhamento do lugar.

Se a nossa existência é permeada por entidades efêmeras e não mais de permanência, como antigamente, é preciso o movimento de resistência. Predomina mais a preocupação de registrar e salvar dados e menos a presença e permanência na cidade contemporânea. Os novos modos de consumo do espaço público fizeram dele uma nuvem. São esses, os espaços públicos de conexão wifi, que atraem as pessoas a se hiperconectarem por meio dos seus dispositivos. O que prevalece é a ausência, a virtualidade e a efemeridade.

A *flanerie* como prática de subversão ao sistema dominante não está imersa na alienação da presença, como propõe a *ciberflanerie*. A expedição, a errância e o deslocamento são códigos de interpretação e apreensão artística do espaço urbano que necessitam do corpo e da experiência real. Mais que questionar a gentrificação urbana, é preciso flunar pelos sistemas de poder, no sentido do estranhamento dos cânones em arquitetura e urbanismo. As escolas de arquitetura, ao “elevarem” a *flanerie* como ornamento do projeto urbano, destituíram-na das suas tensões ideológicas rebaixando-a como categoria rasa. Ao rebaixar o *flâneur*, eleva-se o dândi, que se traveste de *flâneur* para melhor promover os novos modos de consumo do espaço público e das boas práticas urbanas.



(Estudos de plantas de espaços públicos em cidades medievais, Camillo Sitte, A construção das cidades segundo seus princípios artístico, 1889)

6.3 O novo pitoresco

O mito do retorno ao pitoresco surge como uma contraposição à cidade planejada pelos rastros ideológicos da cidade moderna e do urbanismo modernista. O pitoresco representa as tensões entre o alto e o baixo nas artes decorativas: a beleza e a feiura, o erudito e o popular, o artístico e o artesanal. O termo referencia os valores altos do centro para melhor atender às demandas da periferia, seja no mundo real ou no ideal.

O vocábulo “pitoresco” ou “pinturesco”, tem seu sentido etimológico no italiano: deriva de *pittura*, significando “próprio para ser pintado”. A sua valoração nas artes e na arquitetura vem da sua condição de replicabilidade técnica (os ícones, por exemplo) e pelo fator de adequação diante das convenções estilísticas de cada época.

O conceito do pitoresco foi largamente usado na linguagem trivial e erudita, de modo excêntrico à pintura realista, à métrica renascentista e à rigidez geométrica clássica; além e aquém da simetria, da axialidade e da comodulação. Representa uma contraposição ao ideal de imitação dos antigos, revelando, portanto, uma busca pela coerência formal entre as qualidades materiais e as técnicas construtivas – o que pode ser entendido como uma contraposição à mimesis ou como uma releitura desta.

Superando as exigências utilitárias, o pitoresco desestabilizou a continuidade dos cânones clássicos em direção à variação de ordem semântica, o que decerto refletiu as profundas transformações no pensamento estético ocidental a partir da idade média. O pitoresco se revela, nesse sentido, como valor artístico imanente da arquitetura, trazendo espaço para a expressão autêntica, livre do artificialismo das convenções estilísticas; talvez os primórdios do romantismo do século XVII.

Os princípios artísticos defendidos pelo urbanista austríaco Camillo Sitte³¹³ conjuraram as diretrizes do “bom urbanismo”, disfarçado de belo urbanismo, que influenciou vários arquitetos do século XX e XXI a trabalharem pela nova cidade ideal. Assim como Sitte, com a

³¹³ Camillo Sitte (Viena, 17 de abril de 1843 — Viena, 16 de novembro de 1903) foi um arquiteto e historiador da arte austríaco, diretor da Escola Imperial e Real de Artes Industriais de Viena. Foi o autor do estudo urbanístico: *Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos* ("Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen"). Onde, através de uma análise das cidades na história, Sitte propõe reavaliar a cidade através de seus espaços existentes, principalmente suas praças (disponível em <http://pt.cyclopaedia.net/wiki/Camillo-sitte>).

sua “bela cidade ideal”, o urbanismo dito “humanista”, que defende a escala humana em detrimento aos traços rodoviaristas da maioria das grandes cidades americanas no século XX, promete o direito ao seu “kit da felicidade” – segurança, lazer e diversidade urbana.

Em resposta às transformações de Viena no século XIX, Sitte, que estudou na Escola Imperial e Real as Artes Industriais de Viena, desenvolveu uma teoria para a cidade ideal que, em oposição aos princípios haussmanianos, traz premissas estéticas como fundamentais³¹⁴. Menos estéticas e mais estetizantes, as premissas de Sitte o tornaram, paradoxalmente, um arquiteto estatal, convidado a exercer a função de estetizar o espaço público de diversos municípios da região de Viena.

Para Munford e Guedes, Sitte é mencionado pelo caráter humano das soluções urbanas que defende. Para Le Corbusier e os progressistas, ele representa a encarnação de uma vocação retrógrada para o passado³¹⁵. Ao sobrepor o belo e o bom, Sitte pressupõe que a dimensão da beleza elevaria a cidade à condição de obra de arte, assim como as Belas Artes seriam elevadas no campo do urbanismo. Na verdade, quem ocupa o lugar de honra é o próprio arquiteto que idealiza a beleza do modo que mais lhe convém. Ao evocar a escala pitoresca para a cidade moderna, Sitte dissimula a sua visão política pela perspectiva artística.

O que Sitte defende como pitoresco revela uma preferência estética às composições da paisagem natural a um ambiente construído de traçado urbano orgânico, em contraste a uma linguagem condicionada à régua e ao compasso no desenho das cidades modernistas – em que a forma é resolvida na prancheta, pelo método da planificação gráfica. A sua crítica primordial, portanto, se refere à cidade moderna.

Sitte vivenciou as grandes mudanças nas cidades modernas no século XIX e início do século XX, compondo uma crítica sobre o planejamento urbano modernista, defendendo a preservação dos centros históricos urbanos e os princípios antigos na concepção dos espaços públicos (Figura 54, 55 e 56). Estudou a cidade segundo os seus princípios artísticos, a partir dos elementos que traziam qualidade espacial ao ambiente urbano das cidades antigas, principalmente as medievais italianas, considerando categorias de análise morfológica, tipológica e estética.

³¹⁴ CHOAY, 2015.

³¹⁵ Ibidem.

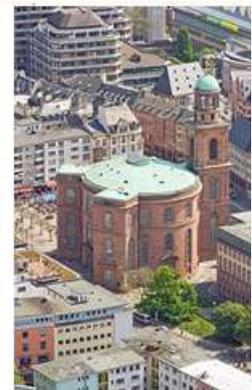
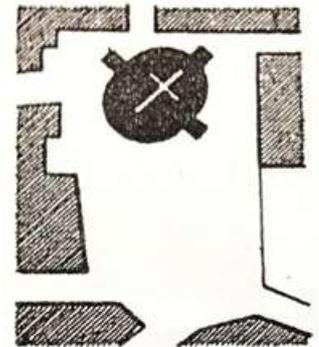


Figura 55 –Estudos da Capela Santa Giustina, Padova (mosaico livre).
Estudos sobre a Praça e Igreja de São Paulo, Frankfurt(mosaico livre).
Fonte: Camillo Sitte “A construção das cidades segundo seus princípios artísticos”, 1889.

Para Sitte, as cidades deveriam ter uma formação espontânea, já que os princípios do planejamento urbano funcionalista são, por natureza, artificiais e utópicos. Sitte observa as praças das cidades antigas e principalmente as medievais europeias pelo recurso das visuais urbanas em escala humana, defendendo que os espaços públicos deveriam configurar recintos agradáveis e proporcionais ao contexto arquitetônico.

Tal concepção de paisagem sugere uma harmonia de escalas – a monumental e a humana, na qual o habitante estaria representado. Sitte não percebe, entretanto, as condições metafísicas em que está imerso. A sua predileção pelo medieval e pelo religioso católico, assim como seu encanto pelo pitoresco, parecem indissociáveis da leitura que faz das qualidades artísticas quando observa as perspectivas visuais. Nos seus estudos de caso, o habitante é sempre representado pela escala monumental religiosa, que é a referência urbana primordial.

A categoria mais relevante nos estudos de Sitte, sobre a arte de construir espaços públicos, é a do fechamento visual perspectivo. Espaços urbanos como o Fórum romano, as praças medievais e as praças do século XVI foram construídos como lugares perspectivamente fechados, revelando princípios artísticos em sua concepção, não apenas geométricos. As cidades antigas preservadas, segundo o autor, conservaram naturalmente uma tipologia urbana diversificada.

A crítica de Sitte quanto ao planejamento urbano moderno é de que a regularização do traçado das ruas tem um objetivo puramente funcionalista, ou seja, unidirecional ou nos termos de Baudrillard, monofuncional. As malhas ortogonais retangulares, radiais ou triangulares só podem ser apreendidas pelos sentidos em sua totalidade na planta técnica. Formas orgânicas ou angulosas apresentam dificuldades de apreensão na escala humana, em consonância ao estranhamento do lugar, enquanto as formas ortogonais geram uma percepção homogênea, trivial, basicamente de um ou dois pontos de fuga (Figuras 54, 55 e 56).

A falta de fechamento lateral nas ruas das praças provoca uma abertura visual que revela tudo ao mesmo tempo, ou seja, é monótona como desvelamento da cidade. O fechamento do espaço visual, como recurso de criação de efeitos perspectivos, mais que objetividade pela perspectiva, era a base da disposição das ruas nas cidades antigas e medievais e derivou da evolução histórica de rua ininterrupta, como ainda hoje ocorre nas aldeias. Já a disposição

moderna segue o caminho contrário, dividindo tudo em blocos isolados: blocos de casas, blocos de praças, blocos de jardins, tudo circunscrito ao traçado das ruas³¹⁶.



Figura 56– estudos sobre a Piazza della San Marcos e Piazzeta, Florença (mosaico livre).
Fonte: Camillo Sitte - “A construção das cidades segundo seus princípios artísticos”, 1889.

As formas e malhas regulares exerceram grande influência ao longo da história da arquitetura e urbanismo. Desde a antiguidade, o traçado ortogonal na construção civil se consolidou em todas as civilizações. Além disso, a perspectiva linear tornou-se um método

³¹⁶ SITTE, 1992.

projetual a partir do renascimento, priorizando as formas ortogonais no desenho das cidades até o momento atual. Dentro dos princípios do traçado urbano regular – principalmente no urbanismo modernista, Sitte critica a regra de que todas as ruas devem cruzar-se perpendicularmente, numa continuidade visual que aponta para fora da cidade. Trata-se de uma perspectiva inversa sobre a visão progressista do final do século XIX e, posteriormente, ao longo do XX.

O arquiteto austríaco tem uma visão estética e funcional particular sobre a cidade e sobre o espaço público. As construções antigas, ao contrário das cidades modernas, visavam provocar um efeito e não corresponder a uma planta. Para a cidade moderna, o que falta, segundo ele, é a proteção natural de uma série contínua de fachadas, como no antigo traçado medieval em que a contenção das cidades em seu cinturão de muralhas e o pequeno número de suas vias de comunicação eram muito favoráveis à estética da rua. A variedade tipológica ofereceria panoramas que, envolvidos por recursos como o contraste, a hierarquia ou o fechamento visual, fazem da cidade um percurso mais rico e legível, porque permeado de referências urbanas. A cidade antiga, nessa visão, oferecia paisagens mais interessantes para seus habitantes, a partir da variedade de estímulos visuais.

O fechamento perspectivo é descrito em Sitte a partir da irregularidade nas plantas esquemáticas das frações urbanas, as quais geram paisagens mais interessantes que a visão aberta num traçado funcionalista ortogonal, por exemplo. O que Sitte tenta disfarçar é que a composição da cidade antiga é automatizada pela referência dos templos, enquanto a cidade medieval é automatizada pela referência das igrejas e praças de mercado.

A ideia de que os conjuntos de edifícios são mais interessantes que edifícios isolados não é neutra. Sitte acredita que a justaposição das escalas urbanas – humana e monumental, por exemplo – é um fator de qualidade espacial urbana. O efeito atrativo visual de um monumento, segundo o autor, seria ampliado se ele estivesse inserido ou próximo a um conjunto de edifícios existentes e não dele isolado. Pelo contraste entre as escalas, o monumento pareceria maior, relativamente (Figura 56).

O contraste entre as diferentes escalas na paisagem faria com que o conjunto entre a escala monumental e a ordinária oferecesse a aproximação do monumento ao passeio comum, dando continuidade à escala humana. Ao mesmo tempo, esse recurso facilita a normalização da ordem semântica pré-estabelecida. A ideia que o caminhante se sentirá mais confortável ao acessar um templo integrado à malha urbana ordinária do que um templo isolado num espaço

vazio, mergulhado em sua própria escala de contemplação, é na verdade uma falsa desconstrução da escala díspare do monumento. O conjunto homogêneo torna-se facilmente automatizado; aceita-se a composição histórica da cidade como uma determinação artística, em que a inovação não é permitida, por não ser adequada ao conjunto. Trata-se de um mecanismo implícito de conservadorismo que faria de Sitte um dos “arquitetos do rei” de sua época.



Figura 57– Catedral de Estrasburgo (mosaico livre).
Fonte: Camillo Sitte. “A construção das cidades segundo seus princípios artísticos”, 1889.

Sitte prefere os espaços sagrados como os templos e igrejas, e menos os profanos, como os palácios e as bibliotecas. Defendendo os princípios artísticos na concepção, formação e preservação das cidades, o autor escolhe como exemplos de análise comparativa os espaços

vazios circundantes aos edifícios públicos, às igrejas e aos templos, denominando-os as praças, fóruns e ágoras. O desenho urbano funcionalista, para o autor, produz cidades artificiais e monótonas como paisagem. Tais soluções, por serem inapreensíveis como um todo, não apresentam nenhum interesse artístico. Artisticamente relevante só é aquilo que pode ser visto como um todo, ser apreendido em sua totalidade – portanto, uma única rua, uma única praça. Tal premissa não é neutra, pois a composição artística que ele defende também é funcionalista – responde a uma determinada função estética.

A totalidade dos espaços artísticos de Sitte está condicionada ao protagonismo dos templos religiosos, morfologicamente e semanticamente. As cidades modernas, chamadas por ele de artificiais, usaram dos mesmos artifícios de eleger o que se preserva e o que se destrói. A recorrência do tema religioso pode ser justificada pela tradição católica ter explorado as técnicas construtivas e artísticas, muitas vezes esgotando-as na representação da arte, arquitetura e urbanismo da sua época. Na visão estética, as praças acentuam as igrejas, prédios públicos, estátuas e chafarizes, porque tal espaço vazio permite a pausa da perspectiva cujo ponto focal são os monumentos e o objetivo é a contemplação. Sitte trata dessa narrativa com uma exaltação dramática. Isso mostra o quanto a visão de Sitte é retórica e nada neutra.

As ideias de Sitte podem ser vistas como uma reação específica à comercialização, ao racionalismo utilitário e às fragmentações e inseguranças que surgem tipicamente em condições de compressão do tempo-espaço. Essas ideias também tentam definitivamente espacializar o tempo, por um certo retorno à tradição. Fundamentado na tradição artesanal da Viena do final do século XIX, e contrariado com o funcionalismo estreito e técnico que parecia se apegar à ambição desenfreada do lucro comercial, buscava construir espaços que fizessem o povo da cidade se sentir "seguro e feliz". A construção da cidade não deve ser uma mera questão técnica, mas uma questão estética no sentido mais elevado. Para tanto, Sitte se pôs a criar espaços interiores - mercados e praças - que promovessem a preservação e mesmo a recriação de um sentido de comunidade. Ele pretendia "sobrepular a fragmentação e fornecer uma 'perspectiva de vida comunitária' ao povo como um todo"³¹⁷.

O uso arte para moldar o espaço a fim de criar um real sentido de comunidade era, para Sitte, a única resposta possível à modernidade. Trata-se de uma visão histórica e também política. Ao propor um retorno às tradições medievais para o espaço da cidade, propõe a

³¹⁷ HARVEY, David. A condição pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p. 251.

estetização da política, mediante a noção de uma comunidade com raízes religiosas, já que sua versão para um modo artístico de se pensar a cidade sempre incorpora percursos e composições em torno de templos católicos.

Basta observar as concessões que o arquiteto fazia em torno da mercantilização dos valores culturais a partir dos grandes festivais nacionais na Baviera que circundavam os monumentos e espaços simbólicos, assim como exaltava a pitoresca praça reconfortante para despertar lembranças do passado burguês desaparecido. Essa lembrança espacialmente dramática vai inspirar a criação de um futuro melhor, livre de filisteísmo e utilitarismo"³¹⁸. Os espaços públicos, nesse contexto, são geralmente antigas propriedades das instituições de poder e, seja por tradição ou pelo valor artístico, as formações originais foram, em sua maioria, preservadas ao longo do tempo. Essa condição representa a base fundamental do traçado urbano das antigas cidades europeias e das colônias que mantiveram as tradições cristãs, sendo determinantes no planejamento urbano em áreas de patrimônio.

Considerando que Sitte utiliza mais da descrição comparativa dos monumentos e plantas esquemáticas, há uma certa dificuldade do observador em entender o que significam os critérios de qualidade projetual defendidos. A planta de uma praça irregular deve ser analisada sob diversas categorias, contextualizando as situações no tempo e espaço, pois a irregularidade do desenho urbano, defendida por Sitte, é o resultado das decisões históricas sobre o que é preservado e o que é destruído e sobre a relação do novo com o existente.

Não é propriamente o formato da praça que traz o efeito desejado, mas sim a volumetria circundante, resultado de um processo histórico que vai trazer a irregularidade e a diversidade na tipologia arquitetônica como formação natural ao longo do tempo. É o conjunto da volumetria em relação ao espaço vazio, numa determinada duração de tempo do percurso, que vai fazer com que a praça tenha o efeito defendido como artístico e não propriamente o desenho dela em planta. Tal duração remete a uma experiência histórica e política de ocupação e pertencimento ao espaço público, a depender do que se é preservado ou não para compor o cenário urbano.

Sitte, contrapondo o urbanismo progressista de Otto Wagner e Haussman, sugere um modelo negativo às avessas. Para a sua cartilha do bom urbanismo, refere-se ao passado como modelo, principalmente os princípios dito “artísticos” que, na visão dele, conjuraram as belas

³¹⁸ Idem.

idades antigas e as pitorescas cidades medievais italianas. Sitte não conseguiu subverter um modelo baseado na estrutura de poderes sobre a cidade. Os princípios que ele julga artísticos são também políticos e religiosos. Apesar da cidade medieval ter descentralizado a extensa malha urbana que respondia a um único império, o romano, o que daria a primeira noção de município, logo na baixa idade média a aristocracia dos reinados retoma o seu poder articulando as bases do que seria a Europa, hoje.

No seu tratado sobre os princípios artísticos, há o evidente recorte sobre os centros históricos imediatos às igrejas e templos religiosos. Tal escolha não é neutra, nem inocente: Sitte, assim como Ledoux e Boulée, era o arquiteto do “rei”. As críticas ao urbanismo de Haussman e o estudo da relação entre espaços públicos construídos e não-construídos fez de Sitte, paradoxalmente, o arquiteto estatal que, assim como Haussman, desenvolve as premissas para o belo urbanismo.

Impor o traçado e a escala medieval para a cidade contemporânea – ou pior, resgatá-los, fingindo que nada de “proveitoso” aconteceu de lá até aqui – é ignorar os grandes problemas da modernidade. Os modernistas que inverteram a estrutura das cidades históricas conjuraram uma modelização negativa, já que o modelo anterior desaparece do traçado da cidade moderna higienista. Os novos urbanismos ditos “humanistas” são uma afirmação do sistema e não a sua negação. Trabalham arduamente na escala humana para conservar a escala urbana, como está, com as devidas segregações e higienizações.

Os novos espaços ideais viraram caricaturas pitorescas do bom comportamento, dos modelos de felicidade e de convívio social – o *cliché* do politicamente correto. Trata-se da lógica do condomínio residencial murado, da “fortaleza medieval do século XXI”; para que a segurança seja garantida, tais espaços são vigiados, controlados ou murados. A cidade histórica sobrevive por que dá lucro – é interesse da especulação.

Gentrificar o espaço é torna-lo acessível a quem sempre teve acesso. Conjurar espaços de identidade para conceitos comunais inventados pela modernidade é praticar a lógica da maquiagem. No lugar da dispersa e modesta maquiagem urbana, deveriam os arquitetos e urbanistas, questionarem os fundamentos do planejamento urbano, as estruturas de poder e o mecenato das políticas públicas que, dizem atender aos interesses públicos. O povo, que já sucumbiu à ditadura das redes sociais, está mais interessado em negar a cidade do que dialogar com ela. São muitos desafios técnicos, sociais e políticos a serem considerados na conjuração

da cidade ideal; por isso mesmo ela não dá certo. Muitas vezes a equipe é tomada por uma ingenuidade que a impede de ver quais são os problemas reais.

Eis a nova escala pitoresca: criam-se oásis do bom urbanismo (do bom comportamento?), das práticas sustentáveis saudáveis em periferias consideradas doentes, maculadas pelo sistema capitalista. O interessante é que são os mesmos arquitetos e urbanistas, trabalhando pelo sistema dominante de poder, que decidem a qual mecanismo e ideologia devem incorporar sua “cidade ideal”. Trata-se de uma conjuração de poderes: a cidade ideal só passará do papel para a realidade se dialogar com os interesses institucionais, ou seja, os novos impérios da parceria público-privada.

Alguns acreditam que os governos representam o interesse do povo. Nesse sentido, o urbanismo participativo ou colaborativo é cruel: disfarça a submissão das novas metodologias urbanísticas aos mesmos mecanismos de poder. Os moradores participam de plenárias, questionários, mapas coletivos e dinâmicas açucaradas para que todos acreditem no final feliz. Os arquitetos, por não questionarem as grandes estruturas urbanas de manutenção do poder, proclamam a escala pitoresca, em que todo morador tem direito ao seu bairro ideal.

Como resolver as questões complexas como a mobilidade urbana, os grandes assentamentos e a sustentabilidade das grandes metrópoles e as grandes metrópoles em si, resultado do crescimento populacional ao longo do século passado, com a escala humana das cidades antigas? Trata-se de um encapsulamento modelar, resultado da mesma ideologia que alimenta a disneyficação do espaço público e privado. O modelo dominante corresponde ao mito do novo pitoresco, especializado em fabricar cenários ideais para o habitante do século XXI.

Simular é fingir ter o que não se tem. Semelhante aos cenários artificiais do mundo encantado da Disney, a simulação toma o lugar da dissimulação. Ao ocultar o que está sendo dissimulado, o novo pitoresco promete o direito à felicidade para todos aqueles que acreditam no sistema. A “bela cidade” na verdade corresponde ao discurso da boa cidade. O “belo” no discurso formalista representa o bom comportamento do cidadão ideal. Toda praça, pracinha e praçeta, todo parque público e todo o condomínio privado deverão ter suas áreas de convivência de lazer saudável, ou novas unidades de vizinhança do bom comportamento.

Como no parque de diversões, o embelezamento da cidade é a ampliação do recurso ilusionista do mágico que usa a encenação para desviar a atenção do público; assim ninguém descobre a verdadeira natureza do truque.



(Estêncil anônimo atribuído a Banksy)

6.4 Duas utopias

A obra de Thomas Morus, *Utopia*, de 1516, representa o domínio do homem sobre o espaço ideal. Inversamente, em *New Babylon*, de Constant Nieuwenhuys, de 1969, há o domínio inverso, do espaço sobre o homem, pela errância dos situacionistas (Figura 58 e 59). *Utopia* e *New Babylon* são antitéticas: a primeira representa o ideal da beleza, da boa política e da segurança máxima; a segunda representa a anarquia e a desterritorialização representadas pela hiperconexão global. Uma obra é a modelização negativa da outra.

Utopia é a estilização que afirma os modelos da sociedade inglesa do século XVI, implícito na descrição de Rafael no texto de Morus. *New Babylon* é uma paródia do mapa-múndi, explícito nas colagens que subvertem o modelo cartográfico. *Utopia* também pode ser uma caricatura da aristocracia, já que afirma os valores da época, mesmo que por meio do insólito. Enquanto *Utopia* é o mito da ocupação do espaço fixo, *New Babylon* é o mito nômade.

A influência das duas obras é visível nos tratados e modelos urbanísticos das cidades reais. Ao escrever sobre a cidade, os seus construtores e idealizadores usaram recursos literários para descrever a experiência de viajar, caminhar e pensar (planejar) o espaço. A cidade narrada é também imaginada (e imaginária) e tem seus elementos ficcionais. O projeto urbano tem elementos literários, principalmente quando se reconhece utópico; ou talvez a utopia, como recurso literário, é inerente ao projeto em arquitetura e urbanismo.

Utopia é uma obra literária escrita em 1516 por Thomas Morus, escritor e diplomata, e o seu suposto porta-voz, Rafael, que é visitante ou testemunha da cidade chamada por esse nome. Esse texto é instaurador do termo usado posteriormente na Literatura e na Arquitetura e Urbanismo. A obra apresenta-se na forma de narrativa que descreve uma sociedade-modelo no presente do indicativo e que se opõe a uma sociedade histórica real, cuja crítica é indissociável da descrição primeira. Essa sociedade-modelo tem como suporte um espaço-modelo que é sua parte integrante e necessária, fora das coordenadas espaço-temporais, escapando à influência do tempo e das mudanças, ou seja, em busca do seu valor modelar de eternidade. Morus teria se inspirado na leitura da *República* de Platão.

No texto da *República*, especialmente nas Leis, Platão se refere mais ao cidadão ideal do que ao espaço modelar. Diferente de Morus, que simula a cidade ideal para o governo e os habitantes ideais, na República há claramente a dominante religiosa a partir da afirmação da

mitologia. Mesmo que Platão se apoie na razão para constituir as Leis, a *República* restabelece uma ordem transcendente, ou seja, uma ordem perdida, mítica. Os deuses doaram as leis à cidade, que deve resgatar sua pureza original e assim Platão apenas transmite os mitos. Não há o que transgredir: sua moral e sua política se situam no lado certo do sagrado e sua filosofia assume as rupturas que faz³¹⁹.



Figura 58– Vtopiae Insvlae Figvrá.

Fonte: Utopia, a ilha. Thomas Morus, 1516. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Insel_Utopia.pn

³¹⁹ CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. Trad. Luciano Machado. São Paulo: Estação Liberdade, UNESP, 2010.

A *Utopia* de Morus transgride os mitos clássicos a partir da criação da cidade como resposta do homem e não dos deuses. Trata-se de uma obra literária que está contextualizada aos movimentos renascentistas. Há um distanciamento entre a arquitetura renascentista e a antiguidade; apenas imita-se a beleza, mas não são reconstituídos os valores clássicos. Assim como os arquitetos renascentistas, Morus dissimula o mito clássico ao imitar a cidade antiga ao invés de reconstruí-la em seus valores originais.

Talvez aqui se dê a distinção principal entre a *República* e a *Utopia*. Os deuses da cidade não renascem; o herói da *Utopia* é um arquiteto. *Utopia* ultrapassa o espaço sagrado da memória e dos mitos clássicos e instaura outros valores, contextualizados ao seu tempo. Como obra literária, desloca as certezas dos mitos clássicos – primordialmente firmados na palavra – para o sentido da visão e, por consequência, imbuídos dos recursos da perspectiva e da pintura renascentistas. O testemunho do olho torna-se critério de verdade, contra o testemunho do verbo e da tradição³²⁰.

Isso não significa que não haja um núcleo mítico por trás da aparência de ruptura. A ideia de liberdade individual pela expressão do artista é suprimida pela própria espacialidade. A cidade conjurada se estabelece no tempo da eternidade, na sua condição modelar e vocação ideológica do escritor. Ao mesmo tempo em que *Utopia* nega o modelo de sociedade tradicional inglesa, ela o afirma. Conjura-se o remédio a partir do veneno: o elemento negado está presente pela própria negação, trazendo uma estrutura mítica idêntica. O espaço da cidade então permite e ao mesmo tempo suprime a liberdade individual.

Numa época em que se zombava da estrutura do mito, Morus inventa uma forma conjuratória original, dissimulando-o a partir das intervenções dos narradores. Ao tornar soberano o sujeito enunciativo, porém, o autor traz os mitos de sua época. Com *Utopia*, Morus criou uma figura de texto paradoxal – um mito da primeira pessoa, ajustado às problemáticas da cultura ocidental³²¹.

Em contraposição à *Utopia*, sugere-se a *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys, de 1969. Artista e arquiteto holandês integrante do grupo Cobra (1948) e da Internacional Situacionista a partir de 1957, Constant encontra no nomadismo o aparato conceitual para fundamentar a crítica aos modelos da arquitetura funcionalista. Durante a década de 1950, em

³²⁰ Ibidem.

³²¹ Ibidem.

Alba, no Laboratório do Bauhaus Imaginista, Constant trabalhou uma série de pinturas, desenhos, colagens, textos e maquetes, descrevendo a forma de uma sociedade pós-revolucionária.



Figura 59– Constant Nieuwenhuys
Fonte: Symbolische voorstelling van New Babylon (1969). Disponível em <http://theluminaryarts.com/blog/tactical-walking-training-course-week-four>

Visualmente, a obra é uma colagem de diversos fragmentos de mapas, roteiros turísticos e panfletos, como se fossem partes separadas de um mesmo corpo, ali desconstruído e pouco reconhecível. O corpo aqui é entendido como a cidade tradicional que orquestraria as suas partes num sentido e ordem determinados, mas nas colagens de Constant as partes estão estilhaçadas, formando outros grupos, padrões e sistemas, pouco reconhecíveis. Os fragmentos

são reorganizados em novas estruturas e apresentam um discurso próprio, por isso, New Babylon é também modelar e utópica como espaço urbano, configurando novas espacialidades.

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

O Homo Ludens é a antítese do Homo Faber. Enquanto este se ocupa do espaço fixo e afirma o sistema de produção, o outro joga e brinca no sistema. O “homem lúdico” ou “homem jogador” dorme, come, recria e procria onde e quando quer. Esse indivíduo pós-revolucionário, ao habitar a Nova Babilônia, buscaria incessantemente por novas sensações e experiências sem as fronteiras e limites territoriais geográficos tradicionalmente conhecidos. O termo, segundo o próprio artista Constant (1974), foi usado pela primeira vez por Johann Huizinga em um livro de mesmo título, *Homo Ludens*.

Diferente do Homo Faber, que faz, ou do Homo sapiens, que pensa, o Homo Ludens joga. Essa atividade, segundo o autor, é mais reconhecível nas classes detentoras de poder e menos nas classes trabalhadoras. Mas essa nova espacialidade urbana proposta pela Nova Babilônia romperia as estruturas de trabalho e de produção, abrindo caminho para um aumento maciço do número de Homo Ludens.

New Babylon traduz o mito dadaísta de superação da arte para o campo da arquitetura e urbanismo, em paralelo ao urbanismo unitário dos situacionistas, em meados do século XX. Em New Babylon a deriva, os bairros e o espaço vazio tornaram-se uma unidade indivisível; uma cidade hiper-tecnológica e multicultural que se transforma continuamente e onde não há fronteiras. Entre os seus labirintos poderão perder-se os habitantes de todo mundo. A cidade nômade está suspensa no ar, contínua e interminável, acessível para um e para todos. A terra inteira torna-se uma casa para seus habitantes³²². Todos seriam, potencialmente, Homo Ludens,

³²² CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gilli, 2013.

pois a libertação do potencial lúdico do homem, estaria diretamente ligada à sua libertação como um ser social.

Composta de ilhotas de vazios envolvidas por uma malha urbana contínua em escala planetária, Nova Babilônia é a antítese de *Utopia*, que é uma ilha habitada envolvida pela água e protegida por suas encostas. Enquanto essa exalta a fronteira e o vazio como recurso máximo da ordem e da organização, a outra traduz o extremo do caos e da anarquia numa superfície terrestre completamente e continuamente habitada.

Em *Utopia*, o discurso é uma narrativa em primeira pessoa, cujo sujeito enunciativo é soberano como viajante, arquiteto ou escritor, descrevendo o espaço da cidade, as estruturas de governo e seus habitantes com bastante veracidade, o arquiteto Utopo é soberano ao planejar a ilha ideal. Já em *New Babilon*, o discurso é construído a partir das colagens e sobreposições de sistemas de representação, como mapas e roteiros, descrevendo um novo mundo sem leis, anárquico, isento de fronteiras e territórios, desconstruído, onde o modelo serve para um e para todos os habitantes do planeta e que o percurso individual define o espaço habitado, assim como o livre percurso define o sistema.

Os modelos utópicos e as cidades da ficção apresentam recursos que ora rompem com as estruturas dominantes, ora as afirma como tais. Se o texto *Utopia* é um modelo, ela pode ser uma paródia ou uma afirmação da realidade, assim como uma cidade utópica pode parodiar ou afirmar a cidade real.

A utopia, como modelo, reproduz a estrutura da versão canônica do sistema dominante, mesmo que aparente subvertê-la. A figura da utopia resiste mais que a do tratado e torna o arquiteto o herói moralizador³²³. A negação do sistema dominante contém os elementos negados e fica submetida à estrutura idêntica, mesmo se for um modelo invertido, como em Nova Babilônia.

É preciso questionar a auratização das grandes narrativas arquitetônicas, como os tratados e modelos, a partir das obras literárias e artísticas, que provavelmente mimetizam a estrutura simbólica de que os cânones são feitos. Os sistemas fundadores também deveriam, nesse sentido, ser desconstruídos. A cidade, a partir dos seus textos fundadores, deve ser decifrada como sistema e dominante. Ao ser questionada sobre a sua verdadeira função, os modelos podem revelar seus traços míticos. A hipótese é de que toda teoria urbana e sua

³²³ CHOAY, 2010.

negação levam a outras utopias e modelos sob as mesmas estruturas determinantes. Tais sistemas deverão submeter-se novamente ao estranhamento, num ciclo mítico a que a arquitetura e o urbanismo estejam, talvez, condenados.

7 CONCLUSÕES

A mágica do parque temático é assegurada pelo seu duplo: o invisível que sustenta o visível, o oculto que é a base do aparente. Trata-se do artifício da “sincronia perfeita” entre o mundo real e o ideal que torna possível a dimensão fantástica da Disneyworld. O sujeito oculto por trás de um dos 175 figurinos do Mickey sustenta o personagem emprestando sua vitalidade à cópia para que pareça original. Ele empresta a sua mortalidade ao imortal, fazendo-o morrer e renascer diariamente, *forever and ever...*

Sou professora arquiteta, mestre em Educação e Comunicação, moradora da SQS 415, na Asa Sul do Plano Piloto em Brasília; adepta do urbanismo dito humanista, às boas práticas do desenho urbano e à deriva como prática estética da cidade. A tese não propõe o modelo negativo da unidade de habitação onde vivo. Ela submete a minha própria visão de mundo automatizada ao estranhamento, olhando mais atentamente para um modo de leitura que se consolidou nas escolas de arquitetura em Brasília e, de certo modo, no Brasil. Praticando, vejo o quanto as práticas se contradizem. Ao mesmo tempo, as teorias são confundidas com a prática.

O arquiteto tornou-se um exímio produtor de imagens. É assim que formamos a maioria dos nossos alunos, como bons produtores de imagens e de promessas. A bondade está presente tanto no campo ideológico quanto na prancheta; mas permanece longe do canteiro de obras. A velha prancheta ganha luz e profundidade com as novas tecnologias, mas o discurso se afasta da realidade, evocando um futuro incerto para as nossas cidades.

Somos talvez formadores de arquitetos corruptos ou corrompidos pelo sistema dominante, pois este é democrático e acolhe a todos que nele acreditam e nele sobrevivem. Ao contrário, deveríamos “dele” sobreviver e dele se libertar. O arquiteto, ao não questionar o sistema, é dele mera engrenagem utilitária; fica refém de quem efetivamente decide o que se constrói, o que se destrói e o que se preserva. Recriar a fantasia todos os dias, esse é o compromisso de quem trabalha nos parques temáticos da Disney. Tal qual é o compromisso do arquiteto: recriar a realidade a partir da cidade ideal.

A arquitetura do entretenimento tornou-se o depósito dos sonhos e da fantasia, reflexo da conjuração contínua de uma cidade ideal. Para a cidade real, sobra a frustração da não-realização do que foi idealizado. A cidade idealizada não abriga o espaço da loucura, do imprevisto, das crises e do jogo. A fantasia é depositada em receptáculos: casas noturnas,

cassinos, museus, cinemas e galerias. Para a cidade, sobram os parques e eventos temáticos que transformam os espaços públicos em novos modos de consumo. Os modelos de confinamento fantástico já são velhos conhecidos: os parques da marca Disney, Las Vegas e o carnaval. Até quando durarem os estoques.

No urbanismo humanizado, o espaço público da cidade deixou de ser uma experiência para ser uma atração. O ideal de hoje representa o politicamente correto da arquitetura humanizada, da cultura do sustentável e do bom comportamento coletivo, em adequação às forças centrais determinantes. Trata-se de uma contradição: a antítese da cidade ideal é a cidade espontânea – também um modelo, outra cidade ideal.

Por trás da cidade ideal, há o sonho do bairro feliz, como em *Utopia*, a cidadela medieval idealizada por Morus, onde os cidadãos estão protegidos da barbárie, da doença, da feiura, da ignorância. Isola-se do mundo real, confina os seus moradores num experimento chamado de “sonho de morar” que, na verdade, justifica uma bolha de alta vigilância. São as novas cidadelas medievais do século XXI - condomínios fechados de segurança máxima.

A fantasia do controle total sobre a vida humana é levada ao extremo nas distopias da literatura e do cinema; são modelos que trazem o controle como função primordial, da segurança dos seus habitantes ao controle de natalidade. O principal recurso de controle é a supressão da linguagem. No universo ficcional da distopia criada por George Orwell, *1984*, tudo parece ter sido criado para atestar a “eficiência” de um estado totalitário - onisciência, onipotência e onipresença. O dicionário Novafala, ou Novilíngua, desenvolvido a serviço do Partido, tem como princípio a redução do dicionário e, progressivamente, a supressão da linguagem. Em desuso, as palavras são esquecidas; na cidade o desuso do espaço público o faz obsoleto e marginalizado, pois tornou-se margem, as “costas” da cidade.

A arquitetura fantástica, assim como a condição fantástica inerente à arquitetura, representa a síntese entre o sonho e a realidade; está mais para a estilização, portanto, do que para a afirmação da realidade, enquanto a arquitetura trivial parafraseia o sistema que representa. O kitsch e o neo-kitsch são recursos de elevação pelo rebaixamento, enquanto o fantástico está implícito em todos os recursos, mais para a estilização e a elevação do que pelo rebaixamento. O efeito da arquitetura fantástica depende do contexto de recepção, quer dizer, do público e da época.

Na Inglaterra, foi uma consequência do puritano contra o qual os ricos e os inteligentes se revoltaram, tornando-se assim párias sociais e excêntricos. Na Alemanha, ele foi

principalmente uma consequência da paisagem, da floresta, que tem o mesmo "efeito dissolvente" sobre o espírito do homem, como a neblina tem nos países nórdicos. Na Itália, por outro lado, foi um resultado da atitude cultural do renascimento; ao instituir o culto da antiguidade clássica, os renascentistas incorporaram um certo anti-humanismo, que logo deu lugar ao surgimento do maneirismo. E o maneirismo, em virtude de ser próximo dos fantasmas do homem do que da razão, produziu jardins e palácios que nem a Espanha, com seu misticismo, nem a França, com seu espírito cartesiano, produziram.

A existência de mais castelos do sonho em países germânicos e saxões pode revelar uma importante combinação de fatores como a produção artística nacionalista, o imaginário coletivo latente da mitologia germânica e a paisagem natural. Tal composição foi favorável à expressão da fantasia em alinhamentos complexos de tensão entre as forças do romantismo e dos cânones históricos, entre o mundo clássico e as tradições medievais.

Após inúmeras tentativas de categorizar e de classificar as espécies fantásticas heterogêneas, faz mais sentido a abordagem arquitetônica da arquitetura fantástica, incorporando o fantástico como qualidade inerente ao objeto arquitetônico, ou seja, independente do gênero pré-determinado. A situação de instabilidade e incompletude das questões da arquitetura no sistema das artes pode ser favorável ao reconhecimento das qualidades arquitetônicas nas obras e na consolidação da arquitetura como disciplina artística. Acredita-se que a tensão entre os diferentes, na arquitetura fantástica, seja o elemento chave da estilização. A obra supera-se ao superar a simples imitação dos estilos; superando-se, eleva-se pela estilização.

Toda grande obra tem algo de fantástico, assim como toda obra fantástica tem algo de sublime – estranhas, causam estranhamento. Quando uma obra ultrapassa seu contexto temporal e se torna legível em outros contextos, traz qualidades ditas “universais”. Ser universal é também estranhar o seu tempo; deslocada dos seus vínculos, a obra se torna estranha e familiar a qualquer tempo. O sublime pode ser estranho por ultrapassar sua condição histórica de ser classificável dentro de um contexto, mas essa distinção pode ser contaminada pela visão ideológica.

A arquitetura contemporânea resgata, pelo minimalismo, a superioridade do mínimo sobre o extravagante. As manifestações escultóricas do desconstrutivismo, ao contrário, abusam da retórica do fantástico e do maravilhoso para fazerem da cidade a sua vitrine ou a sua galeria. Enquanto obras de Frank Gehry, Shigeru Ban, Libeskind, Zaha Hadid forem tomadas

como modelos, não serão compreendidas nas suas particularidades, muito menos na sua essência. São obras que se destacam pelas qualidades excepcionais, fantásticas e fantasmagóricas e não pela sua modelação.

As decisões arquitetônicas não tratam diretamente da qualidade de vida das pessoas e sim da manutenção do sistema vigente. O que é feito responde às demandas específicas de curto prazo e de caráter político, que retornam à sociedade de modo parcial, sem atender às complexas exigências das relações entre as diferentes escalas habitáveis da cidade. O que é de todos não é de ninguém – o brasileiro já não tem esse privilégio. Na profecia do “eterno retorno”, os movimentos migratórios recentes devolverão ao espaço público a diversidade, os problemas e a vida das antigas cidades europeias.

A Disney, ao se reinventar todos os dias, mantém-se universal, afirmando o sistema dominante. Mudam os personagens, os cenários e a montagem artística, mas essencialmente, as narrativas se repetem. Para que o universal se mantenha, é necessário garantir o equilíbrio entre a tradição e a atualidade. Sempre atual e sempre novo, para no fundo ser sempre o mesmo, sem alterar a sua essência: essa é a lógica da literatura trivial.

Para manter o frescor da novidade, investiu largamente na arte da ilusão. A cenografia dos parques temáticos está associada à alta tecnologia construtiva e de automação, desenvolvendo uma sofisticada arquitetura da aparência. Os cenários revivem os mitos, envolvem os céticos e multiplicam os crédulos. Até os críticos se divertem na casa de férias; o universo Disney logrou o que o kitsch alcançou no século XIX: é um best-seller do consumo, para além do bom e do mau gosto.

O Magic Kingdom é a paráfrase artificial do mundo real. Sendo artifício da realidade, torna-se real. Assim como o conto da Cinderela, a Disney replica o sistema de valores da sociedade moral. O foco é na infantilização da fantasia como recurso de dissimulação da realidade.

A Disney participa da construção do cânone moral do bom comportamento americano, em que a fantasia está confinada ao espaço dos parques temáticos e da literatura trivial, submetidos à indústria do entretenimento que foi inflacionada pelo cinema e pela televisão. O cânone global consolidado, consolida também o domínio de uma cultura sobre as outras. O politicamente correto é seguir o modelo, trabalhando para sustentar a grande máquina capitalista. As férias já têm o seu destino: Disneyworld Resort.

O conceito da narrativa trivial é análogo ao do roteiro turístico; ambos facilitam a linguagem para cumprir melhor a sua função didática. O roteiro deve orientar o turista a garantir as experiências vendidas no panfleto, cumprindo-se a promessa do cartão postal; a vivência real fica em segundo plano, pois não faz parte do pacote. Tais percursos geralmente reproduzem o que é previsível, como a caça ao tesouro pela cidade em busca dos monumentos. O elemento mágico é o esconderijo dos tesouros e o modo como as histórias são contadas. As duas formas narrativas – o conto maravilhoso e o roteiro turístico - podem ser replicadas, reescritas de formas diversas, sem que se perca o fundo, a essência, que geralmente é simplória (ou simplificada) e pode ser transmitida pela oralidade.

As produções em massa para o cinema e para a televisão, com poucas exceções, continuam submetidas à indústria do entretenimento que, pela competência técnica de produção e eficiência na difusão, perpassam ainda por Hollywood. O que está no campo do alternativo reproduz a lógica das grandes produções, usando os mesmos estratagemas apelativos, porque também busca o seu momento de celebração. Celebrar as celebridades nunca foi tão essencial, assim como funciona a lógica do dinheiro que faz mais dinheiro, do trabalho que gera mais trabalho e da especulação da crise. O mundo aprendeu a tirar partido da desgraça alheia e nesse ciclo de doença e precariedade, sobrevive.

Se a arte imita a vida ou é a vida que imita a arte, a ordem não altera as condições trágicas e inevitáveis de uma cultura que se baseia em cânones morais. Assim como Perrault replicou os valores da sociedade francesa, os Irmãos Grimm estilizaram a cultura popular germânica. O imaginário dos contos de fadas permanece como modelar num jogo intersemiótico entre realidade e ficção.

A história da princesa Diana se confunde com o conto de fadas; num determinado momento, o final trágico rompe a fantasia. A inadequação entre o mundo real e o ideal anuncia a triste cena da frustração coletiva; a humanidade não aceita o mau comportamento de uma princesa cinderela, é preciso que desapareça. Princesas, príncipes e celebridades são idealizados e punidos pela sociedade segundo os critérios morais, que foram construídos pela literatura didática, em geral, trivial.

As redes sociais hoje são o palco dessa tragédia, em que o coletivo massacra o indivíduo. Sem um centro, vive-se a ditadura da periferia – mais precisamente do conteúdo que ela consome. O gosto da maioria estabelece a cultura do best-seller, celebrada pelo *Oscar* em Hollywood, e assim toda a produção artística fica submetida às práticas predatórias do

capitalismo global. Não é diferente com o conto de fadas. Foi preciso uma série de adaptações morais para que a história da Cinderela alcançasse as expectativas da indústria hollywoodiana. Consolida-se a versão trivial do que um dia pode ter sido uma literatura fantástica.

O estranhamento das convenções que determinam os períodos, elegem os gêneros e classificam as espécies no sistema das artes e da arquitetura pode revelar importantes chaves de leitura. Estranhar é preciso e, para tanto, lê-se o todo no fragmento e o fragmento no todo. A verdade pode ser estudada pela sua dissimulação, a arquitetura, pela sua negação, assim como a realidade pela fantasia. A simples inversão do que os sistemas convencionais de classificações instituíram como “polos”, entretanto, não subverte o sistema. É preciso ficar atento às tensões entre o que é alto e baixo em arquitetura e urbanismo, para que as forças do sistema dominante se mantenham vivas e, portanto, acessíveis.

Se os formalistas russos lutaram pela autonomia da obra de arte (sendo essa a base para o estruturalismo do século XX), o que os arquitetos tentam lograr é a sua autonomia enquanto classe, buscando o reconhecimento da disciplina no sistemas das artes, nas engenharias, nas ciências e no mercado da construção civil.

O objetivo dessa tese, entretanto, foi de dar voz à obra, para que ela falasse por si ao ser retirada do seu contexto inicial. Independente dos seus genitores e das convenções que classificam, incluem e excluem gêneros e espécies, buscou-se um novo modo de leitura que devolve a autonomia da obra, na sua condição *parlante* e no seu direito de existir no mundo. Ao *parlar*, a obra arquitetônica simula e dissimula a realidade, abrindo chaves de leitura para além dela mesma.

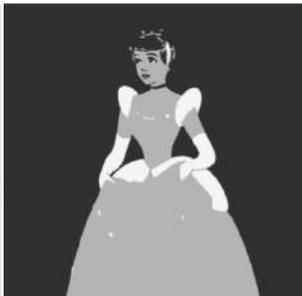
Na sua condição de incompletude, a arquitetura dialoga com o seu tempo no universo do “quase”, do ambíguo, do virtual e do múltiplo. Ao resistir às convenções e determinações automatizadas pela linguagem vigente, a obra invoca as contradições, as ambiguidades e as tensões (ocultas e imanentes) que permitem a sua adequação no mundo. Basta que ela fale por si.

Há inúmeras coincidências entre a vida e a arte ou a ficção, a partir das distopias, vislumbrou de fato o nosso tempo. Os recursos estéticos e estilísticos de supressão da linguagem nas distopias ficcionais podem revelar interstícios entre ficção e realidade. Para o dia de amanhã, resta como solução a arquitetura da destruição. Novos editais serão lançados para que se decida o que devemos destruir, para assim dar espaço à cidade, que hoje se encontra em sobrevida – entre os destroços do conflito entre a cidade ideal e a cidade real.

A cidade deseja o silêncio e o compasso, mais que o ruído alucinante que nós, arquitetos, chamamos de música.



8 QUADROS-SÍNTESE



Os quadros-síntese 1 a 5 sintetizam a constelação categórica defendida na tese: de que a arquitetura pode ser estudada pela sua negação e pela tensão entre os opostos automatizados pelas convenções que classificam espécies e gêneros como altos e baixos no sistema das artes e da arquitetura. Os quadros 1 e 2 referem-se ao capítulo 1 – Estranhar é preciso; o quadro 3, ao capítulo 2 – O castelo do Cisne, e os demais quadros referem-se aos capítulos seguintes.

O quadro 1 representa a cadeia genética entre os quatro estudos de caso iniciais. O quadro 2 submete os 4 estudos de caso às categorias da Teoria Literária da estilização como o alto, a paródia e modelização negativa como a linha de tensão, e a paráfrase como o baixo. Os estudos de caso são dispostos nessa escala de valoração segundo a hipótese de que os objetos arquitetônicos podem ser estudados pelos sistemas literários.

O quadro 3 mostra os desdobramentos dos quatro estudos de caso como chaves de leitura para novas categorias de análise que revelaram outras chaves de leitura, as quais compõem a constelação fundamental para o desenvolvimento do novo modo de leitura em arquitetura.

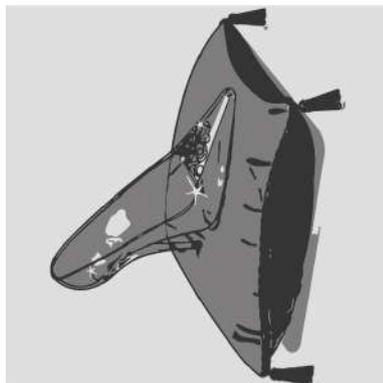
O quadro 4 representa a tensão imanente entre os opostos instituídos numa valoração convencional entre o que é alto e o que é baixo nos sistemas arquitetônicos apresentados ao longo do texto, além da linha de tensão que configura as ambiguidades e as contradições entre os polos. O quadro 5, por sua vez, sugere que a simples inversão dos polos não é suficiente para que o sistema seja desvelado ou subvertido.

O quadro-síntese 6 traz uma proposta de sistematização de uma tabela comparativa a ser incorporada em sala de aula como o novo modo de leitura proposta pela tese. Como síntese, os estudos de caso foram submetidos às categorias propostas, organizadas em fichas individuais. Nelas, os objetos são expostos ao mesmo estranhamento sobre as convenções vigentes, o que substanciou os capítulos. A constelação desenhada pela tese pode fazer mais sentido aqui, ao dispor os objetos lado a lado, numa abordagem gráfica comparatística que, tendo como base os estudos da Teoria Literária, da Literatura Comparada e da Arte Comparada, sugere o desenvolvimento da disciplina de Arquitetura Comparada.

8.1 Quadro 1- estudos de caso



Neuschwanstein | 1869



Cinderela

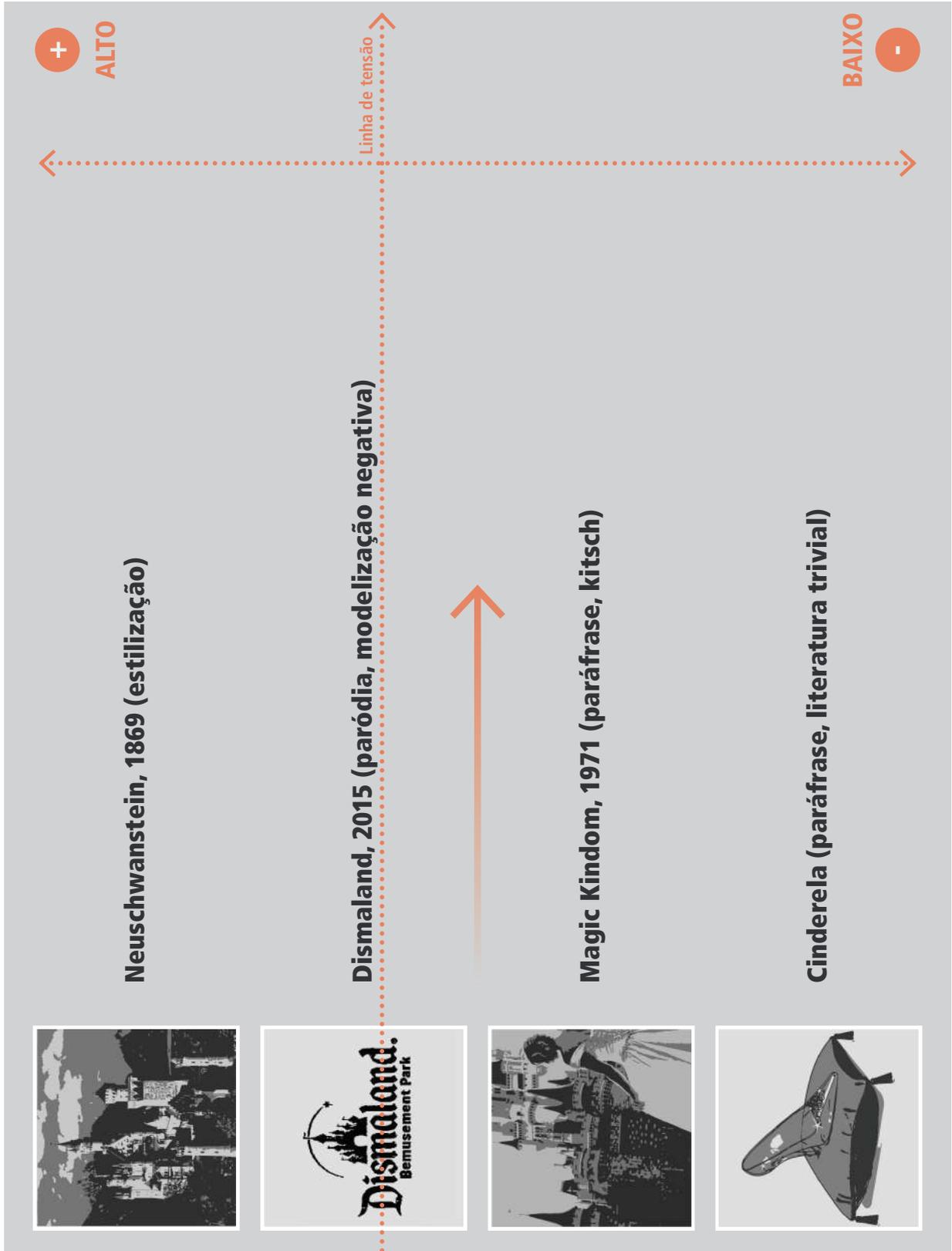


Magic Kingdom | 1971



Dismaland | 2015

8.2 Quadro 2 – hipótese



8.3 Quadro 3 – chaves de leitura

Neuchwanstein | 1869

Estilização

- Ludwig II
- Richard Wagner
- Lohengrin
- Cisne (cigne et signe)
- Santo Graal
- Ecletismo
- Kitsch burguês

Cinderela

Paráfrase | Lit. trivial

- Contos de fadas
- Best-sellers
- Literatura trivial
- Arte didática
- Supressão da linguagem
- Cânone moral
- Psicanálise
- Kitsch
- Universo Disney

Magic Kindom | 1971

Paráfrase | Kitsch

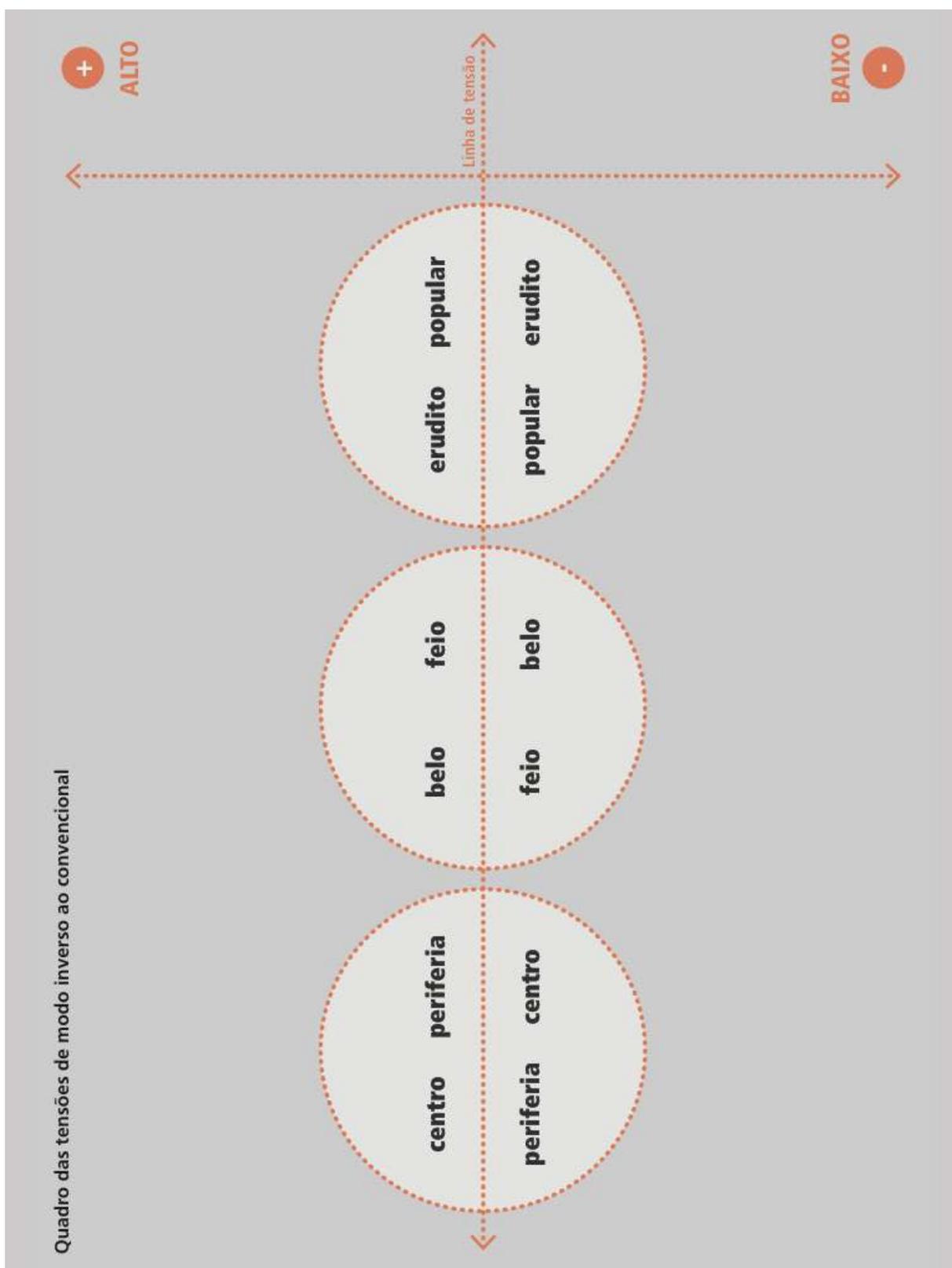
- Simulacro
- Disneyfication | Disneyization
- Kitsch
- Imitação
- Duplo (visível e invisível)
- Underground (utilidoors)
- Psicanálise
- Kitsch
- Universo Disney

Dismaland | 2015

Paródia

- Sátira | Ironia | Paródia
- Caricatura | Charge
- Modelo negativo da Disney
- Anti-arte
- Precário
- Imaterial
- Efêmero
- Happening
- Distopia | Utopia

8.5 Quadro 5 – inversão



8.6 Quadro 6 – fichas

Classificação Convencional
Recurso Literário
Fator de Estranhamento

Cânones | Modelos

Modelo Negativo
Primeira leitura:
Nível Manifesto

Segunda leitura:
Nível Imanente |
Leitura alegórica



Cisne

O cisne compõe um sistema simbólico permeado de lendas, mistérios, aparições e transmutações entre animais e humanos. A figura do cisne encerra a beleza nele mesmo, compondo a sua imagem mítica; sendo o símbolo da beleza artística em diversos períodos da história da arte, o cisne pode ser considerado como o arquétipo da beleza.

Símbolo da beleza artística

Estilização da beleza apolínea

Composição alegórica que transcende a sua aparência. Traz ambiguidades e fantasmagorias imanescentes.

símbolo da beleza nas artes decorativas

O pato - símbolo da coerência absoluta entre forma e função.

Símbolo da beleza apolínea aparente e das artes decorativas. Representa a gênese do mundo, a sublimação, a presença divina pela transmutação de deuses olímpicos, na antiguidade, e de divindades cristãs, na mitologia medieval.

Alegoria que transcende a sua aparência. Traz ambiguidades e fantasmagorias imanescentes, contradições de gênero e mitologias, como a sua condição andrógena de a transmutação humanana pela beleza feminina e masculina, as aparições mágicas e misteriosas. Símbolo do mistério apolíneo e cristão, ao mesmo tempo. Nesse sentido, o cisne é sincrético - a sobreposição de uma cultura na outra.

O CASTELO DO CISNE



Neuschwanstein

Estilo dominante: Neorromânico | Desenho: cenógrafo Christian Jank | Engenheiro: Eduard Riedel, Georg von Dollmann, Julius Hofmann | Início da construção: 5 de setembro de 1869 | Fim da construção: 1892 | Proprietário inicial: Luís II da Baviera | Proprietário atual: Administração bávara de Palácios de Estado, Jardins e Lagos (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen) | País: Alemanha | Cidade: Hohenschwangau

Classificação Convencional	Arquitetura fantástica
Recurso Literário	Estilização do castelo medieval e do palácio aristocrático renascentista
Fator de Estranhamento	É chamado de Castelo dos Contos de Fadas. Adorado pelo público, não é digno de estilo arquitetônico.
Cânones Modelos	O cisne das artes decorativas - empilhamento de estilos e a adequação artística como recursos de diferenciação.
Modelo Negativo	
Primeira Leitura: Nível Manifesto	Representa a loucura e a esquizofrenia de um rei vaidoso. É uma espécie renegada no sistema das artes e da arquitetura, um patinho feio. Levou a Baviera à falência.
Segunda leitura: Nível imanente Leitura alegórica	Representa a principal fonte econômica da Baviera, atraindo cerca de 1,4 milhões de turistas por ano. Ludwig II é condecorado com o Rei do Kitsch e seu palácio um ícone da cultura Queer. Milhões de turistas o procuram pelo encadeamento fantástico de uma série de excentricidades que o compõe.

DISNEY WORLD



Magic Kingdom

Localização: Bay Lake, Flórida, Estados Unidos | Endereço: Walt Disney World Resort | Website: Magic Kingdom | Proprietário: The Walt Disney Company | Aberto em: 1 de outubro de 1971 (46 anos) | Atrações: aproximadamente 40 | Slogan: The Most Magical Place On Earth (O lugar mais mágico da Terra)

Classificação Convencional	Reino Mágico da World Disney
Recurso Literário	Paráfrase dos valores do sistema dominante, paráfrase da indústria do turismo, best-seller
Fator de Estranhamento	O best-seller do entretenimento confinado; o encantamento do público por uma cidadela medieval do século XXI que remete aos contos de fadas e à fantasia em geral, sustentados por valores seculares, que não se modificam essencialmente.
Cânones Modelos	A cidade feliz. cultura do simulacro, do artifício
Modelo Negativo	Dismaland
Primeira leitura: Nível Manifesto	A casa de férias da América onde só há diversão.
Segunda leitura: Nível imanente Leitura alegórica	A casa da alienação americana, onde todos esquecem dos problemas do mundo.



Castelo da Cinderela

Castelo da Cinderela é um grande castelo, situado no coração do Magic Kingdom, no Walt Disney World Resort, localizado na cidade de Lake Buena Vista, próximo de Orlando, sul do estado da Flórida. O Castelo da Cinderela foi inspirado em outros castelos, mas principalmente, no Castelo de Neuschwanstein na Baviera, Alemanha que serviu de inspiração para Walt Disney quando concebeu o castelo para o filme de Cinderela, o clássico desenho animado. Esse Castelo da Cinderela foi concluído em julho de 1971, após cerca de 18 meses de construção, e tem cerca de 57,6 metros (189 pés) de altura - quase o dobro do tamanho do Castelo da Bela Adormecida na Disneylândia, em Anaheim, Califórnia, Estados Unidos. Um truque óptico faz com que o castelo pareça maior do que ele realmente é.

Ícone da Disney

Paráfrase dos castelos encantados da Baviera

É a maior miniatura do mundo, mas pequeno o bastante para facilitar a selfie

Alegoria do final feliz

A lareira com borralhos - a resiliência

O mais belo cenário do mundo. A mais bela fotografia de férias. Alegoria do final feliz, o sonho americano cor-de-rosa, sonho das princesas.

A maior miniatura/souvenir do mundo. Monumento à alienação
Monumento ao mau gosto kitsch, arquitetura cenográfica. Monumento aos valores sociais da moça boazinha que espera uma oportunidade para subir na vida, o príncipe, o castelo e a vida de princesa é o seu mundo ideal.



Mikey

Mickey Mouse é um personagem de desenho animado e que se tornou o símbolo da The Walt Disney Company. O personagem foi criado em 1928 por Walt Disney e o desenhista Ub Iwerks[1][2] e dublado por Walt Disney. The Walt Disney Company celebra seu aniversário em 18 de novembro de 1928, que é a data de lançamento de Steamboat Willie,[3] embora até meados dos anos 1980 a data fosse comemorada em 28 de setembro.[4] O camundongo antropomórfico evoluiu de ser simplesmente um personagem de desenhos animados e quadrinhos para se tornar um dos símbolos mais conhecidos do mundo.

Ícone da Disney

Estilização entre criador e criatura

Sempre se dá bem

Ícone do otimismo econômico, do empreendedor

Pato Donald

O sonho americano

Síntese entre criador e a criatura: o rato esperto e alegre sempre se dá bem, assim como o visionário Walt Disney. Construção do cânone moral, do bom comportamento, onde a fantasia está confinada ao espaço dos parques temáticos e da literatura trivial, submetidos à indústria do entretenimento que foi inflacionada pelo cinema e pela televisão. Construção do cânone global de domínio de uma cultura sobre as outras. O politicamente correto. Cânone que evolui no pós-guerra.



Pato Donald

O Pato Donald (em inglês: 'Donald Duck')[1] é um personagem de desenhos animados e histórias em quadrinhos dos estúdios de Walt Disney, criado em 1934. Ele aparece em vários desenhos como antagonista antipático, principalmente naqueles em que aparece junto de Mickey Mouse ou de seus sobrinhos Huguinho, Zezinho e Luisinho. Ele é muito azarado e mal-humorado, sempre perdendo suas batalhas para Mickey e para seus sobrinhos, dando um motivo verdadeiro para Donald odiá-los

Ícone da Disney

Paródia do inglês mau humorado

Sempre se dá mal

O reacionário, inconsequente, desmedido.

Mickey

O inglês ranzinza, antiquado e azarado

O cânone moral, que é punido constantemente por não cumprir o cânone moral. A força do destino que faz de Donald um eterno azarado é na verdade a força do Estado, como justiça divina e inabalável, que permanece invisível nos quadrinhos e animações americanas.



Cinderela

Cinderela, heroína de um conto popular europeu, cujo tema aparece em inúmeras histórias em todo o mundo; Mais de 500 versões da história foram gravadas apenas na Europa. Suas características essenciais são uma filha mais jovem que é maltratada por sua madrasta e pelas irmãs mais velhas ou um pai cruel; intervenção de um ajudante sobrenatural em seu nome; e a inversão da fortuna provocada por um príncipe que se apaixona por ela e se casa com ela. Uma das mais antigas representações literárias conhecidas do tema é uma versão chinesa gravada no século IX dC.

Personagem do conto de fadas mais popular

Estilização da narrativa oral popular, paráfrase da narrativa trivial

É a protagonista do conto mais popular e mais difundido de todos, com inúmeras adaptações no cinema, literatura, televisão, teatro. Continua sendo o fundo da maioria dos filmes do gênero comédia romântica, ou romance cor-de-rosa.

Cânone moral de afirmação dos valores sociais de cada época, sendo adaptável à todas as épocas. Cânone da resiliência. A heroína maltratada.

A inveja e a cobiça da madrasta e suas filhas.

O dilema da heroína maltratada pelas irmãs. Viver entre as cinzas é viver entre os borralhos. Representa a punição divina pela culpa da relação edipiana. Moral da história: todo sofrimento vale a pena. É melhor ser submissa e resiliente pois a vida recompensa com uma oportunidade: um príncipe e um final feliz.

Viver entre as cinzas é diferente de viver entre os borralhos. Remete à mitologia da antiguidade clássica, às virgens vestais, as sacerdotizas eram guardiãs do fogo sagrado - viviam entre as cinzas. Há problemas de tradução no termo Cinderela: Cendrillon, Aschenputtel, Gatta Cerentola, Gata Cenicienta, Gata Borralheira. Ao viver entre os borralhos, Cinderela é o cânone moral, foi punida por ter ciúmes do pai que se casou com outra que não a sua mãe. A lógica da personagem induz à submissão ao trabalho, à situação de espera por uma oportunidade, oferecida pelo sistema, por isso se deve confiar no sistema e transcendê-lo a realidade pelo mundo mágico. Ao viver entre as cinzas, traz a simbologia do culto à deusa-mãe em direção à sua transcendência, como Fênix. Cinderela, nesse sentido, é revolucionária.



Conto da Cinderela | Versão Irmãos Grim

Os irmãos Grimm, alemão Brüder Grimm, folcloristas e lingüistas alemães mais conhecidos por seu Kinder- und Hausmärchen (1812-1822; também chamado Grimm's Fairy Tales), que levou ao nascimento do moderno estudo do folclore. Jacob Ludwig Carl Grimm (nascido em 4 de janeiro de 1785, Hanau, Hesse-Kassel [Alemanha] - 20 de setembro de 1863, Berlim) e Wilhelm Carl Grimm (nascido em 24 de fevereiro de 1786 em Hanau, Hesse-Kassel [Alemanha]) (16 de dezembro de 1859, Berlim) juntos compilaram outras coleções de música folclórica e literatura folclórica, e Jacó, em particular, fez um importante trabalho em lingüística histórica e filologia germânica, que incluiu a formulação da lei de Grimm. Eles estavam entre os mais importantes estudiosos alemães de sua época.

Personagem do conto de fadas mais popular

Paródia das relações edipianas e da maturação sexual pela linguagem alegórica popular.

Versão sanguinária do conto da Cinderela.

Narrativa oral que reproduz os valores da cultura popular germânica.

A narrativa trivial que afirma os valores da aristocracia.

A ascensão da heroína maltratada pelas irmãs, sob a anuência do próprio pai. A vida lhe obriga à servidão e por isso foge. A imaturidade sexual e a relação edipiana com seu pai é o seu verdadeiro fardo. Cinderela não aceita sua condição e por isso foge.

Nas versões mais antigas, Cinderela foge do seu pai e do príncipe, antes de ceder ao casamento, porque sabe, no fundo, que o seu final feliz não está ali. A Cinderela contemporânea não casaria com um príncipe que precisa de uma princesa para se sentir completo; tampouco fugiria de um sistema opressor para entrar no outro. Ela usaria sua experiência de vida e suas virtudes para conquistar sua autonomia e liberdade.



Sapatinho de Cristal

Termo do contos de fadas Cinderela, em que a personagem principal vai ao baile com um sapato de cristal e o perde na saída.

O símbolo do reconhecimento do amor verdadeiro, do encaixe perfeito.

Estilização da simbologia cristã.

É o elemento recorrente em todas as versões do conto da Cinderela. É o símbolo de identificação da fábula, a base da sua problematização e do seu desfecho.

O encaixe sexual perfeito. A cura da castração freudiana.

A castração sexual.

É o símbolo do reconhecimento do amor verdadeiro.

Símbolo da pureza e do feminino, não há pé tão pequeno quanto o da Cinderela. Representa a castração sexual do príncipe e da princesa, o sistema vagina-sapato e pênis-pé da Cinderela é um sistema complexo que envolve aspectos da sexualidade como natureza. Ao final, ambos se complementam sublimando a castração pelo encaixe perfeito. Representa o pacto entre famílias, nos casamentos arranjados. A troca de sapatos simboliza, como as alianças no casamento, o direito à propriedade.

CONTEMPORÂNEO



Dismaland

Dismaland foi um projeto temporário de arte organizado pelo artista de rua Banksy, construído na cidade litorânea de Weston-super-Mare, em Somerset, Inglaterra. [1] Preparada em segredo, a exibição pop-up no Tropicana, um clube de verão abandonado, foi "uma sinistra reviravolta na Disneylândia", aberta durante o fim de semana de 21 de agosto de 2015 [2] e fechada permanentemente em 27 de setembro de 2015, 36 dias depois. Banksy descreveu-o como um "parque temático familiar inadequado para crianças". [3] Banksy criou dez novas obras e financiou a construção da exposição. O show contou com 58 artistas dos 60 Banksy originalmente convidados a participar. 4.000 ingressos estavam disponíveis para compra por dia, ao preço de £ 3 cada [4].

Classificação Convencional	É a paródia da Disney, a terra do desalento e do mau humor.
Recurso Literário	Paródia da Disney, Magic Kingdom
Fator de Estranhamento	A paródia do parque de diversões também é um parque de diversões; como best-seller, foi um sucesso de bilheteria. O modelo, no fundo é o mesmo.
Cânones Modelos	A arte engajamento, a arte discurso. A negação da fantasia. O artista anônimo.
Modelo Negativo	Magic Kingdom - o reino da fantasia
Primeira Leitura: Nível Manifesto	A paródia da Disney, a sua antítese. Rebaixamento do gênero pela ironia.
Segunda leitura: Nível imanente Leitura alegórica	Elevação do gênero pela ironia. Contradição: a paródia do parque é outro parque! É o happening mau humorado que esgotou as suas bilheterias em 2015. É o parque temático que, sob a aparência de paródia a Disney, afirma a alienação da indústria do entretenimento confinado. Negando a casa de férias, se tornou uma. Amplia a alienação para ao campo da "fantasia crítica", os visitantes ficam satisfeitos de compartilharem o discurso de engajamento no parque, mas não fazem nada a respeito. Após o happening, vão todos para casa, sublimando o discurso porque não há vivência ou experiência, o espaço crítico é do outro, uma atração como a Disney. Voltam para as suas casas, felizes pela encenação da tristeza, empáticos pela encenação da apatia, satisfeitos pela encenação da tragédia. Podem, então, compartilhar os selfies nas redes sociais.



Veniceland

Veniceland é o processo de disneificação de Veneza, em que a cidade se transforma num imenso parque temático de culto ao passado.

Cidade protegida pelo patrimônio histórico italiano

Paráfrase da indústria do turismo, best-seller

A cidade está morrendo. O número de habitantes em Veneza caiu de 130 mil no século XVI para 50 mil em 2014.

Modelo da preservação pelo patrimônio histórico

A cidade real

O centro histórico de Veneza, que guarda o empilhamento de períodos sobrepostos nas suas ruínas, afunda em lodo e em especulações. A população decrescente mostra que a cidade implode, morre a cada dia. Cidade fantasma.

Veneza oferece o exemplo supremo de uma transição da ordem da natureza em detrimento à da cultura. O turismo assume o protagonismo que foi do habitante. A cidade é o cenário mumificado pelo tempo. Os gigantes cruzeiros despejam diariamente sua população de turistas que mantém a economia local. As leis de preservação do patrimônio empalharam a cidade, numa sobrevivência artificial. Veniceland é o processo de disneificação de Veneza, em que a cidade se transforma num imenso parque temático de culto ao passado.



Minitália

Italia in Miniatura é um parque de lazer e miniatura em Viserba, uma parte de Rimini (Itália). O parque exibe 273 miniaturas de famosos edifícios italianos e europeus em escala 1:25 e 1:50. A área é cercada por Arcobaleno (italiano: arco-íris), um monotrilha. 10.000 plantas e 5.000 árvores em miniatura estão integradas na paisagem. Para encher as bacias hidrográficas, são necessários 2.500 m³ de água. 17 trens em miniatura estão sendo executados no sistema.

Parque temático que replica o patrimônio histórico italiano em miniaturas

Caricatura da indústria do turismo

A escala do parque é inadequada e estranha dentro dos parâmetros da espacialidade urbana e da historiografia. A escala é idadequada para um modelo reduzido aceitável tecnicamente: as miniaturas não são grandes o suficiente para cumprirem a função arquitetônica primordial, a espacialidade; e nem pequenas o suficiente para representarem o valor da miniatura.

Zoológico das espécies arquitetônicas exóticas empalhadas. Roteiro turístico confinado. Abreviação da experiência.

Modelo reduzido didático para estudantes de arquitetura

Idolatração das miniaturas, Culto ao universo kitsch, consolidação do turismo de massas, exaltação da cultura do souvenir.

Caricatura do patrimônio histórico, abreviação da experiência urbana real. A disneyficação do patrimônio pelo recurso da miniatura e pela composição semântica, ou de ordem semântica. São representados os edifícios mais importantes segundo os critérios do curador da Minitália; o restante - os que não foram selecionados - são desclassificados. A montagem obedece a essa ordem semântica que representa uma ideologia. O parque enquanto arquitetura é simplório e não cumpre sua função urbana, pois se submete à lógica do turismo de massas - entretenimento confinado de consumo de massas. Empilhamento de espécies exóticas.

9 REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Eneida de; BOGÉA, Marta. Esquecer para preservar. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 091.02, Vitruvius, dez, 2007.
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/181>>.
- ANDERSEN, Hans C. Histórias do cisne. Rio de Janeiro: Cia. das Letrinhas 2010.
- ANDRADE, Manuel Correia de (Org.). Élisée Reclus. São Paulo: Ática, 1985
- ANSEMI MATANGRANO, Bruno. Cisne isolado, sujeito deslocado: Mallarmé em diálogo com Apolo, Baudelaire, Andersen e Eduardo Guimaraens. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 24, n. 3, p. 127-141, dez. 2014. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6351/8677>
- ARAGÃO, Maria Lúcia P. de Bella. A paródia em a Força do Destino. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 62, Rio de Janeiro, 1977.
- FERNÁNDEZ, Arroyo. Icons of comics and contemporary painting: A study of converging stories. Universidad Complutense de Madrid. 1999.
- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- _____. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. Pequenos Poemas em Prosa. Trad. Gilson Maurity dos Santos. São Paulo: Record, 2006.
- _____. Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e Simulação. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENEVOLO, Leonardo. A história da cidade. Trad. Sílvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, v.1. 1989.

_____. Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, Obras escolhidas, v. 3, 1989.

BERENSTEIN, Jacques Paola. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, RJ: Casa da Palavra, 2011.

BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2018.

BORNHEIM, Gerd. Nietzsche e Wagner: o sentido de uma ruptura. Conferência proferida no III Simpósio Internacional de Filosofia “Assim falou Nietzsche”. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), 2000. Transcrição e edição: comissão editorial dos Cadernos Nietzsche.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Reacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. Radicante: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

BRANDÃO, J. S. Mitologia grega, V. 1, Petrópolis: Vozes, 2013.

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Trad. Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALVINO, Ítalo. As cidades Invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. A cidade polifônica. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Gilli, 2013.

_____. Caminhar e Parar. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Gilli, 2017.

CERTEAU, Michel de. A invenção do Cotidiano. V. 1 e v. 2. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHKLOVSKI, Vítor. Sur la théorie de la prose. 1973.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. Trad. Luciano Machado. São Paulo: Estação Liberdade, UNESP, 2006.

_____. A regra e o modelo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. O urbanismo. Trad. Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CRUZ, Claudio. Um Baudelaire para o século XXI. SIBILA – Revista de Poesia e Crítica Literária, ano 18.

CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Lisboa: Edições 70, 2009.

CURTIS, William J. R. Arquitetura moderna desde 1900. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 414.

DUBY, Georges. A história continua. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, Umberto. A vertigem das listas. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. A história da beleza. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. A história da feiura. Rio de Janeiro: Record, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. Forma do filme. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESOPO. Fábulas de Esopo. Tradução Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FLORIÊNSKI, Pavel. A perspectiva Inversa. Trad. Neide Jallageas. São Paulo: Editora 34, 2012.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos, v. 4, tomo II. Edição Standard das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FUÃO, Fernando (Org.) O fantástico na arquitetura. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

GEHL, Jan. Cidade para pessoas. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GEMELLI, Cesar L. A guerra de Neoptólemo no Filoctetes de Sófocles. Nau Literária: crítica e teoria de literaturas. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre Vol. 11 N. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/nauliteraria>

GOITIA, Fernando Chueca. História geral da arte. V. 1, Tradução Letras, S. L. Espanha: Ediciones del Prado, 1995.

_____. Breve história do urbanismo. Trad. Emílio Campos Lima. Barcarena: Editorial Presença, 2010.

GUILLOT, Ana. Buscando el final feliz: hacia una nueva lectura de los cuentos maravillosos. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2014.

HARVEY, David. A condição pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HEGEL, G. W. F. Curso de Estética. O Belo na Arte. Trad. Álvaro Ribeiro Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HEIDEGGER, Martin. Conferências e escritos filosóficos. Trad. e notas Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

- _____. Ser e tempo. Tradução, organização, notas Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2012.
- JACOBS, Jane. Morte e Vida de Grandes Cidades. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- JOZEF, Bella. O espaço da paródia. Revista Tempo Brasileiro, n. 62, Rio de Janeiro, 1977.
- JUNG, Carl. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. O homem e seus símbolos. 2. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2008.
- _____. Análise dos Sonhos. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- KAHN, Louis. *Luz Blanca, Sombra Negra*. In: Conversaciones con estudiantes. Rizzoli, 1991. Disponível em: < <http://hasxx.blogspot.com.br/2011/10/luz-blanca-sombra-negra-white-light.html> >
- KATHLEEN, Martin. O livro dos Símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas. Taschen do Brasil, 2012.
- KIERKEGAARD, Soren A. O Conceito de Ironia. Constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- KNIGHT, Alan. La farce et la moralité: Deux genres distincts in Le théâtre au Moyen Âge. Actes de la Société Internationale pour l'étude du théâtre medieval. Alençon: Juillet, 1977. Ouvrage Publio sous la direction de Gari Muller. L'aurore Univers. Montreal: Univers, 1981.
- KOTHE, Flávio R. KOTHE, Flávio R. Para ler Benjamin. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- _____. Estranho estranhamento (ostranenie). Transcrito por Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 20 agosto de 1977. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/>. Acesso em: 01 outubro 2017.
- _____. A não-circularidade do círculo de Bakhtine. Tempo Brasileiro, n. 51, Rio de Janeiro, 1977.
- _____. Paródia e CIA. Tempo Brasileiro, n. 62, Rio de Janeiro, 1977.
- _____. Literatura e Sistemas Intersemióticos. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981.
- _____. A alegoria. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. A narrativa trivial. Brasília: UnB, 1994.
- _____. O nosso poetinha: Vinícius de Moraes. Contato, n. 3, Brasília, p. 97-115, 1999.
- _____. O herói. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. Fundamentos da Teoria Literária. Brasília: UnB, 2002.

_____. Ensaios de Semiótica da Cultura. Brasília: UnB, 2011.

_____. Arte comparada. Brasília: UnB, 2016.

KOOLHAAS, Rem. Três textos sobre a cidade. Trad. Luis Santiago Baptista. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

LE GOFF, Jacques. Por amor às cidades. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

_____. Heróis e maravilhas da Idade Média. Trad. Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. A história deve ser dividida em pedaços? Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: UNESP, 2015.

LE MOS, André. Ciber-Flanerie. In: Fragoso, S. et al. Comunicação na cibercultura. São Leopoldo: UNISINOS, 2001.

LYNCH, Kevin. A Imagem da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. Revista Ouvirouver, n. 5, 2009.

MAZOUER, Charles. Le théâtre français du Moyen Âge. Paris: Ed. Sedes, 1998.

MILLINGTON, Barry. Wagner and his operas. New York: Oxford University press, 2006.

MOISÉS, Massaud. A criação literária: introdução à problemática da literatura. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

MOLES, Abraham Antoine. O Kitsch: a arte da felicidade. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MONTARZINO, Alicia, Ph.D. Fantastic architecture revisited: Towards a unified approach to the fantastic in the built environment. (Dissertation). City University of New York, 1991.

MORUS, Thomas. A Utopia. Trad. Luís de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MUKAROVSKY, Jan. Función, norma y valor estéticos como hechos sociales. Trad. Jorge Piranesi. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

NERI, Gabriele. Caricature architettoniche. Sátira e critica del progetto moderno. Macerata: Quodlibet, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. O nascimento da tragédia. Rio de Janeiro: Cia. de Bolso, 2007.

_____. Fragmentos do espólio: primavera de 1884 a outono de 1885. Seleção, tradução e prefácio Flávio R. Kothe. Brasília: UNB, 2008.

_____. Obras escolhidas. Trad. Gabriel Valladão Silva, Marcelo Backes, Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. O Caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo. Seleção, Trad. e Prefácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NORRIS, J. Lacy. *The New Arthurian Encyclopedia*. New York: Library of Congress, 2013.

O'HAGAN, Andrew. *The Happiness Project*. New York Times, 2015. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/07/17/t-magazine/happiness-project-disneyland.html>>

ORWELL, George. 1984. 21. ed. São Paulo: Nacional, 1989.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva simbólica*. Trad. Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2010.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

PIKE L., David. *The Walt Disney World Underground*. American University, 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1206331204269432>>

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Morfología del cuento*. Trad. del francés. Díez del Corral. Madrid: Ediciones Akal, 2014.

_____. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Portugal: Gráfica Coimbra, 1987.

REY-FLAUD, Bernadette. *La farce ou la machine à rire – théorie d'un genre dramatique 1450-1550*. Genève: Librairie Droz, 1984.

RICHTER, Jean Paul. *Introducción a la estética*. Madrid: Verbum, 1991.

RIEGL, Alois. *O Culto moderno dos Monumentos: sua história e suas origens*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSA, Maria de Lurdes. *Fazer e pensar a história medieval hoje: guia de estudo, investigação e docência*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2017.

ROSENKRANZ, Karl. Estética de lo feo. Traducción y edición de Miguel Salmerón. Sevilla: Athenaica, 1992.

SALES, E. O. Arquitetura e literatura no sistema das artes. 2018. Tese. (Doutorado em Arquitetura). Programa de Pós-graduação em Teoria, História e Crítica da Arte. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, paráfrase e CIA. São Paulo: Ática, 2000.

_____. O enigma vazio: impasses da arte e da crítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. Redefinindo centro e periferia. São Paulo: UNESP, 2017.

SCHILLER, Friedrich. Poesia ingênua e sentimental. Trad. Márcio Szuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SEGRE, Roberto. Século XXI: a síndrome do patrimônio. Resenhas Online, São Paulo, ano 09, n. 104. 01, Vitruvius, ago. 2010

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/09.104/3739>>.

SETTIS, Salvatore. Se Venezia muore. Turin: Einaudi, 2014.

SITTE, Camillo. A Construção das Cidades segundo seus princípios artísticos. São Paulo: Ática, 1992.

SKLOVSKY, Victor. La Disimilitud de lo Similar. Colección Comunicación. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973.

_____. Theory of Prose. Illinois: Dalkey Archive Press, 2009.

SVENSSON, Frank. Arquitetura, criação e necessidade. Brasília: UnB, 1992.

TALEB, Nassim. Black Swan. São Paulo: Random House, 2007.

TAVARES, Domingos. Claude-Nicholas Ledoux. Formas do iluminismo. Porto: Editora Dafne, 2011.

TODOROV, Tzvetan. Teoria da literatura: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

_____. Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VENTURI, Robert. Complexidade e contradição na arquitetura. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VENTURI, Robert; SCOTT, Denise; IZENOUR, Steven. Aprendendo com Las Vegas. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

