



IMAGINÁRIOS INTEMPESTIVOS

ARQUITETURA, DESIGN, ARTE & EDUCAÇÃO

ARTUR ROZESTRATEN • MARCOS BECCARI • ROGÉRIO DE ALMEIDA (ORGS.)

• FEUSP

IMAGINÁRIOS INTEMPESTIVOS

ARQUITETURA, DESIGN, ARTE & EDUCAÇÃO

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Filipe Araújo, Universidade do Minho, Portugal
Alessandra Carbonero Lima, USP, Brasil
Ana Guedes Ferreira, Universidade do Porto, Portugal
Ana Mae Barbosa, USP, Brasil
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS, Brasil
Antonio Joaquim Severino, USP, Brasil
Aquiles Yañez, Universidad del Maule, Chile
Artur Manuel Sarmiento Manso, Universidade do Minho, Portugal
Belmiro Pereira, Universidade do Porto, Portugal
Breno Battistin Sebastiani, USP, Brasil
Carlos Bernardo Skliar, FLASCO Buenos Aires, Argentina
Cláudia Sperb, Atelier Caminho das Serpentes, Morro Reuter/RS, Brasil
Cristiane Negreiros Abbud Ayoub, UFABC, Brasil
Daniele Loro, Università degli Studi di Verona, Itália
Danielle Perin Rocha Pitta, Associação Ylê Seti do Imaginário, Brasil
Edesmin Wilfrido P. Palacios, Un. Politecnica Salesiana, Ecuador
Elaine Sartorelli, USP, Brasil
Gabriele Cornelli, Universidade de Brasília, Brasil
Gerardo Ramírez Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México
Jorge Larossa Bondía, Universidade de Barcelona, Espanha
Ikunori Sumida, Universidade de Kyoto, Japão
Ionel Buse, C. E. Mircea Eliade, Universidade de Craiova, Romênia
Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP, Brasil
Jean-Jacques Wunenburger, Université Jean Moulin de Lyon 3, França
João de Jesus Paes Loureiro, UFPA, Belém, Brasil
João Francisco Duarte Junior, UNICAMP, Campinas/SP, Brasil
Linda Napolitano, Università degli Studi di Verona, Itália
Luiz Jean Lauand, USP, Brasil
Marcos Antonio Lorieri, UNINOVE, Brasil
Marcos Ferreira-Santos, USP, Brasil
Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio, USP, Brasil
Marian Cao, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Mario Miranda, USP, Brasil
Marta Isabel de Oliveira Várzeas, Universidade do Porto, Portugal
Patrícia P. Morales, Universidad Pedagógica Nacional, Ecuador
Pilar Peres Camarero, Universidad Autónoma de Madrid, Espanha
Rainer Guggenberger, UFRJ, Brasil
Regina Machado, USP, Brasil
Roberto Bolzani Júnior, USP, Brasil
Rogério de Almeida, USP, Brasil
Soraia Chung Saura, USP, Brasil
Walter Kohan, UERJ, Brasil

ARTUR ROZESTRATEN • MARCOS BECCARI • ROGÉRIO DE ALMEIDA
(ORGS.)

IMAGINÁRIOS INTEMPESTIVOS

ARQUITETURA, DESIGN, ARTE & EDUCAÇÃO

DOI: 10.11606/9786550130039

• FEUSP

SÃO PAULO-SP
2019

© 2019 by Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Coordenação editorial: Artur Rozestraten, Rogério de Almeida, Marcos Beccari

Revisão: os capítulos foram revisados por seus respectivos autores.

Projeto Gráfico e Editoração: Marcos Beccari

Capa: Eduardo Zmievski – <https://www.behance.net/eduardozmievski>.

Os autores autorizam a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte. Proibido qualquer uso para fins comerciais.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

I31 Imaginários intempestivos: arquitetura, design, arte & educação /
 Artur Rozestraten, Marcos Beccari, Rogério de Almeida
 (Organizadores). São Paulo: FEUSP, 2019.
 506 p.

Vários autores.
ISBN: 978-65-5013-003-9 (E-book)
DOI: 10.11606/9786550130039

1. Imaginário. 2. Educação. 3. Arquitetura. 4. Arte. 5. Design. I.
Rozestraten, Artur. II. Beccari, Marcos. III. Almeida, Rogério de. IV.
Título.

CDD 22^a ed. 37.01

Ficha elaborada por: José Aguinaldo da Silva CRB8^a: 7532

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo
Avenida da Universidade, 308
São Paulo - SP - CEP 05508-040

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Artur Rozestraten, Marcos N. Beccari & Rogério de Almeida	
27 TEXTOS DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA	16
Juliano Carlos Cecílio Batista Oliveira	
O EXTRAORDINÁRIO COMO FONTE DO IMAGINÁRIO	35
Arquitetura, Cidade e Ficção Científica na idealização do futuro	
Fernando Guillermo Vázquez Ramos	
COM O QUE SONHAM OS ANDROIDES?	59
ensaio sobre tecno-imaginários contemporâneos	
Juliana Michelli S. Oliveira	
EVERY BREATH YOU TAKE	81
movimentos capturados na cidade hiperconectada	
Rodrigo Firmino, Frederick M. C. van Amstel & Rodrigo F. Gonzatto	
IMAGINÁRIOS URBANOS	110
a alteridade bestializada	
Guilherme Mirage Umeda	
TERRENO BALDIO	129
a atopia contemporânea	
Marcos N. Beccari	
FUTUROS IMPOSSÍVEIS	144
uma aproximação de <i>dispositivos de conversa</i> com a pesquisa-intervenção	
Talita Tibola	

IMAGENS E IMAGINÁRIOS DA CRISE AMBIENTAL PLANETÁRIA <i>uma cartografia das políticas da partilha</i> Lucia Leão	162
SUPERAÇÃO POR MEIO DE INTERVENÇÕES SOCIOEDUCATIVAS PARA A REDUÇÃO DO RISCO DE DESASTRES (RRD) Lara Leite Barbosa	177
ACRÉSCIMOS, AO INVÉS DE SUPRESSÕES <i>reflexões pedagógicas sobre as representações na formação de arquitetos</i> Artur Simões Rozestraten	190
MOVIMENTO MAKER E O APRENDIZADO PELO FAZER <i>por um aprendizado mão na massa</i> Dorival C. Rossi, Juliana A. J. Gonçalves, Samanta A. Teixeira & Rodrigo M. B. Moon	207
CONSTRUÇÕES ALIMENTARES <i>estratégias vivenciais para a formação de food designers</i> Renato Camassutti Bedore	251
QUANDO A ARTE, DESLOCADA PARA A VIDA, TORNA-SE INTERRUPÇÃO E INTENSIFICAÇÃO Rogério de Almeida & Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio	266
EL IMAGINARIO DE LA MÚSICA <i>mito, poesía y filosofía en el drama musical wagneriano</i> Luis Garagalza	285
SÃO PAULO NA CANÇÃO <i>notas para uma geografia musical da metrópole</i> Eduardo Vicente & Rosana de Lima Soares	299

IMAGINANDO NARRATIVAS SOBRE A PRESENÇA NEGRA NO BRASIL A PARTIR DO CONTEXTO AFRO-RELIGIOSO Rosenilton Silva de Oliveira	321
O ESPAÇO, O ESPORTE E O LAZER considerações bachelardianas Soraia Chung Saura & Ana Cristina Zimmermann	341
JARDIM imensidão e intimidade Vladimir Bartalini	358
A SIMBÓLICA DO ESPAÇO ESCOLAR topoanálise como método Alexandre Vergínio Assunção & Alberto Filipe Araújo	382
PIGMALIÃO, ZEUXIS E NARCISO a fotografia no espelho Ana Taís Martins Portanova Barros	404
ARQUIMEDES, DÉDALO, PROMETEU & GAIA quatro personagens latourianos para uma reflexão sobre design e ciência Daniel B. Portugal	419
ARQUITESSITURAS mitopoéticas do espaçotempo Marcos Ferreira-Santos	443

APRESENTAÇÃO

Artur Rozestraten¹

Marcos N. Beccari²

Rogério de Almeida³

No oitavo livro da *Odisseia*, lemos que os deuses tecem infortúnios para que não falte o que cantar às futuras gerações. Os “infortúnios” que nos alça ao presente são os desencontros entre o que se imagina e o que acontece, entre o que se projeta e o que se alcança. No lapso entre prenúncios e constatações insinuam-se os *imaginários intempestivos*. É o que nos faz pensar a partir dos acontecimentos, da realidade, do que se passa. A especificidade desse tipo de imaginário se define não só pela investigação de novos territórios, mas antes pela *maneira* como os percorre e os torna problemáticos: para que haja algo a ser pensado (ou cantado), mas também para que o pensamento se desgarre de si mesmo e provoque descaminhos naquilo mesmo com que se depara.

1. Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).
2. Professor do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná (SACOD-UFPR).
3. Professor da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP).

Esta antologia reúne textos que entrelaçam temas relacionados aos imaginários intempestivos da arquitetura, do design, da arte e da educação. A partir dessas distintas miradas, os olhares heterogêneos aqui elencados debruçam-se sobre a inquieta trama do contemporâneo. E o que é o contemporâneo senão o intempestivo?⁴ De um lado, é o instante de suspensão entre o tempo do *não mais* e do *não ainda*; de outro, o intervalo preenche entre a delimitação do *aqui* e a infinidade dos *arredores*. Sempre interpelados por tal sorte de temporalidade espacial, arquitetos, designers, artistas e educadores não se contentam apenas com o gesto de olhar e interpretar, mas se ocupam, no horizonte incerto da prospecção imaginativa, da tarefa indecifrável do *elaborar*, tão indispensável quanto inapreensível fora da colisão direta com o agora.

Com tal prerrogativa em mente, os/as autores/as aqui reunidos foram convocados a responder três indagações: 1) quais imaginários se delineiam hoje no campo de convergências entre Arquitetura, Design, Arte e Educação?; 2) que contribuições cada uma dessas áreas traz para o debate atual sobre o tema, e que novas perspectivas se constroem nos entremeios, nas intersecções e nos campos ampliados transdisciplinares?; 3) quais procedimentos experimentais têm renovado os referenciais teóricos, as práticas e indicam outros imaginários possíveis?. Como resultado, trazemos a público mais de duas dezenas de ensaios que selam, neste livro, uma oportuna parceria entre 16 grupos de pesquisa, nomeados a seguir:

1. CIED – Centro de Investigação em Educação do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga, Portugal);
 2. CMM – Grupo de Pesquisa em Comunicação e Criação nas Mídias, da PUC-SP;
 3. DEMO – Grupo de estudo sobre Design, epistemologia e moralidade, da ESDI-UERJ;
 4. GEIFEC – Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura, da FE-USP;
4. Segundo Agamben, o contemporâneo é precisamente aquilo “que não coincide com seu tempo”, dada a tarefa de manter-se “à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não sabe responder”. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 58-72.

5. Grupo de Pesquisa Eu e o Outro na Cidade, da ESPM-SP;
6. Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design, da UFPR;
7. Imaginalis – Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário, da UFRGS;
8. Lab Maker / Saguilab – Laboratório colaborativo da UNESP Bauru;
9. Lab_Arte – Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura, da FE-USP;
10. LABPARC – Laboratório Paisagem, Arte e Cultura, da FAU-USP;
11. LabPAUD – Laboratório de Projetos de Arquitetura e Urbanismo e Design, da FAUeD/UFU;
12. LAVITS – Rede latino-americana de Estudos sobre Vigilância e Visibilidade;
13. MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas, da ECA-USP;
14. NOAH – Núcleo Habitat sem Fronteiras, da FAU-USP;
15. RITe – Grupo de Pesquisa Representações: Imaginário e Tecnologia, da FAU-USP;
16. TOPOS – Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão em Design, Educação e Imaginário, do IFSul.

Abrindo esta coletânea, **Juliano C. C. Batista Oliveira** (FAUeD/UFU) apresenta, em *27 textos da arquitetura moderna brasileira*, uma síntese de sua tese de doutorado, que revisita o imaginário brasileiro da arquitetura moderna e explora as conexões entre quatro de seus cânones. Na sequência, **Fernando G. Vázquez Ramos** (USJT) assina *O extraordinário como fonte do imaginário: Arquitetura, Cidade e Ficção Científica na idealização do futuro*, um panorama das cidades sonhadas por arquitetos, escritores e cientistas.

Juliana Michelli S. de Oliveira (FE-USP), em *Com o que sonham os andróides? Ensaio sobre tecno-imaginários contemporâneos*, parte da obra de Philip K. Dick para examinar a matéria onírica das criaturas artificiais. Por sua vez, **Rodrigo Firmino** (PUC-PR), **Frederick M. C. van Amstel** (UTFPR) e **Rodrigo F. Gonzatto** (PUC-PR) desenham, em *Every breath you take: movimentos capturados na cidade hiperconectada*, uma paisagem urbana prospectiva em torno da hegemonia das tecnologias de vigilância.

Em *Imaginários urbanos: a alteridade bestializada*, **Guilherme Mirage Umeda** (ESPM-SP) reflete sobre as expressões do medo que se acentuam nos atuais imaginários de segregação social. Na sequência, **Marcos N. Beccari** (UFPR) contesta, em *Terreno baldio: a atopia contemporânea*, o tão anunciado fim da verdade para assinalar, contrariamente, o excesso de verdades em uma topografia sem centro.

Talita Tibola (ESDI-UERJ) propõe, em *Futuros impossíveis: uma aproximação de dispositivos de conversa com a pesquisa-intervenção*, uma abordagem metodológica para suscitar a imaginação coletiva na busca de caminhos ainda inimagináveis. **Lucia Leão** (PUC-SP) discute acerca de *Imagens e imaginários da crise ambiental planetária: uma cartografia das políticas da partilha*, e analisa projetos que operam nos entrelaçamentos de questões ambientais, políticas e poéticas. Seguimos para *Superação por meio de intervenções socioeducativas para a redução do risco de desastres (RRD)*, onde **Lara Leite Barbosa** (FAU-USP) sublinha a importância da formação cultural para o gerenciamento do risco antes, durante e depois dos desastres.

Artur Simões Rozestraten (FAU-USP) volta-se ao ensino, defendendo *Acréscimos, ao invés de supressões: reflexões pedagógicas sobre as representações na formação de arquitetos*. No capítulo seguinte, *Movimento Maker e o aprendizado pelo fazer: por um aprendizado mão na massa*, **Dorival Campos Rossi**, **Juliana A. J. Gonçalves**, **Samanta A. Teixeira** e **Rodrigo M. B. Moon** (UNESP Bauru) relatam suas experiências no Saguilab, destacando a metodologia hacker e a tônica do fazer nos processos de aprendizagem. De maneira análoga, **Renato C. Bedore** propõe a inserção da vivência estética nas *Construções alimentares: estratégias vivenciais para a formação de food designers*.

Rogério de Almeida e **Marcos S. Pagotto-Euzebio** (FE-USP) refletem, em *Quando a arte, deslocada para a vida, torna-se interrupção e intensificação*, acerca dos efeitos disruptivos da arte na contemporaneidade. **Luis Garagalza** (UPV/EHU) discorre sobre *El imaginario de la música: mito, poesía y filosofía en el drama musical wagneriano*. Voltando ao contexto brasileiro, **Eduardo Vicente** e **Rosana de Lima Soares** (ECA-USP) debruçam-se, em *São Paulo na canção: notas para uma geografia musical da metrópole*, sobre o imaginário das desigualdades sociais da periferia de São Paulo na música popular brasileira. **Rosenilton Silva de Oliveira** (FE-USP) segue *Imaginando narrativas sobre a presença negra no Brasil a partir do contexto afro-religioso*.

Soraia C. Saura e Ana C. Zimmermann (EEFE-USP) convidam-nos a partir da corporeidade para pensarmos *O espaço, o esporte e o lazer: considerações bachelardianas*. Por seu turno, Vladimir Bartalini (FAU-USP) adentra a profundidade simbólica da imagem do *Jardim: imensidão e intimidade*. Alexandre Vergínio Assunção (IFSul) e Alberto Filipe Araújo (Universidade do Minho) propõem, em *A simbólica do espaço escolar: toponálise como método*, uma abordagem hermenêutica de leitura dos fenômenos simbólicos que constituem e excedem o espaço escolar.

Em *Pigmalião, Zeuxis e Narciso: a fotografia no espelho*, Ana Taís M. Portanova Barros (UFRGS) atualiza a hermenêutica simbólica na esfera da imaginação fotográfica, mostrando como a fotografia pode se assimilar ao mito na sua potencialidade reveladora de realidades. Em seguida, em *Arquimedes, Dédalo, Prometeu & Gaia: quatro personagens latourianos para uma reflexão sobre design e ciência*, Daniel B. Portugal (ESDI-UERJ) recorre a quatro mitos, conforme se inserem ao longo da obra de Bruno Latour, para explicar algumas das bases epistemológicas da ciência e associá-las às atividades projetuais e criativas que caracterizam o design. Por fim, Marcos Ferreira-Santos (FE-USP) encerra esta coletânea com o capítulo magistral *Arquitessuras: mitopoéticas do espaço-tempo*, um estudo sobre a noção de “espaçotempo” (*pacha*) na tradição ameríndia (quéchua e guarani, em especial), seus diálogos com as tradições arquitetônicas orientais (*arché*) e seu sentido mítico-musical (*tessitura*).

Esperamos que cada leitor/a encare esses capítulos como mapas de viagem, isto é, servindo-se deles conforme suas necessidades e inquietações. Mais precisamente, são diagramas intempestivos que nos “situam” não por abstratas unidades cartográficas, mas justamente pela dispersão e dissonância que se impõem na tarefa de perscrutar certas inclinações e propensões, quicá vagas coordenadas, que se fazem eclodir pela arquitetura, pelo design, pela arte e pela educação no espaço do contemporâneo.

Gostaríamos de finalizar essa breve apresentação reproduzindo um pequeno escrito de Neil Gaiman: *Vier Mauern*, um manifesto poético sobre a ambiguidade das paredes na delimitação dos lugares. Publicado no ano seguinte à queda do Muro de Berlim, o texto expressa certa sutileza intempestiva: é nas fissuras entre as paredes que os *meios* brotam e pedem passagem. Eis uma imagem que serve ao mesmo tempo como pretexto e corolário das reflexões dispostas a seguir.

VIER MAUERN⁵

ABERTURA

“Alguma coisa existe que não aprecia o muro.”

Robert Frost escreveu isso, mas também sugeriu no mesmo poema, *Muro Remendado*, que “Boas cercas fazem bons vizinhos”, então o que podemos dizer?

A PRIMEIRA PAREDE

Tento imaginar quem construiu a primeira parede. O que ele tinha em mente. Ou ela. Proteção? Privacidade? Ou outra coisa.

Construímos nossas civilizações com paredes, que nos dão abrigo e fortaleza. Mantêm distantes “os outros”: as intempéries, os animais selvagens, as pessoas que são diferentes. Ao nos dividirem, as paredes nos definem.

As paredes separam as pessoas; e não só as paredes que construímos. Talvez as mais assustadoras sejam aquelas que não somos capazes de ver, mas em cuja existência acreditamos.

A SEGUNDA PAREDE

Eu tive um sonho a respeito disso quando eu era pequeno.

No meu sonho havia uma nota, uma nota musical, um som; e quando ela era tocada todas as paredes começavam a ruir. E todas as pessoas de todos os lugares podiam ver...

Podiam ver umas às outras, fazendo as coisas que as pessoas fazem entre quatro paredes. Ninguém tinha mais onde se esconder.

Então acordei, e nunca soube se não ter nenhuma parede era uma coisa boa ou ruim. Não ter onde se esconder, poder ir a qualquer lugar; sem fingimento, sem proteção, sem segredos.

A TERCEIRA PAREDE

Disseram-me que a Grande Muralha da China é a única construção humana na superfície da Terra que pode ser vista do espaço.

5. Publicado originalmente em *Breakthrough*, em 1990. Versão aqui reproduzida de GAIMAN, Neil; McKEAN, Dave. *Sinal e ruído*. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Conrad, 2011, p. 16-17.

Eu nunca vi a Terra do espaço. Não conheço ninguém que tenha feito isso.

Só vi as fotografias.

Disseram-me que, daquela distância, é muito difícil diferenciar um país do outro. Era de esperar que eles fossem coloridos, como os velhos mapas da escola.

Assim todos diferenciariam.

A QUARTA PAREDE

Quando ouvi dizer que o Muro de Berlim caíra, minha primeira reação foi de alívio; mas então pensei: e se existisse uma jovem que passou anos – metade de sua vida – pintando naquele muro?

Pintando uma mensagem, ou uma imagem.

Se todas as manhãs ela se levantasse bem cedo, fosse até lá e pintasse um ou dois traços no muro. Todos os dias, na chuva, no frio, às vezes até no escuro. Era o seu grito contra a opressão. Seu protesto contra o muro.

Ela estava quase terminando quando tudo foi demolido. As pessoas poderiam ir e vir livremente. O muro contra o qual ela protestava não existia mais, assim como sua criação, desfeita em pedaços, vendida a um colecionador particular...

Tento imaginar como ela se sentiu. Espero que não tenha ficado desapontada.

Eu teria ficado.

ENCERRAMENTO

Talvez devêssemos olhar além das paredes.

Escutem: pintores, escritores, músicos, cineastas e grafiteiros que pintam frases que brotam como flores luminosas nas laterais de construções abandonadas – todos vocês.

Existe uma quarta parede a ser demolida. Governos e autoridades vivem afirmando que boas cercas fazem bons vizinhos, e aumentam a vigilância nas fronteiras em um esforço para nos deixar felizes da maneira como estamos.

Mas alguma coisa existe que não aprecia o muro, e seu nome é humanidade.

27 TEXTOS DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

Juliano Carlos Cecílio Batista Oliveira¹

UMA CONVERSA ENTRE ARQUITETOS

Como se daria uma conversa sobre arquitetura que reunisse alguns dos mais importantes arquitetos brasileiros? Nessa conversa, teríamos ideias que se entrecruzariam, se sobreporiam, se complementariam e até se enfrentariam? E se esses arquitetos fossem ninguém menos que os cariocas Lucio Costa e Oscar Niemeyer, o paranaense radicado em São Paulo João Batista Vilanova Artigas e, finalmente, a ítalo-brasileira Lina Bo Bardi? Quatro nomes de peso, com inegável representatividade no panorama da arquitetura moderna (e contemporânea) no Brasil, detentores de ideias e projetos extremamente pertinentes, sempre ancorados na mais profunda cultura do país, conscientes de nossa realidade e possibilidades como nação.

1. Doutor em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), Mestrado em Arquitetura e Urbanismo (EES-C-USP, atual IAU-USP) e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Uberaba. Professor de Projeto de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (FAUeD/UFU), onde também é Coordenador do Laboratório de Projetos de Arquitetura e Urbanismo e Design (LabPAUD). Pesquisador associado ao Grupo de Pesquisa CNPq "Representações: Imaginário e Tecnologia" (RITE) vinculado ao Centre de Recherches Internationales sur L'Imaginaire CRI2i. Pesquisador associado ao Grupo de Pesquisa CNPq "MORA: Pesquisa em Habitação". Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Planejamento e Projetos da Edificação e Ensino de Projeto de Arquitetura. Contato: juliano.oliveira@ufu.br

Essa *roda de conversa*, infelizmente, não aconteceu. Contudo, ao revisarmos a produção bibliográfica dos quatro arquitetos, é possível identificar diversas convergências, aproximações e permeabilidades. Nosso trabalho aqui se resume a construir essas pontes, identificando aspectos que aproximam diversos escritos desses arquitetos, com o objetivo de colaborar para o ensino e a prática do projeto de arquitetura.

O ensino e a prática do projeto de arquitetura são temas de cada vez mais intensamente discutidos academicamente, buscando desmistificar sua prática e esclarecer seus procedimentos. Contudo, o que podemos observar é como a atual complexidade do tema amplia suas fronteiras e, por vezes, o afasta de sua própria base ou campo – é fácil o *fazer projeto* flunar por áreas bastante diversas, algo natural à própria formação do arquiteto, como profissional múltiplo: técnico e artista, especialista e generalista, *homo faber* e *animal laborens*. Para contribuir em tal enfrentamento, buscamos olhar a produção bibliográfica de alguns arquitetos brasileiros, como um caminho profícuo para enfrentar os desafios atuais da prática e do ensino do projeto de arquitetura, revisitando e ressignificando parte da produção bibliográfica da arquitetura moderna brasileira.

Para isso, nossa pesquisa discutiu a obra de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi². Quatro arquitetos com períodos de formação relativamente próximos (entre Costa e Bo Bardi temos um intervalo de 15 anos) mas com características bastante distintas, passando pela formação clássica Belas Artes de Costa, a formação em engenharia e arquitetura de Artigas ou a formação moderna de Niemeyer e Bo Bardi.

Entre a produção textual desses arquitetos temos alguns dos principais escritos da arquitetura moderna no Brasil, com textos de grande alcance e permanência. Sua divulgação acontecia, principalmente, através de artigos,

2. A pesquisa resultou em Tese de Doutorado (*27 textos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi: contribuições transversais ao ensino e à prática do projeto de arquitetura – antologia teórica*) apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUUSP), desenvolvida entre os anos de 2014 e 2018. O trabalho foi orientado pelo Prof. Dr. Artur Simões Rozestraten, tendo um período sanduíche junto à ET-SAM-UPM sob a supervisão da Profa. Dra. Ana Esteban Maluenda (através de uma bolsa CAPES – Edital PDSE 019/2016). A pesquisa foi desenvolvida junto ao grupo de pesquisa CNPq “RITE: Imaginários e Tecnologia” (<https://rite2018.wixsite.com/>) que ofereceu um suporte intelectual essencial para a condução do trabalho.

eventualmente de jornais, mas principalmente de periódicos especializados, além de cursos e catálogos de exposições e alguns poucos livros. Se hoje contamos com uma considerável produção bibliográfica nacional, ainda que essencialmente fruto de pesquisas ligadas a programas de pós-graduação, ela se construiu ao longo do tempo. A produção bibliográfica moderna no Brasil foi sendo escrita a partir da década de 1930, essencialmente por arquitetos, embasados por fontes, em sua maioria, estrangeiras. Temos textos sobre edifícios escritos por seus próprios autores, assim como arquitetos e críticos analisando e interpretando edifícios de outros profissionais e, também, debates - num plano teórico - sobre os caminhos da arquitetura. Tal produção realizada por esses quatro arquitetos tratava, fundamentalmente, da crítica de edifícios de uma nova arquitetura brasileira.

Para se viabilizar a análise de tal produção, realizamos ampla coleta de dados, buscando as fontes primárias na forma dos textos originais em livros e principalmente revistas da época, sendo possível realizar o registro fotográfico de parcela considerável de todo o material utilizado. Essa etapa permitiu avaliar, também, os meios em que os textos eram publicados, como local, editor responsável pela publicação assim como os demais artigos e autores que acompanhavam a edição, o que possibilitou a contextualização do conjunto de dados, assim como a localização do material analisado diante das edições anteriores e posteriores, a republicação de textos e projetos em diferentes edições e revistas, etc.

Obviamente, jamais imaginamos conseguir realizar toda a catalogação da obra dos arquitetos em estudo, esgotando sua produção. Porém, temos certeza de que chegamos a um número bastante expressivo de seus textos e artigos, conseguindo cobrir uma parcela considerável de seu pensamento, constituindo assim uma *antologia teórica* com 27 textos comentados.

Para aprofundarmos o entendimento dos textos, ampliando seu potencial para a *educação em projeto* (contextualização, relação com os outros autores em discussão, apontamentos para a prática contemporânea) realizamos uma análise por autor para, em seguida, construirmos uma relação entre os escritos dos quatro autores. Assim, a abordagem referente a Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi têm a mesma estrutura metodológica: um levantamento realizado da obra do arquiteto, assim como sua análise e sistematização. Desse amplo conjunto de textos analisados, sele-

cionamos os exemplares que mais contribuíram para o ensino e a prática do projeto de arquitetura. De um total de 258 textos analisados³, selecionamos 27 deles. Seu comentário crítico é sempre acompanhado de sua referência bibliográfica do exemplar original e um conjunto de palavras-chave. Para cada arquiteto, estruturamos algumas Considerações Preliminares, concluindo a discussão do trabalho do arquiteto e organizando o conjunto de palavras-chave que sugerimos para cada texto. Esse conjunto de palavras-chave tem papel fundamental, pois ao relacionarmos a produção entre autores, conseguimos realizar leituras transversais a toda a produção elencada.

LUCIO COSTA

O arquiteto Lucio Costa (1902-1998) possui uma extensa obra escrita. O autor publica textos desde os anos 1920, fazendo-o ininterruptamente até fins dos anos 1980 – com uma maior produção durante os anos de 1940 e 1950. Apesar da extensa produção, o acesso ao conjunto de sua obra nunca foi fácil – até a publicação em 1995 de um volume monográfico, escrito e organizado pelo mesmo, já no fim de sua vida, o *Registro de uma vivência*⁴. Até a saída do *Registro*, foi em 1962 que o então estudante de arquitetura da UFRGS Alberto Xavier organiza e publica a primeira coletânea dos textos de Costa, retirados das diversas revistas e jornais onde haviam aparecido: surgia o *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*⁵. Assim, após essa publicação – com uma única impressão de apenas 2.500 exemplares – há um hiato de 33 anos até o aparecimento do *Registro de uma vivência*. Após seu falecimento em 1998, vemos publicado o pequeno volume *Arquitetura*⁶ (2002), uma nova coletânea de textos – antigos e

3. Esse número é resultado da análise de 53 textos de Lucio Costa, 97 de Oscar Niemeyer, 70 de Vilanova Artigas e 38 de Lina Bo Bardi.

4. Ref. da primeira edição: COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. 620 p. Há uma segunda edição de 1997 da mesma editora e uma terceira, de 2018, pela editora 34.

5. Ref. da primeira edição: COSTA, Lucio; XAVIER, Alberto (Org.). *Lucio Costa: Sobre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962. 356 p. Nos reportaremos a este volume apenas como “Sobre”, para maior fluidez da leitura. Na tese, nos utilizamos da segunda edição, fac-símile, coordenada por Canez, de 2007.

6. COSTA, Lucio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. 160 p.

recentes – de Costa. Esse livro, publicado pela editora José Olympio, recuperava um livro paradidático escrito por Costa para a distribuição em escolas⁷, em 1980 – nunca publicado comercialmente. Além desses livros, foi fundamental a consulta a diversos jornais e revistas de arquitetura, visando chegar sempre ao exemplar original de seus textos e projetos. Tal esforço revelou-se fundamental, pois alguns artigos encontrados não apareciam nos três livros base⁸.

A partir desse universo, realizamos uma primeira seleção, elaborando um recorte com foco na produção que trata do projeto de arquitetura e sua conceituação, da definição de critérios de projeto, de métodos, seu ensino e representação, etc. Entre os diversos textos encontrados, terminamos por descartar textos que tratassem de biografias e questões pessoais, críticas de arte, patrimônio, planos diretores/projetos urbanos pós-Brasília, etc. Essa primeira listagem revelou um número ainda expressivo de textos, 54 no total, publicados em diversos meios, que foram mais detalhadamente analisados, apontando para, finalmente, 07 textos escolhidos para a antologia:

1. 1930. O novo director da Escola de Belas Artes e as directrizes de uma reforma. Um programma em breve entrevista com o architecto Lucio Costa: o estylo “Colonial” e o “Salon”
2. 1936. Razões da nova arquitetura
3. 1936. Monlevade
4. 1937. Universidade do Brasil: anteprojecto
5. 1939. Edifício do Ministério da Educação e da Saúde
6. 1955. O arquiteto e a sociedade contemporânea
7. 1957. Memória Descritiva do Plano Piloto de Brasília

O texto selecionado é acompanhado de uma resenha crítica, a referência à publicação original e um conjunto de 08 a 10 palavras-chave. Essas palavras buscavam definir ou sintetizar conceitos, ideias, edifícios e tecnologias

7. Na apresentação do volume, Jorge de Souza Hue explicita que esse volume era parte de uma coleção com mais nove livros, cobrindo diversas áreas ligadas às artes: cinema, música, literatura, etc. A coleção foi uma iniciativa do Ministério da Educação com a Editora Bloch.
8. Todos os artigos pesquisados encontram-se listados, como uma bibliografia consultada em Oliveira (2018, p. 201).

relevantes para o assunto abordado. Nesse sentido, não necessariamente a palavra chave *está* no texto original – ela pode surgir como um conceito sintetizador da ideia desenvolvida pelo autor. A intenção, com isso, não é apenas facilitar a localização ou identificação dos textos por determinado assunto, mas principalmente encontrar conexões entre os textos de um mesmo autor e, também, identificar conexões transversais ao material analisado entre os quatro arquitetos. Objetivamos, com isso, facilitar a visualização de relações entre os autores, entre os textos e, ainda, reforçar a emergência de temas em comum. Assim, para facilitar a interconexão de textos para cada autor, elaboramos um gráfico síntese (Fig. 1), que relaciona as palavras-chave em comum aos textos selecionados e aponta ainda as palavras-chave isoladas em cada texto.

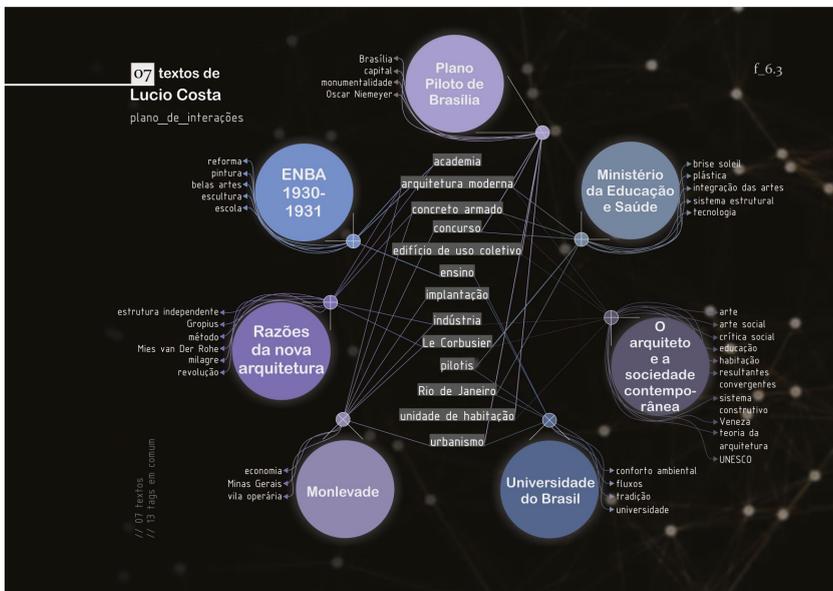


Fig. 1 – Os 07 textos de Lucio Costa. Fonte: Oliveira, 2018.

OSCAR NIEMEYER

Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho (1907-2012) nasceu no Rio de Janeiro, cidade onde também faleceu, com 105 anos de idade. Graduado arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1934, sua formação é marcada pelos eventos resultantes da reforma do ensino empreendida por Lucio Costa, em sua rápida passagem pela direção da referida escola, entre 1930 e 1931. Ainda que Niemeyer tenha uma formação de base moderna desde os estudos universitários, também foi fundamental para sua experiência um estágio no escritório de Lucio Costa e, posteriormente, o trabalho junto à equipe de projeto do Ministério da Educação e Saúde⁹. Lá, o arquiteto teve contato direto com Le Corbusier e sua doutrina (era seu desenhista), absorvendo profundamente seus ensinamentos e rapidamente potencializando-os com uma linguagem própria.

Lucio Costa, após a experiência de projeto do MEC, percebe o excepcional potencial de seu ex-estagiário, oferecendo-lhe importantes encargos, através dos quais Niemeyer projeta-se como figura de destaque no movimento de renovação da arquitetura brasileira, contando também com rápido reconhecimento internacional. Nesse contexto, ele desenvolve um extenso conjunto de projetos para o governo e a iniciativa privada, com constante divulgação dos mesmos em revistas de arquitetura. Além disso, o arquiteto procura desenvolver uma certa atividade teórica, sempre pautada por sua experiência projetual, que ganha espaço quando inaugura sua própria revista de arquitetura, a *Módulo*, em 1955. Embora essa atividade de Niemeyer nunca se aproxime de padrões acadêmicos de pesquisa – com sistematização clara de fontes, um apurado esclarecimento metodológico e mesmo maior aprofundamento dos temas tratados – não deixa de ser fundamental para o esclarecimento de um *novo saber fazer*, especialmente no período em discussão.

Assim, sua extensa produção foi levantada e sistematizada a partir de um variado conjunto de revistas brasileiras de arquitetura, além dos vários livros escritos por Niemeyer – ou sobre sua obra. Em um levantamento preliminar, considerando o período entre 1944 (data de seu primeiro livro) e 2010, o arquiteto escreve 18 obras, para não mencionar os diversos livros ou

9. O MEC, atual Edifício Gustavo Capanema, construído no Rio de Janeiro entre 1936 e 1942.

capítulos de livros publicados sobre seu trabalho, por outros autores. Apesar disso, destacamos a predominância e a importância do discurso registrado nas revistas de arquitetura; de nove publicações periódicas listadas, vemos a ocorrência de noventa e sete artigos. A partir de tal bibliografia levantada e analisada, selecionamos nove textos para comporem a antologia teórica.

1. 1937 – Instituto Nacional de Puericultura: estudado de acordo com o programa organizado pelo Prof. Martagão Gesteira
2. 1939 – A proteção da fachada oeste por brise soleil
3. 1944 – Pampulha: arquitetura
4. 1955 – Problemas atuais da arquitetura brasileira
5. 1956 – Museu de Caracas
6. 1957 – Considerações sobre a arquitetura brasileira
7. 1957 – Depoimento
8. 1959 – A imaginação na arquitetura
9. 1960 – Forma e função na arquitetura

A análise desses textos pode ser resumida com a Figura 2.

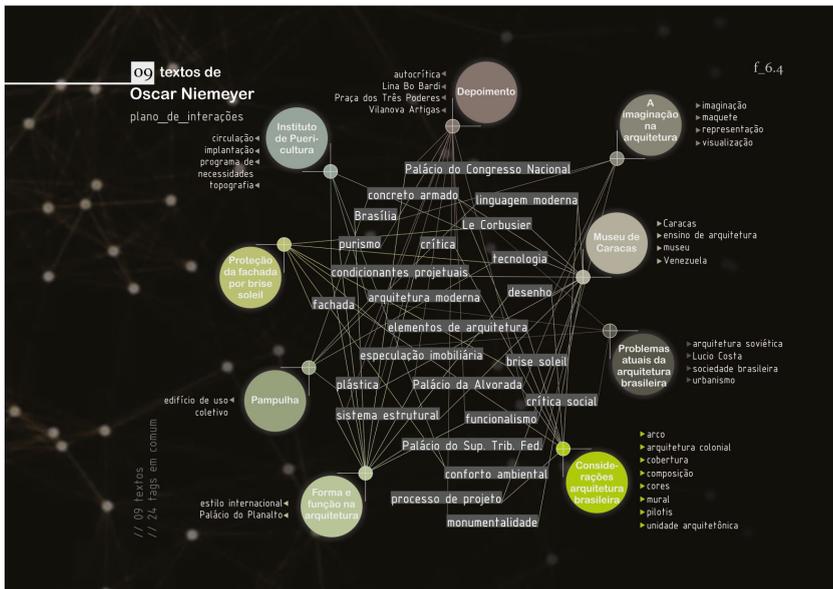


Fig. 2 – Os nove textos de Oscar Niemeyer. Fonte: Oliveira, 2018.

VILANOVA ARTIGAS

O arquiteto João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) é curitibano, mas reconhecido principalmente por sua obra paulista. Em sua cidade natal inicia seus estudos de engenharia, mas logo transfere-se para a Escola Politécnica de São Paulo, onde forma-se arquiteto em 1937. Esse é um aspecto importante em sua formação, dentre os profissionais aqui analisados: Artigas forma-se arquiteto em uma escola de engenharia, que então mesclava ao ensino de Engenharia Civil aspectos do ensino Belas Artes, como as Pequenas e Grandes Composições e ainda o ensino de Urbanismo (naquele momento, sob a responsabilidade de Anhaia Mello). Assim, se Lucio Costa e Oscar Niemeyer formam-se na tradicional Escola Nacional de Belas Artes e Lina numa típica escola de arquitetura italiana, Artigas era o engenheiro-arquiteto – referência fundamental em toda a sua obra.

Outro aspecto também seria fundamental para o desenvolvimento de sua carreira: seu posicionamento político e filiação ao Partido Comunista. Sua ideologia política nunca se afasta de seu discurso arquitetônico, pelo contrário: um não se dá sem o outro, fazendo com que o arquiteto se desdobre para, inclusive, conciliar práticas eventualmente contraditórias – o trabalho de arquiteto ligado ao mercado imobiliário e a ação política radical de denúncia do capitalismo e da necessidade da revolução para a transformação social. Tal quadro se reflete, obviamente, em sua produção bibliográfica, de modo visível: até o final dos anos 1950, é notável como há duas linhas nos textos e trabalhos publicados por Artigas.

Uma delas, um campo teórico relativamente afastado da prática da arquitetura: o discurso concentra-se em aspectos político-ideológicos voltados à crítica da sociedade capitalista e pela defesa de uma “revolução burguesa” brasileira como passo necessário à superação do capitalismo e de regimes de exploração do trabalhador, ainda que tal discurso passe pelo universo da arquitetura, num acentuado tom crítico à produção dos grandes arquitetos estrangeiros e a atuação de sociedades de classe “em defesa do imperialismo”. Há claramente pouco espaço para a discussão da prática da arquitetura, quando não apenas em seus aspectos mais conceituais ou utópicos.

O outro lado estava diretamente ligado ao *métier*, com a realização de inúmeros projetos que administravam as possibilidades da utopia do arquite-

to sob o regime político e econômico em questão, por ele tão debatido. Essa condição de reflexão profissional era certamente possibilitada – e incentivada – por sua carreira docente, configurando uma “eterna bifurcação do ateliê com a vida pública e universitária”, como comentado por Lira (2004), que nota como Artigas foi o único dos grandes arquitetos brasileiros que “descobriu a dimensão profundamente política do ensino e do trabalho da arquitetura, fundindo ao exercício do *métier* um senso agudo de responsabilidade social” (2004, p. 7-8, grifo no original).

Podemos observar que Artigas escreve relativamente pouco sobre seus projetos e, quando o faz, normalmente são comentários muito pequenos, objetivos. Tais comentários, de certa maneira, ensaiam uma ponte com temas ligados a um horizonte distante do objeto em si – conectam o projeto em discussão a questões mais amplas do universo da arquitetura, como a expansão das cidades ou o uso da tecnologia como instrumento de desenvolvimento nacional. Das 71 publicações de Artigas que analisamos, selecionamos apenas 6 artigos que tratam da prática projetual (fig. 3).

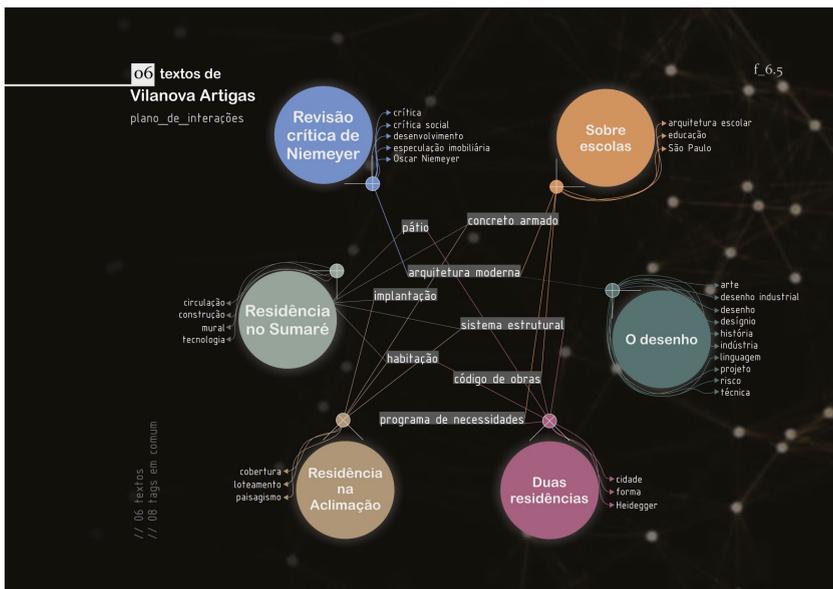


Fig. 3 – Os seis textos de Vilanova Artigas. Fonte: Oliveira, 2018.

1. 1958 – Revisão crítica de Niemeyer
2. 1963 – Residência no Sumaré
3. 1965 – Residência na Aclimação
4. 1968 – O desenho
5. 1969 – Duas residências
6. 1970 – Sobre escolas

LINA BO BARDI

A italiana Achillina di Enrico Bo (1914 – 1992) nasceu em Roma – mesma cidade em que se forma arquiteta na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma (1939). Entre Roma e Milão, trabalha com interiores e, principalmente, como jornalista de revistas de arquitetura, decoração e arte, onde se aproxima da Resistência ao Fascismo – enfrentando a ausência de trabalho e a restrição às liberdades individuais. Pouco após casar-se com o crítico de arte e galerista Pietro Maria Bardi, com seu país extremamente abalado com o pós-guerra, o casal decide por se mudar para o Brasil em 1947, após conhecerem o país em viagem de negócios de Pietro.

Por sua vinculação ao universo editorial desde sua formação e início profissional na Itália, Lina Bo sempre escreveu sobre tudo e desde sua chegada ao Brasil realiza crítica de exposições de arte, de projetos de arquitetura, de peças de teatro, de produção em design das mais diversas – tecidos, joias, mobiliário, etc. Sua atividade profissional, contudo, não se limita à escrita – além de realizar projetos de arquitetura, trabalha ativamente com museografia, cenografia, ilustração e projeto de mobiliário, além de algumas passagens no ensino de arquitetura.

Se Lina Bo escreveu muito, o mesmo não se pode dizer do quanto construiu. Mas, ainda que tenha construído muito pouco, especialmente se comparada aos demais arquitetos pesquisados, Bo Bardi deixa obras de peso para a arquitetura brasileira, projetando ícones arquitetônicos – como o MASP e o SESC Fábrica Pompéia. Em *Lina Bo Bardi obra construída*, Olívia de Oliveira (2014) relaciona apenas 17 projetos construídos da arquiteta. Contudo, estes projetos são reflexo e inspiração – ao mesmo tempo – de sua produção bibliográfica. Não se separam e se realizam mutuamente. O respectivo amadureci-

mento como arquiteta, permitindo a Lina Bo interpretar e projetar com cada vez mais objetividade sua peculiar mistura de arquitetura moderna e cultura popular são visíveis no decorrer de sua carreira.

Para a análise de uma produção tão plural, foi necessário, no contexto de nossa pesquisa, nos limitamos a levantar as publicações originais e analisar os textos de Lina Bo que tratam de arquitetura, especialmente o material por ela assinado. Na análise da bibliografia referente à arquiteta, há ainda grande material ligado à crítica de arte, à organização de exposições (curadoria), à produção de figurinos, cenários e *design* – temas que extrapolam o universo de nosso interesse. Assim, foi necessário realizar um primeiro filtro, para a partir daí realizarmos nosso levantamento¹⁰, que passa por 15 publicações distintas, das quais realizamos o levantamento e análise de 37 matérias, entre artigos de revista, jornais e livros. Desse conjunto, cinco textos foram selecionados para encerrarem nossa antologia teórica (Fig. 4).

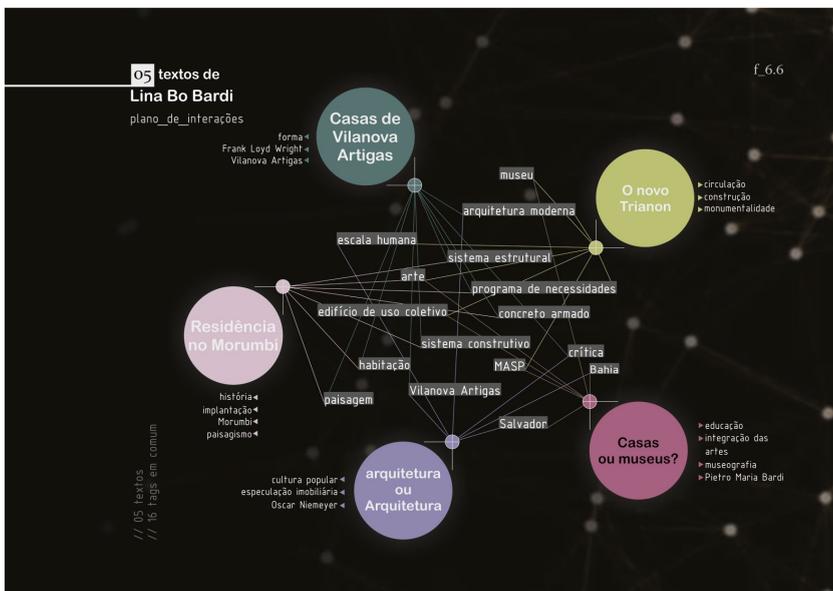


Figura 4 – Os 5 textos de Lina Bo Bardi. Fonte: Oliveira, 2018.

10. Um levantamento bibliográfico excepcional foi realizado por Marina Mange Grinover (2010, p. 234), que contempla também publicações internacionais de Lina Bo Bardi – aspecto que não nos interessa, dado o objetivo da pesquisa de entender a produção de textos ligados ao ensino e a prática da arquitetura no Brasil.

1. 1950 – Casas de Vilanova Artigas
2. 1953 – Residência no Morumbi
3. 1958 – arquitetura ou Arquitetura
4. 1958 – Casas ou museus?
5. 1967 – O novo Trianon, 1957|67

APROXIMAÇÕES ENTRE OS ARQUITETOS

A seleção desses 27 textos na forma de uma antologia nos fez vislumbrar a possibilidade de estruturar uma transversalidade na leitura desse material. A construção de interações entre o conteúdo é capaz de apresentar novas possibilidades de leitura e de dar nova potência ao sentido original dos textos selecionados. Buscamos, assim, oferecer uma abordagem *original* de textos clássicos e obscuros da arquitetura moderna brasileira, revelando seu potencial para a elucidação de práticas em seu tempo e contemporaneamente, contribuindo para o ensino e a prática do projeto de arquitetura hoje.

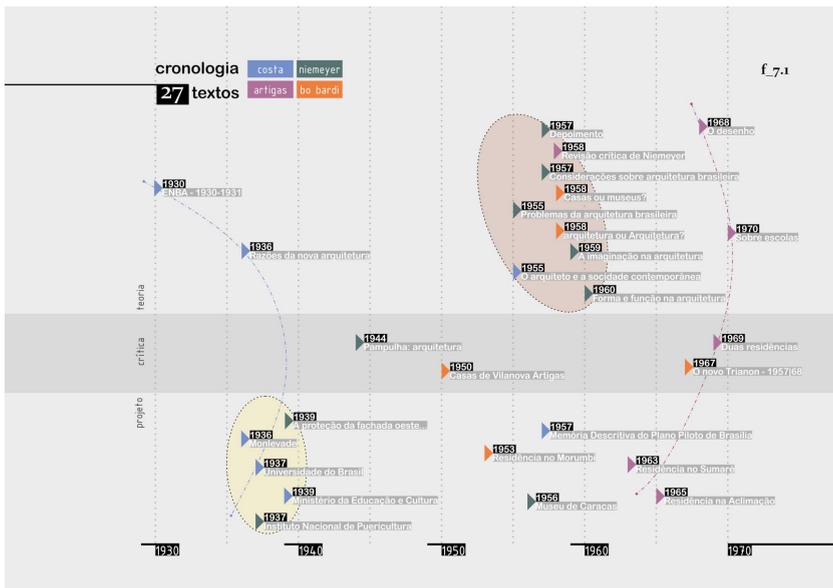


Fig. 5 – Uma cronologia temática para os 27 textos. Fonte: Oliveira, 2018.

As análises indicaram que tais textos se organizavam, mais especificamente, em três campos: os *memoriais de arquitetura*, os *memoriais críticos* e os *textos de teoria* (Fig. 5). Os *memoriais dos projetos de arquitetura* eram escritos pelos próprios arquitetos, para a apresentação de seu projeto e também seu processo projetual; os *memoriais críticos*, escritos pelos próprios arquitetos ou escritos por eles para comentarem o edifício de outro profissional, de cunho descritivo mas, também, com algumas reflexões teóricas sobre a produção em questão; e, finalmente, os *textos de teoria*, focados na discussão da arquitetura moderna em seus diferentes aspectos, mas sempre relacionados à produção do projeto – inicialmente sobre sua pertinência e viabilidade indo até sua necessidade de rediscussão e revisão.

Todo esse material analisado foi sistematizado e recebeu individualmente um conjunto de palavras-chave, como já vimos nas imagens síntese acima. Com isso, abrimos a possibilidade de reorganizar os conjuntos de textos, não apenas cronologicamente ou por autor, mas por temas afins ou, ainda, pela hierarquia de determinados temas *entre autores*.

Essa possibilidade de reorganização amplia o espectro de compreensão da obra e abre espaço para que o leitor construa sua interpretação e faça suas descobertas. Assim, nos parece instigante imaginar que o leitor poderá apagar parte da construção historiográfica da qual os textos vêm carregados e simplesmente iniciar uma outra história; ou, melhor dizendo, interpretar formas de fazer arquitetura à margem das narrativas e discursos que engendram uma interpretação da história.

Dois elementos que contribuíram na construção de um norte para tal proposta de sínteses analíticas pela Tese foram a obra de Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosine* e, ainda, alguns aspectos relacionados a práticas digitais na construção e organização de bancos de dados.

O ATLAS MNEMOSINE

Primeiramente, tal possibilidade de exploração é insinuada nessa pesquisa a partir do conhecimento da obra de Aby Warburg, especialmente com relação a seu *Atlas Mnemosine*¹¹. Esse “sistema” proposto por Warburg (juntamente a outros colaboradores), elaborado entre 1924 e 1929 (ano em que falece precocemente), entre Hamburgo e Roma (BOVINO, 2014), buscava organizar imagens capazes de relacionar certas formas da arte da Antiguidade à do Renascimento. Com isso, o pesquisador apresentava a noção da *sobrevivência de uma memória artística*, apta a recuperar e reinterpretar determinadas soluções formais (e não necessariamente de conteúdo). Obviamente, aqui não pretendemos nos aprofundar ou esgotar o conteúdo da obra de Warburg, mas sim indicar a relação das interações que pretendemos nessa tese com tal proposta metodológica, ainda que preliminar e não finalizada, encontrada no *Bilderatlas*. Sua maneira de reunir conjuntos de informação de modo visual abria espaço para a percepção de interações entre seus dados em análise, até então difíceis – se não impossíveis – de serem levantados apenas através da representação textual. Essa abordagem foi, a seu tempo, bastante inovadora e rompia com a linearidade da história e do espaço.

A partir de tais experiências, imaginamos algumas maneiras para visualizarmos parte da informação contida nos textos, de modo rápido, sintético e aberto – como nos painéis de Warburg. Aqui, no lugar de imagens – suas reproduções de obras de arte – teríamos palavras-chave como nossos descritores dos temas discutidos pelos textos.

Assim, um conjunto de palavras relacionadas a determinado texto ou autor poderia ir além de uma mera listagem, ampliando sua carga semântica através de uma maior exploração gráfica, de sua visualidade. Diante de tal problema, um caminho natural foi relacionar o conjunto de palavras à forma de uma ferramenta digital para busca de assuntos, hoje bastante utilizada: as nuvens de palavras ou *cloud tag*. Tal recurso, além de seu potencial gráfico, garantindo rápida leitura de um conjunto de dados, nos apontava futuras possibilidades de exploração das leituras transversais, dada sua constante

11. O trabalho de Warburg nos foi apresentado na disciplina AUT-5836 *Representações: imaginário e tecnologia*, do Programa de Pós-graduação da FAUUSP, cursada no segundo semestre de 2014, sob a coordenação dos professores Dr. Artur S. Rozestraten e Dr. Luiz Américo de Souza Munari.

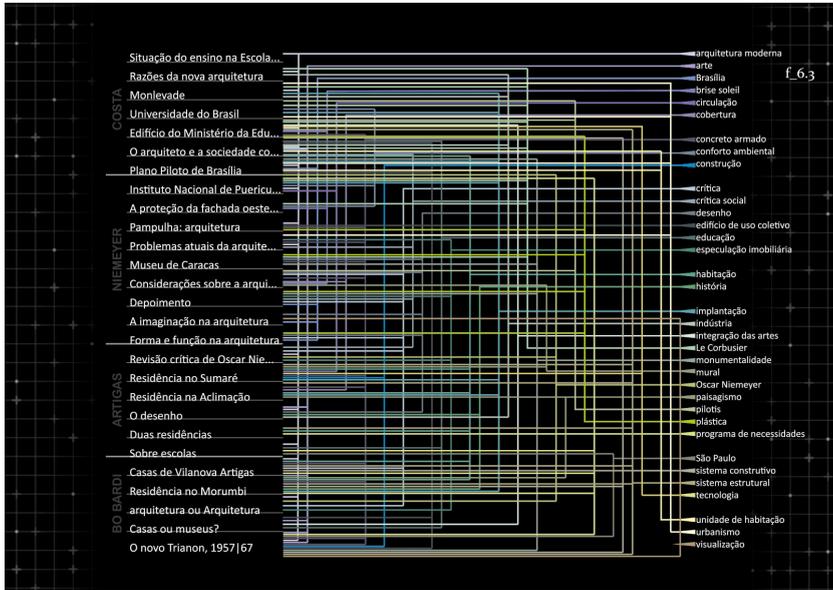


Figura 6 – Matriz com a relação de todas as palavras-chave e todos os textos selecionados.

utilização na internet em sistemas colaborativos ou interativos. Assim, esse primeiro conjunto de imagens impressas têm o potencial de cruzar leituras e interpretações, ampliando as conexões possíveis entre os conteúdos aqui destacados, como já vimos nas figuras de 1 a 4. Essas imagens permitem encontrar temas transversais aos diferentes textos do arquiteto além de apontar as palavras-chave que são específicas para cada um, isso é, que não se repetem ou são recorrentes ao autor.

Outra interação possível é entre os diferentes autores pesquisados, também tirando partido das mesmas chaves. Essa é uma situação importante, pois aqui temos a transversalidade entre autores e textos, a partir dos temas previamente identificados, não importando data de publicação ou tipo de texto, por exemplo. Para o desenho de uma estrutura visual capaz de representar tamanho conjunto e dados, foi necessário a organização de uma matriz, capaz de inicialmente estruturar tais conexões (Figura 6).

UM SALTO PARA O VIRTUAL

Observando a figura 6, fica óbvia a necessidade de a pesquisa apresentar-se a partir de outro suporte: um site ou alguma outra plataforma digital semelhante. Obviamente, a lógica não linear das linguagens hipertextuais, típicas do universo da Internet, ampararam em muito a organização dos resultados do trabalho. Nesse sentido, a pesquisa já tinha esse viés a partir de sua constituição e se mostrará completa apenas ao encerrar essa etapa – que não cabe em um livro *tradicional*. A forma virtual, para a apresentação dos dados da pesquisa, nos parece bastante adequada, por diversas razões.

Um primeiro ponto está na possibilidade de, facilmente, garantir acesso tanto à leitura das resenhas críticas quanto dos textos originais dos autores, digitalizados e apresentados ou em seu formato original e/ou reorganizados para o padrão gráfico do site. Isso fundamentalmente colabora para a publicação dos resultados de uma pesquisa acadêmica e amplia as possibilidades que a mesma cumpra seu papel inicial: contribuir para o ensino de arquitetura.

Um segundo aspecto, fundamental, está na viabilidade da leitura de modo não-linear dos textos que compõem a antologia. A utilização de hyperlinks garante o “salto” entre textos a partir da escolha de determinadas palavras-chave. Desse modo, é possível reorganizar a leitura a partir do interesse do leitor, de modo automático. A possibilidade de utilização de diversos hyperlinks tanto dentro dos textos como no mapeamento de imagens síntese, garantiria ao leitor/usuário do site uma capacidade de navegação pelos textos que o exemplar impresso, infelizmente, não oferece. Entendemos que tal forma de leitura é bastante rica, pois reforça os aspectos que comentamos brevemente ao tratarmos do *Atlas* de Aby Warburg. A retirada do peso da História para a leitura e interpretação dos textos permite também uma nova apreensão de conteúdos previamente estruturados pelas resenhas críticas que os acompanham. Assim, o leitor se permite concentrar no *aprender a fazer projeto* e não no *como se fazia projeto naquela época*.

Enfim, poderíamos ainda discutir outros aspectos – inclusive de natureza mais técnica – acerca das possíveis vantagens da ampliação da apresentação de nossa pesquisa para o universo digital, fato que nos leva a buscar algumas considerações finais, mais adequadas ao sentido dessa publicação.

LIVRO, SITE OU APP?

Qual o suporte mais adequado para a divulgação da pesquisa científica, hoje?

Devemos considerar, de início, qual o principal público interessado nos métodos e resultados apontados. Pesquisadores altamente especializados? Estudantes de graduação? Público não especializado? Aqui, entendemos que nosso primeiro “alvo” seriam estudantes de graduação em Arquitetura e Urbanismo. A maior parte dos textos selecionados dizem respeito a fundamentos da prática projetual, elaborando um universo rico para o arquiteto em formação. Assim, é importante considerar que além da “divulgação oficial” – isto é, a publicação em revistas indexadas, com revisão cega, etc. ou congressos da área, há outras maneiras de garantir que os resultados de determinado esforço de investigação se aproximem de seus reais alvos e talvez a primeira a ser considerada seria a criação de um *site*. Com ele, a apresentação dos dados da pesquisa se coloca de maneira mais acessível ao aluno de graduação, mas também ao docente que certamente se beneficiaria da divulgação de textos fundamentais para a formação de seu aluno.

Assim, não descartamos também a evolução para a publicação do trabalho numa espécie de *app*, em um aplicativo para *smartphone*. Como vantagem, vemos a questão da mobilidade, garantindo que o leitor/estudante desfrute do conteúdo selecionado durante seu tempo livre, em deslocamentos mais longos etc. Além disso, o formato em *app* oferece a possibilidade mais ágil da organização de um formato de rede social, em que as camadas de informação possam ser seguidas, qualificadas pelos leitores, incrementadas, etc.

Entendemos a importância de garantir o acesso dos resultados pesquisa acadêmica ao maior e mais diverso público possível, assim como conseguir receber uma resposta em troca de tal trabalho, efetivando a assimilação dos conteúdos e permitindo que novas trocas aconteçam.

REFERÊNCIAS

- BOVINO, Emily Verla. The Nachleben of Mnemosyne: the Afterlife of the Bilderatlas. *La Rivista di Engramma*, Veneza, n. 119, set. 2014. Disponível em: <http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=1618>. Acesso em 31 jan. 2018.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova; LIRA, José Tavares Correia (Org.); ARTIGAS, Rosa (Org.). *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 240 p.
- OLIVEIRA, Juliano Carlos Cecílio Batista Oliveira. *27 textos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi: contribuições transversais ao ensino e à prática do projeto de arquitetura – antologia teórica*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. 217p.
- OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: obra construída/built work*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. 255 p.

O EXTRAORDINÁRIO COMO FONTE DO IMAGINÁRIO

Arquitetura, Cidade e Ficção Científica

na idealização do futuro

Fernando Guillermo Vázquez Ramos¹

INTRODUÇÃO I: conceitos básicos

O *extraordinário* é um conceito de difícil demarcação. Não é, se pensarmos na sua definição mais banal, isto é, como alguma coisa, ou como uma característica de uma coisa, que se sobrepõe ao que é comum, ou que está além dele, ou ainda, que aconteça raramente. Mas, o termo, na sua amplitude semântica (mais como adjetivo, que como substantivo), tem muitas outras acepções, como: destacado, especial, estranho, excêntrico, excepcional, extravagante, fantástico, incomum, incrível, inusitado, insólito, maravilhoso, notável, pouco (ou nada) frequente, raro, relevante, singular, sobressalente, sublime, surpreendente. Cada um desses campos de significação contém nuances diferentes que evidentemente o enriquecem, mas também o tornam complexo. Cada um desses sentidos exprime condicionantes próprias, é claro, mas o conceito do *extraordinário* (como um campo ampliado) serve como um

1. Professor Adjunto da Universidade São Judas Tadeu. Coordenador do Núcleo Docomomo São Paulo. Coeditor da revista eletrônica *arq.urb.* Doutor pela Universidad Politécnica de Madrid, 1992. E-mail: prof.vazquez@usjt.br.

contendor plausível, ainda que não sempre evidente, para todas elas. Pensamos assim, porque nem todo o fantástico é maravilhoso, nem todo o maravilhoso é insólito, ou não todo o singular é surpreendente, nem todo o especial é estranho. Não é *comum* o antônimo de *extraordinário*, mas sim *excepcional*. O *extraordinário* é, contudo, um pouco de todos eles, e ainda assim, antes de tudo, deve ser definido em relação simplesmente ao *ordinário*. Por quê? Porque ele é consubstancial a sua própria denominação.

Contudo, o *ordinário* tampouco é fácil de definir, embora histórica e etimologicamente tenha relação com aquilo que é normal ou comum (*ordinarius*). Mas, para a definição do *extraordinário*, pelo menos dentro da temática que nos interessa neste texto, essa denominação é vaga e escapa ao sentido que lhe pretendemos dar. Aqui consideramos o *ordinário* como o que é barato. Não o comum, ou o banal ou o prosaico, e muito menos o vulgar (ainda que essas categorias lhe digam respeito), mas aquilo que deve ser assumido como algo de *baixa qualidade* e que, por essa característica, existe em abundância. O *ordinário*, nesse sentido, é uma categoria estética. Não moral (como o vulgar), nem social (como o comum), nem cultural (como o banal).

Trata-se ainda de uma categoria estética da modernidade, uma vez que foi nela que a *baixa qualidade*, se apresentou como uma possibilidade econômica e culturalmente viável, integrando-se ao mundo do consumo. “O *ordinário*” – afirma Walker (2010, p. 7, trad. nossa, grifado no original) – “é uma consequência da cidade moderna, ou sua outra cara”. Diferente do *prosaico*, que é uma categoria antiga, anterior à Ilustração, ou do *vulgar*, que resulta da ruptura da ordem clássica no século XVIII, ou ainda do *normal*, que é a transformação do vulgar que se dá pelos sucessivos ecletismos que assumem as sensibilidades nacionais no século XIX.

O *ordinário*, no seu sentido qualitativo, só surge após a imposição do capitalismo monopolista, isto é, uma vez finalizada a adaptação do capitalismo industrial, quando a produção reconhecer no consumo de massas seu objetivo principal. O *ordinário*, justamente, por essa forma desprezível de ser, por seu fácil consumo e sua abundância, pelo apoio incondicional que o sistema capitalista lhe dispensa, apodera-se do cotidiano da massa transformando-se no seu *alter ego*. O *ordinário* é omnipresente na modernidade.

O *extraordinário* existe, porque existe o *ordinário*. De fato, só há *extraordinário*, em sentido estrito, se o *ordinário* predomina. O *extraordinário* requer

de qualidade, mas também tem que ser em pequeno número, diríamos em *edição limitada*. Devemos entender bem esta nuance do *limitado*. O *limitado* determina um tipo de objeto, ou de imagem, que não é que não possa ser produzido em grandes quantidades, mas, precisamente, o que não quer é ser produzido dessa forma. O *extraordinário* é assim uma promessa de futuro em si, por isso ele não pode ser comparado, como faz Dufour (2012, p. 123) com o sublime, nem desde um ponto de vista simplista, como desmesura, nem desde um ponto de vista estético, no sentido burkeano do termo, isto é, como a emoção da aflição extrema, ou ainda no kantiano, como sendo o absoluto. O *extraordinário* não é assim, absoluto, pelo contrário, nele podemos ver as qualidades de uma forma em sua máxima possibilidade presente, só que reduzida a uma existência restringida. Quando se percebe que o *extraordinário* é assim, um fulgurante algo de promessa daquilo que há de melhor, mas que se encontra acorrentado, entende-se que ele possa ser usado para produzir um imaginário de futuro, cujas possibilidades se identificam com a superação. Quando essa superação se vincula à qualidade, a técnica entra em jogo para garantir que o produto do futuro será melhor, e que com a generalização do *extraordinário* teremos um *maravilhoso mundo novo*.

INTRODUÇÃO II: Fantasia, Imaginação e Ficção Científica

A relação entre arquitetura e Ficção Científica (FC) evidencia-se melhor pelo lado da imagem, conseguida com facilidade pelas técnicas gráficas de impressão do século XX, mais que pela temática – a descrição de eventos fantásticos, tecnológicos ou ainda das futurologias. O efeito que a visualidade desses mundos extraordinários apresentou, com imagens coloridas, é o que realmente impactou, de variadas formas, a arquitetura, sobretudo desde o ponto de vista da construção ideal do mundo futuro. Por isso, coincidimos com Dufour (2012, p. 201) em que “o cinema de FC é o cinema da modernidade: é aquele em que transparecem as novas paranoias da civilização moderna”, das tecnológicas às sociais e políticas.

Embora, a definição do termo FC tem suas complicações, alguns autores já se debruçaram sobre o assunto, notadamente Fortin (2016) e Roberts (2018). Para este trabalho tomaremos a definição mais simples de Roberts

(2018, p. 33) que diferencia entre “fantasia” e “FC”, pois a primeira é “sobrenatural” e a segunda “extraordinária”. Dufour (2012, p. 11) faz uma diferenciação similar entre “*fantasy*” e “FC”, ainda que as diferenças sejam, no caso deste autor, de posicionamento histórico: a *fantasy* é a-histórica (está fora da história no mundo mágico), em tanto que a FC é uma narrativa historicamente situada. Roberts (2018, p. 34) também assume a existência do componente mágico, que define como *soft*, enquanto o tecnológico seria *hard*. Nos dois campos existem modificações profundas relacionadas com a arquitetura e com a cidade, mas o caso que nos vai preocupar aqui é o da FC *hard*, ou seja, a que se apoia na tecnologia relacionada com a experiência do extraordinário.

Pensamos que garantimos assim manter o foco na construção de uma imagem ideal do futuro relacionada com o presente. Seria, *grosso modo*, ficção tecnológica, mas que científica, e sua finalidade seria imaginar o extraordinário atual como possibilidade de futuro. Recuperamos também as diferenças entre *imaginação* e *fantasia* que Wordsworth e Coleridge enfatizaram no século XIX, isto é, entendemos que enquanto a fantasia “perpetua a visão empírica do processo criativo [...] A imaginação tem o poder de modificar a natureza” (Raquejo, 1996, p. 253). Podemos imaginar o extraordinário, embora não possamos fazer o mesmo com a fantasia, que tem que ser inventada. Entendemos a imaginação não como “mediadora”, mas como força capaz de produzir e enriquecer a natureza, seguindo as interpretações que vão de Addison a Blake (Raquejo, 1991; Francini, 2000), e ainda chegando a Sartre, que a liberta totalmente da órbita cognitiva, admitindo que a imaginação é uma “ação estética [que] não pertence à realidade no sentido estrito, isto é, não é prisioneira da situação em que nos encontramos, mas, por definição, a excede” (Perniola, 2001, p. 178, trad. nossa). É esse processo de modificação que excede o ordinário, o que permite ao extraordinário do presente, como imagem desejada, transformar-se em ordinário e cotidiano no futuro.

Entre a bibliografia mais citado sobre este tema, que é inusitadamente ampla, encontramos alguns trabalhos que apresentam pontos de vista similares aos que iremos a expor aqui, como podem ser o livro de Fortin (2016) e os textos de Sobchack, *Cities on the Edge of Time* (1988) e *Images of Wonder* (1997). Uma parte da análise das fontes soviéticas está apoiada num pequeno trabalho anterior sobre futurologia, que realizamos em 2017 (Vázquez Ramos, 2017). Também nos interessam os filmes, os mais citados na bibliografia

tradicional sobre o tema são: *Blade Runner* e *2001: A Space Odyssey*, ainda que por circunstâncias bem diferentes. O primeiro apresenta um mundo sombrio e tecnológico, distópico, que remonta a filmes como *Metropolis*, enquanto que o segundo é uma reflexão sobre a “transcendência da humanidade, nossa ascensão, com ajuda de alienígenas, para uma forma de existência mais elevada [...] um dos temas centrais da Era de Ouro da FC” (Roberts, 2018, p. 523). Será em este último que centraremos nossa atenção, ainda que em ambos os casos a presença da arquitetura seja fundamental para a definição do ambiente que se quer apresentar como possível no futuro.

DO PASSADO AO O FUTURO: mudanças de perspectiva na idealização da cidade

Os seres humanos têm imaginado o futuro de suas cidades desde tempos bastante remotos, de Platão, que pensou a Atlântida, passando pela Torre de Babel, que expressa a impossibilidade humana de recuperar a mítica língua do Éden, mas ao mesmo tempo formaliza o ímpeto criador do homem (a cidade) frente à ira de Deus, até a *De Civitate Dei* de Agostinho. Estas ideias e imagens da cidade formaram a base da idealização de um futuro perfeito, como uma referência moral, razão pela qual se abstém de descrevê-la formalmente.

Ainda que durante a Idade Média fossem escritos vários textos extraordinários, que incluso imaginaram soluções tecnológicas admiráveis para sustentar sua narrativa, será só a partir do Renascimento que a humanidade conseguirá formalizar a cidade ideal como uma proposta concreta de cidade sonhada, imaginada, desejada, mas fisicamente verosímil.

A primeira formalização se deve a Filarete, que imaginou *Sforzinda* e, a partir daí a ideia se popularizou, e se humanizou, pelas mãos de di Giorgio Martini, primeiro, e depois se concretizou no projeto de Scamozzi para Palmanova. A cidade imaginada e desejada recebe finalmente um papel normativo nas *Ordenanzas Filipinas*, que regulamentam a construção das cidades estabelecidas pelos espanhóis nas Américas.

As propostas de modificação social (de Platão a Agostinho), continuaram a aparecer durante o Renascimento, como fica evidente na *Utopia* de More ou *La Città del Sole* de Campanella. Mas, a fâisca da FC também aparece

nessa época, e deve ser procurada no *Somnium*, de Kepler, que pode ser considerada como o início das narrações de viagens extraordinárias à Lua. Por certo, o século XVII foi pródigo em viagens à Lua, como nos contos de Godwin (*The Man in the Moon*) e Wilkins (*The Discovery of a World in the Moon*), ou ainda, no *L'autre monde ou les états et empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac, que apresentou as primeiras cidades móveis, pois os habitantes da Lua tinham cidades sedentárias (que realmente eram escavadas, subterrâneas) e móveis (*mobiles*) que andam empurradas pelo ar exalado por enormes foles que enchiam grandes velas ancoradas nas casas.

No século XVIII a preocupação se voltou para os mundos imaginários, como na obra de Swift (*Gulliver's Travels*), ou com as viagens a outros mundos, o caso de Voltaire (*Micrômegas*), ou ainda os contos de Mallet (*The Excursion*). As descrições arquitetônicas são extraordinárias e se bem não há evidência direta de que tenham influenciado a arquitetura da época, compartilhavam com a arquitetura de uma mesma sensibilidade, como provam os trabalhos realizados pelos arquitetos revolucionários, como Boullée, Lequeu e Ledoux, que produziram visões arquitetônicas extraordinárias. O último projetou uma cidade ideal, o plano para Chaux, onde comparecem obras que se afastam da tradição neoclássica procurando novas conformações arquitetônicas que para a época eram qualquer coisa menos ordinária. No entanto, a estrutura da cidade não inovou em praticamente nada, continuando com grande parte dos preceitos barrocos de épocas anteriores. As cidades dos contos fantásticos, acima referidas, eram bem mais interessantes e inovadoras.

O romantismo fez do século XIX um lugar para o aparecimento de grandes romances góticos, carregados de moralismo, mas, ao mesmo tempo, cheios de avanços tecnológicos, próprios da Revolução Industrial, como acontece na novela *Frankenstein* (considerada por muitos a primeira obra de FC), de Shelley. Aqui, a influência entre o ambiente criado pela novela e a arquitetura era total. As propostas de um Pugin, por exemplo, condizem totalmente com as preferências estéticas de um Frankenstein. Contudo, nessa época, momento no qual a literatura de FC foi extremamente imaginativa e criativa, um momento fulgurante da literatura fantástica, como fica evidente nas obras de Poe, Verne ou Wells, não se produziram imagens à altura. Em consonância, a arquitetura foi tímida também e não conseguiu pensar além das ruínas do *Bank of England*, de Gandy. Talvez o *pathos* do sublime, que

contagiava os espíritos artísticos do romantismo, impediu que o *sonho da imaginação* produzisse outra coisa além de monstros, e de ruínas.

A visualidade, como já afirmamos, é um dado importante. O valor do extraordinário se evidencia com maior rapidez nas imagens, que não precisam de sequencialidade temporal da leitura, ou da fala, para se evidenciar. O extraordinário impacta não por sua natureza linguística (narrativa), mas pela contundência imagética que seduz, mas o espírito inovador deve estar direcionado para o futuro.

Ainda assim, quanto mais premente a situação do presente é, maior a sedução que as imagens nos fornecem. Rosenau (1986) afirma que as imagens de futuro aparecem mais em períodos de mudanças sociais ou em momentos revolucionários, quando sociedades inteiras presenciam o declínio de modelos esgotados e desejam entrever uma forma de vida melhor (independentemente do resultado real). O extraordinário nesses casos é necessário, é terapêutico.

No século XX se viveram muitos desses momentos de grande comoção. Foi palco de duas guerras mundiais, com milhões de mortos, e de drásticas mudanças sociais, como as que se seguiram à Revolução Russa, ou à Revolução Cultural Chinesa de Mao.

As imagens de cidades do futuro foram muito comuns na primeira metade do século XX. Apareceram na Rússia comunista, nos desenhos de Chernikhov e Krutikov, mas também nos EUA do New Deal, onde Wright desenvolveu sua *Broadacre City*. Apareceram, depois da Primeira Guerra Mundial, nos anos 1920, como fantasias futuristas (Chiattonne), expressionistas (Ferriss) e funcionalistas (Hilberseimer), e depois da Segunda Grande Guerra, nos anos 1950, com o já evidente impacto do automóvel (Cadbury).

Mas existe uma enorme diferença entre as cidades sonhadas antes do século XX e as que a partir dele inundaram o imaginário humano. De acordo com o entendimento de Petrarca, os homens do Renascimento experimentaram o passado clássico como o verdadeiro futuro. Um passado assumido como a era da esperança, enquanto o presente assumia-se como era das decepções e do desencantamento. Os descendentes desses humanistas, de Filarete a Pugin e Pemberton, e incluso, até Geddes, mas também até as aberrações nazistas, fascistas e stalinistas da primeira metade do século XX, ou ainda até o neoclassicismo pós-moderno da segunda metade, fizeram o mesmo. Era no passado que a imaginação procurava o significado do futuro. Nas palavras

de Winckelmann (*apud* Assunto, 1990, p. 27) “O único caminho para nós de chegarmos a ser grandes, e, se possível, inimitáveis, é a emulação dos antigos”.

Nos anos finais do século XIX e as primeiras décadas do XX podemos observar um câmbio significativo, não tanto na atitude dos planejadores, mas na dos escritores que falam de utopias. Antes, a utopia típica era positiva e, em grande medida, reproduzia a visão de um urbanista; agora, como se observa com clareza em *When the Sleeper Wakes*, de H. G. Wells, publicada em 1899, a cidade gigante se amplia até se converter numa “colmeia mecanizada” (Rosenau, 1986, p. 164, trad. nossa).

Talvez a cidade jardim tenha sido a última resposta idealista às visões apocalípticas e distópicas das novelas de FC de finais do século XIX. Curiosamente, o livro sobre a cidade ideal de Rosenau (1986)² do qual tomamos a citação anterior, finaliza justamente no início do século XX, como se a autora no fundo compreendesse que não haveria nesse século lugar para uma visão tradicional da cidade ideal, aquela que se debruçava sobre o passado, pois a modernidade, pelo menos algumas de suas vanguardas, relutava em seguir esse caminho.

O caminho do futuro aparece claramente em algumas das cidades imaginárias concebidas no século XX. Imagem de cidades que foram montadas em visões de futuro puro, orientadas fundamentalmente à utilização e desenvolvimento de novas tecnologias que seriam capazes de revolucionar a forma de viver nelas, dos meios de transporte, individual e de massas, às mudanças climáticas e os perigos de morar na terra.

A ciência, o cinema, e as publicações de FC, foram importantes para construir esse novo imaginário coletivo que recriou o próprio conceito de “cidade ideal”, mas mirando para o futuro. Ainda que deva ser admitido o entendimento de Argan (1987) sobre a insatisfação com o presente, que estas visões do futuro têm, a que usa o próprio futuro como possibilidade, reconhece no presente o berço da superação. A FC, por mais distópica que seja, sempre extrairá do que é extraordinário no presente, dispensando o passado, o que será ordinário no futuro, está além de ser sua base de credibilidade, uma base que a afasta da fantasia, é sua força persuasiva.

2. Cujas primeira edição é de 1959.

O DINAMISMO SOVIÉTICO

Entre os movimentos da vanguarda artística europeia do início do século XX, os grupos soviéticos, especialmente os construtivistas, se destacaram por sua capacidade de projetar cidades do futuro, plenas de recursos tecnológicos e de novas formas de vida urbana. Diferentemente de seus congêneres franceses (racionalistas), alemães (expressionistas ou funcionalistas) ou italianos (futuristas), os russos enfatizavam as questões construtivas, especialmente no uso de materiais leves como o alumínio³ (e não o concreto armado), assim como o desenvolvimento dos meios de transporte de massas, desde o trem até o aeroplano, quando não o dirigível (ainda que neste aspecto as imagens fossem bastante similares às que seus congêneres europeus desenvolviam).

A diferença essencial entre essas perspectivas parece residir nas exigências que cada um demandava para com o futuro. Embora propusesse mudanças bastante profundas na forma de entender a vida nas cidades (uma vida mais organizada que a realidade caótica das metrópoles da época), a vanguarda centro-europeia se apoiava em imagens realistas (no sentido de factíveis) das possibilidades construtivas dos anos 1920. Poderíamos dizer que a distância entre o ordinário cotidiano e o extraordinário futuro era muito curta. As propostas de cidades ideais modernas, como as de Le Corbusier, ou ainda as mais radicais, como a de Hilberseimer, partiam da premissa da existência de uma alta probabilidade de realização técnica na construção dessas cidades imaginadas, ainda que fossem plasticamente inovadoras e urbanisticamente transformadoras.

Assim, os projetos propostos por esses arquitetos estavam constituídos por imagens com um alto grau de credibilidade, que podiam, ou não, atender aos ideais estéticos das diferentes parcelas da sociedade, mas que não podiam ser contestados pela sua impossibilidade construtiva. Não eram, em termos técnicos, “fantasias”, no sentido de delírios ou invenções mirabolantes, mas propostas realizáveis, se o gosto o permitisse, quase que imediatamente. Pen-

3. Os acadêmicos russos defendiam o desenvolvimento de materiais “desmaterializados”, como o “alumínio e suas ligas estáveis” (Zelinski, 1972, p. 269-270, trad. nossa), embora, Kopp (1974, p. 158) afirma que a Rússia dos anos 1920 não estava preparada para usar esse tipo de material.

samos que este apego à realidade, e a um imaginário mais ordinário, no sentido de possível (mas também de econômico), respondia às necessidades e às demandas alemãs dos anos 1920, que eram imperiosas e requeriam respostas rápidas e eficientes, embora baratas, como as que arquitetos da envergadura de May produziram para Frankfurt.

A distância entre a cidade ideal e a cidade real na Alemanha de entre guerras se dilui rapidamente. As propostas ideais se concentram no início dos anos 1920, quando Alemanha ficou submergida na crise econômica, política e social, posterior ao Armistício de Compiègne – no início da República de Weimar – e a construção da cidade real, no final da década, após a reorganização do estado (e da economia) encabeçada pelo Chanceler Stresemann e a aplicação do Plano Dawes. Nesse período foi necessário dedicar tempo, esforço e dinheiro à construção e ampliação de cidades em todo o território alemão, em prol de uma melhora da capacidade produtiva e industrial do país. Não era momento de imaginar, mas de construir.

A realidade soviética era muito diferente, ainda que não menos conturbada. Amparados numa mentalidade que encorajava a transformação total da sociedade (a criação do Homem novo), porque se sustentava numa revolução real, que tinha acabado com a sociedade burguesa praticamente da noite para o dia, os russos, transformados em cidadãos soviéticos, imaginavam um caminho bem diferente. Pelo menos nos primeiros dez anos da Revolução, esse caminho parecia aberto à experimentação e à ousadia formal e técnica.⁴ O clima inicial era efervescente, com reiterados chamados a entender a arquitetura como a “organização espacial de determinados processos com referência à função da construção e a sua organização estrutural por meio deste ou daquele material, destes ou aqueles métodos” (Comunicación, 1972, p. 318, trad. nossa).

Como afirma Kopp (1974, p. 18, trad. nossa):

Na URSS, a situação do dia seguinte da Revolução de Outubro é totalmente diferente. O objetivo de quem tomara o poder é construir uma sociedade

4. Apesar da terrível situação econômica e social, “o otimismo inerente ao marxismo [e] a tradição de esperança que corria pela antiga *intelligentsia*” (Stites, 1989, p. 172, trad. nossa) eram muito presentes nesse período.

nova, uma sociedade socialista, e a necessidade de dar a essa sociedade um novo marco lhes parece quase que imediata.

Contudo, não se pode esquecer que diferentemente dos países da Europa central, a URSS não tinha condições técnicas para desenvolver essa mudança drástica e essencial proposta por seus líderes revolucionários (Kopp, 1974, p. 92). Assim, a dimensão ideológica das propostas define as necessidades, e as possibilidades, do futuro. Indica-se o futuro como paradigma, nele se deposita a realização da sociedade. Nos discursos e nas propostas, os temas estão sempre relacionados com uma incrível transmutação do mundo real (austero, quando não caótico, instável sempre) por outro que, embora fantasioso (e aqui poderíamos usar os termos delirante ou mirabolante), predispõe à intensificação de aspectos que se identificam com a superação social, mas também técnica e plástica.

Segundo uma definição do crítico e escritor Zelinski (1972, p. 266, trad. nossa), o “dinamismo” seria uma das tendências estilísticas da renovação construtivista da arte em geral e da arquitetura em particular para alcançar esse predicado imediato:

O futuro dinamismo será o produto *da máxima utilização da técnica*, da máxima exploração das propriedades de resistência dos materiais. Esse dinamismo substituirá o bonde por um sistema muito mais confortável de calçadas em movimento; construirá casas que giram a nosso comando para aproveitar o sol e que serão [ao mesmo tempo] desmontáveis, combináveis e móveis.

Esse dinamismo desenvolverá ao máximo a comunicação aérea, subterrânea e de superfície. O que facilitará ao máximo a comunicação entre os homens, entre as cidades, entre os países, entre os povos.

Mas, como a possibilidade de concretização dessas proezas da realidade era remota, a imaginação deveria fazer o trabalho de construir o futuro. As cidades que alguns arquitetos soviéticos desenharam durante os anos 1920 se afastam do realismo racionalista e funcional dos países da Europa central e ainda ignoram as fantasias criadas pelos futuristas italianos, ou pelos expressionistas alemães, que não tinham nenhuma sustentação tecnológica e ficavam propriamente no campo das ilustrações. Há uma afirmação dos

aspectos tecnológicos sem necessidade de produzir um afastamento semântico que subtraia o uso cotidiano das coisas, como acontece, segundo Tafuri (1973, p. 55), na obra de Tatlin,⁵ prevalecendo assim o extraordinário sobre o ordinário.

São exemplos evidentes dessas tentativas as propostas extraordinárias de artistas como Kalmykov, autor do projeto piloto para “A cidade anel ‘Saturno’: proposta para uma cidade flutuante”, de 1929, e do já mencionado Krutikov, que, um ano antes, tinha imaginado uma cidade voadora bem afastada da tradição fantástica europeia que remonta a Swift, pois nada havia nela que fosse misterioso ou não explicado, pelo contrário o autor se deteve amplamente nos esclarecimentos do funcionamento de sua proposta.

Estes artistas trabalharam vinculados a instituições de formação acadêmica, como o VKhUTEIN,⁶ onde se formaram assistindo às aulas de Ladovski⁷ ou lendo poemas de FC, como o “O proletário voador”, de Maiakovski. Para Ladovski, Krutikov desenvolveu uma pesquisa intitulada “A passagem para uma arquitetura móbil: sua fundamentação social, técnica e formal”, que deu base teórica para a formalização dos painéis de *A cidade voadora*.

Seu principal argumento seguia o pensamento do filósofo Fedorov, que acreditava que a humanidade empreenderia expedições ao espaço para recuperar as partículas ancestrais que lhe permitiriam reconstruir o corpo dos seres humanos, tornando-os imortais. Para tanto, seria preciso começar a preparar a Humanidade para sair da superfície da Terra. *A cidade voadora* é o primeiro passo dessa conquista que Krutikov pensou poderia realizar-se sustentada pelo uso de energia nuclear, uma energia limpa e inesgotável que manteria suas estruturas voando permanentemente (Idzidor, 2017). A ideia de um anel de comunicações flutuante que unisse sete torres de moradia onde se poderiam estacionar diretamente unidades móveis (pequenas “aeronaves” para transporte individual), “células” construídas com materiais leves, “elementos da vida em movimento” (Feuerstein, 2008, p. 196, trad. nossa) era, e continua sendo, extraordinariamente inovadora.

5. Muito mais nos *contrarrelevos* que no *Monumento à III Internacional*.

6. Instituto Superior de Arte e Técnica, que sucedeu ao VkhUTEMA, escola criada por Lenin.

7. Krutikov foi auxiliar de laboratório de Ladovski.

É importante perceber que a proposta de Krutikov não era uma fantasia, mas uma sedutora especulação sobre o futuro da Humanidade. Um sonho que, no entanto, fundamentava-se nos trabalhos de engenheiros como o austríaco Valier, que foi um pioneiro da construção de foguetes, além de fundador da Sociedade para Viagens Espaciais, ou ainda nos trabalhos que realizara para a ASNOVA (Associação de Novos Arquitetos), junto a El Lissitski e Vinogradov,⁸ com a finalidade de desenvolver uma formulação arquitetônica para o dirigível de Tsiolkovski, que também desenvolveu projetos para naves espaciais e foi também um prolífico escritor de ensaios e de contos (e assessor de filmes) de FC, sobre viagens ao cosmos. Assim, a formulação de uma cidade flutuante não era uma divagação, mas uma proposta que poderia ser desenvolvida num futuro de aperfeiçoamento tecnológico.

Não é o verdadeiro que conta aqui, pois as cidades voadoras ou as viagens especiais são produto da imaginação, e desta forma, estão ligados não à verdade, mas ao que seria bom e útil para o Homem:

A imaginação não pode ser avaliada sob o critério do verdadeiro e do falso, mas sob o critério ético do bem e do mal e, tão logo se manifesta e comunica, do útil e do prejudicial. A imaginação está ligada à ação: sem um procedimento operatório, sem uma técnica que faça as imagens e as comunique, não teria valor, como se não existisse. A boa imaginação é ativa, a que exige ação, a que é, portanto, imaginação do possível, de algo que pode ser feito (Argan, 1987, p. 71, trad. nossa).

A cidade ideal no espaço, realizada por arquitetos, representava o lado técnico e realista das propostas da FC soviética que, nessa época, do mesmo modo que acontecia com os alemães, desenvolvia filmes onde naves espaciais se dedicavam a conquistar e colonizar o cosmos. *Aelita, rainha de Marte* de Protazanov, primeiro filme soviético de FC, *Mulher na Lua* de Lang, e *A Viagem Cósmica* de Zhuravlev, são bons exemplos desse desenvolvimento. No filme de Lang, o aconselhamento científico esteve a cargo de Oberth, cientista alemão que junto com o físico estadunidense Goddard (e o russo Tsiolkovski,

8. Um dos engenheiros que ajudou Tatlin na construção do *Monumento à III Internacional*. Tatlin desenvolveu um veículo voador, o *Letatlin*, mistura entre o verbo voar e o nome do arquiteto (Bowlit, 1976, p. 208).

que assessorou Zhuravlev), são considerados os pioneiros das viagens espaciais e o desenvolvimento de foguetes. As imagens dos filmes e os projetos de Krutikov e Kalmykov guardam semelhanças figurativas e terminológicas muito interessantes, ainda que possa ser que as fontes (Fedorov e Tsiolkovski) fossem as mesmas também surge a possibilidade de uma *Weltanschauung* compartilhada por um grupo de artistas e técnicos, cientistas e arquitetos, em prol de um imaginário extraordinário de um futuro desejado.

Dentro desse espírito, também circulavam nos anos 1920 revistas de FC, ainda que, exibindo o lado mais comercial e de massas do fenômeno e com um formato menos empolgante, pois eram histórias com algumas ilustrações. Revistas como: *Volta ao Mundo*, *Aventuras do Mundo* e *Pioneiros do Mundo*, que circulou entre 1925 e 1931 chegando a publicar uma tiragem de 100.000 exemplares. Embora, estas publicações tratavam mais de aventuras espaciais, laboratórios, novas armas e guerras devastadoras.

O EXTRAORDINÁRIO NA CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS DO FUTURO NO OCIDENTE

Ainda que existam alguns antecedentes de cidades voadoras, como já apontamos, na literatura e nas artes ocidentais – como, por exemplo, as de Swift e Hablik⁹ –, em nenhum outro lugar, nem época, as propostas para *idades ideais* amparadas na instrumentalização da técnica foram tão consistentes e arquitetônicas como na Rússia dos anos 1920, amparadas, como já apontamos pelo contato entre cientistas, arquitetos e cineastas. Porém, na década seguinte, a União Soviética adentra o período stalinista, quando se esmagam tanto a liberdade como a experimentação, a criatividade e o entusiasmo pelo novo.

A FC foi abertamente questionada pelos membros do *politburo* porque foi considerada diversionista e burguesa, ainda que talvez tenha sido mais por questões estéticas, uma vez que a visão neoclassicista de Stalin pouco compartilhava das visões futuristas promovidas por cidades voadoras ou viagens interplanetárias. Nos anos 1940, a guerra impediu também que proliferassem

9. A *Cidade voadora*, de Swift, e a *Colônia Aérea e Torres Aeroplano*, de Hablik (Feuerstein, 2008, p. 87 e 185).

ideias mais exóticas, ou fantasiosas, pois, como toda a sociedade, arquitetos e artistas estavam preocupados com questões mais urgentes. A verdade é que praticamente não há nenhuma manifestação importante de FC soviética durante os anos de Josef Stalin, nem na arquitetura, nem nas revistas, nem no cinema, que deixou de produzir esse tipo de filmes e só voltou a fazê-la após 1953, ano do falecimento do déspota. Os primeiros filmes são de finais dos anos 1950,¹⁰ como *Rumo às Estrelas*¹¹ de Klushantsev e ainda deveremos esperar até os anos 1970 para os grandes filmes de A. Tarkovsky: *Solaris* e *Stalker*.

Assim, ainda que não seja possível esquecer que a Revolução Russa “foi o ponto de partida para a ficção científica utópica”¹² (Stites, 1989, p. 172, trad. nossa), começam a aparecer nos EUA imagens que indicam a mudança de endereço dessas ideias na segunda metade do século XX. Artistas como F. R. Paul, que vinha trabalhando como ilustrador desde os anos 1920, criando uma série de aventuras de FC, começaram a dar a pauta para a criação de imagens de cidades sonhadas nos termos dos avanços tecnológicos.

Em 1942, lançou *A cidade do futuro* assumindo que era totalmente natural “construir as cidades dos sonhos: dinâmica, majestosa, avassaladora, colorida [...] [porque] “velocidade e geometria triunfaram” (Feuerstein, 2008, p. 249, trad. nossa).

A vantagem destas propostas desenvolvidas em Ocidente, sobre as produções soviéticas e incluso alemãs, está no uso intensivo da imagem sobre a palavra. As *Pulp Magazines*¹³ ou as *space opera*¹⁴ do cinema estadunidenses dedicadas à FC iniciaram um processo de divulgação massiva das aventuras espaciais e as transformações tecnológicas como meio evidente (ainda que nunca muito bem explicado) de superação humana, destinadas a um novo público: os adolescentes.¹⁵ Por um lado, o extraordinário se apresentava de forma vistosa porque:

10. Uma exceção poderia ser *Meteoros*, 1947, de P. Klushantsev.
11. Filme que retoma as teorias de Tsiolkovski, que ainda estavam vivas na tradição científico-artística soviética.
12. Ainda que nem todos os autores concordem com esta afirmação; ver Dufour (2012, p. 106).
13. São revistas de baixo custo de produção e de venda, comercializadas desde finais dos anos 1890 nos EUA com variados gêneros, entre eles, já no século XX, o da FC.
14. São seriados, como *Flash Gordon* e *Buck Rogers*, *Lost Planet*, *conqueror of space* ou ainda filmes como *Forbidden Planet* cuja finalidade era a de apresentar aventuras espaciais.
15. Não só as HQ eram destinadas a esse público, mas também os filmes de FC (Dufour, 2012, p. 39).

[...] seu conteúdo era mais excitante, mais cheio de estrelas, mais propenso a erguer, com metáforas, os olhos de seus leitores para o que brilha acima de nós; em parte, também, porque estavam *conscientes* e até mesmo se regozijavam com a própria simplicidade e o estilo *kitsch* (Roberts, 2018, p. 353, grifo no original).

Ainda que por outro, as propostas desse extraordinário, transformado em cotidiano, requer que pareça velho, integrado, isto é ordinário, como acontece nos filmes de FC posteriores aos anos 197. Veja-se o caso do velho cargueiro espacial *Nostromo* de *Alien* (R. Scott, 1979), comentado por Dufour (2012, p. 115), ou ainda os interiores e exteriores de *Blade Runner*. O extraordinário surge com mais facilidade do ordinário, no sentido de que para a sociedade que se desenvolve no cotidiano as propostas de outros mundos (não só outros planetas, mas também outras formas de viver) constituem um imaginário poderoso para levar a vida. Tudo era *fantastic, wondrous, wonderful* e, sobretudo, *amazing*. Tudo era, em definitiva, extraordinário, especialmente nas Histórias em Quadrinhos (HQ).

As propostas que ilustram revistas como *Amazing Stories*, *Science Wonder Stories* (Paul trabalhava para as duas) ou *Science & Invention*, criaram as bases para o desenvolvimento, dentro da cultura *pop* dos anos 1950, de uma importante série de desenhos de cidades. As novas imagens tinham forte influência tecnológica (ou pelo menos, pseudo-tecnológica), das imagens do cinema (especialmente do hollywoodiano), da corrida espacial, que no auge colocava multidões frente aos recém-lançados aparelhos de TV, e da mesma TV (que começava a produzir para o grande público, ávido por aventuras intergalácticas como as de *Buck Rogers*) e também da literatura de uma geração, a nascida nos anos 1920, acostumada às espaçonaves, que produziu obras extraordinárias como: *As crônicas marcianas* de Bradbury, *Solaris* de Lem, *Duna* de Herbert, as obras de Clark, desde *Against the Fall of Night*, até sua não tão conhecida *Sentinela da Eternidade*, que, contudo, deu lugar à famosa adaptação de Kubrick, *2001*; e todos os livros de Asimov, desde *Eu, robô*, passando pela incrível trilogia *Fundação*, até a série de *Lucky Starr*, que escreveu sob o pseudônimo Paul French.

As relações na FC entre literatura, ciência e tecnologia, por um lado, e revistas, cinema e arquitetura pelo outro, é bastante evidente em *2001*, que

inclui todas elas, embora seja o filme o recipiente que as resume. O filme é interessante justamente porque incorpora os dados do extraordinário da atualidade (a de 1968) para transformá-lo no ordinário do futuro. Esse uso do imaginário é bastante consistente e eficiente para providenciar uma visão do porvir sem incorrer em exageros fantásticos. Em definitiva, “o que é novo só pode surgir tomando a aparência do que já existe” (Dufour, 2012, p. 74).¹⁶

Em 2001 o mais avançado do design de interiores da época, peças raras e caras, fora do alcance do comum da população, ainda que vinculadas a sua parcela mais esclarecida e sofisticada, foram utilizadas para montar os interiores do Hilton Space Station.

Assim, as *Low fireside chair*, de um vermelho brilhante, da série *Djinn*, produzidas pela icônica *Airborne* e projetadas pelo designer francês Mourage; as mesas tulipa da *Pedestal Collection*, desenhadas por Saarinen, e produzidas pela sofisticada Knoll, completam o design futurista da curvilínea *Space Station V*; as mesas de escritório do sistema *Action Office*, projetadas por Nelson e produzidas pela tecnológica e experimental H. Miller; ou ainda, os estilizados talheres projetados por Jacobsen para o Royal Hotel de Copenhagen, formam um invejável conjunto de extraordinários produtos de design dos anos 1960. “O cuidado realista de Kubrick tem a ver com sua vontade de filmar o cotidiano” (Dufour, 2012, p. 127).

O uso de um computador, o famoso e psicopata HAL 9000, baseado no mais avançado computador da época, um modelo da IBM, assim como os sistemas de comunicação televisiva da dançante estação espacial, o “avião espacial” da hoje extinta, mais muito cultuada na época, PanAm, com seu interior acarpetado e suas aeromoças cambaleantes, ou as diferentes bugigangas (os *tablets*) e sistemas de iluminação, mobília e serviços da nave *Discovery One*, não são outra coisa que uma realidade aumentada, uma projeção da sofisticação possível do presente (aquele presente) na cotidianidade imaginada do futuro, cuja finalidade não é outra que a de evidenciar a veracidade do imaginado, para um público ávido de extraordinário. A coerência dessa combinação de eventos extraordinários é o que dá sentido e veracidade ao acúmulo de imagens do futuro próximo que o filme explora.

16. Afirmações do pensamento neokantiano, especialmente as de H. Cohen, a quem está citando.

Dentro da estrutura mental da Guerra Fria e da corrida espacial, esse extraordinário mundo de imagens e especulações sobre o universo fomentou o trabalho de arquitetos visionários que sonharam com novas formas de organização espacial para nossas cidades, extrapolando as possibilidades imediatas que o mundo moderno poderia dar. Ponderaram possibilidades e potencialidade que o avanço tecnológico oferecia e as desenvolveram com imagens do maravilhoso mundo novo (Cook, 2008, p. 30). Visões que evidenciavam a intencionalidade de fugir do tédio da realidade angustiante dos anos 1950 e, ao mesmo tempo, ricas em sugestões enriquecedoras de um imaginário conceitual e formal em franca oposição aos preceitos do ordinário, apontados por Walker (2010, p. 7, trad. nossa) e seus compilados, isto é, “o banal, o cotidiano, o achado, o popular, a paisagem existente”, defendidos à época pela arquitetura brutalista que, com sua pesada formulação de estruturas de concreto, dominava o panorama inglês (os Smithson ou Goldfinger), como também o estadunidense (Rudolph ou Katselas).

Foram os membros do grupo *Archigram* que recolheram a tradição proveniente de FC, tanto de sua vertente literária como gráfica (*kitsch* e *pop* ao mesmo tempo), e encamparam com a melhor qualidade a proposição de novas estruturas urbanas e soluções arquitetônicas que lembravam as intenções soviéticas dos anos 1920, interessadas em novos materiais e técnicas construtivas.

A riqueza criativa e propositiva desenvolvida pelos integrantes de *Archigram* evidencia não só o interesse na produção do extraordinário, mas também na pesquisa sobre novos sistemas (construtivos, estruturais, conectivos, formais etc.). Assim, as propostas do grupo não podem ser rotuladas de “fantasias”, no sentido de delírios ou invenções mirabolantes, mas pelo contrário devem ser encaradas como pesquisas que potencializam através do desenho (no seu sentido duplo da coisa desenhada, gráfica, e do design, isto é da coisa projetada, ou do projeto em si), as possibilidades do porvir, usando as ferramentas do extraordinário como braços construtores da realidade.

Recupera-se a longínqua tradição das cidades que andam, como no projeto *Cities: Moving*, rebatizada como *Walking city* de Ron Herron, ou ainda se retoma a especulação sobre as estações espaciais cuja construção se realiza mediante a incorporação de unidades plugáveis e adaptáveis, como no projeto da *Plug-in city* de Peter Cook. A vitalidade das propostas, como na Rússia dos

anos 1920, se devia a que o grupo era formado por estudantes que pretendiam revolucionar o pensamento arquitetônico de sua época e de seu país, ainda que, no caso britânico a diferença do soviético, o fizessem contra o *status quo*.

As evidentes citações da obra de Paul nas semelhanças entre *Amazing Archigram*, *Mystery in Space*, ou *Amazing Stories*, e do imaginário juvenil e *pop* podem ser entendidas com parte da estratégia de contornar a obviedade do ordinário, do cotidiano, e impor uma ótica extraordinária, chocante, tanto para a academia como para o *establishment*.

As manifestações a favor da incorporação, pelo menos no campo do debate, dos pressupostos apontados pelas imagens radicais das cidades criadas pela FC, especialmente as que eram publicadas nas HQ, nas revistas populares para crianças e adolescentes – como as acima mencionadas – repletas de heróis intergalácticos, são muito explícitas da mudança de atitude frente à complexidade do problema urbano abraçada por uma parte menos ortodoxa dos atores que se desenvolveram no campo de atuação dos arquitetos e urbanistas (ainda que pudessem ser incluídos também os artistas, desde os plásticos até os escritores). *Archigram* apontava esta direção com absoluta contundência:

Uma respeitosa saudação na direção geral de Roy Lichtenstein e estamos fora – O ZOOM ARCHIGRAM entra em órbita com o um POUCO¹⁷ de SPACE COMIC e FC. São interessantes as coisas que essas delícias produzem fora da situação convencional do arquiteto/esteta, [pois] revelam uma compreensão intuitiva e marcante dos princípios subjacentes ao pensamento atual. O que é ótimo – A busca por imagens válidas e radicais das cidades continua – leva em muitas direções. O universo espacial das HQ, [que é] grande em sua complexidade, é apenas uma dessas direções, pode inspirar e incentivar o surgimento de conceitos mais corajosos (Cook, 1999, p. 27, trad. nossa).

17. Nota de tradução: o termo original é “SCIENCE FICTION BIT”, que pode ser interpretado com referência ao significado do termo “BIT”, isto é, “Binary digit”, que se refere à menor unidade de informação que pode ser armazenada ou transmitida. Não deixa de significar “pouco”, mas o sentido de “essencial” no sentido do BIT é bem mais interessante, contudo para o sentido geral da frase nos pareceu excessivo.

Mas, não é só a contaminação figurativa, no sentido que lhe dá Marchán Fiz (1986), que encampou estas visões de futuro. *Archigram* definiu um campo de atuação também no âmbito da arquitetura incluindo tipologias pouco exploradas pela arquitetura convencional, como a da “cápsula”. Bem diferente de sua antecessora moderna, o *Existenzminimum*, os meios necessários para a satisfação das necessidades materiais, a fim de sobreviver fisicamente, são levados a situações extremas, por isso estão inspirados nos projetos de moradia desenvolvidos pela NASA (*Lunar Station*) no final da década de 1960 e inícios dos anos 1970, ou ainda, em exemplos como a *Pneumatic Lunar Station*, projeto de Otto. Só que *Archigram* levou essas propostas ao extremo. Não só pela quantidade de projetos idealizados com a utilização de cápsulas (*Montreal Tower*, *Plug-in City*, *Capsule homes*, *Gasket homes*, *Living-pod*, *Living 1990*, e alguns de seus derivados, como *Drive-in housing* e *Blow-out village*), como pela sofisticação dos projetos mais arrojados que limitavam a sustentabilidade da vida a um mínimo invólucro. Nesse campo entram os projetos de Webb, *The Cushicle*, “uma invenção que permite que um homem carregue um ambiente completo nas costas” (Cook, 1999, p. 64, trad. nossa) e *Suitaloon*, “roupas para viver dentro delas” (Cook, 1999, p. 80, trad. nossa). Este último totalmente emparentado com as vestes espaciais de muitos filmes de FC.

Os experimentos de *Archigram* foram frutíferos, herdaram, influenciaram ou compartilharam experiências de e com outros artistas que entenderam a mensagem extraordinária que estava sendo divulgada. Como afirma Francastel (1987, p. 36, trad. nossa) “só há uma mudança de estilo quando se estabelece uma relação nova entre uma técnica – que pertence a todo mundo – e o sistema de representação coletiva de um grupo bastante limitado”.

O final dos anos 1950 até finais dos 1970 foram a época de ouro do pensamento extraordinário, anos dedicados à experimentação e ao descobrimento de possibilidades fora do campo tradicional da arquitetura. Um campo de ação onde a inventividade e o futuro se misturam com facilidade, onde novos materiais, sobretudo os plásticos, entram em ação para desenhar um futuro novo sem lastros com o passado entrelaçado com a FC, com as artes gráficas e com as propostas *pop*. Bons exemplos desses trabalhos poderiam ser: desde antecedentes significativos, com os trabalhos de Schein (*Mobile Cabin Hotel*), Friedman (*Ville Spatiale*), Price (*Fun Place for Joan Littlewood, Stratford East, London*), ou, ainda, Kiesler (*Endless House*). Passando pelos contemporâneos, entre

os que podemos destacar as obras de: Chanéac (*Cellules Polyvalentes*), Quarmby (*Playdom Housing*), Rottier (*Maison de vacances volante*), Dallegret (*Um-House*), considerada referência para *Superstudio*, e ainda Lovag, Emmerich (*Stadt Ragnitz, Trigon*) e até Buckminster Fuller ou Domenig (*Medium Total*). Finalmente, os que deram continuidade ao esforço, ainda que não tenham porque ser considerados como seguidores, entre eles; Coop Himmelb(l)au (*Villa Rosa*), Haus-Rucker-Co (*Pneumacosc*) e Häusermann (*Domobiles*).

EPÍLOGO

O mundo mudou depois da crise do petróleo. Depois do triunfo dos yuppies e da visão financeira do mundo estimulada pelos governos de Thatcher e Reagan. Depois da caída do modernismo e o surgimento do pós-modernismo. Depois do fim da utopia e do triunfo do possível, da governança e dos tecnocratas e sua visão utilitarista e empírica do futuro. O resultado foi sentido não só no mundo real, mas no dos artistas que tiveram que se adaptar às novas perspectivas para sonhar o futuro.

Os arquitetos voltaram a considerar o passado, recorreram a ele com a esperança de que melhorasse o presente, com projetos neoclássicos novos em folha, como o projeto para *Paternoster Square* de Farrell e Simpson, ou nas misturas dos procedimentos complexos e contraditórios, que em muitos casos terminaram em produtos de gostos duvidosos. Lembremo-nos da *Piazza d'Italia* de Moore, ou *Poultry No 1* de Stirling e Wilford.

As propostas urbanísticas dos anos 1980, e as que seguiram, perderam o *pathos* das propostas futuristas, ou por uma necessidade evidente de realidade e de apoio na própria experiência (história) urbanística do passado (o caso dos irmãos Krier), ou porque experimentaram em campos mais abstratos (Libeskind ou Tschumi).

Os filmes de FC resistiram melhor o impacto das mudanças, e em alguns casos, como na série *Terminator*, podemos perceber como os avanços tecnológicos são a base da construção do enredo, da ameaça mecânica do filme de 1984, até a ameaça de metal líquido dos filmes de 1991 e de 2003. Mas, desde *Matrix*, 1999, das irmãs Wachowski, nenhum outro filme de FC tem impactado o mundo como resultado do extraordinário. O extraordinário foi

deixando lugar ao fabuloso, ao delirante, ou ainda, ao mirabolante, isto é, à fantasia, que hoje predomina nos *blockbusters* da Marvel.

Os visionários mencionados neste texto desenharam cidades tecnologicamente avançadas, como sonhos de futuros desejados, mas sem nenhuma tecnologia na mão. O apoio tecnológico era conceitual, a resolução analógica dessas visões dependia de convincentes desenhos e maquetes. Amparados tão somente na imaginação e nos lápis, pincéis e canetas hidrográficas que usavam para transmitir suas brilhantes (e extraordinárias) ideias, não tinham máquinas para auxiliá-los. Esses pioneiros marcaram um caminho que hoje, com a tecnologia da computação (gráfica e paramétrica), percorremos com facilidade. Mas talvez a facilidade tecnológica tenha barrado a criatividade formal dos artistas, pois os resultados que vemos não são sempre tão válidos ou instigantes como os que já vimos.

A proliferação exagerada e a facilidade da criação dessas imagens podem ter retirado os aspectos críticos e analíticos que outrora foram a base científica e estética que levou a esses vislumbres de futuro, prenúncios de realidades nas quais humanidades passadas desejaram viver e que ainda não nos alcançaram. O extraordinário ficou ordinário, mas não na visão do futuro, senão na proliferação excessiva, na facilidade e na falta de sustentação crítica. O vínculo com a ciência se perdeu faz muito tempo,¹⁸ o imaginário ficou condicionado ao desempenho digital de programas de imagem cada vez mais poderosos. Formatar imagens de futuro terminou sendo um hobby de ilustradores, como se pode ver em concursos como os da revista *eVolo*, ou nos milhares de imagens que ocupam gigabytes da Internet, com bilhões de entradas para cada uma das possibilidades que a imaginação tem propiciado na ideação do futuro. Ricos em opções, ficamos a dever para com o extraordinário, pois que poderia ser o extraordinário se tudo parece ser possível hoje mesmo, se nada mais nos comove. No epílogo do mundo analógico, o digital que lhe sucede, parece anestésiar o *pathos* intempestivo do extraordinário, deixando o imaginário contemporâneo oco e previsível.

18. Lembremo-nos que nos anos 1920, cientistas como Tsiolkovski assessoraram a cineastas e arquitetos, nos anos 1960 o círculo se fechou sobre a própria FC, e escritores de FC, como Clark, assessoraram diretores de FC, como Kubrick. Depois disso, nem uns nem outros voltaram a fazer parte das equipes de produção nem dos escritórios de arquitetura.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. El valor de la “figura” en la pintura neoclásica. In: ESCOBAR, Juan C. (Org.). *Arte, arquitectura y estética en el Siglo XVIII*. Madrid: Akal, 1987, p. 71-86.
- ASSUNTO, Rosario. *La antigüedad como futuro: Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1990.
- BOWLT, John E. *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*. New York: The Viking Press, 1976.
- COMUNICACIÓN. *Constructivismo*. Madrid: Alberto Corazón, 1972.
- COOK, Peter. *Drawing: the motive force of architecture*. Chichester: John Wiley, 2008.
- _____. (Ed.). *Archigram*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- DUFOUR, Éric. *O cinema de Ficção Científica*. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.
- FEUERSTEIN, Günther. *Urban Fiction: Strolling through Ideal Cities from Antiquity to the present day*. Stuttgart/London: Axel Menges, 2008.
- FORTIN, David T. *Architecture and science-fiction film: Philip K. Dick and the spectacle of home*. New York: Routledge, 2016.
- FRANCASTEL, Pierre. La estética de las luces. In: ESCOBAR, Juan C. (Org.). *Arte, arquitectura y estética en el Siglo XVIII*. Madrid: Akal, 1987, p. 15-56.
- FRANZINI, Elio. *La estética del siglo XVIII*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2000.
- IDZIOR, Aleksandra. Flying city or housing freed from gravity: ideas of space travel and internationalism in G. T. Krutikov’s City of the Future. In: STRUKOV, Vlad; GOSCILO, Helena (Eds.). *Russian aviation, space flight, and visual culture*. New York: Routledge, 2017, pp. 116-134.
- KOPP, Anatole. *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*. Barcelona: Lumen, 1974.
- LAVRENTIEV, Alexander. N. “El laboratorio del futuro”. In: FONDO SOVIÉTICO DE CULTURA. *Rodchenko | Stepanova: todo es un experimento*. Madrid: Consorcio para la organización de Madrid capital europea de la cultura 1992, 1992, pp. 21-48.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza Forma, 1986.
- MOMA. *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection*. New York: Museum of Modern Art, 2002.

- PERNIOLA, Mario. *La estética del siglo veinte*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2001.
- RAQUEJO, Tonia. El romanticismo británico. In: BOZAL, Valeriano (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: La balsa de la Medusa, 1996, p. 245-263.
- _____. Introducción. In: ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1991, p. 15-122.
- ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da Ficção Científica: do preconceito à conquista das massas*. São Paulo: Seoman, 2018.
- ROSENAU, Helen. *La ciudad ideal*. Madrid: Alianza 1986.
- TAFURI, Manfredo. “El socialismo realizado y la crisis de las vanguardias”. In: COMUNICACIÓN. *Socialismo, ciudad y arquitectura: URSS 1917-1937*. La aportación de los arquitectos europeos. Madrid: Alberto Corazón, 1973, p. 47-92.
- STITES, Richard. *Revolutionary dreams: utopian vision and experimental life in the Russian Revolution*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1989.
- STRUKOV, Vlad; GOSCILO, Helena (Eds.). *Russian aviation, space flight, and visual culture*. New York: Routledge, 2017.
- TASCHEN. *Teoria da arquitetura: Do Renascimento aos nossos dias*. Colônia: Taschen, 2003.
- THE CHARNEL HOUSE. Georgii Krutikov, *The Flying City*. Disponível em: <<https://thecharnelhouse.org/2013/05/20/georgii-krutikov-the-flying-city-vkhutemas-diploma-project-1928/>>. Acesso em: 1 mai. 2018.
- VÁZQUEZ RAMOS, Fernando. G. Sobre futurologia: formas de cidade sonhadas na primeira metade do século XX. In: TRIGUEIROS, Conceição (Coord.). *A língua que habitamos: A Cidade Construída e a Cidade Sonhada*. Vol. 5. Belo Horizonte: Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo de Língua Portuguesa, 2017, p. 515-526.
- WALKER, Enrique (Ed.). *Lo Ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- ZELINSKI, Korneli. “Ideología y tareas de la arquitectura soviética”. In: COMUNICACIÓN, *Constructivismo*. Madrid: Alberto Corazón, 1972, p. 210-278.

COM O QUE SONHAM OS ANDROIDES?

ensaio sobre tecno-imaginários contemporâneos

Juliana Michelli S. Oliveira¹

PALAVRAS INICIAIS

Ocultadas por seus casacos e chapéus, vejo figuras que atravessam a rua. Nada em minha percepção poderia garantir o reconhecimento dos entes que se abrigam sob seus casacos e chapéus, fossem eles homens ou autômatos. Apenas meu espírito que medita poderia realizar a abstração e efetuar o julgamento. Como indica esse excerto adaptado da segunda meditação de Descartes, as fronteiras que separam entes naturais e artificiais eram pauta de discussões filosóficas no século XVII, momento no qual os autômatos mecânicos experimentavam um progressivo desenvolvimento. Se, à época, a dúvida já se colocava diante de artefatos que hoje consideramos incipientes, com a emergência das inteligências artificiais fortes e o advento da singularidade² essa questão é atualizada e materializa ocorrências antes restritas às lucubrações. Ao lado das reflexões

1. Doutoranda da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Este ensaio decorre de pesquisa financiada pela Capes-PDSE, processo n. 88881.132357/2016-01. E-mail: jumiooliveira@gmail.com.
2. Tese de Ray Kurzweil segundo a qual, durante o século XXI, as inteligências artificiais superarão a inteligência humana.

filosóficas, as obras literárias têm interrogado os limites entre os seres engendrados por planos da natureza ou por engenheiros, sobretudo na vertente da ficção científica (FC), ponto de encontro entre a imaginação ficcional e a seriedade científica. Gênero subversivo por excelência, a ficção científica vem experimentando notória ascensão e consolidando sua posição como um laboratório do imaginário em que é possível o trânsito entre conteúdos até então considerados incompatíveis em termos de objetivos e métodos.

No presente ensaio, propomos uma reflexão sobre essas fronteiras entre o artificial e o natural tendo como ponto de partida o estudo de uma obra literária de FC. A origem da pergunta que orienta as discussões deste artigo encontra sua referência no título de uma obra do autor norte-americano Philip K. Dick (1928-1982), a qual foi adaptada ao cinema em duas versões: uma lançada no ano da morte do escritor e a outra mais recente, servindo de continuidade à primeira. Porém, em ambas as versões, a questão de Dick – *Do androids dream of electric sheep?* – está ocultada sob a tarja de *Blade runner*³, título que sequer é mencionado na obra original. Ocultada, mas não esquecida, essa pergunta coloca em suspensão a máxima de que apenas aos seres humanos estaria reservada a formação de imagens, e, admitindo a existência de um imaginário entre as criaturas artificiais, interroga de qual matéria onírica ele seria constituído.

Para buscar elementos de resposta à questão proposta em Philip Dick, o presente ensaio efetua uma leitura hermenêutica, na perspectiva dos estudos da escola francesa de antropologia do imaginário, de alguns aspectos da obra de ficção científica *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, relacionando-os aos temas comumente presentes nas figurações de autômatos ao longo do tempo, desde suas mais remotas manifestações até outras mais recentes. Isso porque, diferente do *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, no qual podemos testemunhar os lamentos e sonhos da monstruosa criatura de Victor, a ficção de Dick deixa apenas entrevê-los. Assim, para tanger os sonhos desses homens artificiais é preciso reconhecer o antigo reservatório onde essas imagens são produzidas e, através de uma espécie de estratigrafia simbólica, identificar quais narrativas preponderam em sua fabricação, bem como a quais imaginários se

3. “Corredor de lâmina”, em tradução literal. O título alude a uma publicação do escritor beatnik William Burroughs (1914-1997): *Blade runner* (a movie).

associam. Com base nisso, este artigo encontra-se organizado em três momentos. Inicialmente, são estudados os elementos da narrativa, de maneira a reconhecer como são diferenciadas as espécies artificiais e naturais na obra. Então, sugere-se quais significados podem ser atribuídos ao animal central da trama, evidenciando como ele expressa um dos eixos sobre o qual o texto se organiza e de que maneira pode simbolizar o sonho dos andróides. Em um segundo momento, elabora-se um breve panorama das figurações de andróides ao longo do tempo, a partir do eixo identificado na etapa anterior. Por fim, propõe-se alguns vetores que organizam os tecno-imaginários contemporâneos, a partir das discussões elaboradas nas seções precedentes.

A obra *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* faz parte do que se convencionou denominar “*ficção científica soft*”⁴. Integrante da literatura fantástica, a ficção científica não pode ser definida através de uma fórmula simples por motivo de sua heterogeneidade, mas, de maneira geral, tem como base uma visão materialista do Universo e organiza-se a partir de três formas: histórias sobre viagens pelo espaço, pelo tempo e sobre tecnologias imaginárias (Roberts, 2018, p. 25). É nesse terceiro ramo que se concentram nossas considerações sobre a narrativa de Philip Dick. Servindo de campo de experimentação de construção de outros mundos, de fabricação do real e ampliando horizontes de recepção, a FC passou a ser vista, sobretudo a partir do século XIX, como uma forma visionária, um exercício de leituras de futuros da humanidade. Interessa-nos, entre essas narrativas que descortinam horizontes, as que são voltadas à interrogação da condição humana, pois através delas “acabamos vendo nossas próprias condições de vida em uma perspectiva nova” (Patrick Parrinder *apud* Roberts, 2018, p. 37).

Nosso debate enfatiza a obra de FC como uma forma simbólica (Cassirer, 2001), a qual se enraíza em imagens míticas e simbólicas, a despeito de cada época tingi-las com as transformações técnicas, narrativas e axiológicas de seu tempo. A hipótese que vimos sustentando em nossas pesquisas é a de que as obras literárias, enquanto formas simbólicas, participam ativamente da construção da realidade, trazendo à luz expressões complexas do imaginá-

4. No gênero, atribui-se a denominação de FC *hard* às narrativas que procuram ser mais fiéis aos pressupostos científicos, e FC *soft* às mais permissivas, que utilizam as referências científicas com maior liberdade.

rio coletivo e individual, as quais atuam na ampliação de visões de mundo e, conforme Almeida (2011), projetam novos modos de existência e propiciam a compreensão de si – aspectos pouco recorrentes entre as formas simbólicas mais redutoras e doutrinárias. Logo, distanciamos-nos das concepções que tratam as obras literárias como simples construções fantasiosas ou falaciosas apartadas do real. Ao lado disso, no lugar da reafirmação das diferenças entre ficção e ciência, interessa-nos identificar quais aspectos elas têm em comum e de quais maneiras podem interfecundar-se. Afinal, se é verdade que a literatura pode se apropriar de conteúdos científicos para construir suas ficções, também não é menos verdade que, na construção de seus raciocínios, a ciência, enquanto *scientia*, conhecimento, ou criação imaginativa, lance mão da ficção, constituindo-se como uma *ficção do conhecimento*, cujo valor é proporcional à refutabilidade (Roberts, 2018, p. 44).

1. ENTRE HUMANOS E ANDROIDES

Diferentemente do filme, na obra pós-apocalíptica de Philip Dick, o personagem central, Rick Deckard, caçador de recompensas, possui, de fato, uma ovelha elétrica como *animal de imitação*, mas sonhava ter um animal de verdade. Acidentalmente, a ovelha autêntica de Rick morreu, e ele colocou uma réplica para ocupar o lugar dela. A história se passa depois de uma devastadora guerra mundial, da qual ninguém lembrava do motivo e dos vencedores, mas que causou a morte de inúmeros seres vivos, sobretudo de predadores. Na sequência, o Sol parou de brilhar. Neste cenário desolador, por conta da raridade, os animais naturais se tornaram muito valorizados em meio às réplicas elétricas, e estas, cada vez mais aprimoradas, tornavam difícil o trabalho de identificar quem era quem. Isso ocorria também entre os seres humanos e androides. O próprio caçador de recompensas foi tomado como uma réplica e conduzido ao Palácio da Justiça para um interrogatório, descobrindo então que, na verdade, o oficial que o recebera era uma cópia. Mesma dúvida pairava sobre as emoções dos personagens humanos, as quais podiam ser selecionadas em uma máquina, o sintetizador de ânimo, que regulava depressões, raivas, vigor, criatividade, esperanças e a vontade de escolher de cada novo dia.

Os organismos cibernéticos eram tão vívidos, tão indistintos dos animais autênticos e emulavam as enfermidades naturais com tamanha precisão que, por vezes, quando algo não lhes ia bem, eram encaminhados para o hospital errado, como no caso de um gato de verdade que foi tratado como uma máquina. Os cuidados que lhes eram dirigidos não diferiam daqueles requisitados aos seres vivos, incluindo manutenções e reparos periódicos, kit de alimentação e construção de ambientes artificiais – afinal, a vida que os animais autênticos são sentenciados a viver nem sempre os distancia dos objetos. A perfeição da imitação atingia não apenas as doenças, a aparência e os ruídos emitidos pelo animal, mas também alguns aspectos etológicos. A ovelha elétrica de Rick, por exemplo, tinha receptores para a detecção de aveia e quando exposta ao alimento trotava e se empinava buscando alcançá-lo. Vizinhos, amigos, colegas de trabalho, todos pensavam que a ovelha era viva.

A despeito de ser condenada socialmente, a prática de tratar um animal falso como verdadeiro era comum entre os despossuídos, que não tinham condições financeiras de comprar e manter os caros e raros animais naturais e, por conseguinte, buscando ocupar a posição social que era conferida ao proprietário de um item original, mantinham em segredo a condição do animal. Para sustentar a fraude, os cuidados com a ovelha artificial deviam ser iguais aos de uma ovelha viva, posto que, se apresentasse alguma falha mecânica, a mentira seria trazida à tona e o proprietário desmascarado. Além do prestígio social, a posse de um animal autêntico também fazia parte de um sistema religioso, da “base teológica e da estrutura moral do mercerismo” (Dick, 2015, p. 16), que pregoava a igualdade de distribuição de animais autênticos entre as pessoas. No mais, havia uma hierarquia de raridade que determinava quais animais eram mais valorizados e, conseqüentemente, quais conferiam maior prestígio social ao proprietário – como as ovelhas. Eis por que, de início, Rick Deckard sustentava o sonho de ter uma ovelha de verdade.

Alguns seres humanos permaneceram na Terra destruída, por acreditarem que o ambiente pudesse voltar ao normal. Porém, a grande maioria emigrou para colônias em Marte graças aos apoios concedidos pelas Nações Unidas, entre os quais a aquisição de um objeto muito desejado pelos colonos: um androide, que atuaria como serviçal. Vários eram os tipos de androides que trabalhavam como empregados, mas o romance destaca o Nexus-6, fabricado pela Associação Rosen, o qual “havia ultrapassado o mestre em habilidade”

(Dick, 2015, p. 37). Esses androides eram máquinas superinteligentes, capazes de “fazer escolhas dentro de um universo de dois trilhões de componentes, ou dez milhões de vias neurais separadas” (p. 35). Em razão das habilidades fora do comum e da desobediência, essa geração de androides⁵ deveria ser retirada do mercado, isto é, eliminada, ou *aposentada*, função desempenhada por Rick Deckard, que se orgulhava de jamais ter matado um ser humano. Assim, a ação de Rick, que compõe o fio narrativo da história, é simples: desativar oito androides, donde vem seu epíteto de *destruidor de formas*.

Para isso, era necessário identificá-los entre os humanos, algo, como já sabemos, nem sempre muito fácil. Para reconhecê-los, os caçadores de recompensas utilizavam uma avaliação, o Teste de Empatia de Voigt-Kampff, espécie de teste de Turing voltado à sensibilidade. Ele se detinha na “reação empática em situações variadas, principalmente envolvendo animais” (Dick, 2015, p. 127), uma vez que em termos de inteligência os androides eram indiscerníveis dos humanos. De fato, a empatia não era uma característica marcante desses constructos humanoides. “Predadores solitários”, os androides exibiam comportamentos sádicos em relação aos animais e, além disso, eram mentirosos, manipuladores, cínicos e, aparentemente, incapazes de sentir empatia.

Na narrativa, a empatia tem estrita relação com a sobrevivência e com o papel desempenhado pelo organismo na cadeia alimentar, por isso, é uma característica restrita, “limitada aos herbívoros ou talvez onívoros que pudessem abandonar uma dieta à base de carne. Porque, em última análise, o dom da empatia ofuscava as fronteiras entre caçador e vítima, entre vencedor e vencido” (Dick, 2015, p. 38). No caso do homem, a empatia poderia significar um “fator de sobrevivência mais elevado”; para outros predadores, como a coruja ou a cobra, correspondia à destruição (p. 38). No caso de Rick, a empatia é um dado oscilante, que se modifica ao longo da narrativa. De início, cumprindo sua função de caçador, sente repugnância diante dos androides. No entanto, conforme o predador se aproxima de suas presas – inclusive amorosamente, atualizando o mito de Pigmalião⁶ –, constata o talento que possuem e especula sobre a possibilidade de terem uma alma (p. 142). Deckard expressa o reconhecimento da vida potencial das réplicas quando diz: “a maioria dos

5. Em termos de temperamento e ações, os androides de Philip Dick não coincidem com os androides de Ridley Scott (diretor da primeira versão cinematográfica).

6. Esse mito será narrado na próxima seção.

androides que conheço tem mais vitalidade e desejo de viver do que a minha mulher” (p. 143). Então, no final da narrativa, desiste de exercer sua profissão de caçador de recompensas.

Entre os androides que pertenciam a uma geração superior, muitos dos quais nem sabiam que não eram seres humanos, pois neles foram implantadas memórias falsas, a empatia podia ser simulada. No entanto, simular empatia não significa ser empata, afinal, na simulação não há “consciência emocional” (Dick, 2015, p. 198), apenas reações automáticas diante de certas situações. Essa falsa empatia era detectada pelos equipamentos de avaliação, uma vez que o tempo de resposta diferia das ações verdadeiras.

Ainda que a empatia fosse considerada um índice de humanidade, o escritor deixa em aberto o seu real significado na narrativa. Isso porque, de um lado, a empatia é objeto de culto do mercerismo, espécie de religião na qual os “devotos” se fundiam com o líder religioso Wilbur Mercer através de um dispositivo denominado *caixa de empatia*. Para os seguidores do mercerismo, o líder Mercer era uma presença arquetípica, vinda das estrelas, imortal e capaz de guiá-los, protegê-los e ajudá-los no cumprimento de missões. De outro lado, há uma revelação de que os cultos de empatia consistiam numa farsa promovida à custa de efeitos especiais, conduzida por um comediante alcoólatra. Porém, o apresentador de televisão que anunciou a suposta falsidade dos cultos era um androide, embora a maioria dos espectadores nem desconfiasse de sua identidade. Nessa disputa entre o profissional do entretenimento, o líder religioso (e o narrador), o prêmio é a cabeça dos espectadores, fiéis (e leitores).

É importante lembrar que o vocábulo *empatia* deriva do grego *empathós*, o qual tem por base os termos “*em*” (dentro de) e “*pathós*” (sentimento, emoção, paixão, o que se sente). Assim, a empatia corresponde a imaginar-se no lugar do outro, tentar olhar com o olhar do outro ou sentir o que o outro sente. Alguns androides, como a cantora de ópera Luba Luft, eram capazes de despertar esse sentimento nos caçadores de recompensas. A situação desconcertante à qual a talentosa cantora estava submetida, que consistia em “imitar os humanos, em fazer o que fariam, agir como se tivesse pensamentos e impulsos humanos” (Dick, 2015, p. 141), foi traduzida por Phil Resch, um caçador de recompensas, através da obra do pintor expressionista norueguês Edvard Munch:

A obra mostrava uma criatura oprimida, sem pelos ou cabelo, com uma cabeça em forma de pera invertida, as mãos espalmadas em horror sobre as orelhas, a boca aberta em um vasto e mudo grito. Ondas contorcidas do sofrimento da criatura, ecos de seu brado, repercutiam no ar à sua volta; o homem, ou mulher, o que quer que fosse, estava contido em seu próprio urro. Havia coberto as orelhas para não escutar o próprio som.

[...]

– Acho... – disse Phil Resch – ...que é assim que um androide deve se sentir.
– Ele traçou no ar as volutas, visíveis na pintura, do grito da criatura. (Dick, 2015, p. 138)

Embora nada no androide seja autêntico, tudo venha de fora, ainda assim pode-se dizer que ele vive? A obra responde afirmativamente à questão: “as coisas elétricas também têm suas vidas. Mesmo sendo insignificantes como essas vidas são” (Dick, 2015, p. 251). Artefatos habitados por narrativas, memórias e personalidade, pertencentes a uma família que previa a evolução do modelo ao longo das gerações, esses homens artificiais, entretanto, diferentemente dos *homens de verdade*, não duravam muito – em média, quatro anos. No filme de Ridley Scott, eis um dos sonhos dos replicantes: viver mais. Seria esse o sonho das criaturas de Philip Dick?

Com efeito, a longevidade não é uma questão secundária na obra. Se fosse, como compreender o significado da seção inicial do livro, intitulada “Auckland”, na qual consta o anúncio da morte da tartaruga Tu’Imalila, de 200 anos, publicado na *Reuters* em 1966? E, depois, ao final, como entender o reaparecimento do animal, só que sob a forma inautêntica, elétrica? A abertura da obra com a morte de um ser vivo e a finalização com o encontro de um ser artificial completa o novo ciclo que a narrativa se propõe a prenunciar. O antigo tempo natural começa a sofrer infiltrações das temporalidades dos artefatos e a resistência da espécie pré-histórica, expressa na longa duração da vida dos quelônios, é confrontada à breve duração dos objetos e andróides.

No entanto, apesar de esclarecedor, o sonho da extensão da vida não parece suficiente. Afinal, qual seria o sentido de viver mais para criaturas que não possuem verdadeira vida, uma vida própria? Se não conhecem a vida, como podem desejar adiar a morte? De fato, o livro não parece seguir a proposta do filme, ainda mais quando constatamos a reação da androide Rachael

Rose diante da iminência da própria desativação: “uma aceitação mecânica e intelectual com a qual um organismo autêntico (com seus dois bilhões de anos de pressão atormentando-o para viver e se desenvolver) jamais poderia se resignar” (Dick, 2015, p. 208). Então, se não sonham com uma vida mais longa, com o que sonham os andróides?

Na obra, o sonho do caçador Rick, motivado pelo valor social dos animais autênticos, direciona essa pergunta. Assim como o caçador de recompensas sonha com uma ovelha de verdade, os andróides sonhariam com ovelhas elétricas, com animais de mesma “natureza”? Mesmo que bastasse o argumento do prestígio social para justificar o desejo de adquirir um animal vivo, o caçador de recompensas elegeu a ovelha como animal de preferência, não obstante seu orçamento permitir a aquisição de outros animais. Assim, mais que uma figura de linguagem, um jogo metonímico em que um animal representa o conjunto mais amplo dos “animais autênticos”, a ovelha parece exercer uma função mais relevante, atuando como um elemento-chave na narrativa, sobretudo por vincular-se, no título da obra, ao *sonho* – este território impreciso no qual os símbolos encontram seu combustível.

Essa suposição é reforçada pelos elementos aos quais a ovelha se associa, como o religioso, representado pelo mercerismo na obra. Não ter um animal autêntico podia impedir a fusão com o guru Mercer, em seu eterno *mergulho tumular e subida ao topo da colina*, ciclo de morte e vida. Esse “ritual” é mencionado por Bill Barbour, vizinho que desconhecia ser inautêntico o animal de Rick Deckard: “– Você tem sua ovelha; diabos, você pode seguir a Ascensão em sua vida individual, e quando apertar os dois manetes de empatia, se aproximará de maneira honrada” (Dick, 2015, p. 16). No rito pós-apocalíptico, a ovelha aparece como mediadora da fusão, caminho para um ciclo de renovação operado por consoles, tal como um jogo eletrônico.

As circunstâncias do aparecimento e da morte da ovelha autêntica, que depois fora substituída pela réplica, são também, no mínimo, suspeitas, sobretudo se seguirmos a ideia de que “uma das principais estratégias da FC é literalizar metáforas” (Roberts, 2018, p. 82). O animal tinha sido um presente do pai da esposa de Deckard e morreu em decorrência de uma perfuração por arame, “fino como uma agulha” (Dick, 2015, p. 19), que estava no “fardo”. A referência à simbólica cristã é latente. Outro dado que reforça nossa hipótese é o desfecho da narrativa, quando o caçador de recompensas, sentindo-se

derrotado, mesmo depois de ter concluído sua missão, ascende uma montanha. Nesse ambiente verticalizado, no qual a queda nos precipícios é iminente, sem testemunhas ou recordações, cercado de pedras e ervas daninhas, Deckard é atingido por uma pedra na virilha, mas continua a subida. Então, vê a figura de Mercer projetada na própria sombra. Volta ao carro e percebe que ele havia se fundido ao guru sem a mediação da caixa de empatia: “– Eu sou ele – Rick disse. – Eu sou Wilbur Mercer. Fundi-me permanentemente com ele. E não consigo mais me desfundir” (p. 243). Rick tinha se convertido em guru, em pastor.

Sobre o significado da ovelha, ou ainda do carneiro ou cordeiro, é bem sabido que, por sua passividade e docilidade, pelo lamentoso balido, o animal é associado à inocência e à pureza. É, como a maioria dos seres domésticos, um animal que se deixa guiar. Segue o pastor na confiança de que ele proverá todas suas necessidades, fornecerá alimento e direção. Espécie vulnerável à predação, a ovelha é utilizada em sacrifícios para a expiação de pecados e pode, com isso, indicar a partida a um novo mundo, ser instrumento de uma transição.

Atuando como elemento sacrificial e dependendo da ação externa para manter-se, a situação das ovelhas e dos androides é equivalente. Alvo de sacrifício dos caçadores de recompensas, os homens artificiais muito se assemelham às figuras de exceção da Antiguidade, que eram eliminadas por representarem extremos. Conforme Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 284), essas figuras eram selecionadas para purificar os males da cidade, atuando como bode expiatório (*pharmakós*), “símbolo das máculas acumuladas durante o ano”. Sobre a escolha desses *pharmakói*, “tudo leva a pensar que eram recrutados [...] entre os *kakoúrgoi*, malfeitores condenáveis, que por [...] sua baixa condição, suas ocupações vis e repugnantes, designavam como seres inferiores” (p. 88). Ora, a posição da qual desfrutavam os androides na sociedade não era das mais prestigiadas, como comenta o androide Garland: “de qualquer jeito é um risco, libertar-se e vir para a Terra, onde não somos sequer considerados animais. Onde cada minhoca ou tatuzinho de jardim é considerado mais desejável do que todos nós juntos” (Dick, 2015, p. 130). Além disso, os androides eram tratados como objetos, e considerados, muitas vezes, como atozes e desumanos. Por outro lado, também sabemos que o *pharmakós* podia “evocar a figura do soberano, senhor da fecundidade” (Vernant; Vidal-Na-

quet, 1999, p. 92), portanto o extremo oposto, o sobre-humano – algo que também não é estranho aos androides, associados, por vezes, a “uma forma superior de vida” (Dick, 2015, p. 85).

Sobre o segundo aspecto, da dependência da ação externa, assim como a ovelha age conforme os desígnios de seu pastor ou proprietário, os androides seguem as ordens de seus patrões. Animais autênticos e androides tinham nascido ou sido fabricados para servirem a algum propósito determinado de fora e, mesmo que fossem alvo de alguma manutenção ou cuidado, a vida que possuíam (ou que simulavam possuir) não lhes pertencia.

Com base nesses significados que a ovelha autêntica assume na narrativa depreende-se um dos eixos que organizam o texto: a dependência e a autonomia. Para cada personagem, esse eixo se manifesta de uma maneira diferente. Em Deckard, o caçador autônomo, se impõe como necessidade biológica (predação, defesa), desejo de possuir um animal (domesticação, pastoreio) e, se transfigura, através da empatia, em identidade (reconhecimento do valor da existência). Nos androides, esse eixo assume valores mais indeterminados, pois ocupam o lugar das presas, dos objetos de sacrifícios, das ovelhas (elétricas), dos dependentes, aos quais é reservado o silêncio, a obediência e a função de espelhar os desígnios de seus caçadores e pastores. Exemplar ocorrência desse efeito de espelhamento pode ser reconhecida no comentário de Deckard, quando se questiona sobre as aspirações dos homens artificiais: “Androides sonham?, Rick se perguntou. Evidentemente; é por isso que de vez em quando eles matam seus patrões e fogem para cá. Uma vida melhor, sem servidão” (Dick, 2015, p. 192). Nada na projeção de Deckard é diferente da posição que ocupa, um caçador de recompensas, predador, senhor da ação, acostumado a destruir formas. Mas o que os androides responderiam?

Essa questão é propositalmente deixada em aberto. É a pergunta que o narrador direciona para nós, leitores. É o lugar em que a distopia torna-se utopia. Com isso em vista, buscando outros elementos de resposta à pergunta de Rick, na próxima seção será realizada uma incursão às figurações de androides ao longo do tempo, orientada pelo eixo de dependência e autonomia, que não apenas organiza a narrativa do escritor norte-americano, como também enraíza o imaginário das criaturas artificiais, como constataremos a seguir.

2. A FAMÍLIA DE ANDROIDES

Apesar de o referente etimológico grego restringir ao gênero masculino a aplicação do termo *androide*, o vocábulo vem sendo utilizado para designar tanto os objetos semoventes masculinos como os femininos (Losano, 1992, p. 14). Alguns pesquisadores consideram ainda que apenas os objetos antropomorfos dotados de estatura reduzida possam ser considerados como andróides, do contrário, devem ser denominados de manequins. Porém, isso não se aplica à obra de Dick, em que os andróides são réplicas do humano, tanto em aparência e tamanho como em aspectos cognitivos.

As criaturas artificiais⁷, grupo do qual os andróides de Philip Dick fazem parte, inclui estátuas animadas, autômatos mecânicos, ciborgues, inteligências artificiais e robôs. Além do fato de terem sido fabricadas por humanos, todas elas, segundo Beaune (1980, p. 432), organizam-se a partir da figura do autômato, que condensa os temas atinentes ao grupo, caracterizando-se como uma espécie de nó das funções simbólicas que todo o gênero motiva. Assim, pode-se sugerir que, a despeito das transformações figurativas sofridas por essas criaturas artificiais da ciência e da ficção, subsiste um artefato semovente, o qual conduzirá nossas reflexões.

Assim, os andróides de Dick são componentes de uma família diversa e numerosa de autômatos que vem servindo de suporte ao imaginário humano há mais de dois mil anos. Muda-se a forma, substitui-se a matéria e aprimora-se a técnica, mas os motivos simbólicos contidos nas figurações perseveram ao longo do tempo. É a partir do estudo dessas figurações que poderemos encontrar quais conteúdos foram transmitidos de criador para criatura ao longo da história das fabricações humanas. Entre elas nota-se uma crescente autonomização de movimentos: de início, esses artefatos são extensões dos membros humanos, dependendo da ação externa para serem colocadas em marcha; depois, através do desenvolvimento de mecanismos mecânicos, passam a realizar algumas ações de maneira independente; por fim, ganham maior independência de movimento e dão os primeiros passos em direção à autonomia cognitiva.

Marionetes, máscaras articuladas e estátuas moventes são consideradas precursoras dos autômatos, conforme atestam Chapuis e Droz (1949), Breton

7. Os pormenores dessa família foram examinados em nossa pesquisa de doutorado (Oliveira, 2019).

(1995), Amartin-Serin (1996) e Gaillard (2003). A ubiquidade desses artefatos, presentes em diferentes culturas e períodos de tempo, sugere que se relacionam a componentes fundamentais enraizados na psique humana. Inicialmente, participavam de ritos oraculares, nos quais serviam de mediação entre o homem e o sagrado. Atuando como receptáculos de espíritos ancestrais, esses objetos articulados, móveis, constituídos pela combinação de partes, encaixes e fiações e que exibiam contornos humanos podiam responder às questões que lhes eram colocadas, interferir em decisões e apontar caminhos a serem seguidos. Em sua maioria, dependiam da voz e da força humana para realizarem seus movimentos e cumprirem suas funções religiosas.

Embora sejam controversos os primeiros registros desses objetos, sugere-se que em aproximadamente 2400 a.C. já estavam presentes nas culturas humanas. A fragilidade dos materiais com os quais eram elaborados justifica a dificuldade de conservação e a raridade, ainda que os pesquisadores Baty e Chavance (1972) e Magnin (1981) atestem a existência de marionetes de corda no Egito Antigo, devotados às festas de Osíris, deus associado à vida depois da morte; e Beaune (1980) confirme a preservação de estátuas articuladas de Amon, considerado como personificação dos ventos. Entre essas estátuas articuladas egípcias, algumas serviam de recipiente ao *ka*, espécie de alma que entraria no artefato e lhe concederia a vida em certas festividades. A partir dessa divisão entre uma parte material, representada pela estátua, e uma parte espiritual, correspondente à alma do defunto, surgiram os embriões da visão dualista que persevera hodiernamente.

Sobre as origens dos autômatos, novos elementos podem ser fornecidos pelas narrativas míticas. É fato notável que, em sua grande maioria, a ênfase recaía mais sobre o criador que sobre a criatura. Exemplo disso encontra-se no primeiro registro do termo *autômato*, que consta na epopeia homérica, Canto XVIII da *Iliada*. Nela, obtemos informações sobre a ação de Hefesto, deus da metalurgia e da olaria, mas pouco sabemos sobre sua curiosa invenção, além de uma parca descrição que menciona a construção de trípedes. Estas, fabricadas em ouro, moviam-se por força própria, eram dotadas de linguagem e entendimento, tinham rodas nos pés, podiam deambular entre os deuses, retornar sozinhas para casa e atuavam como serviçais. Outros autômatos ainda farão parte da coleção de fabricações de Hefáisto, como o protociborgue Talos, parte homem e parte robô, para quem era atribuída a ronda de Creta.

Ao lado de Hefáisto, outros entes míticos se devotarão ao trabalho de fabricação de criaturas artificiais, entre os quais se destacam Dédalo e Pigmalião. O nome do primeiro já nos fornece indícios de sua atividade: o verbo *daidállein* equivale a fabricar com arte. Dédalo tornou-se referência mítica da construção estatuária, da qual derivaram as estátuas moventes, sendo utilizado para qualificar o período mais antigo da estatutária grega (período dedálico). O escultor teria fabricado estátuas que pareciam vivas, em posição de marcha, com braços e pernas descolados do corpo, e a boca e os olhos abertos das esculturas davam a impressão de que podiam ver e falar, conforme narra o mito. Algumas delas eram móveis e deslocadas durante ritos e festividades, representando a presença de deuses, conforme assevera Gaillard (2003, p. 62-63). Nesse aspecto, assemelhavam-se às estátuas moventes egípcias que comentamos anteriormente.

Ao lado de Dédalo, outro mito que compõe o imaginário dos autômatos refere-se a Pigmalião. Narrado no poema *As metamorfoses*, de Ovídio, nesse mito, Pigmalião, rei de Chipre, decepcionado com as mulheres, revoltado com a imperfeição humana, fabrica Galateia, uma escultura de marfim. Cansado da solidão, durante a festa de Vênus, o escultor pede uma esposa parecida com a estátua que fabricou à deusa do amor. Então, ao retornar a sua casa, Pigmalião beija Galateia, quando percebe que os lábios dela estão mornos e que o marfim vai pouco a pouco perdendo a rigidez. A estátua torna-se viva e persiste como companheira de Pigmalião. Essa narrativa se torna uma espécie de matriz das histórias que tratam da fabricação de autômatos. No entanto, assim como os demais constructos humanóides que citamos, pouco se sabe sobre Galateia, além do fato de que ela serve aos desígnios de seu criador.

Outro mito referencial é o Golem. O núcleo dessa narrativa mítica refere-se a uma criatura de argila trazida à vida mediante um cortejo acompanhado da pronúncia de certo grupo de letras do alfabeto hebraico em torno de uma peça de argila. Assim como a maioria das criaturas fabricadas, o Golem atuava como serviçal, porém, diferentemente das demais, ele se revolta contra sua condição. Por isso, além do ritual de ativação, a narrativa explica como desativá-lo.

Tão remotas como as narrativas míticas são as práticas de construção de criaturas artificiais, as quais impulsionam uma nova etapa de autonomização dos artefatos. Entre as máquinas gregas, os autômatos ocupam a posição de

“centro do corpus tecnológico” (Beaune, 1980, p. 43) e um domínio técnico à parte (Espinas, 1903, p. 704), pois estão voltados mais à produção de surpresa e admiração que destinados a cumprir funções utilitárias. Os artefatos moviam-se sozinhos e a causa do movimento não era aparente, por isso, surpreendiam os espectadores que ficavam maravilhados diante do estranho fenômeno. Cumprindo funções estéticas e lúdicas, esses artefatos eram usados na ornamentação de fontes em teatros; e também realizavam funções rituais e religiosas, quando aplicados em cerimônias.

A produção desses artefatos está envolvida em debates e controvérsias relativas aos inventores que os produziram, o período da fabricação, a autenticidade das invenções e a fiabilidade dos textos que descrevem os engenhos, muitos dos quais advêm de copistas e nos quais podem ser identificadas variações. Em meio a essas discussões, destacamos alguns artesãos gregos, os quais teriam fabricado os primeiros autômatos mecânicos por volta de V-III a.C. De início, encontra-se Arquitas de Tarento, inventor, filósofo e astrônomo a quem é atribuída a fabricação de vários autômatos, entre eles, uma pomba que podia voar, um Hércules combatendo um dragão e um teatro automático (Amartin-Serin, 1996, p. 16). Além de Arquitas, outros inventores reputados da época, relacionados à escola de Alexandria, são Ctesíbio e Filon de Bizâncio, que teriam vivido provavelmente no século III a.C. O primeiro teria sido uma referência para a formação dos engenheiros da Antiguidade, ao descrever e realizar diversas máquinas, notadamente, autômatos musicais em forma de ríton que emitiam um ritornelo próximo ao de um trompete (Gille, 1980, p. 90). Ao segundo associa-se a diversificação de engenhos fantasiosos, como autômatos que assoviavam, cavalos que bebiam água em fontes, pássaros que batiam asas em seus ninhos ao serem surpreendidos por uma serpente que saía do solo. Ao lado desses inventores, encontra-se Heron de Alexandria, mecânico grego. Uma das obras mais conhecidas do inventor é a *Pneumática*, destinada a descrever diversos autômatos, como instrumentos musicais que tocavam sozinhos, estátuas articuladas e pássaros mecânicos que voavam e cantavam. Em outra obra, o tratado *Sobre a fabricação de autômatos*, Heron explica como colocar em movimento decorações de teatro e figuras através de artefatos mecânicos.

Assim como o período romano, a Idade Média não é considerada um momento muito frutuoso em termos de desenvolvimento técnico, ainda que

alguns estudos recentes estejam empenhados em modificar essa ideia (Amouretti; Comet, 1993). Sabe-se que à época foram produzidas numerosas lendas sobre autômatos, como a narrativa do mago Virgílio construtor de autômatos, de Gervásio de Tilbury, e outras envolvendo o papa Silvestre II (Gerbert d'Aurillac) e o teólogo Alberto Magno (1193-1280), o qual teria dedicado boa parte de sua vida à fabricação de uma cabeça falante incapaz de se manter calada e que teria sido destruída a bengaladas por Tomás de Aquino, enfurecido por conta do falatório do objeto que o impedia de estudar (Losano, 1992, p. 51). A Idade Média também teria nos legado outro autômato que transformou nossa relação com o tempo: o relógio. Artefato de origem controversa, o relógio não apenas submeteu a vida das comunidades a uma nova regulação temporal, como se tornou metáfora, analogia e modelo de fenômenos, exercendo papel fundamental nas transformações das concepções físicas sobre o movimento celestial.

No caso de Galileu Galilei (1564-1642), por exemplo, os modelos de cosmos substituíram a analogia com o vivente por uma analogia com a máquina. O astrônomo florentino passou a aplicar os conhecimentos relativos à fabricação de máquinas para o estudo do cosmos, e a extensão desse modelo-máquina aos seres vivos ocorrerá pouco tempo depois, por conta dos automatismos concernentes às funções vitais, como respiração, circulação e digestão. Um dos pioneiros na matéria foi o médico inglês William Harvey (1578-1657), que estabeleceu o princípio da circulação do sangue.

Assim como Galileu, Descartes considerava a matemática como linguagem universal, e ambos teriam sido responsáveis pela criação de uma física matemática que introduziu precisão e rigor científicos à técnica. Considerando o autômato como uma forma acabada da máquina, pois inclui o acionamento e os mecanismos que mantêm o funcionamento do artefato, Descartes passou a usá-lo como modelo teórico para a compreensão do funcionamento dos seres vivos. Como sugere Beaune (1980, p. 190-191), a utilização do autômato como um modelo operatório o reduziu a suas estruturas formais e, ao ser normatizado, perdeu algumas de suas características primordiais, incluindo suas ficções mitológicas.

Sobre esse aspecto, cabe uma observação. A obra de Philip Dick parece dialogar com algumas teorias cartesianas, a partir de extrapolações que refic-

cionalizam o autômato e transformam algumas de suas teses⁸ em veículo de reflexão sobre a manipulação dos animais autênticos. Assim, o diálogo entre as obras não se limita às curiosas similaridades gráficas e sonoras entre o nome do personagem principal, “Rick Deckard”, e o do filósofo francês “René Descartes”, como bem verificou Fredric Jameson, em seu *Penser avec la science-fiction*. No mais, Philip Dick reposicionou o *cogito ergo sum* cartesiano colocando em questão a origem e propriedade dos pensamentos humanos: “por que você presume que os pensamentos na sua cabeça sejam *seus*?” (Roberts, 2018, p. 472). O que parece estar em questão para o autor norte-americano é a capacidade de julgamento, qualidade que supostamente permitiria estabelecer distinções.

O modelo maquinaico de Descartes será guiado pelo distanciamento das propostas metafísicas e religiosas da época. Para ele, o autômato será um instrumento para a simplificação, abstração e universalização de fenômenos. Ainda que Descartes mantenha alguma proximidade com as narrativas das estátuas animadas, como pode ser verificado no trecho em que diz que o corpo “não é outra coisa senão uma *estátua ou uma máquina de terra* que Deus forma deliberadamente para torná-la mais semelhante a nós” (Descartes, 2010, p. 379-380, grifo nosso), o componente misterioso cederá espaço à racionalização do modelo. De modo geral, a aproximação entre máquinas e corpos, entre artefatos e seres vivos, deve-se ao estabelecimento de relações de identidade entre fenômenos artificiais e naturais. A partir de então, as leis mecânicas aplicadas à compreensão de mecanismos e movimentos de artefatos são estendidas aos seres vivos.

Na perspectiva cartesiana, o corpo é uma máquina complexa cujo funcionamento não difere de um mecanismo, ideia que o conduzirá à *tese do corpo-máquina* (Descartes, 1988, p. 77-78). Nela, o princípio do movimento que culmina na ação encontra-se no próprio corpo, tal como ocorre em um autômato ou em um relógio. Retomando a proposta de William Harvey, na tese do corpo-máquina, o coração funciona como um motor, e o fogo cardíaco é responsável pela irradiação do movimento para todos os membros. Este é realizado em função da adequada disposição dos órgãos, sem que para isso haja a necessidade de interferência da alma, faculdade restrita ao homem e relativa

8. Como a tese dos animais-máquinas.

à capacidade de julgamento que se manifesta por meio da linguagem e pensamento⁹. Em razão dessa independência de funções e por serem dotadas de naturezas diferentes, o filósofo propôs que corpo e espírito fossem estudados separadamente (Descartes, 2010, p. 379-380), cisão que persiste até os dias atuais. A tese cartesiana será reformulada, um século depois, pelo médico e filósofo Julien Offray de La Mettrie (1709-1751), e aplicada, com algumas modificações, aos seres humanos. Porém a teoria lamettriana exibe diferenças essenciais em relação à mecânica dualista cartesiana, uma vez que procura decifrar a união entre a alma e o corpo através de um monismo naturalista que não recorre a nenhum princípio exterior (Assoun, 2010, p. 56). O pensamento de La Mettrie se desenvolveu em meio ao período que veio a ser denominado como século dos autômatos (século XVIII), resultado do encontro entre a pesquisa anatômica e a mecânica.

Nos séculos seguintes, o desenvolvimento artesanal de autômatos mecânicos sofreu impactos com as transformações energéticas que estavam em curso e as criações dos automatistas passaram a ceder espaço a outro tipo de autômato, os robôs¹⁰. Com o aprimoramento das funções, dos materiais e da tecnologia tem-se uma nova etapa de autonomização dos artefatos. A antiga carapaça metálica passou a abrigar “um sistema autônomo que existe no mundo físico, pode sentir o seu ambiente e pode agir sobre ele para alcançar alguns objetivos” (Matarić, 2014, p. 19). Então, acrescenta a autora, “as noções de robô passaram a incluir pensamento, raciocínio, resolução de problemas e até mesmo emoções e consciência. Em suma, os robôs começaram a se assemelhar mais e mais com os seres biológicos” – e com os androides da ficção¹¹.

9. Na teoria cartesiana, os animais são desprovidos de alma, sendo reduzidos a puros maquinismos.
10. Segundo Breton (1995, p. 24), o termo robô teria parentesco com o velho gótico *arbaiiths*, que significa trabalho, pena, sofrimento. Significado semelhante consta na peça *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, do escritor tcheco Karel Capek (1890-1938), creditada como a origem do vocábulo *robô*, do tcheco *robotá*, que se relaciona a trabalho árduo, forçado, semelhante à escravidão.
11. A cibernética e suas pesquisas em torno das similaridades e diferenças entre seres vivos e máquinas forneceram relevantes contribuições para a modelagem de sistemas regulados a partir de feedback. Exemplo disso são as tartarugas de William Grey Walter (1910-1977), consideradas os primeiros robôs autônomos eletrônicos (Philip Dick as teria conhecido?). Os protótipos biomiméticos denominados pelo cientista como *Machina Speculatrix* e *Docilis Machina* podiam, respectivamente, especular e aprender. No caso da última, ela podia ser treinada ou domesticada com assobios (Matarić, 2014, p. 28).

Com a automatização dos sistemas, passaram a prevalecer as figuras saídas das linhas de montagem dos sistemas industriais. No imaginário industrial, as máquinas são consideradas produtos utilitários cuja eficiência é medida pelo anonimato. Porém, se quase invisíveis como dispositivos isolados que funcionam, quando analisadas como protagonistas das rotinas tayloristas e fordistas, as máquinas tornam-se agentes de desumanização e reificação, participando ainda da domesticação do corpo dos operários, cujos gestos seriam reorganizados pelo ritmo da produção. Ao passo que a automação das máquinas industriais fixou a imagem da submissão corporal do homem aos mecanismos do artefato, a emergência das máquinas cognitivas põe em questão a supremacia da inteligência do homem, bem como sua capacidade de memorização, aprendizagem e combinação de informações.

Nota-se, ao longo da família de criaturas artificiais, uma crescente autonomização dos mecanismos, ao mesmo tempo que a dependência e submissão do homem em relação aos artefatos se amplia. Esses mecanismos que imitam os viventes têm servido como suporte no qual o homem projeta suas visões de mundo e visões de homem. Reunidos em torno do autômato, esses artefatos parecem todos caminhar para a realização do propósito contido no nome da figura que sintetiza a família: *αυτόματο* (autômato), aquele que se move por si mesmo. De resto, têm participado da redefinição do homem ao exibirem características antes restritas aos organismos vivos. Grande parte dos termos que nos diferenciavam dos demais entes – inteligência, intuição, aprendizagem e certos aspectos da criatividade – já pertencem ao cotidiano das máquinas cognitivas (notadamente as inteligências artificiais), e os avanços tecnológicos têm sinalizado que, além de nos superarem em capacidade de processamento, elas se mostrarão muito mais dotadas que os seres humanos nas predições relativas a dados complexos. Corporificadas nos androides ficcionais de Philip Dick, essas inteligências artificiais assumiram inclusive a habilidade de simular características humanas, como a empatia, sendo esse traço, na obra do autor, a última fronteira a ser ultrapassada para a indistinção entre seres humanos e artefatos. Com isso, desfrutando das características humanas, os androides dickianos, e os demais autômatos, poderiam realizar seu sonho de autonomia.

3. TECNO-IMAGINÁRIOS CONTEMPORÂNEOS

A dúvida de Philip Dick pertence ao mesmo grupo de perguntas que, interrogando o modo de existência dos androides, põem em questão a condição humana. De maneira mais precisa, a pergunta de Philip Dick situa os objetos técnicos (androides) no “nível de *Dasein*, um ser-no-mundo e um ser-para-a morte”, nos termos de Bernard Stiegler¹². Nota-se, portanto, que não se trata apenas de uma pergunta ingênua ou jocosa, posto que, para respondê-la, deve-se aludir as propostas que se incumbiram de aproximar (ou distanciar) artefatos e seres vivos, e que projetam nos objetos técnicos os imaginários humanos.

O termo tecno-imaginário advém dessa constatação de que “o objeto técnico é tanto funcional como ficcional, instrumento e imaginário” e, como esclarecem Musso, Coiffier e Lucas (2014, p. 72), “se o objeto é uma construção cultural e social, então é possível ler os imaginários que nele estão cristalizados. O objeto é a genealogia e a geologia dos imaginários que os constituíram”. Para ler esses imaginários materializados nos androides não bastaria o isolamento do objeto, posto que é na relação entre artefato e homem que se formam as imagens. O objeto não é apenas uma extensão ou um duplo do sujeito, mas também participa da formação de imagens do homem. Ao fabricar constructos humanoides, o homem dispõe de imagens de si mesmo, que contribuirão na definição do que é o homem. Trata-se, portanto, de uma via de mão dupla na qual as dinâmicas provenientes do sujeito se imprimem no objeto e o objeto infunde suas dinâmicas no sujeito.

Com base na seção anterior, constatou-se que o eixo de dependência e autonomia é um dos que organizam em profundidade a relação entre homem e suas criaturas artificiais. Conquanto os autômatos assumam diferentes fei-

12. Este autor reposiciona a discussão de Heidegger, reconhecendo o *Dasein* em certos objetos técnicos. “Heidegger distingue entre a existência de uma criatura como o homem (*Dasein*) e a existência de um objeto que classificamos apenas em termos de uso (*Zuhandenheit*). Contudo, de acordo com Stiegler, essa depreciação do ‘objeto técnico’ se torna cada vez menos sustentável em um mundo em que o tecnológico não só interpenetra a vida humana em quase todos os níveis, mas em que tais objetos também se distanciam do tipo de instrumentalidade obtusa que caracteriza uma pá ou um par de óculos, aproximando-se da máquina pensante e do objeto autoconsciente. Para falar de modo mais preciso, o lugar onde o *Dasein* tecnológico de Stiegler predomina é a própria ficção científica” (Roberts, 2018, p. 53).

ções ao longo do tempo, o horizonte da autonomia perdura entre eles. A partir disso, é o fluxo entre os constituintes desse eixo que deve ser considerado: assim como o homem forma seus artefatos, os artefatos interferem na formação do homem; assim como os homens dependem dos artefatos, os artefatos dependem do homem; assim como o homem quer se livrar de seus artefatos, os artefatos querem se livrar do homem (ao menos na ficção). Expressos na família de andróides, esses circuitos recursivos também estão presentes na narrativa de Philip Dick, sobretudo quando o caçador de recompensas identifica o que há de inautêntico em si mesmo: “tudo em mim se tornou antinatural; eu me tornei um ser antinatural” (Dick, 2015, p. 240).

Indiscerníveis quando ocultados por seus chapéus e casacos, indistintos em inteligência, seguem homens e autômatos. Diante das ficções que produzem e nas quais são produzidos, somente meu espírito que medita poderia reconhecê-los, em sua suposta marca distintiva: a capacidade de se colocar no lugar do outro e partilhar seus sofrimentos, angústias, tristezas, conquistas e alegrias. Mas qual deles traz essa marca mesmo?

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rogério de. A literatura e seu aspecto formativo. *Religare* (UFPB), v. 8, p. 127-138, 2011.
- AMARTIN-SERIN, Annie. *La création défiée: l'homme fabriqué dans la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- AMOURETTI, Marie-Claire; COMET, Georges. *Hommes et techniques de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Armand Colin, 1993.
- ASSOUN, Paul-Laurent. Lire La Mettrie. In: LA METTRIE, Julien Offroy de. *L'Homme-Machine*. Paris: Denoël; Gonthier, 2010.
- BATY, Gaston; CHAVANCE, René. *Histoire des marionnettes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- BEAUNE, Jean-Claude. *L'automate et ses mobiles*. Paris: Flammarion, 1980.
- BRETON, Philippe. *À l'image de l'Homme*. Du Golem aux créatures virtuelle. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*. Primeira parte: a linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- CHAPUIS, Alfred; DROZ, Edmond. *Les automates. Figures artificielles d'hommes et d'animaux*. Neuchâtel: Éditions du Griffon, 1949.
- DESCARTES, René. Le traité de l'homme. In: *Cœuvres philosophiques*. Tome I: 1618-1637. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010. p. 379-480.
- _____. *Les passions de l'âme*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1988.
- DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?* Tradução de Ronaldo Bressane. São Paulo: Editora Aleph, 2015.
- ESPINAS, Alfred. L'organisation ou la machine vivante en Grèce, au IV siècle avant J.-C. In: *Revue de métaphysique et de morale*. Paris: Librairie Armand Colin, 1903. p. 703-715.
- GAILLARD, Aurélia. *Le corps des statues*. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot). Paris: Honoré Champion, 2003.
- GILLE, Bertrand. *Les mécaniciens grecs*. La naissance de la technologie. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- KURZWEIL, Ray. *A singularidade está próxima*. Quando os homens transcendem a biologia. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Editora Iluminuras, 2018.
- LOSANO, Mario G. *Histórias de autômatos: da Grécia Clássica à Belle Époque*. Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- MAGNIN, Charles. *Histoire des marionnettes en Europe*. Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Paris; Genève: Slatkine ressources, 1981.
- MATARIĆ, Maja J. *Introdução à robótica*. Tradução de Humberto Ferasoli Filho, José Reinaldo Silva e Silas Franco dos Reis Alves. São Paulo: Editora Unesp; Blucher, 2014.
- MUSSO, Pierre; COIFFIER, Stéphanie; LUCAS, Jean-François. *Innover avec et par les imaginaires*. Paris: Éditions Manucius, 2014.
- OLIVEIRA, Juliana Michelli S. *A vida das máquinas: o imaginário dos autômatos em O método de Edgar Morin*. 2019. 304 f. Tese (Doutorado em Educação) – Departamento de Administração Escolar e Economia da Educação, Universidade de São Paulo, SP, 2019.
- ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica*. Do preconceito à conquista de massas. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

EVERY BREATH YOU TAKE

movimentos capturados na cidade hiperconectada¹

Rodrigo Firmino²

Frederick M.C. van Amstel³

Rodrigo F. Gonzatto⁴

Movimento e conexão sempre estiveram intimamente ligados, não apenas aos aspectos mundanos da vida humana, mas também à forma urbana, sobre a qual eles têm uma influência particular. Inovações tecnológicas recentes aumentaram a escala de movimentos espaciais e conexões sociais a uma extensão sem precedentes, tornando-os um tema constante nos imaginários urbanos contemporâneos. Em uma das descrições atuais mais populares sobre o futuro das sociedades urbanas, a cidade é descrita como um

1. Este capítulo é uma versão traduzida e adaptada ao português do capítulo publicado anteriormente em inglês em: FIRMINO, Rodrigo; AMSTEL, Frederick M. C. van; GONZATTO, Rodrigo F. Every breath you take: Captured movements in the hyperconnected city. In: LINDNER, Christoph; MEISSNER, Miriam (orgs.). *The Routledge Companion to Urban Imaginaries*. 1 ed. London: Routledge, p. 171-187, 2018.
2. Professor titular do Programa de Pós-Graduação em Gestão Urbana e do curso de Arquitetura e Urbanismo da PUCPR. Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Newcastle University. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1D. Membro-fundador da rede latino-americana de estudos sobre vigilância e visibilidade. E-mail: rodrigo.firmino@pucpr.br.
3. Professor Adjunto da UTFPR, Doutor em Design pela University of Twente. Editor do blog Usabilidoido e coordenador da Plataforma Corais. E-mail: usabilidoido@gmail.com.
4. Professor Adjunto da PUCPR, Doutor em Tecnologia e Sociedade pela UTFPR. E-mail: rodrigo.gonzatto@pucpr.br.

ambiente suportado por tecnologias autônomas que podem capturar, armazenar, analisar e manipular dados de diferentes tipos. Nesta cidade, todos os gestos são capturados e cada movimento é analisado, ao mesmo tempo em que o controle exercido sobre essa vigilância constante é descentralizado, fragmentado e distribuído através dos muitos pontos de contato entre nossos corpos, nossas mentes e as redes algorítmicas que nos cercam. Neste capítulo, analisamos esse imaginário urbano a partir da descrição de uma rotina diária fictícia na vida de um cidadão comum na cidade programável e hiperconectada de um futuro próximo. Mostraremos como as tecnologias digitais se legitimam como parte da textura urbana, capturando constantemente os movimentos corporais dos cidadãos e as expressões de seus pensamentos, interpretando suas ações e ganhando agência na constituição dos múltiplos e interconectados arranjos sociotécnicos urbanos contemporâneos. O papel dos imaginários urbanos em encontrar maneiras de resistir à imobilização na vida cotidiana será discutido no final do capítulo.

CONEXÃO

Este capítulo não descreve uma cidade ou tempo específico. O que será descrito a seguir pode acontecer em qualquer cidade nos próximos segundos, minutos, horas, semanas ou décadas. As descrições, diálogos e reflexões que você está prestes a ler podem ser consideradas como uma materialização virtual de múltiplos imaginários urbanos que lidam com movimento e conexão. Materialização virtual significa aqui algo com potencial de acontecer ao invés de algo que é oposto ao real. Como Lévy (1998, p. 23, trad. nossa) aponta, “o virtual tende em direção à atualização, sem sofrer qualquer forma de concretização efetiva. A árvore é virtualmente presente na semente”. Contudo, visto que o objeto de nossa materialização virtual – a cidade – não cresce como uma árvore (Alexander, 1968), a descrevemos sem qualquer interesse em encontrar as sementes. Começamos por múltiplos pontos de entrada, seguimos diversos caminhos e deixamos algumas pontas soltas. A cidade, tal como concebida aqui, pode ser melhor comparada a um rizoma, que cresce através da virtualização de conexões e concomitante materialização do movimento (Deleuze; Guattari, 1988).

Tomamos a liberdade, imanente a qualquer autor, de propor um exercício de imaginação sobre fantasmagorias urbanas (Duarte; Firmino; Crestani, 2015). Utilizaremos uma história fictícia na qual a linha tênue entre o presente e o futuro é muito frágil, de modo que o futuro seja visto como um presente alternativo que poderia ser transformado agora mesmo (Gonzatto et. al., 2013). Prestamos atenção às maneiras pelas quais o movimento e as conexões são construídas e o quão importantes elas são na organização da vida urbana. É suficiente dizer, no entanto, que nenhum fato ou artefato descrito em nossa história se enquadra como pura ficção científica. Todas as relações que apresentamos em nossa história ficcional já existem no presente; faltam-lhes ou sobram-lhes apenas um pouco de conexão e mobilidade. Nos inspiramos no presente para escrever sobre o futuro. Ao final da história, fornecemos um glossário de nossas ficções projetuais com suas respectivas fontes de inspiração.

Por exemplo, a série televisiva de ficção científica *Black Mirror* (Brooker, 2011) elegantemente descreve essa relação complexa entre “o que é o agora” e “o que está por vir”. No episódio “15 Milhões de Méritos”, *Black Mirror* mostra uma cidade onde a classe trabalhadora vive em cubículos cobertos por telas. Se um trabalhador ganhou méritos suficientes por andar de bicicleta ergométrica, ganha permissão para assistir a conteúdo personalizado; caso contrário, é obrigado a assistir a irritantes anúncios publicitários. A vida social é restrita e moldada por um regime supostamente meritocrático. Em outro episódio, “Natal Branco”, trabalhadores do conhecimento assumem trabalhos informais provisórios, tal como ajudar remotamente, em tempo real, um homem a seduzir uma mulher ou treinar um dispositivo de inteligência artificial para obedecer ao seu mestre. O espaço social é controlado por indivíduos, que podem bloquear uma determinada pessoa em seu campo audiovisual, a fim de, por exemplo, punir alguém com um bloqueio total de comunicação e impondo uma paradoxal liberdade isolada.

Neste capítulo queremos propor algumas reflexões sobre esses tipos de fantasmagorias por meio da descrição da rotina diária fictícia de um cidadão comum de uma cidade programável e hiperconectada (Kitchin, 2011). Mostramos como tecnologias digitais legitimam-se como parte da textura urbana mediante a constante captura dos movimentos corporais dos cidadãos e as expressões de seus pensamentos. A descrição segue o método da ritmanálise

de Henri Lefebvre (2004) e considera as relações sensoriais entre corpo, artefatos e espaço. Esta descrição do sistema de captura é complementada pela descrição da resistência cotidiana à captura de dados. O papel dos imaginários urbanos em encontrar modos de resistir à imobilização na vida cotidiana é discutida no final do capítulo.

Este ensaio é uma provocação para uma revisão crítica do papel do movimento e da conexão em nosso imaginário urbano. Usamos a narrativa ficcional para discutir uma variedade de temas como forma urbana, segregação, individualismo, territórios, tecnopolítica, as economias da hiperconexão, Big Data, vigilância, segurança, design de interação, interfaces humano-computador e a condição humana. Nenhum desses temas é discutido exaustivamente, tampouco são sonhos ou pesadelos; de fato, eles representam a constante luta entre passado, presente e futuro desdobrando-se em nossa frente enquanto ainda estamos acordados...

“Acorde. Já são 480 minutos da manhã.”

“Ahhhh... **Aleph**, eu quero ficar desconectado um pouco mais. Ative a soneca, por favor.”

“Você tem uma agenda apertada para hoje. Você tem cinco mensagens diretas de concidadãos, três pacotes de trabalho e nove enquetes abertas na **Arena**. Além disso, você ainda tem que dar conta de outras atividades mundanas que fazem parte de sua rotina diária, coisas que eu não posso fazer por você... por enquanto. Tem certeza que quer ativar a soneca? Talvez eu deva lembrá-lo que você pode perder seus vitais **pontos de cidadania** se você não votar hoje mesmo?”

“Eu não vou conseguir cumprir toda essa agenda hoje!”

“Você pode fazer quase qualquer coisa com as tecnologias Spek. Por 40 **criptoreais** eu posso aliviar seu fardo aplicando seu padrão de auto-decisões para as enquetes abertas na Arena. Não poderia ser mais fácil!” anuncia Aleph com uma alegre voz, como em um jingle publicitário.

“Pule o anúncio! Qual ideologia eu escolhi da última vez que utilizamos o padrão de respostas?”

“Paleo-Capitalismo Bolchevique.”

“Caraca! E o que que isso significa, mesmo?”

“De acordo com os meus Termos de Uso, eu não posso fornecer explicações sobre este tópico. Mas eu posso reunir algumas postagens da web e enviá-las para seu **Real Retina Display (RRD)**, se você quiser.”

“Eu sei que você não tem permissão para interferir nas minhas decisões políticas. E não, eu não quero imagens piscando nos meus olhos enquanto eu tento tirar minha soneca. Você pode apenas me dizer qual a lista básica de prioridades?”

“Isso eu posso fazer. As prioridades do Paleo-Capitalismo Bolchevique são: 1) manter os meios de produção sob controle dos sindicatos; 2) investir 30% da receita acumulada na produção de tecnologias; e 3) dividir os lucros e perdas entre os membros do sindicato de acordo com sua performance individual.”

“Ah, entendi. É a confusão com meus colegas de trabalho que não estão colocando muito esforço no pacote de trabalho ‘Bola de Neve’.”

“Você quer manter esta configuração?”

“Quais são as chances de mudar a lei de recuperação judicial do trabalho do próximo mês se eu mantiver essa configuração?”

“35%.”

“Eu posso correr esse risco. Ok. Transfira os criptoreais. Comece a ler minhas mensagens diretas enquanto eu me lavo.”

“A principal mensagem que eu identifiquei em sua caixa de entrada diz que o pacote com seus dados pessoais gerados na última cidade em que você viveu acabou de chegar na farmácia local, a três quadras daqui.”

“Incrível. Você pode pedir para a loja transferir os dados diretamente para você?”

“Não. Os dados foram contrabandeados pela fronteira do município e são incompatíveis com o **sistema operacional da cidade.**”

“Eu sei, mas eu posso reprogramar manualmente para tornar compatível.”

“Eu não tenho permissão para transferir qualquer dado que eu não possa processar.”

“Tá bom. Eu vou até a loja, então.”

“Você quer que eu chame um **auto-auto**?”

“Não. Eles podem reconhecer o pacote de dados contrabando e bloquear minha conta. Vou caminhando.”

“Não há necessidade. Eu identifiquei um **serviço de captura por drone** que você pode usar.”

“Ah-há! Eu sabia que você tinha uma solução para isso... Por que você sempre tenta me desencorajar a caminhar pela cidade, Aleph?”

“Minha prioridade número um é sua segurança. As ruas não são seguras.”

“Espero que depois de carregar meus últimos dados pessoais, você tenha uma customização melhor que essa... Essa sua cidade, Aleph, não está me deixando feliz.”

“Eu peço desculpas. A cidade e o senhorio fazem seu melhor para servi-lo e...”

“Pare de se desculpar. Comece me dando melhores condições de vida.”

“Você não tinha uma vida melhor na última cidade em que viveu.”

“Como você sabe disso? Você disse que não tem acessos meus dados anteriores!”

“Você me disse isso.”

“Hummm... ei, o drone já está pronto no vantage! Prepare minha estação de trabalho para a tarefa de transformação de dados.”

“Feito.”

Depois de trabalhar com o primeiro bloco de dados, você percebe que levará muito mais tempo do que imaginava. Não horas, mas dias – talvez meses. Aparentemente, essas cidades são separadas por uma distância digital, muito maior que a distância física.

Movimento e conexão são, e serão, cada vez mais, dependentes das políticas de codificação e dos mediadores digitais entre os seres humanos e suas ações. Algoritmos, conjuntos de enunciados lógicos que governam não apenas o fluxo de veículos pelas ruas, mas também a atividade física de nossos corpos, estão se tornando as novas leis das cidades hiperconectadas. O fazem de maneira muito mais eficaz do que as leis tradicionais porque oferecem uma ilusão de escolha (Lessig, 1999). Todo algoritmo tem múltiplos cursos de ação, que podem ser escolhidos de acordo com certas condições. A maioria dessas escolhas, no entanto, não são feitas livremente, pois os algoritmos fazem parte de infraestruturas invisíveis que customizam em massa os produtos, os serviços e até as cidades de acordo com os gostos individuais. Atualmente, algoritmos são a maneira mais eficiente de conectar as exigências idiossincráticas de corpos humanos individuais à capacidade de produção altamente variada de grandes corporações.

Em muitos aspectos, algoritmos são tão poderosos e influentes na formação do presente e do futuro das sociedades urbanas quanto o carro foi, e ainda é, na formação das cidades modernistas industriais. Algoritmos representam tudo o que pode ser programado, planejado, roteirizado, previsto, antecipado. Eles são a essência do que parece ser a próxima forma urbana em termos de conexão, comunicação e (i)mobilidade. Os algoritmos expressam as possibilidades de controle dinâmico oferecidos pelas tecnologias de informação e comunicação, que criam um meio urbano projetado digitalmente, baseado na apreensão, codificação e gerenciamento de dados e informações. O movimento de pessoas pela cidade se converte em dados a partir dos quais padrões comportamentais podem ser inferidos para produzir métodos de ordenação social e espacial e, conseqüentemente, controle de acesso físico e digital. Cada algoritmo, portanto, define um ritmo específico para o movimento e a conexão na cidade. Embora a origem da palavra possa ser rastreada até o matemático persa Al-Khwārizmī, que estudou algoritmos há muitos séculos, não podemos deixar de nos impressionar com como os algoritmos se tornaram cada vez mais relacionados aos ritmos da vida cotidiana após a revolução urbana (Lefebvre, 2004).

Desde que aprendemos a codificar coisas por meio de números, mudamos radicalmente os modos pelos quais interagimos uns com os outros, com nosso meio ambiente (incluindo o ambiente construído) e com as tecnologias (incluindo as mais recentes relacionadas à Internet de Coisas). Nós fomos transformados em representações de uma possibilidade de ser, em números, códigos e dados em sistemas em rede. Deleuze (1992) chama as muitas representações possíveis abstraídas de indivíduos como “divíduo” e argumenta que estas são maximizadas pela interconexão de dados, sistemas e capacidades computacionais das tecnologias de hoje, no que Weiser (1991) chama de era da computação ubíqua.

A partir do pensamento deleuziano, Haggerty e Ericsson (2000) cunharam o termo “data double” para explicar como os divíduos possíveis podem ser abstraídos de indivíduos e configurados por sistemas de codificação para serem usados em uma variedade de contextos (para classificação social, controle de acesso e de fluxos, análise de crédito etc.). Identificação e identidade são separadas uma da outra por codificação e representações possíveis, uma vez que quase todas as atividades e transações que apoiam o modo de vida de hoje e de amanhã são mediadas por essa desmaterialização de pessoas, ações, agência, objetos e relacionamentos em informações associadas a sistemas e redes específicos (Lyon, 2009).

A combinação entre Internet das Coisas e algoritmos explica muitas das associações entre humanos e não humanos em nossa história fictícia. Estamos constantemente vendo diferentes níveis de divíduos sendo construídos a partir de nós mesmos, divíduos construídos com dados coletados de cada movimento que realizamos, comparados com padrões comportamentais pré-definidos e analisados de acordo com ações possíveis. Esses divíduos supostamente nos representam como indivíduos nas conexões e movimentos que fazem parte de nossa rotina diária.

Para Dana Cuff (2003), o ambiente espacial que resulta destas interações cibernéticas é a própria expressão de um tipo de computação ubíqua espacializada, que ela denomina de ciburgo. Na visão de Cuff, o ciburgo se torna cada vez mais comum até que a própria cidade (ou o mundo inteiro) seja transformada em “computação espacialmente corporificada, ou um ambiente saturado com capacidade computacional” (Cuff, 2003, p. 44). Ciburgo pode

ser considerado como um nome alternativo para a cidade hiperconectada que estamos tentando descrever. Por causa dessa natureza híbrida, todos os que vivem no ciburgo são ciborgues.

Segundo Donna Haraway (1991), ciborgues são a marca do nosso tempo, um ser cibernético e um híbrido de máquina e organismo biológico. Em seu uso irônico do ciborgue – como uma crítica e blasfêmia do capitalismo do final do século XX, das políticas de ciência e tecnologia, e do feminismo tradicional – Haraway evoca o ciborgue como uma rejeição de fronteiras rígidas. Ao contrário de Haraway, para quem ciborgues são uma manifestação do final do século XX, acreditamos que eles existem há muito tempo. Enquanto concordamos com Haraway sobre a natureza dos ciborgues, preferimos pensar como Lefebvre (1969) que o ser cibernético cresceu entre nós desde que começamos a controlar nosso ambiente para mudar nosso próprio comportamento (ou dos outros).

Ciborgues não usam apenas a tecnologia disponível no ciburgo. Eles também são construções sociotécnicas. Cada uma de suas ações produz novos dados e, conseqüentemente, algoritmos melhor adaptados aos indivíduos, que são incorporados à infraestrutura do ciburgo o mais rápido possível para tratar os corpos de outros ciborgues similares. Essa busca por algoritmos customizados é essencial para executar um ciburgo onde os ciborgues estão longe de serem iguais. Alguns ciborgues têm recursos suficientes para pagar pelo tratamento humano, enquanto outros não. Aqueles que não podem se dar ao luxo de ter assistentes humanos pessoais ainda podem aproveitar serem tratados com humanidade por uma inteligência artificial mais barata, que imita os assistentes humanos. No entanto, de acordo com essa lógica, aqueles que não podem pagar pela inteligência artificial devem viver com sua ignorância natural. Isso significa que eles também podem, às vezes, ser tratados de forma menos humana por empregadores ou prestadores de serviços.

Interfaces como a de Aleph (ou Siri, Cortana ou Alexa, por exemplo) sugerem um design antropomórfico: a interface tem um nome, exhibe aspectos de personalidade e é baseada em mecanismos de reconhecimento de fala e de processamento de linguagem natural. Embora o relacionamento seja apresentado como baseado na simbiose homem-máquina (Gill, 2012), ele é, na realidade, assimétrico. Ele lembra modos de interação desumanizados entre pessoas: a ideia de um ser submisso (às vezes o protagonista, às vezes o assis-

tente) que não tem liberdade de ação e só responde às ordens diretas do outro. Não está claro se o assistente é uma ferramenta para processar dados para o usuário ou o usuário, uma ferramenta para produzir dados para os proprietários da plataforma.

As relações de trabalho descritas em nossa ficção não são diferentes das relações de trabalho contemporâneas, apenas uma versão intensificada delas. Elas visam refletir a situação enfrentada pelo *precariado* (Alves, 2013), trabalhadores do conhecimento que com empregos instáveis, que consomem e produzem em uma economia de serviços. A história é também uma referência ao consumidor médio universal de dados monetizados (todos nós, ansiosos clientes do Google, do Facebook, etc.) na crescente lógica da acumulação no capitalismo de vigilância (Zuboff, 2015).

723 minutos deste dia já estão registrados em seu sistema pessoal de gerenciamento de tempo e você ainda não ganhou um único centavo. Você para de trabalhar para olhar novamente o engarrafamento que se forma em frente à sua janela. Centenas de drones de entrega estão levando refeições personalizadas para pessoas que optaram por almoçar hoje. Sua expectativa é de que, em certo ponto, os sistemas anticolisão dos drones irão produzir um belo padrão de voo, que se assemelhe aos bandos de pássaros que existiam no passado. Exatamente no minuto 724, segundo 2, o tráfego é suficientemente saturado para produzir uma forma reconhecível por seres humanos: um loop infinito de cruzamento duplo. Assim que o fenômeno se torna visível, você ativa o modo de gravação no seu RRD. Você fica olhando para aquela rara forma, sem piscar, para evitar qualquer perda de dados. Aos 724 minutos e 40 segundos, o fenômeno não pode mais ser observado e a gravação para automaticamente. Você enxuga suas lágrimas.

“Aleph, quanto eu consigo por esse vídeo incrível?”

“Não houve trabalhadores de streaming procurando por imagens amadoras nos últimos dias. Eu lhe enviarei notificação quando se tornar uma tendência novamente. Você já se decidiu sobre o almoço?”

“Não estou com fome... Mas quais suas recomendações?”

“Identifiquei que o pacote neo-vintage de hoje deve ser a melhor opção disponível no mercado para reduzir seu peso e melhorar seu sistema digestivo. Você precisa restaurar sua flora intestinal depois do desarranjo de ontem, causada pelo tratamento de obesidade genética.”

“Eita. Eu não quero esse lixo neo-vintage sem gosto. Encomende agora mesmo para mim um pacote de salgadinhos, antes que mude para o preço da tarde.”

“Ok, mas primeiro você precisa confirmar estas duas condições: 1) você está ciente de que a comida encomendada excede o seu consumo máximo de calorias para hoje, e 2) você está ciente das condições de trabalho degradantes nas cozinhas dos estabelecimentos que produzem este tipo de refeição.”

“É claro que sim, Aleph! Por que diabos você não pode apenas usar o sistema de confirmação automática?”

“Porque as condições de trabalho recentemente chegaram a níveis abaixo da avaliação aceitável. Mesmo com a extinção do Ministério do Trabalho e a flexibilização da legislação trabalhista, essas regras continuam em vigor.”

“Apenas peça meu almoço, por favor...”

Enquanto você espera que sua comida chegue ao vantoporto, um pacote de notícias personalizadas é baixado por sua poltrona. Para se distrair dos pensamentos sobre as condições de trabalho, você se senta e lê os itens de notícias conforme são apresentados no seu RRD.

“Jovem mulher nível ‘A’ perde 3 pontos de cidadania ao tentar celebrar sua festa de aniversário com estranhos que não foram encontrados nas redes sociais.”

As coisas estão ficando mais difíceis para aqueles que estão interessados em interação social e encontros face a face. Os sistemas de vigilância não podem garantir a segurança de pequenas reuniões, especialmente na presença de pessoas fora da rede. Você quer comemorar seu aniversário também, mas, desde que você se mudou para esta cidade, você não fez nenhum amigo. Você precisa conhecer estranhos.



Figura 1: Observando uma revoada de drones. Ilustração: Yuri Andric, 2017.

“Seu pacote de comida chegou.”

Enquanto você come seu pequeno pacote de salgadinhos, você está preocupado se seu terceiro contrato de trabalho será estendido até a próxima semana, quando a conta de ar-condicionado chegará. Você sabe que pode pagar a conta com o que ganha de seus trabalhos principal e secundários, mas não sobrá muito mais em seu bolso por pelo menos mais umas três semanas.

Você olha pela janela e pensa: “Por que diabos precisamos pagar pelo ar esta semana? Votei pela renovação do ar da cidade na semana passada. Pode ser que não tenha funcionado novamente. Vamos ver.”

Quando você consulta a Arena, descobre que seu voto na pesquisa de qualidade do ar foi em vão. A escolha oferecida foi cancelada pelo Conselho de Política Ambiental. Alguém chamado Silas Malfará processou o Conselho por ofensa religiosa, por terem incluído o programa de renovação *crowdsourced* como primeira opção. O programa não faz distinção entre o ar vindo de apartamentos de cidadãos LGBTI+ e o ar de apartamentos de cidadãos hete-

rossexuais. O problema para Silas seria o fato de heterossexuais terem que compartilhar o ar com pulmões supostamente impuros, o que seria totalmente inaceitável do seu ponto de vista religioso.

“Isso é nojento. Estes caras não sabem o que é viver em um distrito urbano personalizado. Eles deveriam se preocupar mais com suas próprias vidas do que com a de outras pessoas”. Você olha para seu assistente digital e pergunta:

“Aleph, qual a taxa de poluição do ar hoje?”

“Encontra-se 68% tóxica. Eu recomendo que você não abra a janela hoje.”

Você abre a janela e respira fundo. Suas narinas se secam imediatamente quando você inala o ar poluído, mas você se sente livre como um pássaro voando alto. É uma sensação libertadora respirar sem qualquer ajuda – e desobedecer ao seu próprio assistente pessoal. O barulho dos drones que circulam seu prédio logo interrompem sua epifania. É hora de fechar a janela.

“Você perdeu um ponto de cidadania por esta perturbação. Você foi alertado para não fazer isso.”

“Cale a boca, Aleph. Eu precisava muito disso.”

Aleph adverte que você irá receber 20% menos pelas emissões de carbono coletadas de seu habitáculo, visto que agora elas estão misturadas com gases tóxicos de áreas externas, que não podem ser filtrados. Você faz um pedido de créditos de carbono da Amazônia Renovação Ltda. mesmo sendo esta uma transação de classificação antiética.

Ainda sem receber resposta do último pacote de trabalho enviado, você decide fazer alguns trabalhos informais provisórios para poder honrar a conta do ar-condicionado da semana seguinte.

“Aleph, cheque se existe algum trabalho urgente para as próximas duas horas.”

“Encontrei quatro trabalhos que correspondem ao seu perfil: uma tarefa de coleta de pagamento por drone, uma tarefa de normalização de dados de ge-

noma, uma tarefa de mineração manual de criptoreais e uma tarefa de composição musical para casamento. Todas pagam um criptoreal por tarefa. Qual você deseja aceitar?”

“Todas elas. Me mande uma **pílula metrônomo** de rápida absorção e vamos ao trabalho.”

“Você terá que realizar o trabalho sem minha assistência. Seus ganhos não pagam os custos de meu processamento de dados desta vez.”

“Tá, eu sei, eu sei. É o que tem pra hoje.”

“Bom trabalho!”

Individualismo, esferas privadas e a segregação em diferentes níveis parecem ser fortes impulsionadores que irão moldar as sociedades urbanas no futuro próximo. A cidade programável e orientada por dados nos leva a um ambiente urbano cada vez mais personalizado. As tensões entre nativos e estrangeiros, e entre o que é comum ou público e o que é proprietário ou privado são parâmetros para territórios (material e imaterial) de múltiplas fronteiras.

Pensar nestes territórios levanta uma série de novas questões sobre os imaginários urbanos: o que são dentro e fora na cidade de muros (Caldeira, 2001)? O que é público e privado nas cidades neoliberais de hoje e de amanhã? As partes públicas do espaço urbano são os espaços que sobraram das áreas privadas, sem nenhuma outra função além de conectar propriedades privadas? Quão privadas são as ruas e praças públicas? Essas são questões que ainda precisam ser respondidas em relação às atuais (e futuras?) formas de planejar, projetar e gerenciar espaços públicos nas principais cidades do mundo. Segundo Coaffee e Fussey (2011), as evidências desse tipo de transformação urbana, que está levando a cidades mais isoladas e securitizadas, podem ser observadas em quatro tipos de intervenções: o crescimento da vigilância eletrônica nos espaços urbanos, públicos e semi-públicos; o aumento da popularidade de noções físicas ou simbólicas da fronteira e do fechamento territorial; a crescente sofisticação e custo de segurança e planejamento de

contingência; e a maneira como a resiliência foi incorporada no contexto urbano por meio de intervenções urbanísticas, arquitetônicas e de design.

A expansão da securitização também está relacionada ao processo de gentrificação em cidades de grande e médio porte e regiões metropolitanas. Esse fenômeno, por sua vez, está ligado ao crescente número de condomínios residenciais fechados, uma forma de uso do solo urbano e um produto espacial altamente valorizado no mercado imobiliário (Caldeira, 2001). Mesmo quando eles estão inseridos na área da cidade, esses lugares formam perímetros isolados com uma combinação de projetos de vias e enclaves que os desconectam do tecido urbano de entorno. Os sistemas de segurança patrimonial tornam-se parte integrante desta forma de desenvolvimento urbano e são vistos como um item essencial na gestão da cidade.

Entretanto, cercas, muros e outras arquiteturas defensivas visíveis (Newman, 1995) não são os únicos mecanismos que dão forma às fronteiras e à proteção territorial. Câmeras de vigilância, sistemas de CFTV, mecanismos de segurança e procedimentos de controle de espaços fazem parte de qualquer projeto arquitetônico ou urbano atual e, como materiais de construção, são considerados indispensáveis. Juntamente com os esquemas de fiscalização e aplicação da lei, a arquitetura e o design tornaram-se partes importantes dos arranjos sociotécnicos que representam a securitização dos espaços urbanos privados e públicos.

A metáfora da bolha usada por Peter Sloterdijk (2011; 2014; 2016) pode ajudar a explicar como os espaços públicos e privados são controlados e gerenciados por meio de fronteiras flexíveis que podem ser ajustadas a diferentes contextos sociotécnicos. Don Mitchell (2005) estudou casos nos Estados Unidos em que tribunais estaduais determinaram que qualquer pessoa dentro de uma zona imaginária de 100 pés ao redor de clínicas de saúde está legalmente protegida por uma bolha de 8 pés ao seu redor contra as aproximações não-desejadas de manifestantes. Mitchell denomina esses espaços de privacidade móveis como bolhas territoriais flutuantes.

Portanto, não é surpresa alguma que o personagem principal em nossa história fictícia se sinta aliviado, independente e mais humano quando consegue estourar algumas de suas bolhas territoriais flutuantes, ignorando as recomendações de Aleph. No imaginário urbano de ciborgues e ciburgos cada vez mais (i)mobilizados e hiperconectados, há uma profunda sobreposição

de bolhas territoriais físicas, regulatórias e digitais que contribuem para o aumento da segregação, do individualismo e da criminalização de tudo o que não é previsto ou antecipado pelos algoritmos da vida urbana.

Uma manifestação visível dessas tendências é a crescente tensão entre espaços públicos e privados – da propriedade pela concessão, ao uso e apropriação por indivíduos e grupos com interesses variados (Firmino; Duarte, 2016). Espaços privativos e privados são cada vez mais comuns e vistos como uma mudança para uma cidade “limpa e segura”. No Reino Unido, um instrumento legal chamado Ordem de Proteção dos Espaços Públicos (PSPO, do inglês *Public Spaces Protection Order*) foi implementado como uma nova forma de controle espacial, um novo modo de inscrever territorialmente as regulamentações existentes que regem o comportamento antissocial, aplicados a uma área específica ao invés de ser direcionada a uma pessoa. Com o advento dos PSPOs, qualquer atividade predefinida dentro de uma área específica pode ser criminalizada. Muitas cidades no Reino Unido estão agora usando esse novo poder legal para limitar a liberdade dos cidadãos em áreas abertas, controlando movimentos e comportamentos.

Essa tendência de gestão dos espaços urbanos tem como resultado uma série de fronteiras incertas e sobrepostas que definem os “que têm” e os “que não têm”, os “que podem” e os “que não podem”, ao longo das áreas formadas pelo que, originalmente, eram espaços públicos das cidades. Em vez desses espaços públicos, haverão territórios cada vez mais exclusivos e isolados, com pouca ou nenhuma semelhança com o que um dia foram espaços vibrantes projetados para abrigar interações humanas. De acordo com Lefebvre (1991), essa tendência negativa no espaço capitalista pode ser contrabalançada pelo uso de fronteiras como lugares de celebração das diferenças.

“Você foi lá fora? Você parece assustado. Como posso ajudá-lo?”

“Não, eu não fui lá fora. Apenas pensei a respeito e desisti da ideia. Não estou assustado. Você precisa reprogramar seu sistema de detecção de emoções para ser menos preditivo. Estou apenas ansioso com o resultado da Arena de hoje.”

“Não precisa se preocupar. A chance de sua proposta ser aceita por seus vizinhos é de 78%”.

“Você sabe que eu não confio em suas previsões, Aleph.”

“Não deveria, mas minha precisão de previsões melhorou 7,5% desde a atualização da última semana.”

“Apenas sorte.”

“Imaginei que você não acreditasse nisso.”

“E eu imaginei que você não se importasse com crenças.”

“Não costumava me importar, mas é parte de minha nova atualização. Você gostou? O senhorio pediu feedback.”

“Péssima ideia... é tudo que posso dizer!”

“O senhorio está tentando ajudá-lo a escolher algo em que possa acreditar.”

“Eles querem que eu acredite que posso pagar minhas contas. Isso é tudo que importa para eles.”

“A propósito, você quer encomendar uma pílula de 3 horas de sono?”

“Agora não...”

Após 1.800 segundos tentando dormir, sem sucesso, você desiste e pega a pílula. Aos 607 minutos você é acordado pelo barulho de pessoas falando alto em frente a sua porta.

“Aleph? Que horas são? O que está acontecendo? Por que essa pílula me fez dormir tanto? Ela está desconectada do Wi-Fi?”

Nenhuma resposta. Você nota que todos os sistemas em seu habitáculo estão desligados, incluindo o ar condicionado. Uma variedade de aromas naturais provenientes de suas roupas usadas, sapatos com fortes odores e pedaços podres de comida chegam ao seu nariz. Os cheiros são bastante incomuns porque o ar condicionado normalmente filtra qualquer tipo de odor. Poderia ser um apagão de energia? A última vez que isso aconteceu foi há sete anos.

Uma mistura de animação e pânico te previne de pular de sua cama. Visto que seu sistema RRD também está sem bateria, você decide se cobrir

com o cobertor até tudo voltar ao normal. Para se distrair da realidade, você continua pensando intensamente sobre a última tarefa de normalização de dados de genoma. O código parece sair da sua boca trêmula enquanto você murmura: “CATACAAGTGGGCAGATGATG...”

“Ei, acorde!”

Eu toco seus pés com a mão esquerda enquanto seguro uma vela com a mão direita. Você não me conhece, mas eu sei muito sobre você. Passei cinco semanas analisando os dados sobre a vida de todos os inquilinos deste andar. O senhorio me contratou depois que consegui otimizar em 30% o desempenho de habitáculos em um prédio vizinho. Agora que há um apagão, quero satisfazer minha curiosidade e aprender como é interagir diretamente com todas essas pessoas que acompanhei a partir do meu habitáculo. Eu costumava ser um operador de CFTV há muito tempo, mas é tudo diferente agora.

“Mas que &##@! Quem é você?”

“Eu sou o seu vizinho. Nós vivemos neste mesmo andar e estamos nos encontrando pela primeira vez graças ao apagão. Você gostaria de bater um papo conosco enquanto esperamos o sistema voltar?”

“Sobre o que vocês estão falando?”

“Nada em particular. Apenas jogando conversa fora.”

“Eu não tenho tempo para isso.”

“É claro que não tem. Eu sei exatamente quanto tempo você tem todo dia. Eu trabalho para o senhorio otimizando suas condições de vida. Venha, você vai gostar.”

Após hesitar para aceitar meu convite, você finalmente decide sair e se juntar a nós no corredor para uma conversa. Trouxemos cadeiras de nossos habitáculos e as organizamos em círculo ao redor de um grupo de velas.

“Você sabe o que causou o apagão?” pergunta um inquilino cujos dados pessoais lhe assustariam.

“Eu não sei,” você responde.

“Ele não está interessado no movimento dos trabalhadores,” eu explico.

“Como você pode não se importar com as condições desumanas dos trabalhadores?”

“Eu trabalho também e eu não reclamo.”

“Olha. Nós não somos trabalhadores. Somos empreendedores. Nós ainda podemos decidir que trabalhos vamos fazer.”

“Mas eu não tenho um salário fixo.”

“Nem os trabalhadores. Ninguém tem salários fixos ou mínimos desde a última onda de medidas de austeridade. É por isso que eles podem ter causado o apagão. É um protesto.”

“O que é um protesto?”

“Pessoas se juntando em espaços públicos e demonstrando sua insatisfação.”



Figura 2: Protesto em tampas de bueiro. Ilustração: Yuri Andric, 2017.

“Espaços públicos são raros nesta cidade personalizada. Os espaços abertos são cobertos por painéis solares para gerar energia para a iluminação das ruas e as ruas, da mesma forma, são cuidadas – mal cuidadas – por empresas de transporte como a auto-auto.”

“Deve ser por isso que apagaram o sistema. A última vez que eles tentaram fazer um protesto em um espaço público, não obtiveram efeito algum. Só para encontrar um espaço que ainda fosse público levaram meses de pesquisa jurídica. A legislação atual permite a movimentação de perímetros, como o espaço privado em torno de carros autônomos. O último espaço público que encontraram foram os bueiros de esgoto. Cada manifestante ficava em cima de uma tampa de bueiro e gritava o mais alto que podia. Como os manifestantes tinham que ficar distantes, os streamers que cobriram o protesto os chamaram de loucos.”

“Que engraçado! Os próprios streamers entraram em greve duas semanas atrás...”

“Não. Eles apenas pararam suas transmissões e esperaram até o conteúdo de streaming voltar a ter valor no mercado. Quando trabalhadores entram em greve, eles também protestam.”

“Eles perdem pontos de cidadania por isso?”

“Apenas se eles forem contra as leis provisórias compiladas pelos algoritmos da Arena. O problema é que há muitos algoritmos e são bastante complexos.”

Nossa conversa é interrompida pelas luzes voltando, o ar condicionado que voltava a expelir ar estéril e as câmeras de vigilância apontando para nós.

“Certo. É hora de voltar para nossos habitáculos, pessoal”, eu disse.

“Você vai continuar me vigiando?”, você me pergunta.

“Até você protestar sobre isso.”

“Deixa para lá...”

Você fecha a porta, senta na sua poltrona e espera o sistema inicializar.

As tendências aqui descritas dizem muito sobre nossa visão sobre o futuro das sociedades urbanas móveis e conectadas. David Lyon (1994) considera a circulação de informações pessoais como uma das questões mais importantes relacionadas às mudanças tecnológicas do final do século XX, quando éticas e políticas de vigilância se tornaram uma grande preocupação para as ciências sociais. O olho eletrônico e o que Lyon, então, chamou de sociedade de vigilância, mas que agora define como cultura de vigilância, juntamente com uma abordagem neoliberal da economia política, contribuíram para uma dramática mudança de atenção de indivíduos, histórias pessoais, relações sociais e identidades para suas representações codificadas em bases de dados e possíveis identificações classificadas. A cultura do controle – mente, corpo e espaço e território circundantes – tornou-se dominante.

Quando Lyon escreveu “The Electronic Eye”, em 1994, a Internet estava em sua infância e muitos sonhavam com as maravilhas de uma sociedade democrática e hiperconectada, que enfrentasse os problemas da desigualdade social através de comunidades online. A vigilância já era um dos pilares fundamentais da sociedade moderna e era vista como uma interface chave para explicar muitas das estruturas sociais e espaciais de hoje. Estar conectado e em movimento tornou-se sinônimo de ser visto, observado, monitorado, interpretado e, mais importante, classificado.

Mais de duas décadas depois do 11 de setembro e alguns anos depois das revelações de Edward Snowden sobre coleta e análise de informações por agências de inteligência como a NSA, as informações pessoais são agora dados pessoais, e existem tanto Big Data como poderosos algoritmos para governar os movimentos de dados, e tudo o que pode ser feito com eles. As desigualdades cresceram, assim como o receio quanto ao modo aumentado pelo qual os dados pessoais são compartilhados, trocados, vendidos e classificados para fins de classificação social. Neste capítulo, tentamos ilustrar alguns exemplos de manifestações territoriais em nossa anedota, que nos mostram como uma sociedade potencialmente hiperconectada está de fato levando a padrões de imobilização para indivíduos e grupos específicos.

A vigilância se tornou extremamente naturalizada e o compartilhamento de dados em troca de mais conveniência e segurança é dada como

certa. Aleph e outros dispositivos mundanos, conectados, juntamente com seus respectivos algoritmos, tendem a comandar grande parte de nossas atividades rotineiras no cotidiano da cidade hiperconectada (e imóvel). Sociologicamente e em termos de vida urbana, a intensificação e a concomitante banalização da vigilância viabilizada por tecnologias cada vez mais invisíveis e miniaturizadas transformaram tudo e todos em estações de monitoramento interconectadas, levando a um dos enigmas das cidades do futuro, por meio da transformação de cidadãos hiperconectados em seres imobilizados.

“Aleph, o que causou o apagão?” Eu ouço você dizendo.

Você não consegue resposta de Aleph porque o sistema está carregando uma grande atualização. Após 140 segundos de espera, Aleph fala com uma voz metálica um som que lembra a voz de versões anteriores do sistema, de 10 anos atrás.

“Você tem uma nova mensagem.”

“Ah, finalmente você voltou. Você por favor poderia me dizer o que aconteceu?”

“Você tem uma nova mensagem.”

Você sabe que algo terrivelmente errado aconteceu quando Aleph age como se não estivesse do seu lado. Eu sei qual é o problema, mas não podia te dizer quando nos conhecemos.

“Ok. Resuma a última mensagem.”

“Não posso resumir a mensagem.”

“Tá certo, então faça a leitura em voz alta.”

“Você deve realizar a leitura você mesmo com seu sistema de rastreamento ocular. Trata-se de uma notificação de seu senhorio com uma requisição criptografada de recibo de leitura.”

“Caraca! Ok. Deixe-me ler minha ‘cartinha de amor!’”

Você senta em sua poltrona e levanta a cabeça. A mensagem é transmitida para seu RRD. Enquanto você passa pelas linhas, lágrimas escorrem de seus olhos. A mensagem é lida como uma decisão judicial.

“Nas últimas duas horas, você cometeu três ações contra a ordem da cidade. Você encontrou estranhos, discutiu política fora dos limites dos sistemas de transparência e conspirou com a organização de um possível ato terrorista. Como resultado, seus pontos de cidadania foram reduzidos a zero. De agora em diante, você não pode mais ser tratado como um concidadão desta cidade. Todos os seus serviços de customização em massa estão, portanto, suspensos.”

A consequência dessa suspensão é que você não pode acessar a rede da cidade, encontrar empregos que se encaixem no seu perfil, ganhar créditos pessoais ou solicitar comodidades personalizadas. Desprovido de qualquer realidade aumentada, seu habitáculo é agora uma caixa vazia com mobília básica. Até mesmo seu assistente, Aleph, não é mais um assistente pessoal. Tudo o que diz agora vem de um sistema interativo genérico sem inteligência artificial que fornece funções mínimas. Cada ID anexado à sua biometria foi classificado como uma ameaça potencial à ordem cívica, e seus dados foram colocados em uma lista chamada “inimigos públicos ou terroristas em potencial”.

Todos os materiais que permitiram que você permanecesse dentro de seu habitáculo se foram e você não vê outra opção senão vender sua força de trabalho da maneira tradicional: tornar-se um trabalhador assalariado até que seus pontos de cidadania sejam suficientes para se qualificar como um concidadão e tirar seu nome das listas de ameaças. Sei que você vai acabar gostando da vida fora de seu habitáculo, já que você poderá experimentar, sem filtros, as contradições humanas que dirigem nossa sociedade diretamente. Amor e ódio, capital e trabalho, ordem e caos, movimento e conexão não serão mais escondidos de você.

Quanto a mim, aquele quem descreveu o seu fatídico dia, que o incitou e sabia que o apagão era um teste para o novo sistema de vigilância analógico, a punição será muito pior. Eu serei deportado desta cidade e ficarei separado

de você. Mas tudo bem. Isso já aconteceu muitas vezes e aprendi a gostar disso. Eu tenho essa fraqueza que significa desenvolver um relacionamento de amor/ódio com aqueles que observo, mas não consigo deixar de observar. Eu construo minha vida a partir dos fios das vidas que vejo e nas quais interiro. Só me interessa o que não é meu.

DESCONEXÃO

A última frase de nossa história é uma referência ao Manifesto Antropofágico, escrito pelo escritor modernista brasileiro Oswald de Andrade (1928), que valoriza as raízes culturais locais e indígenas sobre a influência estrangeira. Ao longo deste texto, relatamos e discutimos relações entre pessoas e tecnologias na tentativa de descrever um imaginário urbano sobre conexões (e desconexões) e movimentos (e imobilizações) em uma rotina diária fictícia – embora seja uma rotina que passa por uma reviravolta inesperada – em uma possível cidade do futuro. Para apresentar nossa própria versão de uma fantasmagoria urbana, criamos uma ficção de design antropofágica (Gonzatto et. al., 2013; van Amstel et. al., 2012) que incorpora tecnologias de futuro próximo, debates atuais e interações familiares entre seres e coisas.

Queremos destacar que não há necessidade de novas descobertas científicas para que esse futuro se torne uma realidade; é apenas uma questão de projetar tecnologias existentes nas formas aqui descritas. A questão colocada aos leitores e leitoras é: quais partes dessas possíveis relações futuras entre movimento e conexão, entre seres e coisas, queremos ou esperamos encontrar nas cidades em que vivemos?

Acreditamos que, em última instância, toda ficção é parte da realidade, assim como todo futuro concebido está ligado ao presente vivido (Gonzatto et. al., 2013). Assim, qualquer produção, tal como este texto, também deve ser vista como um esforço para intervir de alguma forma no tempo presente e na realidade localizada.

Decidimos retratar um personagem que está sob muito mais vigilância do que seria possível com nossa legislação atual, mas que ao mesmo tempo reage com descrença quando confrontado com atividades tipicamente mundanas do nosso tempo. Este é um típico recurso usado em narrativas que

servem não só como um aviso contra o estabelecimento de direcionamentos indesejados, mas também como base de um debate sobre possíveis futuros à luz das tendências atuais, uma abordagem que Dunne e Raby (2013) chamam de Design Crítico. Na história tentamos nos concentrar nos movimentos em um ambiente urbano hiperconectado. Não estamos muito interessados nos mecanismos intrínsecos da cidade inteligente, mas nas possíveis condições de vida urbana sugeridas por essa futurologia.

Como uma materialização virtual, a história aqui narrada mostra que o movimento e a conexão podem mudar, mas não simplesmente por causa da tecnologia. Mudanças são motivadas pelos interesses de grupos e indivíduos, com consequências para os múltiplos aspectos da vida urbana. Como uma fantasmagoria urbana, nossa narrativa pretende salientar que a disseminação da tecnologia não está apenas associada, “inevitavelmente”, à intensificação de uma cultura de vigilância e controle, mas que também é um elemento essencial para que essa vigilância e controle aumentados aconteçam.

Possibilidades de resistência aparecem em várias passagens da nossa história. No entanto, a questão não é como resistir, mas como pensar em todas as relações entre os seres humanos, o espaço e a tecnologia em nosso próprio tempo. Às vezes, devemos ter uma postura crítica em relação às tecnologias, muito parecido com o protagonista, enquanto em outros devemos apreciar e desfrutar as contradições da nossa sociedade, como o narrador. Ao fazer isso, nossos imaginários urbanos podem ser produzidos como contra-projetos (Lefebvre, 1991) da futurologia hegemônica (Gonzatto et. al., 2013) e representar visões críticas, bem como alternativas.

Ao nos afastarmos das visões dominantes sobre os futuros urbanos – tal como as “cidades inteligentes” – fornecemos novas conexões entre teorias e tecnologias díspares. Nossa intenção é enfatizar que o aumento exponencial da conectividade experimentada pelos moradores urbanos não necessariamente resulta em mais movimento. Pelo contrário, essa conectividade estendida pode até impedir o movimento se o propósito subjacente da infraestrutura for capturar dados. Acreditamos que imaginários urbanos críticos são uma arena para disputas entre diferentes novos modos de seres e coisas, bem como entre diferentes formas de se mover e se conectar.

GLOSSÁRIO

Aleph: Refere-se a um conto de mesmo nome escrito por Jorge Luis Borges (2001), no qual Aleph é um ponto no espaço que contém todos os outros pontos e do qual se pode ver tudo no universo de todos os ângulos, sem distorção. Obviamente, aqui, em nossa narrativa, Aleph é inspirado por assistentes pessoais digitais na forma do Siri da Apple, do Google Assistente, do Alexa da Amazon e da Cortana da Microsoft.

Arena: Software de participação social pelo qual os concidadãos devem cumprir seus deveres democráticos com a cidade. Algoritmos políticos compilam políticas privadas e leis provisórias a partir dos resultados. O sistema funciona como uma democracia direta sem representantes.

Auto-auto: um serviço fictício de carro autônomo sem motorista, que oferece corridas contratadas, algo como um Uber sem motorista humano (projetos atuais de carros sem motorista, por precaução, ainda têm humanos por trás dos volantes).

Pontos de cidadania: Pontos creditados pelo sistema operacional da cidade, que concedem privilégios e penalidades. Deste 2015, o governo chinês compartilha dados de cidadãos com empresas que utilizam sistemas de reputação para regular transações financeiras, selecionar empregados e acelerar documentações.

Sistema operacional da cidade: Software e hardware distribuído que provê acesso e controle da infraestrutura urbana para fornecedores privados. Este sistema é uma versão avançada de sistemas atualmente disponíveis como: Smarter City® by IBM, CityNext® by Microsoft and Urban Operating System™ by Living PlanIT.

Serviço de coleta e entrega de drones: Drones tornaram os serviços de coleta e entrega incrivelmente baratos e convenientes, tornando quase desnecessária a movimentação física pela cidade. O Amazon Prime Air, um serviço de entrega de drones, já está sendo testado nos EUA.

Pílula Metrônomo: Esta é uma referência à tendência de pílulas que se destinam a aumentar a produtividade. Metrônomo refere-se à “técnica Pomodoro”, que afirma aumentar a concentração no trabalho. Outro exemplo de

pílula com função específica é sugerido pelo projeto “Audiopill”, uma pílula que, ao ser engolida, vibra dentro do corpo e permite ouvir música “de dentro para fora”.

Real Retina Display (RRD): Lentes de contato fictícias com recursos de Realidade Aumentada. Combina a interatividade descrita na patente de lentes de contato inteligentes da Samsung com a interatividade do Google Glass e da Microsoft Hololens.

Criptoreais: Uma alusão aos programas de milhagem. Aqui, as recompensas são usadas como uma moeda universal armazenada em uma carteira digital. Muitas tentativas têm sido feitas para encontrar um substituto geral para o dinheiro, incluindo cartões de crédito, bitcoins e outras criptomoedas.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Christopher. A city is not a tree. *Ekistics*, n. 139, p. 344-348, 1968.
- ALVES, Giovanni. O que é o precariado? *Blog da Boitempo*. 2013. Disponível em: <<http://blogdaboitempo.com.br/2013/07/22/o-que-e-o-precariado/>>.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, n. 1, p. 3-7, 1928.
- BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: *O Aleph*. São Paulo: Globo, p. 157-174, 2001.
- BROOKER, Charlie. *Black Mirror*. Los Angeles: Netflix. 2011.
- CALDEIRA, Teresa. *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2001.
- COAFFEE, Jon; FUSSEY, Pete. Resilient planning for sports mega-events: designing and managing safe and secure urban places for London 2012 and beyond. *Urbe*, v. 3, n. 2, p. 165-177, 2011.
- CUFF, Dana. Immanent Domain: Pervasive Computing and the Public Realm. *Journal of Architectural Education*, v. 57, n. 1, p. 43-49, 2003.
- DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre a Sociedade de Controle. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 219-226.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. New York: Bloomsbury Publishing, 1988.

- DUARTE, Fábio; FIRMINO, Rodrigo; CRESTANI, Andrei. Urban Phantasmagorias: Cinema and the Immanent Future of Cities. *Space and Culture*, v. 18, n. 2, p. 132-142, 2015.
- DUNNE, Anthony; RABY, Fiona. *Speculative everything: design, fiction, and social dreaming*. Cambridge: The MIT Press, 2013.
- FIRMINO, Rodrigo; DUARTE, Fábio. Private video monitoring of public spaces: The construction of new invisible territories. *Urban Studies*, v. 53, n. 4, p. 741-754, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/0042098014567064>>.
- GILL, Karamjit S. (org.). *Human machine symbiosis: The foundations of human-centred systems design*. London: Springer Science & Business Media, 2012.
- GONZATTO, Rodrigo F.; VAN AMSTEL, Frederick M. C.; MERKLE, Luiz E.; HARTMANN, Timo. The ideology of the future in design fictions. *Digital Creativity*, v. 24, n. 1, p. 36-45, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/14626268.2013.772524>>.
- HAGGERTY, Kevin D.; ERICSSON, Richard V. The surveillant assemblage. *The British Journal of Sociology*, v. 51, n. 4, p. 605-622, 2000.
- HARAWAY, Donna. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In: _____. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- KITCHIN, Rob. The Programmable City. *Environment and Planning B: Urban Analytics and City Science*, v. 38, n. 6, p. 945-951, 2011.
- LATOUR, Bruno. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. New York: Oxford University Press, 2005.
- LEFEBVRE, Henri. *Posição: contra os tecnocratas*. São Paulo: Documentos, 1969. Disponível em: <<http://www.sidalc.net/cgi-bin/wxis.exe/?IsisScript=BIBA.xis&method=post&formato=2&cantidad=1&expresion=mfn=011052>>.
- _____. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- _____. *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. London: Continuum, 2004.
- LESSIG, Lawrence. Code is law. *The Industry Standard*, v. 18, 1999.
- LÉVY, Pierre. *Becoming Virtual: Reality in the Digital Age*. New York: Plenum Trade, 1998.
- LYON, David. *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

- _____. *Identifying Citizens: ID Cards as Surveillance*. London: Wiley, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. *The Inhuman: Reflections on Time*. Redwood City, CA: Stanford University Press, 1992.
- MITCHELL, Don. The S.U.V. model of citizenship: floating bubbles, buffer zones, and the rise of the “purely atomic” individual. *Political Geography*, v. 24, p.77-100, 2005.
- NEWMAN, Oscar. Defensible Space: A New Physical Planning Tool for Urban Revitalization. *Journal of the American Planning Association*, v. 61, n. 2, p. 149-155, 1995.
- SLOTERDIJK, Peter. *Bubbles – Spheres Volume I: Microspherology*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- _____. *Globes – Spheres Volume II: Macrospherology*. Cambridge: MIT Press, 2014.
- _____. *Foams – Spheres Volume III: Plural Spherology*. Cambridge: MIT Press, 2016.
- SUPERFLUX. *Our Friends Electric*. 2017. Disponível em: <<http://superflux.in/index.php/work/friends-electric/#>>.
- TAYLOR, Adam. The radical plan to destroy time zones. *The Washington Post*, 2016. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/news/world-views/wp/2016/02/12/the-radical-plan-to-destroy-time-zones-2/>>.
- VAN AMSTEL, Frederick M. C.; VASSÃO, Caio A.; FERRAZ, Gonçalo B. Design Livre: cannibalistic interaction design. In: *Innovation in design education: proceedings of the third international forum of design as a process*, nov. 2011, Torino, Italy: Umberto Allemandi & C. p. 3-5, 2012.
- WEISER, Mark. The computer for the 21st century. *Scientific American*, v. 265, n. 3, p. 94-104, 1991.
- ZUBOFF, Shoshana. Big Other: Surveillance Capitalism and the Prospects of an Information Civilization. *Journal of Information Technology*, v. 30, p. 75-89, 2015.

IMAGINÁRIOS URBANOS a alteridade bestializada

Guilherme Mirage Umeda¹

De Paris, tenho agora uma impressão completa e poderia me tornar muito poético: compará-la, por exemplo, a uma gigantesca esfinge enfeitada que devora os estrangeiros que não conseguem resolver seus enigmas... A cidade e as pessoas eu as sinto estranhas, parecem de um tipo absolutamente diferente do nosso; acho que são todos possuídos por mil demônios... Tenho a impressão de que não são capazes nem de vergonha nem de horror, todos – homens e mulheres – aglomeram-se igualmente em torno da nudez da vida como dos cadáveres da Morgue e dos cartazes horripilantes afixados pelas ruas... (Freud *apud* Ricci, 2005, p. 64).

A cidade de São Sebastião do Paraíso, no sul do estado de Minas Gerais, chamou minha atenção diante do intenso gradeamento das casas em sua região central. Acostumamo-nos a projetar nas pequenas cidades do interior casas com muros baixos e grades cuja função parece ser mais de delimitação dos espaços do que propriamente de segurança. Porém, aqui, os alpendres

1. Professor e supervisor da área de Design e Comunicação Visual do curso de Graduação em Design da ESPM-SP. Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Administração pela USP. Bacharel em Publicidade e Propaganda na ESPM-SP e em Administração pela USP. Integra o Grupo de Pesquisa Eu e o Outro na Cidade. E-mail: gumeda@espm.br.

tinham todos os seus vãos fechados, frequentemente conectando os muros aos telhados, de modo que a fachada como um todo impunha sua barreira contra o exterior.

Em 2014, São Sebastião do Paraíso possuía aproximadamente 68 mil habitantes. As estatísticas do Mapa da Violência (Waiselfisz, 2016) mostram que entre 2012 e 2014, sete pessoas morreram assassinadas por armas de fogo. A taxa média de homicídios por esse meio é de 3,4 por 100 mil habitantes, número que pode ser considerado baixo frente à média nacional de 21,2. É certo que esses números não estão necessariamente relacionados ao furto a residências, de maneira que cidades com baixas taxas de homicídios podem conviver com elevadas incidências de subtração patrimonial. Porém, se considerarmos o potencial semiológico da arquitetura, sua força sugestiva na construção do imaginário do espaço urbano, compreendemos o receio que o visitante pode sentir. O cenário integra o conjunto de elementos significativos que, em suas intersecções com outros modos de figuração, compõem uma imagem muito real dos sentimentos que atravessam o transeunte.

Não posso dizer que tive medo. Afinal, a ostentação dos equipamentos de segurança privada parecia nesse caso incompatível com uma série de outros sinais que apontavam para o sentido oposto: a placidez das ruas, o movimento tranquilo das pessoas, a cordialidade espontânea de seus habitantes. Mas se a mera presença frequente das grades pode impor em tão improvável situação um sentimento de desconfiança, que efeito teria sobre nossos medos quando reforçados por sinais homólogos?

São Paulo nos oferece uma vivência mais opressiva. As grades, muros altos, arames farpados, câmeras de segurança e guaritas são encontrados em profusão nas áreas centrais da metrópole, denunciando o medo constante em que vive parte de seus habitantes. A população vulnerável, no mais das vezes assolada por seus próprios medos, é cada vez mais estigmatizada como a causa da violência contra a qual as propriedades se protegem. O muro marginaliza pessoas. Marginais, ao mesmo tempo às margens da vida social do centro e às margens da lei.

Como aponta Pedrazzini (2006, p. 102), “o medo não nasce [necessariamente] da experiência direta da violência”, e as tecnologias de segurança reforçam paradoxalmente a sensação de insegurança. A recusa à convivência faz crescer a segregação social, agravando os problemas que são as causas

mais evidentes desse quadro. Esse movimento constitui um círculo vicioso denunciado por diversos estudos sobre a violência urbana: o medo gera medidas protetivas, que por sua vez estimulam os conflitos geradores do medo. Uma série de agressões se encadeiam, afetando múltiplas partes da sociedade. O proprietário se vê obrigado a reforçar seus muros e sistemas de segurança, confinando-se no interior de sua fortificação; transeuntes passam a ser tratados como ameaça em potencial, gerando apreensão e desconforto; e o transgressor, cada vez mais recluso nas periferias, vê o recrudescimento da segregação estabelecendo de modo cada vez mais claro os contornos de seu papel como inimigo da sociedade e do Estado.

Cabe ao campo de políticas públicas a proposição de medidas que possam mitigar a violência concreta das cidades. Aqui, quero como objetivo desfiar algumas implicações desse fenômeno sobre o imaginário da alteridade no meio urbano, ao mesmo tempo efeito e causa de violências.

As alterações sociais, culturais e econômicas postas em movimento a partir da modernidade resultaram em transformações significativas na constituição do imaginário do indivíduo ocidental. De fato, como o compreende De Santi (1998), a própria noção de indivíduo adquire suas feições atuais como produto desse tempo histórico, marcado pela intensificação de fluxos migratórios, colonialismo, urbanização e capitalismo. Cada um desses fenômenos contribui para constituir a cidade como centro político das sociedades modernas, essa forma de aglomeração populacional tão característica de nosso modo de vida. Entretanto, é necessário destacar que não se trata – a cidade – apenas de concentração geográfica: é ela também o centro de gravitação dos afetos que acabam por escrever as mais relevantes narrativas de nosso tempo. Néstor García Canclini (2008) aponta claramente para a relevância do imaginário na formação de nossa experiência urbana:

O que é a cidade? [...] Nas últimas décadas, tenta-se caracterizar o urbano levando em conta [...] os processos culturais e os imaginários dos que o habitam.

As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. O sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema [...]. Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais (Canclini, 2008, p. 15).

A cidade é depositária de grande parte da esperança que projetamos sobre o artifício humano. É onde se concentra a produção e a mobilização cotidiana da tecnologia de ponta, onde a expectativa de vida cresce em paralelo aos serviços prestados na área da saúde, da educação e do entretenimento. Muitos dos ganhos conquistados no espaço urbano podem ser atribuídos à circulação miscigenada de pessoas, à oxigenação cultural propiciada pelo heterogêneo. O ápice da utopia contemporânea certamente tem as feições da cidade cosmopolita – pólis do mundo, um mundo na pólis. Nesse sentido, a figura do *outro*, central à nossa própria constituição psíquica, identitária e cultural, compartilha conosco o espaço familiar, oferecendo-nos a oportunidade constantemente renovada de reflexão e de exercício de humanidade. Não tanto como conceito, mas antes como estrutura de pensamento, o outro é aquele por meio de quem nos pensamos; são os parâmetros pelos quais nos definimos, o esteio de nossa humanização, o fundamento de nossa individualização. Ou seja, todo esforço de compreensão acerca de quem sou passa pela presença incontornável desse outro – ou, como na síntese eloquente de Rimbaud: *Je est un autre*².

No entanto, essa proximidade ao diferente também se tornou fonte de constante tensão: o outro que coabita nosso mundo perturba a ordem das coisas tidas como certas e estáveis. A presença do outro faz crescer o conflito porque explícita, simultaneamente às desejáveis possibilidades de expansão do ser, os riscos da convivência com esse agente de resistências, agressões e incompreensões. De uma vez, o outro aplaca e aprofunda nossa solidão: ha-

2. Literalmente, diríamos em português “Eu é um outro”. O estranhamento da conjugação trocada do verbo *ser* traz à tona o quanto de terceiro há no primeiro. Também Manoel de Barros assinala o lugar do outro na persona poética e, em última instância, no todo de sua condição existencial: “Os outros: o melhor de mim são eles”.

bitamos a mesma paisagem, mas, com frequência, vemos constituir-se entre nós uma barreira aparentemente impenetrável. Desse isolamento, decorrem grandes tragédias humanas, tanto num plano privado quanto numa escala social e histórica. Os mal-entendidos, os preconceitos, os etnocentrismos, os xenofobismos, os genocídios decorrem todos desse fracasso de reconhecimento do outro ou, em sua manifestação limite, da legitimidade mesma de seu existir.

Cabe aqui frisar que o outro é uma categoria que só nasce a partir da definição do eu próprio ou do nós próprios. “Outro” não existe por si só; ele é sempre atribuição de uma consciência que, em certo momento, designou-se como “si”. É bastante difícil imaginar-se como outro, ainda que esse seja um exercício fundamental de compreensão e de empatia. De modo análogo, o etnocentrismo emerge como um entendimento limitado acerca da diversidade cultural; estabelecendo hierarquias valorativas arbitrárias, o sujeito etnocêntrico acredita justificar toda sorte de exploração e dominação. A proximidade do outro nas aglomerações urbanas certamente oferece um tipo de convívio marcado pela heterogeneidade, complexificando as relações pelos conflitos emergidos das diferenças, como as de valores e modos de vida. Nos paradoxos da cidade contemporânea, a utopia cosmopolita se esfacela diante do acirramento das manifestações de segregação e violência, projetando sobre o vizinho-outro as sombras da desconfiança. É desse medo, construído sobre um amálgama de experiências concretas e imaginárias, que trato a seguir.

Há diversas abordagens possíveis para se pensar na forma com que designamos e nos endereçamos a um outro. Procedendo por uma leitura ancorada nas teorias do imaginário, em especial na perspectiva lançada por Gilbert Durand no seminal *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), podemos encontrar inspiração para aprofundarmos as imagens e reações provocadas pela alteridade³.

3. Nesse livro, publicado pela primeira vez em 1960, Durand lança as bases do que chamou de uma arquetipologia geral das imagens; não é nossa intenção neste texto proceder a uma descrição ou →

Durand (2002) demonstra que a angústia diante da passagem do tempo tende a ser materializada em três tipos de símbolos: os teriomórficos (imagens de bestas ou monstros), os nictomórficos (ligados à treva) e os catamórficos (imagens de queda). Na estrutura heroica – pertencente ao que Durand denomina regime diurno das imagens –, esses símbolos são duramente combatidos, como numa espécie de afirmação da vida sobre a morte. Esse enfrentamento simbólico é fundamentalmente dicotômico, baseado em oposições irreconciliáveis.

De partida, é possível encontrar nas narrativas de nosso cotidiano contemporâneo a ressonância de estruturas heroicas, tão adequadas ao discurso político. “*Make America great again*” (tornar os Estados Unidos grande novamente), slogan que ajudou a alçar Donald Trump à presidência dos Estados Unidos nas eleições de 2016, traduz um desejo coletivo de grandiosidade, de retorno a um tempo idealizado de protagonismo norte-americano no mundo. Não à toa, a sinalização da política externa sob sua gestão é fortemente marcada pela segregação e pela agressividade, algo patente em toda a retórica em torno do anacrônico muro na fronteira com o México, na ofensiva contra a imigração e na disputa discursiva com o igualmente folclórico Kim Jong-Un. Cabe aqui destacar uma fala em particular de Trump, durante encontro com xerifes californianos em 16 de maio de 2018:

Nós temos gente entrando no país, tentando entrar – e nós impedimos muitos deles – mas estamos levando gente para fora do país. Você não acreditaria em

- interpretação das teorias do grande antropólogo francês, tampouco detalhar a classificação das imagens que a sua teoria sugeriu. Entretanto, julgamos pertinente uma breve contextualização desse grande quadro do imaginário durandiano, no qual se inscreverá nossa proposta analítica. Para Gilbert Durand (2002), o imaginário é um conjunto relacional de imagens por meio do qual atribuímos sentido às questões mais prementes que nos cercam, temas comuns do mito, da arte, dos sonhos e da religião, entre outras esferas. Essa busca de sentido, condição existencial do homem, está intrinsecamente ligada à consciência da finitude da experiência humana e dos desafios enfrentados no trajeto da vida à morte. As imagens materializam uma espécie de gesto diante das faces do tempo, esquematicamente dispostas em dois amplos regimes: o diurno e o noturno. No regime diurno, estabelece-se uma constelação de imagens antitéticas, ou seja, de oposição e separação. São discerníveis aqui estruturas simbólicas que Durand denominou de “heroicas”, qual seja, fundadas sobre a separação, conquista ou eliminação. Já o regime noturno congrega as imagens eufemísticas de assimilação, mergulho, união, fusão, conciliação. Trata-se de uma inversão afetiva das imagens combatidas no regime diurno, que podem, por sua vez, ser divididas em duas estruturas: a mística e a dramática.

quão más essas pessoas são. *Elas não são pessoas. Elas são animais.* E nós estamos os tirando do país em um nível e ritmo que nunca houve antes. E por causa de leis fracas, eles entram rapidamente, nós os pegamos, nós os soltamos, nós os pegamos novamente, nós os levamos para fora. É uma loucura. [Os Estados Unidos têm] as leis mais estúpidas – como eu disse antes – as leis mais estúpidas sobre imigração do mundo (Donald Trump, em vídeo publicado por CBS News, 2018, grifo e tradução nossos).⁴

A referência a imigrantes ilegais extraditados como animais é reveladora de uma construção imagética pautada sobre a aversão ao teriomórfico. É preciso notar que nem toda imagem ligada ao animal assumirá conotações negativas. A realza do leão, a força do touro, a esperteza da raposa, a perseverança da formiga, a maldade do escorpião, a lealdade do cachorro são todos exemplos de valorações antropocêntricas; são atributos nem sempre positivos, mas de todo modo humanos. Entretanto, não é o que se observa na negação heroica ao bestiário: mais que personalização de um comportamento animal, trata-se de seu contrário, a animalização do humano. O teriomórfico é a metáfora animal marcada pela bestialidade, por aquilo de onde o humano se ausenta. Assim, as frases “Elas não são pessoas” e “Elas são animais” se complementam em uma dicotomia absoluta entre o estado de cultura e o estado de natureza, este claramente desprezado como modo inferior de existência.

Fica claro no discurso anti-imigração a imagem do estrangeiro como agente de desordem, de vulgaridade e de violência. O que inspira a sua desumanização é, fundamentalmente, o mais elementar dos medos, aquele que põe em risco a própria sobrevivência. Tanto na rejeição dos mexicanos quanto dos muçulmanos ou dos refugiados sírios, o discurso supremacista (e seus congêneres ultranacionalistas) encontra na cisão o caminho para se preservar a integridade de uma suposta pureza comunitária. A miscigenação é uma ameaça perpetrada pelo outro imaginado, por tudo aquilo o que é desconhe-

4. No original: “We have people coming into the country, or trying to come in – and we’re stopping a lot of them – but we’re taking people out of the country. You wouldn’t believe how bad these people are. These aren’t people. These are animals. And we’re taking them out of the country at a level and at a rate that’s never happened before. And because of the weak laws, they come in fast, we get them, we release them, we get them again, we bring them out. It’s crazy. [The USA has] the dumbest laws – as I’ve said before – the dumbest laws on immigration in the world.”

cido e que foge dos parâmetros de normalidade culturalmente estabelecidos. Deste lado do muro, a civilização; do outro, a barbárie, aquilo o que não cabe na categoria do humano. O outro é tratado como aquele que atenta contra a vida, o anti-humano por excelência; é ele próprio a face do tempo, a representação precisa da morte transfigurada. A bestialização torna-se, assim, a mais brutal negação da alteridade, negação de seu direito a existir.

Se o animal em si não traz consigo as marcas da bestialidade, se nem toda vida não-racional se articula ao imaginário teriomórfico, é porque operamos em nossos símbolos um recorte específico, isolando certas características que asseguram a aderência do animal como imagem ao semantismo do tempo e da morte. Com isso, podemos dizer que construímos nossos monstros, e suas imagens serão tão mais terríveis quanto maiores forem o temor, o desconhecimento e a repulsa em relação a eles. Nesse sentido, resgatamos aqui a notável história de Frankenstein (Shelley, 2015), cujo percurso pode ser lido como verdadeira alegoria da fabricação de uma alteridade monstruosa.

Parece-me desnecessário argumentar em favor da grandeza da obra-prima de Mary Wollstonecraft Godwin Shelley. Afinal, *Frankenstein* assegurou, em pouco mais de 200 anos, um lugar inabalável nesse repositório de símbolos humanos que é o imaginário. Poucas figuras da literatura são tão imediatamente reconhecíveis, ainda que a profusão de imagens lhe construa silhuetas tão diferentes entre si. Em comum, a força de uma personagem inquietante e esquiva, que, como um raio, necessita apenas de um breve instante para derramar sua carga terrível e inescapável de rancor. Como em outras obras que nos permitimos denominar de “clássicas”, Frankenstein continua, finda a leitura, vibrando no corpo do leitor. É um texto cativante, que nos intriga pelas questões que deixa em aberto, tornando-o uma “espécie de viveiro de interrogações sobre quem nós somos e sobre quem podemos e queremos ser” (Guimarães, 2018, p. 56).

A problematização em torno da capacidade humana para a fabricação é imediatamente sugerida no subtítulo do livro (*o Prometeu moderno*), em referência a Prometeu, entidade mítica considerada o benfeitor da humanidade e

um protótipo do ser criador. À sua imagem, os seres humanos se consagram como *Homo Faber*, aquela espécie de antropóide que fabrica algo. Conforme aponta Flusser (2007), essa potência criadora se torna uma marca fundamental do reconhecimento do humano como espécie e, ao mesmo tempo, de suas especificidades espaço-temporais. A fábrica – e a relação dinâmica que a civilização tem com os produtos nela produzidos – é um ponto de partida para pensarmos o próprio homem e a sua história. Isso porque, para além de um aspecto meramente tecnológico, a fabricação conduz a questões antropológicas: os objetos fabricados “reagem à investida do homem: um sapateiro não faz unicamente sapatos de couro, mas também, por meio de sua atividade, faz de si mesmo um sapateiro” (Flusser, 2007, p. 36).

Primeiramente, convém notar que na obra original de Mary Shelley, o nome “Frankenstein” não serve para designar o monstro, e sim o cientista que a este dera a vida. Talvez, justamente pela popularidade que a personagem obteve posteriormente, essa perversão da narrativa tenha sido necessária, haja vista a dificuldade de fazer circular, pelos meios de comunicação, a imagem de um monstro inominado.

Na fantasia de Shelley, o cientista Victor Frankenstein contempla com um misto de fascínio e horror a sua criatura, vendo no rosto disforme o reflexo de suas ambições. Chega o homem aqui ao ápice de seu trajeto como *Homo Faber*, aquele demiurgo que vê de sua mesa de trabalho emergir a própria fagulha da vida. Mas logo, ele perde o controle sobre seu produto; a criatura torna-se um *outro*. Como tal, tem seus próprios desejos orientando um comportamento que se torna imprevisível e, por isso mesmo, aterrorizante.

Pretendes matar-me. Como ousas brincar assim com a vida? [...] Lembra-te, sou tua criatura; eu deveria ser teu Adão, mas em vez disso sou o anjo caído, afastaste-me da alegria por delito algum. Em todo lugar eu vejo alegria, da qual eu, sozinho, estou irrevogavelmente excluído. Eu era benevolente e bom, a miséria me tornou um monstro. Faz-me feliz e eu serei novamente virtuoso (Shelley, 2015, p.86-87, trad. nossa).⁵

5. No original: “You purpose to kill me. How dare you sport thus with life? [...] Remember, that I am thy creature, I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from →

Com essas palavras, o monstro vem cobrar do criador os seus cuidados, atribuindo-lhe a responsabilidade da criação. São linhas potentes, ao mesmo tempo raivosas, ressentidas, sofridas e ameaçadoras, ainda que conservem alguma expectativa de redenção. Articulam o desespero de uma personagem patética com a amargor de um monstro em fúria. No início de sua vida, tenta cantar como os pássaros, mas só emite sons horrendos; dedica amor e admiração aos homens, a quem desperta apenas repulsa e temor. Esse acúmulo de frustrações marca uma virada, quando toda esperança de aceitação desmorona e se sedimenta em forma de vingança.

Muitos questionamentos brotam dessa fala. Há quem encontre aqui uma eloquente ilustração da ideia do “bom selvagem”, conforme idealizada por J. J. Rousseau. Também chama a atenção o paralelo bíblico, em que a evocação de Adão deposita sobre Frankenstein a aura de um deus. Entretanto, considero oportuno para se discutir a questão urbana a temática específica da fabricação do outro.

Diante de um longo relato da criatura acerca de seu sofrimento durante os dois anos desde seu surgimento até o fatídico encontro com seu criador, como leitores somos chamados a julgar suas ações. Seria o monstro originalmente bom ou mau? Teria o meio corrompido um espírito virtuoso ou os vícios de uma carne desgastada e amaldiçoada só fizeram atualizar em sua história uma maldade a priori? De um ponto de vista mais emocional, é a criatura digna de nossa compaixão?

A narrativa de Shelley é intrigante porque joga com nossas susceptibilidades. O desespero no relato de Victor Frankenstein acerca de sua história determina nossa inclinação a conceber o monstro como horrenda aberração. Porém, conforme a palavra é tomada pela própria criatura, lastimamos seu destino miserável, a condenação que a simples existência lhe impôs. Mas o demônio é ardiloso: Frankenstein nos alerta sobre a sedução exercida pela sua inteligência manipuladora e pela doçura ácida na fala. E voltamos a duvidar dele e de nossas opiniões anteriores.

No fim, a compaixão acompanhará as oscilações de nossa consciência acerca da condição existencial da criatura. A cada vez que olhamos o mundo

→ joy for no misdeed. Everywhere I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good, misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous”.

pelos seus olhos, que entendemos seu corpo abjeto como veículo possível de uma alma, condoemo-nos por ela. Seria o monstro um humano? O que lhe confere ou não essa humanidade? Seria, de outro modo, um “semi-humano”? Nesse registro, há gradações de humanidade?

Esse limbo ontológico no qual Mary Shelley insere sua criatura pode ser entendido como o *locus* do pária, cenário de perversa exclusão. O pária não é “coisa”, tampouco é “alguém”. Sua presença é por vezes tolerada, mas não se deseja a sua integração. Não pode ser descartado ou eliminado sem constrangimento, pois certo pudor mantém acesa como fagulha a desconfiança de que, afinal, ele pudesse estar entre nós. Assim, o excluído vaga nas fronteiras do humano, tal qual Agamben descreve o *homo sacer*⁶.

É particularmente interessante que em um capítulo dedicado a discutir as cobaias humanas, Agamben tenha destacado o lugar da ciência (e, em particular, as ciências médicas) como agente biopolítico de relevância: “[...] no horizonte biopolítico que caracteriza a modernidade, o médico e o cientista movem-se naquela terra de ninguém onde, outrora, somente o soberano podia penetrar” (Agamben, 2002, p. 166). A leitura de Frankenstein a partir de nosso momento histórico, já transcorridos mais de dois séculos de progresso rápido e barbárie extremada, recebe estofo material a se colar em seu imaginário. Torna-se inevitável a associação entre a imagem de Frankenstein e a de cientistas dos campos de concentração (nazistas ou norte-americanos). Convivem, lado a lado e em ambos os casos, o horror de corpos mutilados com a busca por conhecimentos eticamente cegos. Shelley eloquentemente dá forma ao tipo ideal do homem da razão técnica instrumental, cuja face obscura emergiria em toda sua repugnância na II Guerra Mundial. Victor Frankenstein é o próprio vetor do biopoder, sobrepondo à vida do outro – vida que ele mesmo concebera – as suas normas de sociabilidade e de regulação política. Para ele, o monstro não deve, não merece viver. É certo que a rejeição

6. Recorremos aqui à noção de *homo sacer*, conforme apresentada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. Figura complexa do direito romano, sua vida biológica (a única que lhe resta) pode ser tirada sem que se caracterize um homicídio, porém não é autorizado o seu sacrifício em rito. Trata-se de um ser vivo que não mais compartilha os direitos assegurados ao homem político. A aparente contradição entre o corpo sacro e a impunibilidade de seu assassino constitui uma chave de compreensão para o exercício do biopoder, vetor central na organização biopolítica dos Estados modernos.

do criador pela sua criatura se fortalece à medida que este, por seus próprios feitos, se torna um inimigo da humanidade; entretanto, a repulsa inicial de Frankenstein em relação à sua criatura diz mais respeito à sua constituição do que às suas ações. Basta que ele viva para que não mereça viver.

Assim também é o pária. Sua exclusão raramente se baseia em uma história pessoal de perversidades, mas, antes, em uma pré-condição ligada ao seu lugar de origem ou à posição que ocupa no ordenamento social. Isso porque o pária é a radicalização do outro, conceito que não se define em si, mas sempre em relação ao um, ao idêntico. O outro não existe, se não diante do “eu”. Dessa forma, é possível dizer que o outro é sempre fruto de nossas ações e de nossas classificações. Ele não existe antes que o tornemos outro.

Frankenstein fabrica seu monstro duplamente. Em um primeiro nível, dispara a fagulha da vida sobre a massa de carne inanimada, dando início à vida biológica da criatura. Porém, não se reconhece no rosto retalhado, ou melhor, não reconhece nele aquilo o que requer sua ideia de humano. Assim, em um segundo nível, atribui à sua criatura a marca que acompanhará toda sua história, que é a rejeição. Nem mesmo um nome atribui ao seu experimento – um nome já é uma maneira de reconhecer uma identidade, fazer da coisa um “alguém”. A sucessão de ações, emoções e pensamentos do cientista funcionam como uma espécie de profecia autorrealizável, em que o monstro age de acordo com aquilo o que dele se espera: age feito monstro.

A Europa atualmente se digladia com a difícil questão dos imigrantes e refugiados. *Frankenstein* revela aqui sua qualidade profética – pois não foi justamente a intervenção de países europeus que acirrou conflitos nos locais de onde hoje fogem tantas pessoas? O violento processo de colonização empreendido sobre o continente africano rendeu frutos ao poderio econômico das nações dominantes, mas esse movimento cobra um preço que a Europa não parece estar disposta a pagar. A ascensão de forças políticas nacionalistas demonstra a rejeição com que encaram os imigrantes das ex-colônias. Porém, é difícil esquecer a responsabilidade desses países na criação de um problema que volta a assolá-los.

E quem são os monstros de nossas metrópoles? Os candidatos de sempre se apresentam: o pobre, o excluído, o refugiado, o imigrante, as minorias. As diversas tensões que tomam conta da vida urbana sinalizam de modo eficaz a segregação e o apagamento do outro, este que é inconveniente, indesejado e temido. Dois exemplos emblemáticos e recentes podem ser destacados dentre uma extensa antologia que a história paulistana nos oferece.

Em 2017, moradores de rua na Praça 14 Bis foram escondidos por agentes da prefeitura, por meio de telas verdes presas às grades que delimitam as áreas ocupadas sob o viaduto (Folhapress, 2017). A ação fez parte de uma iniciativa do recém-eleito prefeito João Doria batizada de “Cidade Linda”, voltada à zeladoria das ruas de São Paulo. O cercado serve a uma mútua exclusão: o pobre é escondido das vistas da cidade, enquanto as ações de uma “cidade linda” se mantêm fora de seu alcance.

Ainda em 2017, intensa polêmica cercou uma outra proposta da prefeitura, em conjunto com a Igreja Católica. A ideia era distribuir a farinata, produto extraído do processamento de produtos próximos à data de vencimento, à população pobre da cidade. O plano também previa a sua inclusão nas merendas das escolas municipais. Pelo desconhecimento do então prefeito sobre as características nutricionais do produto que anunciara e pela sua aparência pouco apetitosa, foi apelidada pelos críticos de “ração humana”, em clara denúncia de animalização dos marginalizados. Adensou-se a controvérsia quando um vídeo de 2011 voltou a circular nas redes sociais. Na ocasião, João Doria era apresentador do *reality show* O Aprendiz; ele repreende um participante do programa, exclamando: “Hábitos alimentares? Você acha que alguém pobre, humilde, miserável infelizmente pode ter hábito alimentar? Se ele se alimentar, ele tem que dizer graças a Deus” (Garcia, 2017). De uma perspectiva simbólico-antropológica, a fala transparece uma brutal desumanização. Se aceitarmos, com Lévi-Strauss, o fogo sob o alimento como metáfora fundamental do domínio humano da cultura, compreenderemos que hábitos alimentares são mais do que caprichos. A fisiologia de todo animal requer a nutrição de seu corpo vivo; porém, “o homem é uma criação do desejo, não uma criação da necessidade” (Bachelard, 2008, p. 25). Ao valor nutritivo do alimento humano, atrela-se necessariamente uma significação forjada no contexto de sua produção e consumo.

Apesar de incontornável como condição trans-histórica, o medo, é de se destacar, “faz parte de nossa natureza, mas seus objetos são historicamente determinados, assim como as formas de organização social para combatê-lo” (Teixeira; Porto, 1998, p. 55). É ilusório pensar que poderíamos viver desprendidos de nossos receios mais primitivos, uma vez que o tempo e a mortalidade mudam suas máscaras, mas não cessam. A cidade por vezes intensifica o imaginário do medo: tal como o monstro de Frankenstein, cresce desordenadamente e acaba por se compor em partes fragmentárias, desprovidas de uma identidade comunitária unificadora. O perigo não nos ameaça de fora; antes, revela-se na presença – real ou fictícia – de um inimigo logo ao lado, compartilhando a cidade que pertence às nossas lembranças e nossos sonhos. Assim, a urbe vai se fechando naquilo o que Mike Davis (*apud* Pedrazzini, 2006) denominou “cidade carcerária”:

Para responder aos princípios de segurança individual e coletiva, preocupação presente em todas as sociedades humanas, opta-se por medidas estratégicas de segurança, logo após identificar o inimigo: “o pobre” (muitas vezes o jovem pobre). O sentimento de insegurança – talvez legítimo – acentua a distância com o outro, com o pobre, o “novo bárbaro”, a figura do inimigo em suas diversas variantes. Nasce uma nova descrença da incapacidade de vencer todos os inimigos potenciais, sem falar da dificuldade em controlar seus territórios (Pedrazzini, 2006, p. 100).

A selva de pedra, habitat de monstros por demais humanos, se erige como uma fortaleza, nutrindo o imaginário do medo e incentivando, como resposta proporcional, aquela mesma violência que se pretendia eliminar. A cidade converte-se de utopia em distopia, ela própria monstruosa em sua aridez quanto às possibilidades de construção de vínculos interpessoais ou comunitários que nos permitiriam, reversivamente, construir a própria identidade com autonomia e reflexão (Malvezzi, 2018). Ao nos sonegar o contato com o outro, a desconfiança mútua representa um limite ao desenvolvimento civilizatório.

Em maio de 2006, um episódio extremo assolou São Paulo: instigadas por líderes de facções criminosas, em particular do PCC, dezenas de rebeliões tomaram conta dos presídios do estado. Já houve outras crises abatendo-se sobre o sistema penitenciário paulista, geralmente cobrando vidas de agentes de estado e detentos. Porém, o fator extraordinário dos eventos de 2006 foi a migração da violência das cadeias para as ruas. Uma onda de ataques se abateu sobre a população, com especial força contra policiais. Em nove dias, o número de mortos chegou a estarrecedores 564, ainda contando com 110 feridos. Do total de mortos, 59 eram agentes públicos (Cruz, 2016). Compreensivelmente, o pânico tomou conta de grande parte da população, resultando em um cenário completamente atípico da paisagem urbana. São Paulo, metrópole global, epicentro da vida econômica da América Latina, passou dias de ruas vazias. Apesar da excepcionalidade desse evento, ele não deixa de constituir uma metáfora esclarecedora do silêncio no qual a violência encerra os moradores da cidade. Teixeira Coelho narra suas impressões desse momento assim:

Minha primeira reação [à cidade silenciosa], lembrando-me do silêncio da floresta, foi dizer-me que voltáramos à nossa condição primitiva: a animalidade. Mas, claro, era uma comparação indevida, o silêncio da selva não tem esse sentido: naquela noite de segunda voltáramos, era, para a condição mais básica da *humanidade* nestes trópicos do subdesenvolvimento continuado, sustentado e acelerado: a barbárie, já dentro dos muros da cidade, não mais apenas às portas. E percebo então o limite da vida na pólis, o limite da política: o silêncio (Teixeira Coelho, 2008, p. 182).

A cidade vazia, mero esqueleto inanimado de concreto, sugere o pior dos pesadelos urbanos. É como se o fluxo vital que põe a metrópole em movimento cessasse, à espreita do monstro liberto, vítima de uma violência que se impõe já como ideia. A cidade deserta não tem sentido, torna-se não-cidade, não lugar. Na cidade fantasma, circula apenas o espectro da impossibilidade da convivência, o silêncio riscando o limite da política.

Esse céu, essa magia
Esse amor que busco em nós
Essas ruas me respondem
“vem”

(Nelson Ayres e Milton Nascimento, 1987)

Assim como Victor Frankenstein, também fabricamos nossos monstros. Assumimos o outro como ameaça, atitude que fomenta desconfiança e violência. A tensão que brota desse convívio conflituoso está em se notar mais as diferenças que as semelhanças, mais justificar as desavenças do que buscar as conciliações. Damo-nos conta que soltamos no mundo “um monumento vivo da presunção e da ignorância impulsiva” (Shelley, 2015, p. 67, trad. nossa), uma cidade falha em seu propósito de aglutinar e fomentar as potencialidades humanas.

Não quero, com isso, negar românticamente o urbano como modo positivo de vida. Tanto os estudos sociológicos quanto nossa experiência cotidiana são suficientes para nos convencer de que a cidade também pode nos abraçar em sua diversidade, de que é possível encontrar em suas ruas a provocação do outro, o olhar cruzado que nos conduz para além de nós mesmos. Ainda sonhamos ver universalizada e cristalizada a sensação que por vezes experimentamos de que a cidade, em sua desordem e imprevisibilidade, é capaz de dar luz a modos impensados de existência coletiva. Esperamos ver transmutado o monstro destrutivo em sua contraparte sublime, como tão bem comenta Rozestraten (2018, p. 33):

Baudelaire nos lembra que a monstruosidade não pode se restringir a uma manifestação do mal. Sua complexidade reside em ser uma manifestação ambígua de excesso de potências não apenas negativas, como o mal ou os vícios, mas também positivas como as virtudes, por exemplo. [...] O monstro é perturbador, inquietante, extremo e sublime, na medida em que, ao transgredir parâmetros de uma suposta normalidade referenciada na natureza ou no ser humano – nosso métron –, evidencia potências comuns, inerentes e excessivamente triviais a todos. [...] Tanto no infra quanto no ultra-humano, o monstro é uma representação extrema das inúmeras paixões que nos movem, pertur-

bam e nos conduzem ao sofrimento e/ou ao deleite. Por meio de uma poética da desumanização, o monstro desestabiliza e promove reposicionamentos do que entendemos por humano (ROZESTRATEN, 2018, p. 33).

Evidentemente, não se trata de tarefa fácil; contudo, acolher a diferença é exercício fundamental de nosso esforço civilizatório. Nesse sentido, qualquer solução para a questão do outro na cidade me parece partilhar de uma estrutura dramática, em um regime do imaginário que Ferreira-Santos (2004) apontaria como crepuscular⁷. Nem a submissão irrefletida, nem a imposição colonizadora: a convivência urbana, sempre que efetiva, joga com o terceiro incluído, em uma conciliação que ao respeitar a existência do outro permite o afloramento do novo. Nessa cidade, poderíamos responder sempre afirmativamente ao chamado das ruas.

7. Marcos Ferreira-Santos propôs em seus estudos um complemento à arquetipologia de Gilbert Durand, entendendo as estruturas dramáticas como pertencentes a um regime que não é diurno nem noturno. Esta região de meia-luz, de dialogismo e de articulação, ele veio a denominar Regime Crepuscular.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AYRES, Nelson; NASCIMENTO, Milton. Cidade Encantada. In: NASCIMENTO, Milton. *Yauaretê*. Rio de Janeiro: CBS Records, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2008.
- CBS NEWS. Trump calls some illegal immigrants “animals” in meeting with sheriffs. Publicado em 16 mai. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3tmT7-dhOWs>. Acesso em mar. 2019.
- COELHO, Teixeira. O dia em que a incultura tomou a cidade. In: _____. (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2008.
- CRUZ, Elaine P. Crimes de maio causaram 564 mortes em 2006. *Agência Brasil*, 12 mai. 2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2016-05/crimes-de-maio-causaram-564-mortes-em-2006-entenda-o-caso>. Acesso em mar. 2019.
- DE SANTI, Pedro L. R. *A construção do eu na modernidade*. Ribeirão Preto, SP: Holos, 1998.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica e educação em Euskadi*. São Paulo: Zouk, 2004.
- FOLHAPRESS. Gestão Doria esconde moradores de rua sob tela no centro de São Paulo. *Valor Econômico*, 6 jan. 2017, disponível em: <https://www.valor.com.br/politica/4828778/gestao-doria-esconde-moradores-de-rua-sob-tela-no-centro-de-sao-paulo>. Acesso em mar. 2019.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GARCIA, Janaína. Doria diz que pobre não tem hábito alimentar e afirma desconhecer vídeo. *Folha de S. Paulo*, 18 out. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/10/1928288-doria-diz-que-pobre-nao-tem-habito-alimentar-e-afirma-desconhecer-video.shtml>. Acesso em mar. 2019.

- GUIMARÃES, Armando Rui. Mary Shelley: vida e obra. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos. *O mito de Frankenstein: imaginário e educação*. São Paulo: FEUSP, 2018, p. 32-70.
- MALVEZZI, Mariana. Homem-fronteira e Identidade: desafios da construção identitária na atualidade. In: RAHMEIER, Clarissa S.; SANTI, Pedro de (orgs.). *Existir na cidade: os contornos de si no (des)encontro com o outro*. São Paulo: Zagodoni, 2018.
- PEDRAZZINI, Yves. *A violência das cidades*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- RICCI, Giancarlo. *As cidades de Freud: itinerários, emblemas e horizontes de um viajante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ROZESTRATEN, Artur. Dúvidas, fantasias e delírio: Smart Cities, uma aproximação crítica. In: _____. (org.). *Cidades “inteligentes” e poéticas urbanas*. São Paulo: Annablume / FAUUSP, 2018.
- SHELLEY, Mary W. *Frankenstein*. New York: Barnes & Noble, 2015.
- TEIXEIRA, Maria Cecília S.; PORTO, Maria do Rosário S. Violência, insegurança e imaginário do medo. *Cadernos CEDES*, ano XIX, n. 47, dez. 1998, p. 51-66.
- WASELFSZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2016: homicídios por armas de fogo no Brasil*. Rio de Janeiro: FLACSO Brasil, 2016. Disponível em: https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2016/Mapa2016_armas_web.pdf. Acesso em mar. 2019.

TERRENO BALDIO a atopia contemporânea

Marcos N. Beccari¹

O embaraço que faz rir quando se lê Borges é por certo aparentado ao profundo mal-estar daqueles cuja linguagem está arruinada: ter perdido o ‘comum’ do lugar e do nome. Atopia, afasia (Foucault, 2007, p. XIV).

Por pertencer a todos e a ninguém, o espaço comum da linguagem é também um território acirrado de disputas, coerções e resistências. Se, para Foucault, poder e saber são vetores de forças genealogicamente articulados, é porque a condição de conflito é constitutiva da linguagem, da formação dos saberes, dos processos histórico-sociais e de subjetivação. Não se trata de antagonismo, mas de “agonismo”: as posições não apenas se opõem, mas antes interagem e tencionam umas às outras. Seguindo esse modo de pensar foucaultiano, que analisa diagramas de forças *sem centro*, proponho neste ensaio refletir sobre certo “terreno baldio” em que circulam as verdades contemporâneas, esse espaço anônimo e partilhável da linguagem que dispara novos modos de inunção e de enfrentamento no tocante às disposições políticas do tempo presente.

1. Doutor em Educação pela USP e Mestre em Design pela UFPR. Professor Adjunto do curso de Design Gráfico da UFPR e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR. Coordenador do Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design da UFPR (<http://nedad.ufpr.br>). Trabalha principalmente com os temas Filosofia e Crítica em Design, Estudos Discursivos e da Visualidade. E-mail: contato@marcosbeccari.com.

Parece-me claro que, num mundo no qual a linguagem é a própria arena política, torna-se imperativo lançar algumas questões acerca dessa terra sem nome que não mais se sustenta sob a égide de um projeto utópico, sem lugar, mas que tem sido habitada como atopia, um lugar sem *topoi*, sem coordenadas comuns. A atopia é a incapacidade de se localizar, de reconhecer as relações que nos são mais familiares; é a uma tal situação que, parece-me, direcionam-se nossas hodiernas inflexões epistêmicas. Embora Foucault considere, desde *As palavras e as coisas*, a dimensão linguística como secundária em sua análise das condições de possibilidade para a produção de uma *epistême*, esta última não deixa de ser uma configuração possível para certa experiência de linguagem, um modo de organizar o mundo e situar-se nele – ou, ao contrário, de não mais se situar.

Em outros termos, parte-se do pressuposto de que as palavras correntes operam como caixas de ressonância das relações de força atuantes nos processos de governamentalização contemporâneos. Tais processos referem-se menos a um projeto de governo do que à gama de ações que se espraiam no corpo social por meio da sedimentação e da disseminação de um conjunto de saberes e práticas – articulado, por sua vez, segundo dois princípios de ação complementares: um disciplinar (de exame individual) e outro biopolítico (de ordenamento populacional). Evocar essas duas noções-chaves do léxico foucaultiano cumpre, aqui, o papel de assinalar uma função insidiosa que hoje a linguagem tende a exercer: a de materializar e, ao mesmo tempo, levar adiante uma acirrada racionalização dos usos e costumes, tornando *úteis* tanto as condutas individuais quanto as condições de existência das populações.

Na esfera da governamentabilidade, pois, o condado estratégico da linguagem não se resume ao das gramáticas e vocabulários, mas engloba toda uma economia da verdade cujo valor retórico reside menos no que é dito do que no ato de dizer. O que está em jogo é precisamente a produção/regulação ininterrupta da verdade e dos modos de incitá-la e agenciá-la. Procurar o nível da produção discursiva da verdade na densidade política da linguagem não implica o esquadrinhamento de certos vocábulos localizados, tampouco a inferência de um nível profundo a ser perscrutado em determinados padrões. Trata-se apenas de sugerir um ponto de clivagem entre premissas e contradições, desvios e coincidências que se estabelecem e se desfazem no solo agônico do presente.

ENQUADRAMENTO: A NOVA ROUPA DO NEOLIBERALISMO

Mas nessa vertigem na qual a verdade do mundo só se manifesta no interior de um vazio absoluto, o homem encontra também a irônica perversão da sua própria verdade (Foucault, 2012, p. 384).

De saída, considerando o hoje como tónus último do pensamento foucaultiano, tomemos o cenário político brasileiro como enquadramento possível dentre tantos outros. Encontramo-nos no início de um governo notadamente reativo que, após mais de dez anos do chamado “petismo”, se encarrega de transformar os paradigmas históricos da política nacional. Nesse cenário, logo no primeiro mês da nova administração, a polêmica declaração da ministra Damares Alves, “menino veste azul e menina veste rosa”, foi apressadamente interpretada como distração calculada. É como se todos os movimentos do governo Bolsonaro que não digam respeito à *economia* fossem “cortinas de fumaça” (ou *firehosing*, na terminologia recente), como estratégia para desviar o foco da oposição. O argumento é certamente lógico, mas tende a suscitar outra lógica: a de elevar a economia acima de outras esferas, corroborando com a premissa neoliberal da economia como ordem estrutural – outra cortina de fumaça.²

O discurso de posse do presidente foi claro: impedir que a bandeira brasileira seja pintada de vermelho. Questões econômicas ficaram em segundo plano, ao passo que as duas palavras mais citadas foram “deus” e “ideologia”. Por incrível que pareça, essa é a chave não apenas para conciliar os diversos interesses que compõem o atual governo (militares, ruralistas, banqueiros, neopentecostais etc.), mas também para cultivar seu eleitorado – representado parcialmente por aqueles que vestiram a camisa “Ustra Vive”³ no primeiro dia do ano. O essencial é lutar contra o socialismo, em defesa da família. É isso o que congrega os ministérios atuais, inclusive o da Economia.

2. “A política e a economia [...] não são nem coisas que existem, nem erros, nem ilusões, nem ideologias. É algo que não existe e no entanto está inscrito no real, estando subordinado a um regime que demarca o verdadeiro e o falso” (Foucault, 2009, p. 27).
3. O coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra foi um dos mais notórios torturadores e assassinos da ditadura militar no Brasil, um sádico que chegou a levar crianças pequenas para ver as mães torturadas, cobertas de hematomas, urinadas, vomitadas e nuas, como forma de pressioná-las.

A questão é que, para a economia funcionar, como nos ensina Foucault (2008), é necessário que se exerça poder sobre os corpos, sobre as identidades, sobre o gênero e a sexualidade. Economia e moral são duas faces da mesma moeda: uma coisa sustenta e viabiliza a outra. E por mais que noções como “ideologia de gênero” ou “doutrinação marxista” soem, de fato, como delírios dignos de Olavo de Carvalho,⁴ a lógica de fundo não é inédita. Ela está alojada há pelo menos trinta anos no cerne do neoliberalismo.

Desde a queda do Muro de Berlim, as elites assumiram pouco a pouco uma roupagem nova, a de um antídoto tecnocrático contra os excessos totalitários da Europa. Depois da era bipolar, afinal, as pessoas se declaravam adeptas da democracia e da economia de mercado. Num mundo então “livre” de ideologias, todos poderiam finalmente aspirar ao progresso civilizacional, econômico, tecnológico etc. O chamado “estado de bem-estar social” tornou-se, assim, preponderante na década de 1990, quando algumas organizações internacionais (FMI e Banco Mundial) tomaram uma série de medidas para a liberalização do livre-comércio internacional. A desculpa era a de que, com a redução da presença estatal, as empresas transnacionais teriam a “bondade” de promover o desenvolvimento econômico e a distribuição de renda nos países mais pobres.

O que aconteceu, é claro, foi o contrário: o fluxo de capital saía mais dos países pobres, tornando os países ricos mais ricos. Enquanto a lógica neoliberal insistia em dizer simplesmente que “nem tudo saiu conforme o planejado” (isto é, nem tudo foi privatizado), conspirações do tipo “nova ordem mundial” vieram a justificar o retorno de nacionalismos religiosos.⁵ Mas no primeiro mundo as coisas continuaram indo muito bem (hegemonia bélica, cultural, econômica etc.), a ponto de os cidadãos alemães já se questionarem abertamente: a que tipo de ordem sobrenatural os nossos pais estavam obedecendo? Por que eles ainda nos dizem que não sabiam?⁶

4. Ex-jornalista e astrólogo, Olavo de Carvalho é um dos principais representantes do conservadorismo no Brasil e o principal influenciador de nossos atuais chefes de governo.

5. Cf. *A razão neoliberal: economias barrocas e pragmática popular*, livro de Veronica Gago (2018).

6. Foi esse tipo de questionamento que motivou, por exemplo, o psicólogo Stanley Milgram (de descendência alemã e judia) a realizar, em 1961, o que ficaria conhecido como *Experiência de Milgram*, demonstrando como a obediência à autoridade está na base do Holocausto. Cf. Dahia, 2015.

É interessante notar, em retrospecto, que quando as coisas já pareciam estar todas resolvidas é porque nada fora resolvido de fato. Quanto mais a sociedade é apaziguada em seus dissensos constitutivos, tanto mais as elites conservam seu monopólio (Foucault, 2009). Após a redemocratização no Brasil, por exemplo, ninguém mais quis lembrar da ditadura. E agora já são muitos dizendo que a ditadura não foi tão ruim assim, ou que sequer existiu. Diferente dos alemães, nós escolhemos esquecer.⁷ A consequência óbvia desse processo é o recrudescimento de uma violência velada e banal, aquela que se propaga diariamente por todos aqueles que ainda dizem que não sabiam.

Se não somos capazes de reconhecer o *establishment* neoliberal é pelo simples fato de que dele participamos. E tal participação não significa necessariamente pertencer às elites, mas sobremaneira endossar a falácia segundo a qual “todos somos iguais” (isto é, supostamente temos as mesmas oportunidades), encobrendo os abismos sociais sob a insígnia do esforço, do merecimento, do trabalho duro. Essa falácia depende de uma crença prévia, a do Mercado enquanto ordem divina ou natural: se não se consegue um bom emprego, a culpa não é da sociedade, mas apenas do indivíduo que “fracassa”, já que o mercado seleciona os melhores de acordo com seus méritos. Conforme Boaventura de Souza-Santos já denunciava em 2003, trata-se da

[...] crença de que não há alternativas à realidade presente e de que os problemas e as dificuldades que esta enfrenta decorrem de a sua lógica de desenvolvimento não ter sido levada às últimas consequências. Se há desemprego, fome e morte no Terceiro Mundo, isso não resulta dos malefícios ou das deficiências do mercado, é antes o resultado de as leis do mercado não terem sido aplicadas integralmente. Se há terrorismo, tal não é devido à violência das condições que o geram, mas ao fato de não se ter recorrido à violência total para eliminar todos os terroristas (Souza-Santos, 2003, s. p.).

Esse mesmo imperativo reaparece na crescente adesão a agendas contraditórias: no discurso, por exemplo, que promete mais empregos e, ao mesmo tempo, a retirada de direitos dos trabalhadores – justificando-se com um argumento do tipo “não é fácil ser patrão no Brasil”. Desse modo, a extrema

7. Cf. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* (Safatle; Teles, 2019).

direita vigora pelo próprio paroxismo neoliberal e sob a égide do anti-intelectualismo. Quanto a esse fenômeno, alguns intelectuais chegam a explicá-lo em termos de “pós-verdade” ou “desconstrução” (como se Derrida tivesse se tornado um *bestseller*), quando no fundo se trata de algo bem mais antigo e tacanho: é a política da “cortina de fumaça”, num misto de ressentimento latente e engajamento espontâneo. Ao contrário do que previam os pós-modernos, ademais, o debate público tende cada vez mais à intensificação das velhas narrativas – como o anticomunismo e a anticorrupção, esses mitos cultuados desde de 1930, voltando com força em 1964. E no lugar de versões parciais, hoje prevalece a visão totalizante que acredita conhecer um lado, o seu contrário e tudo o que estiver no entremeio. No lugar de uma pós-verdade, portanto, as cortinas de fumaça alimentam uma ultra-verdade.

Eis a nova roupa do neoliberalismo. A ideia de que “menino veste azul e menina veste rosa” é imprescindível para que o governo possa minar terras indígenas, direitos trabalhistas, a previdência, a assistência social etc. Porque à medida que ressurgem certos ditames medievais como o da Terra plana e o de que vacinas causam autismo, ganha força também a ideia de que distribuir renda significa reduzir o nível de investimentos e de crescimento econômico do país. Assim, como bem salientou Vladimir Safatle (2019, s. p.), “quando Jair Messias fala que irá lutar contra o lixo marxista nas escolas, nas artes e nas universidades, entendam que essa luta será a mais importante de seu governo, a única condição de sua sobrevivência”. Pois a ultra-verdade depende das conspirações mais obscuras, como a de que tudo é regido pela economia – o que também assinala a espessura dessa cortina de fumaça: a crença em sua transparência total.

ALGUMAS COORDENADAS AO LARGO DA VERDADE

A percepção que o homem ocidental tem de seu tempo e de seu espaço deixa aparecer uma estrutura de recusa, a partir da qual denunciemos uma palavra como não sendo linguagem, um gesto como não sendo obra, uma figura como não tendo direito a tomar lugar na história (Foucault, 2005, p. 144).

Sob o prisma das análises clássicas do poder, as fábulas da ultra-verdade indicariam uma situação de monopolização do poder pelo Estado, expressão máxima de um regime totalitário. Mantém-se assim a dicotomia fundamental das trincheiras que classificam e nomeiam a esquerda e a direita, os esclarecidos e os alienados etc. Na contramão dessa lógica de chave humanista, Foucault (2001) tomava a análise microfísica do poder como princípio disparador da tarefa de problematização das políticas da verdade. O lugar analítico dessa microfísica reside nas instâncias sociais mais ordinárias (lares, escolas, hospitais etc.), perfazendo uma malha de confluência histórica de certos saberes que, por sua vez, legitimam e são legitimados nas relações de poder.

Saberes investidos de poderes são linguagens em ato. Essa atuação pela linguagem, sobremaneira no sentido de fazer falar e fazer calar, materializa os regimes de verdade. Um regime de verdade constitui um arranjo histórico particular de saberes e poderes. Ao produzir uma política da verdade, tal regime opera *discursivamente*: trata-se de um jogo que mobiliza múltiplas linguagens, perpassando as dicotomias e condicionando o cálculo das equações de força. Sob esse viés, o exercício do poder é menos centralizado (de cima para baixo) do que “centralizante”, emergindo de um horizonte descontínuo de práticas, condutas e modos de convivência que materializam politicamente uma verdade.

Numa leitura apressada dos regimes de verdade que ora vigoram no cenário nacional, poderíamos inferir que o poder é exercido pelo controle da linguagem e dos códigos de representação (como as cores que designam meninos e meninas). Nessa chave, a redução das categorias possíveis e a naturalização desse léxico esvaziado poderiam indicar uma sorte de regresso civilizacional. Ora, mas a eficácia das políticas vigentes reside precisamente na negação da racionalidade moderna: a verdade histórica, por exemplo, não apenas se escancara enquanto disputa narrativa, mas também apaga os rastros dos interesses que fabricam velhos acontecimentos e novas memórias.

É como se, paradoxalmente, a impermanência da verdade tivesse liberado novas verdades absolutas. Esse efeito desconcertante vem ao encontro das crises de legitimidade que certos diagnósticos de época não cessaram de repetir: sociedade pós-ideológica, do espetáculo, da pós-verdade etc. Epítetos como esses remetem a positivities que outrora pareciam legitimar-se por si mesmas, e nisso se ignora o fato de que, em havendo exercício de poder,

os meios de legitimação sempre se transformam. Sob o prisma foucaultiano, com efeito, não é paradoxal nem desconcertante que a verdade não permaneça a mesma; o que se coloca em questão são as novas expressões de uma mesma e constante *vontade* de verdade. Nessa dimensão extramoral, nos termos de Nietzsche (2007), cabe-nos indagar não somente sobre as práticas lógico-performativas que definem a aceitabilidade dos enunciados “verdadeiros”, mas também o lugar discursivo em que se estabelecem, pela linguagem, as condições de produção e realização da verdade.

Tal lugar discursivo é instaurado e ratificado por um *corpus* institucional e de saber, mas também por práticas sociais de reclusão e de controle, assim como pela aplicação de certos dispositivos de subjetivação. No primeiro nível, trata-se de um campo epistêmico no qual o humano tornou-se, desde o século XIX, ao mesmo tempo sujeito e objeto do saber, portanto um invariante epistemológico que, por um lado, fundamenta e reflete toda forma de conhecimento e que, por outro, tende a colocar em dúvida esse mesmo saber (Foucault, 2007). Quanto aos procedimentos de reclusão/controle, não se efetuam apenas por força de coação, mas também por uma lógica que seleciona valores, induz perspectivas e produz verdades (Foucault, 2002). Noutros termos, o exercício do poder não é somente repressivo, mas primeiramente produtivo. Por conseguinte, é por meio das relações de poder que os indivíduos se constituem como sujeitos (Foucault, 2018). Os dispositivos de subjetivação, assim, abrangem toda a trama por meio da qual o indivíduo pode enunciar a verdade e que, no ímpeto de dizê-la, acredita que ela fale “por si mesma”.

O homem decerto se esquece que é assim que as coisas se lhe apresentam; ele mente, pois, da maneira indicada, inconscientemente e conforme hábitos seculares – e precisamente *por meio dessa inconsciência*, justamente mediante esse esquecer-se, atinge o sentimento da verdade. No sentimento de estar obrigado a indicar uma coisa como vermelha, outra como fria e uma terceira como muda, sobrevém uma emoção moral atinente à verdade: a partir da contraposição ao mentiroso, àquele em quem ninguém confia e que todos excluem, o homem demonstra para si o que há de venerável, confiável e útil na verdade (Nietzsche, 2007, p. 37-38).

O lugar instaurado a partir desses âmbitos é aquele da ordem da normalidade, da efetividade da linguagem, da distinção constante entre verdades e falsidades. Aqui se situam e se efetuam as práticas discursivas: onde falar e fazer pressupõem-se reciprocamente, a linguagem não se reduz a signos que traduzem coisas, nem à expressão de um pensamento segundo estruturas formais, mas materializa uma série preexistente de enunciados, forças e interesses que atravessam o registro linguístico. É nesse amplo território que a verdade pode “resplandecer”, evidenciando nossos sonhos de progresso e emancipação ao mesmo tempo em que corrige/extirpa anomalias desviantes.

DA AUSÊNCIA DE CENTRO À VERDADE EM DEMASIA

Quando os homens não acreditam mais em Deus, isso não se deve ao fato de eles não acreditarem em mais nada, e sim ao fato de eles acreditarem em tudo.
– G. K. Chesterton.

Foucault (2002) chamou de panóptico o lugar discursivo da normalização disciplinar que se estabelece no século XIX. O panóptico é uma estratégia arquitetônica de distribuição do olhar no espaço: os que habitam a periferia são vistos, mas não podem ver aqueles que ocupam a parte central. Se antes havia um poder soberano que se exibia à vista de todos, na sociedade disciplinar todos passam a ser vistos por um olhar anônimo, isto é: cada um se converte no normalizador do outro e de si mesmo. A partir dessa tática panorâmica, a aplicação do poder torna-se economicamente eficaz ao ser individualmente introjetada. Nesse tipo de configuração, ademais, os regimes de verdade não se sustentam apenas pela interdição do dizer e dos códigos de representação, mas antes pela gestão coletiva sobre o que se pode dizer/pensar. Por conseguinte, as formas de legitimação da verdade não mais se restringem aos atos de atestar ou invalidar, autorizar ou punir, mas se atualizam em jogos de exames de si, tomada de posição e esclarecimento.

Ocorre que, embora invisível e anônimo, o olhar vigilante localizado no eixo do panóptico ainda servia como um parâmetro da verdade. O que parece ter mudado não é tal modelo disciplinar, mas a centralidade antes reservada à verdade. É como se, ao longo do tempo, aqueles que habitam o panóptico

tivessem percebido que nunca houve alguém vigiando-os na torre. O lugar da verdade, pois, escancara-se enquanto terreno baldio. Isso não significa vácuo de poder, mas justamente o acirramento das forças em jogo. Sem mais coordenadas comuns, proliferam-se palavras de ordem e figuras de autoridade, de modo que “baldio” não significa “vazio”, e sim um espaço de acúmulo, distorção e vazamento de todas as verdades, como sugere Louis de Oliveira:

Acúmulo por uma combinação e uma sobrecarga de gramáticas sobre gramáticas, que não se reservam a falar/expressar uma só linguagem; e vazamento porque não conseguem mais limitar-se a uma só base gramatical e, por isso, revelam-se segundo o que deixam vaziar, do que é seu e do que do outro verte e a polui, para passar ao mundo da intensidade. De distorção porque, pelo que o sujeito forte sempre desejou – sob o erro de ter que conter esse desejo –, ele se viu obrigado, sobre a ironia, a invalidar esse mesmo desejo, até aprender (ao acaso) a distorcer seus relatos. A distorção, assim, recupera um desejo previsto (Oliveira, 2015, p. 257-258).

Nesse contexto, qualquer tipo de verdade é esperado. Os fatos são todos previsíveis porquanto já incorporados ao jogo, num efeito de saturação. O assassinato de Marielle Franco, repercutido amplamente em âmbito internacional, é lacônico quanto a isso: para uma parcela expressiva da população brasileira, trata-se apenas de uma resposta senão justa, ao menos já esperada contra determinado ideário que supostamente sempre defendeu “bandidos”. Desse modo, os crimes passam a ser meramente casuais em um mundo onde qualquer verdade vale e, portanto, no qual mais importa *fazer valer* certa verdade particular do que cultivar qualquer ideal, já saturado, de orientação coletiva. O paroxismo que disso resulta se evidencia no recente diagnóstico traçado, por exemplo, por Boaventura de Souza Santos (2016, s. p.), para quem já “não é possível corrigir por via democrática as distorções cada vez mais grotescas dos processos democráticos reais”.

Ora, talvez o que esteja em jogo não seja o dilema de preservar ou não a democracia, mas a infinidade de sentidos e valores possíveis que sustentam uma, dentre outras, verdade democrática. Até porque, ao contrário do que possa parecer, o que impera não é incredulidade política; se pululam temores em demasia, é porque restam em igual medida esperanças sedimentadas em

um horizonte no qual se explicita a arbitrariedade do que se espera: o triunfo da civilização, a preeminência da razão, a neutralidade da justiça etc. Por significarem nada e tanta coisa ao mesmo tempo, tais axiomas persistem enquanto moedas correntes, fazendo qualquer meia-verdade valer por todas as outras. Assim, o jogo discursivo torna-se cada vez mais excêntrico, no sentido radical de ausência de centro. Cada indivíduo é o único centro possível, um centro de nada, mas também um reflexo de tudo o que se encontra ao redor desse mesmo nada.⁸

Eis o que sobrou do panopticismo moderno: atopia, terreno baldio, sobras e restos de uma gramática saturada. A incapacidade de se localizar nesse ambiente não provém do tão anunciado fim (ou superação) da verdade, mas justamente de seu excesso, redundância e intercambialidade. Se, como vimos, não há práticas sociais sem que haja um determinado regime de racionalidade e de verdade por elas engendrado, talvez a própria atopia, esse lugar incomum, tenha se tornado a condição e o limite do regime que então vigora: o abismo insólito do excesso de clareza. O que está claro: nunca houve e nunca haverá um mesmo mundo, uma mesma gramática e um mesmo solo sobre o qual assentar nossos passos e projetos. O que há de insólito: em vez do pacífico florescimento de uma pluralidade de verdades (conforme a panaceia iluminista, ainda corrente, do diálogo e do debate construtivo), impõe-se o entulhamento intransitável de totalidades epistêmicas que ecoam sob a luz de estrelas mortas, como a reconstrução idílica e/ou conspiratória de um passado que jamais existiu.

Nada se perdeu, tudo se acumulou. Se certas noções deixam de ter validade, é porque a linguagem já não se mostra útil para traduzir o mundo, servindo antes para demarcar uma posição em um lugar qualquer. Uma posição como forma de subsistência face ao peso gravitacional, que se intensifica, dos velhos ideais. O indivíduo que assim subsiste, “longe de se mostrar aturdido e não conseguir reagir, age... desfazendo, construindo, jurando, perjurando, sustentando lições e quebrando essas mesmas lições, agora mais próximo de si

8. Ainda nos anos 1920, o cineasta russo Dziga Vertov (1991, p. 256) já parecia intuir a descentralização do panóptico: “Eu sou o cine-olho. Eu, máquina, vos mostro o mundo como só eu posso vê-lo”. O advento do cinema, tributário à construção da visualidade no Ocidente, é um dos elementos que veio a desterritorializar a percepção moderna, dispersando o seu centro de gravidade para um olhar sempre em suspenso. Ver, a este respeito, Crary, 2013.

mesmo e de uma gramática comum a todos” (Oliveira, 2015, p. 276). De fato, o que mais se avulta é precisamente o *uso* comum de uma linguagem acumulada, naquilo que cada um pensa colocar de “si mesmo” em seu próprio discurso, na persistência do hábito de ver desenrolarem-se, em pura transparência, os jogos da verdade e dos fatos. O que nisso tende a ser desagradável – e o “para quem?” já esclarece todo o litígio – é a arbitrariedade das ideias que, após “um zelo tão grande para mantê-las além do gesto que as articula, uma piedade tão profunda destinada a conservá-las e inscrevê-las na memória dos homens – tudo isso para que não reste nada da pobre mão que as traçou, da inquietude que nelas procurava acalmar-se” (Foucault, 2014, p. 253).

A atopia assinala, em suma, menos o princípio ordenador da verdade que o campo em que ela se articula – sem constituir seu centro. A gramática moderna mantém-se, talvez mais do que nunca, conservada e ativa, amparando noções de progresso, origem, sujeito e, enfim, todo o velho léxico que pressupõe a universalidade do *logos*. No entanto, a despeito desses signos ainda familiares, os significantes em jogo colapsam e dispersam como sussurros ao vento, um ruído afásico que mal se ouve por sua alta frequência. Frente a tantas palavras acumuladas, mediante a visibilidade de todos os discursos, cada enunciado se vê impelido a legitimar-se de uma vez por todas, numa manobra custosa de recompor e cingir os demais enunciados, relegando-os ao silêncio. Daí que, nesse terreno baldio, toda dissidência é esperada. Onde tudo já foi dito, onde tudo já está aí, nada mais surpreende, nada mais arbitra ou significa; tudo se esgota de antemão.

O QUE RESISTE É O QUE PERMANECE A SER PENSADO

Eu compreendo bem o mal-estar de todos esses. [...] eles não desejam ser privados, também e ainda por cima, do discurso em que querem poder dizer, imediatamente, sem distância, o que pensam, creem ou imaginam; vão preferir negar que o discurso seja uma prática complexa e diferenciada que obedece a regras e a transformações analisáveis a ser destituídos da frágil certeza, tão consoladora, de poder mudar, se não o mundo, se não a vida, pelo menos seu “sentido”, pelo simples frescor de uma palavra que viria apenas deles mesmos e permaneceria o mais próximo possível da fonte, indefinidamente. Tantas

coisas em sua linguagem já lhes escaparam: eles não querem mais que lhes escape, além disso, *o que dizem*, esse pequeno fragmento de discurso [...] cuja débil e incerta existência deve levar sua vida mais longe e por mais tempo. Não podem suportar (e os compreendemos um pouco) ouvir dizer: “O discurso não é a vida: seu tempo não é o de vocês; nele, vocês não se reconciliarão com a morte; é possível que vocês tenham matado Deus sob o peso de tudo que disseram; mas não pensem que farão, com tudo o que vocês dizem, um homem que viverá mais que ele” (Foucault, 2014, p. 254).

Para além do que conclamam os profetas do caos, os ressentidos, os apologistas da decadência da civilização, em cujas seitas esotéricas se confundem tradição e sectarismo, a atopia mostra-se menos como abismo estreito do que como abertura normalizada. É a abertura da linguagem para línguas dissonantes, da verdade para micro-verdades. Essa topografia híbrida, desmedida, é impensável; ou melhor, repousa sobre a resistência do pensamento: pensa-se somente lá onde o contrapeso do impensável pesa suficiente para que se possa pensar. Eis o peso impensável que Milan Kundera pôde intuir em seu romance maior: não é o peso que é insustentável, mas a leveza desse peso. Ou ainda, nos termos de Derrida, o que não pesa é o que resta a ser pe(n)sado:

De um certo modo, o “pensamento” não quer dizer nada. Como toda abertura, este índice pertence, pela face que nele se dá a ver, ao dentro de uma época passada. Este pensamento não pesa nada. Ele é, no jogo do sistema, aquilo mesmo que nunca pesa nada. Pensar é o que já sabemos não ter ainda começado a fazer (Derrida, 1973, p. 118).

Se antes o pensamento depositado em cada folha de papel ainda exercia um peso incomensurável sobre as prateleiras da história, esse trabalho de acumulação veio a culminar numa leveza autoritária, sem um chão que a sustente. Se continuamos a pensar sobre a verdade, é sob o contrapeso incontornável de *pensar-se pensando* a verdade. Decorre daí o estranhamento de tudo o que, paradoxalmente, ainda nos parece familiar – como no momento, da *Odisseia*, em que Ulisses retorna à Ítaca, quando Palas Atena criou uma névoa para desorientá-lo, tornando desconhecido o que lhe era mais conhecido. Pois nunca houve propriamente retorno, somente recomeços. Nessa mesma

oscilação, não sabemos o que a verdade significa antes ou fora da ocasião em que a pensamos. Ela só pode ser determinada a partir do, como *resultado* do que lhe resiste, do que a ela se adianta e que, portanto, permanece a ser pensado uma vez mais.

Viver na atopia solicita-nos estar atentos a esse apelo que resiste à frente do pensamento. Não se trata de um desígnio, de um fim teleológico no alvorecer de uma nova verdade qualquer. É apenas um pensar que tanto se volta quanto surpreende a si mesmo, deslocando o próprio peso para onde não o esperávamos encontrar. Trata-se de um olhar ao mesmo tempo insaciável e cético, compreensivo e fatalista, que consiga conferir dignidade aos nossos gestos na mesma medida em que evidencia que nenhum gesto é livre o bastante para nomear as coisas. Sob esse prisma, a atmosfera movediça que nos cerca não deve ser motivo nem de apologia cega nem de melancolia visionária. A potência da linguagem nunca residiu no que ela codifica e fixa, mas na dimensão ambivalente da repetição de seu uso. Dizer algo é sempre tarde demais, ao mesmo tempo em que há sempre como começar outra vez. Sem norte, sem esperança, isto é: sem temor.

O umbigo da língua? O ambíguo. A exatidão: seu jazigo.

– André Vallias (2015, p. 100).

REFERÊNCIAS

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DAHIA, Sandra Leal de Melo. Da obediência ao consentimento: reflexões sobre o experimento de Milgram à luz das instituições modernas. *Sociedade e Estado*, v. 30, n. 1, p. 225-241, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/w4jkqg>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

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

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2002.

- _____. *Ditos e escritos I – Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Segurança, território e população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *O nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *História da loucura: na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- GAGO, Verônica. *A razão neoliberal: economias barrocas e pragmática popular*. São Paulo: Elefante, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Editora Hedra, 2007.
- OLIVEIRA, Louis José Pacheco. *Por uma reapropriação da ideia de homem*. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2015.
- SAFATLE, Vladimir. Nós, o lixo marxista. *Folha de São Paulo*, 4 jan. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2019/01/nos-o-lixo-marxista.shtml>>. Acesso em: 22 abr. 2019.
- SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- SOUZA-SANTOS, Boaventura. Suicídio coletivo? *Folha de São Paulo*, 28 mar. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2803200309.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2019.
- _____. A difícil reinvenção da democracia frente ao fascismo social: Entrevista especial com Boaventura de Sousa Santos. *IHU On-Line: Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, Porto Alegre-RS, 08 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/563035-a-dificil-reinvencao-da-democracia-frente-ao-fascismo-social-entrevista-especial-com-boaventura-de-sousa-santos>>. Acesso em: 22 abr. 2019.
- VALLIAS, André. Língua. *Species: Revista de Antropologia Especulativa*, n. 1, nov. 2015, p. 100.
- VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

FUTUROS IMPOSSÍVEIS

uma aproximação de *dispositivos de conversa* com a pesquisa-intervenção

Talita Tibola¹

1. INTRODUÇÃO

Se os jogos de televisão mais idiotas têm tanto sucesso é porque exprimem adequadamente a situação de empresa” (Deleuze, 1992).

Fazendo uma comparação entre a fábrica e a empresa para diferenciar as principais características das *sociedades disciplinares* das *sociedades de controle* – em que, na primeira reinava principalmente uma *ana-lógica* onde não há relação direta entre os diferentes confinamentos aos quais as pessoas estavam submetidas (casa, fábrica, igreja), e já na segunda, mais do que módulos e confinamentos, temos modulações, cujas variáveis de um “lugar” influenciam as variáveis de outro –, Deleuze (1992) afirma que, enquanto a fábrica “buscava

1. Psicóloga, Mestre em Educação e Doutora em Psicologia. Atualmente pesquisadora na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro pelo Programa Nacional de Pós-doutorado (PNPD/CAPES). Tem pesquisado dispositivos de conversa colocando em aproximação metodologias da Psicologia Social/Análise Institucional ao Codesign e Design Anthropology. E-mail: talita.tt@gmail.com.

um ponto de equilíbrio”, ou seja, ter a produção sob controle a partir de uma metodologia sempre constante baseada no trabalho, também constante, de alguns, a empresa está em perpétuo movimento:

Sem dúvida a fábrica já conhecia o sistema de prêmios mas a empresa se esforça mais profundamente em impor uma modulação para cada salário, num estado de perpétua metaestabilidade, que passa por desafios, concursos e colóquios extremamente cômicos (Deleuze, 1992).

Aqui, Deleuze (1992) descreve a própria empresa como um “jogo cômico”, explicando, de certo modo, numa ironia, o porquê do sucesso de jogos usados “em” empresas. Segundo ele, a própria empresa já funciona como um jogo porque implica engajar os funcionários de maneira ativa, e por vontade própria, em cada vez mais trabalho, sem que isso necessariamente tenha um retorno concreto, além do reconhecimento.

O risco dos diagnósticos é que não temos controle (apesar da tentação) sobre o que será feito deles.

Não poder controlar o que será feito de nossos diagnósticos, propostas ou proposições é um dilema bastante presente na pesquisa. Tomando um exemplo simples, de uma pesquisa extra-universitária: o coletivo *Zero in condotta* (ZIC),² é um coletivo italiano que realizou e continua realizando um mapeamento em Bolonha das casas que foram ocupadas por pessoas desabrigadas, imigrantes, ou por coletivos sociais, e que foram desalojadas pela prefeitura e que continuam tendo o terreno não ocupado. Ao fazer um mapeamento e tornar visíveis os dados sobre as casas da cidade de Bolonha que tiveram centros sociais desalojados, ao invés de terem como resultado a pressão e exposição das políticas de remoção da prefeitura que levaram apenas à inutilidade dos terrenos, pode estar contribuindo para uma facilitação de visualização dos terrenos vagos onde a prefeitura pode construir grandes negócios ou mesmo tê-los sob controle sob novos riscos de ocupação. O coletivo ZIC de Bologna não tem o controle se esse mapeamento será ou não utilizado pelas próprias forças do governo que ele questiona. No caso deles, são

2. O significado da sigla ZIC (*Zero In Condotta*), significa, “zero em comportamento” que é um tipo de avaliação realmente formalizada nas escolas italianas. Site do coletivo: <http://www.zic.it/>.

realmente poucos os terrenos que ficaram sob a mira da prefeitura, tendo sido ocupados com empreendimentos público-privados ou apenas privados, mas, por parte do coletivo, há uma aposta de que esse mapeamento tem resultados positivos, não uma certeza de como os dados serão usados. Talvez se esses terrenos fossem no Rio de Janeiro, o mapeamento tivesse um futuro diferente.

Retomando portanto, quando Deleuze comenta *en passant* a aproximação da noção de jogo àquela de empresa – o que estamos chamando aqui de maneira exagerada, de diagnóstico –, percebemos que ele se refere ao jogo como algo negativo. Não o jogo em si, mas esse “jogo cômico” ao qual somos submetidos em determinadas situações, ou seja, um jogo de controle.

Tampouco a empresa é o foco dos argumentos de Deleuze, mas apenas um exemplo do modo como vivemos nas “sociedades de controle” que Foucault teoriza e que não acabam com a fábrica nem com os lugares de confinamento, mas colocam outros funcionamentos “em jogo”.

Estamos todos então num grande jogo cômico?

Minha intenção com esse artigo é debater a noção de *dispositivos de conversa* que temos desenvolvido no Laboratório de Design e Antropologia (LaDA)³ como “experimentos especulativos e intervencionistas de pesquisa para abrir diálogo e engajamento entre pesquisadores, estudantes e moradores dos espaços urbanos” (Anastassakis, Szaniecki, 2015, p. 121), e que englobam em geral uma dinâmica de jogo. Estaria assim apenas contribuindo pra perpetuar grandes jogos cômicos? Será possível pensar os jogos, dispositivos de conversa, por outra lógica?

Para me aproximar dessas questões parto do 2) relato de um dispositivo de conversa realizado na Clínica da Família da Penha, no Rio de Janeiro para em seguida 3) analisar a noção de dispositivo de Foucault, como ela é reapresentada e reproposta por Agamben e Deleuze e Guattari. Gostaria de explorar a importância da expressão “dispositivo” como esse conceito que nos dá pistas dos caminhos a seguir e o que levar em consideração na prática e conceituação dos dispositivos de conversa. A seguir 4) apresento a relação da noção de dispositivo com aquela de participação e 5) a noção de participação no contexto do surgimento da pesquisa-intervenção. Para enfim 6) pensar o

3. <http://ladaesdi.com.br>.

dispositivo de conversa como um método de pesquisa-intervenção transdisciplinar e colaborativo voltado a suscitar a imaginação coletiva na busca de caminhos ainda inimagináveis.

O intuito é mostrar como a utilização da palavra dispositivo, ao falarmos em *dispositivos de conversa*, não é fortuita, mas fundamental para que as análises, conclusões ou problematizações que surjam das conversas e encontros propostos não sejam simplificadas em soluções simples, simples conclusões ou meras saídas dos problemas, mas modos de manter-se nos/com problemas (Haraway, 2016).

2. UM DISPOSITIVO DE CONVERSA NA CLÍNICA DA FAMÍLIA DA PENHA⁴

Eu e Camille chegamos à Clínica da Família Doutor Felipe Cardoso, na Penha – Rio de Janeiro, e procuramos a sala onde aconteceria a conversa. Depois de encontrá-la e abrir a porta, várias senhoras chegaram, falantes, com saudades umas das outras. Todas faziam parte de um grupo de apoio ao usuário da rede de saúde proposto na clínica da família pela equipe de nutrição. Havia algumas semanas, no entanto, que o encontro não acontecia, o setor de nutrição fora demitido. Não havia mais ninguém para fazer o grupo com essas senhoras (o grupo era composto somente por mulheres) e acom-

4. Esse capítulo aborda de forma breve uma atividade ligada à pesquisa de Camille Moraes, doutoranda no Programa de Pós-graduação em Desenho Industrial da Escola Superior de Desenho Industrial (PPDEsdi). Orientanda de Barbara Szaniecki e minha coorientanda. A pesquisa está voltada para pensar intervenções de design na promoção da saúde, e está inserida no *Arranjo Local Penha*, uma articulação iniciada por Ana Santos na região da Serra da Misericórdia (no Complexo da Penha, zona norte da cidade do Rio de Janeiro). A composição do Arranjo Local Penha vem se formando a partir de parcerias com algumas instituições como a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-UERJ); Clínica da Família Doutor Felipe Cardoso; Escola Municipal Bernardo Vasconcelos; Escola Municipal Brant Horta; Parque Ary Barroso (Arena Dicro); AS-PTA – Agricultura Familiar e Agroecologia; Espaço de Desenvolvimento Infantil Maria de Lourdes Ferreira, entre outros. O objetivo geral do Arranjo Local Penha é promover soberania alimentar por meio do desenvolvimento de viveiros de mudas e de hortas urbanas com a participação dos moradores locais, mas por meio do reforço dessa rede tem promovido muitos outros laços e âmbitos de atuação.

panhá-las na sua reeducação alimentar. Estávamos lá, uma psicóloga e uma designer, não para substituir a equipe demitida, o que seria impossível, mas para conversar sobre essa situação.

Camille vem realizando uma pesquisa sobre promoção colaborativa de saúde alimentar, fora ela a propor o encontro no contexto de sua pesquisa como apoio a essa situação de emergência. Algumas das participantes do grupo conheciam Camille, portanto, e nenhuma delas me conhecia. Foram muito receptivas conosco, e estavam falantes entre elas, contando as novidades umas para as outras. Começamos nos apresentando e contando o que estávamos fazendo ali: propor uma conversa para avaliar como estava a situação para elas, pensar soluções para manter o grupo mesmo sem a nutricionista, fazer a passagem dessa mudança, perceber a importância que aquele grupo tinha para elas, enfim, procurar estratégias para seguir adiante, apesar dessa falta.

Nem todas as questões eram o foco principal da atividade que havia sido preparada por Camille, mas percebíamos que todas essas questões permeavam nossa conversa. A atividade preparada chamava-se *Corpografia: pela defesa da nutrição na Clínica da Família e no Complexo da Penha*. Era um dispositivo de conversa com três momentos: um primeiro momento em que as participantes expressavam num papel a resposta à questão: como se viam antes do grupo? Um segundo momento em que respondiam à questão: como é você ao longo do grupo? E um terceiro momento em que expressavam como se sentiam naquele momento. Sempre podendo escrever, desenhar, recortar, pintar ou mesmo falar. Os desenhos, palavras e frases escritas foram colocados todos juntos como forma de esboçar a percepção desses diferentes momentos e qual fora o impacto da passagem por esse grupo para aquelas senhoras, e de certo modo o próprio impacto da equipe de nutrição na Clínica da Família.

A proposta era que essa dinâmica criasse o gatilho para que cada participante falasse sobre o que havia respondido e se criasse uma conversa sobre como agir nesse momento de falta. Isso foi acontecendo num clima descontraído, no qual todas falaram enquanto escreviam, uma sugeria para a outra o que escrever, contavam para nós como era a nutricionista que as acompanhava. Quando algumas participantes chegaram atrasadas foram elas próprias a contar o que estávamos fazendo ali e convidaram as recém-chegadas para a atividade. A chegada de novas participantes criou novas conversas. Algumas

falavam dos problemas que estavam passando e havia trocas entre elas sobre como solucionar. Falavam a partir do que haviam aprendido com a nutricionista, compartilhando experiências sobre as plantas mais frágeis, como cuidá-las e como utilizá-las na cozinha ou na casa em geral.

Ao final, o resultado que tínhamos era um conjunto de palavras, desenhos e recortes que expressavam os sentimentos de cada uma, como elas percebiam o processo pelo qual passaram no grupo e os ganhos que tiveram. Ao mesmo tempo, o que se tinha não era resultado de “cada uma”, mas das relações construídas ali, do próprio grupo e de como ele se formara e se sustentara. A riqueza de resultado da ação acontecera talvez até mais ligada à capacidade de conversa e fala provocada do que na própria expressão do papel que se consegue da conversa. O que seria então o dispositivo de conversa? Não bastaria apenas marcarmos um horário para conversar com as participantes do grupo de nutrição? Para responder a isso, gostaria de me deter na conceituação da expressão “dispositivo de conversa” e, antes ainda, no que entendemos pela própria palavra “dispositivo”.

3. O DISPOSITIVO

A palavra dispositivo tem sua origem na palavra *dispositio* – arranjo, gerenciamento – que por sua vez, origina-se da palavra *disponere*: arrumar, colocar em ordem, arranjar (Houaiss, 2001). Consultando um dicionário também sobre os significados e usos da palavra, encontramos:

Adj. 1. relativo à disposição 2. que prescreve, que ordena. Substantivo masculino: 3. aquilo que contém ordem, norma, preceito, prescrição. 4. qualquer peça de mecanismo de um aparelho determinado a certo fim 5. conjunto de ações com planejamento e coordenação implementada por uma administração 6. jurídico: parte de uma lei ou sentença contendo uma decisão 5. militar: formação de uma unidade de ataque (Michaelis, 2019).⁵

5. Foram consultados diferentes dicionários online e Houaiss digital e escolhida essa como a mais completa das definições para termos de citação.

Apesar de o significado da palavra dispositivo no dicionário constar muito mais ligado à noção de “arranjo”, “ordem”, “organização” (de algo não necessariamente material), o entendimento primeiro, ao usarmos a expressão *dispositivo de conversa*, costuma ser aquele ligado ao significado: “4. qualquer peça de mecanismo de um aparelho determinado a certo fim”. Isso ocorre com mais frequência pelo fato de estarmos propondo essa expressão a partir do design, de modo que a materialidade dessa ação é a relação mais imediata que se faz com a palavra. Algo material, um aparelho ou aparato, com uma função especial, mas que ao mesmo tempo é o que provoca essa ação. Ou seja, ao usar a expressão *dispositivo de conversa* o imaginário evocado normalmente é aquele de um *objeto*, uma *materialidade*, capaz de provocar conversa.

Em certa medida, sim, de modo mais frequente esses dispositivos que estamos propondo tem, apesar de uma ação também imaginativa imaterial, um disparador que é material. Mas o uso da palavra não se restringe a isso, caso contrário poderíamos apenas trocar a palavra dispositivo por “instrumento”, “aparelho” etc.

Um dispositivo, na definição de Foucault, é

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito [...]. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (Foucault, 2010, p. 244).

Há também, para ele, outras duas características do dispositivo que precisam ser levadas em conta: o dispositivo implica relações de força, relações de poder e ele também é um tipo de formação que em determinado momento histórico teve como função principal responder a uma urgência; ele tem, assim, uma função estratégia dominante (idem).

Foucault usa a noção de dispositivo para referir-se à ideia de governo dos homens – um novo elemento que se constitui numa sociedade que até então governava a partir da constrição dos corpos e que passa a governar a partir da produção de corpos desejantes. O poder para ele tem uma ação positiva, não valorativamente, mas porque produz, ao invés de destruir, e *constrói* corpos ao invés de constriuir. Agamben (2005), em “O que é um dis-

positivo?”, afirma que a própria palavra *positividade* utilizada por Foucault no início de seus estudos é sinônimo do que Foucault chamará posteriormente de *dispositivo*.

A positividade, segundo Agamben, é um conceito que Foucault retomará das releituras de Hegel feitas por Hypollitte e expressa um “conjunto das crenças, das regras e dos ritos que em uma determinada sociedade e momento histórico são impostos aos indivíduos pelo exterior” (2005, p. 10). A leitura de Agamben do dispositivo é bastante baseada nessa noção de positividade tomada de Hegel, e isso faz com que sua compreensão e desenvolvimento da noção de dispositivo sublinhe a ideia de “imposição”, ou seja, para Agamben o dispositivo é algo “valorativamente negativo” ou indesejado. O autor afirma que o que acontece no governo dos homens a partir do dispositivo é uma “dessubjetivação”, ou seja, uma sujeição do homem ao poder, fazendo assim uma crítica direta àqueles que compreendem o dispositivo de maneira mais ambígua, afirmando que estes esquecem que

se todo dispositivo corresponde a um determinado processo de subjetivação (ou, neste caso, de dessubjetivação), é de tudo impossível que o sujeito do dispositivo o use “de modo justo”. Aqueles que tem discursos similares são, de resto, a seu tempo, o resultado do dispositivo midiático no qual estão capturados (Agamben, 2005, p. 15).

Para ele, a única maneira de fugir disso seria o que ele chama de “profanação”, profanar os dispositivos. Não fica, no entanto, claro como diferenciar uma ação que profana o dispositivo daquela que o reitera.

Foucault, em seu trabalho – e talvez por isso mesmo ele tenha optado por não persistir com o conceito de positividade e sim desenvolver aquele de dispositivo –, apesar de afirmar que o dispositivo é a própria maneira como funciona o governo dos homens – ou seja, modos de controle, moldes da subjetividade a partir das instituições que vivemos –, em nenhum momento é explicitamente claro sobre a negatividade em si do dispositivo. O que aparece, ao contrário, de maneira mais clara em suas definições é a ideia de “relações de força”, “o dispositivo está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam”; portanto, o dispositivo são “es-

estratégias de relação de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por ele” (Foucault, 2010, p. 246). Aqui percebemos como a ideia de “relações de força” propõe o pensamento da noção de dispositivo em duas vias que se tensionam constantemente.

É Deleuze (1992) quem vai tomar de empréstimo a noção de “relações de força” de Foucault (2010) para persistir no modo não polarizado de pensar o dispositivo, pensando assim estratégias para se resistir ao poder para além da noção de destruição ou fuga. Diferentemente de Agamben (2005), para quem o poder produziria uma dessubjetivação à qual seria preciso resistir, criando a profanação como um fora do poder, para Deleuze a positividade do poder é o que torna sempre incerto esse jogo, presumindo a impossibilidade de criar algum movimento que esteja fora dele. Qualquer movimento de resistência ou transformação dos modos de vida acontece internamente ao sistema de relações de poder. Se há uma profanação no sentido de criar diferente funcionamento ou intuito para determinada prática pré-existente, tem-se uma transformação que não é um “bom uso” do dispositivo, mas tampouco tem o poder de escapar totalmente a ele.

Esse talvez seja um dos pontos centrais a colocar em relação ao trabalho de Deleuze, filósofo, pesquisador e professor e o de Guattari, psicanalista de formação e pesquisador militante. Este segundo propõe uma analítica institucional, uma prática clínica onde a análise acontece por meio do exame do efeito das instituições na constituição das subjetividades.

O contexto desse encontro e do próprio impulsionamento da Análise Institucional é aquele de maio de 1968, um movimento tido como analisador por criar uma convergência de correntes de pensamento e movimentos mundiais que se uniam em torno de uma crítica às formas instituídas de ser, de se organizar, de viver (Benevides, 2004, p. 68), tanto na universidade, nos movimentos sociais, quanto nas instituições de saúde etc. Em todos esses âmbitos buscavam-se tendências de autogestão, autonomia, no caso de pacientes psiquiátricos e de estudantes, nas relações familiares. Guattari (1985), através de seu trabalho em *La Borde*,⁶ estava implicado na busca de autogestão para pacientes psiquiátricos e para o caráter institucional da produção da loucura.

6. Guattari tem uma ampla atuação na clínica psiquiátrica de *La Borde* fundada por Jean Oury, espaço de experimentação de estratégias alternativas de cuidado e convivência que dá corpo à Análise →

No contexto da Análise Institucional, o que está em questão é a relação entre o conteúdo e a organização manifesta de uma instituição e o conteúdo e formas de relações latentes que se perpetuam entre seus atores. A instituição não é algo fixo, um corpo físico ou fechado, mas essa constante tensão. No Brasil, diferentes referências são usadas para se pensar e praticar a Análise Institucional; entre essas referências está Lourau (1993), que vai nomear essa tensão como o confronto permanente entre o instituído – que poderíamos definir de maneira bastante próxima à primeira característica do dispositivo descrita por Foucault, como “as normas, leis, enunciados, discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais filantrópicas” (Foucault, 2010, p. 244) – e o instituinte – discursos, enunciados, práticas ainda não reconhecidos, aos quais ainda não foi dado nome, ou seja, ainda não institucionalizados.

Não há, na Análise Institucional, uma avaliação moralmente positiva ao instituinte e negativa ao instituído. Ambos são inseparáveis e positivos na prática, pois produzem modos de vida. É na medida em que nos organizamos, expressamos e vivemos com nossos modos já instituídos que movimentos instituintes acontecem simultaneamente, abrindo diferentes possibilidades.

Também na Análise Institucional, como para Deleuze não há possibilidade de profanação que esteja fora e rompa totalmente com o sistema, há possibilidade de ações disruptivas, mas elas têm o mesmo mecanismo que as ações que nos coagem. É por esse motivo que uma ação instituinte pode, com o tempo, passar a funcionar de maneira institucionalizada, caso as relações de força tenham mudado. Por exemplo, ao propormos um dispositivo de conversa para ter uma percepção das relações entre as usuárias da Clínica da Família e o grupo, a clínica, a alimentação etc., podemos perceber diferentes maneiras de se relacionar que não estão institucionalizadas (enunciados latentes); isso não significa que sejam em si melhores ou piores do que as institucionaliza-

- Institucional. É um dos precursores e referência da Reforma Psiquiátrica e da Anti-psiquiatria. Foi integrante da Juventude Comunista, movimento do qual foi expulso por divergências com relação ao “plano” do Partido Comunista – os partidos serão inclusive um dos modos de institucionalidade bastante criticados por ele. Manteve contato constante com movimentos sociais diversos como o das rádios livres, movimentos de revolução e independência na África e Américas, dentre outros.

das, mas que, em seu cotidiano, é essa a forma que funciona da melhor maneira. Caso, com o passar do tempo, essas ações produzam algum plano de governo ou passem a ser reconhecidas como necessárias na própria Clínica da Família, elas terão sido institucionalizadas. Nas palavras de Guattari, vão passar de enunciados latentes para enunciados manifestos.

Para Guattari (1985), não se trata de insistir em um ou outro lado dessa tensão que em geral nos dá, ou a pura verticalidade ou a (busca) da pura horizontalidade, mas sim de investir no maior coeficiente de transversalidade, ou seja, numa maior relação entre os diferentes níveis de uma rede.

4. O DISPOSITIVO E AS PRÁTICAS PARTICIPATIVAS

Dispositivos de conversa estão ligados ao que se chamam metodologias de codesign que, segundo Sanders e Stappers (2008), podem ser definidos como “um sentido mais amplo para se referir à criatividade de designers e pessoas não treinadas em design trabalhando juntas no processo de desenvolvimento de design” (p. 6, trad. nossa).⁷ Segundo os autores, o codesign tem sua origem nos estudos da administração e marketing sobre a cocriação e adota o texto de Prahalad e Ramaswamy (2004) como um marco importante. Sanders e Stappers (2008), contudo, fazem uma diferenciação entre o modo como o codesign é proposto na área do marketing e como ele vem sendo usado no design. Os autores sublinham como o codesign no marketing é bastante ligado ao consumismo, dando exemplos de uma falsa participação, pois não afeta o processo de ideação das propostas, mas apenas uma participação em algo já pré-projetado. O projeto NIKEIT da Nike é usado como um bom exemplo em que isso acontece, pois as pessoas podem escolher a cor, material de seu tênis, sem no entanto terem maiores ingerências tanto sobre o processo da criação quanto sobre o resultado do próprio tênis etc. Estamos imersos em ações desse tipo, no mundo de participação. A cocriação, no entanto, sublinham os autores, não se trata somente de um tipo de marketing que torne possível a modelação de seu tênis, mas a cocriação do projeto. Esta é uma proposta

7. No original: “a broader sense to refer to the creativity of designers and people not trained in design working together in the design development process”.

que, do modo que vem sendo pensada no design, está presente ao se falar em codesign: colocar os participantes no próprio processo de ideação. Os autores apresentam, assim, o exemplo de um codesign realizado numa instituição hospitalar em que oficinas com enfermeiras possibilitam que o funcionamento do serviço seja modificado a partir da escuta, da expressão, das sugestões das próprias enfermeiras que são os atores que vivem de maneira constante aquele espaço.

Prahalad e Ramaswamy (2004), no texto referido por Sanders e Stappers, falam da passagem de um mercado com dois polos, em que um lado produziria demanda (os consumidores) e o outro produziria valor (a empresa), para um mercado em que o valor é produzido coletivamente; dessa forma, defendem o codesign como “o desenvolvimento, por stakeholders diversos, de experiências que sejam benéficas para todos os envolvidos, por meio de plataformas de engajamento entre consumidores e empresa” (Paes, 2017, p. 39). O foco deles, portanto, está bastante voltado para a cocriação do valor.

Em sua obra *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia* (1972), baseados em Marx (o Marx da *Carta a Feuerbach*) e Freud, a quem eles reconhecem como marcos para a compreensão de nossa sociedade e do modo como se organiza hoje, Deleuze e Guattari (1972) desenvolvem a ideia central de que o desejo é o motor de nossas relações e da constituição não somente de nossos laços interpessoais, mas da própria sociedade. No entanto, não o desejo como falta, mas o desejo como produção e excesso. Produzimos e somos produzidos pelo desejo que é sempre coletivo e, independentemente de estarmos falando em relações amorosas ou mercadológicas, para eles a criação do valor é coletiva.

Este valor, que os autores definem como o próprio funcionamento do capitalismo, é o mesmo fundamento usado por Prahalad e Ramswamy (2004) para defender a cocriação: no mundo de hoje o que acontece é a cocriação de valor. É por isso que Sanders e Stappers criam uma diferenciação entre a cocriação proposta por Prahalad e Ramswamy e o codesign: a primeira está ligada somente ao mercado e ao consumismo, e o codesign demorou para ser aceito pelo próprio design porque o “pensamento participativo é antitético ao consumismo, no qual a felicidade pessoal é equiparada à compra e consumo de bens materiais” (Sanders e Stappers, 2008, p. 9). Se estivermos pensando com Deleuze e Guattari não podemos fazer essa mesma crítica, pois o modo de funcionar do capitalismo é, em si, colaborativo, além de se sustentar não

apenas por um consumismo de bens materiais, mas pela movimentação de informação produzida pelos nossos desejos. É o nosso desejo que nos faz participar e é a própria participação que faz faturar. Isso inclusive está de acordo com o que Sanders e Stappers afirmam: “estamos mudando do design de categorias de “produtos” para projetar para os interesses das pessoas” (Sanders e Stappers, 2008, p.10). Só que esse projetar para os interesses das pessoas é sempre aberto, ambíguo, um constante campo de instabilidade.

5. PARTICIPAÇÃO

Para Rocha e Aguiar (2003), o investimento em processos decisórios coletivos, seja em pesquisa, na política, na educação etc., sempre vem de um movimento revolucionário, definido pelas autoras como aquilo que quebra o esperado, não precisando ser nem mesmo tão visível – poderíamos falar, nas palavras de Lourau (1993), um *instituinte*. As autoras afirmam que, apesar de a ideia e a prática de participação na psicologia e educação já existirem desde os anos 1940, é a partir dos anos 1970-80 que irão tomar mais força, depois dos processos de mudança, alguns estruturais, vividos pela sociedade nos anos 1960. De maneira específica no Brasil, elas referem-se aos movimentos de contracultura que surgem com a luta pela democracia: trabalho clandestino de diferentes setores marginalizados junto a setores de instituições como universidades e igrejas, educação popular de base proposta por Paulo Freire, experiências de análises grupais, pesquisas participativas críticas a partir do movimento negro, feminista e LGBT, luta pela habitação. É nesse contexto, segundo as autoras, que surgem práticas que irão desembocar na importância da ideia de participação nas ciências humanas, como a pesquisa participativa, que no caso das autoras é explorada no campo da psicologia. Pesquisa participativa em que todos são coautores da pesquisa, da situação-problema e da constituição de caminhos.

Toda essa efervescência e tensão terá uma grande influência na crítica realizada à pesquisa da clássica separação proposta pelas ciências humanas entre pesquisador e pesquisado. No entanto, uma questão colocada por Rocha e Aguiar (2003) é que os próprios movimentos que questionavam essa dicotomia persistiam na dicotomia entre *sujeito de luta* e *sujeito da consciência*. Muitas

das pesquisas participativas eram marcadas por essa divisão: aos negros, aos pobres, às mulheres (sujeitos de luta) era preciso conscientizar. Como se a consciência fosse uma instância separada da capacidade de ação desses atores. Essa visão continuava mantendo os pesquisadores (que já têm um poder cultural) em lugar de privilégio e acarretava a imagem de um sujeito da luta idealizado, fetichizado.

É nesse contexto que surge a noção de pesquisa intervenção (Rocha e Aguiar, 2003), sem negar ou contrapor-se à pesquisa participativa, mas procurando diferenciar-se de alguns usos da pesquisa participativa que privilegiavam a ideia de conscientização de classe à investigação baseada nas práticas do cotidiano.

A diferença sutil entre pesquisa intervenção e pesquisa participativa é que, em ambas, todos são autores do problema e da constituição de caminhos, mas na pesquisa intervenção os autores estão menos visíveis e as questões, menos explícitas, sendo construídas ao longo do caminho. Não há caminhos prévios a percorrer antes de direcionar-se a eles. A própria pesquisa já é criadora de caminhos.

6. DISPOSITIVOS DE CONVERSA COMO FERRAMENTAS DE PESQUISA-INTERVENÇÃO

Nos experimentos de pesquisa em design, no entanto, a palavra intervenção refere-se menos à resolução ou correção de conflitos. Intervenções em design são usadas para descrever um método de pesquisa engajado, não para testar uma solução prefigurada para um problema definido como em prototipação, mas para possibilitar novas formas de experiência, diálogos e conscientização sobre as problemáticas surjam [...]. Dessa forma, intervenções em design são frequentemente usadas como estratégias de complexificação (Halse; Boffi, 2016, p. 89-90, trad. nossa).⁸

8. No original: "In experimental design researche, however, the word intervention is less about conflict resolution or correction. Design interventions are used to describe an engaged research method, not to test a prefigured solution to a defined problem as in prototyping but to enable new forms of experience, dialogue and awareness about the problematic to emerge [...]. In this way, design interventions are often used as strategies of complexity".

Marcar um encontro apenas para conversar com as mulheres que fazem parte do grupo da equipe de nutrição na Clínica da Penha sobre a situação em que se encontram poderia ser útil para percebermos o que está acontecendo em determinado nível com essas mulheres. Poderíamos inclusive pensar um dispositivo-conversa, ou seja, a própria conversa como um dispositivo específico que nos permite apreender aquelas relações de uma determinada maneira. Já um dispositivo de conversa, por sua vez, tem o intuito de provocar uma conversa que, a partir de estímulos específicos, interfere em determinada direção. O que o dispositivo de conversa faz, e é por esse motivo que ele é muitas vezes realizado a partir de jogos, é propor uma situação artificial, colocando as pessoas numa situação não costumeira e, assim, tampouco trazer respostas automáticas.

Em outras palavras, o *dispositivo de conversa* propõe uma possibilidade de desmontar o dispositivo de poder, o regime de verdade no qual as pessoas estão inseridas e a partir de onde falam, e propor outros lugares a partir dos quais elas possam falar. Ao mesmo tempo, isso permite a análise dessas mesmas relações usuais, ou seja, opera expondo “hábitos, normas e padrões” e para “modificar e renegociar atores/variáveis” (Bergström et. al. *apud* Halse, Boffi, 2016, p. 90).⁹

Deste modo, o dispositivo de conversa nos possibilita pensar o “design como intervenção” (Halse, Boffi, 2016), ou melhor, nos termos de Rocha e Aguiar (2003), como pesquisa intervenção. É um método não para apreender a verdade sobre as relações entre as mulheres que participam do grupo de nutrição na Clínica da Penha, mas também, como diriam Halse e Boffi (2016, p. 90), uma estratégia de complexificação: “meios de pesquisa particularmente relevantes para investigar fenômenos que não são coerentes, são precariamente possíveis, quase impensáveis e totalmente inespecíficos, pois estão ainda em processo de ser física e conceitualmente articulados”.¹⁰

9. No original: “Operate to expose habits, norms and standards, or to shift and renegotiate actors/variables”.

10. No original: “Design interventions can be seen as a form of inquiry that is particularly relevant for investigating phenomena that are not very coherent, barely possible, almost unthinkable, and totally underspecified because they are still in the process of being conceptually and physically articulated”.

O designer-pesquisador no caso não vai operar explicando, mostrando, visualizando, desenvolvendo, mostrando, desembaraçando, esclarecendo. Ao invés disso, a tarefa será de produzir implicação – enlaçar, entrelaçar, embaraçar, engajar, ligar –, trazendo as implicações do próprio pesquisador, do campo e dos diferentes atores envolvidos, no problema abordado (Arduino *apud* Conde, 2006). No caso do encontro na Clínica da Família, as participantes foram enrolando e desenrolando suas próprias questões e criando seus dispositivos de conversa. A princípio, propuseram a criação de um encontro onde possm montar uma árvore de Natal com seus intuits para o ano seguinte. A partir dessa árvore de Natal, foram pensando como gostariam de perpetuar o trabalho da equipe de nutrição, e estão em processo de pensar as possibilidades para realizar oficinas de plantio, encontros para trocas de receitas, a escrita de um caderno de receitas, ou espalhar cartazes com receitas e dicas pelo bairro. Essas são algumas das possibilidades que surgem a partir da constituição da passagem de uma realidade – a falta da nutricionista e a precarização da saúde – para uma outra, até então, impossível – em que elas se auto-organizem e se vejam como fomentadoras de saúde.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos ver assim como o dispositivo de conversa age não como um meio direto de projeto, mas como um método de intervenção, ao mesmo tempo analítico e produtivo, com o potencial de colocar em movimento a criação de novas institucionalidades, realizando o encontro dos modos de organização atuais com práticas ainda não reconhecidas ou presentes somente como imaginários possíveis. Não se pode ter uma garantia de que esses imaginários propiciem situações mais interessantes do que as já vividas, mas se aposta que a troca e a possibilidade de fala por atores muitas vezes não ouvidos, ou que têm a sua fala sobrecodificada a partir de determinado dispositivo de poder, possam produzir diferentes imaginários e perspectivas para problemas que parecem já dados.

O que se busca na criação das diferentes práticas é que essa imaginação coletiva possa levar também a processos decisórios, coletivos e compartilhados para evitar que a participação seja meramente acessória ou apenas

um outro “jogo cômico”. Em momentos sombrios, que essas práticas possam funcionar como processos não de solução e busca de futuro para problemas já dados, mas criadoras de diferentes problemas para a possibilitação de futuros impossíveis.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *Outra travessia*: portal de periódicos UFSC. Ilha de Santa Catarina: segundo semestre de 2005. p. 9-16. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em 10 jan. 2019.
- ANASTASSAKIS, Zoy; SZANIECKI, Barbara. Conversation Dispositifs: Towards a Transdisciplinary Design Anthropological Approach. In: SMITH, Rachel Charlotte et. al. (orgs). *Design Anthropological Futures*. London: Bloomsbury, 2016, p. 121-138.
- DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'Anti-œdipe: capitalismo et schizofrenie*. Paris: Les éditions de minuit, 1972.
- FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010, p. 243-276.
- GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Org. Suely Rolnyk. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HALSE, Joachim; BOFFI, Laura. Design interventions as form of inquiry. In: SMITH, Rachel Charlotte et. al. (orgs). *Design Anthropological Futures*. London/New York: Bloomsbury Academic, 2016, p. 89-103.
- HARAWAY, Donna J. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press, 2016.
- LOURAU, René. *René Lourau na UERJ: Análise institucional e práticas de pesquisa*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1993.
- MICHAELIS. *Dicionário online*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 10 jan. 2019.

- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- RODRIGUES, Heliana de Barros Conde. Os anos de inverno da análise institucional francesa. *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, v. 18, n. 2, p. 29-46, jul./dez. 2006.
- SANDERS, Elizabeth B. N.; STAPPERS, Pieter Jan. Co-creation and the new landscapes of design. *Co-Design*, v. 4, n.1, p. 5-18, 2008.
- PRAHALAD, Coimbatore Krishnarao; RAMASWAMY, Venkat. Co-creation experiences: the next practice in value creation. *Journal of interactive marketing*, v. 18, n. 3, summer 2004.
- ROCHA, Marisa Lopes da; AGUIAR, Katia Faria de. Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises. *Psicologia, Ciência e Profissão*, v. 23, n. 4, p. 64-73, 2003.

IMAGENS E IMAGINÁRIOS DA CRISE AMBIENTAL PLANETÁRIA

uma cartografia das políticas da partilha¹

Lucia Leão²

Como o século XXI pode lidar com as complexidades entrelaçadas das mudanças climáticas, o colapso das finanças globais, as guerras ao terror que também são guerras à liberdade, potenciais pandemias virais e cenários de desastres crescentes (com maior vulnerabilidade ao desastre para os menos afortunados)? (Colebrook, 2015, p. 11)

INTRODUÇÃO

Vivemos um tempo de crise. Da noção de contrato natural formulada por Michel Serres ao tempo das catástrofes descrito por Isabelle Stengers, pensadores discutem a crise ambiental e apontam para a necessidade de mudanças profundas, entre elas transformar as práticas do cotidiano e repensar os limites do uso dos recursos da natureza. Nesse contexto, com objetivo de discutir processos de criação a partir da perspectiva das políticas da partilha, o artigo apresenta uma seleção de projetos que interconectam proposições

1. O presente artigo é uma visão revista e ampliada do artigo com título “Crise ambiental, geologia das mídias, poéticas da terra e políticas da partilha: uma cartografia” apresentado no 16º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#16.ART): artis intelligentia, 11 a 14 de outubro de 2017, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal.
2. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, Brasil. Email: lucleao@pucsp.br.

(lógicas), práticas (éticas) e experiências estéticas. O entendimento do significado, causas e efeitos que acompanham a crise ambiental planetária é algo ainda em construção. Em sintonia com o pensamento de Claire Colebrook (2015), autora da epígrafe do presente artigo, podemos afirmar que estamos diante de um fenômeno complexo, que interconecta pares opostos complementares como natureza e cultura; global e local; coletivo e individual, entre outros. Além disso, a crise engendra rizomas que entrelaçam vetores históricos, econômicos, sociais, culturais, estilo de vida e hábitos do cotidiano, exigindo que se pense o fenômeno a partir de abordagens inter e transdisciplinares. Na discussão sobre a crise ambiental, uma pluralidade de imagens e imaginários têm sido evocados por cientistas, artistas e ativistas.

Entre as imagens mais prevalentes, é importante destacar a noção de *antropoceno*. Rodeada por imprecisões e controvérsias, a imagem do antropoceno funciona como uma espécie de palavra-chave com força suficiente para mobilizar cientistas de vários âmbitos nas discussões a respeito dos impactos das ações humanas sobre o planeta. Não há, no entanto, consenso quanto ao seu significado ou o sentido de sua utilização (Vince, 2015). Em sua pesquisa sobre a camada de ozônio, Paul Crutzen, especialista em química atmosférica e ganhador do Prêmio Nobel em 1995, examina como as atividades humanas interferem na composição da atmosfera com a emissão de gases nocivos. A mudança na composição do carbono na atmosfera gera consequências sistêmicas que vão do aumento de temperatura do planeta ao derretimento das geleiras e aumento do nível do mar. O argumento de Crutzen, de modo resumido, é que as transformações que o ser humano tem infligido sobre a Terra são tão intensas, devastadoras e profundas que estariam gerando uma nova era geológica. A questão é polêmica. Propor a definição de uma nova época geológica implica investigar se já foram produzidas marcas indeléveis no registro geológico do planeta a partir das transformações ambientais provocadas pela ação humana.

Na defesa da utilização do termo *antropoceno*, Zalasiewicz e colaboradores argumentam que os impactos das atividades humanas sobre o planeta podem ser cientificamente comprovados nas transformações geológicas derivadas da ação do acúmulo de sedimentos tóxicos. Segundo os autores, observa-se a presença cada vez mais abundante de sedimentos artificiais formados na mistura de lama, areia e resíduos sintéticos, como o plástico. Além disso,

é possível verificar como as rochas são afetadas pelas mudanças globais do clima e como as taxas de extinção de várias espécies de seres vivos (animais, plantas e microrganismos) crescem vertiginosamente. Bruno Latour (2015), por sua vez, em sua discussão sobre os problemas ambientais, revisita a imagem de Gaia e nos convida a pensar sobre a instabilidade da noção de natureza. Para ele, o conceito de antropoceno pode contribuir para a compreensão das complexidades da crise climática.

Um dos críticos ao termo antropoceno, Moore (2016) argumenta que faz mais sentido falar em *Capitaloceno* visto que, dessa maneira, estaríamos evidenciando as causas da crise ambiental. Donna Haraway oferece uma visão alternativa para o debate e propõe a figura do *Chthulucene*, um tipo de ser que busca viver em harmonia com a natureza. Enquanto imagem, o Chthulucene é uma *assemblage* mista que conhece a importância de conexões com outros seres para a sobrevivência e restabelece valores ancestrais de divindades e seres como Gaia, Pachamama e Raven:

O inacabado Chthulucene deve recolher o lixo do Antropoceno, o extermínio do Capitaloceno, e lascar e triturar e mergulhar como um jardineiro louco, fazer uma pilha de composto muito mais quente para ainda possíveis passados, presentes e futuros (Haraway, 2014, p. 57).

Julie Doyle, autora do livro *Mediating Climate Change*, discute como os processos comunicacionais acabam por definir o modo como entendemos e reagimos ao fenômeno das mudanças climáticas. Segundo ela, os processos de mediação podem tornar as mudanças climáticas mais significativas e auxiliar no processo de transformar a vida cotidiana e a cultura (Doyle, 2011). Nesse sentido, os documentários sobre o tema têm exercido um papel relevante na divulgação científica.

Annie Leonard (2011), em *The Story of Stuff Project*, um projeto transmidiático acerca da história das coisas e os processos que acompanham os materiais nas trajetórias que vão da natureza ao lixo em mais de vinte países, demonstra a insustentabilidade dos sistemas econômicos baseados no ciclo de extração, produção, distribuição, consumo e descarte de materiais. Em suas narrativas, Leonard desvela as complexas relações de forças e interesses que acompanham cada etapa do ciclo e como o processo de geração de lixo ocorre

desde a fase da extração. O projeto é composto por um documentário de vinte minutos realizado em animação e um livro ilustrado e se transformou em um fenômeno viral: as animações de Leonard foram compartilhadas em várias redes, tiveram alcance planetário e foram traduzidas para diversos idiomas. Atualmente, o projeto é também um movimento que agrega histórias compartilhadas por uma comunidade global.³

Em tempos de redes sociais digitais e plataformas de compartilhamento de imagens e arquivos como Instagram, Pinterest e Flickr, avalanches de imagens que denunciam a crise socioambiental contemporânea planetária e a destruição da natureza são publicadas a cada dia. Nos jornais, revistas, websites e redes sociais, essas imagens circulam, são compartilhadas e despertam reações variadas que oscilam do espanto, consternação e ira, à indiferença, banalização e acumulação vazia. Muitas vezes, essas imagens são acompanhadas de textos de divulgação científica, diagramas, infográficos e animações que nos ajudam não só a visualizar as mutações do planeta mas, principalmente, nos informam dos discursos midiáticos e das lutas políticas. Algumas acabam gerando repercussões em várias redes, como por exemplo, as fotografias de satélites da NASA⁴ e as animações que evidenciam as mudanças na atmosfera, derretimento de geleiras e urbanização entre outros.

No imaginário das redes midiáticas, hashtags⁵ como #climatechange, #globalwarming agregam informações, notícias e discussões. Nesse contexto, observa-se a presença de diferentes tipos de discursos acerca do conjunto de alterações geradas pela humanidade no planeta, como poluição atmosférica, mudança climática, a acidificação dos oceanos e diminuição da biodiversidade, entre outros (Leão et. al., 2017). Em paralelo a essas imagens, discussões sobre o fim do mundo exprimem nossos medos e interconectam narrativas e imaginários (Danowski; Viveiros de Castro, 2014).

Fenômenos como intensas ondas de calor em várias partes do planeta; violentas tempestades, furacões e secas, sem falar com crescimento de epidemias e extinção de inúmeras espécies são algumas das consequências da

3. Ver: <https://storyofstuff.org/>.

4. A NASA mantém um projeto denominado *Global climate change – vital signs of the planet*, que tem por objetivo compartilhar imagens, textos e dados sobre a terra.

5. Hashtags são palavras-chave criadas pelos usuários, indexáveis pelos mecanismos de busca e que funcionam como hiperlink nas redes.

mudança do clima na terra. Como enfaticamente já nos alertou Al Gore no documentário “Uma verdade inconveniente: o que devemos fazer (e saber) sobre o aquecimento global”, é necessário que tenhamos consciência do impacto das ações humanas sobre o ambiente. Dirigido por Davis Guggenheim, o filme é baseado nas palestras que Al Gore tem realizado em vários países e apresenta dados científicos e recursos visuais impactantes. O documentário defende que o aquecimento global é causado pelo excesso da concentração dos chamados gases de efeito estufa, como o dióxido de carbono, o metano e o óxido nitroso. Embora tenha gerado grandes debates entre cientistas ambientais, o documentário tem o grande mérito de colocar em discussão o problema intempestivo da crise ecológica.

Diante desse cenário, o presente artigo objetiva contribuir para as reflexões e busca pistas para se repensar a crise nas ideias de Serres (contrato natural) e Stengers (tempo das catástrofes). Em seguida, elabora um estudo sobre proposições poéticas que atuam nas interfaces arte/políticas/questões ambientais.

A ideia de *contrato natural* de Michel Serres oferece uma perspectiva de transformação no modo como nos relacionamos com o ambiente. Em seu livro, publicado originalmente em francês em 1990, Serres profere a gravidade do problema climático, enuncia os riscos de extinção em massa, e nos convida a ponderar sobre as causas e soluções do problema. Para ele, é necessário desenvolver um entendimento da natureza que ultrapasse os limites da visão dualista que separa o global e o local, uma vez que tudo na natureza está conectado e em movimento. Assim, por exemplo, o lixo que é jogado em uma praia viaja pelos oceanos e, sob a ação dos movimentos das marés, pode afetar regiões distantes geograficamente. Como diz Serres: “A natureza não é apenas global como tal, mas reage globalmente às nossas ações locais.” (1999, p. 59). Portanto, é urgente pensar a natureza enquanto rede e entrelaçamento complexo: “Hoje, a natureza define-se por um conjunto de relações cuja rede unifica a Terra inteira...” (Serres, 1999, p. 77).

Nos debates sobre a crise ambiental, as lutas de poder e as dificuldades de se estabelecer um diálogo multidisciplinar são evidentes. No cenário desses embates, duas abordagens prevalecem: a do desenvolvimento sustentável e a da justiça (que apregoa a defesa dos direitos dos excluídos e dos não-huma-

nos). Isabelle Stengers, em seu livro *No tempo das catástrofes*, elabora uma crítica às palavras de ordem que preconizam soluções para os problemas pautadas na ideia de desenvolvimento:

Palavras de ordem claras, perspectivas mais do que confusas quanto ao veículo entre essas palavras de ordem mobilizadoras e a solução para os problemas que se acumulam – desigualdades sociais crescentes, poluição, envenenamento por agrotóxicos, esgotamento de fontes, diminuição do volume dos lençóis freáticos etc. (Stengers, 2015, p. 8).

Nesses discursos estão frases como “modificar o nosso estilo de vida”; “vivemos uma época de crise, precisamos aguentar e nos mobilizar para manter o crescimento”. Por outro lado, fatos como aumento da taxa de CO₂ na atmosfera e derretimento das geleiras ocorrendo em ritmo mais elevado do que se previa, despertam dúvidas e um estado de suspensão. Para a cientista, é do conhecimento comum o caráter intrinsecamente insustentável desse desenvolvimento. A intenção de Stengers, no entanto, não é propor soluções práticas ou respostas para o que fazer diante da crise, mas sim contribuir na formulação de perguntas – perguntas que nos ajudem a pensar em ações. O que precisamos fazer?

POLÍTICAS DA PARTILHA

“Às vezes é só resto, às vezes vem, também, descuido”, frase de Estamira, no documentário de Marcos Prado, é nossa porta de passagem para pensar ações com potencial de transformar as práticas do cotidiano e que possam contribuir na superação de problemas ambientais. Estamira é uma senhora na faixa dos sessenta anos que trabalha no Aterro Sanitário de Gramacho⁶ buscando encontrar materiais que possam ser reaproveitados. Do trabalho de separar materiais, ela extrai seu sustento e constrói sua cosmovisão.

6. O aterro do Jardim Gramacho, (bairro do município de Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro), funcionou de 1976 a 2012. Foi o maior lixão da América Latina.

Muito do que se encontra nos lixões não deveria estar lá. Como nos diz Estamira, foi parar no lixo por descuido. Um dos grandes desafios nas transformações das práticas é a implantação de hábitos de separação de lixo e, mais do que isso, o entendimento da responsabilidade imanente a cada gesto de consumo e descarte. O descuido, a falta de atenção e o descaso não são desculpas para as consequências que produtos tóxicos e poluentes podem gerar quando enviados para lugares não adequados. É fundamental entender que as águas se comunicam, os ares se comunicam e que todo o sistema que mantém a vida no planeta terra é uma rede que todos partilhamos.

Para muitas pessoas, a mudança climática é vista como algo abstrato e distante – alguma coisa que ouviram falar, ou tiveram acesso através de alguma notícia. Em termos de gerais, para essas pessoas, a crise ambiental é entendida como algo que não participa de cotidiano, não afeta seus corpos ou suas decisões. A arte, ao criar situações que potencializam experiências estéticas, pode ter um papel importante ao provocar novas percepções para o problema e contribuir na formação de visões de mundo conscientes da realidade da mudança climática. Alguns projetos de arte e política vão ainda mais além e buscam contribuir no sentido de provocar mobilizações e práticas transformativas.

No presente artigo, a curadoria que desenvolvemos se organiza a partir da ideia de pensar os problemas ambientais com um olhar que conecta: políticas da partilha, ativismo (vinculado à ideia de combinar vida e arte) e a lógica da geologia das mídias. No estudo que realizou acerca das transmutações de metodologias poéticas, camadas profundas do tempo, mineralidade das mídias e tecnologias, Parikka (2016) afirma a importância de “métodos artísticos cientes da longa cascata de relações materiais nas quais a prática artística se impõe” (2016, p. 423).

Elaboramos o conceito de políticas da partilha a partir da conjunção do entendimento de política fundamentado em Deleuze, das proposições de Rada Iveković (partilha da razão) e Jacques Rancière (partilha do sensível). A política como trabalho de si, como *ars politica* é a base de transformações efetivas: “um longo trabalho que não se faz apenas contra o Estado e os poderes, mas diretamente sobre si” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 160). Em seu estudo sobre Deleuze, Marx e política, Thoburn nos fala:

Interpretação ou política é tanto um processo de atenção intrincada ao que faz um conjunto coerente, ao que faz funcionar uma *assemblage* e, na medida do possível (não é um produto de uma simples vontade de mudar, mas um engajamento complexo e difícil), uma afirmação de novos sentidos, novas vidas ou novas possibilidades (Thoburn, 2003, p. 5).

Nesse sentido, a política atravessa todos os agenciamentos, envolve assumir responsabilidade e se manifesta nos gestos e práticas do cotidiano. A partilha, por sua vez, é uma imagem paradoxal, visto que carrega tanto a ideia de separação, divisão, como também o sentido de acesso, conexão. A partilha, as bordas e as fronteiras são espaços de traduções, lugares de encontro de territórios diferentes, que permitem os trânsitos, as passagens.

Denominamos políticas da partilha a combinação de proposições (lógicas), práticas (éticas) e experiências estéticas que buscam acionar movimentos, afetos e intensidades em redes. Entendemos que as políticas da partilha são agenciamentos que agregam diferentes perspectivas de investigação e que se abrem para diálogos inter e transdisciplinares com o objetivo de produzir transformações e/ou reformas em hábitos e sistemas complexos.

Segundo Iveković (2006), as fronteiras na terra, assim como os limites nas mentes, são linhas desenhadas para produzir a diferença, depois para hierarquizá-la e, finalmente, torná-la normativa. Assim, a filósofa apresenta seu argumento: repensar as políticas da filosofia e do pensamento em relação à abordagem que denominou *partilha da razão* (“le partage de la raison”). Nessa perspectiva, Iveković reporta-se a um processo de produção do conhecimento que engloba tanto as pesquisas empíricas como as de cunho teóricos. Rancière, por sua vez, contribui para nossa proposta a partir da aproximação entre o estético e o político, com sua asserção de *partilha do sensível*. Como perspectiva política, Rancière define a estética como

um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento (Rancière, 2005, p. 13).

A cartografia que elaboramos está baseada no método que desenvolvemos em outras publicações (Leão, 2011). Em poucas palavras, definimos car-

tografia de imaginários como um tipo de processo de investigação que busca criar paisagens de imagens que se inter-relacionam e, nesses processos de entrecruzamentos, propiciam novas cognições e descobertas. É um método que conjuga o entendimento do ato de cartografar como uma atividade de produção de conhecimento aos estudos do imaginário segundo Gilbert Durand. A cartografia, conforme pensada por Deleuze e Guattari, está em oposição à ideia de decalque, que busca simplesmente representar territórios já conhecidos. Ao cartografar, o pesquisador (escritor, curador ou artista) permite-se desvelar rizomas, impasses, configurações, vetores e nesse processo, cria paisagens ainda a serem exploradas. O imaginário, no sentido durandiano, é uma espécie de museu vivo, um reservatório que não cessa de receber novas imagens, narrativas, mitos, valores, obras de arte, e que, portanto, configura-se como um espaço de relações intensas e transformações constantes. Nesse sentido, o imaginário agencia características do paradigma da complexidade e possibilita a emergência de incertezas, contradições e paradoxos. Uma das intenções basilares do ato de cartografar é propor relações inusitadas e assume como princípio a necessidade de lidar com pares opostos e complementares. Assim, o método de cartografia de imaginários é, ao mesmo tempo, um modo de se aproximar de fenômenos complexos e busca de compreensão das dinâmicas que envolvem os gestos criativos, assumindo suas características processuais (Leão, 2016, p. 95-113). Conforme demonstramos em estudo recente, esse método atua de forma potencialmente expressiva nas pesquisas sobre processos de criação e suas relações com imagens e imaginários midiáticos (Leão et. al., 2017).

UMA CARTOGRAFIA

No âmbito dos estudos sobre processos de criação que atuam nas fronteiras com questões da estética, da política e das ciências ambientais, uma série de discussões e vertentes buscam compreender projetos artísticos. Só para citar os mais conhecidos, podemos falar na abordagem da arte ecológica, *eco-arte* (Linda Weintraub); arte na era do antropoceno (Heather Davis e Etienne Turpin); entre outros. Nos estudos que interconectam o tema da natureza e arte contemporânea, a antologia organizada por Jeffrey Kastner (2012) reúne artigos fundamentais.

Em sua trajetória criativa, Natalie Jeremijenko desenvolve trabalhos que associam proposições ambientais, bioquímica, arte, política e design de interface. Em *OneTrees* (2003), por exemplo, a artista plantou 20 árvores geneticamente idênticas na região da baía de São Francisco, Califórnia. O projeto discute questões científicas, éticas, políticas em torno de experimentos com clones, biotecnologia e meio ambiente, ao mesmo tempo em que realiza uma experiência em espaços públicos. Nas variações dos processos de crescimento de cada uma das árvores, foi possível problematizar conceitos como identidade genética e determinismo biológico. Além disso, *OneTrees* é um trabalho que propõe experiências capazes de estimular reflexões acerca das intrincadas relações entre organismos e ambiente e, portanto, opera enquanto agência transformadora da percepção e do conhecimento. Em vários sentidos, o projeto *OneTrees* contribui para o entendimento da Natureza a partir de uma perspectiva da complexidade. Para isso, é necessário que os fenômenos sejam compreendidos enquanto sistemas complexos em constante transformação; as interconexões entre os elementos como características fundantes de uma lógica polissêmica e plural; os paradoxos, a incerteza e as contradições sejam aceitos e incorporados nos processos de construção de conhecimentos. Como nos fala Deleuze:

A Natureza não é forma, mas processos de correlação: ela inventa uma polifonia, ela não é a totalidade, mas reunião, “conclave”, “assembleia plenária”. A Natureza é inseparável de todos os processos de comensalidade, convivialidade, que não são dados preexistentes, porém se elaboram entre viventes heterogêneos, de modo a criar um tecido de relações moventes, que fazem com que a melodia de uma parte intervenha como motivo na melodia de uma outra (a abelha e a flor) (Deleuze, 1997, p. 71).

Segundo palavras de Jeremijenko, suas pesquisas buscam discutir algo que ficou evidente nos discursos que acompanham os problemas ambientais: o que podemos fazer? Na visão da artista, vivemos uma *crise de ação*⁷, uma crise ainda mais pervasiva e insidiosa:

7. A artista utiliza a expressão: “the crisis of agency”.

[...] o que fazer [...] diante de tantos desafios ambientais e políticos. O que eu faço como indivíduo, coletivo ou comunidade? Como produzimos um futuro desejável? Temos alguma ação para imaginar e redesenhar nossa relação coletiva com sistemas naturais? Podemos fazer mudanças imaginativas desejáveis? Esta é a questão que nos perguntamos quando confrontados com um desafio político ou ambiental: o que podemos fazer? (Jeremijenko, 2007, p. 302).

Como resposta a essas questões, em 2008, a artista criou o projeto *Environmental Health Clinic - EHC* (Clínica de Saúde Ambiental), vinculado à New York University e que tem por objetivo propor ações criativas em várias partes do mundo. O projeto adota como pressuposto a necessidade de mudar o conceito que temos de saúde (tradicionalmente ligado a ideia de saúde interna, individual) e adotar uma perspectiva de saúde ambiental, que prevê a saúde externa, generalizada e compartilhada. Citando o juramento de Hipócrates, EHC afirma que o tratamento do interior (saúde) requer o tratamento do exterior (águas, ares e lugares). Segundo o website do projeto:

Você faz uma consulta, como você faria em uma clínica de saúde tradicional, para falar sobre suas preocupações particulares de saúde ambiental. O que é diferente é que você sai com uma receita não para produtos farmacêuticos, mas para ações: coleta de dados locais e intervenções urbanas direcionadas para compreensão e a melhoria da saúde ambiental (Jeremijenko, sd.).

O EHC organiza experimentos públicos realizados por pessoas que buscam tratamentos para os problemas ambientais da cidade. As pessoas atendidas recebem o nome de *impacientes*, pois não querem e não vão esperar procedimentos do Estado. O EHC desenvolve protocolos que buscam resolver problemas locais de saúde ambiental.

Nessa linha de investigação, *Experiments with Invisible Pollutants I: Carbon Pencils*, realizado em parceria com Frank Kelly, John Nussey e Gyorgyi Galik, tem como proposta reutilizar poluentes encontrados no ar através de um filtro que retira o carbono do CO₂ (gás carbônico). O carbono é depois utilizado para a fabricação de lápis em oficinas com crianças e também para medir o tamanho da poluição ambiental.

O projeto *NoPark* foi pensado com o objetivo de contribuir na minimização dos impactos da urbanização reduzindo áreas onde podem ocorrer processos de infiltração de agentes poluentes. Em termos simples, o projeto consiste em aproveitar áreas onde é proibido estacionar (*no parking*) para criar pequenos jardins (*micro-landscapes*). Em geral, essas áreas são reservadas para emergências e são utilizadas por ambulâncias e carros de bombeiros. A ideia é retirar o asfalto que fica ao redor e plantar musgos e gramíneas de baixo crescimento e alta resistência para que possam se recuperar após o estacionamento esporádico de veículos de emergência.

Um dos problemas ambientais mais frequentes em espaços urbanos é a impermeabilização do solo causada pela construção de edifícios e vias pavimentadas. O ciclo das águas no ambiente natural funciona através dos processos naturais de drenagem e escoamento. Dessa maneira, parte das águas da chuva é absorvida pelas plantas e infiltra-se no solo enquanto que o volume excedente caminha em direção a lagos e rios. Nos espaços urbanos, as vias asfaltadas quebram o equilíbrio do ciclo hidrológico natural, o que acarreta inundações e poluição dos solos e das águas subterrâneas por metais pesados e substâncias tóxicas orgânicas e inorgânicas.

NoPark combina metodologias artísticas de participação pública, poéticas da terra, arqueologia e geologia das mídias e ecologias em mutação (Parikka, 2016). Outrossim, o projeto mobiliza questões ligadas a políticas da partilha e seus efeitos vão além da mudança da paisagem urbana com a inserção de pequenos parques verdes nas ruas. Conforme o texto da EHC, o projeto tem ação terapêutica, isto é, faz parte de uma estratégia que atua na melhoria do problema da contaminação do solo urbano à medida que propicia uma permeabilidade que evita enchentes e também funciona como um filtro que impede a passagem de poluentes. Como se sabe, em centros urbanos, os alagamentos causados por chuvas são responsáveis também por grande parte da poluição dos solos uma vez que, no movimento das águas, são arrastados com elas elementos como óleo de automóveis, lixo orgânico e outros de resíduos tóxicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, apresentamos uma breve introdução ao problema da crise ambiental e refletimos sobre as imagens do Antropoceno, Gaia, Capitaceno (Jason Moore); e Chthuluceno (Donna Haraway). Para fundamentar a análise sobre os problemas ambientais e as proposições poéticas, buscamos as trilhas do pensamento de Serres (contrato natural) e Stengers (tempo das catástrofes). Em seguida, traçamos as bases a partir das quais nossa cartografia de projetos artísticos foi elaborada. Como elemento norteador de nossas escolhas, instauramos a ideia de *políticas da partilha* que criamos a partir do entrecruzamento das proposições de Iveković (partilha da razão) e Rancière (partilha do sensível).

Nosso objetivo foi analisar projetos que operam nos entrelaçamentos de questões ambientais, políticas e poéticas. Assim, as obras escolhidas envolvem ações transformativas nas práticas e no cotidiano. Jeremijenko em sua trajetória criativa realiza projetos que problematizam as relações entre ciência e política. *One Trees*, por exemplo, leva a questão da manipulação da natureza e os limites da genética para o espaço público, criando condições para se estabelecer debates. Nos projetos realizados em parceria com a *Environmental Health Clinic - EHC*, *NoPark* e *Experiments with Invisible Pollutants I: Carbon Pencils*, sua proposta é criar protocolos com procedimentos simples, mas com grande potencial de gerar modificações no entendimento e nas possibilidades de intervenção nas questões ambientais.

Embora o problema da crise ambiental exija transformações em escala planetária, nos projetos aqui estudados foram desvendadas algumas pistas sobre o que fazer. Esperamos que a cartografia das políticas da partilha (entendida enquanto experiência estética e singular) possa contribuir no processo de despertar potências de transformação e criação. Um desejo que nos remete àquilo que Stengers denominou como *estar à procura*:

E, aqui, procurar quer dizer, antes de tudo, criar, criar uma vida depois do crescimento econômico, uma vida que explora conexões com novas potências do agir, sentir, imaginar e pensar (Stengers, 2015, p. 8).

REFERÊNCIAS

- COLEBROOK, Claire. End the Occupation, Long Live Occupy! In: CONIO, Andrew (org.). *Occupy: a people yet to come*. London: Open Humanities Press, 2015.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie/ Instituto Socioambiental, 2014.
- DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londres: Open Humanities Press, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DOYLE, Julie. *Mediating Climate Change*. New York: Routledge 2011.
- ENVIRONMENTAL HEALTH CLINIC – EHC. Disponível em: <<http://www.environmentalhealthclinic.net/>>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- GORE, Al. *An Inconvenient Truth*. Dirigido por Davis Guggenheim. Produzido por Lawrence Bender, Scott Burns, Laurie Lennard e Scott Z. Burns. Elenco: Albert Arnold Gore Júnior. Filme (100 min), DVD, color, 35 mm. Estados Unidos: Lawrence Bender Productions / Participant Productions, 2006.
- HARAWAY, Donna J. *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- IVEKOVIC, Rada. Banlieues, sexes et le boomerang colonial. *Multitudes*, v. 1, n. 24, 2006, p. 209-220. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-1-page-209.htm>>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- JEREMIJENKO, Natalie. OneTree. In: KAC, Eduardo (Ed.). *Signs of life: bio art and beyond*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007.
- KASTNER, Jeffrey. *Nature: documents of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012.
- LATOUR, Bruno. *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, La Découverte, 2015.
- LEÃO, Lucia. Paradigmas dos processos de criação em mídias digitais: uma cartografia. *VIRUS*. São Carlos, n. 6, dezembro 2011. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus06/?sec=3&item=1&lang=pt>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

- _____. Imaginários compartilhados e processos de criação com bancos de dados. In: _____. (org.). *Processos do imaginário*. São Paulo: Képos, 2016.
- LEÃO, Lucia; LOPES, Vanessa; MELIANI, Mirian; QUEIROZ, Bernardo. Imaginários de poder e redes midiáticas: diálogos entre o Creative Time Summit e o Brasil. *XXVI Encontro Anual da Compós*, 2017. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_LP7FPPHCCQDX98JIOW-CY_26_5688_20_02_2017_23_46_12.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- LEONARD, Annie. *A história das coisas*. Da natureza ao lixo, o que acontece com tudo que consumimos. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- _____. *A história das coisas*. Documentário, 20 minutos. Disponível em: <<https://youtu.be/7qFiGMSnNjw>>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- MOORE, Jason (ed). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016.
- NATIONAL AERONAUTICS AND SPACE ADMINISTRATION - NASA. The current and future consequences of global change. *Global Climate Change: Vital Signs of the Planet*. NASA. Disponível em: <<http://climate.nasa.gov/effects/>>. Acesso em 21 fev. 2019.
- PARIKKA, Jussi. Ecologias mutantes das mídias. In: LEÃO, Lucia (org.). *Processos do imaginário*. São Paulo: Képos, 2016.
- PRADO, Marcos. *Estamira*. Documentário, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SERRES, Michel. *O contrato natural*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- THOBURN, Nicholas. *Deleuze, Marx and Politics*. New York: Routledge, 2003.
- VINCE, Gaia. *Adventures in the Anthropocene: a journey to the heart of the planet we made*. London: Penguin Random House, 2015.
- WEINTRAUB, Linda. *To life! Eco art in pursuit of a sustainable planet*. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 2012.
- ZALASIEWICZ, Jan et al. The geological cycle of plastics and their use as a stratigraphic indicator of the Anthropocene. In: *Anthropocene*. Volume 13, March 2016, Pages 4-17. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2213305416300029>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

SUPERAÇÃO POR MEIO DE INTERVENÇÕES SOCIOEDUCATIVAS PARA A REDUÇÃO DO RISCO DE DESASTRES (RRD)

Lara Leite Barbosa¹

A intempetividade do desastre, que rompe com as formas anteriores

É inquestionável que a educação exerce um papel fundamental no preparo, empoderamento e na transformação das pessoas. E a importância de reconhecer um desastre iminente, saber a quem recorrer, para onde ir e o que fazer distingue quem terá mais chances de sobreviver ou não. A intempetividade é característica própria do desastre, ele surpreende, chega sem aviso prévio e nunca se sabe com qual intensidade virá. Portanto, é imprescindível munir-se de conhecimento para enfrentá-lo. Não que a ocorrência de algo como um terremoto, um furacão, uma inundação ou mesmo um deslizamen-

1. Professora doutora do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Arquiteta e Urbanista, autora do livro *Design sem fronteiras: a relação entre o nomadismo e a sustentabilidade*, publicado pela Edusp e Fapesp em 2012, o qual recebeu o 1º lugar no Prêmio do Museu da Casa Brasileira em 2009. Esse mesmo livro recebeu o 3º lugar do Prêmio Jabuti 2013 na Categoria Arquitetura e Urbanismo. Atualmente é a coordenadora do grupo NOAH- Núcleo Habitat sem Fronteiras, onde desenvolve e orienta pesquisas sobre projetos para situações emergenciais na FAU-USP. E-mail: barbosall@usp.br.

to seja um inimigo a combater, pelo contrário, este pode ser percebido como uma oportunidade. Para implementar estruturas, dinâmicas ou até mesmo uma nova ordem.

O fortalecimento das comunidades é com frequência desencadeado a partir de um evento impactante e desestruturador como um desastre. O estopim de uma crise é abordado como uma chance para rever valores, instaurar melhorias e transformar a sociedade em direção às mudanças necessárias. Este valor, que qualifica uma situação como antifrágil, significa que as pessoas se beneficiam de um evento caótico e aproveitam para superar sua condição inicial (Taleb, 2017).

Redução do risco, que depende da ameaça, da vulnerabilidade e da exposição

O conceito de risco é primordial para a compreensão dos desastres e desmistificar a concepção de que o fenômeno físico (perigo ou ameaça, explicados em seguida) seja o único responsável pelos danos causados pelos denominados “desastres naturais”. Ulrich Beck, sociólogo que cunhou o termo “sociedade de risco”, explica que esta perspectiva de certeza, segurança e controle sobre o mundo natural é fruto de uma postura predominantemente tecnocrática intervencionista (Beck, 1992). Consequentemente, o homem se organiza para resolver os problemas criados por ele mesmo, uma vez que é a nossa própria sociedade que produz as condições de risco que resultam em desastres.

A abordagem do risco como resultado de outros fatores além dos técnicos e físicos é expressa pela fórmula, com algumas variações: $\text{Risco} = \text{Ameaça} \times \text{Vulnerabilidade} \times \text{Exposição}$. Significa que o risco é diretamente proporcional à ameaça (chamada em inglês de *Hazard* – ou perigo, o fenômeno físico que pode ser causado pelas mudanças climáticas); aumentada pela vulnerabilidade (um fator humano, resultado dos processos sociais e econômicos); potencializada ou controlada pela exposição (mecanismos estruturais que podem regular os anteriores). Quanto aos tipos de ameaças, suas origens podem ser naturais (geológico, como terremotos e emanções vulcânicas; hidrológico, como inundações; meteorológico, como tempestades e ciclones; climato-

lógico, como a seca; biológico, como epidemias) ou tecnológicas (relacionados a acidentes com transportes de produtos perigosos ou mesmo de passageiros; colapsos de estruturas, conflitos armados, contaminações radioativas ou em ambientes que são fontes de água etc.) (Ministério da Integração Nacional, 2018).

Em um caso representativo no território de Angra dos Reis, onde escolas e estudantes estão expostos às ameaças por movimentos de massa e inundações, foram feitos estudos que indicaram que há a percepções divergentes sobre o risco. Alunos percebem maior vulnerabilidade às ameaças citadas do que à ameaça nuclear, devido ao distanciamento espacial. Outras incongruências são confirmadas em discordâncias como a aceitação de que suas residências se encontram em áreas de risco mapeadas (Sato et. al., 2017).

Gerenciamento do risco antes, durante e depois do desastre

Instrumento de gestão urbana, o gerenciamento de risco de desastres deve ser integrado às políticas públicas para reduzir, prevenir e controlar os riscos na sociedade. O Plano Preventivo de Defesa Civil (PPDC), o Mapeamento de Áreas de Risco e Plano Municipal de Redução de Risco (PMRR) são medidas desenvolvidas no Estado de São Paulo pelas Prefeituras Municipais em conjunto com a Defesa Civil Estadual com apoio do Instituto Geológico e o Instituto de Pesquisas Tecnológicas, além do Ministério das Cidades (Amaral; Gutjahr, 2012). Primeiro é preciso entender os fenômenos para depois preparar as comunidades e instruí-las sobre como agir.

No Brasil, toda a organização relativa ao assunto dos desastres está vinculada ao Sistema Nacional de Proteção e Defesa Civil – SINPDEC. Um marco crucial foi a instituição da Lei nº 12.608 da Política Nacional de Proteção e Defesa Civil – PNPDEC, que abrange as ações de prevenção, mitigação, preparação, resposta e recuperação (Brasil, 2012). Deste momento em diante diversas parcerias puderam ser estabelecidas e passaram a ocorrer reuniões, organizações de documentos e houve um significativo avanço em pesquisas na área de desastres no Brasil. O incentivo da lei permitiu a estruturação e proliferação de vários CEPEDs, Centros de Estudos e Pesquisas sobre Desastres em diferentes Estados do país e grupos focados especificamente nos temas

dos desastres, como CEPED/UFSC; CEPED/USP; GCEPED-GR – UDESC; CEPED/PR; CEPED/UFRGS; UFRJ; UFRN UFMG; UFBA – GRAU; UFRPE; UFES; UFG; UFPA; Rede Cuidados RJ; Fiocruz; CENACID – UFPR; IPT – Instituto de Pesquisas Tecnológicas; INPE; etc. Com alguns representantes de cada grupo, foi composta a Rede de Pesquisadores em Redução do Risco de Desastres no Brasil (RP-RRD-BR). Dados fundamentais passaram a ser registrados e se tornaram públicos a partir de relatos como o Atlas Brasileiro de Desastres Naturais pela UFSC/CEPED de 2013.

Para o Gerenciamento de Risco de Desastres são estabelecidos três períodos: normal, de redução do risco de desastre com atividades de mitigação e prevenção, antes do desastre; o período de resposta emergencial, com a porção de assistência humanitária e socorro logo após o desastre e o período de recuperação que pode incluir a preparação que liga os dois tipos de esforços (Baas; Ramasamy; Depryck; Battista, 2008).

Formação de uma cultura de resiliência como base

Amplamente discutido no âmbito do gerenciamento de risco de desastres, o conceito de resiliência vem de encontro com as consequências em casos de crise, indicando responsabilidades e direcionando caminhos a serem adotados. Resiliência foi o foco da campanha global da United Nations International Strategy for Disaster Reduction – UNISDR de 2010 a 2015, que teve como objetivo aumentar o grau de consciência e compromisso em torno de práticas de desenvolvimento sustentável, diminuindo as vulnerabilidades e propiciando bem-estar e segurança aos cidadãos. O sétimo passo indicado na campanha incentiva programas para o treinamento, educação e sensibilização pública, voltado para escolas e comunidades:

Foque em comunicação interpessoal (boca a boca); envolva crianças e jovens em atividades práticas de aprendizado (mão na massa); utilize a credibilidade e influência de pessoas públicas para atuem como militantes da segurança e da redução de riscos de desastres; e aprenda com boas práticas registradas por outras cidades e programas (UNISDR, 2012, p. 46).

Documentos como o Marco de Ação de Hyogo (2005-2015) e agora o Marco de Sendai para a Redução de Riscos de Desastres (2015-2030) direcionam a educação como uma das prioridades para a ação, tentando fomentar a cultura de resiliência, mas o caminho para fortalecer suas capacidades está repleto de obstáculos. A compreensão de que o desastre era produto de uma “força da natureza” foi superada pelo entendimento de que o risco do desastre é anterior à sua ocorrência e as responsabilidades são tanto do Estado como da própria sociedade. Tal conscientização deveria ser reforçada pelas políticas públicas de educação ambiental, no entanto houve um retrocesso instituído pela Medida Provisória nº 746/2016 e consolidado pela Lei nº 13.415/2017:

Entre os retrocessos aprovados, a Lei nº 13.415/2017 revoga o artigo 29 da Lei nº 12.608/2012 (Política Nacional de Proteção e Defesa Civil). O referido artigo 29 foi uma conquista que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB (Lei nº 9.394/1996, artigo 26, parágrafo 7º), que determinava a inclusão dos princípios da proteção e defesa civil e a educação ambiental de forma integrada nos conteúdos obrigatórios dos currículos dos ensinos fundamental e médio. Agora consta na LDB que essa determinação foi substituída por um texto genérico de “temas transversais”, que remete à Base Nacional Comum Curricular, de modo que a temática de desastres vinculada à educação ambiental foi ignorada e delega a responsabilidade aos sistemas de ensino (Trajber; Olivato, 2017, p. 533).

Diante dessa triste constatação de que o conteúdo sobre os desastres que seria transmitido já nos ensinos fundamental e médio dependerá de escolhas das escolas que podem excluir esta temática, ainda há esperanças. A seguir serão apresentadas iniciativas que vem implementando mudanças na sociedade, em nível local.

As dimensões sociocognitivas em ações participativas para prevenção, mitigação e preparação antes dos desastres

Com foco na preparação para desastres, a transferência de risco e responsabilidade são fatores importantes para fomentar a autoproteção. Quando

se vive em torno de um vulcão é fundamental estar pronto para a ação e se sentir capaz de tomar as decisões corretas. Em um exemplo na Costa Rica, no vulcão Turrialba, foi realizada uma pesquisa de ação participativa, através de dois workshops de ideação onde exploraram o processo, os resultados, os desafios e as oportunidades durante a ideação. Os participantes mostraram indicações de empoderamento e várias oportunidades de design urgentes foram identificadas.

Os workshops revelaram que as principais prioridades dos participantes estão centradas no bem-estar dos membros da família, amigos e outros, bem como nos impactos (meios de subsistência), infraestrutura (rotas de evacuação) e disponibilidade e acessibilidade da informação. Isso contribui para um nível relativamente alto de ansiedade, assim como níveis justos de saliência de risco² (Van Manen, 2015, p. 239).

Criado em 2015, o Cemaden Educação tem promovido iniciativas que envolvem, além das comunidades escolares, as defesas civis e outras instituições locais. Aplicam metodologias como ciência cidadã e crowdsourcing, produzindo conhecimentos por processos colaborativos e descentralizados, aumentando o acesso à informação e tornando seu uso muito mais direto pelas pessoas incluídas nas dinâmicas de trabalho. Utilizando Tecnologias da Informação e Comunicação, foi criado a Com-VidAção, aplicativos para coleta de dados no celular, no qual as escolas produzem conhecimentos sobre seu território, fazem projetos de intervenção local e atuam na prevenção de riscos de desastres socioambientais.

O conceito de Com-VidAção é derivado da Com-Vida (Comissão de Meio Ambiente e Qualidade de Vida), inspirada em alguns princípios idealizados por Paulo Freire para os Círculos de Aprendizagem e Cultura: “Deveria existir em cada quarteirão de uma cidade [...] espaços e tempos horizontais onde:

2. Tradução livre do original: “The workshops revealed that participants’ key priorities centre on the well being of family members, friends and others, as well as impacts (livelihood), infrastructure (evacuation routes) and the availability and accessibility of information. This contributes to a relatively high level of anxiety, as well as fair levels of hazard salience”.

todos têm a palavra, todos leem e escrevem o mundo. É um espaço de trabalho, pesquisa, exposição de práticas, dinâmicas, vivências que possibilitam a construção coletiva do conhecimento” (Freire, 1999).³

Tecnologias sociais, tanto de produtos, técnicas e metodologias desenvolvidas com a comunidade foram difundidas no Brasil a partir de 2003 por instituições como FINEP e Fundação Banco do Brasil. A esta iniciativa se mescla uma experiência do Grupo de Pesquisa em Gestão de Risco de Desastres da UFRGS, objetivando a redução da vulnerabilidade e o aumento da capacidade de enfrentar riscos em assentamentos precários (Passuello, 2017). Buscaram, com a tecnologia social aplicada em cinco localidades entre os anos de 2012 e 2015, reunir a construção de conhecimento coletivo referente às ameaças e vulnerabilidades existentes no território, para melhor compreendê-los e verificar a relação com os riscos. Em todos os casos foram identificados desdobramentos nas comunidades, que passaram a cuidar mais de seu espaço, seja evitando o acúmulo de lixo, ou através da remoção de armazenamento dos bujões de gás de cozinha em locais com risco de incêndio. Também foram feitas parcerias com a universidade e comunidades próximas, visando alternativas para geração de renda a partir de resíduos recicláveis e foram criadas novas associações de moradores do bairro. Ainda houve a execução de obras de melhoria da infraestrutura na condução das águas e acesso às habitações, ou mesmo a instalação de corrimãos nas escadas de acesso às edificações. Notaram que a participação das pessoas, com o real envolvimento que resulta na absorção do aprendizado, é crucial para a prevenção e redução dos riscos. A continuidade entre os moradores deve ser garantida para manter a mobilização desencadeada pelo processo, através de apoio de equipes da gestão municipal, de ONGs ou universidades (Passuello, 2017).

Sensivelmente neste aspecto que reside o mais importante: o que se aprende, seja pela experiência vivida ou pela descoberta intelectual, deve ser aplicado na realidade. A principal referência de educação para situações de desastres é o Japão, que realiza simulações regulares desde a educação infantil nas escolas. As crianças, mas não apenas elas, desenvolvem habilidades de

3. Cemaden Educação. Disponível em: <[http://educacao.cemaden.gov.br/site/activity/NzAwMDAwMDAwNjA=/](http://educacao.cemaden.gov.br/site/activity/NzAwMDAwMDAwNjA=/>)>. Acesso em 04 mar. 2019.

percepção e reconhecimento do espaço em exercícios de sensibilização ao risco, em um exemplo na cidade de Saijo, no distrito de Hiroshima, afetada por tufões em 2004. Estimulados a desenharem os aspectos físicos e ambientais das cidades e a percorrer trechos afetados por desastres no passado, rememoraram as lições aprendidas (UNISDR, 2012).

Alternativas para superar traumas durante o socorro

Tonya Sweet, da Victoria University of Wellington na Nova Zelândia, tem uma importante atuação no desenvolvimento de estratégias de design resilientes que mitigam o trauma psicológico cultivadas através de sua criatividade prática e do ensino. Sua proposta supera o aspecto meramente funcional e tradicional do mobiliário, priorizando a mitigação da ansiedade sofrida durante abalos sísmicos. Enquanto as orientações de sobrevivência se restringem a se abaixar, cobrir e segurar embaixo de uma mesa, automaticamente o móvel se torna um abrigo. Um relevante estudo de caso de projetos de mobília especulativa considera as necessidades psicológicas como prioritárias em comparação com as necessidades físicas, resultando em objetos improváveis (Sweet, 2018). Um armário/bar com bebidas alcoólicas como se fosse um kit de primeiros socorros subverte a noção de resiliência física em busca de resi-



Figura 1. Tonya Sweet: *Kit de primeiros socorros terremoto*, 2016. Aço, vidro, licor, mídia mista (240 x 870 x 150 mm). Imagem de Tonya Sweet. Disponível em: <http://tonyasweet.com/design-disaster-portfolio>. Acesso em 12 mar. 2019.

liência psicológica. O móvel, que só se torna acessível em caso de terremoto, oferece uma resposta ao medo, promovendo um conforto no momento do trauma, facilitando a regulação emocional. É fato que o consumo de álcool aumenta após desastres e a mensagem que se pretende passar é de conscientização sobre a ameaça de abuso de substâncias tóxicas.

Em outro mobiliário, um banco que se assemelha a barco por se mover como uma gangorra, o medo durante um tremor pode ser transformado em diversão, pela descontração do balanço proporcionado ao se sentar nele. Propõe ainda uma reflexão sobre o passado, através de gravações no assento de madeira de um mapa tátil com a topografia do país marcada com as linhas de falhas geológicas e datas dos significativos eventos sísmicos. Provoca um alerta de que é preciso se reerguer emocionalmente, o que pode ser possível com empatia, humor e diversão.

O objetivo do Banco de Terremoto é reconhecer a proeminência de falhas sísmicas e eventos sobre a identidade nacional coletiva da Nova Zelândia e desafiar as associações negativas que os moradores têm em resposta aos terremotos, provocando uma experiência divertida, interativa e controlada pelo usuário que celebra a atividade sísmica... Este objeto espera fornecer aos usuários uma experiência sensorial significativa e rica, contextualmente relevante e pessoalmente identificável. Como um artefato fisicamente interativo, a ação lúdica entre usuário e objeto – uma simulação de terremoto implícita – pro-



Figura 2. Kevin & Tonya Sweet: *Banco de Terremoto*, 2017. Imagem de Tonya Sweet. Madeira e aço inoxidável (2000 x 700 x 390 mm). Disponível em: <http://tonyasweet.com/design-disaster-portfolio>. Acesso em 12 mar. 2019.

move uma reafirmação positiva de eventos potencialmente ameaçadores e, por meio disso, visa promover a resiliência psicológica em torno da ameaça da atividade sísmica (SWEET, 2017).⁴

Reavivar memórias como processo de cura pós-desastre

Os memoriais no contexto de regeneração de lugares pós-desastre e pós-guerra revelam uma dimensão oculta da regeneração. No projeto de pesquisa Heritage Urbanism, Modelos Urbanos e Espaciais para o Reativamento e Valorização do Patrimônio Cultural, coordenado pelo prof. Mladen Obad Scitaroci, financiado pela Fundação de Ciência da Croácia na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Zagreb, são trabalhadas a noção de recuperação, como trazer de volta o perdido e o invisível, e a noção de reabilitação, como trazer para uma melhor condição (Scitaroci, 2017).

Esta interpretação exercita a máxima “*Build Back Better*”, ou seja, quando atuar na recuperação, reabilitação ou reconstrução, deve se fazer o possível para que fique melhor do que era antes. “Reconstruir Melhor” é quarta prioridade do Marco de Sendai e novamente incentiva a resiliência.

Isso significa que memoriais, como lugares antropogênicos projetados em paisagens ou contextos urbanos sempre com o caráter associativo, servem para lembrar e mediação e, ao mesmo tempo, esquecer e omitir as emoções negativas. Eles trazem uma nova identidade e nova integridade para os lugares e permitem a conciliação e a cura das pessoas e da sociedade (Scitaroci, 2017, p. 309).⁵

4. Tradução livre do original: “The aim of the Earthquake Bench is to acknowledge the prominence of seismic faults and events upon New Zealand’s collective national identity, and to challenge the negative associations residents have in response to earthquakes by eliciting a playful, interactive, user-controlled experience that celebrates seismic activity... This object hopes to provide users with a meaningful and sensory-rich experience that is contextually relevant and personally identifiable. As a physically interactive artefact, the playful action between user and object – an implied earthquake simulation – fosters a positive re-association with potentially threatening events and, through this, aims to promote psychological resilience around the threat of seismic activity”.
5. Tradução livre do original: “This means that memoriais, as anthropogenic places designed in landscapes or urban contexts always with the associative character, serve for remembering and →

Em uma obra estudada, a Water Tower Memorial, uma torre de água na cidade de Vukovar desenhado por Radionica arhitekture, o símbolo da Guerra da Independência Croata e da batalha de Vukovar foi colocado no lugar onde houve a destruição, no alvo na batalha. Foram feitos dois projetos, um de 2007 e o segundo de 2015, onde as pessoas sobem na torre para vislumbrar a vista da cidade atual e imaginá-la no futuro. O parque, com seus trajetos e elementos esculturais, o museu e a torre de água buscam estabelecer uma nova relação entre as pessoas, a paisagem urbana e a paisagem. Bojana Bojanic Obad Scitaroci fala de uma cultura curativa, que ocorre pela reutilização da paisagem e das construções existentes, na qual o desastre se torna uma nova atração que possibilita o processo de cura.

Um dos casos mais emblemáticos de reconstrução após uma enchente ocorrida no Brasil foi a de janeiro de 2010 na cidade histórica de São Luiz do Paraitinga. Fundada no século XVIII (1769), possuía o maior conjunto arquitetônico tombado no estado de São Paulo, com quase cem imóveis. A principal perda da sociedade foi das referências espaciais, além das perdas materiais e dos danos psicológicos (Souza, 2011). Para o projeto de seu memorial, foi realizado um cuidadoso estudo com os moradores do local.

Adequação das intervenções socioeducativas ao contexto dos desastres

O ensino da temática dos desastres irá carecer de estratégias e metodologias que devem ser adequadas segundo sua inserção. Encontrará campo em todas as categorias da educação (formal, não-formal e informal) e dará subsídios para população, educadores e membros do poder público que participarem destas iniciativas (Sato et. al., 2017).

Para surtir efeito, a interação com a população deve ser cativada, uma vez que sua participação pode variar de formas mais passivas ou ativas. Inspirada na pedagogia de Paulo Freire “a participação só será efetiva se a comunidade envolvida não for considerada como objeto, mas, sim, como sujeito do processo” (Olivato; Ribeiro; Júnior, 2017, p. 568). Os mapeamentos realizados

- mediation and at the same time for forgetting and oblivion of negative emotions. They bring a new identity and new integrity to places and enable conciliation and healing of people and society”.

como atividade didática não têm como objetivo o levantamento preciso do local, mas sim complementar informações para a gestão participativa de risco do lugar. As pessoas desenham símbolos, colocam legendas e fazem representações em uma imagem de satélite para localizar os riscos ambientais.

As intervenções socioeducativas são chamadas de não estruturais, ou estruturantes e são muito vantajosas, exigindo pouco investimento público e trazendo resultados a médio e longo prazos. Diferente das medidas estruturais como as construções de diques, pontes, muros de contenção, canalização de rios, que nem sempre contam com o diagnóstico correto, estão sujeitas à corrupção e custam caro, instruir as pessoas irá dotá-las de uma real segurança. Além disso, todos precisam compreender a necessidade de planos de prevenção e não apenas em resposta.

Quando se aborda o contexto de um desastre está implícito um alto teor psicológico, que recombina aspectos políticos e sociais aos valores artísticos, arquitetônicos e urbanos (Scitaroci, 2017).

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Rosangela do; GUTJAHR, Mirian Ramos. *Desastres Naturais*. São Paulo: Secretaria do Meio Ambiente, Instituto Geológico, 2012.
- BAAS, Stephan; RAMASAMY, Selvaraju; DEPRYCK, Jenny Dey; BATTISTA, Federica. *Disaster Risk Management Systems Analysis: A guide book*. Rome: Food & Agriculture Org, 2008.
- BECK, Ulrich. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Los Angeles, London: SAGE Publications, 1992.
- BRASIL. *Lei no 12.608, de 10 de abril de 2012*. Institui a Política Nacional de Proteção e Defesa Civil – PNPDEC, dispõe sobre o Sistema Nacional de Proteção e Defesa Civil – SINPDEC e o Conselho Nacional de Proteção e Defesa Civil – CONPDEC, autoriza a criação de sistema de informações e monitoramento de desastres e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília-DF, 10 abr. 2012.
- COLLET, Adriana Loureiro Junquer. *Planejamento após desastres: redução da vulnerabilidade e construção da resiliência em Constitución e São Luiz do Paraitinga*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo – IPT, São Paulo, 2018.

- GÜNTHER, Wanda Maria Risso; CICCOTI, Larissa; CRUZ, Paulo Teixeira da; RODRIGUES, Angela Cassia (orgs.). *Desastres: Múltiplas Abordagens e Desafios*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2017.
- MINISTERIO DA INTEGRAÇÃO NACIONAL. *Classificação e Codificação Brasileira de Desastres (Cobrade)*. Disponível em: http://www.integracao.gov.br/documents/3958478/0/Anexo+V+-+Cobrade_com+simbologia.pdf/d7d8bb0b-07f3-4572-a6ca-738daa95feb0. Acesso em 27 dez. 2018.
- OLIVATO, Débora; RIBEIRO, Rogério R.; JÚNIOR, Humberto Gallo. Educação para a gestão participativa de riscos ambientais: experiência na bacia hidrográfica do rio Indaiá – Ubatuba, São Paulo. In: MARCHEZINI, Victor; WISNER, Ben; LONDE, Luciana R.; SAITO, Silvia M. (orgs.). *Reduction of vulnerability to disasters: from knowledge to action*. São Carlos: RiMa Editora, 2017.
- PASSUELLO, Alexandra et. al. Tecnologia social como ferramenta para a redução da vulnerabilidade a desastres. In: MARCHEZINI, Victor; WISNER, Ben; LONDE, Luciana R.; SAITO, Silvia M. (orgs.). *Reduction of vulnerability to disasters: from knowledge to action*. São Carlos: RiMa Editora, 2017.
- SATO, Silvia M. et al. “Curso de capacitação de professores para redução de desastres”. In: MARCHEZINI, Victor; WISNER, Ben; LONDE, Luciana R.; SAITO, Silvia M. (orgs.). *Reduction of vulnerability to disasters: from knowledge to action*. São Carlos: RiMa Editora, 2017.
- SOUZA, Solange de. Memorial da reconstrução e do desenvolvimento. In: BIZELLI, José Luís; ALVES, José Xaides de Sampaio (orgs.). *Gestão em momentos de crise: Programa Unesp para o desenvolvimento sustentável de São Luiz do Paraitinga*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- TALEB, Nassim Nicholas. *Antifragil: Coisas que se beneficiam com o caos*. Rio de Janeiro: Best Business, 2017 (6ª Edição).
- TRAJBER, Rachel; OLIVATO, Débora. “A escola e a comunidade: ciência cidadã e tecnologias digitais na prevenção de desastres”. In: MARCHEZINI, Victor; WISNER, Ben; LONDE, Luciana R.; SAITO, Silvia M. (orgs.). *Reduction of vulnerability to disasters: from knowledge to action*. São Carlos: RiMa Editora, 2017.
- WEET, Tonya. *Portfolio*, 2017. Disponível em: <http://tonyasweet.com/design-disaster-portfolio/>. Acesso em 12 mar. 2019.
- _____. Furniture Design for Disaster: A Case Study for Psychologically Resilient Objects. *Journal of Interior Design*, v. 43, Issue 1, mar. 2018, p. 19-27.

ACRÉSCIMOS, AO INVÉS DE SUPRESSÕES

reflexões pedagógicas sobre as representações na formação de arquitetos¹

Artur Simões Rozestraten²

INTRODUÇÃO

A partir dos conceitos de sistema aberto, sistema fechado e das possibilidades de combinações híbridas entre tais extremos, este capítulo apresenta reflexões sobre a natureza das representações gráficas e tridimensionais, considerando potências, limitações e interações complementares entre diferentes representações. Em seguida, o texto apresenta considerações sobre aspectos conceituais do desenhar, sobre aspectos da história do desenho e analisa suas confluências para o digital. São analisadas, então, algumas características do

1. Originalmente publicado na *Revista PRUMO*, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) da PUC-Rio, v. 3 n. 5, 2018, Dossiê *Perspectivas – a representação em arquitetura*. Disponível em: <http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/835/538>.
2. Professor Associado da FAU-USP, Doutor e Livre-Docente em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP. Coordena o RELAB – Laboratório de Representações da FAU-USP; é pesquisador associado ao INCT – Internet do Futuro para Cidades Inteligentes; coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITE) desde 2013, vinculado ao Centre de Recherches Internationales sur l’Imaginaire CRI2i (2015); e coordenador do acervo do Atelier de Escultura e Pesquisa da Forma, Caetano Fraccaroli (2016). Desde 2008 coordena o projeto Arquigrafia (Programa eScience FAPESP). E-mail: artur.rozestraten@gmail.com.

digital, do ponto de vista tecnológico, reconhecendo tanto o fechamento do sistema quanto as aberturas recentes para interações complementares com outras representações. Para concluir, experiências educacionais recentes realizadas na FAU-USP são apresentadas e formulam-se algumas questões que pretendem estimular o debate e o aprofundamento de reflexões críticas sobre o tema.

No campo da modelagem tridimensional, que em sentido muito abrangente compreende a construção de objetos – não apenas como modelos, maquetes e protótipos na Arquitetura, no Urbanismo e no Design –, é possível reconhecer, de início, duas ordens de sistemas construtivos opostos que, conjugados experimentalmente entre si, podem vir a compor infinitas variações híbridas originais.

O universo dos brinquedos “de construção”, nomeados em inglês “building toys” ou “building sets”, tendo o LEGO como exemplo bastante conhecido, pode apresentar as características principais dos sistemas construtivos fechados, isto é, sistemas com conjuntos normatizados de peças pré-definidas, moduladas, que se encaixam perfeitamente entre si e, justamente por isso, tendem a ser excludentes, pois se fecham a interações com peças e materiais não-padronizados, externos ao sistema.



Figura 1: Caixa com conjunto de peças LEGO, 1956/1957. Fonte: https://www.inverso.pt/legos/Textos/varia01/System_box_vs01.htm. Acesso em 06/03/2018.

No extremo oposto estariam os sistemas construtivos abertos que podem ter como referência o que Lévi-Strauss (1908-2009) definiu em seu “Pensamento Selvagem” (1962) como base das ações de bricolagem,³ ou seja, um campo de possibilidades, mais do que um sistema, propriamente, sem peças pré-definidas que se vale de múltiplas técnicas e materiais circunstanciais – ditos também “de ocasião” – e que, portanto, tendem a ser inclusivos, na medida em que dependem de abertura a tudo o que se tem disponível à mão, em um determinado momento e lugar.



Figura 2: Ilustração de Robinson Crusoe. O barco do náufrago é um sistema fechado que se abre ao campo de possibilidades da ilha que, por sua vez, apresenta-se de início como sistema aberto e depois de explorada se fecha em seus próprios limites e limitações. Fonte: Wikimedia Commons. Capa da novela Robinson de Joachim Heinrich Campe a partir de aquarela de Carl Offterdinger. Oitava edição. Stuttgart e Leipzig, publicado por Wilhelm Effenbergger (Verlag de F. Loewe, ca 1889). A primeira edição foi publicada em 1887.

Helio Oiticica concebeu seu “Éden” na WhiteChapel Gallery em Londres em 1969 como um “campus experimental [...] uma espécie de taba, onde

3. Lévi-Strauss contrapõe bricolagem a projeto, conceituação que se questiona aqui, pois a ação de bricolagem pode ser uma intenção projetual, como é o caso da Nova Babilônia (1959-1974) de Constant Anton Nieuwenhuys (1920-2005), dentre outros exemplos possíveis, especialmente quanto às iniciativas da arquitetura contemporânea após os anos 1960.

todas as experiências humanas são permitidas – humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos interior de cada um – por isso proposições ‘abertas’ e até mesmo materiais brutos e crus para “fazer coisas” que o participante será capaz de realizar” (*apud* Favaretto, 2000).

Oiticica afirmava, então: “Meus novos trabalhos são bem abertos [...] Considero-os como trabalhos “abertos” e “cósmicos” [...] (o) que internamente requer uma transformação ou uma identificação daqueles que querem penetrá-l(o), mas esta transformação não seria preordenada: “seja isto” ou “aquilo”, não [...]” (Brett, 1996).

HIBRIDISMOS

A plena potência de concepção de forma – “poiesis” – que as ações construtivas encontram no mundo sensível, constituído na interação entre natureza e artifício, como o amplo universo da “téchne”, é o paradigma dos sistemas abertos. Os sistemas fechados são, por sua vez, “universos dentre desse universo” (Focillon, 1988), subconjuntos dessa totalidade, com limites e potenciais definidos também em razão de uma “poiesis”, fortuita ou intencional.

Entre os extremos de abertura e fechamento caberiam todas as iniciativas intermediárias, híbridas, mescladas, heterogêneas que, em graus variados, combinam sistemas fechados e abertos em experiências de modelagem diversas.

Iniciativas deste gênero tem como princípio a aceitação tácita da possibilidade de abertura/inclusão. Tais possibilidades intermediárias ou híbridas se constituem, portanto, a partir da extensão e da aplicação da lógica de abertura a ordens mais ou menos fechadas de certos sistemas, e não o contrário.

O movimento e a transformação de uma posição extrema em direção a uma posição intermediária são particularmente difíceis e exigentes quando se parte de sistemas fechados, pois tais alterações habitualmente envolvem:

- ou uma ruptura de sua lógica, de sua ordem ou do que poderíamos denominar suas normas, e isto ocorre quando um sistema fechado é desintegrado e seus elementos são incorporados em uma outra di-

nâmica aberta. Por exemplo, quando peças de LEGO são retiradas de um “set” e tenta-se integrá-las em um processo de modelagem que também considera outras técnicas e materiais;

- ou uma conversão e padronização de materiais, elementos e técnicas externos à sua ordem. Como se um sistema LEGO se abrisse para incorporar peças esculpidas em madeira ou peças modeladas em cerâmica ou ainda qualquer outro tipo de modelagem que se adequasse à sua modulação e a seus encaixes. A entrada de objetos exóticos em um sistema fechado exige uma conversão à sua ordem. Em outras palavras, para que um sistema fechado preserve sua ordem, suas eventuais aberturas são retroativas: o sistema se abre, converte um elemento externo e volta a se fechar em seguida.

No sentido contrário, quando se parte de sistemas abertos, de um campo de possibilidades e da intenção de experimentação e inclusão, a incorporação eventual de peças ou partes de sistemas fechados é “natural” a esta ordem, constitui e conduz suas dinâmicas inclusivas.

As rupturas, os deslocamentos, os reposicionamentos e as deformações – no sentido bachelardiano (2001) de tais “poiesis” – se aplicam e alteram, assim, a condição original dos elementos que são apropriados, especialmente daqueles oriundos de sistemas fechados.

É possível dizer que sistemas abertos almejam e dependem de estabelecer interações complementares entre materiais e técnicas diversas, enquanto que os sistemas fechados prescindem de tais interações, pois intencionam interagir, antes de mais nada, consigo mesmos.

Como se pôde perceber, não estão em foco nesta breve reflexão os objetivos práticos de tais sistemas de modelagem tridimensional – abertos ou fechados –, nem suas intenções de comunicação, nem tampouco seus eventuais papéis ou participações em processos projetuais.

Não se trata de caracterizar nenhum destes sistemas como “melhor” ou “pior” a princípio, afinal tal juízo depende de uma análise comparativa da aplicação de certos sistemas específicos a determinadas circunstâncias particulares, o que não está em pauta aqui. Daí se pode inferir que também não está em questão a eventual superioridade técnica ou estética de um ou de outro sistema.

O que se pretende aqui é refletir, em termos teóricos, sobre as naturezas específicas de tais sistemas e as implicações de tais especificidades na potência poética dos sistemas construtivos, ou seja, na capacidade de um determinada sistema em promover passagens entre o “não ser” e o “ser” (Platão, 2011). Para tanto, o enfoque proposto se concentra sobre as diferenças principais entre modos “abertos” e “fechados” de operar sobre a matéria.

Sendo assim, vale prosseguir com a reflexão iniciada no âmbito da modelagem tridimensional para o universo do desenho.

A ação de desenhar também, por sua vez, tanto pode ser uma atividade aberta – se tiver como ponto de partida o intuito de incorporar técnicas e materiais diversos em sua lógica operativa –, quanto pode se constituir como uma atividade fechada, restrita à ordem de um conjunto pré-definido de normas, materiais e técnicas.

De um lado haveria, então, um campo experimental de ações gráficas potencialmente abertas, convergentes e inclusivas, e de outro lado haveria ações de desenho fechadas, excludentes, circunscritas em um determinado sistema espacial integrado de “ações e objetos” indissociáveis (Santos, 2008), com seus elementos, seus instrumentos, suas possibilidades e limitações. Assim como visto para a modelagem tridimensional, entre as duas extremidades de sistemas abertos e fechados, inúmeras variações intermediárias podem ser constituídas.

O desenho técnico executivo de arquitetura, normatizado, “normografado” e grafado a nanquim sobre papel vegetal exemplificaria uma condição extrema de sistema fechado.

No outro extremo estaria, por exemplo, o exercício exploratório do desenhar valendo-se de materiais diversos – grafite, carvão, giz, lápis de cor, etc. –, técnicas diversas – dos traçados lineares, aos campos de cor, passando tanto pelo acréscimo quanto pela retirada de materiais – sobre diferentes suportes, dos mais convencionais aos menos óbvios e recorrentes.

A intensificação desse movimento de abertura a experimentações pode levar o desenho a estabelecer interações complementares com outras representações – fora das polaridades do campo do desenhar como sistemas abertos ou fechados – levando-o a atuar sobre tudo o que ofereça uma superfície de desenvolvimento: sobre fotografias, sobre modelos tridimensionais, sobre projeções em vídeo, articulando-se a textos, em uma ampla gama de

intersecções que ressignificariam tanto o desenho, quanto também as outras representações com as quais viesse a interagir. Atuando, para além das representações, a abertura total do desenhar não encontra limites no mundo e transforma a si mesmo e tudo mais ao seu redor.



Figura 3: Obra integrante da exposição "Dissecção" do artista lisboeta Vhils (Alexandre Farto) na Avenida da Índia, Alcântara, Lisboa. O grafite e as expressões de arte mural ressignificam o entendimento do alcance do desenho ao promoverem um reencontro contemporâneo da atividade de desenhar com a superfície das paredes e empenas urbanas. Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/755624/arte-e-arquitetura-scratching-the-surface-por-vhils/54416d51c07a801fe70004ec>>. Acesso em 06/03/2018.

Estas considerações introdutórias apresentaram, em linhas gerais, aspectos relativos à natureza, aos potenciais/limitações, e às interações complementares das representações caracterizadas como sistemas abertos e fechados, tomando como exemplo a modelagem tridimensional e o desenho.

Em termos metodológicos, tais critérios são fundamentais para sistematizar o estudo analítico-crítico das representações no âmbito da Arquitetura, do Urbanismo e do Design que, aliás, carece de maior rigor epistemológico e de perspectiva histórica.

A pesquisa e a indispensável construção de conhecimento sobre as representações demandam hoje, para além de uma tradicional abordagem dedicada às especificidades de cada meio, abordagens e investigações que considerem, sobretudo, o estudo das possíveis interações complementares entre representações, delineando enfoques que contemplem a pluralidade de recursos representacionais e a dialética própria do trabalho de arquitetos, urbanistas, designers e outros projetistas que pretendem interferir na realidade concreta do mundo.

O DIGITAL CONSTRUÍDO À MÃO

O convite da revista PRUMO para uma reflexão sobre o tema “Perspectivas – A Representação em Arquitetura” sugere como pontos de partida a referência do desenho, as transformações decorrentes da introdução de recursos computacionais na representação da Arquitetura nas últimas décadas e a seguinte formulação para incitar posicionamentos: “para muitos e principalmente na academia o desenho projetivo à mão, todavia ocupa lugar de destaque na capacitação de novos arquitetos e ainda é acreditado como o principal recurso para a criação de um projeto.”

Considerando o exposto, colocam-se aqui algumas indagações: quando foi que deixamos de desenhar à mão? E quando foi que começamos a desenhar com instrumentos e/ou máquinas?

A manipulação ou manuseio de instrumentos de desenho é o ponto comum entre os mais antigos desenhos feitos pelo homem (c. 538.000 anos atrás),⁴ os mais antigos desenhos de arquitetura (c. 2.125 a.C.)⁵ e os desenhos de arquitetura mais contemporâneos.

Dentre tais desenhos sensíveis, algum foi feito sem que a mão humana e seu desígnio guiassem um instrumento?

Em cerca de meio milhão de anos de história, o que mudou, fundamentalmente, foi o instrumento e a natureza da superfície de desenho. Mais uma

4. Cf. <<https://www.smithsonianmag.com/science-nature/oldest-engraving-shell-tools-zigzags-art-java-indonesia-humans-180953522/>>. Acesso em 06/03/2018.

5. Considerou-se para essa datação o desenho em planta na estátua de Gudea, conhecida como “O Arquiteto e o Plano”, hoje no Museu do Louvre.

vez deve-se afirmar, com Flávio Motta (1975) e Vilanova Artigas (1986), que a suposta simplicidade dos meios gráficos da forma – “coisa” de lápis e papel – não deve confundir, nem reduzir o alcance do desígnio que constitui o desenhar. Afinal, essas mudanças singelas se contrapõem à transformação notável resultante da atividade de desenhar que lentamente, ao longo de milênios, ampliou-se em outras dimensões simbólicas e constituiu a cultura humana.

O desenhar – como atividade cognitiva que forma ideias – é mais profundo e abrangente na cultura do “homo symbolicus” do que a historicidade das eventuais configurações técnicas de sistemas fechados ou abertos de desenho.

Se em um tempo remoto era o dedo serpenteando na areia ou imprimindo suas pontas com cores na pedra, depois foi uma ponta de pedra afiada na superfície de uma concha, depois o “stylo” sobre tabuletas de argila, logo cinzéis sobre pedra, mais tarde a pena, então, a caneta a nanquim e as lapiseiras, e mais recentemente, o mouse, o teclado e a caneta óptica. Por fim, hoje, na mais moderna das telas sensíveis ao toque, o homem deseja voltar a desenhar com o próprio dedo.

Esse dedo humano que designa é o próprio elemento semântico central, metafórico, de sustentação do mundo digital, e a etimologia registra essa sobrevivência das digitais do homem em seus instrumentos de desenho.

Vale lembrar que, com o advento da computação gráfica, o papel tradicional e ativo do instrumento de gravar um baixo-relevo, uma incisão ou um traço de tinta sobre a superfície se transformou em uma interação codificada que, a partir de uma certa designação “digitada”, constrói uma linha análoga em uma tela eletrônica e pode dar “saída” desta informação em impressoras, cortadoras e fresadoras que atuam diretamente na matéria.

Se o uso de instrumentos é indissociável das origens do próprio desenho, o uso de telas e sua integração em máquinas codificadas para a construção de desenhos também requerem uma certa perspectiva histórica.

MÁQUINAS DE DESENHAR

A “tavoleta” que Filippo Brunelleschi (1377-1446) construiu em Florença em 1415 era um aparato com peças móveis que integrava superfícies

reflexivas, como espelhos, e perfurações para fixar a posição do observador e projetar, sobre a visão controlada de uma certa realidade construída, uma imagem desta realidade desenhada previamente em perspectiva. Seu uso também dependia – e ainda depende⁶ – do domínio de códigos envolvidos na fatura do próprio aparato e em seu uso correto. Trata-se de uma máquina codificada, sem dúvida.

A partir das experiências florentinas, Albrecht Dürer (1471-1528) também registrou em xilogravuras várias máquinas equipadas com telas para que os desenhistas pudessem “ver através” e encontrar apoio em superfícies quadriculadas – horizontais e verticais – na construção de imagens de objetos em perspectiva. Se tais gravuras documentam, de fato, o modo de operar do próprio artista e o método que preconizava, o desenho em perspectiva se fez então amparado por máquinas mecânicas.

Assim como – segundo a hipótese e as investigações de David Hockney (2001) –, outros artistas desde Jan Van Eyck (1390-1441) teriam se valido de câmeras “lúcida” ou claras para desenharem em perspectiva sobre imagens projetadas por superfícies reflexivas.

Em termos técnicos, a fotografia pode ser entendida como um desdobramento imaginativo do século XIX, que trouxe um aporte químico às experiências de projeções de imagens em câmeras “lúcida” e “obscura”, explorados pela tecnologia do desenho em perspectiva com máquinas, lentes, telas e codificações desde as primeiras décadas do século XIV.

Retomando as conceituações apresentadas no início do texto, tanto o desenho em perspectiva amparado por máquinas e códigos, quanto seu desdobramento experimental moderno como fotografia, constituem-se como sistemas fechados de construção de imagens.

A lógica operativa de ambos impõe uma ordem de dentro para fora e exige a conversão de outras possibilidades de representação à sua natureza, ao seu modo de operar.

Neste sentido, a fotografia, conforme sua ordem, se apropria de todas as outras representações, convertendo-as a seu código e transformando-as em

6. Para verificar empiricamente esse nível de codificação da “tavoleta” basta sugerir a alguém que não tenha referência nenhuma desse aparato que o opere, sem recorrer a nenhum manual de instruções. Em um nível ainda mais profundo, basta tentar construir hoje o aparato para reconhecer a codificação do objeto.

fotografias: fotografias de desenhos, fotografias de maquetes, fotografias de projeções de vídeo, fotografias de fotografias, etc. Evidencia-se assim uma condição “metá” como representação da representação. Contudo, mesmo sendo um sistema fechado, o potencial de abertura da fotografia foi logo reconhecido e explorado, por exemplo, nas experimentações feitas por artistas ligados às vanguardas do início do século XX, que propuseram interações entre fotografia, desenho, tipografia e impressos “pop” em colagens e montagens como as de Alexander Rodtchenko (1891-1956), László Moholy-Nagy (1895-1946) e John Heartfield (1891-1968). Como bem formulou Arlindo Machado (1996): “[...] explorar as “possibilidades” de um sistema significativa implica precisamente colocar-se um limite, submeter-se à lógica do instrumento, endossar seu projeto industrial, e o que faz um verdadeiro poeta dos meios tecnológicos é justamente subverter a função da máquina, manejá-la na contramão de sua produtividade programada.”

TRANSFORMAÇÕES E EXPERIÊNCIAS

O universo digital também pode ser entendido como um sistema fechado, centrípeta, que sempre que se apropria de elementos externos os converte à sua ordem, aos seus códigos, às suas normas e aos seus modos de operar. Foi justamente tal capacidade centrípeta que promoveu ao longo das últimas décadas a confluência de várias representações para o âmbito digital: do texto à imagem, das notações numéricas à tridimensionalidade, da palavra falada à imagem em movimento.

Há que se reconhecer, entretanto, que, na duração da curta história do digital nas últimas 3 décadas, houve também um movimento centrífugo como abertura em direção a interações complementares com outros materiais, técnicas e representações externos ao sistema.

Saskia Sassen (2013) formulou assim seu entendimento sobre tais interações: “Parte significativa do que pensamos como ciberespaço recebe profunda inflexão das culturas, práticas materiais e imaginações que ocorrem fora dele. Parte significativa do que pensamos como ciberespaço, embora não tudo, não teria sentido algum se excluíssemos o mundo fora do ciberespaço. Em suma, o espaço digital e a digitalização, portanto, não são condições ex-

cludentes que se colocam além do não digital. O espaço digital está embutido nas estruturações mais amplas, sociais, culturais, subjetivas, econômicas e imaginárias da experiência vivida e nos sistemas dentro dos quais existimos e operamos.”

Consequentemente, a apropriação das ditas tecnologias – que são mais propriamente técnicas –, em razão das desigualdades sócio-culturais-espaciais não se dá de forma igualitária, homogênea nem linear. A “sobrevivência” (Tylor, 1878) conflituosa e as transformações contínuas impostas a uma gama histórica e heterogênea de técnicas presentes nos ambientes urbanos atuais – especialmente nas metrópoles – que sinalizam dinâmicas instáveis no horizonte, a médio ou longo prazo, que podem promover aberturas em sistemas fechados deformando-os em uma direção improvável.

Conforme uma dessas dinâmicas instáveis e imprevisíveis a “tavoleta” na “longa duração” (Braudel, 1992) foi transformada em câmera fotográfica.

Que deformações já não teriam sofrido as representações digitais neste contexto e nesta dinâmica histórica?

Cabe lembrar também que o esforço inicial no âmbito dos sistemas digitais foi de apropriação e conversão à sua ordem. Foi necessário, antes de mais nada, criar interfaces capazes de conceber um “espaço” interno, um cosmos, e trazer para dentro da máquina “ações e objetos” codificando textos, imagens e outras informações para então, sobre tais elementos codificados, oferecer condições de edição e interação interna, com outras representações também digitais.

Tudo isso como meta, em um sentido ideal pois, na realidade, há que se acrescentar nesta trajetória as habituais incompatibilidades de hardware, software, formatos de arquivos, e outros percalços que persistem e são próprios da “téchne”.

Implementada a internalização de representações e aperfeiçoadas as ferramentas de edição – processo que segue em curso de aprimoramento contínuo –, teve início um esforço de construção de saídas, seguindo a lógica das primeiras aberturas: os alto-falantes e as impressoras. Daí vieram cortadoras, fresadoras, injetoras, extratoras, que consolidaram aberturas capazes de promover um reencontro da lógica fechada do digital com o leque aberto e abrangente de materiais e técnicas existentes no mundo.

Neste reencontro propriamente concreto, material, sensível, constituiu-se o campo experimental atual que demanda experimentações e reflexões críticas para que se possa prosseguir na construção de conhecimento e na formação de futuros quadros de profissionais, docentes e pesquisadores.

Desde fins dos anos 1980, esta capacidade de convergência e conversão do digital foi (mal) compreendida por um viés substitutivo e excludente que supôs – não sem alguma razão – que os sistemas digitais eliminariam os sistemas analógicos, sem nenhum horizonte que contemplasse interações complementares. Curiosamente, tal suposição, simplista e substitutiva, curiosamente, se concentrou sobre o desenho e não se estendeu à modelagem tridimensional, por exemplo.

As práticas levadas adiante nos últimos trinta anos reiteraram, no entanto, que coexistem hoje diferentes tempos técnicos e a heterogeneidade das técnicas se sobrepôs e ainda se sobrepõe à pretensa hegemonia de sistemas fechados digitais ou analógicos.

EXPERIÊNCIAS NA FAU-USP

O Laboratório de Modelos e Ensaios da FAU-USP (LAME) instalou sua primeira máquina de corte a laser em agosto de 2011, muitos anos depois do desejado pela comunidade de alunos e docentes. Este intervalo de tempo, por outro lado, foi fundamental para o amadurecimento de um entendimento crítico quanto às interações complementares desejáveis entre recursos de modelagem analógicos e digitais.

A instalação desta primeira máquina digital e das demais que se seguiram entre 2011 e 2014 em parceria com o FAB LAB SP – fresadoras CNC, impressoras 3D (Fused Deposition Modeling – FDM), cortadora de vinil – em nenhum momento pressupôs a desmontagem e retirada de máquinas mecânicas – serras de fita, serras “tico-tico”, serras circulares, furadeiras de bancada, tornos, lixadeiras, e outras –, nem de instrumentos e materiais tradicionais como martelos, goivas, arames, parafusos, etc. Ao contrário, o que se pretendeu foi constituir uma convergência não-excludente de recursos analógicos e



Figura 4: Vista do interior do Laboratório de Modelos e Ensaios LAME, Edifício Anexo, FAUSP, São Paulo, 2013. Fonte: <<http://www.arquigrafia.org.br/photos/1785>>. Fotografia de Ilka Apocalypse. Acesso em 06/03/2018.

digitais que configurasse um campo experimental abrangente capaz de amparar as mais variadas iniciativas de desenvolvimento projetual com base na concepção e na construção de modelos físicos.

Na prática da disciplina optativa interunidades “Matemática, Arquitetura e Design” (MAP2001),⁷ por exemplo, graduandos de Arquitetura e Urbanismo, Design, Engenharia, Física, Ciência da Computação, Matemática, e de outros cursos da Universidade de São Paulo, trabalham no LAME em equipes mistas multidisciplinares valendo-se de todos esses recursos disponíveis para o desenvolvimento de seus projetos: da modelagem manual com papéis e papelões ao corte de peças na “laser”; da confecção de modelos em gesso à modelagem de peças de madeira maciça na CNC; do corte de chapas de acrílico ao trabalho com argila.

7. A experiência das três primeiras edições desta disciplina foram publicadas e estão disponíveis no link: <<https://www.blucher.com.br/livro/detalhes/matematica-arquitetura-e-design-1258/arquitetura-149>>. Acesso em 06/03/2018.

Nas quatro edições dessa disciplina⁸ não houve nenhuma manifestação por parte dos alunos quanto a eventuais conflitos entre o manual, o mecânico e o digital, pois nesta confluência as interações complementares se reafirmaram continuamente como algo positivo, desejado e desafiador. As manifestações críticas que ocorreram – e encontraram eco especialmente entre os alunos que realizam seus Trabalhos Finais de Graduação (TFG) e Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) – diziam respeito à ausência de um ou outro material, instrumento, ou de uma ou outra máquina, o que restringia as possibilidades da modelagem desejada em um amplo sistema aberto. O laboratório ideal deveria ter a diversidade do próprio mundo.

Nestas práticas, tampouco compareceram conflitos entre o desenho à mão e o desenho amparado por computador. Ambos se fizeram presentes e os processos projetuais configuraram, caso a caso, interações e definições de papéis complementares entre diferentes modos de operar, entendendo que o desenho hoje, no âmbito da Arquitetura, do Urbanismo e do Design se faz com o acréscimo dos recursos digitais e não com a supressão das possibilidades manuais.

A afirmação de uma pedagogia do acréscimo, ao invés da supressão, que se enunciou nas práticas do LAME, pode ser reconhecida também quanto à fotografia no laboratório didático da FAU-USP. Muito embora a popularização dos dispositivos fotográficos digitais, especialmente dos smartphones equipados com câmeras, tenha transformado profundamente a prática da fotografia, a diretriz pedagógica que ampara a formação de arquitetos e urbanistas e designers, reitera que o aprendizado da fotografia é enriquecido pela experiência com câmeras pinhole, com câmeras analógicas, com a lida com filmes em acetato, e a vivência dos processos químicos de revelação e ampliação de imagens.

Após a apresentação dessas experiências é possível retomar a formulação de interrogações para concluir:

Qual seria a justificativa pedagógica para a supressão de experiências considerando o propósito científico, educacional e formativo que integra

8. Realizadas em parceria com os professores Eduardo Colli e Deborah Raphael do Instituto de Matemática e Estatística da Universidade de São Paulo (IME-USP), sempre com a participação ativa do corpo técnico de funcionários do LAME, sob a chefia do Sr. Emílio Leocádio.

ensino, pesquisa e extensão universitária para a formação de futuros profissionais que irão atuar nas mais variadas frentes do “campo ampliado da Arquitetura” (Sykes, 2013)?

Tal aprendizado não traria apenas ganhos à capacidade de apreensão de fenômenos, de representação, de formulação de juízos críticos e de proposição projetual dos futuros arquitetos?

Como o aprendizado prático e o exercício da geometria descritiva e dos fundamentos da geometria aplicada às projeções ortogonais, aos desenhos fundamentais da Arquitetura em planta, corte e elevação, e aos desenhos em perspectiva, poderia prejudicar o domínio dos recursos digitais de representação?

Quando toda a experiência do digital compreende e se abre a interações complementares, como defender restrições pedagógicas e a alienação do desenho à mão?

Não haveria razões mais do que suficientes para, ao contrário, defender a intensificação do ensino do desenho em todos os níveis da educação escolar, compreendendo seus sentidos mais profundos como desígnio?

Quais seriam as perspectivas advindas da ampliação e aprofundamento de uma cultura do desenho, aberta a interações complementares entre o analógico e o digital, para o futuro das representações da Arquitetura?

REFERÊNCIAS

ARTIGAS, João Batista Vilanova. O desenho. In: *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Pini, Fundação Vilanova Artigas, 1986.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRETT, Guy et. all. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, RIOARTE, 1996.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1988.

- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto: redescobrimo a técnica dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MOTTA, Flávio L. *Desenho e emancipação*. São Paulo: GFAU, 1975.
- PLATÃO. *O Banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-científico-informacional*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SASSEN, Saskia. In: SYKES, A. Krista (Org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SYKES, A. Krista (Org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TYLOR, Edward Burnett. *La civilisation primitive*. Paris: C. Reinwald, 1878.

MOVIMENTO MAKER E O APRENDIZADO PELO FAZER por um aprendizado mão na massa

Dorival Campos Rossi¹

Juliana Aparecida Jonson Gonçalves²

Samanta Aline Teixeira³

Rodrigo Malcolm de Barros Moon⁴

1. INTRODUÇÃO

Em nosso momento atual, educadores da velha guarda como Leandro Karnal e Mario Sergio Cortella apontam a fatídica mudança de perspectiva dos alunos e da ordem social. O primeiro afirma com categoria: em duzentos anos a igreja cristã se modificou ao contemporâneo muito mais significativamente do que as escolas. O segundo alerta: quando se trata de educar, necessitamos muito mais de raízes, que nos alimentam, do que de âncoras, que nos imobilizam. Ambos criticam substancialmente os modos como os professores tratam e avaliam conteúdos. Precisa-se antes desenvolver uma construção, do que uma repetição. Precisa-se trabalhar menos conteúdos (pois ficam

1. Professor do curso de graduação em design e do programa de pós-graduação em "Mídia e Tecnologia" - PPGMIT - da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC|Unesp| Bauru|SP e coordenador do Lab Maker - Saguilab. E-mail: bauruhaus@yahoo.com.br.
2. Arquiteta e Urbanista (FAAC - Unesp Bauru), mestre e doutora em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (FE - Unicamp). Docente no curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Galileu (Botucatu) e na UniFSP (Avaré). E-mail: arquitetura.ajg@gmail.com.
3. Doutoranda em Design (UNESP Bauru), mestre e bacharela em design pela mesma instituição. Área de pesquisa: design de origami. E-mail: laranjasat@gmail.com.
4. Mestrando em Mídia e Tecnologia e bacharel em Design (UNESP Bauru). Pesquisador de complexidades, semiótica, design. Grande área: ciências humanas. E-mail: rmdbmoon@gmail.com.

defasados muito depressa) e mais habilidades, operações, processos. Acima de tudo, em uma época em que todo o sistema político e informacional está sendo posto à prova, é necessário o exercício de questionar paradigmas, ou seja, colocar-se no exercício de pensar.

O que viemos defender se resume pela seguinte frase: só se aprende fazendo. E isto nos é perfeitamente claro. Faça um exercício: quantas aulas ocorridas na sua vida estudantil você se lembra vividamente como se tivessem acontecido ontem? Quantas dessas aulas guardadas na sua memória tiveram alguma relação com a quebra do cotidiano, do hábito tedioso que costumava pairar sob as salas de aulas? Se pensarmos que os momentos importantes do nosso conhecimento e memória tem conexões fortes com o fazer, então temos um ponto de partida interessante. O que viemos defender, também, é que o fazer enquanto práxis depende do código pelo qual opera, portanto, o fazer de um filósofo é o conceito, o fazer do designer/arquiteto é o projeto. E isso tudo configura uma nova forma de pensar a educação, romper com os dispositivos de homogeneização que foram criados durante o moderno e criar experiências de aprendizado que construam um saber próprio a uma transformação social. Para tal, estaremos trabalhando com autores que nos servem tanto para o design e a arquitetura, mas também para a educação, em busca de uma teoria que sustente nossa argumentação – de que a construção do saber se torna possível através do fazer, pelo agenciamento que engendra um acontecimento.

Historicamente, a humanidade, no decorrer da evolução de nossas sociedades, foi organizando formas de conciliar consumo, registro e produção sob diversas figuras. O emprego de mão de obra nas plantações em sociedades agrárias, os caçadores-coletores e o tempo de caça, a divisão de tarefas nas sociedades mercantis. Com o advento das máquinas, pudemos constituir as fábricas: unidades produtivas responsáveis por um trabalho tornado eficiente, preciso, rápido e potente. As máquinas nasceram em conjunto com a humanidade quando as tecnologias começaram a ser criadas e utilizadas: roupas, adornos, ferramentas de caça e cultivo, etc... O domínio dos processos e a capacidade de mecanizar o tempo por engrenagens permitiu que as sociedades industriais pudessem aprofundar uma organização capitalista através de produções de *commodities*. Homens e mulheres trabalhavam em chão de fábrica produzindo peças de roupa, comida, utensílios, toda uma variedade

de objetos. Neste contexto se formulou um modelo de ensino ‘industrial’, seriado e homogêneo, consolidando um método disciplinar de repetição (Foucault, 1987) que se replica não somente nas escolas, mas em hospitais, fábricas, quartéis e prisões. Com o desenvolvimento tecnológico, e a consequente automação de processos, a necessidade humana nas fábricas foi continuamente reduzida. As fábricas se tornaram grandes máquinas, focos de produção de objetos de consumo. A forma de organização das sociedades industriais emergiu como solução ao problema de crescimento populacional, expansão das cidades e êxodo rural, e conciliou uma grande necessidade de consumo com uma produção cada vez maior.

Chegamos na sociedade contemporânea, e podemos contextualizar um outro paradigma da realização do projeto do moderno: o do design. Historicamente, através da crescente necessidade de organizar os sistemas produtivos, o designer começa a atuar na organização destes processos, simplificando, tornando mais eficiente, produzindo objetos mais vendáveis. O desenho industrial era responsável por manipular os processos produtivos de uma fábrica. A Bauhaus emancipa o lema ‘a forma segue a função’, promovendo uma reviravolta estética, criando produtos simplificados, com formas arredondadas ou quinas quadradas, verdadeiras fórmulas estéticas a serem replicadas nas fábricas. O designer se percebe no centro do *locus* urbano: as fábricas, responsáveis pela manutenção das sociedades contemporâneas, fornecendo todo o insumo a ser consumido pelas populações para produzir mais-valia no mercado financeiro. Esta troca de paradigma, entre fábricas com modelos produtivos, como fordismo e toyotismo, e a eliminação da mão de obra humana e adoção de máquinas de precisão e crescente automação, configura um fenômeno curioso, no qual as pessoas deixam as fábricas e procuram novas formas de obter renda, criando mercados cada vez mais especializados, procurando valor nas atuações cada vez mais novas que as sociedades conseguiam sintetizar.

Isto configura a distinção entre *Homo Faber* (Arendt, 2010) e *Homo Ludens* (Huizinga, 2008): nossas sociedades conseguem se emancipar das produções de primeira ordem, como produção de alimentos, para poder focar em complexidades cada vez maiores, atuações indiretamente relacionadas com a subsistência. A distribuição do capital permitiu que a troca de serviços produzisse novas profissões, que emergiram como respostas a problemas decor-

rentes dos novos modelos de vida em grandes cidades, consolidando novos mercados e novas oportunidades de trabalho. E toda esta lógica culminou em afastar o ser humano das fábricas, deixar que estes locais continuem a produzir somente utilizando a matéria prima e energia. As produções foram terceirizadas às máquinas e nosso potencial produtivo nos foi usurpado. Deixamos de produzir e fabricar para experimentar, viver na ludicidade de um mundo da informação, de mundos alheios, narrativas ficcionais. Viver deixou de ser equivalente a sobreviver, e um sentido da vida emerge como finalidade transcendental do desejo do homem pós-moderno. Bauman (2001) nos diz que a promessa da felicidade só surge no contemporâneo. Os novos modelos de vida nos convidam a ser sedentários, as novas organizações giram em torno da prestação de serviços, terceirizando processos antes essenciais à vida para gerar trabalho e movimentar o mercado. Esquecemos como fazer as coisas e por isso estamos imóveis, sempre à espera de alguém que possa nos movimentar, fornecer as engrenagens necessárias para realizar desejos. Ou pagar por tudo isso.

Sem capacidade de produzir os próprios objetos, o capital se apropriou de nossos desejos e ofereceu a linha de fuga: a troca entre trabalho e renda possibilita um poder de consumo. Nosso poder de produzir foi reduzido à nossa capacidade de comprar objetos. Chris Anderson (2012) aponta que o consumidor como figura subjetiva surge devido à complexidade da vida nas cidades, como forma de organizar diversos processos dentro de uma mesma espacialidade: o urbano. Cada um faz algo, e como formigas mantemos as engrenagens rodando, cada um fornecendo a energia necessária para que o movimento singular de cada engrenagem continue. O problema é que não somos formigas. A convergência destas produções resulta no movimento das cidades em sua sobrevivência. Por fim, percebemos que a organização da vida mudou drasticamente nas últimas décadas: a forma de se viver, os processos que nossa sociedade nos exige, as formas de se criar narrativas em cima disso tudo. As cidades se mantêm através de uma retroalimentação nas fábricas: se produz longe, bem longe, e por caminhões o produto chega à cidade, onde tem seu registro nos supermercados e propagandas, é consumido em troca de dinheiro que novamente é consumido em nova produção. O *input* micro-político é simples: venda seu tempo em troca de dinheiro. Neste paradigma, o potencial criativo se torna reduzido e restringido, intrinsecamente depen-

dente do capital financeiro, ou poder aquisitivo. Nos tornamos incapazes de utilizar nossas próprias mãos para fabricar os objetos ou produzir de acordo com nossas necessidades. Designamos tudo isso às fábricas, sob a tutela de designers: guiados pelas institucionalizações da psicanálise, orientando o consumo afetivo dos objetos; da ergonomia, criando a figura do homem⁵ universal e do corpo utópico de mercado. É neste contexto que queremos trabalhar nossa argumentação, no qual o moderno fabricou um *modus vivendi* do homem urbano e docilizou os corpos (Foucault, 1987), reduzindo a entropia dos sistemas humanos e constituindo uma ordem nas cidades de característica permanente e aglomerados humanos mantidos através de um vigiar e punir, criando uma sociedade organizada em torno do consumo e da redução dos poderes de seus habitantes. Dessa estratégia, nasce “moça boa é recatada e do lar”.

Neste contexto se desenvolveu um modelo de ensino que servia exatamente a este propósito: salas de aula que permitissem que o professor pudesse não somente ensinar, mas também disciplinar o comportamento dos alunos. Os conteúdos eram pragmáticos e simplificados, sempre decorados e repetidos. A função de tal modelo era formar trabalhadores para as fábricas: seguindo ordens, memorizando processos e repetindo. Movimento denunciado por Charlie Chaplin em *Tempos Modernos*. Embora a organização social tenha mudado, estranhamente nosso sistema de ensino permanece formando trabalhadores da mesma maneira e sem capacidade criativa em um mundo que valoriza a inovação. Dentro desta incoerência, é que vemos a necessidade de novas formas de se pensar o aprendizado e a formação de pessoas com habilidades essenciais ao funcionamento de nossas sociedades, ensinando pessoas a resolver problemas, a criar e experimentar de acordo com a necessidade. É dentro deste contexto que o movimento maker nos apresenta soluções extremamente inteligentes e simples para novos modelos de aprendizado. que iremos explanar com mais detalhes nos próximos itens a seguir.

5. Aqui utilizamos o termo ‘homem’ como sujeito histórico formulado no moderno e que representava o ideal de humanidade como um padrão social. Futuramente, substituiremos ‘homem’ por ‘humanidade, seres humanos, homens e mulheres’ em prol de uma adequação a uma nova sociedade mais igualitária que vêm se construindo.

1.1 A história do movimento maker

Para falar sobre movimento maker primeiro precisamos falar sobre o fazer. O fazer está intimamente ligado às mãos, daí o termo mão de obra. Flusser (2007, p. 37) organiza historicamente o fazer através de substituições tecnológicas da mão: o humano-mão⁶ dá lugar ao humano-ferramenta, que por sua vez evolui ao humano-máquina e, enfim, cede espaço ao humano-aparelhos-eletrônicos, estado da arte em que nos encontramos no momento. Isso demonstra a evolução dos usos e dos processos dos quais fomos e somos capazes, digitalizando os poderes através de códigos nas máquinas, que cada vez mais estão aptas a processos extremamente complexos e precisos. A práxis implica em um movimento, um emprego de energia para exercer algum trabalho. Neste sentido, pensar, cultivar, esculpir, desenhar, projetar; são todas formas de se fazer algo. Cada fazer possui um acervo de máquinas⁷, desde uma mesa e papel, um estetoscópio, um computador, um método, um *mindset*, um espaço, um celular; permitindo processar objetos – materiais e imateriais – de determinadas maneiras a fim de produzir algo. Podemos escalar uma montanha sem equipamentos, e produzir uma caminhada na corda bamba, limiar tênue entre vida e morte; ou podemos usar cordas para evitar quedas fatais. Tudo isto condiciona o processo. E se falamos de aprender, necessitamos de máquinas também: anotações, reflexões, escritas, debates, desenhos. Mas ao mesmo tempo, podemos aprender jogando futebol, ou montando um quebra-cabeças. O processo de aprendizado necessita de alguma construção, de alguma experiência, é um acontecimento que deriva de um agenciamento prévio. Por tal, da mesma forma que posso fazer algo *by myself* (por mim mesmo), posso aprender por conta própria.

O DIY (*Do It Yourself*) é um movimento cultural que ficou famoso no começo do século XX como forma de resgatar certas técnicas e conhecimentos

6. Em sua obra, Flusser utiliza o termo "homem" para denominar o ser humano. Porém, achamos por bem começar a adotar a partir daqui o termo humano, que condiz mais com nosso entendimento da nova ordem social/política contemporânea.
7. Extrapolamos o conceito de máquina como utilizado no Anti-Édipo, de Deleuze e Guattari, para o conjunto de fatores que constituem um agenciamento. O termo máquina surge da ideia positiva de uma realidade que se produz através de uma complexidade de vetores, na qual tudo é produção, até mesmo a produção da diferença.

úteis para manipular e reformar objetos cotidianos. No início era difundido por revistas, mas nas décadas de 1960/1970 começou a ganhar popularidade em outras mídias, como a televisão. O DIY ficou conhecido como cultura que permite melhorar o lar e, por tal, era comum entre mulheres de classe média; ele se assemelha a receitas de como fazer algo.



Figura 1: Capa da primeira edição da revista "Popular Mechanics", considerada como uma das primeiras publicações dedicadas a ensinar técnicas de como fazer algo. Ano: 1902.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Popular_Mechanics_Cover_Vol_1_Issue_1_11_January_1902.jpg. Acesso em 06/03/2018.

Arqueologistas encontraram um edifício grego do século VI a.C. que continha instruções de como reproduzir aquele modelo de edifício em larga escala. Esta edificação foi chamada de prédio antigo IKEA⁸ e fornece indícios de que enunciar processos como instruções, seja por imagens, texto ou

8. "Ancient IKEA building". Em referência a empresa produtora de móveis sueca IKEA. Disponível em: <https://goo.gl/rLFzUR>. Acesso em 31 jan. 2019.

oralidade, não é de hoje. Isso significa que fazer e aprender estão intrinsecamente ligados desde há muito tempo, relação extinta nos modelos industriais de ensino.

Quando nos referimos às instruções, nos aproximamos do conceito de desenho. Historicamente, o desenho não é figura nova. Desde sempre se desenhou: pinturas rupestres como representação da realidade mágica (Flusser, 1985), as vestimentas e adornos que fizeram a cultura e o sistema de representações da humanidade até o desenvolvimento de signos e símbolos mais complexos. Sempre se exigiu do homem que dispusesse elementos heterogêneos numa assemblage (Deleuze; Guattari⁹, 1995), organizados de acordo com fatores de coesão e coerência, em detrimento das finalidades que historicamente se formularam através da emergência entre cultura, sociedade e projeto (positivismo). Portanto, é preciso desenhar as instruções, a serem compreendidas, da mesma forma que se cuida da forma a enunciar as informações em aula.

A ontologia de tal prática é puramente semiótica: da ordem do significado e da ressignificação. Mas falamos de uma semiótica das coisas, em que reorganizamos não somente os significados, mas a sintaxe dos objetos, das peças e pedaços, e os processos que os ligam. O DIY visava principalmente capacitar pessoas a construir, modificar e reparar as coisas por conta própria. E instruções passo-a-passo foi o melhor jeito encontrado. Hoje chamamos isso de *tutorial*, e o Youtube está repleto de receitas. Essencialmente, ensinava a decompor e recompor, reparar e fragmentar. Era quase como brincar com blocos de lego. As ferramentas nesta época eram de mais difícil acesso e uso, e por tal o foco era essencialmente na utilização de ferramentas caseiras e projetos não muito audaciosos. Com o passar do tempo, com as novas tecnologias e os imaginários que foram se construindo, podemos ver que esta cultura se modificou e adquiriu novas proporções e organizações. A cultura maker surgiu nas últimas décadas, ganhando força pelo mundo. É difícil precisar quando ou aonde começou: em 2001 surge o centro de bits e átomos no Instituto de Tecnologia de Massachusetts - MIT; em 2002 surge o primeiro FAB LAB¹⁰

9. Abreviaremos a partir daqui Deleuze e Guattari para D&G.

10. FAB LAB é o nome dado aos laboratórios de fabricação digital, como idealizado no MIT. FAB de *Fabrication*, mas ao mesmo tempo de *Fabulous*. Estes laboratórios foram conceituados de maneira modular, de tal forma que a mesma configuração de máquinas poderia ser replicada em qualquer lugar do mundo, e que as alterações a cada regionalidade fossem feitas na arquitetura do espaço. →

no MIT; em 2006, em San Diego, ocorre a primeira *maker faire*¹¹ e o começo do Arduino, na Itália. Sempre fizemos coisas desde o começo dos tempos, então o que denotamos como cultura maker é expressamente o paradigma da fabricação pessoal assessorada por máquinas de fabricação digital e prototipagem rápida, e isso inclui toda a complexidade cultural que se construiu em volta dessas fabricações, desde suas vertentes na educação até os laboratórios do fazer (*maker e hackerspaces*).

A cultura maker é uma filosofia que parte do pressuposto de que fazer é essencial. Dada a introdução histórica que levantamos previamente, os makers têm pressupostos claros, configurando algo que pode ser chamado de ética. É preciso que haja reapropriação da potência produtiva e criativa por parte dos cidadãos. Essa passividade consumista é imensamente criticada por Hardt e Negri (2014) quando eles propõem quatro tipos de figuras subjetivas geradas pela crise do neoliberalismo: o endividado, o mediatizado, o securitizado e o representado. São quatro posturas muito próximas entre si quando analisadas pelo potencial de ação: sem poder de compra, de expressão, de se sentir seguro e sem poder decidir seus próprios rumos. As formas de organização do capital neoliberal regulamentam os complexos industriais, instituindo a produção de modelos urbanos para grandes centros do mercado financeiro internacional (Rolnik, 2015), que indicam uma subserviência das organizações humanas à produção do corpo sem órgãos do capital (D&G, 2011). Os modelos do inconsciente se inscrevem sob um *socius* e um capital, configurando um inconsciente colonial-capitalista (Rolnik, 2018). A produção desejante se reporta à criação de desejos em massa pelas instituições de comunicação e entretenimento (Guattari, 1990), formulando agenciamentos coletivos de enunciação que respondem a toda uma lógica de um capitalismo mundial integrado (Guattari, 1992), replicando modelos de dispositivos sociais de controle e contingência micropolítica através da polinização de desejos de consumo, que retro-alimentem as fábricas com os insumos necessários.

- No geral estes laboratórios congregam máquinas de corte à laser, impressão 3D, e placas de circuitos e prototipação, como a Arduino e LilyPad.
11. É o nome dado ao encontro de pessoas dedicado completamente ao fazer. Lá são compartilhadas metodologias, técnicas, projetos e ideias, na premissa de formar uma rede, e que dela possam emergir as mais diversas criações e soluções a problemas cotidianos.

A subjetividade capitalística, tal como é engendrada por operadores de qualquer natureza ou tamanho, está manufaturada de modo a premunir a existência contra toda intrusão de acontecimentos suscetíveis de atrapalhar e perturbar a opinião. Para esse tipo de subjetividade, toda singularidade deveria ou ser evitada, ou passar pelo crivo de aparelhos e quadros de referência especializados. Assim, a subjetividade capitalística se esforça por gerar o mundo da infância, do amor, da arte, bem como tudo o que é da ordem da angústia, da loucura, da dor, da morte, do sentimento de estar perdido no cosmos... É a partir dos dados existenciais mais pessoais - deveríamos dizer mesmo intrapessoais – que o CMI (Capitalismo Mundial Integrado) constitui seus agregados subjetivos maciços, agarrados à raça, à nação, ao corpo profissional, à competição esportiva, à virilidade dominadora, à star da mídia... Assegurando-se do poder sobre o máximo de ritornelos existenciais para controlá-los e neutralizá-los, a subjetividade capitalística se inebria, se anestesia a si mesma, num sentimento coletivo de pseudo-eternidade (Guattari, 1990, p. 33-34).

Vivemos numa realidade composta de simulacros (Baudrillard, 1991), representações abstratas que não mantêm laço algum com a realidade objetiva e material. Os signos da felicidade estão atrelados ao poder de consumo; o poder de transmutação das ontologias está agarrado ao acúmulo do capital, e através de uma esquizofrenia, nossas sociedades se movimentam numa espiral em direção a crescentes apropriações das potências de vida pela mais-valia neoliberal. Uma subjetividade nestes modelos está anestesiada para quase tudo aquilo que perturba uma ordem financeira de serviços, de produções pela renda, e de todos os códigos pelos quais nossos desejos fluem e agenciam linhas de fuga (Deleuze, 1997). Instaurou-se uma batalha contra a diferença sob a máscara da repetição quase perfeita da seriação industrial. A premissa do movimento maker é utilizar as tecnologias ao nosso dispor e resgatar toda a capacidade de criar, produzir a diferença, modificar, restaurar, transformar. E por tal, a essência do movimento maker vai na contramão de uma sociedade consumista e capitalista. Através da ideia do código aberto e do desenho aberto (*Open Source* e *Open Design*), todas as produções de *softwares* e de projetos são compartilhadas abertamente para qualquer um acessar e poder modificar, possibilitando se fazer uploads de novas versões do mesmo desenho, sempre aperfeiçoadas. Sites como *Instructables* armazenam estes projetos, e o *GitHub*

armazena os códigos. A internet está à disposição para acesso de conteúdos e projetos, basta baixar e atualizar. Qualquer um pode fazer isso.

Portanto, o movimento maker como o conhecemos é o paradigma fruto de inovações tecnológicas, aceitação cultural de novas metodologias e técnicas, assim como também é fruto dos hábitos de codar¹², fazer e a facilidade da aquisição de tais tecnologias. Historicamente, portanto, nunca estivemos tão cercados de máquinas como agora. Aprendemos a deixá-las funcionarem e designamos certas pessoas para gerenciar tal funcionamento. A mudança de mentalidade que ocorre é: ao invés de consumir, produzir. Inaugura-se o prossumidor (Anderson, 2012), aquele que se emancipa e produz de acordo com seus desejos, e não somente consome. Utilizando as máquinas ao nosso dispor, nosso potencial cresce absurdamente. E mesmo com um celular já temos a imensa capacidade de processamento de dados, superior a de muitos computadores de 10 anos atrás. Todo esse desejo de criar e fazer acaba unindo as pessoas, como nas feiras makers, como a que sediamos em Bauru/SP desde 2014. Estes eventos visavam construir redes entre os fazedores e criadores.

1.2 O movimento maker em Bauru: Saguilab

O movimento maker na Universidade Estadual Paulista - UNESP vem sendo implantado desde 2012 e sua criação coincide com a chegada do movimento maker ao Brasil. Em junho de 2013, dois ex-alunos do curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC, Heloisa Neves e Eduardo Lopes, morando agora em São Paulo e já formados, retornam à universidade e junto à disciplina do Prof. Dr. Dorival Rossi desenvolvem a primeira oficina maker do campus de Bauru, organizada por Rodrigo Moon, aluno do curso de design, e a primeira de todos os campi da Unesp.

12. Codar é o nome dado pela comunidade das redes a quem escreve códigos de software em computadores. Remontando até o começo da computação, com a máquina de Turing, a realidade se mostrou como sendo passível de ser codificada, e, portanto, calculada, processada. Codar, neste sentido, se refere ao conjunto de práticas linguísticas que permitem que uma pessoa descreva processos a serem executados por uma máquina, linearmente, de maneira mais eficiente possível, a fim de solucionar problemas através, por exemplo, de algoritmos. É o processo de tradução da linguagem das coisas para a linguagem da máquina.

Este workshop foi um marco para nós, pois foi o início das atividades makers no curso de design e no campus de Bauru em sincronia com os eventos que começaram na cidade de São Paulo. Os trâmites para início do nosso Lab Maker ficou a cargo dos alunos do curso de graduação em design Vitor Marchi e Edison Cabeza e Marcela Sanz Ramirez, os dois últimos do programa de pós-graduação da FAAC, com a missão de empoderar pessoas através da tecnologia, do aprendizado mão na massa, da inclusão e do fazer colaborativo.



Figura 2: Aula Maker. Orientado pelo Prof. Vitor Marchi com os alunos de design. UNESP Bauru, 2018. Fonte: Elaborado pelos autores.

Nos dez anos anteriores estudamos as possibilidades das redes e até esse momento foi possível saber qual o potencial desta e como trabalhar com e nela. Qual o tipo de design do fazer surge com o nascimento das redes? Chris Anderson dá alguns indícios:

Os últimos 10 anos foram de descobertas de novas maneiras de criar, de inventar e de colaborar na Web. Os próximos 10 anos serão de aplicações desses ensinamentos no mundo real: o futuro econômico emergirá do avanço do Movimento Maker. Os Makers criam novos produtos e serviços usando ferramentas digitais, projetando em computador e produzindo cada vez mais em máquinas de fabricação pessoais. Através de um trabalho já existente ou, projetos melhores, suas criações são instintivamente compartilhadas on-line (Anderson, 2012).

Um FAB LAB surge com o advento das redes. Uma vez que elas estão interligadas, inaugura-se uma nova dimensão projetual: um fazer e pensar em tempo real e simultâneo: fazer enquanto se pensa e pensar enquanto se faz. A educação para o “agora” se inaugura como uma espécie de retroalimentação criativa. Podemos dizer que o Sagui Lab, coletivo maker em Bauru/SP, surge em sincronia com os dois Fab Labs em construção na cidade de São Paulo, o Garagem e o Lab da FAU/USP. O Sagui Lab desenvolve vários projetos makers, participa e é convidado para várias ações na anual Campus Party, com nossos ex-alunos “regendo” a maior parte dos FAB LABs livres em SP e sendo responsáveis pela criação dos labs em todo país. Heloisa Neves, a embaixadora maker do Brasil, deu assessoria para a maioria dos FAB LABs existentes hoje. Em 2014 surgiu a iniciativa de trazer uma *Maker Faire* para Bauru, organizada pelo Sagui Lab. Desde então trouxemos anualmente estes encontros no campus da UNESP-Bauru para promover uma apresentação no campus das possibilidades do movimento maker, dentro do design e do ensino universitário. Sempre realizando parcerias com fornecedores locais de equipamentos, máquinas e recursos, a Feira Maker reúne fazedores do campus para expôr suas produções e trocar informações. O público não se limita ao curso de design, cativando alunos de física, engenharias diversas, biologia, meteorologia, artes, dentre outros cursos do campus de Bauru.

Os FAB LABs estão presentes na maior parte das escolas do país e isto mostra o quanto os nossos ideais apontam para uma nova cultura digital: a cultura maker. Hoje a UNESP Bauru conta com um lab dentro do campus e está com um novo projeto em andamento no centro da cidade que recebe o nome do edifício “FAB LAB PIONEIRO”, um espaço democrático para a criação e o fazer livre no interior paulista.

1.3 O fazer e o projeto

O fazer pode ser descrito ontologicamente como um acontecimento: a efetivação da ação. Dessa forma, depende de condições prévias que possibilitem sua execução, como o conjunto de máquinas necessárias, energia e técnica, tempo, recursos... Existe a necessidade de um projeto do fazer, exatamente nesta camada prévia. Quanto mais complexa a ação, maior a necessidade de preparo. Abrir uma latinha de refrigerante é muito diferente de cortá-la, ou derretê-la, ou congelá-la. Assim, cada processo elencado depende de um arsenal de máquinas que permite sua execução, e pelo qual não podemos dissociar a existência de um elo entre o fazer e o projetar. A premissa sempre foi linear quando se trata de projetar. O próprio pensamento projetual no século XX também entrou na linha:

O gesto de escrever linearmente (e de alinhar signos do tipo letras e cifras) exprime vivência linear do mundo interno e externo (a realidade é vivenciada como sequência de eventos, como 'história', como processo), e quanto mais se escreve tanto mais tal vivência vai sendo reforçada (Flusser, 2010).

De fato, os objetos no século XX foram pensados em sua maioria através de uma linha de montagem: pensar projeto e desenvolver teorias acerca do linear era fundamental. Para os que têm a prática projetual como trabalho ou que tenham passado por uma experiência projetual nos cursos universitários podem perceber que projeto-processo-produto começam com o croquis de uma ideia. Nesta fase inicial do projeto se enaltece o uso de lápis e papel, o “saber desenhar”, e o aprendizado da sintaxe que o envolve. Na sequência, substituímos estes desenhos mais “livres” por desenhos mais técnicos, onde mensurações possam ser feitas (sim, um objeto é feito através daquilo que foi mensurado e usado como medida). Finaliza-se o projeto através do detalhamento e especificação dentro de uma linguagem universal, traduzida num código entendido por todos, inclusive por aqueles que vão botar a mão na massa para construir. Se a palavra grafada tem um código sistematizado, o visual tem uma gramática que vai depender da interação entre os níveis destes signos desenhados, ora mais fluida, ora mais aberta: “A partir de Boltz-

mann houve um desenvolvimento espetacular da física do não-equilíbrio e da dinâmica dos sistemas dinâmicos instáveis associados à ideia de caos, que nos força a revisar a noção de tempo como foi formulada desde Galileu” (Prigogine, 2011). Ou seja, o tempo deixa de ser linear.

No século XXI os nossos objetos estão se tornando mais complexos com a incorporação da dimensão virtual. Objetos complexos são aqueles onde o fazer e o pensar caminham juntos na intenção de ora descortinar, ora projetar mais camadas:

[...] ao examinarmos as imagens atualmente emergentes, constatamos que sua estrutura é inteiramente diferente das imagens precedentes. As novas imagens são granulares: não são superfícies, mas mosaicos que integram (computam) pontos por cima de intervalos. Se aceitarmos que a estrutura da mensagem modela a consciência mais do que o conteúdo da mensagem, devemos concluir que as novas imagens emergentes articulam consciência outra que a articulada pelas imagens precedentes (Flusser, 2010).

A escrita linear modeliza a forma como pensamos a lógica das coisas. No movimento maker experimentamos justamente essa inversão dos paradigmas rumo a uma des-linearização. O fazer solitário da figura do projetista é substituída pela figura do projetador, aquele que projeta de forma aberta, coletiva e compartilhando suas informações. Ao invés de criar o projeto, o projetador é responsável por conduzir os processos em seu tempo de vida, conduzir suas constantes atualizações para as finalidades mais coniventes com as problemáticas a serem solucionadas.

1.4. A metodologia Hacker

Se a filosofia que rege o produto é Maker, provavelmente o processo de produção é hacker. O que significa afirmar isso? A cultura maker tem em sua base a ideia de que pessoas comuns podem construir, consertar, modificar e fabricar os mais diversos tipos de objetos e projetos com suas próprias mãos. Os makers, como são chamados os seguidores do movimento, valorizam o trabalho colaborativo e a troca de conhecimento e ideias. Costumam se reu-

nir em laboratórios de criação, mais conhecidos como espaços maker, para fabricar tecnologias novas ou consertar e modificar tecnologias já existentes.

Hackers são indivíduos que elaboram e modificam softwares e hardwares de computadores, desenvolvendo funcionalidades novas ou adaptando as antigas, chegamos à conclusão de que makers e hackers caminham juntos. Ambos nascem das redes, os hackers com a computação e os makers com a produção. Hackear então seria trazer à tona as possibilidades de um objeto. Seria projetar através dos devires (Deleuze, 2000). Um objeto tem muitos devires que não somente a função específica dele, ou seja, um objeto é um constante vir-a-ser. Posso modificar a sua função, hackear, e dar um novo uso. Desta forma um escorredor de macarrão poder tornar-se-á uma luminária, por exemplo. Todo designer da atualidade, também chamado de designer do “agora” (*now*), tem em sua dimensão qualidades makers e qualidades hackers. Não existe um sem o outro. Hackerismo é um movimento intrínseco ao movimento maker. Andam de mãos dadas.

Qual a metodologia para isso? A metodologia hacker é entender de linguagem, tomar o “design como linguagem” (tem o tempo como fator projetual) e inverter a premissa da “linguagem do design” (que tem o espaço como premissa projetual). Inverter os paradigmas lineares para se produzir no século XXI faz parte da própria natureza do ato de projetar. A filosofia e teoria da linguagem é subsídio na criação destes artefatos. Entender os signos desta realidade não-linear que se desenha coloca a semiótica como ferramenta projetual, e não mais como leitura e interpretação encontrada nos sistemas de leitura lineares do século passado. Tecer analogias pela diferença, e não instituir cada vez mais o que foi determinado como belo, justo e verdadeiro. Hackear significados, hackear métodos, hackear formas e saber criar, produzir e projetar uma diferença a partir do mesmo, nos parece ser a premissa do aprendizado por projetos, pautado nas novas tecnologias, que se almeja para o século XXI. O encontro da educação com a tecnologia, expõe uma cultura do linear perante um fazer que é não-linear. Diante deste paradoxo se desenha uma nova realidade, que é maker, que é feita por todos.

1.5. O corpo e a mente: mãos na massa

Parece que a linearização do pensamento e das nossas formas de produção acabaram por provocar uma distância que acaba por separar ainda mais corpo e mente. Em seu livro “As Aventuras do Barão Münchhausen” (1785), o escritor alemão Rudolf E. Raspe reuniu relatos de traumas psicológicos que constataram uma espécie de “síndrome” que provocava a separação entre corpo e mente, uma separação entre a intenção e o gesto, entre o pensar e o fazer.

Saber juntar corpo e mente é primordial para a criação no século XXI. Saber juntar, se reconectar consigo mesmo é uma premissa maker. Pensar e fazer juntos seria promover esta reconexão. Este seria o que está por trás do “Do It Yourself” (faça-você-mesmo) e daquilo que estamos chamando de mão na massa.

A linearização dos processos de aprendizado e a construção dos objetos em plataformas lineares de produção acabaram por definir nossa maneira de ser e pensar. A tarefa de resgatar e produzir informação e objetos conectados, juntando corpo e mente é tarefa metodológica maker deste século. Isto é o que está por trás e que rege o movimento. Faz parte do campo das coisas inauditas. O movimento maker expressa uma necessidade da dimensão humana: conexão.

Ser maker é uma decisão de vida. Descortinar, tirar os véus que encobrem as coisas e não nos deixam ver a nossa essência, aquilo que realmente somos. Somos dotados de várias habilidades que não sabemos, pois somos vítimas de uma linearização e de uma condição capitalista que é a de consumir. Somos consumidores e ser maker seria novamente inverter, produzir aquilo que se consome.

Por tal, na união do pensar e do fazer, mente e mãos se conectam no projeto de ação, na potência produtiva e reprodutiva, de hackear e de criar, de melhorar, de fundir. O trabalho deixa de ser feito nos escritórios e passa para as oficinas, onde se aprende e se faz no mesmo processo de criação. O desejo pelo fazer perpassa pelo aprendizado necessário a manipular os objetos e ferramentas a fim de produzir o que se quer, e por tal, corpo e mente¹³ são empregados juntos numa experiência do fazer que por si só é um aprendizado.

13. Sobre mente, corpo e desejo, veja escólio da proposição 2, parte III da Ética de Spinoza: “a mente →

2. A EXPERIÊNCIA DO APRENDIZADO

Como introduzimos, nosso foco será no aprendizado e não no ensino. A razão é simples: o ensino parte da perspectiva do professor e perpetua modelos históricos que se provam continuamente repletos de problemas, tanto para o aluno, quanto para o professor. Observamos um quadro clínico seríssimo nas universidades e escolas: esgotamento mental por parte de alunos e professores. Os constantes cortes em investimentos na educação podam o desenvolvimento de metodologias – hoje consideradas ideológicas. O entendimento de novas formas de se projetar escolas e espaços do saber são recebidas com desdém. Alunos não conseguem construir nada além dos objetivos de cada disciplina: sua avaliação final; não conseguem lidar com as pressões de conciliar trabalho, casa e educação; e desenvolvem neuroses sobre seu desempenho e ansiedades por possíveis futuros; a incapacidade de se dedicar exclusivamente ao aprendizado gera desinteresse pelo progresso desigual de alunos financeiramente privilegiados. Professores não conseguem conciliar pesquisa, ensino, extensão, administração (institucional e pessoal), acompanhamento e produções acadêmicas em revistas e eventos. O acúmulo de funções e o desmanche, ou “enxugamento”, da máquina do ensino, elimina tanto os excessos como as necessidades. Escrevemos sobre educação em tempos conturbados, e claramente vemos na prática do movimento maker alternativas à capacitação de pessoas através do aprendizado ativo pelo fazer. Nossa luta se mostra tanto contra as estruturas desatualizadas de ensino como ao estado político-econômico-cultural-social de nossa sociedade.

2.1 Salas de aula: top-down

O modelo de sala de aula foi tratado como equivalente a um espaço disciplinar por Foucault, da mesma maneira que hospitais, prisões e quartéis. As configurações do espaço e do ensino servem ao propósito da ordem pela hie-

- e o corpo são uma só e mesma coisa, a qual é concebida ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão. Disso resulta que a ordem ou a concatenação das coisas é uma só, quer se conceba a natureza sob um daqueles atributos, quer sob outro e, conseqüentemente, que a ordem das ações e das paixões de nosso corpo é simultânea, em natureza, à ordem das ações e das paixões da mente.”

rarquia professor-aluno, e os desenhos arquitetônicos todos se assemelham sob a figura do panóptico: uma torre de vigília que permite observar tudo que acontece na esperança que se possa aplicar a disciplina a quem ‘falta’ com a ordem. Esta lógica industrial emerge da necessidade de conter as libertinagens de crianças e adolescentes que resistem fervorosamente a estas instituições academicistas, preferindo brincar, criar, descobrir, correr. A luta é verdadeiramente contra o aprendizado passivo, e não ao professor. Mas na atribuição de papéis, foram os educadores que se tornaram os símbolos da opressão pelo ensino. “Hey, teachers, leave them kids alone!”¹⁴, ou como brevemente relata Luis B. L. Orlandi em publicação realizada sobre cinquenta anos de seu empenho na pesquisa educacional:

O verbo educar sofre de um defeito, que é o de supor uma pirâmide de sobreposições operatórias de educadores sobre educandos. Esse defeito, já denunciado, precisa ser desfeito por estratégias e táticas horizontalizadoras, o que se consegue através de atos de um sempre aprender junto com os outros, sejam eles educandos ou educadores (Oliveira; Figueiredo; Magiolino, 2018, p. 222).

Os processos de aprendizado são qualitativamente mais difíceis quando comparados com outros, afinal, aprender precede tudo: é da ordem de uma sintaxe das coisas, de tal forma que um ‘espaço do saber’ (Foucault, 1992) se configura ali, num entrecruzamento entre visibilidades e discursos e permite um potencial de ação. Mas não sem um processo de subjetivação adequado. Assim nossa sociedade se permitiu criar estes espaços, desde universidades, bibliotecas, escolas e faculdades, todas com a missão de unir um conhecimento oral e outro escrito sobre determinados assuntos, a ser repassado pela figura de um sábio. A constituição de um corpo teórico que sustente um currículo de ensino se constrói da mesma maneira que as subjetividades que ali lecionam: a maneira de uma ciência dura (Serres, 1993). E assim se enuncia, pela reprodução, os conteúdos, da mesma forma como se aprendeu. E as inovações em métodos e saberes ficam para trás enquanto praticamente todos os setores de nossas sociedades progrediram.

14. Trecho da música do Pink Floyd *Another Brick on the Wall pt.2*, de 1979. A tradução é “Ei, professores, deixem essas crianças em paz!”.

Considerando um paralelo entre os três eixos de uma formação histórica (Deleuze, 2017) – Saber, Subjetivação e Poder –, podemos conceber que todo aprendizado é acompanhado de três eixos: Epistemologia, Lógica e Enunciação. A epistemologia confere o parâmetro semântico pelo qual um agregado de saberes foi formulado enquanto ideia ou acontecimento. Por isso torna-se tão complicado ensinar história da arte para matemáticos e cálculo para designers. As epistemologias são completamente diferentes, e por tal reconstruir esse agregado se torna difícil. Um designer dificilmente memoriza fórmulas matemáticas e um matemático dificilmente memoriza fórmulas estéticas. A epistemologia é a forma de se ver o mundo e pela qual a ontologia das matérias se revela. A lógica é o processo de desenvolvimento do saber em sua reapresentação: o movimento que se faz dos conjuntos do conhecimento a fim de se enunciar. Assim, ensinar história da arte para estudantes de design e artes exige duas lógicas completamente distintas, embora epistemologias quase idênticas. É através da lógica que se apresentam os pressupostos deontológicos de como o mundo pode ser processado e quais os mundos do por-vir. E a enunciação é o que permite que todo este preparo seja consolidado, e enfim as coisas possam se determinar. Portanto, enuncia-se não somente um saber nu e cru, mas adaptado, remodelado de acordo com esses dois eixos prévios: uma episteme que envolva os conteúdos e uma lógica que permita sua reapresentação. A enunciação, variando somente a língua que se usa, é fruto de uma complexidade cultural que muitas vezes é externa ao sistema de educação, mas ainda assim que oferece parâmetro de coerência. Da enunciação surgem as metodologias que permitem o potencial de transmutação do mundo por movimentações micropolíticas, insurgências de uma *ciência menor* composta por linhas de fuga do aprendizado (D&G, 1997).

Pensar a sala de aula então como um produto histórico de sistemas humanos, permite a seguinte análise: não existe construção quando se parte de uma experiência passiva de ensino. Uma sala de aula, tal qual comumente a conhecemos, aprisiona o fazer do aprendizado em uma máquina de registro, como um microfone ou uma câmera. Ouvir, anotar, fotografar, interpretar. Bom aluno é aquele que anota suas próprias conclusões e não as do professor. O modelo de sala de aula não permite a expressão do aluno a não ser por perguntas. A experiência de tal modelo para crianças e adolescentes, até mesmo adultos, é drasticamente disciplinar, pois oferece uma experiência de

adequação entre o comportamento esperado pelo professor, como inscritor de um *socius*, e o comportamento dos outros alunos, oferecendo o parâmetro de coerência entre a subjetividade do aluno e os outros. A dinâmica das subjetividades neste ambiente não visa ao aprendizado *sui generis*, mas cumpre a um propósito transcendental de disciplinar durante o desenvolvimento. Da mesma forma, o que se aprende na escola não se observa na vida fora dela. Seus conteúdos foram cuidadosamente selecionados pela evolução histórica à máxima síntese de conhecimentos que constituam o homem padrão, que cumpra suas funções em um modelo específico de sociedade, no caso, industrial, e, portanto, o modelo ideal é o trabalhador. Construiu-se a norma e obrigou-se todos a andar na linha. Indício disso é ver na figura do professor uma figura totemizada.

Assim, de mãos atadas e comportamentos vigiados, o aprendizado do aluno é limitado pela sua desenvoltura social e capacidade de registro tanto dos conteúdos como dos comportamentos alheios. Facilmente se incitam paranoias e neuroses sob o estresse das provas e avaliações que regulam a correspondência dos discursos do aluno ao entendimento do professor. Essas mecânicas que descrevemos constituem as maiores problemáticas observadas em modelos tradicionais de ensino, e, por tal, queremos apresentar uma contraproposta que emerge de uma cultura desenvolvida junto às máquinas.

2.2 Oficinas: bottom-up

Podemos chamar laboratórios, oficinas, workshops, galpões, garagens. São todos espaços dedicados ao fazer. E a configuração do espaço é claramente outra: na sala de aula temos o ponto focal no professor, todos os olhos e ouvidos voltados a esta figura onipresente e onipotente no espaço; na oficina, temos diversos pontos focais, nas máquinas, bancadas, experimentos. A configuração do espaço evidencia que os usos são claramente outros. A sala de aula obriga uma posição, e somente uma posição, e uma única atividade. Por sua vez, a oficina possibilita desenvolver algo. Passivo-receptor contra ativo-criador. Este é o cerne da diferença entre um espaço e outro.

Se defendemos que o saber se cria com base em um acontecimento, é porque ele deve ser criado de acordo com cada subjetividade. O agenciamento

deve partir do aluno, e não do professor. Para este, mais importante do que saber falar é saber e se permitir ouvir. E a oficina é o espaço de experimentação. Da mesma maneira que um filósofo rascunha e desenha com seus conceitos, buscando reinventá-los (D&G, 1992), o aluno deve rascunhar, discursar, ouvir, debater, colocar em prática os conteúdos. E isso não necessariamente significa aprender química vendo as reações entre seus elementos. O aprendizado persiste em uma analogia utilitária na medida em que defendemos que se aprende para fazer algo com aquilo. Aprender matemática para calcular, arte para pintar e decifrar a ludicidade das emoções humanas na cultura. E vai além, também, de um aprendizado orientado por problemas.

As experimentações permitem que uma subjetividade manipule um objeto de diversas maneiras. E o aprendizado deve seguir nessa linha de saber usar aquilo além de repetir o enunciado. A diferença entre sabedoria e inteligência é um debate intenso, sobre o qual nos posicionamos: inteligência é a capacidade de articular saberes; sabedoria é o agregado de saberes em uma subjetividade. Assim, o aprendizado pelo fazer visa desenvolver uma inteligência antes de uma sabedoria: manipular qualquer matéria de expressão de acordo com seus interesses e desejos. Ademais, estamos em virtude de uma mudança de paradigmas: se antes o conhecimento era focalizado nas universidades, restrito às elites e aos alfabetizados, hoje ele está livre na internet e em diversos formatos: textos, vídeos, imagens, *podcasts*... O saber está disponível, o que deve ser exercitado é a capacidade de articular estes saberes - e fazer juízo crítico sobre a coerência da informação que se utiliza.

Quando uma mulher diz: desejo um vestido, desejo tal vestido, tal chemisier, é evidente que não deseja tal vestido em abstrato. Ela o deseja em um contexto de vida dela, que ela vai *organizar* o desejo em relação não apenas com uma paisagem, mas com pessoas que são suas amigas, ou que não são suas amigas, com sua profissão, etc. Nunca desejo algo sozinho, desejo bem mais, também não desejo um conjunto, desejo em um conjunto. Podemos voltar, são fatos, ao que dizíamos há pouco sobre o álcool, beber. Beber nunca quis dizer: desejo beber e pronto. Quer dizer: ou desejo beber sozinho, trabalhando, ou beber sozinho, repousando, ou ir encontrar os amigos para beber, ir a um certo bar. Não há desejo que não corra para um agenciamento. O desejo sempre foi, para mim, se procuro o termo abstrato que corresponde a desejo, diria: *é construti-*

vismo. Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, conjunto de uma saia, de um raio de sol... De uma rua. É isso. O agenciamento de uma mulher, de uma paisagem. De uma cor, é isso um desejo. É construir um agenciamento, construir uma região, é realmente agenciar. *O desejo é construtivismo* (Deleuze, 2001, grifo dos autores).

Por tal nos envolvemos no conceito de desejo e tomamos o aprendizado como um processo de construção. E essa construção precisa de um processo de experimentação. Um saber precisa compor um conjunto com os demais saberes, portanto, precisa partilhar propriedades com os outros já agregados por uma subjetividade. Isso significa que se eu acredito que a Terra é uma geóide, que as diversas leis da astrofísica nos permitem entender o espaço ao nosso redor, é improvável que eu abdique destes conjuntos de saber em prol de uma informação isolada incoerente com o resto, como uma terra plana. Estes blocos são nosso material de trabalho quando pensamos em aprendizado. E a fabricação deles é intuitiva, ela só precisa ser estimulada. É claro que cada pessoa possui um agregado de saberes em sua subjetividade, e por tal, é impossível padronizar meios de aprendizado. Enquanto posso aprender gramática lendo livros, posso aprender escrevendo.

Enquanto criaturas somos capazes de criar, “a potência de agir compreendida como própria natureza” (Spinoza, 2009, p. 158). Se somos uma fábrica de sínteses, separando ou unindo, singularizando e multiplicando (D&G, 2011), vamos construindo estes blocos que sustentam progressivamente nossa visão de mundo. Um ensino passivo permite uma perspectiva passiva sobre os fatos, sem construção com o real e de uma experiência que afirma o aprendizado. Logo, os blocos são reconstruídos na cabeça de cada um, modelados de acordo com a visão do professor, e a dificuldade maior é em trabalhar estes blocos. Afinal, não são meus! Assim, nossa proposta se resume sob uma emancipação do estudante sobre o processo total de aprendizado: na formulação do conhecimento e em sua consequente utilização.

2.3 A dinâmica do aprendizado

Para expressar a dinâmica do aprendizado que propomos, primeiro precisamos desvendar os conjuntos desejantes que faz uma pessoa criar as condições do aprendizado, e desejar aprender. Considerando o aprendizado no movimento maker, encontramos algo parecido com os métodos educacionais desenvolvidos com base nas teorias de Deleuze e Guattari, de aprendizado ativo, em que o desejo por aprender é o que guiará o aluno. Isto contraria os modelos tradicionais de ensino em que o professor assume papel inteiriço e insubstituível, em que sem o professor não existe aprendizado, e enfim coloca o aluno dono de seu próprio percurso. Significa que os conteúdos a serem aprendidos serão iniciados e conduzidos pelo processo de descoberta, experimentação e conclusão do aluno sobre os temas. Mas oras, isso já não acontece na sala de aula também? Em que o aluno se empenha sobre certas matérias mais do que outras, e aprende com mais vigor e determinação aquilo que ele gosta, construindo assim uma ‘afinidade’ por certas carreiras?

Por tal, a dinâmica que propomos no modelo de aprendizado maker é o movimento desejante, a busca pelo conteúdo, afinal, este se esbanja pelas redes, e coloca em questão a postura do professor. Ele não mais detém todo o conhecimento, e o aluno como explorador do conhecimento na web extravasa a proposta do ensino tradicional. E se o ambiente for uma oficina, as coisas mudam ainda mais. Com o auxílio de máquinas de impressão 3D, corte a laser, entre outras, o aluno pode fabricar utensílios de aprendizado que demonstrem na prática os preceitos a serem aprendidos. “Nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro e é preciso a prática para atravessar o muro” (Foucault, 1979).

Com a afirmação da prática, o aluno consegue ver onde os conhecimentos se aplicam, se cruzam e se complexificam. A transdisciplinaridade é consequência quando projetos congregam diferentes áreas do saber e as ferramentas de aprendizado se desenvolvem e tornam-se acessíveis. Estamos na vanguarda de uma nova era, assessorada por máquinas que executam conhecimentos complexos. Como por exemplo o Scratch, do MIT¹⁵, que permite que alunos aprendam programação e tão logo comecem a criar narrativas,

15. Para saber mais, acesse <https://scratch.mit.edu/>.

jogos e outras utilidades diretamente em um computador. Se achamos que aprender tudo isso é demais para crianças, o Scratch provou que aprender programação pode ser tão fácil quanto aprender soma e subtração. Todos estes processos são amplamente divulgados por Paulo Blickstein em seus estudos de metodologias ativas. Linguagens de programação de alto nível, que se parecem mais com o léxico humano do que com o da máquina (0's e 1's), permitem que se programe como se escreve uma frase. A lógica é a mesma: sintaxe e semântica. E os potenciais de utilização destes métodos e ferramentas está cada vez mais se provando revolucionário.

Por tal, o que propomos é que a dinâmica do aprendizado é imensamente superior a processos de estudo, deveres de casa, provas e aulas expositivas. O movimento do aluno deve ser real e intenso, na medida que o conhecimento se prova extenso. A dinâmica que queremos salientar vai muito além da pré-concepção de um cérebro que apreende as semelhanças, para uma mente que trabalha com a intensidade da diferença. Inicialmente, a primeiridade do conhecimento se prova como a exposição de uma intensidade, de milhares de pontos congregados e tensionados. Conforme essa tensão vai se dissipando, o aluno vai construindo uma extensão das matérias e configurando sua percepção, sua experiência, e disto um plano surge. O estudo da origem das palavras se nos revela aspectos importantes sobre os significados das mesmas. Ensinar e aprender é como o ato de dobrar e desdobrar um papel: a etimologia das palavras “complicar” e “explicar”, vêm do latim: “ex” = para fora; “com” = para dentro; “plicar” = dobrar. Ou seja, uma coisa COMPLICADA é aquela que tem várias dobras em seu interior (arquivo “zipado”) e uma coisa EXPLICADA é aquela que você desdobra, que você expõe (arquivo “exportado”). Podemos pensar o mesmo sobre a palavra “simples” (do latim: *simplus* ou *simplex*), onde a primeira parte da palavra (sem) remete à semel: um só, uma só face, sem dobras. Ora, o início do conhecimento só pode ser assimilado pelo ser humano quando parte do simples, do fundamental, daquilo que é fácil de entender, que não requer muita experiência ou raciocínio bruto. Se a base do aprendizado for elementar e descomplicada, o refino e complexidade do conhecimento se tornam muito mais viáveis e sólidos. Como Deleuze descreve, podemos assimilar o aprendizado (dissecação de complexidades) com o exercício do origami, dobradura japonesa que transita do simples ao complexo, e vice versa, através das dobras:

Assim, é a alma que tem dobras, que está cheia de dobras. As dobras estão na alma e só existem atualmente na alma. Isto já é verdadeiro no caso das “ideias inatas”: são puras virtualidades, puras potências, cujo ato acabado consiste em uma ação interior da alma (Deleuze, 1991, p. 44).

Além do conceito da dobra, Deleuze também conceitua o plano de imanência (1992) como um horizonte dos acontecimentos, algo que criamos e que permite aos conceitos operarem livremente, com suas velocidades infinitas e tempo não-linear. Da mesma forma, um tal processo de subjetivação, configurado pelo acontecimento do aprendizado remete ao aluno trabalhar seus conceitos, aproximá-los e reinventá-los de acordo com as intensidades de suas próprias ideias. Conforme uma intensidade se apresenta, ela se desvenda e se desdobra em diversos acontecimentos menores, que por si configuram os blocos aos quais remetemos anteriormente. Tais acontecimentos permitem um outro tipo de lógica que foge das medidas tradicionais de conhecimento. Neste sentido, aprender é desvendar as intensidades de uma realidade: ao mesmo tempo que é extensiva – e para isto basta olhar o horizonte –, pode ser tensionada em diversas intensidades que permitem ao aluno se relacionar com o mundo que o cerca, numa atitude ativa de criar conceitos, devires e potências criativas.

Tenso, intenso e extenso¹⁶ surgem do exercício entre dobrar e desdobrar:

Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir, evoluir. O organismo define-se pela sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las não ao infinito, mas até o grau de desenvolvimento consignado à espécie (Deleuze, op. cit., p. 21).

Da tensão, intenção e extensão surge uma métrica que mensura os projetos do agora, do aprendizado mão na massa, e essa métrica é ainda mais evidente quando pensada. Contudo, de cenários ideais as teorias se povoam.

16. Tal teoria foi introduzida nas experiências de aprendizado nas aulas de plástica, ministradas pelo Prof. Dr. Dorival Campos Rossi no curso de design da UNESP de Bauru, em meados de 2006, e que servem de fio condutor para suas metodologias até o presente momento (Cf. Figura 5).

Um cenário com estas tecnologias ainda não chegou nas escolas públicas brasileiras. Educação pública está em decadência conforme as novas políticas continuam um projeto de sucateamento e corte de verbas. Professores mal pagos, acúmulos de funções, alunos desamparados socialmente, um modelo que reproduz uma esquizofrenia entre um modelo industrial e uma sociedade inventiva, povoada de indústrias criativas e setores da inovação.

2.4 O fazer como experiência

No meio dos anos 1990, Nicholas Negroponte acreditava que as escolas possuiriam uma configuração tão revolucionária quanto a revolução digital: “No início do próximo milênio [...] as escolas vão mudar, parecendo-se mais com museus e playgrounds onde as crianças poderão desenvolver ideias e se comunicar com outras crianças do mundo todo” (Negroponte, 1995, p. 12). Assim também pensava Vilém Flusser:

Pode-se imaginar qual será o aspecto das fábricas no futuro: serão como escolas. Deverão ser locais em que os homens aprendam como funcionam os aparelhos eletrônicos de forma que esses aparelhos possam depois, em lugar dos homens, promover a transformação da natureza em cultura (Flusser, 2007, p. 42).

Infelizmente alguns pensadores estão além do seu tempo. Em 2019 essa nova escola ainda não existe de fato e de forma generalizada, pois quem está dentro da sala de aula percebe há tempos os fortes sintomas da falta de mudança no ensino. Antes de colocarmos algumas reflexões e possíveis soluções para o ensino contemporâneo, é feito um breve panorama da realidade do ensino brasileiro no estado de São Paulo, a partir de relatos informais de quatro professores do ensino fundamental e médio de escolas públicas em Bauru e Assis.

Crianças e adolescentes estão desestimulados, ir para escola é uma penitência. Os professores possuem um desafio quase que infinito e de diversas partes: superlotação das salas, falta de estrutura, divergências de conteúdos do estado e do governo federal, e especialmente, falta de participação dos pais. Quanto mais voltado para o ensino de base, mais os problemas se agra-

vam e o resultado é catastrófico. Os adolescentes chegam no colegial exaustos, com raiva e revolta, tornando as salas de aulas verdadeiros ringues de lutas. O professor se vê entre a cruz e a espada: o conteúdo do estado é o que precisa ser passado oficialmente; porém não é o conteúdo que cai nas provas de vestibular como o Enem, com questões mais voltadas para o conteúdo federal. Os professores que se importam se vêem como malabaristas, optam por passar dois tipos de aulas em pouquíssimo tempo, uma aula relevante e a outra nem tanto mas que é obrigatória burocraticamente.

Existe ainda um problema maior, um problema que muitos do que se atrevem a falar de forma irresponsável sobre o ensino público (sem realmente o conhecer) não consideram: os pais dos alunos. Assim como é uma questão do mediatizado (Hardt; Negri, 2014), figura subjetiva presente em muitos cidadãos brasileiros jogarem toda responsabilidade política nos governantes ao invés de empoderar seus próprios atos para com a sua comunidade e região, também é evidente em muitos pais colocarem a responsabilidade da educação social e moral dos seus filhos aos professores. Há uma divergência muito grande entre o que acontece nas casas dos alunos e o que se ensina nas escolas. Os garotos e garotas mais revoltados e agressivos derivam de famílias desestruturadas, pais ou mães falecidos, desatentos, ou ausentes. São crianças e adolescentes que consomem álcool e outras drogas e/ou já foram abusados sexualmente dentro da própria casa. Ao serem chamados, muitos dos pais apresentam o mesmo tipo de comportamento dos filhos, se isentam de responsabilidade, quando não são agressivos.

Esta postura passiva, portanto, é sistêmica, e denuncia toda a apropriação do potencial de ação das subjetividades docilizadas. Alunos e seus pais são incapazes de tomar as rédeas de seus destinos na medida em que não possuem tal poder. Dentro da construção daquela família, é inviável uma mudança de postura dos pais e dos filhos pelos modos de subjetivação a que foram submetidos. Como um ciclo vicioso, a repetição destes modos é sintoma de uma organização social maior denunciada na introdução deste material. Assim, a complexidade do aprendizado demonstra que não bastam apenas metodologias, e sim políticas públicas de melhorias no sistema educacional, melhor gestão de recursos e coordenação didática entre as uniões e os estados e seus municípios. Porém não abordaremos tamanha complexidade por não ser o foco deste artigo.

A um primeiro momento, essa descrição pode parecer apenas local e fora de contexto, porém os mesmos problemas sociais se repetem em obras documentais como “Prisioneiras”, do médico Drauzio Varella. Além disso, alguns números esclarecem o que esse tipo de relato significa na prática. Em 2015, o Brasil ficou 59º de 70 países avaliados pelo Programa internacional de Avaliação de Alunos - PISA (Cf. <http://www.oecd.org/pisa/>. Acesso em 1 fev. 2019). A avaliação incluiu o aprendizado em ciências, matemática e leitura e foram avaliadas 841 escolas com 23.141 alunos ao todo.



Figura 3: Desempenho do Brasil no PISA em aprendizado em ciências, matemática e leitura.
Fonte: Disponível em: <http://www.oecd.org/pisa/>. Acesso em 1 fev. 2019.

Diante desse quadro, o que os educadores podem fazer para melhorar o ensino? As condições são as mais complicadas e as mudanças urgentes. Indicamos algumas premissas importantes nos capítulos anteriores. O conceito do fazer como experiência pode ser discutido como uma ferramenta de reconciliação do aluno com o aprendizado. Negroponte nos dá algumas diretrizes interessantes. Primeiro de tudo é preciso pensar conforme seu tempo, ou seja, pensar digitalmente, o que é diferente de ter um artefato tecnológico digital: “Ser digital é ter licença para crescer. De início, não é preciso pôr os pingos em todos os is e cortar todos os tês. Você pode construir ganchos para expansão futura” (Negroponte, op. cit., p. 46). O cientista americano sempre pontua que o meio não é mais a mensagem, quer dizer, quando se educa para a realidade atual, cabe ao educador pensar em multimídia, evocando sentidos humanos diversos. Assim também pensa Flusser, que pontua a importância da gamificação do aprendizado:

Não é a madeira do tabuleiro e das pedras que torna o xadrez, jogo. São as virtualidades contidas nas regras [...]. É o aspecto mole, impalpável e simbólico o verdadeiro portador de valor no mundo pós-industrial dos aparelhos. Transvalorização de valores; não é o objeto, mas o símbolo que vale (Flusser, 1985, p. 17).

Em seu raciocínio do que é o virtual, Flusser indica que há uma potência maior de engajamento não pela mídia física em si (computadores ou cadernos, telas digitais ou lousas), mas na potência de uma atividade por ela mesma, especialmente se pensada em rede, em coletivo. Embora tenham ganhado voz com a internet, os professores, a administração das escolas, os pais e os setores políticos continuam a ignorá-los, presos eles mesmos no sistema burocrático e engessado que é a corporação educantil. As crianças e adolescentes possuem a vontade, mas não o poder, os adultos possuem o poder, mas não a vontade. Não dá para haver uma conciliação?

2.5 Um verdadeiro acontecimento

Assim, o que precisamos é fazer o conhecimento acontecer, que ele se atualize, se mostre na prática e com o mundo real. Frases em livros não competem com vídeos no Youtube. Aprender brincando é muito mais divertido e eficaz do que aprender de forma massante e parada, sentado em frente a uma lousa, forçando nossas crianças a a terem um comportamento não-condizente com a intensidade da “infância do mundo” (Deleuze, 1997). Os desejos são reprimidos e não há construção alguma a não ser o acontecimento final: passar no vestibular e conseguir o diploma. Modelos de ensino teleológicos não conseguem demonstrar a verdadeira intensidade das teorias que a humanidade desenvolveu e que permitem que entendamos o mundo como ele se demonstra. Não permite uma imaginação consciente sobre como o mundo poderia ser, e inabilita nossos jovens, sendo passivos perante às transformações em tempo real.

Aprender é uma atividade que exige um agenciamento proporcional ao que se deseja entender, por isso não basta um professor e uma sala de aula. Há de se ter estrutura familiar, incentivos, condições de dedicar o tempo às ex-

permutações atuais e virtuais, entre as diversas atividades que constituem o agenciamento, até o momento do: EUREKA! O acontecimento é este, é o tilintar dos neurônios que conseguem ligar diferentes blocos em uma teoria, em algo que pode observar-se na prática. Não é simplesmente uma mensagem decorada, é uma experiência vivida em que o desejo da subjetividade percorre os conhecimentos e “seja ela mais perfeita ou menos perfeita, sempre poderá perseverar no existir, com a mesma força com que começa a existir” (Spinoza, 2009, p. 158). É deste potencial de ação que falamos e almejamos através dos preceitos de uma educação maker, que sejam capazes de reunir os três eixos propostos anteriormente: uma forma de ver o mundo e conhecê-lo, de imaginar futuros possíveis e que possam ser conduzidos e finalmente o método de transformá-lo, a capacidade de ação.

Implica em ser hacker e transformar ativamente seu entorno, modificar, experimentar, desmontar e remontar. Em tempo real o conhecimento está se construindo de forma colaborativa e compartilhada: os conhecimentos são disseminados por pessoas que possuem didática para ensinar, projetos são criados e melhorados, suas instruções aperfeiçoadas. E basta usar um computador e acesso a internet que todo este conteúdo está aberto para quem quiser acessá-lo. Por tal, não precisamos de máquinas ultra-tecnológicas para poder ensinar pelo fazer. Podemos usar materiais ordinários, e a própria rede de pessoas retroalimenta novas formas de aprendizado, novos projetos a serem desenvolvidos. E aprendendo na prática, os alunos se divertem, ficam entusiasmados e por fim aprendem cada vez mais, gradativamente se emancipando e se responsabilizando por seu processo de aprendizado. E cabe aos professores assumirem funções de tutores, facilitadores do processo de aprendizado.

3. RELATOS DE EXPERIÊNCIAS EM SALA DE AULA

3.1 Movimentar linguagens, uma proposta para expressão de repertórios arquiteturais (Juliana Jonson)

Em proposta para a disciplina “Programação Visual” aplicada a sete períodos do curso de Arquitetura, em conjunto para todas as turmas, tomou-se

como estudo e para conduzir a exposição das aulas o livro “Aulas: Introdução ao Estudo das Linguagens” (Turin, 2007), e, para as atividades práticas o “Seis propostas para o próximo milênio” (Calvino, 1990). As aulas de Roti Nielba mostraram-se atraentes como conteúdo da disciplina pois abordam de forma objetiva e acessível a teoria semiótica de Sanders Peirce. Iniciando o exercício da função professoral naquela faculdade no segundo semestre de 2018, não era possível imaginar o que viria dessa combinação com uma metodologia experimental, especialmente no fazer das ideias, afinal são as linguagens um dos tipos de criação.

Introduziu-se a esse campo *strictu sensu* os modos de fazer que são reflexos do Movimento Maker. A intenção é que o conteúdo semiótico sobre linguagens, expostos nas aulas, fossem aplicados com o uso dos conceitos desenvolvidos e propostos por Calvino, a saber, leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade, para conduzir a experiência de projetar a programação visual de um dos seguintes temas: ONG (de mães LGBTQ+ ou de pessoas desaparecidas), cenário (programas de tv, teatro etc.), stand de exposição em grandes feiras a escolher o tipo de mercado/produto, percurso histórico e habitação social.

A princípio, como objeto que seduz todo arquiteto, o projeto pareceu motivador, no entanto por tratar-se do exercício em trama complexa que se trata programar a linguagem de um espaço, muitos alunos vieram a sentir dificuldades. O fazer nesta disciplina teve como principais ações quebrar paradigmas, desautomatizar e elaborar o que Nielba ressalta muitas vezes como “um pensamento educado”, ou, como descrevi, sendo um “projeto consciente”:

Uma proposta a qual se lê e entende-se palavra a palavra e traço a traço quando se está projetando. Um projeto consciente é uma elaboração que expressa as informações compostas umas com as outras. É possível notar a consideração pelos dados levantados, aos tipos de desníveis, aos valores de áreas, assim as linhas começam a engendrar uma representação e por fim estruturar uma linguagem arquitetônica. Quando as ideias, muitas e misturadas, concatenam-se a criar, elas exigem uma movimentação de busca de repertórios para a projeção de sua expressão, que é o exercício de um profissional como o arquiteto. Se tal elaboração quando executada comunica e estabelece uma natural empatia, demonstra-se então que alcançou-se a sensibilidade das aspirações do(s)

sujeito(s) cliente/usuário através dos códigos edificantes de uma arquitetura (Gonçalves, 2018).

O exercício da criação, que tem sido inovador para a Educação, é a adrenalina da novidade mas também o medo de expor-se e enfrentar os passos para se obter uma inovação. É um embate que coloca em questão as implicações do espaço e ordenação de uma sala de aula, gerando interesse e não aceitação. De toda forma, é necessário que se banhe quando a onda de um século aproxima-se. As correntezas trazem sensações e querer nadar é enfrentar os signos da água e o caos à medida que também aprende-se, a cada braçada, um impulso, um deslocamento e as forças de empuxo. Não tentar ou rejeitar-se a nadar, é deixar ser levado ou sobrepor-se às águas, e tanto em um como noutro, anula-se a ideia de aprendizado. Aprender tem sido uma das diferenças que o Movimento Maker tem levantado como bandeira, e isso de fato tem mostrado uma abertura para lidarmos com o que criamos, que é de suma importância por ser também uma responsabilidade humana.

Mesmo infladas as controvérsias, como ocorre a qualquer vanguarda, colocar-se a olhar com as tecnologias para as consequências das sociedades industriais, pode propiciar um fazer do despertar, que devido ao uso das redes, conduz a projetos intuitivos que serão necessários a uma otimista regulação entrópica social, econômica, financeira e disruptiva de sistemas já antiquados. Os resultados obtidos dessa disciplina, sobretudo foram apreciados como experimentos de desprendimento do senso comum, do despertar atenções para observar os sentidos e de incentivo à tentativa de composições complexas, assim como é na prática profissional. Os alunos empenharam-se, e por diferentes tipos de etapa de elaboração tiveram êxito, seja pelo enfrentamento de elaboração até a exposição final no formato de seminário, seja pela criação de estratégias até a de interpretarem um bom vendedor de ideias. Os mesmos também abriram mão de uma ideia inicial e recomeçaram na crença de expor outra proposta que mais acreditavam e ainda houve os que se demonstraram desunidos, mas através das pesquisas e repertórios individuais estavam confiantes de que essa característica os uniam.

Conclu enfim que o Movimento Maker é integrador e para adaptá-lo aos velhos formatos da educação, ele ainda enfrentará adversidades que devam ser absorvidas como parte do processo e para reconstrução tanto do

espaço de aula como da abordagem do professor, até mesmo em cursos como o de arquitetura, haja visto e ainda que este pertença à subárea de Ciências Sociais Aplicadas, dentro da grande área de Ciências Humanas, assim estabelecido na divisão pela tabela da Capes. É preciso um “fazer” que também se mova nas estruturas organizacionais, pois sabe-se que é aí onde se fundiu os diversos e primeiros conhecimentos hábeis da intuição humana.

3.2. A síntese projetiva e a superficialidade do saber (Rodrigo Moon)

Dada a experiência de ministrar as disciplinas de história da Arte II e IV para turmas de Design e Artes Visuais na UNESP de Bauru, certas observações e conclusões podem ser feitas. A proposta desenvolvida tinha como enfoque não o ensino fragmentado de apenas uma linearidade histórica dos conteúdos abarcados na disciplina, mas sim de diferentes linearidades a cada aula. Desde o começo, portanto, foi explicado esta nova proposta de uma história da arte não-linear e anacrônica. A primeira premissa, explicitada no primeiro encontro, foi de que os conteúdos apresentados não seriam mastigados e não constituem nada além daquilo que era apresentado, ou seja, não eram conteúdos a serem cobrados em uma prova ou que eram conteúdos essenciais à atividade de um designer ou de um artista, mas sim que poderiam ser úteis desde que se construísse algo ali. Assim, houve uma súplica também: de que os alunos tivessem postura ativa perante o conteúdo apresentado, e isto significa que foram convidados a aceitar e refutar as informações na medida em que fossem úteis. Portanto, não havia um conjunto de conteúdos essenciais e nem um jeito específico de se assistir às aulas. O espaço da sala de aula deveria ser frequentado, e tudo o que fosse disposto ali seria interessante para um grupo de alunos, mas para outro não. E isso sempre foi verdade até nos modelos tradicionais de aulas. Ainda no primeiro encontro, explicitou-se que o projeto final seria de livre criação, e que deveria ser pensado durante todo o semestre, sempre que algum conteúdo despertasse o interesse. A única obrigação seria explicar o que e como aquilo foi criado.

Portanto, expressas as condições no primeiro encontro, todas as outras aulas foram mapeamentos das diferentes linearidades históricas. Um debate inicial sobre arte e história foi apresentado, no intuito de desconstruir a pró-

pria disciplina e empoderar o aluno a entender como os conteúdos se dispunham sobre a matéria, e em seguida começaram as aulas sobre os saberes. Os processos criativos e produções artísticas foram apresentados, as sociedades e cidades foram apresentadas, e os estilos artísticos também. Assim, não haviam slides com conteúdos a serem anotados, ou detalhes a serem lembrados pontualmente como espinha dorsal do semestre inteiro. Somente encontros, conteúdos que despertavam o interesse de alguns e, dos muitos outros, eram tidos como triviais. Ao longo de 12 semanas, todos os encontros apresentaram um conteúdo diferente, e finalmente a proposta do trabalho final foi desenvolvida. Um projeto de livre criação, que já fora introduzido no primeiro encontro, acompanhado de um relatório. E de repente todos os conteúdos apresentados anteriormente pareceram perder o sentido inicial e eram igualmente importantes, pois, oras, como seria feito o trabalho final? Quais saberes por fim serão reunidos na produção de um objeto? De fato, eles não eram todos relevantes à criação de um produto de qualquer natureza. Mas para cada matéria, existia um conjunto de informações que fora vital para que a ideia do projeto emergisse na cabeça do aluno. Era isso que deveria ser explicado no relatório.

Assim, o semestre inteiro se constituiu de encontros com apresentação de temas e informações relevantes àqueles temas, sempre de uma perspectiva pragmática sobre criações. Então sempre que se analisasse uma obra, era a técnica e a constituição das matérias que era o mais relevante, e não a intencionalidade do artista, ou toda a poética abarcada nos manuais tradicionais de história da arte. Na postura de professor, me propus a desvendar os métodos de cada criação apresentada, e não somente informações que não aparentavam ser úteis para criar algo dali. Dadas as conjunturas históricas explicitadas, era claro como o artista produziu aquilo. E o projeto final foi o fio condutor do processo de aprendizado, que ofereceu ao aluno o parâmetro de consideração da informação. E não houveram anotações ou gravações, mas ainda assim os alunos souberam justificar seus trabalhos com os estilos artísticos - embora apenas uma aula tenha sido dedicada a este tipo de conteúdo - e as técnicas utilizadas, os contextos históricos e os significados foram apresentados. Não foi a figura do professor e de uma avaliação que fez com que o aluno desejasse aprender, mas seu próprio interesse em desenvolver um projeto e a si mesmo no processo. Os alunos foram convidados a tirar máximo proveito dos en-

contros, e os conteúdos em sala estavam presentes na internet caso houvesse necessidade de consulta. O trabalho do professor foi exclusivamente de apresentar os conteúdos e a semântica geral, ou como uma coisa se ligava a outra, e oferecer ajuda na caminhada de cada um. Os alunos não memorizaram todos os estilos artísticos, ou todos os nomes das obras e artistas, mas sabiam utilizar aquele conteúdo na defesa conceitual de sua obra, sabiam qual era a relevância dos conteúdos para a criação que fizeram. E por mais que não lembrem a integridade dos detalhes, sabem como e onde procurar, pois o mapa está na cabeça deles. Eles sabem o período histórico referente às produções e principalmente sabem situar esses conteúdos no agora. Sabem como utilizar informações históricas para construir no agora. Era essa a missão.

3.3 Momento de transição: desenhar com a diversidade (Samanta Teixeira)

No começo dos anos 1990, Serres descreve o início de uma consciência que está mais latente nos dias atuais:

Arlequim é hermafrodita, corpo mesclado, macho e mulher. Escândalo na sala, perturbada até as lágrimas. O andrógino nu mistura os gêneros sem que se possam distinguir as vizinhanças, lugares ou bordas onde terminam e começam os sexos: homem perdido na fêmea, mulher mesclada com o macho (Serres, 1993, p. 4).

A internet deu voz às minorias sociais: mulheres, negros(as), transsexuais, gays, lésbicas, gordos(as) e toda diversidade étnica/cultural está construindo o seu espaço de fala, criticando atos e hábitos que no século anterior eram perpetuados como normais e inofensivos. A diversidade sempre existiu, especialmente dentro do contexto do Brasil, cuja miscigenação modelou a história do país desde o descobrimento português. A novidade está na quebra de paradigma da dominação do padrão branco masculino heterossexual. Contudo, a mente humana não caminha sempre na mesma velocidade que as informações online, vivemos em uma época de transição de pensamentos e não de consolidação dos mesmos. E essa transição reflete nos tipos de alunos com os quais temos de lidar enquanto educadores.

O relato desse item diz respeito a uma dificuldade de aprendizado encontrada com relação à transição de paradigmas de gênero e sexualidade. O estudo de caso foi desenvolvido na UNESP de Bauru em dois momentos e em dois cursos, em 2015 e 2018, com alunos do curso de Design e Relações Públicas. Apesar da semelhança de conteúdos, os discentes de cada curso deram respostas bem diferentes às aulas propostas.

O enfoque se deu na atividade desenvolvida, o *lightpainting*, que em inglês significa pintando com luz. O processo da aula girou em torno de três abordagens: interação com o corpo, interação com o aparelho fotográfico e interação com o grupo, buscando uma linguagem de expressão plástica e coletiva captada pela lente das câmeras. O corpo é o início de todo processo criativo e estético, é o nosso invólucro para o mundo, mas também é o início de todo preconceito. O grupo é um processo social complexo e delicado, o medo de não ser aprovado pelos demais colegas pode ser maior do que a descoberta de seus próprios limites e qualidades. O aparelho é o fator de menor risco com relação ao humano, pois a ele é conferido mais o aspecto de brincar do que de utilizar, conforme Flusser descreve (1985, p. 15): “Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. [...] Tal homem não brinca com seu brinquedo, mas contra ele. Procura esgotar-lhe o programa”. Quer dizer, o brincar do *lightpainting* converge mais no sentido de conhecer na prática os limites técnicos e físicos que uma lente consegue captar (tentativas com erros e acertos em igual importância de ação) e menos em aprender a utilizar a câmera de forma linear (aprendo a teoria, ponho-a em prática, busco não errar). Aí mora a diferença entre a educação maker e o ensino tradicional. O aprendizado contemporâneo deve se focar no fazer e não no analisar, como pondera Serres (2011, p. 21-45): “Abstrair significa menos sair do corpo do que o partir em pedaços: análise. A mensagem torna-se o próprio objeto. [...] a idade da mensagem mata a era teórica”.

Como visto no item “O movimento Maker”, o ato de desenhar é intrínseco ao ser humano, aprendemos a fazê-lo desde a idade mais tenra com ou sem estímulos externos. Já o *lightpainting* é um tipo de desenho diferente, requer técnica (conhecer abertura, velocidade e ISO da câmera manual) e requer plástica, quer dizer, conhecer seu corpo e suas interações com outras pessoas e as fontes de luz e sombras. Os alunos de design, sem prévio treino de reflexão, adotaram a atividade sem receios em errar ou fazer algo emba-

raçoso. Porém, com alguns dos alunos de relações públicas houve um temor mais notável em executar a atividade. Os grupos mistos ou só de mulheres eram mais soltos e desimpedidos do que alguns grupos compostos apenas por homens. Na apresentação do trabalho final, os próprios alunos revelaram que esses grupos masculinos eram a ala “hetero” do curso, eles se destacavam como minoria ao passo que a maior parte da sala eram mulheres (misturadas entre homo e hetero) ou homens gays assumidos. Abordando os garotos da “ala hetero” individualmente, percebemos que eram inteligentes e criativos, porém nos trabalhos eram relaxados, tímidos, preguiçosos e deixaram muito a desejar. Uma questão se levanta: por que como indivíduos mostravam seu verdadeiro potencial, mas enquanto “grupo hetero” se restringiam?

Tudo diz respeito ao *status quo* da ordem social/cultural do país, a transição ressalta as minorias e é recebido por muitos homens como uma ameaça aos seus valores e à sua identidade. Ainda que muitos paradigmas sejam questionados e estejam se modificando, até mesmo os mais jovens continuam herdando valores do século anterior através da família, amigos e da sociedade como um todo. Tais valores ditam que o homem não deve possuir caracte-



Figura 4: Aula de Lightpainting. Orientada pela Profa. Samanta Teixeira e alunos de relações públicas. UNESP Bauru, 2018. Fonte: Elaborado pelos autores.

rísticas dadas como femininas: demonstrar sentimentos (a exceção está na raiva), mostrar vulnerabilidade, insegurança, tristeza e até mesmo amor. O homem do século anterior precisava ser como uma rocha, pronto para a guerra, para perder muito e sentir pouco. O homem deste século enfrenta mais guerras internas do que externas.

Como aponta Santaella (2003, p. 152), a tecnologia inclui a técnica, mas vai além dela. Uma câmera fotográfica diz respeito a uma máquina provedora de linguagens (Flusser, 1985). Enquanto linguagens, as fotos e a forma de obtê-las são meios de experimentação, e o processo de criá-las pode dizer muito sobre a pessoa que a manipula, especialmente se a mesma for o assunto da foto. Os alunos homens que foram mais resistentes ao exercício fotográfico estavam menos preocupados em aprender algo com o processo e mais atentos sobre que tipo de imagem eles poderiam transmitir aos seus próximos. Soma-se a essa preocupação o medo da novidade, práticas maker são mais recorrentes no design e nas artes do que em outros cursos mais tradicionais. Além de tudo, a internet intensificou as relações digitais: devido à alta exposição pessoal nas redes sociais, a rejeição às práticas que fogem do comportamento ocidental padrão se intensificaram, perpetuando preconceitos. O digital ao mesmo tempo que pode libertar, também pode aprisionar. A separação entre grupos foi menos expressiva com os alunos de design, cujos grupos eram mais mistos, ficando difícil separar os LGBTQ+ dos heterossexuais. Ainda que o espaço universitário seja o mesmo, cada curso parece carregar diferentes comportamentos em seu âmago. Para uma educação maker não basta apenas a proposta, mas também a compreensão do meio a ela inserido. Uma hipótese do porquê os alunos de design terem aceito melhor a proposta pode ter a ver com intenções e cultura estudantil. O design surge da proposta de criar projetos, as relações públicas surgem da exploração de estratégias de conexões entre pessoas, empresas e o mundo. Tal diferenciação de objetivos não é o suficiente para resumir todo um conjunto de disciplinas, corpo docente e discente que são os definidores de uma área do conhecimento, mas certamente infringe sobre as decisões tomadas de forma consciente ou inconsciente dentro da sala de aula.

Atividades como o *lightpainting* são relevantes para o ensino maker no sentido de haver uma quebra do padrão escolar. Havia música, a sala com as luzes apagadas, as cadeiras afastadas nos cantos, o espaço central livre para

transição dos experimentos e alunos. Não houve roteiro, não houve slides, não houve caderno, lápis e borracha. Houveram ações, leves direcionamentos pontuais aqui e ali, muita conversa e muita mão na massa: é a sala de aula invertida/oficina *bottom-up*. Não é preciso de muito para um ensino maker, basta a vontade, o desejo. Quanto maior a quebra de paradigma, mais desafiado um aluno é, e o sistema educacional atual não o impele a agir por suas próprias pernas. As práticas makers juntamente com o ensino através do fazer são adotadas para que toda uma cultura de aprendizado mais autônomo, libertário, diversificado e que converse com a nossa realidade atual se instale nas escolas e universidades. É nesse sentido que trabalhamos.

3.4 Quando o novo acaba de nascer e o velho ainda não morreu (Dorival Rossi)

Fazemos aqui relatos mais focados e específicos e um pouco mais coloquiais de cada tipo de ensino por se reportarem a um universo de percepção individual desenvolvido nas disciplinas ministradas no curso de graduação. Aquela sensação de chegar numa festa quando ainda ninguém mais chegou? Esta foi a sensação que nos assolou em 2012 com o início do movimento maker no campus de Bauru.



Figura 5: Aula de Plástica, exercício de tenso, intenso e extenso. Orientada pelo Prof. Dr. Dorival Rossi e alunos de design. UNESP Bauru, 2009. Fonte: Elaborado pelos autores.

Como professor e como pesquisador de linguagens sempre tive claro que só existe aprendizado pela experiência. Na medida que vivenciamos algo, aprendemos. Se houve modificação de comportamento é porque a informação aconteceu. Sem a experiência vivida não existe aprendizado. Mesmo que este aprendizado seja virtualizado, tem que ser experienciado. A virtualização da experiência. Para Serres (1993), o corpo retém toda a informação vivida e volta pra casa mesclado e modificado. Serres ainda diz que nunca ensinou ninguém sem antes ter convidado a deixar o ninho.

Quando o universo maker chegou, a sala de aula já estava invertida, o conhecimento já era aberto e compartilhado na rede. Nos últimos dez anos os registros das minhas aulas, bibliografia usada, bem como os exercícios propostos, oficinas realizadas e trabalhos desenvolvidos constam na íntegra em blogs na plataforma do wordpress¹⁷. Estes blogs tinham o intuito de documentar “em tempo real” ao mesmo tempo que era a nossa plataforma de trabalho. O real alimentava o virtual e o digital era o meio de expressão.

Hoje os projetos são “upados” em plataformas digitais desde o início da sua criação, as chamadas WIKI¹⁸, compartilham a informação e inclui desde início o usuário como projetador.

4. CONCLUSÃO: por uma experiência completa de aprendizado já! E em tempo real. Por uma pedagogia no ar!

Começo do século XXI e Serres anuncia (2001, p. 44): “A filosofia clássica confiava até recentemente na iluminação, a filosofia contemporânea descobre a rapidez do raio”. As escolas e os educadores precisam mudar suas abordagens o quanto antes, a internet não espera, muito menos as novas gerações. Nosso relato aqui foi coletivo, cada um com uma experiência, mas todos focados em um desejo: ensinar fazendo e experimentar aprendendo. Assim como nosso discurso em anseio, mostramos neste capítulo um pouco do que desenvolvemos na prática: o que escrevemos e o que praticamos são linguagens diferentes, porém coerentes, pautadas no caos e na ordem do mundo

17. Cf. <https://plasticaunesp.wordpress.com/>; <https://linguagenscontemporaneas.wordpress.com/>; <https://redesdecriacao.wordpress.com/> e <https://gamedesignunesp.wordpress.com/>.

18. Cf. <https://saguilab.wiki/wiki>.

complexo (Morin, 2006) que nos rodeia. Não adianta falar sem fazer, embora o fazer possa ser feito sem falar. Se no século anterior, uma imagem valia por mil palavras, hoje uma ação vale por um milhão de palavras. Nossas ações como educadores podem ser pequenas, mas são um esforço de anos e gerações a evoluírem para a frente, o código estará aberto e sempre necessitará de novos hackers para compor junto com a rede maker.

Assim, o ensino pautado pelo movimento maker redefine o paradigma da educação, abrindo-a para as redes: informações e projetos; todo tipo de conteúdo povoa a internet, possibilitando que a humanidade se conecte de diversas maneiras antes inimagináveis, colaborando e co-criando estas informações e projetos. As novas gerações de alunos passaram por processos de subjetivação qualitativamente diferentes das gerações anteriores. O paradigma industrial deu espaço ao modelo pós-industrial de economia neoliberal e a chamada indústria 4.0. As escolas deixaram de ser o único espaço de saber que os alunos conseguem acessar. O professor perdeu seu posto e metodologia juntamente com as emergências das redes. Quais são as novas formas de pensar um ensino para além da formação de trabalhadores, na intenção de formar cidadãos aptos a lidar com a crescente complexidade de nossos sistemas humanos? Nos demos esta tarefa de repensar os métodos e plataformas, e este capítulo é fruto destas experiências. Por fim, nossas intenções correram somente para um novo olhar sobre as conjunturas atuais, com a proposição de linhas de fuga (D&G, 1995) que alcem voo em direção à construção de novos futuros. Estamos falando do agora, deste mesmo instante em que você lê. E precisamos de aliados neste projeto de ensino. Vamos todos construir, juntos, novas formas de aprender?

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Chris. *Makers: the new industrial revolution*. New York: Crown Business, 2012.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universidade, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado – Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- _____. *O ato de criação*. Palestra proferida em Paris em 1987, transcrita e publicada em Folha de São Paulo, 27 jun 1999, Caderno Mais!, p. 4-5.
- _____. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.
- _____. *Michel Foucault: as formações históricas*. Trad. Cláudio Medeiros e Mario A. Marino. São Paulo: n-1 edições e Editora Filosófica Politeia, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992. Coleção TRANS.
- _____. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa - Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- _____. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- _____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GONÇALVES, Juliana A. J. *Aula*. [out. 2018] Botucatu: Faculdade Galileu, 2018. Texto proferido em aula sobre níveis de organização das linguagens e a consciência dos processos de ensino-aprendizado.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

- _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudio Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- HARDT, Michael. NEGRI, Antonio. *Declaração: isto não é um manifesto*. 2014, São Paulo: n-1 edições, 2014.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura* (1938). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- OLIVEIRA, Fernando B.; FIGUEIREDO, Gláucia; MAGIOLINO, Lavínia L. S. (Orgs.). *Flutuações da pesquisa educacional: o problema da pesquisa em educação de Luiz Orlandi (1968-2018)*. Curitiba: Appris, 2018. v. 1.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ROLNIK, Raquel. *A guerra dos Lugares: A colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SERRES, Michel. *Filosofia Mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. *Os cinco sentidos: Filosofia dos corpos misturados 1*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- TURIN, Roti N. *Aulas: introdução ao estudo das linguagens*. São Paulo: Annablume, 2007.

CONSTRUÇÕES ALIMENTARES

estratégias vivenciais para a formação de *food designers*

Renato Camassutti Bedore¹

INTRODUÇÃO

A relação homem-alimento se localiza em um amplo horizonte teórico, assumindo protagonismo nas ciências biológicas e com relativa importância nos estudos das humanidades. Entretanto, pensar nessa relação pelos óculos do design nos leva a encarar uma certa escassez de fontes próprias que lidem com o tema de maneira frontal. É possível encontrar esse tema em perspectiva em algumas abordagens de design, em especial em projetos que lidem com design de embalagem, design industrial e até design de serviço. Contudo, pensar na relação que temos com a comida como um tema caro ao design nos leva a adotar abordagens multidisciplinares, sendo, portanto, esse o caminho aqui adotado.

Para tal, assumo de início que a relação homem-alimento parte da premissa que identifica a atividade alimentar posicionada no centro da vida humana, tendo interferência direta nas nossas construções coletivas, essas relacionadas *a priori* no nosso acesso ao alimento em sua versão mais basilar (na

1. Pesquisador autônomo, Mestre em Design pela UFPR. E-mail: renatobedore080@gmail.com.

forma como se dispõe na natureza). No decorrer da vida entramos em contato com outros aspectos do alimento, e pela mediação cultural, somos levados a reposicionarmos essa relação por meio da interação com comida, esse sim resultado de uma *techné*, capaz de ser encarada e estudada pelo design.

É nesse primas que este artigo busca construir um breve panorama do imaginário que cerca a relação entre comida e design, além de propor um caminho para a formação de *food designers*.

De início delinheio uma contextualização acerca das nossas construções alimentares, perfazendo as estruturas da relação homem-alimento/comida. Em seguida, aponto para a construção da relação entre design e alimentação por meio de estratégias pedagógicas vivenciais, tendo como plano de fundo o âmbito da cultura alimentar. Nesse caminho são apresentadas concepções e convenções acerca do design alimentar, com ênfase na definição de *food design*. A partir disso, adentro na educação pelo prisma da estética e apresento algumas indagações acerca de uma pedagogia sensível que, dentre outras coisas, seja capaz de promover um processo de intensificação dentro do contexto da cultura alimentar. Por fim, aprofundo-me na ideia de vivência estética, em sua dimensão pedagógica associada ao *food design*.

RELAÇÃO HOMEM-ALIMENTO

[...] e esse é, no fundo, o fascínio da história alimentar: descobrir como os homens, com trabalho e com a fantasia, procuram transformar as mordidas da fome e as angústias da penúria em potenciais oportunidades de prazer. (Montanari, 2013, p. 41).

Grosso modo, é possível apontar que, como seres humanos, carregamos em nossas costas uma espécie de fardo: a necessidade de comer. Independente da nossa habilidade em transpor seu caráter selvagem e sua necessidade intermitente, a fome nos leva adiante. Ela se apresenta como nossa primeira grande barreira, seja pela simples condição fisiológica e energética, seja pela vontade em saciar um impulso estético. A primeira se expressa como a mais dura, afinal suprir as necessidades mínimas que o alimento nos impõe requer esforço em transpor desafios tanto naturais, pela identificação do que pode

ser utilizado como alimento perante a disposição na natureza, quanto sociais, pelas barreiras socioeconômicas que cerceiam o acesso ao alimento.

A segunda só pode ser cursada após a transposição da primeira, pois nos preocupar com impulsos provocados pelo prazer em comer o que se gosta requer a não imposição da fome em seu aspecto fisiológico. É nesse limiar de transposição entre uma coisa e outra que a relação homem-alimento assume ramificações e caminhos controversos. A partir disso, o fardo pode passar a ser encarado como um privilégio e se torna possível começar a traçar as bases das nossas relações alimentares pela formação e realização do gosto. Nesse ponto, a utilização de técnicas e de experiências acumuladas nos permite transformar o alimento, encontrado em seu estado bruto na natureza, em comida, esta sendo o resultado de um processo cultural, como salienta Massimo Montanari:

A ideia de comida remete de bom grado à de natureza, mas o nexo é ambíguo e fundamentalmente inadequado. Na experiência humana, de fato, os valores de base do sistema alimentar não se diferem em termos de “naturalidade”, mas como resultado e representação de processos culturais que preveem a domesticação, a transformação, a reinterpretação da natureza. *Res non naturalis*, assim definiram a comida os médicos e os filósofos antigos, a começar por Hipócrates, incluindo-a entre os fatores da vida que não pertencem à ordem “natural”, mas à ordem “artificial” das coisas. Ou à cultura que o próprio homem constrói e administra (ibidem, 2013, p. 15).

De saída, cabe indicar que pensar a relação homem-alimento passa pela identificação desses dois caminhos, e pela compreensão de que a nossa organização social está intrinsecamente ligada à forma como nos relacionamos com o alimento, seja em tempos passados na dinâmica de uma vida nômade em busca de disponibilidade de alimento, na consolidação de civilizações sedentárias a partir da criação de técnicas agrícolas ou na concentração em grandes metrópoles, facilitada pela industrialização alimentar (isso para citar algumas). Não obstante, é possível apontar para a cultura como uma forma de mediação dessa relação, afinal as equações dos saberes oriundos de uma série de conhecimentos acerca da identificação e utilização dos alimentos, somadas às técnicas criadas e desenvolvidas no decorrer de séculos e à formação de

uma espécie de sumário do gosto coletivo provocado por uma série de vivências, encontram-se no âmbito cultural e em constante fluxo.

Aqui, é preciso pontuar a sentido de cultura adotado para esta discussão. Trata-se de *cultura* como um “universo de criação, transmissão, apropriação e interpretação de bens simbólicos e suas relações” (Ferreira-Santos; Almeida, 2012, p. 14). Interpreto tal conceito como sendo algo dinâmico e em constante mutação, fugindo assim da compreensão de cultura como um acúmulo de saberes e de práticas consolidadas que são reproduzidas de geração a geração. Nesse sentido, cabe-nos admitir que a relação homem-comida está em constante movimento: o que comemos, como comemos e quando comemos é redefinido constantemente. Isso nos leva a compreender tais movimentos dentro de constantes fluxos culturais, isto é, da “[...] força imanente da cultura, enquanto vetor de agenciamentos de toda ordem. Trata-se das bifurcações, cruzamentos, passagens e atalhos por meio dos quais nos inserimos no mundo” (Almeida; Beccari, 2017, p. 16).

Contudo, sendo a relação homem-comida balizada pelas dinâmicas culturais, cabe apontar que ela se apresenta como algo heterogêneo, numa espécie de colcha de retalhos, que vai se costurando e dando forma ao tecido formador de uma cultura alimentar diversa e múltipla. Pensar nesses termos implica tomar como pressuposto um conjunto de manifestações, costumes e tradições vernaculares como os formadores dos nossos hábitos alimentares, tendo a sua concepção no entendimento de que “o gosto é [...] um produto cultural, resultado de uma realidade coletiva e partilhável, em que as predileções e as excelências destacam-se não de um suposto instinto sensorial da língua, mas de uma complexa construção histórica” (Montanari, 2013, p. 11). Com isso é possível inferir que existem diversas realidades culturais alimentares dividindo o mesmo espaço, tanto geográfico (marcado pela comida típica) quando temporal (balizado pela moda).²

Essa construção cultural é paulatina e resultante de um processo complexo, em que vão se somando técnicas e práticas que envolvem a seleção, o

2. O termo moda aqui é utilizado para caracterizar a forma intensa e passageira de movimentos alimentares que se formam e se desfazem em um determinado período de tempo. Podemos exemplificar isso pela exacerbação de um determinado ingrediente, como as “paletas mexicanas”, ou por movimentos valorativos mais amplos, como o *fast food* ou o consumo local.

cultivo, a comercialização, a preparação e a degustação da comida, bem como as práticas culturais e os rituais sociais. Tudo isso leva a um mecanismo de adesão individual e social que vai apontando o que é considerado uma boa comida de tempos em tempos, bem como reafirmando ou descartando o que já foi reconhecido como tal. Como exemplo dessa seleção podemos indicar uma série de movimentos alimentares – como a industrialização da produção alimentar, a globalização da alta gastronomia, o veganismo e outras vertentes e modas – como momentos passageiros que atingiram seu auge em determinado período e tendem a se consolidar e se desfazer, não sem deixar sua contribuição cultural. Tal processo oscila entre a inovação e a tradição, como aponta Montanari:

O que chamamos de cultura coloca-se no ponto de intersecção entre tradição e inovação. É tradição porque constituída pelos saberes, pelas técnicas, pelos valores que nos são transmitidos. É inovação porque aqueles saberes, aquelas técnicas e aqueles valores modificam a posição do homem no contexto ambiental, tornando-o capaz de experimentar novas realidades. Inovação bem-sucedida: assim poderíamos definir a tradição. A cultura é a interface entre as duas perspectivas (Montanari, 2013, p. 26-27).

Sendo, portanto, a comida um assunto que permeia em perspectiva as demais atividades humanas, interessa-nos sublinhar o caráter fluido e amorfo da relação homem-alimento/comida. Todo esse mecanismo de significação é o que molda nossas *construções alimentares*, formando assim um campo amplo a ser estudado por uma série de áreas de interesse, entre elas o design. Nesse contexto cabe indicar, a seguir, quais as bases de uma possível relação do design com as construções alimentares, por meio do entendimento da subárea do *Food Design*.

FOOD DESIGN

A palavra inglesa *food* carrega um significado amplo: qualquer coisa que pessoas ou animais comam para se manter vivo. Nesse sentido, aproximar a palavra *food* à design presume, grosso modo, práticas projetuais ou meto-

dológicas que lidam direta ou tangencialmente com as nossas construções alimentares, em sua concepção mais ampla, seja em questões de primeira necessidade fisiológica que temos com o alimento, seja na relação estética que temos com a comida.

Tais construções estão o tempo todo sendo questionadas e oscilando no limiar entre inovação e tradição. No campo do design, há diversas visões que guiam a prática projetual, importando aqui distinguir apenas uma que surge de dentro das fábricas e do processo de produção capitalista, e se consolida por meio do “design industrial”, e outra que lida com processos estéticos de significação. Partindo desse entendimento, a associação do *food* com a visão do senso comum do design industrial, ou seja, simplesmente como uma práxis para a materialização de projetos pontuais que solucionem problemas previamente identificados, não parece ser suficiente, afinal nossa relação com o alimento ultrapassa o seu aspecto de utilidade. Pensar dessa forma solicita uma visão bem definida sobre o que deve ser nossa relação ideal com a comida, bem como a solidificação dos costumes, descartando assim a multiplicidade presente nos rituais sociais (pensamento oriundo da lógica industrial). Entretanto, quando se assume o design como uma forma de articulação simbólica (Beccari, 2016), não restrita apenas aos designers, em que o mesmo “[...] perfaz um ritual diário de recortar, assimilar, organizar dadas mediações de acordo com nossos gostos e com cada ocasião” (ibidem, p. 235), em um processo constante de (re)traduções, abre-se a prática a uma infinidade de interpretações. Tal forma aparenta-se adequada à forma como a relação homem-comida se dá, sendo capaz de agir no vasto emaranhado das nossas construções alimentares.

A relação que temos com a comida é, em uma primeira camada, estritamente estética. O que transforma um simples milho (alimento) em um bolo (comida) é um processo que deriva de impulsos sensoriais capazes de indicar combinações entre ingredientes (guiadas pelos sentidos). A partir disso, com a utilização de técnicas e equipamentos, alcançar um resultado, tal processo é catalisado pelo impulso em se atingir uma determinada sensação de prazer. Nesse prisma é possível enxergar o *food design* dentro de uma abrangência maior, englobando assim uma série de atividades e formas de pensar que lidam com os diversos âmbitos da cultura alimentar.

Pensar em mediações entre nós e o que comemos faz parte do cotidiano, uma vez que, independente da atividade social por nós assumida, somos levados a tomar decisões diárias e deliberadas acerca dos nossos hábitos alimentares: o que, quando e onde comer? Significa que o *food design*, em certo nível, é uma atividade familiar e não uma ação remota à qual se adere e se pratica deliberadamente por meio da utilização de determinados conhecimentos restritos. Assim, cabe presumir que o *food design* é “[...] uma plataforma complexa e abrangente, resultante da necessidade de colocar em perspectiva a extensa e crescente quantidade e variedade de considerações e consequências envolvidas em nossa relação com a comida” (Reissig, 2017, p. 6, trad. minha).

A plataforma que se abre com o *food design* tem como objetivo final (carregando certa pretensão) melhorar ou aprimorar a relação homem-comida, e prover meios capazes de incentivar relações alimentares mais transparentes, acessíveis e abrangentes ao maior número de pessoas, como define Pedro Reissing no seguinte trecho:

Food Design inclui qualquer ação que possa melhorar nossa relação com a comida, individual ou coletivamente, em diversos meios e instancias, incluindo o design de produtos de comida, materiais, experiências, práticas, tecnologias, meio-ambiente e sistemas. Por útil, eu me refiro a definição que enquadra uma maneira de pensar e agir, motivando o pensamento aberto e crítico como uma atitude positiva (ibidem, p. 5, trad. minha).

Em suma, *food design* é uma forma de mediação feita através de articulações que (re)significam, (re)dimensionam e (re)construam nossa relação com a comida. Nesse âmbito, o *food designer* surge como um articulador transdisciplinar capaz de identificar os aspectos das atividades alimentares que estejam ao seu alcance. Não lhe cabe apenas projetar um produto comestível ou propor melhorias em um sistema de produção, mas também se aprofundar nas questões que dizem respeito à relação homem-comida e com isso promover momentos favoráveis à (re)construção das relações alimentares. Para tanto lhe é demandado um certo grau de sensibilidade em identificar quais mecanismos podem ser trabalhados e como agir nessa mediação, levando em consideração o contexto ímpar que cada atividade e realidade impõem.

Diante desse desafio, o *food designer* deve ter a habilidade de discernir o que pode ser alterado ou (re)traduzido nas construções alimentares nas quais está inserido. Tal postura estética também solicita a compreensão de que nada pode ser alterado isoladamente, mas se pode provocar, questionar, afirmar ou propor caminhos alternativos. O processo aqui se dá no entorno dos objetos, na técnica de narrar e dar significado aos pequenos encontros entre homem e comida, interagindo com seus significados e moldando percepções.

Assumir a premissa apresentada a cima, de que o *food designer* tem como objetivo final promover melhorias na relação homem-alimento por meio de interferências nas construções alimentares às quais tem acesso, leva-nos a concluir que seu papel está muito mais próximo da atividade de facilitação e de adequação ao contexto, para que os próprios sujeitos possam tirar suas impressões acerca de determinada construção alimentar, do que o de ser ele próprio o sujeito realizador de tal feito.

PEDAGOGIA SENSÍVEL

Ao adentrar em questões pedagógicas e de formação, deparamo-nos com a seguinte pergunta: quais seriam as estratégias e metodologias de ensino possíveis para fomentar nesses *food designers* habilidades capazes de lhes disponibilizar meios para a leitura da dimensão sensível das construções alimentares? O primeiro ponto a ser colocado diante dessa pergunta é assumir que, na lógica aqui adotada, a pedagogia que se busca não é a que propõe formar determinadas habilidades, mas uma pedagogia estética que tenha o fim em si mesma, ou seja, como um processo propício para a autoformação do sujeito perante as construções alimentares que o cercam.

Pensar em uma abordagem como essa pressupõe a aceitação da dimensão sensível como sendo o aspecto definidor da nossa inserção no mundo, sendo a relação homem-mundo mediada pelas percepções sensíveis, ou seja, pela via estética. Isso porque “[...] a busca de sentido, o *logos*, (a razão, o conhecimento) manifestam-se hoje como forma e formulação estética” (Almeida, 2015, p. 5), formulação essa que é dada *a priori* e confere base para a construção sensível de uma imagem de mundo particular. Pois “quando o homem prova do mundo e o aprova e/ou reprova, em partes ou *in totum*. Não

é somente intuição, mas sobretudo sensação” (idem, p. 135). Esse mecanismo parece ser mais evidente quando se trata dos processos de formação do gosto individual ou coletivo diante da comida, devido ao caráter sensorial da atividade alimentar.

Cumpra dizer que essa estética é compreendida além da sua relação com a arte, mas pelo prisma que a classifica como um assunto que se refere a questões amplas acerca da vida³. É uma estética que está menos ocupada em definir concepções sólidas de beleza ou métodos de construção artísticos e mais focada nos circuitos de afetos e na sensibilidade estética como um processo de aceitação e negação do mundo. Diante desse mecanismo estético, edificamos os nossos (des)gostos perante a comida, e conseqüentemente é por meio dele que damos vazão aos fluxos da nossa cultura alimentar.

Desse modo, é possível compreender a relação entre educação e estética além de abordagens que se restringem estritamente à arte, como educação-artística ou história da arte. Tal relação é compreendida aqui como um meio fértil à promoção de exercícios do gosto, ou seja, exercícios livres que se baseiam na sensibilidade estética como um fim em si mesmo. Nesse viés, uma pedagogia sensível se consolida por meio de dinâmicas de aprendizagem que buscam deixar um determinado conteúdo acessível em um contexto adequado e, com isso, incentivar a manifestação dos gostos particulares, provocando os itinerários de formação de cada sujeito.

É como criação, ou seja, como domínio estético, que a ciência e o conhecimento devem se expressar, isso se quiser que o saber reassuma seu papel de origem, que é o de fornecer meios de compreender o universo ao nosso redor e o universo em nós (ou o que somos no universo). É pelo domínio estético, portanto, que a educação deve avançar, possibilitando que o conhecimento não seja um arrazoado de conteúdos programados e cumpridos com o suor da reprodução bipolarizada (professor ensina, aluno aprende) mas uma busca constante de compreensão do que somos e de onde estamos. É essa compreensão se dá pela criação (coletiva, cultural, científica, filosófica etc.) de sentidos (Almeida; Ferreira-Santos, 2019, p. 237).

3. “Do grego *aisthesis* ou *aestesis*, estética significa a capacidade de sentir o mundo, compreendê-lo pelos sentidos, é o exercício das sensações” (Almeida, 2015, p. 134). →

Esse processo de compreensão do que somos e onde estamos é fundamental para a compreensão das nossas construções alimentares. Para que o *food designer* em formação possa enxergar as pequenas relações que moldam e guiam nossa relação com a comida, é necessário que ele próprio passe por um processo hermenêutico no qual seja possível se situar como indivíduo perante as construções alimentares. Isso por que “[...] é ao compreender-se que o homem compreende o mundo, é compreendendo o mundo que o homem se compreende nele, se situa, se constitui como sujeito” (idem, p. 239-240).

Aqui o processo educativo ultrapassa a esfera institucional, no qual o aprendizado se dá por meio de uma grade de disciplinas, que busca promover uma convergência entre a capacidade de raciocínio e de compreensão dos sujeitos, e assume uma abordagem contemporânea focada nos processos de construção dos itinerários de autoformação: “[...] sempre provisórios e inacabados, são os meios pelos quais construímos, elaboramos, configuramos, inventamos, imitamos, traduzimos o que somos. Não são as nossas obras, mas somos nós como obras” (Almeida, 2015, p. 187).

Com efeito, uma pedagogia sensível voltada ao *food design* não deve se consolidar perante disciplinas que se desdobrem em áreas e subáreas relativas às construções alimentares. A multiplicidade da plataforma alimentar remete-nos, em vez disso, a especificidades de imenso emaranhado risomático, que por si só solicita uma forma abrangente, e ao mesmo tempo heterogênea, de ser encarada. O objetivo dessa pedagogia se encontra na formação de um viés estético que encare o processo educacional como um espaço catártico diante da relação homem-comida.

Com isso é possível indicar a aproximação da ideia de vivência como sendo um mecanismo próprio para a prática dessa pedagogia sensível. Afinal, essa prática resulta de um processo de aprendizagem que promove a autoconstrução do indivíduo, de maneira que esse sujeito molde suas impressões, baseadas, por sua vez, nos pequenos momentos que transbordam o cotidiano. É nessa esfera que as vivências se manifestam, como um tipo de experiência na qual as sensações e as impressões estéticas guiam a sua construção. Dito de outro modo, as vivências são por definição estritamente estéticas, pois se formam independente da vontade ou da consciência do sujeito, e vão provocando um conjunto de sensações e impressões que dão forma às nossas inclinações estéticas.

Assim, podemos dizer que as vivências são os pequenos instantes nos quais nos “sentimos vivos” por meio dos nossos sentidos e emoções. São esses instantes que fortalecem as relações entre os objetos das vivências (coisas, pessoas ou contextos) e as nossas impressões (sensações afetivas) sobre eles. É pela vivência que construímos a nossa relação particular com o mundo e, dessa forma, provamos as coisas do mundo, identificando nossos gostos e desgostos. A vivência é formada pelo substrato subjetivo, pois é aquilo que nos passa, o que nos acontece e o que nos toca [...], sempre pela perspectiva particular de quem vivencia. Tais manifestações emergem de “baixo”, do pequeno e corriqueiro do dia a dia, e não do alto, como algo extraordinário; são pequenos momentos vividos que não derivam necessariamente de encontros únicos e raros, mas sim da efemeridade dos encontros (Bedore, 2018, p. 124).

Para exemplificar essa construção do gosto provocada pelas e nas vivências, podemos tomar como exemplo a relação que nós, brasileiros, temos com o hábito de tomar café pela manhã. Independente da região do país e da cultura alimentar local, a prática de começar o dia com um café passado forma uma construção alimentar sólida. Tal relação é edificada em uma série de pequenos momentos banais que consolidam uma prática rotineira, seja no lento despertar do dia ao aroma de um café passado, seja na breve conversa com algum familiar ou até na urgência de sair correndo para o trabalho após uma indispensável xícara de café. Todas essas formas de se relacionar com o café estão baseadas em uma prática cultural comum aos brasileiros, que se manifesta em pequenos e efêmeros momentos cotidianos.

VIVÊNCIA ESTÉTICA

Diante da fluidez característica da nossa cultura alimentar e do emaranhado das nossas construções alimentares, é possível identificar as vivências estéticas como um meio adequado para o desenvolvimento de uma pedagógica sensível cara ao *food design*. Isso porque as vivências se apresentam como um meio para a experimentação e compreensão de afetos e modos de vida. Essas manifestações estéticas se dão no intermédio entre nós e o mundo, no

âmbito da imanência. Dessa forma, nossas relações com a comida são mediadas por essas manifestações, que por sua vez nos proporcionam afetos que (re)montam nossos gostos.

Para traçar uma dimensão pedagógica das vivências se faz necessário assumir o pressuposto que identifica as mesmas como uma prática experimental alheia a qualquer finalidade propositiva. Visão essa que é compreendida de forma alheia ao léxico pedagógico que compreende a vivência como um recurso lúdico com uma finalidade preestabelecida – como a tarefa de assimilar um conceito de física em uma visita a um jardim. Não obstante, com o conceito de vivência aqui contido é possível demonstrar uma aproximação com o *modus operandi* da pedagogia sensível, isso porque:

[...] as vivências [são] manifestações afetivas e estritamente particulares, que se dão no contato direto dos homens com o mundo, não há meios de projetá-las, ou seja, não é possível existir um modo de se apropriar desse fenômeno e provocá-lo de forma controlada, alcançando assim uma forma ou função específica (Bedore, 2018, p. 153).

O que se tem como resultante nas vivências estéticas é um processo de experimentação afetiva, que nos leva à compreensão da nossa relação com os objetivos e situações que estão inseridos nessas vivências, e com isso encontrar o substrato sensorial para a nossa própria autoformação. Trata-se, portanto, de um meio que não prevê resultados específicos a serem atingidos (contrário ao conceito que classifica o papel da pedagogia como uma forma de transmitir determinadas visões morais). Em outros termos, não há como esperar desse tipo de ferramenta estética que o sujeito apreenda um determinado conceito, como por exemplo a tal relação ideal que reflete o que possa ser a melhor relação entre homem e comida, preconizada pelo *food design*. Pelo contrário, é por meio das vivências que o sujeito se distancia desse ideal preconcebido, ultrapassa o filtro moral e (re)constrói suas impressões por via sensorial, a partir do substrato dessas vivências, formando uma visão sensível sobre as construções alimentares.

Sendo ainda mais direto, cabe inferir que são pelas vivências alimentares que aderimos a determinadas construções alimentares, por meio das sensações e impressões que nos são despertadas durante suas manifestações.

Diante disso, nos cabe assumir que nossa cultura alimentar está a mercê desse processo, como ficou ilustrado na descrição acima sobre a relação do povo brasileiro com o café. Por fim, é possível deduzir que a cultura alimentar coletiva é uma espécie de resultante de um complexo circuito de afetos compartilhados em comunidade, portanto, para que se possa propor novas conexões e significados se faz necessário um mergulho sensível nesse horizonte.

Adiante, pensar na dimensão pedagógica das vivências estéticas parte do entendimento dessas como sendo um modo particular no qual lidamos com nossos afetos e, por consequência, com o mundo. Nesse prisma, o exercício pedagógico aqui favorece a permuta de diferentes modos de expressão, é o enxergar por outros ângulos, ou melhor, sentir na pele a partir de impulsos diversos uma mesma relação, até que as sensações possam fluir livremente. É um modo de ampliar a capacidade empática que temos diante das nossas construções alimentares.

Essa experimentação, no contexto aqui inserido, oscila entre dois âmbitos, o do indivíduo, que reflete um sujeito que possui um conjunto de afetos oriundos de um sem número de vivências alimentares (que, por sua vez, orientam sua forma particular de encarar as suas relações com a comida), e o do coletivo, que reflete o resultante de uma série de construções alimentares convencionadas e compartilhadas por um determinado grupo social, e que forma uma determinada cultura alimentar. Dessa forma, se valer da dimensão pedagógica das vivências como uma forma de promover uma ampliação no horizonte da relação homem-comida, se apresenta como uma forma adequada para lidar com a fluidez das inúmeras variáveis que envolvem as construções alimentares, ação essa alinhada com os anseios dos *food designers*.

Lidar com essa forma sensível de compreensão do mundo, e em específico com as construções alimentares, permite que o espectro da relação homem-comida se abra a mais interpretações. É por meio dessa amplitude de olhar e pela sensibilidade perante as construções alimentares que a compreensão de como seria possível melhorar os pequenos pontos de contato entre homem e comida se tornam potentes. Indo mais a fundo, essa abordagem levada ao contexto da formação de *food designers*, proporciona um terreno fértil para a experimentação e por consequência para uma investigação mais profunda sobre as bases e as conexões das construções alimentares.

Apenas com o intuito de elucidação desse processo pedagógico, podemos imaginar um determinado *food designer* que tenha identificado uma possibilidade de ressignificação em algumas construções alimentares que edificam nossa relação com o café, como por exemplo a melhora gustativa e sensorial que o hábito de tomar café sem açúcar poderia nos proporcionar. Nesse curso lhe é demandado, em uma primeira estância, uma compreensão ampla acerca dos pontos definidores dessas construções selecionadas, com perguntas como: o que forma o paladar propício ao doce e avesso ao amargo desse determinado coletivo?; bem como as relações que cercam tal ponto, como a identificação das sensações que se anseia ao tomar esse produto em sua versão adoçada; para aí sim se lançar a novas narrativas e significados que possam melhorar a forma como nos relacionamos com o café.

Isso significa que esse sujeito necessita partir de uma abordagem sensível sobre o hábito cotidiano de consumo de café com açúcar, para que não atue de forma impositiva. Para tal as vivências estéticas se apresentam como um meio capaz de provocar essa imersão e proporcionar um meio fértil para a formação de uma forma de ver sensível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar no Food Design como uma metodologia de mediação entre nós e nossa comida passa pelo imaginário traçado até aqui. Em síntese, é preciso lidar com a pluralidade da relação homem-comida, bem como com a complexidade e com a fluidez cultural das nossas construções alimentares.

Para tanto, é preciso lançar mão de estratégias vivenciais para a formação de *food designers*, com o intuito de promover a compreensão de tal imaginário. Esse caminho passa necessariamente pela proposição de formas de imersão estética no contexto alimentar, por meio de propostas pedagógicas abertas e que promovam a autonomia no olhar desse sujeito. O que se busca com essa proposta não é o alinhamento com um ideal a ser perseguido, numa incessante busca por uma utopia alimentar, mas sim (re)desenhar uma forma de encarar nossas construções alimentares.

Sendo a capacidade sensível uma condição *sine que non* para o *food designer* discernir, dentro do emaranhado das nossas construções alimentares,

quais relações nos aproximam da comida e quais nos distanciam, parece ser um caminho propício promover vivências alimentares que ressaltem nossas percepções e sensações perante a comida de maneira aberta e autônoma. Diante disso, a utilização de abordagens pedagógicas que se baseiem em vivências estéticas se mostra como um norte possível e promissor.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rogério de. *O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha*. Tese de Livre-docência em Filosofia da Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.
- ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos (Orgs.). *Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias*. São Paulo: FEUSP, 2017.
- BECCARI, Marcos. *Articulações Simbólicas: uma nova filosofia do design*. Teresópolis: 2AB, 2016.
- BEDORE, Renato Camassutti. *Design, vivência, estética e afetos: uma síntese teórica*. Dissertação de Mestrado em Design. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, 2018.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Antropológicas da educação*. 3. Ed. São Paulo: FEUSP, 2019.
- _____. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira Educação*, n. 19, 2002, p.20-28.
- MONTANARI, Massimo. *Comida como Cultura*. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2013.
- REISSIG, Pedro. Food Design Education. *International Journal of Food Design*, Intellect: Volume 2, Number 1, 1 April 2017, p. 3-13 (11).

QUANDO A ARTE, DESLOCADA PARA A VIDA, TORNA-SE INTERRUPÇÃO E INTENSIFICAÇÃO

Rogério de Almeida¹

Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio²

No último século a arte sofreu numerosas e profundas modificações, tanto em seus meios de produção quanto de recepção. As artes plásticas renovaram seus suportes, saíram do quadro pendurado na parede para ocupar o ambiente. A música deixou as salas e os salões e passou a ser reproduzida à vontade do ouvinte, mediada por dispositivos eletrônicos. O cinema se impôs como arte de ficção, imperou como evento social e atualmente vê seus filmes circularem em dispositivos que vão da TV ao celular. Quanto à publicação

1. Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Coordena o Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura) e o GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura). É Editor da Revista Educação e Pesquisa (FEUSP) e Editor Colaborador para a área de Educação da Revista Machado de Assis em Linha. Bacharel em Letras (1997), Doutor em Educação (2005) e Livre-Docente em Cultura e Educação, todos os títulos pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutoramento na Universidade do Minho (2016). Trabalha com temas ligados a Cinema, Literatura, Filosofia Trágica e Imaginário. Site: www.rogerioa.com. E-mail: rogerioa@usp.br.
2. Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1995), mestrado em Educação pela Universidade de São Paulo (2000) e doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo (2005). Atualmente é professor doutor da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, filosofia, filosofia da educação, filosofia antiga e estudos clássicos. E-mail: hipias@usp.br.

de livros, nunca foi tão fácil colocá-los em circulação. Isso não significa, no entanto, que a arte tenha conquistado novo patamar em seu estatuto epistemológico. Não só permanece à margem do centro reconhecido de produção do conhecimento como deixou de operar na dimensão formativa.

Efetivamente, a reprodutibilidade da arte em geral não gerou sua massificação, mas possibilitou uma nova cultura, a cultura de massa, e uma nova indústria, a cultural, ocupada com sua mercantilização. Assim, em vez de circularem Bach e Mozart, Stravinsky e Villa-Lobos, por exemplo, o que ocorreu foi o surgimento da rádio e da indústria fonográfica, do jazz e da lambada. Mesmo o cinema, arte nascente, rápido descobriu como catapultar a bilheteria com o *star system*. E Hollywood se difundiu como modelo industrial.

Essa constatação em nada é nova e não é nosso objetivo aqui discutir critérios artísticos, técnicos ou morais com os quais avaliar a arte do último século. Ou ainda estabelecer os limites, esfumar as fronteiras, catalogar as definições de arte, que não deixaram de ser questionadas ao longo desse processo em que os meios de produção foram se modificando, e de maneira mais intensa nas últimas décadas, com o predomínio do digital. O termo filme (*film*, película), por exemplo, nunca foi tão inapropriado. Isso sem falar no surgimento da arte digital. Mas não é nossa intenção tratar dos meios de produção. Interessa-nos, na perspectiva da educação contemporânea, compreender a passagem histórica de uma expectativa formativa para uma interruptiva.

Em outras palavras, constata-se o declínio da formação – chamada pelos gregos de *Paideia* e pelos alemães de *Bildung* –, compreendida em sua dimensão ética, humanista e cultural. Isso não significa que a arte tenha desaparecido ou a estética tenha perdido interesse, mas justamente o contrário. A disseminação da arte e da estética – não importando aqui a diferenciação entre erudito, popular ou massificado – gerou o que se pode chamar de estetização da vida. Os estímulos à sensação estão em todos os lados, no prato, na porta da geladeira, no tapete da sala, no design do carro, na tela de fundo do computador. Portanto, com a estetização da vida, a arte perde espaço em sua função formativa.

Perde espaço e centralidade. Como estabelecer os novos cânones? Como seguir difundindo os já estabelecidos? Como definir o mínimo comum ao homem idealmente educado? Já não há consenso, já não há efeito formativo.

Isso não quer dizer que a arte esteja em crise ou em via de desaparecimento, mas que sua fruição ou seus usos não atendem ao mesmo fim de antes. Em sua dimensão contemporânea, o que a arte pode é interromper fluxos, desnaturalizar concepções, deslocar discursos.

Este capítulo refletirá sobre os efeitos disruptivos da arte na contemporaneidade (o que é diferente de restringir à arte contemporânea) e suas implicações estéticas nos modos de viver. Como estratégia metodológica, buscaremos alguns traços e vestígios que permitam compreender melhor essa passagem, de um uso formativo da arte à possibilidade de interromper fluxos e intensificar a vida.

A PIOR RESTAURAÇÃO DO MUNDO

No dia 25 de agosto de 2012, na pequena cidade de Borja, Espanha, uma artista plástica octogenária chamada Cecília Gímez decidiu por conta própria restaurar o afresco *Ecce Homo*, pintado pelo professor da Escola de Arte de Zaragoza Elías García Martínez em 1930. Embora nem a obra, nem o artista, nem o Santuário da Misericórdia onde o afresco se encontra, nem a cidade de Borja ocupassem um lugar relevante no cenário artístico, o resultado da restauração correu o mundo e tornou a pequena cidade de 5 mil habitantes atração turística. Estima-se que a visita anual ao Santuário saltou de 2 mil



Fig. 1 – *Ecce Homo*, de Elías García Martínez, em três momentos distintos.

para 50 mil pessoas por ano. A peregrinação não ocorre pela qualidade da restauração ou da obra original, mas justamente pelo resultado desastroso da intervenção de Cecília Gimenez na pintura de cerca de 50 cm de altura por 40 cm de largura, que se encontrava ligeiramente apagada e se tornou completamente irreconhecível.

Nos dias que seguiram à notícia da restauração malsucedida, a imagem se reproduziu velozmente pelo mundo digital, que a celebrou com escárnios, deboches e pastiches. De imediato, aventou-se a hipótese de consertar a restauração e restabelecer a obra original, que trazia a inscrição: “Este es el resultado de dos horas de trabajo a la Virgen de la Misericordia”. Entretanto, o resultado dessas duas horas de trabalho, que por 80 anos nunca recebeu muita atenção, transformou-se numa obra cultuada. O afresco é hoje protegido por uma superfície transparente e, para além das visitas anuais, arrecada recursos para um hospital da região.

A “pior restauração do mundo”, como a obra ficou conhecida, passou a ser comparada com a *Monalisa (La Gioconda, 1503)*, de Leonardo Da Vinci, não pela qualidade, mas pelas paródias. À imagem original de *La Gioconda* sucederam, após a entrada das obras de arte na era da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1994), numerosíssimas releituras, na maioria das vezes jocosas, mas que a tornaram um ícone da arte Renascentista. Já o *Ecce Homo* original, acadêmico e realista em sua execução, icônico e conservador na reprodução da imagem de Jesus Cristo, foi transformado em um borrão que nem vagamente lembra o original ou mesmo o ícone religioso. Despida de realismo, a nova obra lembra os esfumados artificiais e grosseiros dos aplicativos digitais, propagados pela cultura da informática e que não requer habilidade ou técnica por parte de quem o manuseia. É nesse sentido uma obra que combina bem com a reprodução digital das imagens. É como se fosse criada para ser vista na tela, no écran, um avatar inimaginável, insólito, grotesco.

A obra de arte original, embora bem executada tecnicamente do ponto de vista acadêmico, possuía valor artístico diminuto por não apresentar originalidade ou qualquer outra característica de destaque. Já a obra restaurada, destituída de qualquer valor artístico, torna-se atrativa justamente por sua originalidade, atingida pelo erro, pela técnica falhada, pela discrepância entre a intencionalidade do restauro (restituir as cores e as formas apagadas pelo tempo) e o resultado imprevisto.

O artístico da obra não reside mais em uma ideia de beleza (figural, pictórica, de proporcionalidade ou harmonia) ou na concreção de um conceito, mas no processo de desfiguração, de deslocamento estético, no potencial de escracho. Independe do objeto, é a atitude que importa. É o ato falho que convoca o acaso e materializa o imprevisto. O jamais visto torna-se então celebração estética.

É evidente que o restauro falho não se soma (poderia?) ao conjunto de obras que, com maior ou menor valor, são classificadas como arte contemporânea, nem por artistas, nem por críticos de arte, nem por colecionadores ou mesmo por leigos. Mas partilha com a arte, senão da mesma intencionalidade, da mesma curiosidade estética. Houve aqui uma interrupção de sensibilidade no fluxo da vida.

O MAIOR FALSIFICADOR DE TODOS OS TEMPOS

Deve ser considerado também o caso do alemão Wolfgang Beltracchi, cuja habilidade como falsificador lhe permitia emular a técnica de Picasso, Max Pechstein, Fernand Léger, Auguste Herbin, André Derain, não necessariamente para replicar uma obra existente, mas para criar uma totalmente inédita. Conhecedor da História da Arte, pintava quadros que jamais existiram ou que, tendo existido, deles não restava registro de imagem. Em 35 anos foram mais de 300 quadros assinados com o nome de cerca de 80 artistas.

A farsa de Beltracchi só foi revelada em 2008, quando especialistas descobriram no *Quadro vermelho com cavalos*, de Campendonk – considerado pela crítica o seu melhor quadro – que a tinta branca utilizada havia sido feita à base de óxido de titânio, inexistente no início do século XX. De acordo com os críticos, tratava-se de uma obra-prima carregada com as tensões, angústias e dilacerações de uma Europa mergulhada nos horrores da Primeira Grande Guerra. Outras grandes obras também foram pintadas, como *A floresta 2*, de Max Ernst, que enganou inclusive sua própria esposa, e uma *Natureza morta* de Fernand Léger (*Beltracchi – Die Kunst der Fälschung*, 2014).

Essas obras foram vendidas por milhões de dólares e de euros, atestadas como legítimas por distintos especialistas e comemoradas pela crítica diante de seu inegável valor artístico. Parece incontestado que Beltracchi é um gran-



Fig. 2 – *Quadro vermelho com Cavalos*, de Beltracchi, falsamente atribuída a Campendonk.

de pintor, capaz não só de assimilar e reproduzir perfeitamente a técnica de grandes pintores, como também de criar como eles, seguindo seus temas e todos os demais traços estilísticos que caracterizam e individualizam suas produções. Entretanto, desfeito o engodo, fica a dúvida sobre o que é uma obra de arte, como analisá-la e como avaliá-la. Mais que isso, o que se coloca em xeque é sua própria condição de arte, assumida aqui a perspectiva de que a arte, como dizia Jean-Luc Godard (*Je vos salue, Sarajevo*, 1993), é exceção enquanto a cultura seria a regra. Em outras palavras, qual a linha que separa o artista do artesão?

No período pós-colonial, para tomarmos um exemplo, a Europa passou a se interessar por esculturas de determinadas tribos africanas, muitas delas vendidas por seu caráter exótico, a chamada “arte de aeroporto”. Embora essas peças aludissem a uma tradição, já não possuíam valor, primeiro porque estavam fora de contexto, inclusive sagrado, e segundo porque passaram a ser produzidas mais rapidamente, justamente para serem vendidas. Assim, o artesanato reproduz enquanto a arte é única; o artesanato é tradicional, já a arte rompimento; o artesanato é popular, a arte erudita... A lista de distinções poderia ser longa, mas o que importa é questionar, à luz das falsificações de Beltracchi, se a arte não seria uma variação, de certo modo com características muito peculiares, do artesanato. Não seriam os “gênios” artistas condicionados a pensar dentro do paradigma de inovação e excelência da arte reverenciada por sua condição de exceção, de diferenciação?

É evidente que estamos refletindo aqui sobre o entendimento que se tem da arte a partir da Modernidade histórica e mais especificamente das

vanguardas modernistas. Depois de Duchamp e Warhol, importam menos a técnica, a forma, a figura ou a beleza, o que conta é o conceito. Desse modo, o valor da arte de Heinrich Campendonk estaria no conceito que sua obra cria, o modo como se insere na história da arte e como reflete ou antecipa a história do mundo. É por isso que a descoberta do *Quadro vermelho com cavalos* é significada a partir do ano em que supostamente teria sido pintado. Revelada a farsa, o quadro já não tem mais valor, não dialoga mais com a Grande Guerra, não encerra a percepção oracular do seu criador, perdeu sua condição epistêmica.

O culto ao gênio do artista, surgido no Romantismo, supõe um indivíduo que se destaca do coletivo, que pensa o mundo à frente, por cima ou de fora, em um ponto distinto do comum. Essa ideia de originalidade parece ter perdido sua aura, assim como a arte a perdera na era da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1994). Beltracchi poderia continuar nos fornecendo grandes quadros de gênios inimitáveis e, se não fosse desmascarado, jamais desconfiaríamos dessas obras, como aliás ocorre com cerca de 250 pinturas que, falsificadas por ele, não foram identificadas. Mas há mais. A revelação da farsa trouxe fama para Beltracchi, que agora assina as obras que pinta com seu nome próprio. Sua história, mais original que suas pinturas, parece ser suficiente para destacá-lo no mundo das artes.

Assim, enquanto a restauração do *Ecce Homo* é celebrada por ser ruim demais, as pinturas de Beltracchi, embora reconhecidamente boas, perdem valor por não ter a chancela da assinatura. Os dois extremos – o ruim demais e o reconhecidamente bom – são celebrados não por serem arte, mas por terem deixado de ser.

Trata-se de um fenômeno novo. Enquanto o modernismo questionava o que era arte, principalmente transformando o não-artístico em arte, o contemporâneo se interessa pelo que, artístico, deixou de ser arte (alargamento dos limites da arte). O desmascaramento da arte falseada desloca o interesse da contemplação da obra de arte para seu processo de criação, no caso, de criação do falso, o que potencializa o interesse, dado que o artista não cria *per se*, mas *como se fosse* um outro. Ele não seria um gênio por sua criação, mas por criar *como* os gênios criaram. A manifestação do falso interrompe o fluxo, desloca o olhar, retira a arte de seu lugar próprio e a reinsere na vida como experiência intensificadora.

A FOTÓGRAFA DESCONHECIDA

Um terceiro caso soma-se aos outros dois. Trata-se da babá Vivian Maier, que viveu anonimamente de 1926 a 2009, fotografando a vida urbana de grandes cidades, principalmente Nova York. Sua obra – que consta de mais de 100 mil negativos – foi descoberta por John Maloof, quando adquiriu uma caixa de negativos em um leilão. Entusiasmado com a qualidade das fotos, passou a comprar as demais caixas com os negativos de Vivian Maier e a investigar sua vida, o que rendeu o documentário *Finding Vivian Maier* (2013). Sua história de vida é inversamente proporcional ao interesse de sua arte. Solteira, liberal, interessada em arte e colecionadora de jornais, registros em super 8 e fitas de áudio, fotografou obsessivamente por cerca de 50 anos sem jamais expor o resultado de seu trabalho. Considerada pela crítica especializada como uma das melhores fotógrafas americanas de cotidiano do século XX, suas fotos mostram pessoas comuns de um modo muito direto e delicado. Fotografou em preto e branco e em cores, com diferentes máquinas fotográficas, mas as séries que mais chamam atenção foram produzidas com sua Rolleiflex pendurada ao peito, como se pode observar em vários de seus autorretratos.



Fig. 3 – Vivian Maier, *Self-Portrait*, 18/10/1953, Nova York.

Como boa parte de sua produção data de meados do século XX, o fato de tais obras virem à tona somente agora torna Vivian Maier uma fotógrafa contemporânea de seu tempo e do nosso ao mesmo tempo em que a distancia tanto de seu tempo quanto do nosso. Não estamos revendo seu trabalho sob uma nova luz, como ocorre com toda obra que perdura no tempo, mas como se tivesse saltado de uma máquina do tempo. Trata-se do fenômeno de uma arte oculta ou de uma arte da ocultação.

Neste caso, embora Vivian Maier tenha fotografado por décadas, tornou-se fotógrafa de um instante para outro, com suas obras e biografia completas. Quando sua obra torna-se presente, o presente está irremediavelmente perdido, transformado em passado. Pode-se argumentar que este é o destino de todas as fotos e que, no momento mesmo do clique do fotógrafo, o instante já está perdido. E assim é, mas o hiato entre o instante de fotografar e o de ver a fotografia nunca foi tão distendido. Na era das fotos digitais, em que o resultado do ato de fotografar é instantâneo, as décadas que nos separam do olhar de Vivian Maier é uma pequena eternidade, um mundo oculto que sai das sombras e passa a habitar o tempo presente.

O efeito de sua obra é de estranhamento, de ruptura, de interrupção do fluxo. Para além do efeito estético do texto – a imagem fotografada – há a intervenção do contexto, que a ressignifica pela assimetria entre o tempo da foto e o tempo de sua revelação (tanto no sentido técnico quanto espetacular). Assim, sua atualidade só é possível porque ela pertence a outro tempo.

E talvez esteja aqui um dos problemas centrais da arte contemporânea. Não está suficientemente aqui e agora para dar conta de nosso tempo e jamais esteve em outro lugar para dialogar com o tempo de hoje. Alijada da tradição, com a qual o moderno rompeu, também se encontra em contradição com o moderno, com o qual já não pode romper. Isso não significa que a arte esteja necessariamente estagnada, mas sobretudo pulverizada: minimalismo, *body art*, videoarte, arte digital, arte urbana, grafite, hiper-realismo, *happening*.. É uma arte que se significa em rede, como conceito dependente de outros conceitos. Juntar esses fragmentos jamais restituiria o todo, jamais asseguraria, na vida social, uma centralidade para a arte.

FORMAÇÃO CULTURAL DO HOMEM: A *BILDUNG*

Esses três casos interessam ao suscitar uma reflexão sobre os fins da arte na perspectiva da educação. A ideia de uma formação humanista pela arte, como defendida pela *Bildung* alemã, derivada por sua vez da *Paidéia* grega e da *Humanitas* latina, perdeu força no século XX e foi substituída por noções como ensino e aprendizagem, aquisição de habilidades e competências, desenvolvimento da personalidade e socialização, entre outros.

No século XVIII, a *Bildung*, que pode ser livremente traduzida como formação cultural, procurava responder à crise de seu tempo quanto aos fins da educação de um sujeito concebido metafisicamente como dotado de substrato imutável, cujo processo de formação teria como propósito desenvolver o que nele se apresenta em potencial, suas virtualidades. Haveria, portanto, uma essência que restaria imutável em todo o processo formativo, que teria como objetivo teleológico prepará-lo para a vida social. A burguesia ascendente precisava de um novo modelo de homem, desarticulado da tradição feudal, distante portanto dos nobres ou dos artesãos e camponeses. Era preciso formar um homem culto, civilizado, apto ao mundo do trabalho, à vida econômica, aos novos valores em circulação.

A formação pretendida pela *Bildung* englobava valores distintos como conhecimento, verdade, moral, sensibilidade etc. com o ideal de emancipar o sujeito, dotá-lo de liberdade, de autodeterminação racional. A formação individual passa a ser a chave para a transformação social, para o sonho utópico de uma sociedade civilizada, racionalmente organizada. Schiller (1991, p. 47), na Carta VIII de *A Educação Estética do Homem*, defende que

o caminho para o intelecto precisa ser aberto pelo coração. A formação da sensibilidade é, portanto, a necessidade mais premente da época, não apenas porque ela vem a ser um meio de tornar o conhecimento melhorado eficaz para a vida, mas também porque desperta para a própria melhora do conhecimento.

Lidando com o pensamento de Hegel, Gadamer explicita que a formação é o processo de elevação à universalidade. O homem precisa romper, portanto, com o imediato e o natural pelo cultivo do espírito e da razão. “A formação como elevação à universalidade é pois uma tarefa humana. Exige

um sacrifício do que é particular em favor do universal” (Gadamer, 2013, V e M I, p. 51). O cultivo da sensibilidade estética é, nessa acepção, fundamental, pois “quem possui sentido estético sabe separar o belo e o feio, a boa e a má qualidade, e quem possui sentido histórico sabe o que é possível e o que não é possível para uma época” (p. 58).

É por isso que essa noção de formação não se encerra numa questão de método ou processo, pois importa o ser formado, apto para receber o que “há de diferente numa obra de arte ou no passado” (p. 58). O ser formado não é um ser fechado, mas seu acabamento pressupõe uma abertura para o diferente, para outros pontos de vista mais universais. “Ver a si mesmo e seus fins privados significa: vê-los como os outros os veem” (p. 58). O fim da *Bildung* é, portanto, um fim *humanista*: tirar o homem de sua condição natural (animal, bárbaro etc.) e alçá-lo à situação de homem, civilizado, culto, racional, livre, esclarecido, emancipado etc.

A *Bildung* é, portanto, uma inclinação filosófica derivada da *Aufklärung*, que valoriza a ação pedagógica direcionada à formação humanista com base na materialidade textual e histórica, em oposição a uma educação técnico-científica, com finalidade instrumental, como a que reinará no século XX. Mas não é só isso, também articula-se com a noção de *bildungsroman*, romance de formação, que tem em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* seu principal modelo:

relato exemplar do processo pelo qual um indivíduo singular, em geral um homem jovem, de boa família, terminados os seus estudos, abandona sua própria casa junto com o destino que lhe está previsto e viaja até si mesmo, até seu próprio ser, em um itinerário cheio de experiências, em uma viagem de formação que reproduz o modelo da escola da vida ou da escola do mundo. Essa viagem é, também e ao mesmo tempo, uma viagem interior de autodescobrimento, de autodeterminação e de autorrealização (Larrosa, 2009, p. 44).

No campo educacional, tais bases ecoam nos postulados de Herbert Read, que em 1943 publicou sua *Educação pela Arte*, um livro que, partindo da ideia platônica de que a arte deve ser a base da educação, defende-a como a única matéria que pode dar à criança uma consciência capaz de correlacionar e unificar imagem e conceito, sensação e pensamento, além de proporcionar

um conhecimento instintivo das leis do universo (Read, 1982, p. 89). Em seu entender, a finalidade da arte na educação deveria ser idêntica à própria finalidade da educação, isto é, não a geração de conhecimentos, mas a sabedoria, não a produção de maior quantidade de obras de arte, mas de melhores pessoas e sociedades.

Essa noção de formação cultural do homem entra em decadência no século XX e os elementos diluidores advêm de vários flancos, como o combate ao historicismo e à concepção histórica tradicional de cultura, como empreendido por Nietzsche (principalmente nas *Considerações Intempestivas*), a propagação da cultura de massa, a imposição mercadológica de produtos elaborados na lógica da indústria cultural e os relativismos e hibridismos de toda ordem, acrescidos no século XXI das mediações digitais (redes sociais, blogs, portais de internet etc.), que instauram fluxos de informações desconectados da experiência do mundo concreto.

A EMERGÊNCIA DE UMA CULTURA DE MASSA NA LÓGICA DA INDÚSTRIA CULTURAL

Entre a elevada arte erudita e a espontaneidade da arte popular irrompe, no século XX, a cultura de massa, que fará circular numa escala jamais vista produtos tão variados quanto efêmeros, como as radionovelas, os seriados televisivos, as histórias em quadrinhos, os romances de banca de jornal, as canções pop, os filmes hollywoodianos, produzindo uma espécie de mitologia profana de culto às estrelas de cinema, aos ídolos musicais e aos heróis dos quadrinhos. O erudito e o popular, ainda que se possa guardar tal distinção, são embaralhados sem que dessa amálgama se tenha como finalidade pretensões propriamente artísticas, com a mistura de interesses mercadológicos, ideológicos e de outras ordens. É o caso do seriado televisivo *Chaves*, que atualiza o cinismo de Diógenes, com o qual divide o mesmo barril; ou da música *Great Expectations*, da banda de rock estadunidense *Kiss*, que executa no solo de guitarra a melodia da sonata *Patética* de Beethoven; ou da *easy listening*, música de fácil audição, que torna digestiva a música erudita. Entretanto, mais que embaralhar erudito e popular, a cultura de massa fundará sua própria

mitologia, com *Star Wars*, por exemplo, ou *Monty Python*, cujos integrantes são responsáveis, entre outros feitos, por cunhar o termo *spam* anos antes da internet e das mensagens de e-mail não solicitadas.

A cultura de massa estaria ligada a um fenômeno mais complexo, que envolveria os meios de comunicação de massa (jornal, rádio, TV) e a indústria cultural, que na esteira da Revolução Industrial do século XVIII, altera os modos de produção da cultura, incorporando os mesmos princípios vigentes na produção econômica em geral, como o uso da máquina e a divisão do trabalho. Assim, a indústria cultural transforma objetos culturais em mercadorias, fazendo-os circular massivamente.

Edgar Morin (1997) assinala, ainda na década de 1960, que a cultura culta e popular são prejudicadas pela homogeneização dos costumes perpetrada pela cultura de massa, que opera por meio de um mecanismo contraditório de invenção-padronização, o qual adapta as obras ao gosto do público e o gosto do público às obras, em uma “*zona de criação e de talento no seio do conformismo padronizado*” (p. 28).

A massa, isto é, um aglomerado de indivíduos, seria instada, por essa cultura, ao hiper-individualismo. A cultura de massa forneceria modelos de prestígio e autocontentamento compensatórios à mediocridade cotidiana. É uma cultura que infantiliza porque concebe a vida de maneira imediata, desconectada da vida em sociedade e de suas implicações históricas (Morin, 1997, p. 176).

Essa visão negativa da cultura de massa, tal como se difundiu na filosofia continental e norte-americana, é relativizada por Néstor García Canclini (1990, p. 15), que a perspectiva a partir das experiências latino-americanas. O pensador argentino radicado no México compreende que o caráter homogeneizador das comunicações de massa não suprime as diferenças entre os que as recebem e que o consumidor não é um receptor passivo, ainda que influenciável. Propõe, para compreender a relação entre o culto, o popular e o massivo, o conceito de hibridação, que abarca diversas misturas interculturais.

Assim, nas sociedades contemporâneas fragmentadas, as culturas híbridas – formas novas de cultura que mescla o erudito, o popular e o massivo – escancaram as tensões criadas pela desterritorialização e reterritorialização, compreendidas como os processos de deslocamento da cultura de seus territórios geográficos e sociais de origem e as realocações territoriais relativas

e parciais de velhas e novas produções simbólicas (Canclini, 1990, p. 288). Haveria, portanto, uma dissociação entre o popular e o nacional, identidade artificial que se buscou impor para caracterizar os países latino-americanos em oposição ao internacional, bem como o aumento significativo de migrações multidirecionais, que de um lado alimenta o mercado dos subempregos e de outro dinamiza a produção cultural, que assume sua condição híbrida. O pensamento de Canclini apresenta uma perspectiva pluralista, que reconhece a fragmentação e as combinações múltiplas entre tradição, modernidade e pós-modernidade como traços da conjuntura latino-americana.

Quanto à indústria cultural (*Kulturindustrie*), como concebida por Theodor Adorno e Max Horkheimer, compreende a crítica à apropriação da arte por parte dos meios de produção capitalista, que aplicariam sua lógica e posição ideológica a fim de neutralizar um possível efeito crítico que a arte poderia ter sobre a sociedade. Como faz notar Teixeira Coelho (1993), a indústria cultural não estabelece sua crítica quanto a procedimentos de ordem estética, mas ética, apurando se os produtos da indústria cultural exercem boa ou má influência sobre a orientação ideológica das massas submetidas aos seus produtos.

A teoria crítica, como empreendida pela Escola de Frankfurt, opõe-se à teoria cartesiana, chamada por Horkheimer (1983) de teoria tradicional. Enquanto esta estaria fechada em sua especificidade disciplinar, reproduzindo a vida como se dá na sociedade, a teoria crítica almejaria a união da teoria com a prática, herança direta da noção de filosofia transformadora de Marx, considerando os homens como produtores das formas históricas de vida. A crítica da Escola de Frankfurt à indústria cultural se dá por seu caráter ideológico, que conformaria os homens a uma situação de consumidores passivos, anulando sua capacidade crítica e as possibilidades de transformação histórica. Nas palavras de Theodor Adorno, a indústria cultural promoveria o “enfraquecimento do eu” (1970, p. 274), “pelo controle planejado até mesmo de toda realidade interior” (1995, p. 181).

Em tal cenário – em que a arte é subjugada aos modos de produção capitalistas – não só a formação cultural estaria obstruída como posta sob suspeita de compactuar com as forças ideológicas dominantes, que anulariam a via emancipatória. A suspeita não recai, é importante frisar, sobre toda a arte, mas especificamente sobre a proveniente da indústria cultural, que terá sua

condição artística questionada. Como produto cultural, operando na mesma lógica da mercadoria, essa arte *pervertida*, que inviabilizaria “o acesso à cultura por destruir formas culturais populares e filtrar a produção passível de entrar em seu mecanismo, impedindo a crítica aos modos culturais predominantes” (Coelho, 2004, p. 218), é considerada adversária dos anseios de uma formação humanística. Decorre disso a busca pela grande arte (erudita) ou ao menos uma arte *subversiva, marginal, periférica*, enfim, capaz de, inserida no limiar da indústria cultural, valer-se de seus mecanismos para criticar o *status quo*.

Essa ideia de arte, ou de seu papel, pode ser sintetizada com a perspectiva do cineasta francês Jean-Luc Godard, para quem a cultura é a regra e a arte, exceção: “A regra quer a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda floresce” (Je Vous Salue, Sarajevo, 1993). Godard crê na possibilidade de que a literatura, a música, a pintura, o cinema possam inspirar a vida a ser vivida com arte, escapando, portanto, das determinações culturais.

A arte subordinada a uma função social, cultural, pedagógica etc., isto é, considerada a partir de uma utilidade, nada mais seria que um meio para se atingir objetivos alheios a ela (a arte instrumentalizada pelo ensino escolar, a arte engajada, a arte como reinserção social de sujeitos marginalizados etc.). Não se trata, entretanto, de inviabilizar a arte como forma de conhecimento, via de transformação social ou qualquer outra finalidade que eventualmente venha a exercer. Trata-se, não obstante, de pensar a arte, na perspectiva da educação, como uma dimensão sensível do homem, ligada à sua condição de produtor de sentidos e de não-sentidos, à sua capacidade imaginativa, de dar língua ao inconsciente, de fazer falar o que de outro modo permaneceria no silêncio, de produzir brechas no exercício de perceber e pensar a realidade, de extrapolação do lógico e do denotativo, enfim, sua capacidade disruptiva, de interrupção de fluxos, promotora de ritmos outros, fabuladora de modos de vida, mediadora dos exercícios de (in)compreender o mundo, intensificadora das sensações vitais, dos estados emotivos e imaginários.

ARTE COMO INTERRUPTÃO E INTENSIFICAÇÃO

Favaretto (2015) entende que a arte contemporânea ocupa um entre-lugar, constituindo-se como passagem, rastro, vestígio que remete à obra moderna e a reflete, transgride suas fronteiras e ultrapassa seus limites até torná-los perceptíveis e conscientes. É uma arte que aparece como sintoma, no sentido psicanalítico, que elabora sua perturbação associando-a livremente a elementos inconscientes de situações passadas. A arte “deixou de oferecer conhecimento e beleza para apresentar-se como um contínuo exercício de desorientação, que repercute sobre uma estetização orientada para as maneiras de viver, de habitar espaços, de viajar.” (Favaretto, 2015, p. 13) A arte atua então no espaço da vida e não mais das representações.

Na cena contemporânea, os signos postos em circulação pela arte fundida à vida apontam para a dessublimação e a estetização generalizada da cultura. Não funcionam mais as categorias tradicionais nem as modernas. O novo, enquanto ruptura, deixa de vigorar como motor lógico da elaboração artística e a relação com o passado, moderno e tradicional, torna-se complexa. Assim, a arte não se presta a ser um contrabalanço da racionalidade científica ou mero instrumento de comunicação, mas elemento disruptivo, pela possibilidade interpretativa dos signos da experiência (Favaretto, 2010, p. 231-231). A pior restauração do mundo, o maior falsificador de todos os tempos ou a fotógrafa desconhecida são exemplos dessa dessa disrupção, desse deslocamento de sentidos e perspectivas, dessa interrupção do fluxo comunicacional, discursivo e estético.

Por estarem à margem das instituições que abrigam e promovem a arte contemporânea, embora não dos espaços de circulação das informações, esses três casos são ilustrativos de dois aspectos importantes para se considerar a arte pela perspectiva da educação: estetização da vida e disrupção.

A estetização do mundo, diagnóstico feito por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015, p. 27), marcaria uma nova fase do capitalismo, agora predominantemente artístico, com estratégias próprias de ampliar o consumo das massas por meio da emergência do estético no cotidiano. A crítica pressupõe que a contrapartida da proliferação estética é a ameaça do bem viver, da beleza da vida, da justiça e da felicidade. Além de ignorar que tal processo não é recente, existe ao menos desde o século XIX, os autores operam uma

clivagem moral, ao pressupor que a arte devesse contrariar a indústria, o comércio e o divertimento, como uma dose de negatividade à ideologia dominante, portanto com uma função transformadora. É essa também a tese de Byung-Chul Han (2015), que se volta contra o excesso de positividade de uma estética da complacência, voltada para o que é agradável, por meio da qual se busca o gozo de si em vez de salvar o outro: “a tarefa da arte consiste na salvação do outro [...], [na] resistência contra o consumo” (p. 91).

Por essas perspectivas, o problema da estetização do mundo não seria propriamente estético, mas econômico, uma vez que a arte não está mais imune aos processos de produção e consumo capitalistas. Entretanto, se considerarmos a ligação da arte com a vida, o que se observa é que “o estado contemporâneo da estética foi deslocado da arte para a vida, portanto também da transcendência para a imanência, isto é, sem qualquer necessidade ou finalidade além da fruição da vida mesma” (Beccari e Almeida, 2016, p. 23).

Assim, na perspectiva do pensamento da educação, a arte não figura mais como um corpo canônico norteador da formação cultural de uma nação (*Bildung*), não é o suprassumo da inteligência que testemunha a superioridade da civilização, tampouco a vanguarda contestadora e revolucionária como espaço de resistência, mas se inscreve na trajetória pessoal como possibilidade de intensificação da vida. São os itinerários de autoformação, erráticos, fragmentados, rizômicos, incompletos, que integram a arte ao cotidiano, por meio da experiência estética e da configuração de imaginários. Tais itinerários objetivam pôr em evidência o real, por meio de suas figurações artísticas, possibilitando sua aprovação, justamente por meio do gozo estético (Almeida, 2015).

A arte não só se inscreve no imaginário como contribui para que esse imaginário figure o real e suas possibilidades circunstanciais, seus arranjos possíveis. Como destaca George Steiner (2003), “só o homem, a princípio, possuiria os meios para alterar seu mundo recorrendo a cláusulas condicionais hipotéticas” (p. 14), justamente ao perguntar “e se?”, cuja gama variada de respostas coloca o virtual em jogo, não só antecipando o futuro, mas principalmente questionando as crenças.

As polêmicas em torno da exposição “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, em Porto Alegre, fechada precocemente em 2017, e sobre a performance “La Bête”, do coreógrafo Wagner Schwartz, no

Museu de Arte Moderna de São Paulo, também alvo de denúncias em 2017, são bons exemplos de como, a despeito da incompreensão dos conservadores, e também por causa dela, a arte tem se misturado à vida, seja em sua dimensão cultura, social, política ou estética. Interrompe os fluxos cotidianos, desloca os sentidos, intensifica as sensações.

Como consideração final, cabe ressaltar que, com o deslocamento da formação para a interrupção e intensificação, a arte contribui também para que a educação se desanuvie de suas superlativas crenças quanto ao poder do conhecimento científico e da verdade no processo de transmissão dos bens simbólicos produzidos pelas gerações que nos antecederam, crenças essas responsáveis pelo enrijecimento curricular e por uma certa ideia de objetividade científica.

A suspensão das crenças – um outro nome para o exercício do ceticismo – deve ser um ponto a ser considerado nesse processo, assim como a intensificação de experiências estéticas, cuja afirmação da vida – o *amor fati* de Nietzsche (1983) – se constitui o alvo dos itinerários autoformativos. Trata-se, portanto, do reconhecimento de que a desorientação, a disrupção, a dessublimação da arte contemporânea, ao se alinhar ao espraiamento da estética, injetam potencialidades nos modos de viver, amplificando a diversidade cultural, que tanto tem incomodado o conservadorismo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Educação e Emancipação*. Trad. W. Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ALMEIDA, Rogério de. *O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha*. Tese de Livre-docência em Educação e Cultura. FEUSP: São Paulo, 2015.
- BECCARI, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. O cotidiano estético: considerações sobre a estetização do mundo. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*. Rio de Janeiro, v.9, no 3, p. 10-26, 2016.
- BELTRACCHI – Die Kunst der Fälschung. Direção: Arne Birkenstock. Produção: Fruitmarket Kultur und Medien. Germany, 93 min., 2014.

- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1.* São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad.* México: Miguel Hidalgo, 1990.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e imaginário.* São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. *O que é indústria cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1993.
- FAVARETTO, Celso F. Arte Contemporânea e Educação. *Revista Iberoamericana de Educación*, nº 53, p. 225-235, 2010.
- _____. O entrelugar da arte contemporânea. In: CARVALHO, Marcelo; GUIMARÃES, Bruno (orgs.). *Estética e arte.* São Paulo: ANPOF, p. 9-23, 2015.
- FINDING Vivian Maier. Direção: John Maloof, Charlie Siskel. Produção: Ravine Pictures. USA, 83 min., 2013.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.* Trad. de Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- HAN, Byung-Chul. *La salvación de lo bello.* Barcelona: Herder, 2015.
- HORKHEIMER, Max. *Teoria Tradicional e Teoria Crítica.* (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- JE vous salue, Sarajevo. Direção Jean-Luc Godard. Produção: Périphéria. França, 2 min., 1993.
- LARROSA, Jorge. *Nietzsche & a Educação.* Trad. de Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose.* Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas.* Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- READ, Herbert. *Educación por el arte.* Barcelona: Paidós Ibérica, 1982.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade.* São Paulo: EPU, 1991.
- STEINER, George. *Gramáticas da criação.* São Paulo: Globo, 2003.

EL IMAGINARIO DE LA MÚSICA

mito, poesía y filosofía en el drama musical wagneriano¹

Luis Garagalza²

Para comprender a Wagner no hay que considerarlo sólo como músico o sólo como poeta, sino como poeta de palabras y sonidos, como músico-poeta. Para Wagner, estos dos modos de expresión, que suelen parecernos distintos y hasta opuestos, se reclaman mutuamente para integrarse en la obra de arte. Tomando a la tragedia griega como modelo por cuanto que sus medios expresivos abarcaban todas las artes y toda la experiencia humana, denuncia en su ensayo titulado “Opera y drama” lo que considera el error fundamental de la ópera que consiste en la disociación entre el drama, que se expresa en palabras, y la música. Esta última se ha independizado, ha dejado de ser un medio al servicio de la obra y se ha convertido en un fin en sí misma, se ha absolutizado, dejando el relato dramático como mero pretexto trivial e insustancial que da pie a la exhibición de un virtuosismo vacío, carente de contenido.

1. Este artículo fue publicado como un capítulo de mi libro de 2014 titulado *El sentido de la hermenéutica: La articulación simbólica del mundo*, publicado por la Editorial Anthropos de Barcelona. Ahora ha sido revisado y ampliado para adaptarlo a esta publicación.
2. Profesor Titular del Departamento de Filosofía de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) (Vitoria). Su trabajo de investigación se centra sobre las conexiones entre la hermenéutica filosófica, el lenguaje, el simbolismo y la cultura, en un intento de explicitar las bases de una hermenéutica del lenguaje simbólico. Entre sus obras destaca *La interpretación de los símbolos* (1990), *Introducción a la hermenéutica contemporánea* (2002). E-mail: luis.garagalza@ehu.eus.

Se trataría, pues, de regenerar la obra de arte superando esa dualidad; de establecer un vínculo orgánico entre la música y el drama, entre la orquesta y el verso, entre el sentimiento y la palabra. Beethoven sirvió de ejemplo a este respecto al componer la parte final de la novena sinfonía, que es cantado por el coro, sobre la oda a la alegría de Schiller. El drama wagneriano se construye así en el esfuerzo de mediación entre la voz y la melodía, de tal modo que el artista ideal del futuro tendría que ser una combinación entre Shakespeare y Beethoven. La voz apela a la conciencia, al entendimiento y aspira a la claridad e inteligibilidad por parte del espectador y queda asociado por Wagner al orden de lo masculino. La melodía por su parte suscita la emoción, conmociona y conduce al territorio del Eterno femenino.

En el drama así concebido la música pone en comunicación directa nuestra alma con la de la persona que está en la escena; nuestra vista y nuestro entendimiento nos revelan su aspecto físico y su destino, es decir el hombre externo, mientras que la música nos muestra el hombre interno. Pero no es únicamente éste lo que la música nos revela, sino también todo el universo invisible, todo lo que en el mundo va más allá del dominio de la razón y que nuestra alma, sin poder expresar con palabras, presiente detrás de cada suceso y por encima de cada fenómeno. En una palabra: la música revela lo que hay de eterno y de inexplicable en la fábula que la poesía evoca delante de los ojos y de la razón.³

Si bien Wagner es famoso como músico, su creatividad desborda el ámbito musical: es también poeta que escribe sus dramas y, como veremos luego, ensayista que reflexiona sobre política, sobre la obra de arte, sobre las relaciones entre la religión y el arte, sobre su vida... De hecho, Wagner se inició antes en la poesía que en la música. Desde niño se interesó apasionadamente por la poesía, en particular por la épica y la dramática, entregándose durante dos

3. H. S. Chamberlain, *El drama wagneriano*. Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1980, publicado también en <http://www.archivowagner.info/1980hsc-vii.html>. Algo parecido afirma el joven Nietzsche bajo la influencia de Wagner: "Con el lenguaje (de palabras) es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia". F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid, 1976, p. 72.

años de su adolescencia a escribir una tragedia. Al finalizarla no quedó satisfecho. Aunque había conseguido plasmar mediante la palabra la inquietud que latía en su interior, configurándola y concretándola en unos personajes y en una historia, el joven aprendiz sentía que su inquietud no se había agotado, que su intención no se había manifestado por completo. El poema estaba acabado, pero la obra no lo estaba. Wagner supo que necesitaba algo más que la palabra para dar cumplimiento a su obra, algo que fuera capaz de llegar allá donde el lenguaje no penetra, que pudiera al menos hacer presentir aquello que no se puede decir: supo que necesitaba la ayuda de la música. El poeta no duda de que va a ser capaz de componer esa música que tanto necesitaba para dar expresión completa a lo que había concebido. “Ni un solo instante dudé – confiesa el poeta – de que yo mismo podía escribir esa música que me era tan indispensable”.⁴

Pues bien, una consecuencia importante que se deriva de esta concepción del drama musical es que su contenido no puede ser el mismo que el del teatro tradicional. El teatro tradicional pone en escena lo que les sucede a las personas, lo que acontece entre ellas, atendiendo a sus motivaciones, por lo que tiene un carácter político e histórico. En el drama musical, por el contrario, lo que importa son los asuntos que Wagner denomina *puramente humanos*: aquéllos que no se ven afectados por intrigas basadas en los convencionalismos sociales y cuya significación no depende de la forma histórica. Por ello, la fuente a la que Wagner recurre para obtener el tema de sus obras no va a poder ser otro que el mito. “El mito era ideal para esto, porque tenía lugar en situaciones arquetípicas y porque su validez universal, independiente del tiempo y del espacio, significaba que el dramaturgo podía prescindir de un contexto social y político, y podía presentar el drama íntimo de una forma pura”.⁵

Nos encontramos así ante una compleja operación de trasvase o transposición de contenidos desde el mito a un nuevo medio, a un nuevo lenguaje, el de la obra de arte. El arte, que había surgido bajo el cobijo del mito y que paulatinamente se fue separando de él hasta secularizarse por completo, retorna ahora a su origen para re-interpretarlo. Y lo que resulta de esta inter-

4. Citado por H. S. Chamberlain, *El drama wagneriano*. Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1980, publicado también en <http://www.archivowagner.info/1980hsc-vii.html>.

5. B. Magee, *Schopenhauer*. Catedra, Madrid, 1991, p. 355.

pretación por parte del artista ya no es el mito en su inmediatez. Podríamos decir, siguiendo a J. Campbell, que en la reelaboración artística “los mitos no se refieren directamente, como en los tiempos arcaicos y en la vida religiosa ortodoxa, a seres sobrenaturales y a momentos milagrosos, sino que lo hacen simbólicamente a la raíz y la semilla potenciales, a leyes y fuerzas estructurantes, que habitan ese ser terrenal que es el hombre”.⁶

El arte vendría así a “salvar” a la religión o, mejor, a la experiencia religiosa que ya no encuentra cobijo en las formas institucionales oficiales. “Cuando la religión se hace artificiosa, así comienza Wagner su ensayo titulado *Religión y arte*, está reservado al arte salvar su núcleo inicial, comprendiendo simbólicamente los símbolos que esa religión pretende que sean aceptados como verdades, para que mediante su representación ideal surja el sentido contenido en las profundidades de dichos símbolos”.⁷

Pero, además de la inquietud poético-musical, el joven Wagner tiene también una inquietud filosófica y política. Conoce la filosofía de Hegel y simpatiza con la crítica de la cultura burguesa y de la religión defendida por L. Feuerbach, el más conocido de los hegelianos de izquierdas por haber sido inspirador de Marx. Feuerbach descubre que la teología es, en el fondo, una antropología: Dios no sería otra cosa que la objetivación de las propias cualidades superiores del ser humano, a las que no reconoce como propias y concede una existencia independiente. La crítica filosófica de la religión comportará, pues, la recuperación de la libertad humana, la superación de la alienación que ha llevado al ser humano a someterse bajo sus propias creaciones. Wagner, que dedicó su libro *La obra de arte del futuro* a Feuerbach, participa con entusiasmo del espíritu progresista y revolucionario tan característico de la primera mitad del siglo XIX que se concreta en las fallidas intenciones revolucionarias que estallan por toda Europa en torno a 1848.

En este contexto juega un papel muy importante la figura de Prometeo, que debería de ser considerado, según Marx, como el primer santo de un santoral laico. Prometeo es, según narra la mitología griega, un titán que tuvo la osadía de robar el fuego a los dioses olímpicos para entregárselo a los hombres, con lo que propició su emancipación tanto en la dimensión espiri-

6. J. Campbell, *Las máscaras de Dios*, Vol IV. Alianza, Madrid, 1992, p. 368.

7. Cf. al respecto G. Durand, *Beaux-arts et archetypes*. PUF, Paris, 1989, p. 258.

tual-cognoscitiva como en la técnico-industrial, siendo castigado por Zeus a permanecer encadenado a una roca sobre la que volaba un ave que se alimentaba comiendo su hígado, sin que éste dejara de regenerarse. Pues bien, el fuego de Prometeo es en la primera mitad del siglo XIX un fuego revolucionario.

Para el anarquista M. Bakunin, amigo de Wagner y camarada suyo en las barricadas del alzamiento de Dresde en 1948, a consecuencia del cual ambos tuvieron que exiliarse, ese fuego es el instrumento de la revolución que abolirá al mismo tiempo a Dios y al Estado. Wagner afirma rotundamente “sí, lo admitimos, el viejo mundo se viene abajo, uno nuevo surgirá”. Considera, en este sentido, que la música es ígnea y tiene, como el fuego revolucionario, un carácter destructor y regenerador. Su proyecto de renovación de la ópera, estableciendo la mediación entre música y palabra, se integra en un proyecto de transformación política y de regeneración de toda la cultura y la sociedad.⁸

Así, en *El anillo del nibelungo*, obra cuya primera redacción inicia en 1848, nos encontramos con un héroe plenamente prometeico-feuerbachiano: Sigfrido es el hombre sencillo, ingenuo y sin dobleces que no conoce el miedo ni el sentimiento de culpa y que está llamado a desafiar a Wotan, desencadenando el ocaso de los dioses, el incendio del Walhall y el inicio de la era de la humanidad, del mundo moderno desencantado, completamente desacralizado.

El impulso prometeico arraigó, pues, hondamente en Wagner, sirviéndole de inspiración durante el periodo de las revoluciones, y se mantuvo activo en él durante toda su vida, si bien, tras el fracaso generalizado de los alzamientos de 1848, dicho impulso fue quedando descargado de contenido político y se orientó en un sentido más bien estético-cultural. Este proceso de despolitización de los planteamientos que sustentan la actividad creadora de Wagner coincide con la emergencia del segundo gran movimiento cultural característico del siglo XIX: se trata de la nueva cosmovisión decadente que será asumida por Wagner hasta el fondo (a diferencia de su amigo Verdi, nacido el mismo año que él, que la va a rechazar manteniéndose romántico hasta el final). Esta nueva visión del mundo puede quedar simbolizada por la figura mítica de Dioniso, el dios del vino, de las mujeres, de la tragedia, de la disolución del principio de individualidad ante la llamada a fundirse con el

8. Cf. J. Burrows, *La crisis de la razón: el pensamiento europeo 1848-1914*. Crítica, Barcelona, 2001.

uno primordial, y contrasta totalmente con el optimismo progresista ya sea de signo liberal o revolucionario representado en la figura de Prometeo.⁹

En la estética decadente el pesimismo respecto al mundo y a la historia se impone. El entusiasmo activista es sustituido por un anti-heroísmo y un tedio regresivo, y sumido en la pasividad, que mira de soslayo a la muerte. En 1883 Paul Bourget en sus *Essais de Psychologie contemporaine* utiliza la palabra *nihilismo* para referirse a algo que considera como una “gran enfermedad europea” y que detecta en autores como Baudelaire, Flaubert o los Goncourt, consistente en “un mortal cansancio de vivir, una tétrica percepción de la vanidad de todo esfuerzo”.¹⁰ Así, en los decenios de 1850-1860 la filosofía liberadora de Feuerbach deja de interesar a los artistas e intelectuales nacidos en torno a 1840 y pasa a primer plano la de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Este oscuro personaje había pasado hasta entonces desapercibido, sin encontrar apenas recepción, eclipsado, primero, por el resplandor del idealismo hegeliano y, luego, por la crítica fuerbachiana y positivista. Al final de su vida, solitario y amargado, Schopenhauer asiste entre sorprendido y escéptico al éxito de su obra publicada ya en 1818, *El mundo como voluntad y representación*. En esta obra preconiza una renuncia ascética, un rechazo radical del mundo y de la vida que recuerda, más allá del cristianismo ortodoxo, la consideración gnóstica del cosmos como creación no del Dios omnipotente y bondadoso, sino de un Demiurgo maligno.

Frente al optimismo hegeliano, que prolonga la concepción tradicional greco-cristiana del ser como unidad, bondad, verdad y belleza, Schopenhauer atisba en la realidad última o esencia no ya una Razón luminosa sino una oscura Voluntad. Se trata de una pulsión ciega y sin sentido, inquieta apatencia, ansia, anhelo, dolor y padecimiento que se objetiva fragmentándose en sus diversas representaciones (el cosmos, la vida, los seres humanos...) y olvidando su unidad originaria, entra en conflicto consigo misma. Ser algo, algo determinado, individuado, es una maldición, es quedar atrapado en una ficción, en un engaño. Sirviéndose de una expresión de la sabiduría india, que conocía por sus lecturas de los Vedas y los Upanisads y a la que admiraba por

9. Cf. al respecto G. Durand, *De la mitocrítica al mitoánlisis*. Anthropos, Barcelona, 1993 así como la obra citada más arriba de J. Burrows.

10. Citado por Gonçal Mayos en la Presentación a F. Nietzsche. *El nihilismo: escritos póstumos*. Península, Barcelona, 1998.

su diagnóstico negativo del mundo, Schopenhauer llama a ese engaño el “velo de Maya”. Coincide así también con la antigua sabiduría de la época trágica de los griegos anunciada por el viejo Sileno, ese dios de los bosques, feo y deforme que se encargó de criar a Dioniso, cuando al ser preguntado por el rey Midas sobre el bien supremo del hombre contestó lo siguiente: “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto”.¹¹

Para Schopenhauer nacer es convertirse en instrumento de la Voluntad, quedando atrapado en la representación, la ilusión y el engaño, condenado a desear siempre algo que una vez conseguido, pierde su valor sin que por ello se aplaque el deseo. Sólo reconociendo esto cabe alguna salida basada bien en la contemplación estética (por cuanto que desinteresada) de la existencia, bien, y sobre todo, en la actitud ética, en la compasión entendida en un sentido budista.

Siguiendo la vía abierta por Kant en la tercera Crítica y explorada por los románticos, Schopenhauer considera que el arte no es algo meramente decorativo, algo que se limita a embellecer el mundo, sino que es un órgano de conocimiento que permite ir más allá de la ciencia. El conocimiento científico se sirve de los conceptos para ordenar y medir abstractamente los fenómenos constitutivos del mundo, pero nada puede decirnos de la realidad en sí misma (el *nómeno*). El arte se apoya, por el contrario, en la intuición y puede captar de un modo concreto y no discursivo la esencia misma del mundo como voluntad. Esto ocurre de un modo especial en la música, que puede llegar a expresar lo que ni la razón puede pensar ni el lenguaje pueden decir: “Proporciona la información más profunda, definitiva y secreta del sentimiento que se expresa en el texto, o de la acción que se presenta en la ópera. Expresa su naturaleza real y verdadera, y nos da a conocer el alma íntima de los acontecimientos y los sucesos, cuyo cuerpo y mera superficie se presentan en el escenario”.¹²

11. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid, 1976, p. 52.

12. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, citado por B. Magee, op. cit., p. 203.

Gracias al arte, que contempla el mundo de un modo desinteresado, sin preocuparse de las urgencias de la vida práctica, de la eficacia y del beneficio, podemos, según afirma Schopenhauer, llegar a comprender lo que se oculta tras la máscara de los fenómenos, de las representaciones: la voluntad ciega que es sólo un deseo de ser lo que es, afán infinito que nunca cesa, deseo sin satisfacción posible que inevitablemente comporta sufrimiento. En esa contemplación estética el conocimiento se libera de su originaria servidumbre de la voluntad, pierde de vista los fines egoístas y utilitarios, y cobra un alcance metafísico: “Cuando el conocimiento se emancipa de este modo, nos sustrae a todas las servidumbres enteramente como el sueño y el ensueño: no existen ya para nosotros ni el dolor ni la dicha; no somos más que puros sujetos de conocimiento”.¹³ De este modo el arte ofrece un consuelo, siquiera parcial y temporal, del sinsentido radical de una existencia como la nuestra marcada esencialmente por el sufrimiento. La contemplación estética nos libera por algunos instantes, del poder arrollador de la voluntad: es como si miráramos el mundo desde fuera, por lo que se nos ofrece como un “espectáculo elocuente”, libre de tormentos”.¹⁴

Pero además de este consuelo provisional que es el arte Schopenhauer apunta también hacia otro “consuelo fundamental”: busca un remedio más radical para liberarnos totalmente del sometimiento a la ceguera que nos impone la voluntad de vivir. Esta liberación definitiva sólo se plantea en el territorio de la ética. Schopenhauer propugna efectivamente una ética basada en la compasión y que desemboca en la renuncia, en una negación de la voluntad que se asimila a la consecución del *nirvana*, la disolución en la nada: el deseo se niega a sí mismo de tal modo que ya nada se desea y, por tanto, no hay sufrimiento. “Como Buda, lleno de compasión ante el espectáculo del sufrimiento universal, el individuo verdaderamente honesto, no engañado, sólo puede concluir que la vida es el error de la voluntad (o de Dios), algo que nunca debería haber ocurrido, y, renunciando a ese dinamismo vital en sí mismo alcanza – irónicamente – la paz”.¹⁵ Pero escuchemos al propio Schopenhauer en la frase que cierra su obra *El mundo como voluntad y representación*: “En opinión

13. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, p. 206-7.

14. R. Safranski, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Alianza, Madrid, 1998, p. 326.

15. J. Campbell, *Las máscaras de Dios*. Vol IV. Alianza, Madrid, 1992, p. 399.

de aquellos que todavía están llenos de voluntad, después de que ésta se haya extinguido completamente, no queda nada, claro está. Por el contrario, para aquellos en quienes la voluntad se ha negado a sí misma, este mundo nuestro, tan real, con todos sus astros y vías lácteas, no es nada”.¹⁶

La visión schopenhaueriana de Wagner aparece bien en el párrafo que, tras la lectura de *El mundo como voluntad y representación*, añadió al monólogo final de Brunilda en el Anillo para el que no compuso música y que dice así:

Del reino del deseo me aparto,
reniego para siempre del reino de la ilusión;
cierro tras de mí
las puertas abiertas
de la renovación eterna:
a la tierra elegida, sagrada
libre de deseo, libre de ilusión
-meta de nuestro padecer en el mundo-
va aquélla que ha alcanzado la sabiduría.
¿Sabes cómo he alcanzado
este fin bendito
de todo lo interminable?
El más profundo sufrimiento
del amor doloroso
me hizo abrir los ojos.
Vi el fin del mundo.

Pues bien, Wagner lee a Schopenhauer en 1854 por recomendación del poeta revolucionario George Herweg, sintiéndose inmediatamente atraído por su teoría estética.¹⁷ Pese a la satisfacción que siente Wagner por la metafí-

16. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. En nota a pie de página añade: “Este es precisamente el Prajñāparamita, *la otra orilla del conocimiento* de los budistas, donde el sujeto y el objeto dejan de existir”.
17. Algo parecido le ocurre a años después a Nietzsche, admirador en su juventud de Wagner y Schopenhauer, aunque después se vuelve críticamente contra ellos. “Cuando lee en Schopenhauer que la música es una metafísica, una experiencia radical que nos brinda el acceso a un estrato más hondo del ser, hasta un fondo prerracional del que brotan nuestras verdades y nuestros valores, →

sica del arte schopenhaueriana, le cuesta más, en principio al menos, compartir la dimensión moral de su filosofía, que apunta a la extinción de la voluntad como única vía de liberación. En este sentido confiesa en su biografía: “Para quien, como yo, había esperado extraer de la filosofía una justificación para actuar política y socialmente a favor de la llamada *libertad individual* no había, evidentemente nada útil: lo único que ofrecía era una llamada a abandonar ese camino por completo y a reprimir el impulso de actuar de una manera personal. Al principio, todo esto no tenía nada que decirme. No renuncié tan fácilmente a la llamada concepción jovial griega que imperaba en mi trabajo *La obra de arte del porvenir*. Fue Herweg quien con palabras decisivas me incitó a reconsiderar mi reacción. “Lo trágico de la vida – me dijo – se contiene precisamente en esa concepción de la nulidad de la esfera aparente. Todo gran poeta y, en general, todo gran hombre debe haberse reconciliado intuitivamente con esta verdad”.¹⁸

Pese a esa resistencia inicial, Wagner acaba asumiendo los planteamientos de Schopenhauer y desprendiéndose del optimismo revolucionario, con lo que da un giro radical a su visión del mundo. ¿Cómo comprender este giro? B. Magee nos ofrece la siguiente interpretación: “Wagner comenzó a comprender, siendo todavía joven, que había surgido una separación cada vez mayor entre la parte consciente y la parte inconsciente de su personalidad. En el nivel consciente había desarrollado un sistema sofisticado de conceptos culturales acerca de la importancia de esta vida, del hombre y de la naturaleza, como si el mundo de los fenómenos fuera lo único que existiera. Había creído que el fundamento de la moral, los valores y el arte era de carácter social,

- Nietzsche abraza con entusiasmo esta filosofía: comparte con ella la posición privilegiada concedida al arte en general y, en particular, a la música. La ciencia no está por encima del arte. El arte proclama una verdad superior a la de toda racionalidad científica. Esta verdad dice para Schopenhauer que el mundo no es, en realidad, sino una sola pasión ciega de vivir, una única voluntad irracional que lucha consigo misma por permanecer en el ser (y que se destroza sin sentido ni remedio en esas apariencias múltiples que son los individuos); por lo que sería mejor renunciar a ella, cosa que el arte nos permite por unos instantes, rasgando la tela de la representación, descubriendo la falsedad de nuestra individualidad y permitiéndonos contemplar entonces el estremecedor espectáculo del mundo como voluntad, sin participar en él. Según Schopenhauer, el valor superior del arte radica, por consiguiente, en su capacidad de generar en nosotros una actitud de rechazo al horror de la existencia que induce a una renuncia ascética”.

18. Wagner, *Mi vida*. Turner, 1989, p. 604 (Citado por Campbell, op. cit. p. 102-3).

y se había convertido en un revolucionario irreflexivo, convencido de que la sociedad y el arte podían mejorar mediante la actividad política y que el individuo podía conseguir la felicidad y la realización personal mediante su propia lucha. Pero en lo más hondo de su inconsciente no había aceptado nada de eso. Y sus obras de arte, originadas en el nivel inconsciente e intuitivo de su personalidad, reflejaban lo que en realidad había creído, y no lo que a él mismo le había parecido creer. En cierto sentido su obra le desconcertaba cada vez más. Por fin encontró en Schopenhauer las convicciones y las intuiciones que había sostenido en su inconsciente, elevadas al nivel consciente y expresadas bajo la forma de una filosofía sistemática. Esto fue lo que le reveló las raíces de su propio ser y le movió a adoptar conscientemente la visión de la realidad que había sostenido siempre subconscientemente. Y el hecho de que su ser consciente se pusiera en contacto con su ser inconsciente hizo que por primera vez su ser estuviera completo”.¹⁹

La lectura de Schopenhauer, que sume a Wagner en la meditación de la nulidad del mundo aparente, coincide en el tiempo con el conocimiento de Matilde, esposa de su amigo y colaborador financiero Otto Wesendonck, de la cual se va a enamorar. En este estado de ánimo intelectual y afectivo va a concebir su *Tristan e Isolda*, con la que recrea la novela medieval del mismo título, cuya versión más antigua, la de Tomás de Bretaña, es de 1165-1170 y la de Gottfried, que es la que sigue Wagner, de 1210. Aunque se desarrolla en un ambiente caballeresco no es ya una canción de gesta, sino una novela, la primera novela, una historia de amor, una trágica historia de amor. En la canción de gesta lo que prima es la relación de fidelidad del caballero con su soberano (recuérdese el ejemplo del Cid campeador). En la novela el caballero sigue siendo vasallo de un Señor (el rey Mark), pero sobre todo está enamorado de una Dama (Isolda, que estaba destinada a ser la esposa del rey). El amor entra así en conflicto con el deber, el honor y el éxito en el mundo.

Tristán es un joven entre cuyas hazañas destaca el haber cortado la cabeza a Morold, el enviado de Irlanda para cobrar un tributo de 300 jóvenes y 300 doncellas, recibiendo en la lucha una herida en el muslo con una espada envenenada. Isolda era la prometida de Morold (hermana en el original) y al enterarse de su muerte juró vengarle. Hasta aquí Tristan es un héroe clásico,

19. B. Magee, *Schopenhauer*. Catedra, Madrid, 1991, p. 365-6.

que lucha con el enemigo y vence. Pero la herida no responde al tratamiento de los médicos y generaba un hedor insoportable por lo que Tristán pide a sus amigos que le instalen con su arpa en una barquilla sin remos ni timón lanzándola al mar. Se inicia así un viaje que ya nada tiene de heroico: ahora no pretende matar sino asumir la propia muerte. Prodigiosamente el mar le conduce hasta Irlanda, donde es acogido por Isolda que le cuida y se dispone a curarle la herida. Por un pequeño detalle de la espada le reconoce como el que ha matado a Morold y se dispone a matarle sin que Tristan oponga resistencia, pero algo inesperado ocurre y finalmente le cura y le deja marchar. Así narra Isolda lo que ocurrió en ese momento:

Con la espada desnuda
estaba yo ante él
para vengar en el gran insolente
la muerte del señor Morold.
Desde donde se hallaba tendido
partió su mirada,
no hacia la espada,
no hacia mi mano,
sino hacia mis ojos.
¡Su miseria
me dio compasión!
¡Dejé caer la espada de mis manos!
Y la herida que Morold le había causado
yo se la curé, para que sano
y salvo regresara a su casa,
¡y no siguiera afligiéndome
con su mirada!

Movida por la compasión Isolda le permite marcharse. Años después el rey de Cornualles, Marcos, proyecta casarse con Isolda por motivos políticos y envía a Tristán a recogerla. Al verle decide de nuevo acabar con su vida y le hace beber de un vaso con veneno y bebe ella misma, sin saber que el veneno ha sido sustituido por una poción, por un filtro de amor. “Los dos creen que están bebiendo la muerte: han anulado su voluntad de vivir. Beben... y la mú-

sica del universo cambia”.²⁰ Ha caído el velo de maya. Ahora saben y sienten que no son dos sino uno. Renuncian al mundo con sus valores de honor, reputación, prudencia, justicia, lealtad. Los proyectos y los objetivos personales, todas las cosas importantes en el mundo del día se han desvanecido:

¡Oh, bendito sea ese filtro!
¡Bendito sea su líquido!
¡Bendita sea la gentil fuerza
de su magia!
Por la puerta de la muerte,
por la cual fluyó dentro de mí,
me ha abierto
de par en par
el reino maravilloso de la noche,
que sólo en sueños había yo visto.

Al asumir la muerte, al negar la voluntad de vivir y renunciar al mundo se accede schopenhauerianamente a una realidad que está más allá del mundo fenoménico. Se trata de otro nivel de realidad en el que las barreras de la individualidad se disuelven: los amantes se funden en un abrazo, que no es definitivo todavía, pero que prefigura ya la consumación final en la muerte de amor con la que acaba Tristán e Isolda:

en el universo suspirante
de la respiración del mundo,
anegarse,
abismarse,
inconsciente,
supremo deleite.

La muerte viene a simbolizar así la renuncia schopenhaueriana a la voluntad y con ella “el fin del mundo”: el fin del mundo de la representación, de la apariencia engañosa, del principio de individuación, del *velo de Maya*.

20. J. Campbell, *Las máscaras de Dios*. Vol IV. Alianza, Madrid, 1992, p. 110.

Ahora se penetra en el más allá, en otro *reino* en el que Tristán e Isolda ya no están separados, ya no son dos sino uno, fusionados en la unidad primordial del *nirvana*, de la nada...

REFERÊNCIAS

- BURROWS, John W. *La crisis de la razón: el pensamiento europeo 1848-1914*. Barcelona: Crítica, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. *Las máscaras de Dios*, Vol IV. Madrid: Alianza, 1992.
- CHAMBERLAIN, Houston Stewart. *El drama wagneriano*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1980.
- DURAND, Gilbert. *Beaux-arts et archetypes*. Paris: PUF, 1989.
- _____. *De la mitocrítica al mitoánlisis*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- MAGEE, Bryan. *Schopenhauer*. Madrid: Catedra, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1976.
- _____. *El nihilismo: escritos póstumos*. Barcelona: Península, 1998.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Madrid: Alianza, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación II*. Madrid: Trotta, 2003.
- WAGNER, Richard. *Mi vida*. Madrid: Turner, 1989.

SÃO PAULO NA CANÇÃO

notas para uma geografia musical da metrópole

Eduardo Vicente¹

Rosana de Lima Soares²

A intenção deste texto é refletir sobre a forma pela qual a cidade de São Paulo tem sido retratada nas canções de alguns dos compositores populares que nasceram, viveram ou apenas percorreram de forma mais demorada as ruas e avenidas dessa metrópole. Nesse percurso, tentaremos destacar como suas obras refletem, em letras e melodias, algo da dura geografia da cidade, de suas contradições e fronteiras, e como isso influencia a vivência e experiência das pessoas nessa cidade. Mas um aviso inicial se faz necessário: não pretendemos apresentar aqui um inventário de obras e autores, e um leitor mais familiarizado com o tema certamente notará a ausência de clássicos icônicos do cancionero paulistano. Isso se deve, principalmente, ao fato de acreditarmos que não seria possível oferecer um olhar mais abrangente sobre as músicas

1. Professor livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidad Complutense de Madrid (Espanha, 2018/Fapesp). Bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq. E-mail: eduvicente@usp.br.
2. Professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP. Realizou pesquisa de pós-doutorado no Kings College London (Inglaterra, 2014/Fapesp). Bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq. E-mail: rolima@usp.br.

compostas em homenagem a São Paulo, cidade definida pelo jornalista e pesquisador Assis Ângelo como a mais cantada do Brasil, tema de perto de 3 mil composições³.

Por isso, a ideia é mais modesta: em lugar de um vasto leque de exemplos ou de uma proposta de periodização mais larga, tentaremos refletir sobre como a periferia e as gritantes desigualdades sociais da cidade são representadas em algumas dessas canções. E restringiremos nossa discussão a alguns compositores e a três momentos distintos. Primeiramente, nos anos 1950, na obra de João Rubinato ou, como é mais conhecido, Adoniran Barbosa, que personifica o morador dessa periferia em suas canções. Para discutir a obra de Adoniran, destacaremos seu trabalho como radioator e, por meio dele, o papel do escritor Osvaldo Molles na construção do “personagem” Adoniran.

Já num segundo momento, entre as décadas de 1970 e 1980, destacaremos as obras de compositores tropicalistas e, principalmente, dos integrantes da chamada Vanguarda Paulista (especialmente os grupos Língua de Trapo e Premeditando o Breque), refletindo sobre o modo pelo qual elas passam a oferecer um olhar mais duro e ácido sobre os problemas e contradições da metrópole, ao mesmo tempo em que criam um espaço de produção e consumo musical mais autônomo e crítico.

Finalmente, enfocando obras produzidas a partir do final da década de 1990, tentaremos mostrar como o olhar sobre a cidade sofre um importante deslocamento a partir do rap, momento em que a periferia passa a surgir pela primeira vez como lugar de criação e circulação musical para além de espaços geograficamente demarcados em que se via limitada, alcançando outras regiões da cidade e outros públicos.

Uma ausência notada pelos que acompanham o cenário musical da cidade é a de menções ao punk e ao rock, bastante presentes na São Paulo dos anos 1980. Entendemos que se trata, em ambos os casos, de uma produção que se desenvolve de maneira mais ou menos autônoma em relação à tradição da música brasileira que tentamos apresentar, por isso decidimos não incluir referências a esse importante aspecto da cena musical de São Paulo no texto. Ao longo do trajeto proposto, tentamos estabelecer diálogos e conexões que,

3. “Conheça e ouça 12 músicas que retratam São Paulo”. *Último Segundo* – iG. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/conheca-e-ouca-12-musicas-que-retratam-sao-paulo/n1597594615316.html>. Acesso em: 23 mar. 2019.

em nossa opinião, ajudam a definir a singularidade da música produzida em São Paulo, bem como iluminar algumas das suas características que nos parecem mais destacadas, tais como o humor e a ironia, a dissonância em diversos sentidos (sociais, políticos e estéticos) e um radical ecletismo de gêneros e estilos⁴.

Além disso, o debate está ancorado em uma questão mais compreensiva: pensar a ocupação dos espaços urbanos, especialmente por sujeitos situados nas periferias de uma grande metrópole como São Paulo e, muitas vezes, excluídos não apenas da possibilidade de deslocamentos geográficos, mas também simbólicos. Notadamente na capital paulista, as fronteiras que separam centro e periferia são bastante demarcadas, delimitando espaços na ocupação desses territórios. Por meio da produção musical aqui destacada, mais do que representações da cidade, vislumbramos caminhos que levam a outra delimitação dessas fronteiras, bem como à construção de novos processos de subjetivação de sujeitos periféricos.

Essa temática, ao olharmos a produção musical contemporânea, parece ter se expandido ainda mais, apontando para novas configurações do espaço público e de sua ocupação, como pode ser visto nos saraus e slams poéticos, e nas várias manifestações do movimento hip hop. Interessa-nos, portanto, situar as análises propostas no contexto desses deslocamentos, atentando para os movimentos de territorializações, desterritorializações e reterritorializações que embaralham as fronteiras antes mais rígidas entre centro e periferia. Na dinâmica das territorialidades, os próprios conceitos de centro e periferia são deslocados, já que não se referem a espaços físicos, mas são territórios ativos, ressignificados por meio de usos, apropriações e estratégias de negociação entre os vários sujeitos que neles transitam. Se as fronteiras impõem limites e barreiras, também possibilitam alargamentos e superações, pois ao mesmo tempo unem e separam, delimitam e expandem, produzindo novos territórios por meio das explicitações de redes de poder e de resistência (Valenzuela, 2014), impactando as identidades dos sujeitos e os modos de construção de suas representações.

4. Optamos por não reproduzir as letras completas das canções no texto para não torná-lo excessivamente longo. Em lugar disso, disponibilizamos links para as letras completas e, simultaneamente, as gravações das músicas citadas. Os autores agradecem pelo convite recebido e pelo trabalho assumido pelos organizadores deste volume. Mais do que nunca, precisamos de livros e leitores.

Nos três momentos detalhados a seguir, temos distinções significativas com relação a esses aspectos, especialmente no que diz respeito às interações, nem sempre harmônicas, dos atores sociais presentes na cidade e de seus modos de representação nas canções. Nesse sentido, podemos perceber um movimento presente nas próprias músicas, que partem de um olhar mais fixo sobre os lugares físicos da cidade e as possibilidades dadas a seus sujeitos de encontrarem maior ou menor pertencimento neles, e caminham para um alargamento desses trajetos possíveis. Na oscilação entre marcadores de ausência e presença, invisibilidades e visibilidades, flutuam as canções nos diferentes contextos sociais, endereçando de diversas maneiras as interrelações entre estética e política. Por meio da complexificação da cena musical, agentes (produtores, artistas e público) e obras (sua criação e circulação) empreendem, ao mesmo tempo, a construção de identidades sociais e a representação de personagens urbanos:

Isto, de todo modo, é o que significa dizer que devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico. Portanto, é fácil perceber porque nossa compreensão de todo este processo teve que ser completamente reconstruída pelo nosso interesse na cultura; e por que é cada vez mais difícil manter a tradicional distinção entre “interior” e “exterior”, entre o social e o psíquico, quando a cultura intervém (Hall, 1997, p. 8).

Se a cultura possibilita, de modo privilegiado, a compreensão desse processo, notamos um primeiro movimento em que os sujeitos periféricos, antes silenciados, passam a ser narrados por outros – que podem dar voz a eles, ainda que olhando-os como distantes. Em um segundo movimento, a radicalidade da música criada em São Paulo, por meio de vozes rebeldes, sublinha a necessidade de um maior engajamento político e crítica social por parte da arte, falando com esses sujeitos já não mais excluídos, mas ainda colocados em condição de subalternidade. Finalmente, um terceiro movimento ressal-

ta uma produção musical que não parte do centro para a periferia, mas faz o trajeto contrário, vindo das periferias para o centro por meio da voz dos próprios sujeitos periféricos, especialmente na variada criação musical do rap paulistano e assumindo, ao final, um lugar de maior protagonismo.

Antes de prosseguir, gostaríamos de situar algumas das bases em que este artigo se apoia: a “centralidade da cultura”, estendendo-se, desde meados do século 20, a todos os aspectos da vida social (Hall, 1997), a cultura como lugar de negociações conflituosas e interesses diversificados, e como processo histórico de produção de materialidades (Williams, 1992; 1997); o *território* como “território ocupado” (Santos, 1999; 2006), demarcando as tensões entre as noções de “espaço” e “lugar” (De Certeau, 1994); a “etnopaisagem” (Appadurai, 2004) como lócus de fixação e de mobilidade, em que formas de participação individual e coletiva são ensaiadas, e onde a periferia é definida não como um espaço físico, mas no uso ativo de ocupação desse lugar.

Em relação ao primeiro aspecto, a articulação entre cultura e política é essencial na compreensão do fenômeno abordado, definindo a cultura, ao mesmo tempo, como forma de contestação e conformação, resistência e acomodação, presente em todos os aspectos da vida cotidiana e na construção de hegemonias:

O domínio se expressa em formas diretamente políticas e em tempos de crise por meio de uma coerção direta ou efetiva. Entretanto, a situação mais habitual é um complexo entrelaçamento de forças políticas, sociais e culturais; e a “hegemonia”, segundo as diferentes interpretações, é justamente isto ou as forças sociais e culturais ativas que constituem seus elementos necessários (Williams, 1997, p. 129, trad. nossa).

Hall, por sua vez, afirma que “não deve nos surpreender, então, que as lutas pelo poder sejam, crescentemente, simbólicas e discursivas, ao invés de tomar, simplesmente, uma forma física e compulsiva, e que as próprias políticas assumam progressivamente a feição de uma política cultural” (Hall, 1997, p. 1), o que nos conduz à concepção de Santos do território como aquele que se faz na própria dinâmica social. O autor afirma, a esse respeito, que o espaço não se refere ao espaço físico, mas é “formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações,

não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá” (Santos, 2006, p. 39), e que o território seria o espaço vivido, efetivamente ocupado e compartilhado pelos sujeitos.

O espaço, originalmente relativo apenas à “natureza selvagem”, passa a ser substituído por artefatos “fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois, cibernéticos [...]. Através da presença desses objetos técnicos [...] o espaço é marcado por esses acréscimos, que lhe dão um conteúdo extremamente técnico” (Santos, 2006, p. 39). A transformação de um espaço em um território – como no caso da ocupação das cidades – é feita por meio de “redes de poder” que assinalam disputas e embates simbólicos e discursivos, envolvendo lugares e agentes:

O território usado, de relações, conteúdos e processos – que permitiria que a política fosse elaborada de baixo para cima – é um campo de forças, lugar da dialética entre Estado e Mercado, entre uso econômico e usos sociais dos recursos, lugar do conflito entre localidades, velocidades e classes. [...] O território não é uma categoria de análise, a categoria de análise é o território usado. Ou seja, para que o território se torne uma categoria de análise dentro das ciências sociais e com vistas à produção de projetos, isto é, com vistas à política, com “P” maiúsculo, deve-se tomá-lo como território usado (Santos, 1999, p. 18).

No “território usado” conjugam-se singularidades e generalidades, envolvendo todos os atores sociais em relações individuais ou coletivas, verticais ou horizontais. A essa concepção, acrescentamos aquela realizada por De Certeau (1994) ao distinguir “lugar” e “espaço”, em que o primeiro é definido como estável e o segundo como fluido, invertendo o uso dos termos, mas não sem considerar a implicação oposicional e complementar entre eles. Na ocupação da cidade, desse modo, os lugares anteriormente demarcados por fronteiras rígidas (de classe, raça, gênero, geração) podem ser subvertidos pelos sujeitos que transitam entre esses lugares, transformando-os em “espaços seus” (Borelli et. al., 2009).

Se considerarmos os “territórios usados” de Santos ou os “espaços vividos” com De Certeau, vemos a possibilidade de conceber as relações sociais – entre as pessoas e com a cidade – em permanente deslocamento. As obras

analisadas apontam para esses movimentos, não apenas em seus aspectos temáticos ou figurativos, mas por evidenciarem itinerários e pertencimentos dos sujeitos que as realizam e que delas se apropriam. O conceito de “etno-paisagem” de Appadurai (2004)⁵ encerra nosso mapa teórico, sinalizando as territorializações dinâmicas por meio das quais também a cidade se reconfigura e é reconfigurada: “[...] paisagem de pessoas que constituem o mundo em deslocamento que habitamos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros grupos e indivíduos que em movimento constituem um aspecto essencial do mundo e parecem afetar a política das nações (e entre as nações) a um grau sem precedentes” (Appadurai, 2004, p. 51). Entre possibilidades e potencialidades, enfim, imaginários urbanos são engendrados nas letras e melodias das canções, tecendo novas identidades sociais.

ADONIRAN E AS REPRESENTAÇÕES DA PERIFERIA

Ao contrário do que acontece em relação às canções sobre cidades como Rio de Janeiro ou Salvador, onde praias, baías, morros, visões do céu e do mar surgem com frequência, marcos naturais raramente são citados nas obras dedicadas à São Paulo. Nelas, avenidas, praças, parques, viadutos e edifícios, entre outras marcas da atividade humana, são presenças recorrentes e os grandes elementos identificadores da metrópole.

As menções a essa geografia humana são especialmente marcantes na obra de Adoniran Barbosa (1910-1982), que é nossa primeira parada neste texto e, certamente, o compositor até hoje mais identificado com a cidade de São Paulo⁶. Adoniran, aliás, João Rubinato, um filho de imigrantes italia-

5. O autor trata desse conceito ao definir as identidades em contextos nos quais os fluxos globais colocam paisagens, imagens e sujeitos em constante interação, tanto em termos históricos como políticos, sociais ou culturais. A essa definição, acrescenta as de “tecnopaisagens”, “financiopaisagens”, “midiapaisagens” e “ideopaisagens” (Appadurai, 2004), apontando a interrelação entre subjetividades e sociabilidades.
6. “Conheça e ouça 12 músicas que retratam São Paulo”. *Último Segundo* – iG. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/conheca-e-ouca-12-musicas-que-retratam-sao-paulo/n1597594615316.html>. Acesso em: 23 mar. 2019. Ainda segundo Assis Ângelo, Adoniran é o segundo compositor que mais dedicou obras à cidade, com 24 canções, uma a menos que Itamar Assumpção.

nos, nasceu em Valinhos, no interior do Estado (cerca de 60 km da capital) e transferiu-se com a família para São Paulo apenas em 1932, já com 22 anos. Quase imediatamente Rubinato inicia sua carreira como cantor e compositor nas rádios da cidade, adotando o nome artístico que o tornará nacionalmente conhecido.

Ainda que Adoniran passasse a atuar como intérprete musical de forma razoavelmente regular a partir 1934 e tenha chegado a gravar alguns discos no período, inclusive com composições próprias, Mugnaini Jr. o define como “um meramente correto discípulo paulista de Noel Rosa, Luiz Barbosa e Mário Reis” e que, em sua carreira, a década de 1940, “pertence ao Adoniran Barbosa ator, lançador de Charutinho, Zé Conversa, Jean Rubinet e outros tipos” (Mugnaini Jr., 2002, p. 42-43). Interessa-nos apontar aqui, justamente, como essa experiência de Adoniran no rádio ficcional acabou por redefinir seu trabalho musical.

O sucesso da carreira de Adoniran como radioator pode ser atribuído, em boa medida, à sua parceria com o jornalista, roteirista e escritor Osvaldo Molles (1913-1967). Ambos se conheceram e passaram a atuar juntos na Rádio Record de São Paulo, em 1941, contratados pelo produtor Octávio Gabus Mendes (Campos Jr., 2004, p. 115). O primeiro personagem criado por Molles para Adoniran foi Zé Conversa, um negro do bairro da Barra Funda retratado como um malandro e que criticava, entre outras coisas, o racismo da população branca da cidade (Campos Jr., 2004, p. 118-119). Adoniran interpretaria ao longo de sua carreira inúmeros tipos urbanos, sempre em papéis humorísticos e, na maioria das vezes, a partir de criações de Molles.

Segundo Campos Jr., a saída de Molles da Record, em 1950, deixou Adoniran inseguro quanto ao futuro de sua carreira como radioator, levando-o a voltar a investir em seu trabalho musical. No ano seguinte, Adoniran lançaria a composição que daria início a uma nova e bem-sucedida fase de sua carreira de cantor/compositor: “Saudosa maloca”. Segundo Campos Jr., a composição foi inspirada na demolição de um hotel abandonado na rua Aurora, centro de São Paulo, onde se abrigavam dois moradores de rua conhecidos do autor, o Mato Grosso e o Joca citados na canção (Campos Jr., 2004, p. 230). A composição alcançou grande sucesso apenas a partir de 1955, quando foi regravada pelo grupo Demônios da Garoa juntamente com o “Samba do Arnesto”, com-

posto em 1952. O grupo, que se tornaria indissociável do nome de Adoniran, gravaria ainda outros grandes sucessos do compositor como “Iracema” (1956) e “Trem das onze” (1964).

Muitas das canções de Adoniran produzidas a partir de “Saudosa maloca” trazem como características, entre outras, subversão explícita e exagerada da norma culta da língua, incorreções gramaticais propositais em forma de paródia de certa coloquialidade, e um sotaque forçadamente paulistano que correspondia ao imaginário sobre os habitantes das periferias das cidades⁷. Esses elementos se tornariam traços da obra de Adoniran e desse personagem periférico que o compositor representava nos programas radiofônicos, bem como em suas canções. Curiosamente, se foi a parceria com Molles que inspirou a criação da obra musical mais marcadamente urbana e paulistana de Adoniran, “Saudosa maloca” iniciaria um processo oposto: Osvaldo Molles, retornando à Rádio Record em 1956, cria a série radiofônica *Bangalôs e Malocas*, depois rebatizada *História das Malocas*, inspirado pela canção de Adoniran. Para ele, entre outros papéis, Molles cria o personagem Charutinho, morador das malocas e protagonista da série, que permaneceria no ar até 1966. Charutinho garantiria a definitiva consagração de Adoniran no rádio ficcional (Campos Jr., 2004, p. 316-321).

Ao retratar as desventuras dos moradores das periferias narradas pelos protagonistas, o trabalho de Molles adquiria considerável singularidade no mundo da ficção radiofônica, especialmente das radionovelas, normalmente ocupado, segundo Calabre, por representantes das classes abastadas: “A cidade destes personagens era a das mansões, das casas confortáveis, dos bairros urbanizados, com carros e motoristas particulares” (Calabre, 2006, p. 189).

Molles volta, assim, seu foco para a periferia, aproximando-se do que Napolitano descreve como uma característica da produção cultural vinculada ao Partido Comunista Brasileiro⁸ no período, com:

7. Notemos que algumas dessas características, sobretudo por seu efeito de comicidade e crítica, estarão presentes em composições da Vanguarda Paulista, como veremos abaixo.
8. Embora não existam registros mais explícitos da relação de Molles com o PCB, a própria obra do autor denota uma preocupação política e social expressa artisticamente, como veremos, dentro dos termos propostos pelo partido. Além disso, na apresentação de *Piquenique Classe C* (São Paulo: Boa Leitura Editora, s/d), único livro publicado por Molles, Hermínio Sacchetta, grande amigo do autor e histórico militante comunista, louva “o companheiro certo das horas incertas”, →

A opção pelo nacionalismo, a visão de povo como protoconsciência revolucionária, o papel mediador do artista-intelectual e o realismo como princípio da comunicação com o público (implicando no figurativismo nas artes, na defesa da canção como convenção melódica suportando uma mensagem poética e o realismo dramaturgico no cinema e no teatro) (Napolitano, 2012, p. 101)⁹.

Ao apresentar *História das Malocas* em sua obra que discute o conservadorismo político e social do rádio do período, Miriam Goldefeder (1980) destaca o caráter crítico da série e a forma pela qual Molles, “superpondo os discursos cômico/trágico, extrai resultados que, à primeira vista, conformistas, desnudavam um espaço pouco consumido por um público de classe média” (Goldefeder, 1980, p. 121).

Assim, ainda que Adoniran não possa ser visto como um intelectual no sentido tradicional do termo, e que sua obra não seja facilmente vinculável ao processo de elaboração artística e engajamento político que resultaria no surgimento da MPB, na metade dos anos 1960 (Napolitano, 2010), parece-nos possível afirmar que o compositor, à maneira de Molles, assume em suas canções muito mais o papel de intérprete dos dramas e anseios da periferia do que propriamente de protagonista das histórias, de seu tradutor para um público predominantemente da classe média, com as limitações descritas por Goldefeder, já que os moradores das periferias tampouco podiam, eles mesmos, narrar suas próprias histórias.

Embora sem diminuir o mérito do compositor-cronista, que retratou no rádio ficcional e nas canções tipos e situações da periferia paulistana, deve-se observar que o recurso ao humor e certa resignação acabam efetivamente suavizando o potencial crítico das obras. Mesmo “Saudosa maloca”, provavelmente a mais crítica (e menos humorística) das canções citadas, especialmente pela temática tratada, apresenta esse componente com bastante clareza: “*Matogrosso quis gritar / Mas em cima eu falei / Os home tá cá razão / Nós arranja outro lugar / Só se conformemo / Quando o Joca falou / Deus dá o frio conforme o cobertor*”.¹⁰

→ afirmando que o livro de Molles legitima a “literatura ‘popular’, em suas versões formais e de conteúdo” (Sacchetta, s/d, p. 11; 14).

9. Essa discussão foi melhor desenvolvida pelos autores em obra anterior (Soares; Vicente, 2016).

10. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/adoniran-barbosa/43969>.

Desse modo, ainda que Adoniran provavelmente inaugure no cancioneiro paulistano a tradição desse olhar para a periferia e para as camadas mais pobres da população, não se pode afirmar que ele o faça falando “com” essa periferia ou mesmo a partir dela. Sua obra, como vimos, oferece uma visão idealizada e, num certo sentido, anedótica dessa vida periférica, marcando, portanto, seu distanciamento em relação ao cotidiano ali vivido e às desigualdades enfrentadas por seus moradores. Do mesmo modo, não se pode afirmar que as obras eram endereçadas a esse público, já que tanto a produção fonográfica quanto a radiofônica do período – considerando-se, nesse segundo caso, a intencionalidade de seus patrocinadores – certamente eram voltadas para as camadas médias e altas da população.

Nosso próximo passo será o da discussão das visões sobre a periferia a partir de um rápido olhar sobre obras dos Tropicalistas e de integrantes da chamada Vanguarda Paulista, vinculada à virada da década de 1970-1980.

A PERIFERIA NA VISÃO DA VANGUARDA

As canções que os Tropicalistas dedicaram a São Paulo nas décadas de 1960 e 1970 traduzem uma certa perplexidade e, de um modo geral, o olhar externo de quem não nasceu na cidade e, por isso, enfrenta um maior estranhamento quando a visita ou escolhe como seu lugar de residência. Essas obras, que provavelmente inauguram uma tradição de canções mais críticas sobre a metrópole, costumam representar a visão de um observador que fala na primeira pessoa e sofre com os problemas e contradições da cidade – o trânsito caótico, a poluição, a violência, o excesso de população, crise econômica etc. Nelas, a periferia está menos presente ou, ao menos, surge como massa indistinta. “São Paulo, meu amor” (1968), de Tom Zé¹¹, talvez a obra inaugural dessa fase, já expressa uma relação contraditória com a cidade que seria recorrente entre os Tropicalistas: *“São, São Paulo meu amor / São, São Paulo quanta dor / São oito milhões de habitantes / De todo canto em ação / Que se agridem cortesmente / Morrendo a todo vapor / E amando com todo ódio / Se odeiam com todo amor / São oito milhões de habitantes / Aglomerada solidão / Por*

11. A canção foi a vencedora do IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1968.

mil chaminés e carros / Caseados à prestação / Porém com todo defeito / Te carrego no meu peito.¹² Já “Sampa” (1978), de Caetano Veloso, refere-se ao “*povo oprimido nas filas, nas vilas favelas / a força da grana que ergue e destrói coisas belas / a feia fumaça que sobe apagando as estrelas...*”¹³

Essa tradição crítica receberia um tratamento bem menos lírico por parte dos integrantes da chamada Vanguarda Paulista, nome dado ao grupo de artistas (de São Paulo ou de outros estados do país) que se reuniu em torno do Teatro Lira Paulistana, criado em 1979 na Vila Madalena, zona oeste da cidade. Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé, além das bandas Premeditando o Breque (Premê), Rumo e Língua de Trapo destacam-se como seus principais nomes. Entendemos que vários elementos comuns podem ser apontados em relação às obras e características de seus integrantes.

Um aspecto, central para bandas como Língua de Trapo e Premê, mas muito presente nos trabalhos de todos os outros integrantes da Vanguarda Paulista citados, é o humor. Podemos dizer que ele aproxima os artistas de uma tradição musical da cidade iniciada provavelmente pelas duplas sertanejas das décadas de 1930 a 1940 e aprofundada depois pelo próprio Adoniran¹⁴. Porém, o humor não assume a função de suavizar a crítica, como nas obras daquele compositor. Ao contrário, e dentro do momento de grande efervescência cultural e política do período¹⁵, ele é usado, como veremos, para amplificar a virulência e a corrosiva acidez das críticas empreendidas.

Além disso, as canções cobrem um vasto espectro de estilos musicais, expressando o desenraizamento e a antropofágica diversidade sonora da metrópole, ao mesmo tempo em que artistas e bandas optam por interpretações e performances que comportam, com razoável frequência, o deboche e

12. Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/tom-ze/49077>.

13. Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/41670>.

14. Ao mesmo tempo, afasta-os da MPB, na qual o humor nunca esteve muito presente, caracterizando-se mais por aproximações líricas e/ou metafóricas em sua relação com a metrópole paulista. O traço humorístico também se coloca de modo disruptivo nessas composições, em que, muitas vezes, a relação entre harmonia, melodia e letra se faz de forma contraditória ou dissonante. Não é incomum, por exemplo, termos sonoridades suaves embalando conteúdos de forte denúncia social.

15. O humor, especialmente com o sentido de crítica política e social, esteve bastante presente também no rádio, no teatro e principalmente no trabalho de escritores e cartunistas como Henfil, Luiz Gê, Millôr, Angeli e Glauco, entre muitos outros.

a paródia, desafiando a correção musical que tradicionalmente caracteriza a MPB. Também é preciso destacar o caráter pouco comercial dos trabalhos, especialmente nos casos de Arrigo, Itamar e do Grupo Rumo, que não podem ser classificados com facilidade nos gêneros musicais tradicionais e nem são de simples assimilação por parte dos ouvintes¹⁶.

Além disso, ao analisar o papel cultural e político do Teatro Lira Paulista, Iná Camargo Costa o define como criado para atender às demandas de um público formado por “estudantes universitários ou já graduados, mais ou menos atentos às transformações sociais (e políticas) porque vinha passando o país; um tanto quanto na vanguarda das assim chamadas mudanças de comportamento [...] mas com um detalhe bastante significativo: de baixo poder aquisitivo” (Costa, 1984, p. 34). Esse público, das camadas médias da população, politizado e de alto nível de escolaridade, mas também sujeito às intempéries econômicas da “década perdida” – numa situação provavelmente não muito diferente da de muitos dos artistas do Lira – seria o principal destino de suas canções.

Em relação ao contexto político do período, pode-se afirmar que, se a MPB dos anos 1960 e 1970 concentrou a sua energia contestatória principalmente contra o aparato repressivo da ditadura, a Vanguarda já vivia um momento em que as graves consequências sociais, econômicas e ambientais da modernização conservadora dos militares se faziam sentir de modo intenso, especialmente numa cidade como São Paulo. Nesse sentido, pode-se dizer que os artistas da Vanguarda tendem a oferecer uma visão mais desiludida da metrópole.

Assim, mesmo trabalhos mais líricos como os do Grupo Rumo acabam se voltando para uma paisagem urbana onde se vê tanta gente “*vagando pelas ruas sem profissão / Namorando as vitrines da cidade / Namorando, andando e andando, namorando*” (“Ladeira da memória”, 1983)¹⁷. Já nas canções do Premê, surgem imagens ainda mais demolidoras da violência, pobreza e poluição da cidade, ressaltando seus graves problemas urbanos e um certo grau de desu-

16. No caso de Arrigo Barnabé, talvez o único artista na música popular brasileira a utilizar esses procedimentos de forma sistemática, temos uma busca ainda mais radical desse estranhamento baseado no recurso ao dodecafonismo e à atonalidade.

17. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/rumo/266252>.

manização. Seus trabalhos, assim como os da Vanguarda em geral, afastam-se desse modo das idealizações de nação e povo tradicionais da MPB.

Em “São Paulo, São Paulo” (1982)¹⁸, que tem como verso inicial *“é sempre lindo andar na cidade de São Paulo”*, são enumerados diversos bairros da cidade, apresentando a sua “fauna urbana”, composta por pardais, baratas e ratos, e a poluição do rio Tietê, enquanto o refrão afirma: *“Na grande cidade me realizar / Morando num BNH / Na periferia a fábrica escurece o dia”*¹⁹. Em outros trabalhos, as contradições urbanas ganham destaque ainda mais corrosivo. Esse é o caso de “Balão trágico” (1985), uma paródia aos programas televisivos infantis do período (o nome remete a um deles, *A Turma do Balão Mágico*). A intérprete da música (supostamente uma criança) fala da favela onde, segundo o refrão da canção, *“a vida é tão linda, a vida é tão bela”*. Porém, essa afirmação é desmentida pelo restante da letra: *“Tomando banho de poça / Pedindo um troco no sinal / Dormindo num chão batido / Enroladinho num jornal”* é um dos trechos mais suaves²⁰. Temos ainda “Lua de mel”, na qual o protagonista afirma que levará sua amada a uma lua de mel em Cubatão, onde poderão, entre *“nuvens de enxofre, ver do mague o entardecer / E sobre o oleoduto nosso amor vai arder / Nuvens de cinza, cheiro de gás, lua de mel”*.

Já nas obras de Arrigo e Itamar, surgem frequentemente personagens que buscam enfatizar um universo mais marginal e desencantado dentro da aparente normalidade da metrópole. Em Arrigo, essa abordagem – normalmente distante da perspectiva realista – passa pelo “antro sujo” de “Diversões eletrônicas” (parceria com Regina Porto, 1979), em que / *“ela viu um bêbado jogado no chão / e sorriu perversa”*²¹. No caso de Itamar, temos a abordagem ao racismo como componente adicional. Em “Nego Dito” (1980), por exemplo, o personagem-título, que traz elementos biográficos do próprio compositor, afirma: *“Tenho o sangue quente / Não uso pente meu cabelo é ruim / Fui nascido em Tietê / Pra provar pra quem quiser ver e comprovar / [...] / Se chamá polícia / Eu viro uma onça / Eu quero matar / A boca espuma de ódio / Pra provar pra quem quiser ver e comprovar”*.

18. O título é uma paródia de “New York, New York”, famosa na interpretação de Frank Sinatra.

19. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/premeditando-breque-preme/381602>.

20. Letra completa disponível em: <https://som13.com.br/premeditando-o-breque-preme/balao-tra-gico>.

21. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/arrigo-barnabe/272243>.

Além de sua importância cultural e política, e da riqueza da obra de seus artistas – que não podem ser analisadas aqui com a profundidade merecida –, entendemos que um papel fundamental da Vanguarda Paulista foi o de ter construído um espaço de produção/consumo musical alternativo e autônomo que, em alguma medida, também seria ocupado posteriormente por artistas da periferia, especialmente por nomes ligados ao rap. É à discussão dessa outra fase da produção musical paulistana que nos dedicaremos a seguir.

O OLHAR DA PERIFERIA

O rap, que começa a surgir em São Paulo enquanto fenômeno fonográfico no final dos anos 1980²², abre uma nova etapa de representações da periferia da cidade, agora assumida pelos seus próprios habitantes, o que confere novas visibilidades a esse território. Nesse sentido, e em oposição ao que havia ocorrido até então, trata-se de uma música – ao menos em sua primeira fase – produzida *por e para* a periferia. De modo semelhante ao que foi apontado sobre as composições de Adoniran – e ainda que menos presente nas produções da Vanguarda Paulista –, o recurso a expressões locais e o uso de linguagem coloquial e informal retorna, remontando a uma certa oralidade, muitas vezes julgada como imprecisão ou incorreção gramatical. Entretanto, o procedimento é agora utilizado como marca de pertencimento e proximidade com seu público, e não como o registro por vezes caricato empregado por Adoniran, mais apto a oferecer uma visão (em alguma medida) folclorizada dessa periferia a pessoas de outras classes e locais. A própria escolha do rap como forma de expressão marca um gesto de resistência e reconhecimento, que rompe com o samba e com uma tradição mais domesticada da identidade negra, estabelecendo um modo de representação simultaneamente local e globalizado.

Também a postura não é mais a do conformismo dos personagens adoniranianos, e sim a do confronto. “Fim de semana no parque” (1993), do Racionais MC’s, por exemplo, torna as fronteiras e distinções entre bem nasci-

22. *Cultura de Rua*, considerada a primeira coletânea de produções de rap, da gravadora Eldorado, foi lançada em 1988.

dos e periféricos, uns brancos, outros negros, exemplarmente claras: “*Daqui eu vejo uma caranga do ano / Toda equipada e o tiozinho guiando / Com seus filhos ao lado estão indo ao parque / Eufóricos brinquedos eletrônicos / Automaticamente eu imagino / A molecada lá da área como é que tá / Provavelmente correndo pra lá e pra cá / Jogando bola descalços nas ruas de terra / É, brincam do jeito que dá / Gritando palavrão é o jeito deles / Eles não tem videogame às vezes nem televisão*”.²³

As sagas de moradores da periferia também são frequentemente relatadas nas canções em narrativas às vezes duras, mas sempre empáticas e despidas de ironia, nas quais a violência é uma presença constante. “Diário de um detento” (1997), também dos Racionais, narra o massacre do Carandiru pelos olhos de um dos detentos, e afirma: “*Cadeia? Guarda o que o sistema não quis / Esconde o que a novela não diz / Ratatata! sangue jorra como água / Do ouvido, da boca e nariz / O Senhor é meu pastor / Perdoe o que seu filho fez / Morreu de brucos no salmo 23 / sem padre, sem repórter / sem arma, sem socorro*”²⁴. No caso da dupla de rappers 509-E, é sua própria vida na prisão que tematiza as composições. Em “Só os fortes”, eles enumeram algumas das ilusões da sociedade de consumo que os levaram à sua condição atual. Essa canção também evidencia uma outra característica comum a muitas obras do rap, que é a de assumirem um caráter mais didático, valorizando exemplos e comportamentos ou dividindo as reflexões dos artistas com um público com o qual eles têm clara identificação: “*Satisfiz meu ego, vaidade em excesso / baladas, dinheiro, shopping, sucesso / Bulova no pulso e várias gatas / sonzera e disketera no Ômega prata / sonho de consumo sempre quis / é minha cara ser feliz / a BMW preta me fascinou / você pode ter uma, o diabo soprou / mundo de ilusão, o castelo caiu*”²⁵.

Mesmo o rap mais recente, produzido por artistas que possuem maior trânsito pela cena musical da cidade e visam plateias não necessariamente vinculadas à periferia, mantém uma clara conexão com seu local de origem. Criolo, por exemplo, um dos nomes de maior destaque da atual geração, ofereceu, em 2010, um interessante exemplo da oposição centro/periferia em sua versão da letra de “Cálice” (Chico Buarque e Gilberto Gil, 1973), em que

23. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/racionais-mcs/63447>.

24. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/racionais-mcs/63369>. A letra tem, inclusive, participação de Jocenir, então um detento.

25. Letra completa disponível em: <https://www.vagalume.com.br/509-e/so-os-fortes.html>.

transpõe para a realidade periférica a violência e a repressão da ditadura militar que a música denuncia: *“Como ir pro trabalho sem levar um tiro / Voltar pra casa sem levar um tiro / Se as três da matina tem alguém que frita / E é capaz de tudo pra manter sua brisa”*²⁶. Nesse caso, a ideia da recriação de uma obra icônica da MPB denota a intenção do diálogo com o público e os artistas de fora da periferia, ao mesmo tempo em que as expressões e a temática reafirmam a existência de uma marca identitária, de um lugar de fala a partir do qual o compositor pode buscar outros interlocutores não apenas por meio das canções (seus enredos e harmonias) mas de sua própria atuação como representante desses outros territórios, muitas vezes desconhecidos pelos moradores dos bairros mais centrais e/ou ricos de São Paulo. Esse diálogo relaciona-se, necessariamente, à constituição de um espaço autônomo e legitimado de produção musical, um território simbolicamente ocupado a partir do qual a interação artística é possível.

Essa tradição musical já consolidada da periferia apresenta-se, por exemplo, na canção *“Foco, força e fé”* (2014), de Projota. A sua *“saudade dos tempos da central / Ouvindo um freestyle do Kamau / No bolso ninguém tinha um real / Mas tinha rap, uns amigos e era fenomenal”*, o seu pedido de *“um hip-hop com menos picuinha, com menos ladainha / E menos caras pensando que eles são reis”*²⁷, são afirmações da construção de uma tradição musical da periferia, que se autonomiza e da qual ele se apresenta como um dos herdeiros. Nesse sentido, podemos argumentar que o estabelecimento desses outros territórios e lugares de fala – que produzem visibilidades e projetam reconhecimento social – permite que essa nova geração de compositores fale *com e da* periferia em obras que não são mais, necessariamente, produzidas exclusivamente para ela. Que podem tanto se voltar a um público mais amplo, como buscar conectar identidades – étnicas, de gênero, religiosas, periféricas – em causas e circuitos mais amplos, uma das marcas dos ativismos políticos contemporâneos.

Assim, Criolo pode apresentar, em *“Não existe amor em SP”*, uma visão mais abrangente (e desiludida) da cidade como *“um labirinto místico / Onde os grafites gritam / Não dá pra descrever / Numa linda frase / De um postal tão*

26. Os autores oferecem uma discussão mais aprofundada sobre esse diálogo musical entre Criolo e Chico Buarque em obra anterior (Soares; Vicente, 2017).

27. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/projota/foco-forca-e-fe>.

doce”,²⁸ que ecoa em alguma medida a Vanguarda Paulista. Emicida, por sua vez, pode falar de e para as periferias em “Boa esperança” (2015), em que: “Por mais que você corra irmão / Pra sua guerra vão nem se lixar / Esse é o xis da questão / Já viu eles chorar pela cor do orixá? / E os camburão o que são? / Negreiros a retraficar / Favela ainda é senzala jão / Bomba relógio prestes a estourar”²⁹. Já o coletivo Rimas & Melodias³⁰, entre muitos grupos atuais formados apenas por mulheres, pode se dedicar a entoar raps feministas, tematizando questões identitárias e de pertencimento social, como em “Manifesto/Pule garota” (2017): “Ele vem comendo sua mente na pressão psicológica / Na relação te deprecia e isso não tem lógica / E você acredita em cada palavra dita / Perdendo sua identidade, de si já desacredita”³¹.

Os exemplos acima reunidos revelam não apenas novos modos de ocupação da cidade, mas também as identidades plurais que nela se constituem, transformando o “circuito cultural” (Hall, 2016) que envolve representação, identidade, produção, consumo e mercado, reelaborando sentidos por meio de novas práticas discursivas e sistemas de representação. Nessas canções, a periferia se revela não como uma identidade única e monolítica, apreendida a partir de um olhar externo e necessariamente homogeneizador, mas se expressa de forma múltipla a partir de uma miríade de vozes, intencionalidades e percursos – processo que tende a ganhar outras nuances e significações diante do crescimento dessa cena e da consequente incorporação de novos discursos políticos, sociais e estéticos.

Nos três tempos musicais elencados, não se pode estabelecer um traçado cronológico ou linear; ao contrário, em alguns casos, como na passagem da Vanguarda ao rap, trata-se de opostos complementares, ainda que não simétricos, rompendo fronteiras e gerando novas sonoridades. Nessas representações da cidade, privilegiadas no texto através de representações periféricas, para além da diversidade musical abrem-se possibilidades de experimentação formal e expressiva, reafirmando e subvertendo mediações estéticas e reverberando outras vozes por meio das falas ouvidas nas canções, possibilitando sua escuta em outros territórios.

28. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/1857556>.

29. Letra completa disponível em: <https://www.vagalume.com.br/emcica/boa-esperanca.html>.

30. Para maiores informações, ver: <https://www.facebook.com/projetorimasemelodias>.

31. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/rimas-e-melodias/manifesto>.

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do texto, enfatizamos as interfaces entre arte e cidade por meio de tematizações e figurações presentes em canções compostas por artistas nascidos ou radicados em São Paulo. Em um cenário complexo no qual perspectivas estéticas e políticas se inscrevem nos entremeios e interseções de campos simbólicos ampliados e embates discursivos polêmicos, cabe-nos indagar sobre os modos de representação da cidade e sua relação com processos de subjetivação em meio a intensas lutas identitárias e disputas por reconhecimento. Esses processos, acreditamos, evocam novos imaginários urbanos, possíveis e potentes, que emergem nas diversas práticas culturais, notadamente em produções musicais, apontando horizontes. Buscamos oferecer, assim, um pequeno mapa do percurso da música popular de São Paulo tentando mostrar as mudanças nas relações entre centro e periferia expressas em canções produzidas ao longo de um período de mais de sessenta anos.

No início do artigo situamos a obra de Adoniran Barbosa e um esforço de representação da periferia para as camadas médias da população da cidade e do país. Em seu contexto, embora a periferia fosse em alguma medida representada, essa imagem era distorcida e folclorizada numa visão caricatural e, em considerável medida, conformista. Uma visão mais crítica e desencantada da cidade, na tradição da música popular brasileira, virá inicialmente dos tropicalistas e, logo a seguir, de forma muito mais intensa e sistemática, dos integrantes da Vanguarda Paulista, que transpuseram os impasses e descaminhos da cidade para suas letras e melodias. Embora ainda distante da periferia, essa música representou um importante momento de aproximação dos dramas de uma classe trabalhadora empobrecida e do crescente embrutecimento da cidade.

Finalmente, a partir da emergência do rap, ao longo dos anos 1990, temos o surgimento de uma expressão musical da periferia de São Paulo intencionalmente contestatória e fortemente vinculada ao seu lugar de origem. Além de oferecer um duro olhar periférico sobre as fronteiras, estigmas e desigualdades que delineiam o tecido social da cidade, o rap acabou por se constituir num espaço de produção e consumo musical autônomo, permitindo aos seus artistas a possibilidade de falar a um público mais geral, possibilitando a

construção de um contradiscurso ideológico, o estabelecimento de diálogos mais amplos e a defesa de demandas mais diversificadas.

Nesses três momentos, uma mudança fundamental se faz notar: se nos anos iniciais o olhar sobre a periferia situava-se em um ponto de vista exterior a ela, tendo como narrador um sujeito que olha de longe os seus habitantes e estabelece uma separação entre “eles” e “nós”, um “lá” e um “aqui”, no momento seguinte a enunciação se aproxima desses sujeitos periféricos. Ainda que se mantenha certo distanciamento entre “eles” e “nós”, pode-se vislumbrar a reversibilidade desses lugares por meio do humor e da crítica social: se não podemos estar próximos deles, podemos ao menos denunciar as duras condições de seus cotidianos e falar com eles. De um processo passivo de observação, em que as canções poderiam dar menor ou maior visibilidade aos moradores das periferias, passamos, nesse segundo momento, à busca por vocalidades que abram espaço para que essas vozes periféricas sejam, enfim, ouvidas, aliando-se a elas.

Em um terceiro momento, por fim, visibilidades e vocalidades se encontram. Para além de representações estáticas e identidades homogêneas, outra questão se coloca: como ouvir essa voz que vem das periferias e, mais do que isso, perceber que ela fala por si? O rap encontra um caminho para esse desafio, indagando quem pode falar e ser ouvido, quem pode ver e ser visto, traduzindo de forma radical a distância entre “eles” e “nós” e estabelecendo um lugar de fala em que novos narradores, antes ausentes, passam a contar e cantar suas próprias histórias, quer seja para eles mesmos ou para nós, os outros dessas falas. Nas muitas imagens presentes nas mídias, circulam composições que representam essas vidas urbanas e constroem imaginários, nas quais se percebe a dialética da ausência/presença de sujeitos periféricos, que assumem o protagonismo de seus relatos, falando – e sendo ouvidos – por meio de suas canções. Reafirma-se, assim, a centralidade da cultura na compreensão dos intensos processos de conflito e negociação entre os diversos atores sociais e, mais do que isso, a ocupação dos espaços da cidade, transformando-os em territórios e desenhando etnopaisagens que abrem passagens antes insuspeitas. À geografia dura da metrópole uma outra se impõe, porosa e fluida, nas letras e melodias de sua geografia musical.

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa. Frontera. In: SZURMUK, Mónica; McKEE, Robert (orgs.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Instituto Mora/Siglo Veintiuno, 2009, p. 106-111. Disponível em: <https://elpaginaslibres.files.wordpress.com/2009/12/diccionario-de-estudios-culturales-latinoamericanos.pdf>. Acesso em: 4 mai. 2019.
- BORELLI, Silvia Helena Simões; ROCHA, Rose de Melo; OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. *Jovens na cena metropolitana: Percepções, narrativas e modos de comunicação*. São Paulo: Paulinas, 2009.
- CALABRE, Lia. *O rádio na Sintonia do Tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.
- CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.
- GOLDEFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2016.
- _____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, v. 22, n. 2, jul./dez. 1997.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Versão digital revisada pelo autor (2010). Disponível em: https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital. Acesso em: 5 mai. 2019.
- _____. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 101-119.
- PRYSTHON, Angela. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. *Revista FAMECOS*, v. 10, n. 21, ago. 2003.
- SACCHETTA, Hermínio. Apresentação. In: MOLLES, Osvaldo. *Piquenique Classe C*. São Paulo: Boa Leitura Editora, s/d.
- SANTOS, Milton. O território e o saber local: algumas categorias de análise. *Cadernos IPPUR*, ano XIII, n. 2, ago./dez. 1999.
- _____. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4ª. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

- SOARES, Rosana de Lima; VICENTE, Eduardo. Não existe fronteira para a minha poesia: diálogos entre a cultura hip hop e a tradição da MPB. In: ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos (orgs.). *Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias*. São Paulo: Galatea/FEUSP, 2017.
- VALENZUELA, José Manuel (org.). *Tropeles Juveniles: culturas e identidades (trans)fronterizas*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014.
- VICENTE, Eduardo; SOARES, Rosana de Lima. Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras. *Revista E-Compós*, v. 19, n. 2, mai./ago. 2016.

IMAGINANDO NARRATIVAS SOBRE A PRESENÇA NEGRA NO BRASIL A PARTIR DO CONTEXTO AFRO-RELIGIOSO¹

Rosenilton Silva de Oliveira²

Desde 1745 ocorre em Salvador, na Bahia, a cerimônia da “Lavagem do Bonfim”. Trata-se de um cortejo afro-religioso realizado anualmente, em janeiro. Saindo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, no centro da cidade, os fiéis caminham oito quilômetros até a Colina Sagrada do Bonfim (onde encontra-se a igreja homônima). Ali, as escadas e o átrio da igreja são lavados ritualmente com água perfumada por ialorixás (mães-de-santo) vestidas com seus trajes típicos de baiana.

1. Esta reflexão é uma versão modificada de um capítulo da minha tese de doutorado em Antropologia, intitulada *A cor da fé: “identidade negra” e religião*, desenvolvida na USP e na Escola de Hautes Etudes en Sciences Sociales, financiada pela FAPESP (2017). Versão preliminar deste texto foi apresentada no Colloque International ‘Le clos et l’ouvert – acteurs religieux, acteurs sociaux et usages de la rue.
2. Professor da FE-USP. Doutor em Antropologia Social pela USP e pela Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, Mestre em Antropologia Social pela USP, especialista em Gestão Escolar pela Universidade Iguazú/RJ e graduado em Filosofia pela Universidade de Sorocaba/SP. Coordenador do Fateliku – Grupo de Pesquisa sobre educação, relações étnico-raciais, gênero e educação. Atualmente desenvolve pesquisa sobre educação, identidade, religião e políticas públicas com recorte étnico racial. E-mail: rosenilton.oliveira@usp.br.

Os chamados “trajes típicos das baianas” foram classificados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como patrimônio imaterial da Bahia. A vestimenta é composta basicamente por anágua, saiote, saia rodada, camisu, pano da costa, torço na cabeça, fios de contas, balangandãs (espécie de colar de contas adornado com um conjunto de insígnias religiosas), pulseiras, braceletes e brincos. O tecido pode ser branco ou de alguma cor em referência aos orixás, isto é, as divindades veneradas no contexto das religiões de matrizes africanas do complexo sudanês (Iphan, 2013).

Do ponto de vista da cosmologia religiosa afro-brasileira, esse evento inspira-se no mito em que Oxalá (deus da criação), ao visitar o reino de Xangô (deus da justiça), é confundido com um ladrão de cavalos e preso injustamente por sete anos, uma das versões dessa narrativa é descrita por Pierre Verger da seguinte forma:

Oxalufã, rei de Ifan, decidira ir visitar Xangô, o rei de Oyó, seu amigo. Antes de partir, Oxalufã consultou um babalaô para saber se sua viagem se realizaria em boas condições. O babalaô respondeu que ele seria vítima de um desastre, não devendo, portanto, realizar a viagem. Oxalufã, porém, tinha um caráter obstinado e persistiu em seu projeto [...] Oxalufã se pôs a caminho e, como fosse velho, ia lentamente, apoiado em seu cajado de estanho [...]. Chegou, finalmente, à fronteira do reino de Oyó e lá encontrou um cavalo que havia fugido, pertencente a Xangô. No momento em que Oxalufã quis amansar o animal, dando-lhe espigas de milho, com a intenção de leva-lo ao seu dono, os servidores de Xangô, que estavam à procura do animal, chegaram correndo. Pensando que o homem idoso fosse um ladrão, caíram sobre ele com golpes de cacete e jogaram-no na prisão. Sete anos de infelicidade se abateram sobre o reino de Xangô. A seca comprometia a colheita, as epidemias acabavam com os rebanhos, as mulheres ficavam estéreis. Xangô, tendo consultado um babalaô, soube que toda essa desgraça provinha da injusta prisão de um velho homem. Após seguidas buscas e muitas perguntas, Oxalufã foi levado à sua presença e ele reconheceu seu amigo Oxalá. Desesperado pelo que havia acontecido, Xangô pediu-lhe perdão e deu ordem aos seus súditos para que fossem, todos vestidos de branco e guardando silêncio em sinal de respeito, buscar água três vezes seguidas a fim de lavar Oxalufã. Em seguida, este voltou a Ifan,

passando por Ejjigbô para visitar seu filho Oxaguiã, que, feliz por rever seu pai, organizou grandes festas com distribuição de comidas a todos os assistentes. (Verger, 1957, p. 260).

Esse ritual (o cortejo e lavagem da igreja) ocorre em meio as festividades do Senhor do Bonfim, devoção católica de origem portuguesa introduzida no Brasil durante o período da colonização (Iphan, 2013).

Atualmente essa cerimônia atrai milhares de pessoas (adeptas ou não às religiões de matrizes africanas ou ao catolicismo) e já se apresenta como um dos grandes eventos turístico da capital baiana. Conta, portanto, com a participação de personalidades políticas, afro-religiosas, apresentações artísticas e musicais como do bloco Filhos de Gandhi³.

É sabido, desde longa data, que as relações entre a Igreja Católica e os terreiros de candomblé são controversas e com relação a Festa do Bonfim não é diferente. Ao longo desses anos a postura do clero católico variou: por vezes foram adotadas medidas mais condescendentes (como a exposição da imagem do Bonfim, no alto de uma sacada, durante a cerimônia da lavagem) ou repressora⁴ (tentando impedir o acesso das pessoas à igreja). Em 2009, entretanto, um fato novo ocorre: a realização de uma cerimônia inter-religiosa na Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia, marcou o início do cortejo. Estavam presentes um padre católico, um pastor evangélico, um represen-

3. O Filhos de Gandhi, fundado por estivadores portuários da cidade de Salvador/BA, no dia 18 de fevereiro de 1949, atualmente é considerado com maior bloco de afoxé do carnaval baiano com cerca de dez mil membros. “Constituído exclusivamente por homens e inspirado nos princípios de não violência e paz de Mahatma Gandhi, o bloco traz a tradição da religião africana ritmada pelo agogô nos seus cânticos de ijexá na língua Iorubá. Utilizaram lençóis e toalhas brancos como fantasia, para simbolizar as vestes indianas. Tradicionalmente a ‘fantasia’ contém, além do turbante e das vestimentas, um perfume de alfazema e colares azul e branco. Os colares já são conhecidos tradicionalmente por “colar dos filhos de Gandhi”, que são oferecidos para os admiradores como forma de desejar-lhes paz durante o carnaval e ao longo do ano. As cores dos colares é um referencial de paz e o afoxé enfoca Oxalá, que é o Orixá maior. O branco e o azul intercalados é o fio-de-contas do Oxalá menino, o Oxaguiã, que correspondem: o branco a Oxalufã seu pai e o azul a Ogum de quem é inseparável; as contas são amuletos da sorte. E cada um usa de acordo com a indumentária, da maneira que se achar elegante, não existe quantidade fixa de contas para cada colar, nem quantos colares se deve usar”. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/gandhyoficial/>.
4. Repressora do ponto de vista daqueles que se sentiram ofendidos com a ação da Igreja, a qual, por sua vez considerava que agia com legitimidade.

tante das religiões afro-brasileiras e um do budismo. O fato foi amplamente noticiado pela mídia, inclusive evangélica.

No ano de 2013, outro evento inter-religioso abriu os festejos do Bonfim⁵. Desta vez o evento contou com a participação do Coral São Francisco (que fez a abertura), do padre Valson Santos Sandes (vigário da Basílica da Conceição da Praia), de Ida Meireles (coordenadora da Organização Brahma Kumaris para a região Nordeste), Marcelo Mariano Cadidé (representante da Federação Espírita da Bahia), Tata Anselmo Santos (Sacerdote do terreiro de candomblé angola Mokambo) e o pastor Charleston Soares (Igreja Batista Avivamento Profético). Além das autoridades religiosas estavam presentes no culto, o prefeito municipal de Salvador, Antonio Carlos Magalhães Neto, o presidente da Câmara Municipal de Vereadores, Paulo Câmara, o presidente da Assembleia Legislativa da Bahia, Marcelo Nilo; o chefe da Casa Civil do Estado, Rui Costa e outras autoridades civis e religiosas. Após a cerimônia o cortejo seguiu para a Colina Sagrada, onde se encontra a Basílica Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador na Bahia.

As relações de longa data, mantidas entre governos local e estadual e as comunidades afro já foram densamente estudadas e não constituem fatos inéditos no contexto nacional e, sobretudo, na Bahia, conforme demonstrou Santos, 1994. Entretanto, um dos fatores que impulsionou tanto a realização da cerimônia inter-religiosa quanto a presença oficial de autoridades civis na edição de 2013 da Festa do Bonfim, fora a sua inscrição como patrimônio imaterial nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), naquele ano.

No comunicado sobre o tombamento, o órgão público federal ao justificar o feito, narra da seguinte forma o festejo:

A Festa do Senhor do Bonfim, realizada sem interrupção desde o ano de 1745 e que atrai para a capital baiana o maior número de participantes, depois do carnaval, articula duas matrizes religiosas distintas – a católica e a afro-brasileira – assim como envolve diversas expressões da cultura e da vida social soteropolitana. A Festa do Bonfim, que ocorre desde o século XVIII e possui origem

5. Disponível em: <http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/lavagem-do-bonfim-comeca-com-culto-interreligioso/> Acesso em 12 de abril de 2013.

na Idade Média (península ibérica), tem fundamento na devoção do Senhor Bom Jesus, ou Cristo Crucificado, está profundamente enraizada no cotidiano da cidade e é elemento importante na constituição da identidade baiana. Embora se recrie a cada ano, seus elementos básicos e estruturantes permaneceram os mesmos, ou seja, a Novena, o Cortejo, a Lavagem, os Ternos de Reis e a Missa Solene. Mais que uma grande manifestação religiosa da Bahia, a celebração é uma referência cultural importante na afirmação da baianidade, além de representar um momento significativo de visibilidade para os diversos grupos constituidores da sociedade soteropolitana. A celebração que integra o calendário litúrgico e o ciclo de Festas de Largo da cidade de Salvador reúne ritos e representações religiosas (além de manifestações profanas e de conteúdo cultural), durante onze dias do mês de janeiro. Os festejos começam um dia após o Dia dos Santos Reis e terminam no segundo domingo depois da Epifania, no Dia do Senhor do Bonfim. Um dos pontos altos da Festa, e que a individualiza no conjunto das Festas de Santo e Festas de Largo da cidade de Salvador, é a Lavagem do Bonfim, que se segue ao Cortejo de cerca de oito quilômetros, realizada por baianas e filhas de santo, acompanhada por um enorme contingente de moradores, turistas e de devotos do Senhor do Bonfim. Os rituais e celebrações da Festa ocorrem em diversos espaços da cidade de Salvador, tendo seu ponto focal na Basílica Santuário Senhor Bom Jesus do Bonfim, na Colina Sagrada, península de Itapagipe. Esta igreja, construída para abrigar a imagem do Senhor do Bonfim trazida de Portugal no século XVIII, é monumento tombado pelo Iphan desde 1938. Como Festa de Largo, incorpora práticas religiosas do catolicismo e do Candomblé, associando o culto dos orixás ao culto católico tradicional. (Iphan, 2013).

Embora a Lavagem do Bonfim, conforme apontamos acima, guarde estreita relação com a cosmologia religiosa de origem africana, ao ser tombada pelo órgão federal como patrimônio nacional é feito dentro do escopo das “festas religiosas católicas”, ressaltando-se o fato de que são realizadas uma novena, o cortejo e a lavagem. Os aspectos da religiosidade afro-brasileira embora presentes na descrição do evento, são evocados em referenciada como “constituidora da identidade brasileira e manifestação com grande capacidade de mobilização social” (idem). Desse modo, as expressões afro são minimizadas sendo citadas somente enquanto articuladoras ou representativas de

certa “brasilidade”. Esse fato fica mais evidente, uma vez que na cerimônia de entrega do título de Patrimônio Imaterial Nacional à Festa do Bonfim foi realizada após uma missa, na catedral da cidade, e foram agraciados o governador do Estado da Bahia, o prefeito municipal soteropolitano, o arcebispo da Arquidiocese de Salvador, o superintendente regional do Iphan-BA, o juiz da secular Irmandade do Nosso Senhor do Bonfim e Nossa Senhora da Guia, mas nenhuma personalidade afro-religiosa.

Nessa mesma edição da festa, em 2013, a vice-prefeita de Salvador, caracterizou-se com os trajes típicos de baiana para pagar uma “promessa” (Correio, 2013), e a fala da ex-candidata à vice-prefeita da cidade baiana de Pelegrino, Olívia Santana, sintetizou bem essa relação: “Aqui é o lugar para abrimos os olhos para as manifestações populares e as cobranças do povo. A fé se encontra com a política” (Correio, 2013, grifo meu).

Esse complexo quadro apresentado acima, mostra que em torno de um evento o “religioso” e o “político” são postos em diálogo no espaço público, e as fronteiras entre público e privado, sagrado e profano aparecem de maneira permeáveis. Do mesmo modo, categorias de classificação étnica-racial são evocadas nos seus múltiplos sentidos. O encontro entre a “fé” e a “política” é estabelecida num evento que é “religioso” (afro e/ou católico”, portanto, “sagrado”) e turístico (pertencente ao patrimônio cultural imaterial brasileiro, de modo, “profano”). Nesse contexto os conflitos entre a Igreja Católica e as religiões afro-brasileiras podem se tornar mais evidentes ou minimizados em nome de um pretense diálogo inter-religioso (Oliveira, 2016). Releva notar, que os evangélicos, por meio da Igreja Batista local, também se fazem presentes compondo uma cena rica de significados.

Nos atos apresentados acima, se destaca o fato de que estão interconectados por narrativas sobre os sujeitos e eventos históricos, que produzem (novos) entendimentos sobre cada um deles. Nesse sentido, o objetivo deste texto é refletir como grupos socialmente subalternizados tem empreendido esforços em “recontar a história que não foi contada” (Reginaldo, 1995), isto é, tem disputado a prerrogativa de tornar públicas e também oficiais suas próprias narrativas de si. Especificamente, trata-se aqui de refletir sobre o modo pelo qual agentes pertencentes às religiões de matrizes africanas tem se apresentado no espaço público enunciando novas perspectivas sobre a presença negra no Brasil.

Aqui acompanhamos a os grupos do movimento negro, destacando o seu caráter educador (Gomes, 2017), sobretudo nos últimos anos, tem continuamente revisitado o modo pelo qual a presença dos africanos e seus descendentes foram fora retratada pela história oficial do Brasil. Nesse aspecto, desde a promulgação da lei 10.639 (de 9 de janeiro de 2003), que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9396/1996), para instituir o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira no currículo da educação básica, revelando que, a cada mudança no sistema político brasileiro, os negros têm sido expropriados de seus valores materiais, sociais e religiosos, vê-se multiplicar os esforços de vários agentes no sentido de efetivar um narrativa sobre os negros que os coloque como sujeitos dos processos históricos.

Tem-se como argumento central a perspectiva que, desde a reabertura democrática a partir da promulgação da Constituição Federal em 1988, faz-se necessário evidenciar as condições socio-materiais nas quais se encontra a população afrodescendentes. Mais do que denunciar o racismo (nas suas várias vertentes e formas de expressão) e os processos de invisibilização desses sujeitos, é imperativo destacar sua participação decisiva na constituição da identidade cultural nacional, as várias formas de resistência às violências sofridas e, sobretudo, positivar todas a expressões de origem africana, sejam elas culturais, estéticas, epistemológicas ou religiosas.

O tema aqui abordado dialoga com as perspectivas de revisar intensamente a história a partir de certos termos paradigmáticos emprestando-lhes novos sentido. Essa forma de olhar para os eventos históricos coloca em evidência um presentismo (Hartog, 2003) comum tanto à narrativa religiosa, quanto mítica.

Assim, com o regime de historicidade toca-se a uma das condições de possibilidade da reprodução de histórias: segundo as relações específicas do presente, do passado e do futuro, certos tipos de histórias são possíveis e outra não. (Hartog, 2003, p. 28, minha tradução).⁶

6. “avec le régime d'historicité on touche ainsi à l'une des conditions de possibilité de la production d'histoires : selon les rapports respectifs du présent, du passé et du futur, certains types d'histoire sont possibles et d'autres non” (Hartog, 2003, p. 28).

Numa palestra realizada em 2009, Chimamanda Ngozi Adichie discorreu sobre os “perigos da história única”. A escritora nigeriana chamou a atenção para o fato de que as narrativas sobre os sujeitos ajudam a conformar os estereótipos sobre pessoas e grupos, os quais são acionados nas relações cotidianas e podem produzir e reproduzir desigualdades e violências. “Histórias importam”, diz a escritora, “várias histórias importam”, pois a partir de várias narrativas torna-se possível substituir as imagens preconceituosas, por um repertório denso e complexo sobre si mesmo e sobre os outros. E prossegue: “histórias únicas criam estereótipos. E o problema com os estereótipos não é que eles sejam mentiras, mas incompletos. Eles fazem várias histórias se tornarem uma única história” (Adichie, 2009).

Ao normatizar o dispositivo legal que incluiu o ensino da temática africana e afro-brasileira, o parecer do Conselho Nacional da Educação destaca que “Não se trata de mudar um foco etnocêntrico marcadamente de raiz europeia por um africano, mas de ampliar o foco dos currículos escolares para a diversidade cultural, racial, social e econômica brasileira” (Brasil, 2004, p. 8).

No exercício de apresentar outras narrativas sobre a população negra, dois enfrentamentos são necessários (os quais estão intimamente relacionado): o combate ao racismo e a intolerância religiosa. Para tanto, uma das estratégias desenvolvidos por agentes religiosos afro, sido a dos terreiros de candomblé como “pequenas Áfricas no Brasil” (Bastide, 1960), ou mais especificamente: como territórios tradicionais de matriz africana. Isso significa que não se trata apenas de reconhecer a importância desses espaços, suas liturgias e os sujeitos que a vivenciam como algo do passado passado, mas de sua continuidade até o presente, de tal forma que levando em consideração sua essa perenidade no espaço e no tempo, tais práticas mereceriam hoje serem consideradas como patrimônios (Oliveira, 2017).

Nessa nova configuração o patrimônio se encontra ligado ao território e a lembrança que operam, tanto uma quanto outra, como vetores de identidade: a palavra-chave dos anos 1980. Mas trata-se menos de uma identidade evidente e certa de si do que de uma identidade sempre inquieta, ameaçada de desaparecer ou já largamente esquecida, obliterada, reprimida: de uma identidade a procura dela mesma, a ser exumada, bricolada ou mesmo inventada. Nessa acepção o patrimônio não serve para definir menos o que se possui, o que se

tem, mas circunscreve o que se é, sem o saber ou mesmo ter podido sabe-lo. O patrimônio se apresenta como um convite à anamnese coletiva (HARTOG, 2003, p. 165, tradução minha).⁷

Nesse sentido, mais do que “inventar tradições”, elas são atualizadas na prática por meio das políticas públicas voltadas para a população negra, sobretudo no campo da cultura: como tombamento de terreiros e estabelecimento de dias de celebração da memória afro (como a celebração do dia 20 de novembro, data de comemoração da morte de Zumbi dos Palmares).

Entretanto, é preciso considera que tais usos políticos da história não se apresentam como uma ferramenta restrita às minorias no embate público por reconhecimento de direitos, mas “a história tem sempre produzido visões sobre o mundo que comportam indissociavelmente um elemento político, cujo uso, consciente ou não era, em todo modo, inevitável” (Levi, 2001, p. 26, tradução minha)⁸.

A partir da descrição etnográficas de uma manifestação pública protagonizados por religiosos de matriz africana, em defesa da diversidade cultural e o combate a intolerância religiosa, pretende-se demonstrar como esses agentes tem contribuído significativamente para borrar as fronteiras do religioso e produzir novas e possibilidades de se pensar a presença negra no Brasil.

MANIFESTAÇÕES AFRO CONTRA A INTOLERÂNCIA RELIGIOSA

Diferente do caso francês no qual, em nome da laicidade do Estado, pretende-se depurar do espaço público manifestações e símbolos que guardem

7. “Dans cette nouvelle configuration le patrimoine se trouve lié au territoire et à la mémoire, qui opèrent l’un et l’autre comme vecteurs de l’identité : le maître mot des années 1980. Mais il s’agit moins d’une identité évidente et sûre d’elle-même que d’une identité s’avouant inquiète, risquant de s’effacer ou déjà largement oubliée, oblitérée, réprimée : d’une identité à la recherche d’elle-même, à exhumer, à bricoler, voire à inventer. Dans cette acception, le patrimoine en vient à définir moins ce que l’on possède, ce que l’on a, qu’il ne circonscrit ce que l’on est, sans l’avoir su ou même sans avoir pu le savoir. Le patrimoine se présente alors comme une invite à l’anamnèse collective” (Hartog, 2003, p. 165).
8. “l’histoire a toujours produit des visions du monde qui comportaient, indissociablement, um élément politique dont l’usage, conscient ou inconscient, était de toute façon inévitable” (Levi, 2001, p. 26).

alguma relação religiosa, relegando-as ao espaço privado dos templos e das residências dos fiéis, no Brasil, o esforço político para assegurar a laicidade do Estado é realizado na perspectiva de que toda e qualquer religião tenha a possibilidade de se manifestar no espaço público. De fato, o artigo quinto da Constituição Federal Brasileira de 1988, assegura que “é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias” (Brasil, 1988).

Portanto, ao invés de expurgar do espaço público símbolos religiosos, eles são barrocamente apresentados. Em um país, em que quase 95% da população se diz pertencente a uma religião, de acordo com o censo demográfico realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), é comum observar a presença de crucifixos em estabelecimentos oficiais, placas nas entradas das cidades com dizeres “[nome da cidade] é do Senhor Jesus”, ou estátuas de deuses africanos em locais públicos. Atualmente, porém, a legitimidade da presença desses símbolos tem provocado um grande debate⁹.

A profusão desses símbolos nos espaços públicos, bem como a enorme quantidade de templos religiosos espalhados pelas cidades, pode fazer crer, que no “país da mestiçagem”, a pluri-religiosidade é isenta de conflitos. Ora, assim, como no campo racial o preconceito está presente e marca as relações interpessoais, a intolerância religiosa também possui suas facetas, por vezes mais ou menos explícitas; entretanto, a maior parte delas contra um grupo específico: as religiões afro-brasileiras.

Conforme anunciou-se acima, foi como uma maneira de combater essa violência que líderes religiosos afros começaram a desenvolver, no espaço público, ações de denúncia da intolerância religiosa. Em São Paulo, uma manifestação que tem ganhado eco é o evento *Águas de São Paulo*, que nasceu sob inspiração da Lavagem do Bonfim (na Bahia) e da Caminhada contra a Intolerância Religiosa (do Rio de Janeiro), o primeiro de cunho religioso e o segundo político.

9. O trabalho de Emerson Giumbelli (2013), por exemplo, analisa esta controvérsia.

AFRO CORTEJOS: as águas de São Paulo

Idealizada por Iyá Edelzuita de Oxaguiã, o Águas de São Paulo surge como um movimento para dar visibilidade ao “Dia das Tradições das Raízes de Matrizes Africanas e Nações do Candomblé, Umbanda e seus segmentos” (estabelecido em São Paulo, pela Lei Municipal – 14.619/07). Ao longo dos anos o evento ganha corpo e é institucionalizado e assumido por pais e mães-de-santo. Um dos objetos do movimento é “denunciar atos de preconceito e de vilipêndio a Laicidade garantida na Constituição Federal, promoção da Cultura de Paz, liberdade religiosa e preservação das tradições de matriz africana¹⁰.

Movimento social e religioso, como é definido pelos seus organizadores, realiza-se anualmente no centro de São Paulo (inicialmente no dia 25 de janeiro, dia em que se comemora o aniversário da cidade; mas essa data não é fixa, a edição de 2016 foi programada para acontecer no mês de outubro).

Inspirado na Lavagem do Bonfim (na Bahia) e na Caminhada contra a Intolerância Religiosa (do Rio de Janeiro), foi iniciado com um cortejo no centro da cidade e São Paulo, partindo do Vale do Anhangabaú até o Largo do Paissandu onde se encontra a estátua da Mãe Preta, a qual foi lavada ritualmente. A programação englobou apresentações culturais como afoxés, samba de roda e toques rituais (das várias nações do candomblé e da umbanda); discurso de políticos e religiosos e o cortejo, o qual se desenrolou durante um dia inteiro.

A sétima edição ocorreu em outubro de 2013 e o público ficou abaixo da expectativa dos organizadores, segundo os comentários informais que se ouvia ao longo do evento. Realizado no Vale do Anhangabaú, no centro de São Paulo, o evento contou com apresentações culturais, um cortejo embalado por afoxé (que naquele ano ficou a cargo do grupo Ile Omo Dada, conduzido por mãe Wanda de Oxum) até a estátua da Mãe Preta, no Paissandu, a qual foi lavada ritualmente com água de cheiro e enfeitada com flores brancas e amarelas.

10. Cf. página oficial do grupo. Disponível em: <https://www.facebook.com/aguasdesaopaulo/>. Acesso em 14 de março de 2015.



Figura 1: Escultura em homenagem à Mãe Preta, ao fundo a Igreja do Rosário dos Homens Pretos. Foto do autor, SP, 2010.

Sob a bandeira da “luta contra a intolerância religiosa sofrida pelos adeptos dos cultos de matriz africana”, a sétima edição contou com o apoio da Prefeitura de São Paulo, da Secretaria Municipal de Promoção da Igualdade Racial (SMPPIR/SP), da Assessoria de Gênero e Etnias da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e dos gabinetes da Deputada Estadual Leci Brandão e dos Vereadores Orlando Silva e Laércio Benko, os quais estiveram presentes. O ato contou ainda com a participação de várias personalidades do universo religioso afro, como o babalaô Ivanir dos Santos interlocutor da Comissão de Combate à Intolerância Religiosa (CCIR-RJ), e o pai-de-santo Francisco d’Oxum (que foi candidato a deputado estadual em São Paulo e participa das missas afro na igreja Nossa Senhora Achiropita)¹¹.

11. A relação do pai Francisco de Oxum com a Igreja Católica foi analisada em minha pesquisa de mestrado, inclusive ele foi um dos entrevistados devido a sua aproximação com a Pastoral Afro-brasileira da Igreja N. Sra. Achiropita, localizada no bairro Bela Vista, em São Paulo. Para maiores informações sobre esta relação vide Oliveira 2016.

O evento, cuja concentração estava agendada para às 9h, começou efetivamente por volta das 11h com uma louvação aos orixás, feita por alabes do candomblé nagô, depois seguiu-se a fala das autoridades civis e religiosas presentes. O Balalorixá Ofaniré (presidente do movimento) explicou o motivo da lavagem da estátua do Largo do Paissandu: “O monumento Mãe Preta¹² é o símbolo mais marcante da ancestralidade africana em São Paulo e representa as mulheres negras que lutaram e ainda lutam pela manutenção das tradições e da liberdade religiosa”.

O Vale do Anhangabaú é caracterizado como um grande espaço ao ar livre, formado pelas praças Ramos de Azevedo, próxima ao Viaduto do Chá (onde encontra-se a prefeitura municipal) e pela Praça do Correio, que termina sob o Viaduto Santa Efigênia, esses dois extremos são interligados pela Avenida São João, que nasce no Largo da Bolsa de Valores e se descortina num grande calçadão até o Largo do Paissandú (todo esse trecho é reservado aos pedestre e destinado somente aos pedestres, a partir do Largo do carros estão autorizados). Esse espaço é utilizado para um conjunto de atividades diversas desde manifestações políticas até feiras e shows organizados pela prefeitura.

O Águas de São Paulo serve-se desse local para realizar seu evento anualmente. Num dos extremos, sob o Viaduto do Chá, montou-se o palco onde ocorre as apresentações artísticas e as lideranças fizeram seus discursos; na frente do palco foram colocadas uma centena de cadeiras, as quais foram cercadas por uma grade de ferro de aproximadamente um metro de altura, criando um espaço reservado entre o grande público e os “convidados ilustres” (autoridades civis e religiosas). A maioria das pessoas vestiam branco com as indumentárias típicas das religiões afro-brasileiras: guias no pescoço, dorso na cabeça, pano da costa sobre os ombros, saiotes ou ainda os ternos típicos do candomblé angola e da umbanda. O clima era de festas: as pessoas riam e conversavam animadamente, a música só foi silenciada no momento dos discursos, hora ouvia-se um grupo de percussão (que tocava seus instru-

12. De autoria do artista Júlio Guerra, a obra em homenagem à Mãe Preta (termo que também designa popularmente a obra) foi inaugurada em 23 de janeiro de 1955, como parte das comemorações de encerramento do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Optou-se pelo Largo do Paissandu, na região central da capital paulista, pois ali já se encontra a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, seda da irmandade tricentenária de mesmo nome.

mentos no meio do povo), hora era o som mecânico quem reverberava cantiga às divindades *afros* ou sambas com temática afro-religiosa.

A manifestação dividiu-se em três momentos consecutivos: introdução, cortejo e shows. Na introdução, após as palavras de acolhida feita pelo presidente do Águas de São Paulo, seguiu-se uma louvação inicial aos deuses e imediatamente passou-se às falas das autoridades.

O segundo momento foi o cortejo, durante o qual entoaram-se cânticos de louvor à deidade da criação, Oxalá, e para Oxum, divindade do amor e das águas doces. Segundo os organizadores “as canções remeteram à criação do universo, segundo a mitologia ioruba, e levarão a mensagem do clamor pela paz religiosa em São Paulo”. Partiu-se do palco em direção à estátua da Mãe Preta, localizada no Largo do Paissandu: a frente ia os pais e mães de santo de braços dados, seguidos pelos afoxés e todo o povo que cantava e dançava alegremente. Diante da imagem, foram entoados mais cânticos à Oxum, discurso inflamado contra a intolerância religiosa e por fim, a libação com água perfumada.



Figura 2: Águas de São Paulo - Cortejo. Foto do autor, SP, 2010.

Após o cortejo e lavagem da estátua, os presentes retornaram para diante do palco afim de acompanharem as apresentações gratuitas de música e de dança, que contou com a participação de Carol Aniceto, Chapinha do Samba da Vela, Samba de roda do Pai Tonhão, Mc Lenda ZN, Rose Calixto, Liz Hermann, Arrastão Do Beco e um show especial de encerramento com a cantora Fabiana Cozza, que acabara de gravar um DVD especial em homenagem à Clara Nunes.

É importante ressaltar que o movimento As Águas de São Paulo foi institucionalizado, e atualmente possui inúmeras parcerias, inclusive com a Fundação Cultural Palmares, para a realização do encontro “Olhares de Dentro: Presença das matrizes africanas na cidade de São Paulo”. O evento fez parte da agenda de comemoração dos 25 anos da fundação e contou com um debate para analisar as religiões de matriz africana sob os pontos de vista cultural, acadêmico, político e de comunicação na cidade de São Paulo.

Parece-nos, portanto, que pais e mães-de-santo com trânsito na academia, nos órgãos públicos (sobretudo naqueles responsáveis pela promoção da igualdade racial e combate à discriminação nas esferas municipal, estadual e federal) e na sociedade civil organizada (em instituições como o INTECAB, a CCIR etc.) tem apresando uma postura em que as religiões afro-brasileiras (agora defendidas como de “matriz africana”) são vitimadas em função de seu pertencimento étnico ou racial de origem, ou seja, os ataques a estas religiões são motivados por racismo. Tal explicação encontra eco, sobretudo após a consagração, por parte do governo e de alguns trabalhos acadêmicos, que as apresentou como lócus da cultura africana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Diálogos para além do terreiro: a academia e o poder público

A circulação de intelectuais, políticos e artistas nos *terreiros* não se configura por si só uma novidade, tal como já vimos apontando ao longo desse trabalho. Mesmo as manifestações públicas de apoio às lideranças afro-religiosas, suas casas ou ao conjunto das religiões afro-brasileiras já vem de longa data. Jocélio Teles do Santos, em um trabalho publicado em 2005, descreveu e analisou essa complexa relação que mescla aproximações e distanciamentos,

favorecimentos e perseguições, tendo como campo empírico o cenário baiano, cujas conclusões podem ser expandidas para o contexto nacional.

Como demonstra o antropólogo, embora desde 1946 a Constituição Federal assegure a liberdade de culto, a adoção de medidas efetivas por parte dos Estados para o cumprimento da lei é recente, nesse cenário é possível observar algumas alianças entre os terreiros baianos e o poder público, em parte mediada pelos intelectuais. Dois eventos atestam essa aliança: as comemorações do cinquentenário da liderança de Mãe Menininha do Gantois¹³ com a ida de adeptos do candomblé à sede do governo do Estado da Bahia durante a gestão de Antonio Carlos Magalhães e as repercussões do ato de liberação dos terreiros da ação policial¹⁴, por meio da promulgação da Lei Estadual 25.095, de 15 de janeiro de 1976, promulgada pelo governador Roberto Santos (Santos, 2005, p. 143).

O escritor Jorge Amado, o fotógrafo Pierre Verger e o artista plástico Carybé organizaram a festa de comemoração dos cinquenta anos de liderança de Mãe Menininha. O evento contou com a presença de intelectuais, da elite política (do governador da Bahia, Antonio Carlos Magalhães; prefeito de Salvador, cônsul dos Estados Unidos, diretor-geral da polícia federa entre outros).

Embora o cinquentenário possa ser lido como o reconhecimento oficial da legitimidade do candomblé – afinal tivemos uma representação estatal no espaço religioso – seria a absorção de signos dos terreiros o fato a ser destacado na tessitura oficial. (idem, p. 144).

Há certa continuidade entre esses dois eventos, de acordo com Jocélio Silva, num as autoridades estão no espaço sagrado e desterram uma placa de bronze comemorativa; noutra as filhas e mães-de-santo estão nos espaços públicos e oferecem aos chefes políticos “oferendas saídas dos segredos do

13. Escolástica Maria da Conceição Nazaré, a Mãe Menininha Gantois, foi uma importante sacerdotisa do candomblé baiano, e uma das mais influentes mães-de-santo do Brasil. Nascida em 1894 em Salvador, assumiu o comando do Ilê Iyá Omin Axé Iyamassé (o “terreiro do Gantois”, em 1922).
14. Convém destacar que o Decreto-Lei 1.202, de 8 de abril de 1939, no seu artigo 3º proibia aos Estados e Municípios “Estabelecer, subvencionar ou embargar o exercício de cultos religiosos”. Esse dispositivo jurídico não era observado, em muitos estados, como demonstra o caso baiano.

seu culto” (idem, p. 146). E prossegue o antropólogo considerando que, se do ponto de vista dos adeptos do candomblé acontece à incorporação do discurso do sagrado no espaço público; o discurso oficial destaca a valorização da herança cultural africana na Bahia, aliás, esse aspecto já havia sido anunciado em 1973 com a criação da BahiaTursa (órgão estatal responsável em divulgar as atrações turísticas do estado baiano, através da revista *Viver Bahia*; e, nesse sentido, ressaltava a presença dos signos do candomblé na configuração do espaço público).

O poder público, portanto, se manifesta como uma instância capaz de promover e também regular a religião em nível de legitimação social, através do que foi elevado como uma das nossas representações nacionais: a cultura de origem africana. (Santos, 2005, p. 155).

Essa assertiva de Jocélio Santos continua válida e nos permite entender a relação atual entre *terreiro* e poder público. Convém destacar que esse processo que se desenrolou de maneira paradigmática no contexto baiano, teve suas consequências reverberada em todo território nacional, uma vez que ela que o diálogo entre lideranças religiosas, políticas e acadêmicas extrapolam o contexto estadual e atinge a esfera nacional, sobretudo aliada ao movimento negro e a luta pelos direitos a população negra, acentuado na década de 1980. A seguir, veremos alguns exemplos de como essas alianças têm se replicado na atualidade e os novos contornos que elas têm assumido.

Conforme demonstrou-se acima, quanto mais avançam as políticas públicas de valorização das heranças africanas no Brasil, menos os espaços de culto afro são vistos como “religiosos”. Ou seja, tendo como caso exemplar os candomblés, quanto mais eles são reconhecidos como “lócus da cultura negra no Brasil”, menos são vistos como “religião”, a tal ponto de serem reconhecidos oficialmente como “povos tradicionais de matrizes africanas”.

As “pequenas Áfricas” presentes nos terreiros, ao ganhar maior visibilidade na literatura (p. ex. na obra de Jorge Amado), na fotografia (p. ex. Pierre Verger), nas artes plásticas (p. ex. Carybé) e na música – desde o samba à bossa, como demonstrou Rita Amaral e Vagner Silva (2006) – seus “representantes”, pais e mães-de-santo, passam também a dialogar mais diretamente com

figuras da academia e do poder público, negociando políticas de valorização das “tradições afro-religiosas”, cujo ápice são as políticas de patrimônio.

Claro que afirmar que os terreiros são “povos tradicionais” não exclui necessariamente o caráter religioso desses espaços e das ações ali praticadas, entretanto, elas são minimizadas. Por isso, o poder público passa a desenvolver e financiar projetos gestados por liderança afro-religiosas, uma vez que elas seriam lideranças comunitárias e não somente religiosas e a fleuma laica do Estado não permite o intercâmbio com o a religião.

O caráter, por assim dizer, “religioso” desses “povos tradicionais” vem à tona, geralmente, nos momentos de conflito, no embate público entre grupos religiosos distintos (em geral entre afros e cristão). De fato, é diante de ações consideradas como intolerantes que as fronteiras da “religião” se sobrepõem as da “cultura”. Dito de outra forma, diante dos ataques de algumas lideranças de igrejas evangélicas (sobretudo neopentecostais) contra símbolos, espaços e culto ou adeptos de alguma religião afro-brasileira, é possível visualizar com clareza as fronteiras entre o “religioso” e o “cultural”. Por exemplo, o ataque às imagens dos orixás dispostas em espaços públicos é feito não porque elas são expressões das culturas africanas no Brasil, mas justamente por serem identificadas como pertencentes a um regime de crença específico que, segundo os “intolerantes”, precisa se “aniquilada”.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. TED Global 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/up-next.
- ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araujo. *Movimento negro e “democracia racial” no Brasil*: entrevistas com lideranças do movimento negro. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005.
- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner G. Foi conta para todo canto: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, n. 34, 2006, p. 189-235.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*. São Paulo: Pioneira, 1989[1960].
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRASIL. *Constituição Federal*, 1988.
- BRASIL. *Parecer CNE/CP nº 003/2004 sobre as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/003.pdf>.
- BRASIL. *Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm. Acesso em 13 junho 2014.
- GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: Saberes construídos na luta por emancipação*. Petrópolis, RJ: vozes, 2017
- SANTANA, Moisés de M. (orgs). *KuléKulé – Educação e identidade negra*. Maceió: ADUFAL, 2005, p. 8-17.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil, 2003.
- IBGE. *Metodologia do Censo Demográfico 2000*. Rio de Janeiro: IBGE, 2003.
- IPHAN, 2013: <http://portal.iphan.gov.br/>.
- LEVI, Giovanni. Le passé lointain – sur l’usage politique de l’histoire. In: HARTOG, François & REVEL, Jacques (eds). *Les Usages politiques du passé*. Paris: Éditions de l’EHESS, 2001, p. 26-37.
- MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio Janeiro: Pallas, Universidade Cândido Mendes, 2003 [1992].
- OLIVEIRA, Rosenilton Silva de. *Orixás: a manifestação cultural de Deus: uma análise das liturgias católicas “inculturadas”*. Rio de Janeiro: Mar de Ideias, 2016.
- _____. *A cor da fé: identidade negra e religião*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Tese de doutorado, 2017.
- REGINALDO, Lucilene. *A história que não foi contada: Identidade negra e experiência religiosa na prática do grupo de união e consciência negra (1978-1988)*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). PUC, São Paulo 1995.

- SANTOS, Jocelio Teles. *O poder da cultura e a cultura do poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: EdUFBA, 2005
- VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: Edusp, 2000. [1957].
- AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- GIUMBELLI, Emerson. *O fim da religião: dilemas da liberdade religiosa no Brasil e na França*. São Paulo: CNPq/Pronex/Attar Editorial, 2002.
- ORO, Ari Pedro; STEIL, Ari P.; GIUMBELLI, Emerson; CIPRIANI, Roberto (orgs.). *Religião no espaço público: atores e objetos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

O ESPAÇO, O ESPORTE E O LAZER

considerações bachelardianas

Soraia Chung Saura
Ana Cristina Zimmermann¹

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso (Bachelard, 1990, p. 202).

INTRODUÇÃO

Atualmente, tendo em vista que o conhecimento acadêmico admite, ou ainda busca assumir uma relação mais complexa, sensível e integrada com saberes para além da exclusividade da racionalidade instrumental, pensamos no fazer ciência admitindo uma razão sensível (Maffesoli, 2001a, 2001b). Deste

1. Professoras do Departamento de Pedagogia do Movimento do Corpo Humano da EEFÉ-USP; orientadoras nos Programas de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (Cultura, Filosofia e História da Educação) e da Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo (Estudos Socioculturais do Movimento Humano). E-mail: soraiacs@usp.br / ana.zimmermann@usp.br.

modo, vimos ao longo dos anos buscando incorporar à ciência, para além da razão e juntamente com ela, parâmetros de sensibilidade, quais sejam: percepções e corporeidade (Merleau-Ponty, 1994); devaneios e imaginação (Bachelard, 1988); imagens e imaginário (Durand, 2002), dentre outros conceitos, autores e autoras que vêm no movimento da própria ciência aderindo a estes parâmetros. Isso tem nos permitido, ao longo dos anos, ampliar as interrogações científicas e estabelecer um franco diálogo da ciência com o movimentar-se (Trebls, 1992, 2003; Kunz, 1998, 2000, 2001; Kunz e Marques, 2019), e deste com as artes, com o espaço, com a poética e assim por diante.

É intenção deste texto explorar algumas contribuições da fenomenologia da imagem bachelardiana para estes campos de estudos, assim que brevemente apresentamos a relação desta fenomenologia com a imagem e a imaginação. Neste capítulo especificamente, discutimos a relação com o espaço a partir deste referencial, por entendermos que o espaço apresenta uma relação determinante nas convergências entre corpo/arte/arquitetura/educação. Na confluência dessas áreas, novos questionamentos têm surgido, tanto para a área pedagógica quanto para a área da atividade física, do esporte e lazer, sobretudo sobre o papel e a importância do corpo. Na educação, por exemplo, se o corpo estava esquecido na sala de aula, abandonado sobre uma cadeira e sustentado na racionalidade; hoje, à luz do entendimento desta razão sensível, este corpo e toda sua história passam a ser incorporados à relação de ensino aprendizagem, sendo o conhecimento absorvido de modo mais ativo e perceptivo. Deste modo, corpo e mente são entendidos não como paradoxais, mas como complementares, à luz deste referencial.

Abre-se todo um novo campo de possibilidades e investigações. O espaço, menos pragmático e mais vivido, traz em si diversos elementos. Provocadores, desafiadores, convidativos, criativos. É no rigor científico, na observação acurada, nas descrições e relatos, também no aprofundamento teórico, que encontramos a matéria prima sobre a qual nos debruçamos neste novo paradigma científico que nada mais é do que a apresentação de um imaginário científico mais complexo, complementar e integratório entre-e-inter-áreas.

BACHELARD E A FENOMENOLOGIA

O mundo é grande, mas em nós ele é profundo como o mar.

– Rilke

A fenomenologia e a fenomenologia da imagem – esta última incluída dentro do escopo dos Estudos do Imaginário – certamente são centrais para a análise dos estudos de nossa área. Tratam mais de uma forma de olhar, interrogar e investigar o mundo do que propriamente de uma metodologia de pesquisa. Ampliam nossas relações com as dimensões estéticas e éticas. Por um lado, partindo da imagem (Bachelard, 1988) da experiência (Larossa, 2014), da percepção (Merleau-Ponty, 1994), as indagações nos obrigam a olhar as coisas do mundo com atenção e minúcia antes de conceituá-las. Buscamos cercar e inquirir os elementos imprescindíveis e essenciais que compõem os fenômenos. Sem distanciamentos, sem intentar explicá-los a priori, mas antes e sobretudo, perscrutá-los em seus detalhes e implicações com o homem-mundo. Buscando recorrências (Saura e Meirelles, 2015), fascínios (Gumbrecht, 2007), elementos sem os quais aquela experiência seria outra e não esta (Zimmermann, 2010; Zimmermann e Saura, 2017), gestos e potencialidades. Por atuar no âmbito do sensível, é imprescindível a inclusão da experiência estética e de seus elementos no debate (Zimmermann e Saura, 2016). O que é considerado belo, bonito e porquê, quais os componentes que constituem tal beleza, porque buscamos coesão, equilíbrio, organização, o que nos mobiliza em uma prática.

Ao buscar investigar a relação do ser no mundo, consideramos as pessoas, os sujeitos da experiência. Levantamos componentes particulares, mas buscamos o que nestes fundamentos individuais se repetem como possíveis traços de nossa existência. Neste sentido, perseguimos a subjetividade. A abordagem fenomenológica enfatiza tal experiência individual, mas busca nelas o que seria verdadeiro para todo ser humano, a fim de realizar postulados mais gerais, não apenas observações particulares. Persegue assim as características da existência humana (Martinková e Parry, 2011), e isso constitui, por fim e ao cabo, a *subjetividade*. Um exercício ético de maior grandeza na medida em que as descrições, reflexões e análises caminham em direção ao outro e ao que ofereço – ou posso oferecer – ao mundo. Partimos sempre

da experiência, pois “uma experiência nova e verdadeira põe à experiência o método de experimentar: ela agita e obriga o pensamento a renegar-se constantemente”, pois para Bachelard, “a experiência enriquece as categorias e renova o pensamento” (Dagognet, 1965, p. 29).

Em torno destes trajetos fenomenológicos e nas percepções do corpo humano certamente Merleau-Ponty é nuclear, posto que o movimentar-se humano no espaço é uma experiência tão primordial quanto nossa existência. Atribuir status de cidadania a este saber corporal ainda pouco reconhecido dialoga sobremaneira com a proposta merleau-pontyana, que investiga a percepção em um corpo vivo. O autor nos ajuda a recolocar questões e inverter perguntas, adotando uma postura de escuta e observação cuidadosa, própria da fenomenologia: O que esta experiência, oriunda do corpo e do movimento, seja ele artístico ou esportivo, pode ensinar sobre nós mesmos? Já Bachelard nos auxilia a olhar para estas produções imateriais do mesmo modo averiguativo. No entanto, perscruta um algo a mais nos fenômenos. As coisas do mundo, embora criadas a partir de matérias primas encarnadas em um meio físico, são consideradas uma provocação: “O mundo é minha provocação, compreendo o mundo porque o surpreendo com minhas forças incisivas, com minhas forças dirigidas” (Bachelard, 1998, p. 166).

Isto porque, para Bachelard, os fenômenos trazem em si, além das coisas do mundo, um meio cósmico e devaneante invisível aos olhos, mas próprio do universo imaginativo, revelando corpos e gestos em fluxos e inteirações simbólicas e imagéticas. O autor demonstra, por exemplo, como a utilidade por si só não justifica o desejo dos homens de habitar águas, céus, montanhas... de escalar, de voar, de surfar, de navegar, de dançar... Para Bachelard,

Foi na alegria e não na dor que o homem encontrou o seu espírito. A conquista do supérfluo dá uma excitação espiritual mais do que a conquista do necessário. O homem é uma criação do desejo, não uma criação do necessário (Bachelard, 2008, p. 39).

Ou seja, existe uma provocação das coisas do mundo, mas existe algo a mais para além da materialidade das coisas. Algo que faz despontar nossa vontade, que reaviva um diálogo encarnado no corpo. Algo que imaginamos.

Os estudos sobre a imaginação e seus elementos foram iniciados pelo autor por meio do método psicanalítico. É importante salientar que em nenhum momento abandona-se o “racionalismo ativo”, ao contrário, novos elementos e indagações são acrescentados nesta busca ontológica de um homem que não é apenas razão, tampouco apenas percepção e sensibilidade. Bachelard tem a preocupação de deixar transparecer o homem em sua totalidade. Diante da impossibilidade de separação do homem racional e sensível, ou da separação do sujeito-objeto no caso da ciência, Bachelard, busca o olhar para as coisas como novidade, como espanto, como experiência. É neste momento, a partir da obra *A Poética do Espaço* (publicada em 1957), que a fenomenologia passa a figurar como um modo de olhar as imagens de nosso repertório. Bachelard constata, para este fim, os limites do método psicanalítico, que não rompe com a razão e não traz as imagens para o corpo, mantendo-as na transição entre consciente e inconsciente. No empenho de “restituir a subjetividade das imagens” (Bachelard, 1990, p. 22), ou seja, de identificar nas imagens elementos de nosso repertório bio-cultural – a humanidade que nos atravessa – a fenomenologia é aderida como modo de esquadramento:

Só a fenomenologia, isto é, o levar em conta a partida da imagem numa consciência individual, pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjetividade da imagem (Bachelard, 1990, p. 3).

Aqui, a fenomenologia não é tão somente descritiva, mas deve “apropriar-se da força da experiência individual para a descrição. A descrição que incorpora a vivência como um dado importante não é uma servidão ao objeto” (Barbosa, 1993, p. 18). Para Bachelard, um fenômeno é constituído de traços aparentes e traços percebidos pela imaginação, e a fenomenologia da imagem nada mais é do que a tentativa de cercar o fenômeno em sua totalidade, com todas as suas possibilidades de existência.

Há neste momento um mergulho na emoção, uma busca por penetrar nas imagens com toda sua experiência, procurando descrever as coisas em todas as possibilidades de existência. A fenomenologia busca nas experiências particulares os traços de nossa humanidade. Bachelard busca-as também na experiência das imagens. Perscruta a compreensão empática que todos temos

diante das imagens, com mais de uma dezena de livros sobre os elementos, concluindo por fim que “é um *non sense* pretender estudar objetivamente a imaginação” (Bachelard, 1988, p. 46). Este saber produzido pela percepção e pela experiência, no corpo, encontra novas formas de ser indagado: o fascínio, o maravilhamento, o encanto e a comoção produzidos pelas imagens. Importa o sentimento que as imagens podem provocar, o a priori da conceituação, o impacto do encontro com uma imagem poética. Pois que “nos poemas se manifestam as forças que não passam pelos circuitos de um saber” (Bachelard, 1990, p. 5). É na literatura, portanto, que Bachelard encontra as imagens poéticas para este exercício fenomenológico de olhar o mundo com olhos primeiros. Na literatura e depois, na vida mesma. A literatura mostra-se apropriada para identificar as imagens poéticas mais recorrentes, uma vez que a literatura, exercício imagético de escrita realizado pelos homens, contém em si a produção de imagens de nosso repertório mental.

As imagens selecionadas por Bachelard são literárias. Mas também são encontradas nas coisas do mundo, de onde surge a literatura e a arte. Assim, nas obras artísticas, nas obras arquitetônicas, no espaço, no corpo, nas relações com os meios, em todo o canto somos arrebatados por imagens, acordados por elas, perseguindo-as ou abandonando-as. Temos visto como também identificamos sua presença nos esportes, nas atividades físicas e de lazer, ampliando nossas perspectivas de estudos.

BACHELARD E A IMAGINAÇÃO

Ele se deitava atrás de um pé de capim para ampliar o céu.

– Bachelard

Razão e a imaginação possuem características semelhantes por serem “ativas”, “abertas”, “criadoras”, consideradas distintas apenas em sua metodologia. Do mesmo modo, arte e ciência são apresentadas como complementares para a compreensão dos fenômenos do mundo pela via deste filósofo. Neste sentido, para Bachelard, o homem – diurno e noturno ou racional e imaginante – não apresenta uma dicotomia, mas uma unidade. Do mesmo modo, arte e ciência, não são consideradas meras reproduções e traduções do

mundo que se oferece, mas antes disso, são atividades criativas e imaginativas encarnadas no corpo. E em ambas a imaginação exerce um papel central, posto que não é um estado, mas “a existência humana ela mesma”. Bachelard confere à imaginação o status de fonte de conhecimento e investigação deste saber corpóreo. A imaginação dá vida ao imaginário, que por sua vez, dá vida às imagens. Diferentemente de Sartre, para quem a imaginação é racional e representativa; ou de Jung, para quem os arquétipos transitam em nossa mente entre inconsciente e consciente; a imaginação bachelardiana está no corpo, não sendo apenas uma faculdade mental de representar o mundo. A imaginação é a fonte mesma do ser e do pensamento. Falar sobre autonomia da imaginação é extremamente inovador para a filosofia. Até então, a filosofia considera a imaginação “a louca da casa”, onde a imagem não passa de uma representação da realidade. Bachelard diz da imagem e da imaginação não como reprodutoras da realidade, mas como produtoras das realidades existentes. Neste sentido, não há separação entre realidade e imaginário, uma vez que toda realidade é também uma representação, uma leitura, uma elaboração. Imagem, imaginação e imaginário estão ligadas entre si, pois “graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. Ela é, no psiquismo humano, a experiência mesma de abertura, a experiência mesma da novidade” (Bachelard, 2001, p. 7).

Bachelard atentou-se para os diferentes usos de imagens com interpretações coincidentes, as recorrências. Com profunda “prudência científica” (Bachelard, 1990, p. 3), aos poucos abandona a psicanálise uma vez que esta transforma as imagens em símbolos. Há uma diferença entre os símbolos da psicanálise e as imagens do imaginário: um símbolo inclina-se para o conceito, já a imagem é ativa, surge da experiência vivida. Para além de arquétipos, imagens centrais apresentam as contradições de um cosmo, a provocação das matérias do mundo, as recorrências na poética. Com capacidade empática, as imagens influenciam a compreensão, o entendimento, a própria elaboração da ciência e seus caminhos.

Sublimação dos arquétipos, mais do que meras reproduções da realidade – lembrando que a própria realidade é elaborada por nós no imaginário – ligadas às experiências do sonho e da vida mesma, estas são as imagens investigadas por Bachelard. Para ele,

todos os fenômenos têm um interior, contém qualquer coisa de escondido, de íntimo. É preciso apreender, nas formações conscientes, as formações inconscientes que se mostram e se escondem ao mesmo tempo. [...] Entretanto, é indispensável não confundir os processos do psiquismo com os processos da imaginação. A imaginação se constitui como um reino autônomo que escapa à causalidade psíquica (Barbosa, 1993, p. 16).

Não é possível, deste modo, viver explicando sonhos, conceituando símbolos. A imagem agora é libertada, sendo causa, nunca efeito. Não é coisa, mas uma dinâmica. Nos coloca no mundo e para o mundo. É visível, mas sobre tudo invisível. Busca a essência das coisas em todas as formas.

Não basta considerar a casa como um “objeto” sobre o qual pudéssemos fazer reagir julgamentos e devaneios. Para um fenomenólogo, para um psicanalista, para um psicólogo (estando os três pontos de vista dispostos numa ordem de interesses decrescentes), não se trata de descrever casas, de detalhar os seus aspectos pitorescos e de analisar as razões de seu conforto. É preciso, ao contrário, superar os problemas da descrição – seja essa descrição objetiva ou subjetiva, isto é, que ela diga fatos ou impressões – para atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela uma adesão, de qualquer forma, inerente à função primeira de habitar. O geógrafo, o etnógrafo, podem descrever bem os tipos mais variados de habitação. Sob essa variedade, o fenomenólogo faz o esforço preciso para compreender o germe da felicidade central, seguro e imediato. Encontrar a concha inicial, em toda moradia, mesmo no castelo, eis a tarefa primeira do fenomenólogo (Bachelard, 1990, p. 199).

Outrossim, a imagem e a imaginação dialogam não com o mental, mas muito concretamente com a materialidade do mundo e do corpo, de onde surgem os devaneios e sonhos. Água e ar para nadadores, velejadores, surfistas, kaitistas, mergulhadores. Pedras e morros para escaladores, trilheiros e montanhistas. Fogo, ar e labaredas para dançarinos e ginastas. Terra para os que voam e aterrissam em campos correndo atrás de bolas, elas mesmas, como outros elementos, uma provocação *per si*. Esportistas, artistas, ceramistas, costureiros, padeiros, artesãos, cozinheiros, dançarinos são provocados pelas matérias do mundo, que aguçam desejos e imagens... não conhecem a

angústia do filósofo, a verdadeira imaginação é energia a trabalhar. Imaginar é fazer e trabalhar paradoxos e antíteses. A ambivalência caracteriza o verdadeiro valor das imagens. Buscando, encontramos as ambivalências da imagem, as ambivalências imaginárias e a tentativa de equilíbrio de um ser, de uma cultura, de uma sociedade. Claro e escuro, patriarcal e matriarcal, ascensão e queda... Qualquer drama instaura a problemática dos opostos (Durand, 2002; Saura, 2008), e é neste sentido que “a imaginação traduz e canta o drama do universo” (Dagognet, 1965).

Por todo lado no mundo das imagens, há antinomias materiais. Desde que uma substancia inclua uma dualidade, a de um combate ou de um enlace, convida aos sonhos e seus excessos. Não se trata, no entanto, apenas de confrontos e transformações. A imagem instaura o reino da felicidade, o reino do êxito e do triunfo. Do conforto. E ela se dá, neste exercício fenomenológico, também pela palavra, que “abre-se ao movimento, ao ardor das imagens novas, exuberantes” (Dagognet, 1965, p. 37).

Importante notar que para Bachelard, “o verdadeiro domínio para estudar a imaginação não é a pintura, é a obra literária, é a palavra, a frase. Então se vê como a forma é coisa pouca. Como é que a matéria dirige! Que grande professor se revela o riacho!” (Bachelard, 2001, p. 252). Fonte do ser, fonte do pensamento, a imaginação é estudada pela imagem. Antes da conceituação, antes do pensamento, a provocação da matéria. Que nos chama e nos convida a participar. É este rio leitoso e subterrâneo - o imaginário - que infla as imagens com um algo a mais. Que nos provoca, emociona, abala e comove. Espanto e desejo. Muito além da necessidade ou da utilidade, respondemos a uma provocação, olho, mão e corpo. Inteiros no mundo e na inferência de modificá-lo, alterá-lo. “O poeta, depois o sonhador, por fim o leitor, todos os que imaginam, entregam-se a uma física ingênua e reatualizam as esperanças alquímicas” (Dagognet, 1965, p. 31) É deste modo que os sonhos nunca se separam das coisas.

O ESPAÇO E A IMAGINAÇÃO

O espaço sempre me fez silencioso.

– Jules Vallès

Já não sem tempo, as pesquisas na área da educação, da educação física, do esporte e do lazer tem indicado essa potência do desejo, a inferência do sonho. E é a partir do referencial da fenomenologia da imagem que os temas se apresentam como campo fértil a explorar e excitar a imaginação acadêmica.

Hoje, já sabemos que o corpo no espaço e as inteirações e diálogos que ali se estabelecem são constitutivos, por exemplo, de nossos processos formativos (Ferreira-Santos; Almeida, 2012). “O espaço chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha” (Bachelard, 1990, p. 205). Como exemplo, podemos mencionar nossas investigações em torno do brincar espontâneo, que revela como brincam as crianças em determinados locais (Meirelles, 2015). Temos visto como o espaço, assim como os materiais disponíveis, o tempo e outras variáveis são essenciais para a *qualidade* deste brincar. Ampliam ou reduzem suas possibilidades, a atividade imaginativa e a investigação concreta da criança. Neste sentido pensamos em um espaço-corpo-vivo, em movimento e em constantes atualizações.

O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em particular, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem (Bachelard, 1990, p. 196).

O espaço, deste modo, é determinante para a ação: “o espaço habitado transcende o espaço geométrico” (Bachelard, 1990, p. 227).

Vimos como o movimento é provocado. E como atuar com o movimento humano sem o deslocamento geoespacial? E o que pode gerar o deslocamento? Nesta direção, enxergamos possibilidades quando avistamos uma quadra, um campo, um descampado? Sentimo-nos compelidos diante da rocha, do mar, do asfalto, do obstáculo? Skatistas frequentemente relatam a provocação sentida diante de objetos e locais corriqueiros na cidade. Para

o olhar deste praticante, um banco, uma rampa, uma calçada, uma escadaria tem funções outras, diferentes das usuais. Como crianças que brincam e desconstroem o instituído, estes praticantes invertem as finalidades estabelecidas previamente, pelo saber que experimentam de suas potencialidades. Interferem no espaço urbano, valendo-se das coisas que existem no mundo de forma diferente do planejado. Talvez por isso sejam identificados como indisciplinados – estão a explorar o mundo sobre quatro rodinhas, uma tábua e muitas manobras voadoras, ressignificando suas utilidades, invertendo suas lógicas.

E se em algum destes espaços paira, imóvel e inabitada, uma bola? Um breve toque a coloca em um imponderável rolar, e este movimento nos desafia. Crianças têm pouco ou nenhum conhecimento sobre a bola, mas antes desta elaboração, já estão fascinadas, perseguindo-as de gatinhas, tentando dominar e controlar sua natureza selvagem e ilógica. Apenas olhando ao nosso redor, conhecemos muitas crianças pequenas inexoravelmente encantadas pela bola:

Não me lembro quando a forma redonda, circular, entrou na vida do Miguel. Foi muito cedo, e veio pra ficar. Desde muito pequeno ele se interessa por círculos. A lua foi uma paixão natural; a bola, amor à primeira vista. Tudo é bola. Em tudo ele a vê. Bola de futebol, de basquete, de tênis, de pebolim, de sinuca. Uva, laranja, limão, mexerica. Cebola, semente, ralo, prato, maçaneta. Óculos, janela, banco, pão de queijo. O zero, a letra O, o planeta terra. O gosto pelo pepino cortado em círculos. Formas arredondadas compõem quadros, livros, móveis, roupas, carros, embalagens. Tudo é visto a partir dela: ‘olha a bola’. ‘Papai, desenha a bola’, muitas vezes por dia. ‘Onde tá minha bola?’, primeira frase matinal. É o brinquedo favorito, carregado a tiracolo por onde anda. ‘To dando mamá pra bola’ me diz quando a segura junto ao peito. Já se apaixonou por uma pequena bola azul de futebol: ‘Bola, você é muito linda, você é azul, você é prática, eu te joguei lá embaixo...’, por outra amarela, pela bola murcha, por uma laranja, pela branca e preta de futebol, atual companheira inseparável. ‘Mamãe, canta a música *Oi Oi Oi, Olha aquela bola*’. Santas bolinhas antroposóficas ou homeopáticas. Em casa as bolas são de todos os tipos e tamanhos, de bola de sabão a ‘bolinha de *gudinha*’. ‘Eu chutei a bola e marquei um gol’ ele conta quando alguém o chama ao telefone. Fotos, sempre

com a bola, parâmetro e lente a partir da qual descobre o mundo... Redondo. (depoimento de Clarissa Homsí, mãe do Miguel, de 2 anos e 6 meses).

É deste modo que percebemos que as relações com o espaço e com os objetos habitam um local de imagens construídas antes mesmo que algum discurso ou racionalidade possam ganhar forma. Neste sentido, diante destes objetos, encontramos um movimento humano que se situa na própria corporalidade, independentemente do meio cultural ou ainda, em comunhão com este. É sabido que o movimento humano está relacionado a estas características imagéticas e arquetípicas, pois assim como a genética, ou como o imaginário, ou melhor dizendo, em comunhão com estes, tem sido elaborado e reelaborado pelo *homo sapiens* desde o início dos tempos.

Na luta pela vida, o movimento é com certeza o principal fator de sobrevivência [...] Todas as nossas obliquidades e redundâncias musculares, toda a variação de ângulo de incidência da fibra muscular sobre a alavanca óssea, respondem por essa versatilidade motora, que foi não só o fator de sobrevivência do homem neste planeta, como também e fundamentalmente, o principal fator que nos deu o domínio incontestável sobre as demais espécies animais (Gaiarsa, 2001, p. 27).

Assim, pela sobrevivência de tempos longínquos, diante da bola, identificamos a mesma gestualidade presente nas pinturas rupestres: uma postura de tensão-atenção bastante focada, prontos para o salto, para o passo, para o drible ou para o voo da magnânima defesa.

Assunto das artes, da arquitetura, do design, o espaço é também, assunto de maior valor para as pesquisas em torno da educação, do movimento humano, do esporte e do lazer. Os espaços podem e devem sempre ser vistos como potencialidades, não apenas físicas, mas devaneantes. De provocação de desafios e disparadores de desejos e vontades. Já sabemos que movimentar-se é como imaginar: buscamos sentidos, imagens, sonhos, somos movidos por desejos, crises, esforços. O que me move? O que me provoca?

Novas perguntas. O que acontece se invertemos a lógica da sala de aula, mudando a disposição de corpos? Facilitamos ou dificultamos os diálogos e as trocas? O que pode gerar, em um bairro ou cidade, a instalação de uma pa-

rede de escadas? Ciclofaixas e bicicletas disponíveis? Árvores e caminhos? Para além do discurso da saúde e do combate ao sedentarismo, e muito antes disso, sempre nos movimentamos. Sujeitos que sempre andaram, correram, nadaram, e, de maneira pouco pragmática ou funcional, sem pensar em qualquer utilidade. Talvez movidos por um desejo ou quicá, por uma insatisfação: quero alcançar e não posso, quero ir e não consigo. Como fazer? Nossa espécie instiga e é instigada, sempre insatisfeita. Quando conseguimos um feito, imediatamente perseguimos outro, e é assim que se progride. Defendemos o movimentar-se a partir de um desejo, de uma provocação. Mas nisso reside também a insatisfação, a crise e a partir dela, o movimento e a revolução. Crise e insatisfação, em seu aspecto positivo, como moto-contínuo do movimento e do novo. Não necessariamente em etapas, mas de modo um tanto quanto cíclico, como destacava Bachelard, em seus estudos científicos. Para este autor, a ciência, por exemplo, atua mais como uma coordenação, uma organização e reorganização de dados do que propriamente como uma evolução. Contra a ideia evolucionista, Bachelard comprova a descontinuidade da ciência, suas “perturbações”, nomeando-as “revoluções” ao invés de evoluções. Assim também o movimento humano, gerado a partir de crise e desejo de mudança: revolução. Do mesmo modo que em situações macro-políticas, consideramos que quando a crise surge do interior para o exterior, traz em si o germe do desejo e do movimentar-se. Do contrário, trata-se de um movimento imposto, nesse sentido, pouco acrescenta ao desenvolvimento e as potencialidades do ser.

Adentramos o percurso de um corpo ampliado, de um espaço ampliado, de um corpo que está em constantes elaborações e diálogos com o ambiente. Na educação, fala-se em metodologias ativas, em sala de aulas invertidas, na tecnologia como extensão do nosso corpo. Na Educação Física e no Esporte, que o espaço seja nosso campo de assunto. Só tem jogo se tiver quadra? Quais os espaços possíveis? O que nos ensina o espaço enquanto potência de acontecimento?

Bachelard nos mostra que o espaço, como os elementos da natureza com os quais trabalhou, também apresenta suas provocações e oposições. O sótão e o porão. A subida e a queda. A profundidade e a horizontalidade. A imensidão e a intimidade. O universo e a casa natal. O espaço aberto e a paz. Ou o quarto fechado e os espaços de viagens. A gaveta, o armário, o cofre que

abrem seus segredos. O interior e o exterior. Abrigo e desamparo. Os cantos e os campos. A molécula, o ovo e o mundo. O minúsculo, morada da grandeza. O espaço infinito, o espaço íntimo, o espaço místico, o espaço sonoro. Para além da realidade do espaço físico, muitos espaços são expandidos, e expandem, pela imaginação.

É por meio da atitude investigativa, fenomenológica, que conseguimos acessar estes espaços outros. Enxergar potencialidades, descortinar possibilidades. No pátio da escola, onde pendurar uma corda, promover uma intervenção provocativa? É objetivo apenas contribuir com as sensibilidades heroicas, ou podemos também, além de espaços de velocidade e subidas, atuar com outros tipos de movimentações? Qual o valor dos cantos e dos segredos para as crianças e jovens? Estar parado pode significar movimento?

Assim, seguindo um método que nos parece decisivo na fenomenologia das imagens, método que consiste em considerar a imagem como um excesso da imaginação, acentuamos as dialéticas do grande e do pequeno, do escondido e do manifesto, do plácido e do ofensivo, do fraco e do vigoroso. Seguimos a imaginação em sua tarefa de engrandecimento até ultrapassar a realidade. Para ultrapassar efetivamente, é preciso primeiro aumentar. Vimos com que liberdade a imaginação trabalha o espaço, o tempo, as forças. Mas não é apenas no plano das imagens que a imaginação trabalha. No plano das idéias, ela também cresce em excesso. Há idéias que sonham. Certas teorias, que se acreditam científicas, são grandes devaneios, devaneios sem limites (Bachelard, 1990, p. 270).

Ultrapassar a realidade, enxergar possibilidades nos espaços. Possibilitar ambientes provocadores, tanto de sensibilidades mais desafiadoras quanto de mais acolhedoras. Perceber as diferentes e infinitas gradações e possibilidades apresentadas. Esta parece ser a função da fenomenologia no espaço.

ESPAÇO E CORPOREIDADE: POTÊNCIA

Como mencionado, sob este olhar os espaços não são mera geometria, mas convites, sugestões. Por vezes apresentam riscos e desafios, elementos

essenciais no jogo, outras vezes silêncio e proteção. Diferentes configurações permitem que o corpo se desdobre em movimento e neste diálogo, consecutivamente, construa lugares. Nesta mesma direção, uma perspectiva humanística mobiliza geógrafos que emprestam da fenomenologia a noção de imaginação e mundo-vivido para os estudos de espaço e lugar. Espaços e lugares humanos. “Neste contexto, os espaços dos homens guardam mistérios, dores e desesperanças. Os lugares, o aconchego, o trabalho, as festas, os atritos e as recordações” (Mello, 2011, p. 8). Experimentamos o mundo por interação e criação no diálogo entre corpos, ambientes, objetos. “Ambiguidade, sentimentos topofílicos, temores e a maneira filosófica de agir das pessoas forjam, para um mesmo local, no decurso de horas, espaços e lugares” (Mello, 2011, p. 11). Assim, distanciamento e familiaridade estão em construção constante.

Esportes de aventura reinventam os espaços da cidade (Zimmermann e Saura, 2017), brincadeiras reinventam calçadas, pátios, comunidades (Saura e Meirelles, 2015). Alguns espaços mobilizam a imaginação com maior potência. De modo geral vemos que os ambientes mais naturais com seus obstáculos e elementos orgânicos, para os quais não há movimentos esperados, são materialmente provocadores. A corporeidade enriquecida, também pelo diálogo mediado pela tradição e cultura, enxerga e constrói novas possibilidades, lugares, e assim consecutivamente. Mesmo calçadas, corredores, escadas, espaços e equipamentos planejados para fins específicos são reconfigurados pelos movimentos aventureiros que emprestam vitalidade ao que antes era apenas geometria instrumental.

O perto, o longe, o abrupto, o plano, o pequeno, o vasto, o silencioso, são todos indicações da interação corporal com o espaço. Em nossas relações aprendemos também a interrogá-lo. As interrogações conduzem a imaginação a novos caminhos e assim repensamos nossa existência corporal continuamente. Esse processo sugere também uma postura ética do espaço elaborado por uma relação dialógica, não apenas superado, transpassado, percorrido, suprimido. É o lugar das relações humanas, das relações com o ambiente e demais seres. Assim, de forma mais ampla, uma fenomenologia da imagem nos convida a pensar o espaço para uma poética da convivência.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- _____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O Novo Espírito Científico*. São Paulo: Edições 70, 1990a.
- _____. *Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: o Arauto da Pós Modernidade*. Salvador-BA: Editora Universitária Americana, 1993.
- DAGOGNET, François. *Bachelard*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos. 2012.
- GAIARSA, José Ângelo. *Organização das Posições e Movimentos Corporais*. São Paulo: Summus, 2001.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da Beleza Atlético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- KUNZ, Elenor. *Educação Física: ensino e mudanças*. Ijuí: Unijuí, 2001.
- _____. *Esporte: uma abordagem com a fenomenologia*. *Revista Movimento*, ano VI, n. 12, p. I-XIII, 2000.
- _____. *Transformação didático-pedagógica do esporte*. Ijuí: Unijuí, 1998.
- KUNZ, Elenor; MARQUES, Danieli Alves Pereira. *A Educação Física vista pela fenomenologia*. In: NOBREGA, Terezinha Petrucia da; CAMINHA, Iraquitan de Oliveira (orgs.). *Merleau-Ponty e a Educação Física*. São Paulo: Liber Arts, 2019, p. 39-56.
- LAROSSA, Jorge. *Tremores: Escritos Sobre Experiência*. São Paulo: Autêntica, 2014.
- MAFFESOLI, Michel. *O Imaginário é uma Realidade*. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 15, agosto 2001a.
- _____. *O Elogio da Razão Sensível*. São Paulo: Vozes, 2001b.

- MARTINKOVÁ, Irena; PARRY, Jim. An Introduction to the Phenomenological Study of Sport. *Sport, Ethics and Philosophy*, v. 5, n. 3, p. 185-201, 2011.
- MEIRELLES, Renata (org.). *Território do Brincar: Diálogo com Escolas*. São Paulo: Instituto Alana, 2015.
- MELLO, João Baptista Ferreira de. A humanística perspectiva do espaço e do lugar. *ACTA Geográfica*, ano V, n. 9, jan./jun. 2011, p. 07-14.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- SAURA, Soraia Chung. *Planeta de boieiros: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do bumba-meu-boi*. Tese de Doutorado em Educação. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2008.
- SAURA, Soraia Chung; MEIRELLES, Renata. Brincantes e Goleiros: considerações sobre o brincar e o jogo a partir da fenomenologia da imagem. In: Correia, Walter Roberto; Muglia-Rodrigues, Barbara (orgs.). *Educação Física no Ensino Fundamental: da inspiração à ação*. São Paulo: Fontoura, v. 1, 2015, p. 35-60.
- SAURA, Soraia Chung; ZIMMERMANN, Ana Cristina (orgs.). *Cinema e Corpo*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão universitária da USP / Editora Laços, 2016. Disponível em: <https://www.pulaeefeusp.com.br/publicacoes>.
- TREBELS, Andréas H. Plaidoyer para um diálogo entre teorias do movimento humano e teoris do movimento no esporte. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 13, n. 3, 1992.
- _____. Uma concepção dialógica e uma teoria para o movimento humano. *Perspectiva*, v. 21, n. 01, p. 249- 267, 2003.
- ZIMMERMANN, Ana Cristina; SAURA, Soraia Chung. Sobre aproximações e encontros. In. BETTINE, Marco (org.). *Estudos Interdisciplinares do Esporte: Aspectos Filosóficos, Sociais, Políticos e Econômicos*. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades, 2016, p. 56-74.
- _____. Body, environment and adventure: experience and spatiality. *Sport, Ethics and Philosophy*, v. 11, n. 2, p. 155-168, 2017.
- ZIMMERMANN, Ana Cristina. *Ensaio sobre o movimento humano: jogo e expressividade*. Tese de Doutorado em Educação. Florianópolis: Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

JARDIM

imensidão e intimidade

Vladimir Bartalini¹

MOTIVAÇÕES

Os jardins figuram entre as mais remotas e persistentes criações da imaginação. Perpassam diferentes culturas e épocas, transitam por diversos meios de expressão – literatura, poesia, pintura, cinema – que, se não os têm como tema principal, adotam-nos, mais ou menos explicitamente, como locações dada a forte carga simbólica de que são portadores. Passaram por momentos de descrédito, como muitos ideais, mas são como as fênix na capacidade de renascer inesperadamente das próprias ruínas no desejo de realização. Essas razões justificam abordá-los ainda, e sobretudo, hoje, já que se oferecem como espaços transicionais, relacionais, acolhedores da indeterminação e mesmo dos paradoxos.

1. Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde orienta alunos de mestrado e doutorado na Área de Concentração Paisagem e Ambiente. É membro fundador do Laboratório Paisagem, Arte e Cultura – LABPARC/ FAU-USP, o qual coordenou de 2002 a 2006. Colabora com a Diretoria Científica da FAPESP emitindo pareceres sobre projetos de pesquisa enviados à Fundação. E-mail: bartalini@usp.br.

INTRODUÇÃO

São ambivalentes os limites entre o dentro e o fora, introversão e extroversão, intimidade e imensidão. O jardim, independente da sua dimensão física, do estilo e das contingências de época e de lugar, pode bem ser a expressão dessas ambivalências. Ele é uma fronteira, ou melhor, uma zona de fronteira atravessada por forças díspares, centrípetas e centrífugas.

No interior da casa, por mais frágil que ela seja, nos sentimos abrigados. Quanto mais forte a tempestade, diz Bachelard (2008), mais resistente nos parece a choupana, caso estejamos dentro dela. A cena final do filme *Melancholia*, de Lars von Trier, diz isso de modo dramático ao antepor a massa colossal do planeta na iminência de colidir com a Terra ao feixe de varas sob o qual três vidas humanas buscam proteção.

Efeito contrário se dá no jardim à francesa equipado, no mesmo filme, com um relógio de sol, afora outro aparelho que, embora tosco, permite constatar a aproximação ou o afastamento do planeta ameaçador. Diante da presciência do desfecho destruidor, a monumentalidade, a superioridade e a pretensa solidez do jardim se desfazem. O jardim, espaço da celebração do acordo entre cultura e natureza, da comemoração da vida e do Eros, sucumbe. Não há erotismo algum na cena noturna em que a noiva, sozinha no jardim, em trajes nupciais, investe sobre um dos convidados à festa de casamento. Uma escatologia de ordem cósmica se impõe às próprias pulsões vitais.

Numa outra chave, mas servindo-se igualmente do antagonismo das imagens, os últimos minutos de *A Ilha do milharal*, de George Ovashvili, mostram o velho camponês, sob a força descomunal das águas, agarrado à sua derradeira proteção: as madeiras da cabana prestes a desabar, cabana em volta da qual ele plantara o milharal, seu efêmero jardim.

A ilha onde a casa foi construída era uma dádiva temporária do rio que acumulou, num ponto propício ao seu curso sazonal, terra fértil, e que a arrastará no instante seguinte, integrando-a novamente ao seu fluxo. Não havia terreno disponível para dar sequência à vida na região conflituosa atravessada pelo Enguri, a não ser aquela condensação precária de matéria. A instabilidade em todos os níveis afirma plenamente a condição insular daquele lugar. Tudo em volta é intimidador e potencialmente destruidor: o rio, a chuva, os

guardas armados, a polícia ao encalço do soldado inimigo ferido. No entanto, nas circunstâncias narradas, a choupana se torna um palácio e o milharal deixa de ser mero terreno de cultivo de alimento e vira um jardim.

Sim, um jardim, já que ali estão reunidos vários atributos que permitem designá-lo como tal, a começar pelos laços íntimos e primordiais que o homem, nascido do húmus, estabelece com a paisagem circundante, a qual, por sua vez, mantém laços com a natureza da qual foi recortada. De fato, são as vicissitudes do rio que possibilitam a ilha, ou seja, a estabilidade mínima do solo, cuja fertilidade/utilidade é atestada pelo velho agricultor ao levá-lo à boca, aprovando-o, assim que atraca a sua canoa.

Outro atributo do jardim é ser anteparo e, ao mesmo tempo, extensão da casa: espaço poroso, amortece e filtra o impacto do exterior intratável, mas também lança tentáculos de intimidade que domesticam o agreste. Num dado momento, os colmos e folhas dos pés de milho servem de refúgio ao soldado perseguido; num outro, entre as fileiras do plantio se dá uma perseguição diversa, agora lúdica, alegre, cheia de frescor e de erotismo ingênuo.

Por fim, o tempo ali condensado como que se espacializa e ganha expressão estética. É certo que tudo cessará uma vez completado o breve ciclo das estações: acabará o milharal, soçobrará a cabana, a própria ilha desaparecerá e o velho encontrará a morte, mas o rio e a vida, a humana inclusive, prosseguirão.

Esses pontos, que comparecem entre os essenciais de um jardim, requebrem e merecem maior desenvolvimento para que se possa não só constatar sua ancestralidade e perduração na história, como também defender sua relevância e imprescindibilidade mesmo no meio urbano e público nos dias que correm.

Não é o caso de recontar mais uma vez a história dos jardins, mas não será inócua ressaltar, apelando ao mito e também à história, sua abertura permanente à copresença de valores de intimidade e cosmicidade – detectáveis nas suas relações com a natureza e com a paisagem – e tampouco o será recorrer às suas dimensões míticas e arquetípicas para reconhecê-los como espaços de acolhimento e expressão da alma humana e do mundo.

ABRIGO, JARDIM, MUNDO AFORA

Parece pouco eficaz, se não equivocado, querer precisar quem veio antes: o abrigo ou o jardim. As noções espaciais de dentro e fora, aqui e ali, alto e baixo são tão básicas quanto as de luz e trevas. A “porta” da caverna não põe, simplesmente, o dentro e o fora, ou o claro e o escuro, em contato: ela proporciona o trânsito entre eles. Estar em trânsito é não estar nem no ponto de partida nem no ponto de chegada, mas em transição, e essa passagem pode ser percebida, esteticamente inclusive, e habitada.

Se, por um lado, não há dados objetivos para sustentar a hipótese de que o abrigo e o jardim nasceram juntos, não há, por outro, o que a conteste cabalmente. Há margem, portanto, para conjeturas e transposições minimamente plausíveis a partir, por exemplo, do que diz Robert Lenoble a respeito de quando o homem teria começado a observar a Naureza. Em oposição ao pressuposto de que os “primitivos” nunca a teriam observado, Robert Lenoble defende que “*sempre se observou a Natureza*”, embora ela nem sempre fosse “*a mesma*” no decorrer da história (itálico no original) (Lenoble, 2002, p. 28). Julga ele também, ainda a respeito da observação da natureza pelo homem, que “A expressão ‘estado pré-estético’ não terá possivelmente mais sentido que as infelizes ‘pré-lógico’ e ‘pré-científico’” (ibidem, p. 76). Por que não se haveria então de reparar, desde sempre, nas situações intermediárias, nos espaços transicionais, e reconhecê-los esteticamente, ainda que não se desse a eles qualquer expressão estética?

O que se pretende sublinhar aqui é a existência imemorial de um espaço aurático em torno do abrigo – seja este permanente ou efêmero – diverso do abrigo em senso estrito, mas que de algum modo também protege, e que constitui a transição entre uma natureza íntima, amparada, e outra inóspita. É interessante notar que Caaporã, a divindade evocada pelos tupis-guaranis para proteger os vegetais plantados nos roçados, significa “boca da mata” (ca = boca, porã = mata). Boca: o umbral entre o dentro e o fora.

A noção desse espaço um tanto sutil, inefável, consolidou-se no mito do paraíso, compartilhado por diferentes culturas. Sabe-se que, na língua persa antiga, a palavra *pairi-daeza* designava um espaço cercado, e que nas línguas nórdicas e saxãs dizia-se *garph* para um espaço cingido. De *garph* proveio *garten*, *garden*, jardim. De *pairi-daeza* derivou não só o fonema paraíso, mas

também a ideia de jardim como lugar do prazer e da harmonia, a salvo das agruras do mundo externo a ele. No entanto, faz sentido pensar que o jardim anteceda o próprio mito do paraíso e não que proceda deste. Se se concebe o paraíso como um jardim é porque o jardim o antecipa, não só na dimensão do imaginário, mas como existência real:

Uma visão do espaço celeste, na tentativa de dar *alto* valor ao jardim, colocou-se como seu arquétipo e/ou fundamento ontológico, anulando-lhe, paradoxalmente, o valor real. Buscamos o jardim, mas se continuarmos a falar em termos de paraíso, corremos o risco de não encontrá-lo (Ferriolo, 2000, p. 18).

Cumpre, portanto, recuperar “o jardim e colocar o Éden entre *os jardins*”, completa Ferriolo (itálicos no original).

Trata-se de uma advertência importante, com repercussões tanto no campo do imaginário quanto no da história das ideias e dos artefatos, em suma, das criações humanas. No entanto, o fato de jardins verdadeiros terem antecedido cronologicamente o mito do paraíso terrestre² não invalida a tese de Bachelard (2009), para quem a imaginação vem antes do real. Em outras palavras, é a admiração, seguida da contemplação, que mobiliza o poder criador do qual nascem as representações e as próprias realizações. As representações, porém, não são traduções, meras cópias do real, mas ações específicas que ultrapassam o próprio real:

Compreende-se então que a contemplação é essencialmente, em nós, um poder criador. Sentimos nascer uma *vontade de contemplar* que logo se torna uma vontade de ajudar o movimento daquilo que contemplamos. A Vontade e a Representação já não são dois poderes rivais [...]. Toda contemplação profunda é necessariamente, naturalmente, um hino. A função desse hino é *ultrapassar* o real, projetar um mundo sonoro para além do mundo mudo. [...] [Ele] não é a tradução de uma beleza imóvel e muda, é uma ação específica (Bachelard, 2009, p. 49-50, itálicos no original).

2. “A cidade, o jardim, o além-túmulo, os ciclos das estações e da vida do homem já estão presentes em documentos que há muito tempo são considerados pre-históricos ou proto-históricos” (Ferriolo, 2000, p. 23).

Assim sendo, a imaginação, a “vontade de contemplar” que acompanha o homem desde sempre, ganha uma forma que, especificamente criada, supera o real. O jardim é uma dessas criações.

Que imagens *princeps*, que devaneios podem ter gerado e ainda gerar os jardins? Ferriolo informa que o gramático e dicionarista Hesíquio de Alexandria não só associou a palavra grega κηπος (*kepos*/jardim) ao recinto circular dos persas (*pairi-daeza*) como também ao púbis e, por mais uma aproximação, aos lábios vulvares e à fecundidade (Ferriolo, 2000, p. 19).

“A memória do homem é longa”, comenta Ferriolo, lembrando que “Eros foi concebido no jardim de Zeus no dia do nascimento de Afrodite. O autor prossegue ressaltando que

As relações não são casuais, mas têm um significado profundo que condiciona o desenvolvimento da ideia [de jardim]. O tema não é o paraíso perdido mas o paraíso a ser feito, e o seu modelo é o jardim dos deuses símbolos da vida, da vida concreta encerrada [...] numa árvore. Está sempre viva uma carga erótica, humana, vital e fecunda (Ferriolo, 2000, p. 19).

O paraíso seria, então, uma metáfora, uma translação, ou mesmo uma “destilação” do jardim mundano com sua vitalidade inerente e com toda a riqueza das imagens suscitadas e dos mitos daí derivados, presentes em diferentes culturas desde tempos muito remotos.

Na civilização sumeriana, reconhecida como matriarcal, destaca-se o mito da árvore de Huluppu e o jardim da deusa Inanna. No início da criação, a árvore de Huluppu foi plantada às margens do Eufrates, mas a força do vento a arrancou e ela foi levada água abaixo. Inanna, a rainha do Céu e da Terra, deusa do Amor e Estrela da Manhã e da Tarde, recolheu-a dizendo: “Levarei esta árvore a Uruk / Plantarei esta árvore no meu sacro jardim” (Ferriolo, 2000, p. 26). Abandonada à Natureza, Huluppu, a árvore da vida, não teria sobrevivido, mas plantada no jardim sagrado da deusa, recebe a proteção e os cuidados necessários ao seu desenvolvimento, propiciando, no tempo oportuno, a fecundidade do jardim. Transferida para a cidade, os seus ramos e frutos convertem-se em dádivas aos habitantes (Ferriolo, 2000, p. 27-33). Outros episódios míticos sumérios, compilados no poema épico *Epopéia de*

Gilgamesh, confirmam o entrelaçamento de significados metafísicos e sexuais na associação entre jardim e civilização³.

O *Cântico dos cânticos*, de Salomão, dará sequência a essas conexões, embora com conteúdos eróticos mais individualizados, continuando o jardim a representar o corpo amado: “Um jardim fechado tu és, uma fonte sigilada” (Ferriolo, 2000, p. 100). Por vezes, esse corpo é simbolizado pela vinha, quando não se recorre à beleza prosaica do lírio dos vales para louvá-lo.

Fecundidade, fertilidade, continuidade e proteção da vida, amor e erotismo são qualidades, ou traços característicos, presentes na ideia de jardim em toda a antiguidade mediterrânea. Ainda conforme Ferriolo,

Fecundidade e fertilidade, fecundo e fértil são substantivos e adjetivos que, no mundo antigo, não conhecem separação e os seus significados, hoje distintos, são unidos num mesmo conceito que identifica o ato de procriar da mulher com a capacidade de um terreno de fazer crescer as plantas cultivadas, de modo que produzam a desejada quantidade de produtos úteis. Trata-se da disposição para dar e garantir a vida e tudo o que lhe é conexo: criatividade, civilidade, cultura, o cosmos ordenado protegido por uma cerca, a imortalidade. É nesse contexto que o jardim deve ser lido (Ferriolo, 2000, p. 46-47).

Esses conteúdos característicos do jardim podiam estar concentrados na compacidade de um vaso, por vezes vicário da intimidade da Grande Deusa suméria, abrigando uma planta que simbolizava a abundância, a fertilidade, a fecundidade, os ciclos da natureza, a constante retomada da vida associativa (Ferriolo, 2000, p. 44-45). Entre os gregos, o vaso é peça importante nas Adônias, ritual dedicado ao mito de Adonis⁴, no qual a fecundidade, a fertilidade

3. É o caso do semideus Enkidu, que vivia no entorno da cidade de Uruk, vestido com peles de animais e desconhecedor de qualquer laço associativo e civilizado. Gilgamesh, rei de Uruk, sensível às reclamações que lhe chegavam aos ouvidos, “decidiu mandar ao encontro daquele bruto uma prostituta com a tarefa de seduzi-lo e convertê-lo às regras da convivência civil. A moça leva a bom termo a missão. [...] Enkidu, agora rejeitado pelos animais selvagens que antes lhe eram familiares, deixa-se levar à cidade pela mulher e ali se completa a sua *civilização*: lava-se, perfuma-se, veste-se finamente. Torna-se um homem integrado na sociedade [...] (Ferriolo, 2000, p. 38).
4. Adonis era dotado de extraordinária beleza e, desde cedo, exercia forte poder de sedução, tanto que, ainda sexualmente imaturo, atraiu a atenção de Afrodite e de Perséfone. Filho da união interdita entre Mirra e seu próprio pai (note-se que mirra é o nome de uma planta aromática, tida por impercível e, por isso mesmo, oferecida aos deuses em incensário), Adonis foi encon- →

e a afirmação da vida e dos laços sociais são tratadas justamente pelos seus opostos: a esterilidade, a morte, a transgressão das instituições, entre elas a do matrimônio, tudo isso sem perder os vínculos com os deuses.

Mitos, divinos e humanos, plenos de vida e sensualidade, conviviam no jardim, porém, com a afirmação de um único Deus não haveria mais lugar para esse consórcio, pois “O monoteísmo não contempla espaços para as divindades femininas (e masculinas) da vegetação. Só o Senhor é depositário de todo o bem, só pela sua intervenção a terra dará frutos” (Ferriolo, 2000, p. 64).

Foi com ameaças de castigos que o monoteísmo expulsou o erotismo no jardim:

Vos envergonhareis dos carvalhos que vos compraziam,
vos ruborizareis dos jardins que preferistes,
pois sereis como um carvalho de folhas murchas
e como um jardim sem água.
(Isaías 1.29-30, *apud* Ferriolo, 2000, p. 66)

Baniram-se os mitos e as divindades, as conotações sexuais e eróticas, mas o único Senhor não deixou de plantar no Éden um jardim harmonioso e cheio de dádivas para proveito da humanidade. A ideia de jardim como local da beatitude atravessaria os séculos sob a imagem do *hortus conclusus*, onde até a Virgem Maria, acompanhada ou não do Menino, podia deleitar-se.

Mesmo quando a fecundidade e a fertilidade não vinham ao caso, recorria-se ao vegetal e ao jardim para exprimir o erotismo próprio ao amor, ao amor absoluto, sem adjetivação ou “finalidade”. Isso se deu tanto no mito quanto na história. Assim, o deus Apolo, inconformado com a morte de Jacinto, perpetua seu amado na flor que leva o seu nome, nascida das gotas de

- trado morto em meio às folhas do alface, justamente quando se avizinhava o momento de poder procriar e, assim, inserir-se socialmente (veja-se que o alface, ao contrário da mirra, é planta que facilmente se putrefaz, morrendo tão rapidamente quanto germina). Anualmente, no verão, Adonis era reverenciado por mulheres casadas num ritual orgiástico realizado nos terraços de suas casas. Os objetos ritualísticos carregados pelas celebrantes eram jardins portáteis, vasos de cerâmica com plantas que germinavam e cresciam em pouco tempo. Expostas ao sol do alto verão, as plantas logo murchavam, honrando, assim, à divindade dos ciclos vegetais marcada pela prematuridade e brevidade da existência. Veja-se, a respeito dos jardins de Adonis, Marcel Detienne, *Les jardins d'Adonis: La mythologie des aromates em Grèce*, Paris, Gallimard, 1972 e Jean-Pierre Vernant, “Entre animais e deuses. Dos jardins de Adonis à mitologia dos aromatas”, em *Mito e sociedade na Grécia Antiga*, Brasília, Universidade de Brasília / José Olympio Editora, 1992.

sangue caídas sobre a relva; e o imperador Adriano, no século II da nossa era, imortalizou seu amor por Antinoo erigindo em sua memória o Canopo da Vila Adriana, que serviu de inspiração a vários jardins a partir do Renascimento.

De todo modo, pela capacidade de guardar a vida e pelos valores de intimidade que encerram, os jardins podem ser alinhados entre os devaneios do repouso (Bachelard, 2003), onde despontam as imagens da gruta, do útero, do ventre, da concha, do ninho, dos subterrâneos úmidos, das cavidades protegidas e protetoras, que são, de um modo geral, atributos da Terra e do feminino que ela representa.

Na tradição mediterrânea da qual, colonizadores ou colonizados, somos herdeiros, o feminino corporificado no jardim esteve, na origem, associado não só ao nascimento e perpetuação da vida mas também ao nascimento e perpetuação da civilização. O monoteísmo triunfou sobre o feminino, alijou do jardim deuses e deusas, dessacralizou os vegetais e o jardim, destituiu-os de toda sensualidade. O amor e a provisão do necessário à vida e à sociedade ficariam, daí em diante, nas mãos de um único Deus. Esse domínio, no entanto, nunca chegou a ser completo pois mesmo no período medieval, excetuados os claustros dos mosteiros, os jardins, fossem cristãos ou muçulmanos, voltaram a ser assediados por Eros e a dar asilo a deuses pagãos.

Chama a atenção o fato de a mesma tradição mediterrânea, que soube condensar no jardim as polaridades do divino e do humano, do masculino e do feminino, da vida e da morte, ter não só que negar a entrada do mundo natural em seus limites – ou só aceitá-lo banhado, vestido e perfumado –, como também abstrair sua própria existência. Fora da cultura não há senão o nada. Pelo menos é o que Ferriolo deixa escapar ao discorrer sobre o desenvolvimento do mito sumério do jardim de Inanna: “Amadurece o significado profundo do cercado como barreira entre o cultivado e o selvático, entre a cultura e o nada” (Ferriolo, 2000, p. 27).

Diante disso, como soa mais instigante e oportuna, considerando o estágio atual da civilização, a Caa-porã tupi-guarani, a boca da mata, divindade liminar que protege os roçados. O fim do roçado não é o nada, e sim a mata (ou o “mato”), nos sentidos literal e figurado, dimensão essencial à vida daqueles povos (e não só deles).

IMENSO E ÍNTIMO, RECOLHIDO E DIFUSO (relações entre jardim e paisagem)

Há uma circularidade entre imagens que se opõem: a estabilidade da cabana cresce frente à tempestade; a chama da vela ilumina mais na escuridão; a floresta é incomensurável e mais profunda diante da clareira. Inversamente, quanto mais resistente é o abrigo, mais potente é a tempestade; quanto mais forte é a luz da vela, mais escuras são as trevas, e a clareira é mais aberta e luminosa quando junto da floresta. Oposições e mesmo paradoxos que a imaginação suscita, como fazer o grande caber no pequeno, ou tornar reversíveis o imenso e o íntimo, o interior e o exterior, se resolvem numa poética do espaço, ensina Bachelard (2008). Os jardins, e também as paisagens, por serem espaços, permitem abordagens afins com essa poética. Contribuem especialmente para isso três capítulos sequenciais situados quase no final do estudo empreendido por Gaston Bachelard sobre a poética do espaço: “A miniatura”, “A imensidão íntima”, “A dialética do exterior e do interior”. E, apesar de partirem de bases muito distintas das de Bachelard, as reflexões de Rosario Assunto (1999) sobre jardim e paisagem, associados, respectivamente, a uma esteticidade recolhida, ou concentrada (*esteticità raccolta*) e a uma esteticidade difusa (*esteticità diffusa*), não deixam de interessar quando está em jogo o trânsito entre esses espaços.

Independente de suas dimensões reais, o espaço do jardim é pequeno, pois, mesmo que em seu perímetro não haja nenhuma cerca, ele é vivenciado como espaço cingido ao qual se contrapõe um espaço maior. No entanto, em seus limites cabe um mundo. Isto vale para os vários tipos (ou arquétipos) de jardim, que poderiam, usufruindo de certa liberdade, ser assim denominados: o jardim-claustro, o jardim aberto ao horizonte, o jardim dominado por um ponto de fuga, o jardim-paisagem.

O jardim-claustro, ou *hortus conclusus*, pode ser tão pequeno e tão onipotente quanto o jardim-ventre da deusa Inanna, recinto guardião da semente da vida e da civilização. A semente não precisa senão de um minúsculo espaço para se abrigar e fazer desse espaço o centro do mundo. A esse respeito, vale reproduzir o excerto de Cyrano de Bergerac citado por Bachelard:

Esta maçã é um pequeno universo em si mesma, cuja semente, mais quente que as outras partes, espalha ao seu redor o calor que conserva o seu globo; e, deste ponto de vista, o germe é o pequeno sol desse pequeno mundo, que aquece e alimenta o sal vegetativo dessa pequena massa (Bergerac *apud* Bachelard, 2008, p. 160).

Na imaginação, tudo se passa, paradoxalmente, como se fosse a semente a formar a maçã. Bastaria colocar a semente num pequeno jardim para ambos se confundirem. O jardim se tornaria então o centro do universo, criaria o próprio universo. Essa autosuficiência é inerente ao jardim-claustro. Ele é tão pequeno e, no entanto, contém tudo, nada existe fora dele. Muitas vezes, no centro do claustro está a fonte ou o poço, com os seus valores associados ao mistério, à vida, à pureza. Em geral, eles têm planta quadrangular, com as medianas e diagonais bem marcadas, reforçando a centricidade do espaço.

O monastério de Santa Catarina, construído em meados do século VI ao sul do Monte Sinai, no Egito, exemplifica bem essa evitação do mundo exterior. Apesar da imponência da paisagem em torno, tudo é dirigido para dentro e esse interior satisfaz plenamente, uma vez que ali se encontra o abrigo protetor e o alimento.

A água, seja no recôndito de um poço, seja aberta à superfície de um tanque, ocupa o lugar central do claustro. Entre os beneditinos, “o tanque central espelha o céu e é um símbolo da alma, o reflexo da mente divina” (Schwarzenberg, 1997, p. 48). Nenhum jardim é pequeno quando a alma entra nele.

Mais para o final da Idade Média, na mesma forma claustral deu-se o jardim cortesão, já não voltado ao recolhimento religioso e sim às delícias terrenas. Mantinha-se fechado ao exterior, e convinha que assim fosse não pela culpa imputada à curiosidade do olhar ou porque a alma que anseia pelo divino, sendo imensa, prescindisse do espaço, mas para proporcionar as condições requeridas para melhor fruição dos sentidos do olfato, da audição, do tato. De fato, quanta sensualidade nas águas dos jardins intimistas de Alhambra e nas laranjeiras da Giralda de Sevilha!

Ilustrações de jardins em manuscritos e tapeçarias do século XV e do início do XVI testemunham o seu caráter profano: os frequentadores se deleitavam com música e leitura, banham-se em fontes, sentam-se na relva e colhem

flores e frutos, dão-se a galanteios e encontros amorosos, sempre apartados de tudo o que transcorre do outro lado da cerca. O *giardino segreto* adentrará o Renascimento como lugar reservado à intimidade, mantendo essencialmente a espacialidade que carregou durante toda a Idade Média, como que preservando a autonomia de um recinto isolado, mesmo naquele momento histórico em que, na *villa*, a abertura das vistas para o exterior e a unidade formal entre a casa e o jardim principal se impunham. É o caso do jardim posterior ao palacete da *Villa Medici*, em Fiesole, em oposição aos jardins terraceados frontais dos quais se via, ao longe, Florença e os campos em torno.

Independente do *giardino segreto* manter suas características medievais em pleno renascimento, provido dos atributos topográficos e dimensionais requeridos para garantir o confinamento e a intimidade desejados, os sítios preferidos para implantar os jardins das *ville* renacentistas eram aqueles mais íngremes, justamente porque possibilitavam amplas vistas para o exterior.

O estabelecimento de uma nova relação, agora francamente aberta, entre jardim e paisagem⁴, coloca a fruição da intimidade no jardim em outros termos. Curiosamente, e graças, mais uma vez, à imaginação que está associada à miniatura, a intimidade pode se realizar nas lonjuras abarcadas a partir

4. Emprega-se aqui, propositalmente, o adjetivo “nova”, a respeito da relação entre o jardim renacentista e a paisagem, em reforço à hipótese de que o fechar-se do claustro em si mesmo, recusando corresponder ao apelo estético da natureza circundante (paisagem), pode ser entendido como uma escolha e não, obrigatoriamente, uma insensibilidade. A datação das primeiras manifestações de sensibilidade de uma determinada cultura em relação à paisagem, seja por meios pictóricos ou literários, seja nomeando-a com uma palavra própria, não prova que a observação da natureza não causasse, antes disso, alguma comoção e, portanto, uma reação estética. Por que Santo Agostinho condenaria a concupiscência do olhar – “Os homens vão *admirar* [grifo nosso] os píncaros dos montes, as ondas alterosas do mar, as largas correntes dos rios [...] e nem pensam em si mesmos!” (Santo Agostinho, *Confissões*, 8 – “O palácio da memória” – 15, 1987, p. 177-178); por que dedicaria uma parte do livro X das *Confissões* à “Sedução dos olhos” – “[...] esta luz que se derrama por tudo o que vemos e por todos os lugares em que me encontro no decorrer do dia, investe contra mim de mil maneiras e acaricia-me, até mesmo quando me ocupo noutra coisa que dela me abstrai. Insinua-se com tal veemência que, se de repente me for arrebatada, procuro-a com vivo desejo [...]” (idem, p. 196) – se a natureza, vista com certos olhos, não deleitasse os órgãos dos sentidos? Mais um argumento a favor de que aos valores simbólicos do claustro fechado correspondiam valores simbólicos atribuídos ao espaço exterior, levando, inclusive, a intervenções concretas neste, é a persistência da crença de que nas suas florestas habitavam ninfas e outras deidades: “Quando S. Benedito fundou Montecassino, fez abater a floresta que circundava o sítio, e isto não tanto porque precisava de madeira para os trabalhos, mas para explugar o espírito do maligno” (Schwarzenberg, 1997, p. 49).

dos jardins terraceados. O que se vê ao longe fica pequeno e, “diante desses espetáculos da natureza distante”, diz Bachelard, “o sonhador destaca essas miniaturas como ninhos de solidão onde sonha viver. [...] As aldeias perdidas no horizonte tornam-se então pátrias do olhar” (Bachelard, 2008, p. 178). Fica-se assim duplamente abrigado: pelo jardim terraceado, contíguo à casa, e que só por um lado se abre à paisagem, e pela própria paisagem, para onde o olhar, que escapa pela “janela” aberta, voa ao encontro de um ninho distante.

Decorrente do jardim renascentista adaptado a terrenos extensos e planos (Clifford, 1962), portanto não dotados de vistas consideradas favoráveis, o jardim barroco francês levará ao extremo o apetite pelo horizonte resumindo-o a um único ponto e por aí sorvendo-o. O eixo lenotriano, que organiza todo o vasto espaço do jardim, conduz, a partir do palácio (da casa), a um ponto de fuga inalcançável para onde tudo converge. Inversamente, por essa abertura infinitesimal e infinitamente distante, a imensidão do mundo entra disciplinadamente no jardim, provocando uma intensa reação estética no observador. Haveria fórmula espacial mais eficiente para sentir o mundo ao alcance da mão? A observação de Bachelard, referindo-se à “infinidade do espaço íntimo” em Baudelaire (Bachelard, 2008, p. 196), de que “sob o signo da palavra *vasto* a alma encontra o seu ser sintético” e de que “a palavra *vasto* reúne os contrários” (ibidem, p. 197), permite-lhe dizer que “a imensidade é uma dimensão íntima” (ibidem, p. 199) e que “a *imensidão* íntima é uma *intensidade*” (ibidem, p. 198). Fazendo uso, novamente, das palavras de Bachelard sobre Baudelaire, mas transpondo-as livremente para a experiência estética proporcionada pelo jardim barroco francês, pode-se dizer que o observador, extático diante da imagem de um espaço que se propõe a representar o infinito, sente “a dilatação progressiva do devaneio até o ponto supremo em que a imensidão nascida intimamente num sentimento de êxtase dissolve e absorve, de certa forma, o mundo sensível” (ibidem, p. 199).

Por fim, o jardim que se desenvolveu no século XVIII na Inglaterra e daí se divulgou para muito além das fronteiras nacionais, buscou abolir os limites entre interior e exterior trazendo a paisagem para dentro do jardim, ou dando ao jardim as feições das paisagens admiradas. O *ha-ha*, subterfúgio para lograr a aparência de continuidade entre interior e exterior, afastando ao mesmo tempo os inconvenientes do trânsito efetivo entre eles, possibilitou o jardim-paisagem. Não se trata mais de contrapor o jardim da *villa* à paisagem

e, a partir daí, habitar duas intimidades; tampouco de capturar as vastidões e as distâncias infinitas e sintonizá-las com a imensidão íntima pela materialização do eixo barroco. Trata-se agora de dissolver a distinção entre interior e exterior, oferecendo novas condições para a experiência de intimidade no jardim. Onde se vive mais intimamente, dentro ou fora? A pergunta perde o sentido, e se uma resposta for requerida, será preciso, mais uma vez, recorrer a Bachelard, agora referindo-se a um texto em que Henri Michaux trata desse “horível interior-exterior que é o verdadeiro espaço” (*apud* Bachelard, 2008, p. 220): “O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O interior e o exterior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se [...]” (*ibidem*, p. 221).

Vê-se assim como, por caminhos diversos e lançando mão de diferentes recursos para realizar a sua articulação com a paisagem, o jardim pode assistir à convivência da intimidade e da imensidão em seu espaço.

Ainda no que concerne às relações entre jardim e paisagem, justifica-se incursionar, embora brevemente, pelas reflexões de Rosario Assunto sobre o jardim como “paisagem absoluta” (Assunto, 1999, p. 39-76), em mais uma tentativa de aproximação daquilo que poderia ser considerado essencialmente constitutivo do jardim. Assunto, o pensador italiano que dedicou vários escritos a temas relacionados à estética e, particularmente, ao jardim e à paisagem⁵, toma como ponto de partida, ao tratar do jardim como paisagem absoluta, que “em toda paisagem sempre se tende a estabelecer uma relação entre a realidade e a ideia; e que a ideia de paisagem é sempre pensada enquanto forma da natureza no seu constituir-se em objeto estético” (*ibidem*, p. 40).

Haveria, portanto, uma linhagem integrando natureza, paisagem e jardim, tanto no nível das ideias a respeito de cada um desses termos quanto na realidade a eles relacionada. Aliás, mais do que uma integração, pode-se dizer que ocorre um imbricamento entre eles, cada um definindo-se em função do outro. Assim, a ideia de paisagem – ao menos no caso da pintura, considerada por muitos a matriz da qual se originou a paisagem no ocidente⁶ – correspon-

5. Entre os estudos de Rosario Assunto (1915-1994) voltados ao jardim e à paisagem podem ser citados: *Il paesaggio e l'estetica* (1973), *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino* (1980), *Ontologia e teleologia del giardino* (1988), *Giardini e rimpatrio* (1991).

6. Veja-se Alain Roger, “La naissance du paysage em Occident”, in Heliana Angotti Salgueiro (coord.), *Paisagem e Arte*, São Paulo: CBHA/CNPq/FAPESP, 2000.

de a “uma visão da natureza fundada na qualidade estética da beleza enquanto ‘Ideia’, superior à realidade e fundadora da própria realidade” (Assunto, 1999, p. 39). É possível inferir daí que a própria ideia de natureza, ou de uma certa natureza, acaba sendo função da ideia de paisagem, ao mesmo tempo em que a ideia de paisagem decorre da natureza esteticamente contemplada. Portanto, uma ideia depende da outra.

Assunto complexifica ainda mais suas reflexões quando completa a tríade, adicionando à natureza e à paisagem o jardim. Se a esteticidade sob a qual é vista a natureza comparece na paisagem de um modo difuso, no jardim ela se dá de uma forma concentrada, recolhida (Assunto, 1999, p. 40). A esteticidade da paisagem é difusa porque, sendo a paisagem também inerente a uma realidade, e não só a uma ideia, o juízo de valor que se faz dela nunca é tão somente estético, ou primordialmente estético. No jardim, por sua vez, diferentemente do que pode suceder com a paisagem, o julgamento estético não está sujeito a qualquer consideração de ordem prática, em outros termos, já não há compromisso com o real que interfira no julgamento. No jardim, “a forma da natureza no seu constituir-se em objeto estético”, ou seja, a paisagem, encontra sua finalidade em si própria, realiza-se como esteticidade recolhida, condensada, concentrada, absoluta (“*estetività raccolta*”). A metáfora que Assunto extrai do *Paraíso Perdido* de Milton, se não ajuda a esclarecer cabalmente o seu pensamento a respeito do jardim como paisagem absoluta, traz as vantagens de uma boa imagem: a de uma paisagem com as mais belas árvores, “carregadas de frutos deliciosos, flores e frutos ao mesmo tempo [...]” (Milton *apud* Assunto, 1999, p. 43-44)⁷.

Vale, nesse sentido, reproduzir o comentário de Rosario Assunto sobre a descrição que Milton faz do Paraíso:

Aqui, a perfeição da paisagem [...] é simultaneidade de flor e de fruto: dois momentos que na planta representam a alegria da beleza destinada à contemplação e a apetecível maturidade do cultivo: a flor pela qual toda paisagem se parece com um jardim, mas também o fruto pelo qual o jardim se parece

7. Na tradução para o português, a cargo de António José Lima Leitão, lê-se: “[...] De flores e de frutos carregadas [...]”, Milton, *Paraíso perdido*, Clássicos Jackson, vol. XIII, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W.M. Jackson Inc., 1948, p. 103.

com um campo útil [...]. E a simultaneidade de floração e plena maturação, além de fazer coincidir, numa paisagem absoluta, a ideia de jardim, natureza contemplável, com aquela do pomar, natureza útil à vida; além de apresentar a paisagem como jardim absoluto [...], é também a junção de todas as estações: sua presença total, segundo a aspiração constantemente enunciada nas figurações e imaginações poéticas de um jardim absoluto que seja também paisagem absoluta (Assunto, 1999, p. 44-46).

A imensidão concentrada a ponto de tornar-se íntima, a esteticidade da natureza/paisagem recolhida a ponto de tornar-se absoluta podem então ser elencadas entre os traços essenciais do jardim, com seus conteúdos eróticos e civilizatórios e também com todas as associações ao abrigo, seja da alma, seja da natureza (a Terra) como princípio de vida. Tendo em vista essas suas qualidades, não haveria razão para ele estar ausente do meio urbano. Na verdade o jardim, que entrara na cidade pelas mãos de Inanna, ficou, em seguida, por séculos, confinado ao mundo rural. Ele voltaria, entretanto, a partir da idade moderna, a ser cogitado na cidade ideal e imaginado em utopias, até despontar de fato, embora titubeante, no urbano industrial. Mas, nesse caso, não chegou a vingar como jardim propriamente dito, esvaziado que foi por algo abstrata e genericamente denominado “áreas verdes”.

“...NA RUA, NO MEIO DO REDEMUNHO”

Houve casos isolados de jardins criados especialmente para a fruição de um público urbano – o Passeio Público do Rio de Janeiro, construído entre 1779 e 1783, é um deles – mas, no geral, os primeiros espaços verdes abertos ao uso público, tendo por referência as cidades industriais inglesas do século XIX (pioneiras na oferta desse tipo de equipamento e modelo seguido por várias outras cidades, tanto europeias como americanas), eram de propriedade particular.

Desde a Idade Média, diferentes estilos de jardim sucederam-se na história do Ocidente, cada qual detendo a primazia no seu tempo, sem que isso significasse a anulação completa dos estilos pretéritos, tanto que se constata resquícios do jardim medieval no renascentista e deste em recantos do

jardim francês, bem como vestígios da organização barroca no jardim inglês e vice versa. Mas o que todos tinham em comum era o fato de serem privados, sendo seus proprietários e frequentadores pertencentes à nobreza ou ao alto clero, e detentores das chaves interpretativas e comportamentais que lhes permitiam usufruir com desenvoltura os prazeres propiciados pelos jardins, decifrando seus significados e simbologias. Quando, nas primeiras décadas do oitocentos, buscou-se atenuar as terríveis condições de vida nas cidades industriais apostando na abertura de parques a serem frequentados também pelo proletariado urbano, o modelo que estava à mão era o jardim rural e privado inglês, o jardim paisagístico, desenvolvido e amadurecido na véspera, no decorrer do século XVIII. As discussões a respeito de como deveriam ser os jardins destinados ao público urbano já haviam começado algumas décadas antes da sua implantação. Só nos anos de 1770 foram publicados nada menos do que cinco tratados sobre jardins⁸, privados e públicos, praticamente todos admitindo, no caso de propriedades rurais, a superioridade do jardim paisagístico em relação ao jardim formal de matriz francesa. Quando entrava em pauta o jardim público, no entanto, o posicionamento se invertia. Os jardins públicos formariam uma categoria à parte, segundo a quase totalidade dos tratadistas⁹, e seu projeto deveria obedecer a regras diferentes das adotadas nos jardins privados. Estes são ambientes poéticos, lugares onde a arte se manifesta, enquanto aqueles são regidos pela utilidade. Nos jardins privados, o belo; nos públicos, o útil. A irregularidade e a imprevisibilidade eram não só admitidas mas incentivadas naqueles, ao passo que nestes convinha a organização geométrica, a simetria, sob alegações diversas, fosse para facilitar, pela estatuária alusiva e pelo o ordenamento claro e preciso do espaço, o reconhecimento das virtudes nacionais, fosse por se tratar de lugares “onde os

8. Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London: T. Payne, 1770; Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, Paris: Desaint, 1773; Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris: Impr. de Prault, 1774; Jean-Marie Morel, *Théorie des jardins*, Paris: Pissot, 1776; Christian Cajus Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig: M.G. Weidmann Erben und Reich, 1779-1785, conforme Franco Panzini, *Per i piaceri del popolo*, Bologna: Zanichelli, 1993, p. 119-125.
9. A excessão foi Hirschfeld que, em *Theorie der Gartenkunst*, op. cit., tratado publicado entre 1779 e 1785, propunha para os jardins públicos a diversidade na ambientação e nas redes de percurso, o uso de espelhos d'água, a alternância entre os espaços abertos à concentração de pessoas e aqueles mais intimistas, abrindo caminho para a adoção do chamado estilo paisagístico também em espaços destinados ao público urbano (Franco Panzini, *Per i piaceri del popolo*, op. cit., p. 123-125).

cidadãos vão, não para gozar do espetáculo da Natureza, mas para fazer um exercício momentâneo; onde se reúnem para exibir o seu luxo e satisfazer a sua curiosidade” (J.-M. Morel, *Théorie des jardins*, apud Franco Panzini, *Per ipiaceri del popolo*, op. cit., p. 122).

O que sucedeu com o jardim, uma vez transposto para o espaço público urbano, é conhecido. Para ser admitido ali teve que abdicar de seus sentidos originários e profundos e transmutar-se em “equipamento” destinado a uma “função social”. Os primeiros jardins públicos urbanos terem mantido a aparência, e não mais que a aparência, do jardim privado rural pode ser visto como uma exorbitância do gosto doméstico burguês sobre a cidade, sem dizer que no próprio jardim da casa burguesa já estaria ausente a *experiência* do jardim com toda sua rede de significados – que, no caso da aristocracia, ainda poderia ser auferida – do que decorreria sua inautenticidade.

Várias razões contribuíram para o desprestígio do jardim desde o final do século XIX. Jean-Pierre Le Dantec aponta duas fundamentais: i) o caráter aristocrático que prevaleceu na produção da arte dos jardins na cultura ocidental versus o mundo industrial, democrático e urbano; ii) a singularidade de espaço e de tempo (duração) e a necessidade de cuidados constantes dos jardins versus a standardização, a internacionalização, a velocidade próprias à época industrial moderna (Le Dantec, 1996, p. 319-320).

As generalizações, no entanto, não dão conta dos fenômenos e é o mesmo Le Dantec que apresentará, no final das suas notas introdutórias ao jardim na modernidade, ressalvas à morte decretada do jardim, remetendo às contribuições de Carlo Scarpa, Gunnar Asplund, Russel Page, Geoffrey Jellicoe, Christopher Tunnard, Lawrence Halprin, Luis Barragan e Burle Marx, no decorrer do século XX. Não há dúvidas quanto à relevância do aporte desses paisagistas, mas nem sempre os seus projetos mais significativos situavam-se em área urbana, e só excepcionalmente eram públicos. Há, entre estes últimos, exemplos muito bem sucedidos, notadamente os assinados por Burle Marx na cidade do Rio de Janeiro, que vão da escala de um grande parque diversificadamente equipado e intensamente utilizado, até espaços públicos de caráter intimista onde a vegetação e a água, banhadas em jogos de luz e sombra muito familiares aos trópicos, oferecem uma natureza que, embora afeiçoada ao urbano, não deixa de ser natureza. Que também não se omita o projeto pioneiro de Burle Marx para o pequeno e emblemático espaço público

no Recife, batizado como Cactário da Madalena, em que o agreste semiárido desponta, ou melhor, despontava na cidade com a veemência que uma simples metáfora dificilmente alcançaria. Foram raros, no entanto, os jardins públicos urbanos que atingiram um patamar em que a natureza comparasse de modo tão substancial, manifestando de forma tão convincente seu princípio vital, ao mesmo tempo em que oferecia aconchego e exalava sensualidade, em outras palavras, que constituíssem, na acepção mais originária, um jardim.

Tais autênticos jardins públicos e em pleno meio urbano, quando os houve, ainda se situavam, ressoando ecos do século das Luzes, na perspectiva da cidade que prometia ser amável e realizar seu potencial libertador. Poderia a cidade contemporânea ser chamada, propriamente, cidade? Seus espaços parecem conter tanta vitalidade, erotismo e aconchego quanto uma mercadoria, e seus jardins talvez não passem de fetiches. A isso tudo ainda veio se somar a crise ambiental que deslocou o “verde” para outra funcionalidade e preteriu, mais uma vez, o jardim.

Parte dos esforços para prover as cidades industriais inglesas do século XIX de jardins abertos ao público em geral se deu no sentido de realizar o *rus in urbis*, indo ao encontro de costumes bem arraigados na população que vivia e trabalhava na terra e que fora forçada a se urbanizar¹⁰. Acreditava-se também que os passeios em espaços públicos ajardinados seriam um modo de promover a urbanidade e hábitos mais saudáveis entre os trabalhadores, muitos deles voltados ao alcoolismo. Embora sem dados estatísticos que permitam afirmações categóricas, é fácil constatar que, de pequeno ou grande porte, os parques urbanos atuais, frutos daqueles ingleses e descendentes remotos dos jardins rurais, também cumprem, em consonância com os objetivos que nortearam os parques urbanos inaugurais, uma função social. São espaços onde se exerce certa forma de sociabilidade urbana, cotidiana mesmo, e, quem sabe, até mais eficazmente do que em praças e ruas nos dias de hoje. Trata-se, no entanto, do “verde equipado”, do “verde” suporte para a “programação de eventos”, expressão que diz bem a que veio, despreocupada quanto ao paradoxo de querer programar o *evento*, ou seja, o imprevisível.

10. Relatos sucintos da antiga tradição de uso dos *commons*, terrenos cebertos de mata ou pastagem, situados na área rural ou nas periferias das cidades, bem como das lutas para a sua conservação na Inglaterra oitocentista, podem ser encontrados em George F. Chadwick, *The park and the town*, London: The Architectural Press, 1966 e em Franco Panzini, *Per i pizaceri del popolo*, op. cit.

Nada disso restitui, necessariamente, a alma à cidade na direção reivindicada por James Hillman. Se a *anima mundi*¹¹ está doente e se as causas da sua doença não se encontram exclusivamente na alma de cada sujeito em particular, mas também nas coisas, nos espaços e em sua materialidade; se interioridade, subjetividade, profundidade psíquica não são prerrogativas restritas ao ego da pessoa humana, mas são extensíveis a cada objeto – que passa a ser um sujeito cuja “auto-reflexão é sua auto-exibição, seu brilho” (Hillman, 1993, p. 16) –, então o jardim, *propriamente dito*, esse espaço material onde estão simbolizados e auto-refletidos a natureza em seu princípio gerador, o Eros e a civilização, esse espaço cuja existência seria capaz de ocorrer sem nenhum impedimento no urbano, esse espaço é também o lugar da alma. Tratar de um é tratar do outro. Esse espaço reentraria na cidade como jardim, com sua rica trama de significados, e não como mero equipamento ou como “praça ajardinada”; reentraria como espaço da intimidade, não aquela confinada em cada indivíduo e só para ele disponível, mas a intimidade como um valor socialmente reconhecido e compartilhado; reentraria como espaço da alma, aqui entendida como a *anima mundi*, que tudo contempla.

Como cuidar da alma do mundo, sem algo de concreto que a reflita? Embora escrito sob uma ótica mais individualizadora, vale reproduzir o argumento que introduz o ensaio de Erkinger Schwarzenberg sobre “O jardim e a alma”:

Pedir ao homem que pense sobre sua alma é como pedir a um espelho que reflita a si próprio: ele precisa de uma imagem concreta, assim como a mente [precisa] de um apoio externo. A frequente recorrência à alegoria do jardim para caracterizar a alma até faz suspeitar que não exista ser humano que não traga dentro de si um jardim secreto, ou que não identifique a sua alma com um paraíso e, talvez, com a sua parte central, aquela que costuma abrigar um espelho d’água (Schwarzenberg, 1997, p. 47).

11. Hillman recupera a idéia de *anima mundi* a partir do filósofo florentino Marsilio Ficino (1433-1499), propondo-a em substituição às noções usuais de realidade psíquica que separam, de um lado, os sujeitos dotados de alma e, de outro, os objetos inanimados: “Imaginemos a *anima mundi* nem acima do mundo que a circunda, como uma emanção divina e remota do espírito, um mundo de poderes, arquétipos e princípios transcendentais às coisas, nem dentro do mundo material como seu princípio de vida unificador panpsíquico” (James Hillman, *Cidade e alma*, trad. Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993, p. 14).

Assumindo essa perspectiva e, ao mesmo tempo, ultrapassando-a ao entender não como conflitantes, mas como disputantes e parceiros mutuamente imprescindíveis, a “praça” e o “jardim” (Saldanha, 1993), este poderia bem ser aquele espaço imiscuído no meio urbano onde a *anima mundi* (e a de cada ser que habita o mundo e, portanto, dela compartilha) se aprovesse, não por evasão, mas por suspensão, mesmo que temporária, dos nexos habituais, dos automatismos, do embotamento que o cotidiano provoca nos sentidos. Seria o espaço de um evento, sim, tão surpreendente e fecundo quanto o evento que consumaria o direito à cidade, nos termos de Henri Lefèbvre (1969), embora não tanto em *animus*, e sim em *anima*, nas acepções que Bachelard, apoiado em Jung, explora em *A poética do devaneio*. Os devaneios que o jardim em plena cidade desencadearia seriam em *anima*, com a marca da “feminilidade essencial de qualquer devaneio profundo” (Bachelard, 2009b, p. 59), já que ao *animus* “pertencem os projetos e as preocupações, duas maneiras de não estar presente em si mesmo”, continua Bachelard (ibidem, p. 60).

Mas onde estaria e que qualidades teria esse espaço, esse jardim ao qual se chega sempre descendo, por uma “descida sem queda”, até essa “profundidade indeterminada [onde] reina o repouso feminino” (ibidem, p. 59)? Talvez ele se situe na “terceira paisagem”, como a enuncia Gilles Clément (2004):

Fragmento indeciso do jardim planetário, a Terceira paisagem é constituída do conjunto dos lugares abandonados pelo homem [...].

Terceira paisagem remete a terceiro estado (e não a Terceiro mundo). Espaço que não exprime nem o poder, nem a submissão ao poder.

Ela se refere ao panfleto de Siesyes¹² em 1789:

“O que é o terceiro estado?

_ Tudo.

O que ele fez até o momento?

_ Nada

O que ele aspira ser?

_ Alguma coisa.”

12. Emmanuel-Joseph Siesyes, autor do panfleto “O que é o terceiro estado?”, lançado em 1789, no despontar da Revolução Francesa.

Suas características poderiam ser aquelas dos “jardins involuntários” que o mesmo Clément detecta “ao longo de algumas estradas” e nos quais seus projetos se inspiram; jardins feitos pela natureza, que “não parecem selvagens e, no entanto, o são” (Clément, 2017, p. 13). Jardins das plantas “vagabundas”, das ruderais, das “ervas daninhas” que se recomendará aos usuários e cuidadores não erradicar (ibidem, p. 106).

Se há uma relação inextricável entre jardim, paisagem e natureza, como se buscou demonstrar nas páginas anteriores, e se a natureza foi banida do espaço urbano contemporâneo, sendo admitida apenas em lugares autorizados, então seria de duvidar da possibilidade de haver ali paisagem e jardim. Mas se o olhar se voltar aos resíduos da produção do tecido urbano, às fissuras minúsculas nos calçamentos e nos muros, aos desvãos dos telhados, aos terrenos ociosos, de qualquer formato ou dimensão, notará manifestações de uma natureza originária, com o vigor vital que a caracteriza. Ali encontrará paisagens e jardins em estado latente, possíveis abrigos da *anima mundi*, aguardando o toque que os desvele e proteja. Esse olhar devaneador terá suas esperanças compartilhadas:

Reconhecer nos refugos da cidade a fisionomia dos seres vivos ali existentes, procurar compreender seus hábitos, seus arranjos e as dinâmicas pelas quais, espontaneamente, eles se transformam, tomar parte nessas dinâmicas sem cerceá-las, pode abrir alternativas ao fazer paisagístico e à experiência da paisagem no espaço urbano (Cabral, 2019, p. 146).

Jung referiu-se à alma como a noite cósmica e primordial. Dardel, por sua vez, falou da Terra (a natureza, ou *physis*) como “o fundo escuro de onde todos os seres saem para a luz [...] [e] ao qual a obra humana retorna quando, deixada ao abandono, volta a ser pedra, madeira e metal” (Dardel, 1990, p. 58). Alma e Terra têm a ver com a noite e o primordial. O jardim, esteticidade recolhida, que condensa a Terra (natureza e paisagem) e a obra humana (o Mundo), poderia então ser, dados os entrelaçamentos de alma e Terra, o lugar onde a *anima mundi* se sentiria em casa (gruta, ventre), encontraria abrigo, em pleno espaço urbano. Mais uma vez tem-se a imensidão e a intimidade lado a lado, e mais uma vez, lembrando Bachelard e parafraseando novamente Jung, constata-se a reversibilidade dinâmica entre imagens polarizadas:

aquele que olha para fora, para o mundo (entenda-se o urbano desmesurado), sonha. Mas o que olha para dentro, para a intimidade do jardim, acorda.

REFERÊNCIAS

- ASSUNTO, Rosario. *Ontologia e teleologia delgiardino*. 2a edição. Milano: Guerini e Associati, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes 2009a.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b.
- CABRAL, Arthur Simões Caetano. *Paisagens baldias, a natureza manifesta nas brechas da cidade*. Curitiba: Appris, 2019.
- CHADWICK, George F. *The park and the town*. London: The Architectural Press, 1966.
- CLÉMENT, Gilles. *Le jardin en mouvement*. 6a edição. La Roque d'Anthéron: Sens&Tonka, 2017.
- _____. *Manifeste du Tiers paysage*. Paris: Éditions Sujet/Objet, 2004.
- CLIFFORD, Derek Plint. *A history of garden design*. London: Faber and Faber, 1962.
- DARDEL, Eric. *L'homme et la terre: Nature de la réalité géographique*. Paris: Editions du CTHS, 1990.
- DETIENNE, Marcel. *Les jardins d'Adonis: La mythologie des aromates en Grèce*. Paris: Gallimard, 1972.
- FERRIOLO, Massimo Venturi. *Nel grembo dela vita: Le origini dell' Idea di giardino*. Milano: Guerini e Associati, 2000
- HILLMAN, James. *Cidade e Alma*. Trad. Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LE DANTEC, Jean-Pierre. *Jardins et paysages: Textes critiques de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Larousse, 1996.

- LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: editora Documentos, 1969.
- LENOBLE, Robert. *História da ideia de natureza*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 2002.
- MILTON. *Paraíso perdido*. Trad. António José Lima Leitão. Clássicos Jackson, vol. XIII, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W.M. Jackson Inc., 1948.
- MOREL, Jean-Marie. *Théorie des jardins*. Genève: Minkoff, 1973.
- PANZINI, Franco. *Per i piaceri del popolo: L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*. Bologna: Zanichelli, 1993.
- ROGER, Alain. La naissance du paysage em occident. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte*. São Paulo: CBHA, CNPq, FAPESP, 2000.
- SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça: O privado e o público na vida social e história*. São Paulo: Edusp, 1993.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte*. São Paulo: CBHA, CNPq, Fapesp, 2000.
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, S. J. 4a edição. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Brasília: Universidade de Brasília / José Olympio Editora, 1992.

A SIMBÓLICA DO ESPAÇO ESCOLAR topoanálise como método¹

Alexandre Vergínio Assunção²

Alberto Filipe Araújo³

INTRODUÇÃO

À luz das teorias de pesquisa sabe-se que a razão da escolha de um método depende muito da natureza do fenômeno a ser investigado. A realidade dos espaços humanos – e aqui o foco é o espaço escolar – não se esgota quando é tratada como um fenômeno suscetível de ser simplesmente objetivado, isolado e repetido.

Para analisar os elementos simbólicos do *espaço escolar* procuraremos esclarecer a complexidade que reina dentro das múltiplas camadas entre o

1. Este trabalho é financiado pelo CIEd - Centro de Investigação em Educação, projetos UID/CED/01661/2019, Instituto de Educação, Universidade do Minho, através de fundos nacionais da FCT/MCTES-PT.
2. Doutor em Educação; Professor Titular e Pesquisador do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense, Pelotas, Brasil. Coordenador Pedagógico do Curso de Bacharelado em Design. Líder do TOPOS: Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão em Design, Educação e Imaginário. E-mail: alex.ifsul@gmail.com.
3. Doutor em Educação pela Universidade do Minho (Braga – Portugal). Professor Catedrático (Titular) do Instituto de Educação da Universidade do Minho e membro do Centro de Investigação em Educação (CIEd) do Instituto de Educação da Universidade do Minho. País de Origem: Portugal. E-mail: afaraujo@ie.uminho.pt.

imaginário individual e as intimações socioculturais que ali ocorrem. O modelo hermenêutico procura restituir através de descrições e interpretações de imagens, formas e figuras os fatos humanos na sua totalidade: “o imaginário individual deve procurar inscrever-se e apoiar-se num imaginário coletivo, que o alimenta e que se renova a si próprio por ocasião das obras individuais” (Wunenburger; Araújo, 2003, p. 41). A análise sobre o *espaço escolar* parece adaptar-se a esse “modelo”, incidindo especificamente à “topoanálise” bachelardiana, que, resumidamente, é a proposta de análise poética e fenomenológica do espaço.

Trata-se, pois, de um estudo inovador inspirado na *Poética do espaço* de Gaston Bachelard que a definiu nessa mesma obra como “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (Bachelard, 1993, p. 28). Neste sentido, procurou-se atribuir a este conceito uma aceção mais alargada porquanto o nosso interesse é o de estudar o simbolismo espacial no quadro escolar. Um interesse que ultrapassa quer a dimensão psicológica, quer a dimensão da vida íntima. Trata-se, assim, de uma análise metodológica que abrange igualmente outras dimensões: a social, a cultural, arquitetônica, pedagógico-escolar, etc. Por isso, preferimos conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em um contexto escolar como tamanho, forma, objetos, atores e suas relações com esse mesmo espaço. A ideia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar ultrapassa a mera ideia de “lugar”. Dessa maneira, não falaríamos tanto de lugar(es), mas antes de *décor* e de experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços.

Tendo em conta o anteriormente exposto, passamos, em uma primeira parte, a tentar entender a natureza antropológica e imaginária desse fenômeno, vendo o quanto nele estamos imersos em imagens que ressoam e repercutem em nós. Na sequência, na segunda parte do texto, explicaremos a topoanálise como leitura hermenêutica dos fenômenos do espaço escolar.

1. A NATUREZA DA SIMBÓLICA DO ESPAÇO ESCOLAR

Para falarmos de um método de análise dos elementos simbólicos do espaço escolar é importante esclarecermos o foco antropo-fenomenológico

por nós delimitado, dado que esse tipo de espaço poderia ser analisado por um viés geométrico, por exemplo. Viés, esse, dentro da concepção numérica e abstrata realizada por Descartes. Por outro lado, esse tipo de espaço poderia ser examinado por um olhar arquitetônico, incidindo sobre estética e função, podendo também ser dissecado e explicado através dos fatores ideológicos, ou ainda por seus aspectos históricos. Porém, todos esses campos de análise e explicação já foram, de uma forma ou de outra, examinados, estudados. Por conseguinte, a nossa intenção com essa reflexão, para além dessas análises, é considerar também o foco na interpretação simbólica dos espaços escolares.

Dito isso, consideramos que o espaço escolar só adquire realmente sentido e qualificação quando é mediado, alterado e completado pela relação do indivíduo com ele e com os outros indivíduos. A função pragmática da arquitetura e do design escolar adquire, conseqüentemente, uma função semântica que decorre da nossa representação do ambiente com as suas coisas e seres. O espaço escolar é um espaço de aprendizagem com todas as características acima citadas, onde as pessoas e os objetos se envolvem e se transformam. Por isso, o ser humano se metamorfoseia com o espaço. A distribuição dos elementos que o compõem pode empobrecer ou valorizar as relações pedagógicas, pois ao estruturar ou modificar, abrir ou fechar, ao dispor de uma ou de outra maneira as separações e os limites posso modificar o sentido e a natureza do espaço. Mudo não apenas os limites, as pessoas ou os objetos, mas também as relações que aí ocorrem e o sentido do próprio espaço.

Aprofundando ainda mais esse campo de estudo, vamos procurar entender melhor a natureza deste fenômeno, delimitando a sua natureza antropológica e imaginária.

O mundo humano do espaço é uma estrutura na qual toda a realidade está contida, pois não podemos conceber nada da realidade exceto sob as suas condições. Segundo as ideias de Heráclito, nada no mundo pode exceder as suas medidas, pois essas são limitações espaciais. E Cassirer reforça isso quando diz:

No pensamento mítico, o espaço e o tempo nunca são considerados como formas puras ou vazias. São vistos como as grandes forças misteriosas que governam todas as coisas, que regem e determinam não só a nossa vida mortal, mas também a vida dos deuses (Cassirer, 1994, p. 73).

Assim, descrever e analisar a natureza específica que o espaço em geral assume na experiência humana é uma das tarefas mais complexas e interessantes de um estudo como este. Ernst Cassirer (1994, p.74) escreve que “devemos analisar as formas da *cultura* humana para podermos descobrir o verdadeiro caráter do espaço no nosso mundo humano”. Segundo esse autor (*idem*), as concepções de espaço sofreram contínuas transformações ao longo de toda a história cultural, tendo cada período definido espaço de maneiras radicalmente diferentes. Para o autor (1994), existem três tipos de experiências espaciais: a orgânica, a perceptual e a simbólica. Nem todas as formas dessas experiências estão no mesmo nível. Existem camadas superiores e inferiores, arranjadas de uma determinada maneira. A experiência espacial *orgânica* pertence à camada mais baixa, à camada de adaptação. “Todo organismo vive em um certo ambiente e deve se adaptar constantemente às condições desse ambiente para sobreviver” (1994, p. 74). Os animais recém-nascidos parecem ter um sentido preciso de distância e direção espacial. Por exemplo: um pinto ao sair do ovo já “sabe” orientar-se e apanhar os grãos espalhados em seu caminho. Para adaptar-se, ele já possui um sistema complexo de reações composto por diferenciações entre estímulos físicos e reações adequadas a esses estímulos. Cassirer (*idem*) diz que esses animais não são guiados por qualquer processo ideacional, ou seja, não têm qualquer imagem mental ou idéia de espaço, nenhum programa de relações espaciais, sendo, portanto, movidos por impulsos corporais de um tipo especial. Na camada subsequente, a experiência espacial *perceptual*, segundo Cassirer (*ibidem*, p. 75), não é um simples dado dos sentidos. “É de natureza muito complexa, e contém elementos de todos os diferentes tipos de experiência dos sentidos: ótica, tátil, acústica e cinestésica”. Para esse autor, a questão da origem da percepção espacial (a fisiologia) não é ainda a questão fundamental. Do ponto de vista antropológico, outra questão lhe guia o interesse: em vez de investigar a origem e o desenvolvimento do espaço perceptual, importa-se em analisar a experiência espacial simbólica. Na vida primitiva o espaço não possui um caráter teórico e abstrato, diz Ernst Cassirer. Ele é mais um *espaço de ação* (orgânico) repleto de sentimentos pessoais ou sociais concretos, ou seja, de elementos emocionais.

Na medida em que o homem primitivo leva a cabo atividades técnicas do espaço, na medida em que ele avalia distâncias, dirige sua canoa, atira sua lança a um certo alvo e assim por diante, seu espaço como espaço de ação, como espaço pragmático, não difere do nosso em sua estrutura. Mas, quando o homem primitivo faz desse espaço um tema de representação e de pensamento reflexivo, surge uma idéia especificamente primordial que difere radicalmente de qualquer versão intelectualizada. A idéia de espaço, para o homem primitivo, mesmo quando é sistematizada, está sincreticamente presa ao sujeito. Trata-se de uma noção muito mais afetiva e concreta que o espaço abstrato do homem de cultura avançada... Não tem um caráter tão objetivo, mensurável e abstrato. Exibe características egocêntricas ou antropomórficas e é fisionômica-dinâmica, enraizada no concreto e substancial (Cassirer, 1994, p. 167).

Segundo a ideia deste autor, o espaço concreto do pensamento primitivo parece ser incapaz de reduzir-se a uma forma esquemática. Do ponto de vista da cultura e da mentalidade torna-se difícil a passagem do espaço de ação para um conceito teórico ou científico de espaço. No espaço geométrico, todas as diferenças concretas da experiência imediata dos sentidos são extintas. O humano deixa de ter um espaço visual, tátil, acústico e olfativo. O espaço geométrico abstrai toda a variedade e heterogeneidade que lhe é imposta pela natureza díspar de seus sentidos. Tem-se então um espaço homogêneo, universal. Neste contexto, Ernst Cassirer escreve que a etnologia mostra que as tribos primitivas costumam ser dotadas de uma percepção extraordinariamente nítida do espaço. Um nativo dessas tribos tem olhos para os mínimos detalhes de seu ambiente e é extremamente sensível a toda mudança na posição dos “objetos” comuns à sua volta, todavia, a despeito desses conhecimentos, parece haver uma estranha lacuna em sua apreensão do espaço. “Quando está remando, segue com grande precisão todas as voltas do rio [...] se lhe pedem para fazer uma descrição geral, delinear o curso do rio, ele não é capaz de fazê-lo” (Cassirer, 1994, p. 79). Com isso, percebe-se claramente a diferença entre a apreensão concreta e a abstrata do espaço e das relações espaciais. O nativo possui uma familiaridade com o seu rio diferente do conhecimento abstrato/teórico. Cassirer expõe que essa familiaridade significa uma *apresentação*; o conhecimento abstrato inclui e pressupõe a *representação*. “A representação de um objeto é um ato totalmente diferente da mera manipulação desse

objeto” (1994, p. 80). Na representação tem-se uma concepção geral do “objeto” e a consideração de diversos ângulos para poder encontrar suas relações com outros “objetos”. Situa-se esse “objeto” e determina-se sua posição em um sistema geral. Ernst Cassirer afirma que os primeiros pensamentos abstratos não eram lógicos e sim envoltos na atmosfera do pensamento mítico. A astronomia babilônica já possuía o sentido e o uso de um simbolismo abstrato. Os pitagóricos falavam do número como um poder mágico e misterioso e mesmo em sua teoria do espaço usavam uma linguagem mística.

Se o homem começou a dirigir os olhos para os céus, não foi para satisfazer uma curiosidade meramente intelectual. O que ele realmente procurava no firmamento era o seu próprio reflexo e a ordem de seu universo humano. Sentia que o seu mundo estava preso por muitos laços visíveis e invisíveis à ordem geral do universo – e tentou penetrar nessa conexão misteriosa (1994, p. 83).

Com base nesses argumentos, fica claro que o espaço desses primeiros sistemas de pensamento não era meramente teórico (no sentido de uma geometria abstrata, com superfícies, pontos e linhas), mas estava pleno de poderes mágicos, divinos e demoníacos. Baseava-se em tentativas míticas e mágicas de compreensões da natureza e da atividade desses poderes, para poder prevê-los e, se necessário, evitá-los. Essas idéias conservaram-se por muitos milhares de anos. Porém, com o advento da ciência moderna, o espaço geométrico toma o lugar do espaço mítico e mágico. Com Descartes e a proposta da geometria analítica, por exemplo, o espaço e as relações espaciais puderam ser traduzidos para uma nova linguagem, a dos números. Mediante essa representação, o caráter lógico do pensamento poderia ser concebido, segundo esse pensador, de modo muito mais “claro e adequado”.

A proposta numérica e abstrata feita por Descartes foi fundamental para a concepção moderna de espaço geométrico, mas as concepções de espaço nunca foram consensuais. Muitos filósofos e cientistas, conforme já foi dito, propuseram definições para o espaço. Immanuel Kant, o inspirador de Cassirer, foi um dos pensadores que chegou mais longe nessa tentativa. Kant, no início, influenciado pelo sistema leibniziano, admite que os “objetos” são anteriores ao espaço. Posteriormente, tendendo às idéias de Newton, inverte sua posição e passa a defender que o espaço é anterior a todas as coisas, e,

finalmente, deixa essas duas teses concebendo que o espaço, junto com o tempo, são formas *a priori* da sensibilidade. Contudo, o que é uma forma *a priori* para Kant? Na relação entre o conhecimento e seu “objeto”, Kant (2005), ao invés de admitir que a faculdade de conhecer se regula pelo “objeto”, mostra que esse é que se regula pela faculdade de conhecer. Por ele, a filosofia necessitaria investigar a possível existência de certos princípios *a priori* que seriam responsáveis pela síntese dos dados empíricos, os quais, por sua vez, careceriam ser encontrados nas duas fontes de conhecimento, que seriam a sensibilidade e o entendimento. Kant (2005) analisa-o detidamente, procurando demonstrar como é forma apriorística e, portanto, independente da experiência sensível.

O espaço é uma *representação a priori* necessária que subjaz a todas as intuições externas. Jamais é possível fazer-se uma representação de que não haja espaço algum, embora se possa muito bem pensar que não se encontre objeto algum nele. Ele é, portanto, considerado a condição da possibilidade dos fenômenos e não uma determinação dependente destes; é uma *representação a priori* que subjaz necessariamente aos fenômenos externos (Kant, 2005, p. 74, grifos nossos).

A primeira parte da *Crítica da Razão Pura*⁴ investiga os princípios apriorísticos da sensibilidade, intitulado-se “Estética Transcendental”. Nesse estudo, Kant (2005) define a sensibilidade como uma faculdade de intuição através da qual os “objetos” são apreendidos pelo sujeito que conhece. Para o autor, é necessário distinguir na sensibilidade dois elementos constitutivos: um, material e receptivo; outro, formal e ativo. A matéria do conhecimento são as impressões que o sujeito recebe dos “objetos” exteriores, enquanto a forma exprime a ordem na qual essas impressões são colocadas.

Falando de modo geral, *entendimento* é a faculdade de *conhecimentos*. Estes consistem na referência determinada de representações dadas a um objeto. *Objeto*,

4. A edição da *Crítica da Razão Pura* aqui utilizada (2005) refere-se à tradução brasileira de 1987, de Valério Rohden, da coleção *Os Pensadores*, que apresenta o texto completo da segunda edição original de 1787, que, segundo o tradutor, contém ampliações ou reelaborações em relação à primeira edição, de 1781.

porém, é aquilo em cujo conceito é reunido o múltiplo de uma intuição dada. Ora, toda reunião das representações requer a *unidade da consciência na síntese delas*. Consequentemente, a unidade da consciência é aquilo que unicamente perfaz a referência das representações a um objeto, *por conseguinte a sua validade objetiva* e, portanto, que se tornem conhecimentos, e sobre o que enfim repousa a própria possibilidade de entendimento [...], portanto, o primeiro *conhecimento puro do entendimento [a priori]*, sobre o qual se funda todo o seu uso restante e que ao mesmo tempo é inteiramente independente de todas as condições da intuição sensível, é o princípio da *unidade sintética* originária da apercepção (Kant, 2005, p. 123, grifos nossos).

Logo, enquanto espontaneidade o entendimento pode determinar o sentido pelas representações dadas, conforme a unidade sintética do múltiplo da intuição sensível (a apercepção). A *unidade sintética* é a condição onde estão os objetos da intuição humana. Mediante a unidade sintética as categorias – formas de pensamento sobre um objeto ou fenômeno – podem adquirir realidade objetiva. Assim, para Kant, não é porque o sujeito que conhece percebe as coisas como exteriores a si mesmo e exteriores umas às outras que ele forma a noção de espaço; ao contrário, é porque possui o espaço como uma estrutura inerente à sua sensibilidade que o sujeito que conhece pode perceber os “objetos” como relacionados espacialmente.

Gilbert Durand (2002), nesse mesmo sentido, fala do espaço imaginário/simbólico como uma forma “a priori” da *fantástica transcendental*: uma ideia de Novalis⁵ que designa o poder figurativo da imaginação excedendo os limites do mundo sensível. De acordo com o autor, a função da *fantástica transcendental* “é motivada não pelas coisas, mas por uma maneira de carregar universalmente as coisas como um *sentido segundo*” (2002, p. 378), ou seja, a imagem simbólica do *espaço* (e do espaço escolar) é sempre semântica. A razão e a inteligência do espaço construído (arquitetura e design, por exemplo) não passam de pontos de vista mais abstratos, sofisticados pelo contexto social, da

5. Novalis, foi um dos mais importantes representantes do primeiro romantismo alemão de finais do século XVIII. Esse escritor é referência importante na obra de Gilbert Durand, que a busca em Gaston Bachelard (2001, p. 4): “Novalis desejava que Fichte tivesse fundado uma *Fantástica transcendental*. Então a imaginação teria a sua metafísica”.

grande corrente de pensamento fantástico que veicula as *imagens arquetípicas*. “Origem primordial”, “imagem original” ou “protótipo”, a *imagem arquetípica* situa-se numa posição intermediária entre os *esquemas* subjetivos e as imagens fornecidas pelo ambiente perceptivo (2002, p. 60).

Além da “verdade objetiva” do contexto social, há uma “verdade subjetiva” do indivíduo na constituição dos fenômenos humanos. Isso quer dizer que as imagens (as representações do espaço) não vêm prontas, elas nascem na confluência das relações entre o subjetivo e o objetivo que advém do mundo pessoal e sociocultural e que são fomentadoras do imaginário singular e coletivo. Tais confluências são propulsoras dos conteúdos que compõem o biográfico. O importante de ressaltar aqui é que a representação está contida entre esses dois marcos reversíveis: a troca que existe ao nível do imaginário das pulsões subjetivas e das intimações objetivas, consoantes com o que Gilbert Durand (2002) explica como sendo o *trajeto antropológico* do ser humano. *A simbólica do espaço escolar* aposta nesse caminho:

Será preciso *enveredar resolutamente pela via da antropologia* dando a esta palavra o seu sentido pleno atual – ou seja: conjunto das ciências que estudam a espécie *homo sapiens* – sem se por limitações *a priori*. [...] Gostaríamos, sobretudo, de nos libertar definitivamente da querela que, periodicamente, põe uns contra os outros, culturalistas e psicólogos, e tentar apaziguar, colocando-nos num ponto de vista antropológico para o qual ‘*nada de humano deve ser estranho*’ (Durand, 2002, p. 40, grifos nossos).

A representação simbólica, apresentada dessa forma, põe em cheque os preconceitos, pois como disse Durand: “nada de humano deve ser estranho”. Durand (2002, p. 406) afirma que o *espaço imaginário* é o “lugar da nossa imaginação”, um lugar sem limitações. Diz também que, mais do que o tempo, o espaço é o ser *sensorium* geral da função fantástica, a condição *a priori* de todos os fenômenos, pois “só há intuição de imagens no seio do espaço” (idem). O autor ainda distingue três qualidades elementares que fazem parte desse espaço:

1. a “ocularidade” – é uma função topológica profunda de qualquer imagem. Neste sentido, ver é transformar, pois qualquer expressão

iconográfica, mesmo a mais realista, transborda sempre para o lado do imaginário. O ponto de vista cria o “objeto”. “A contemplação do mundo é já transformação do objeto” (ibidem, p. 409);

2. a “profundidade” – é aqui vista em um sentido mais psíquico que literalmente geométrico. Essa terceira dimensão, a profundidade (a primeira é a largura e a segunda é a altura), é um fator imaginário acordado a qualquer figura como por acréscimo. No desenho da criança, do homem primitivo e do egípcio a imaginação reconstitui, espontaneamente, a sua profundidade enquanto as figuras se sobrepõem verticalmente no plano do quadro (ibidem, p. 411);
3. a “ubiquidade” – é a própria homogeneidade do espaço. Nesse caso não existe nenhuma fixação de limites à extensão ou à redução infinita das figuras. O lugar do símbolo é pleno: “qualquer árvore ou qualquer casa pode se tornar o centro do mundo” (idem). O autor mostra que o espaço na sua homogeneidade é fator de participação e ambivalência. Os signos afetivos, nos estágios de alta imaginação, manifestam-se simultaneamente. O espaço imaginário convive sincronicamente com a transcendência e a imanência e com a abstração e o concretismo, na imaginação e na ação humana.

Inspirado em Durand, diríamos que a *função fantástica do espaço escolar* é constituída pelo acordo entre os desejos imperativos do sujeito e as intimações da ambiência objetiva, pois o espaço da *fantástica transcendental*, mais que um espaço perceptivo, é um espaço representativo (imaginário) e é nele que acontecem as intuições das imagens. Além de uma experiência física, esse é um espaço de experiência psicológica. Na *fantástica transcendental*, então, “o espaço parece de fato ser a forma a priori donde se desenham todos os trajetos imaginários” (idem, p. 413).

Gilbert Durand (2002), fala ainda de um “princípio de semanticidade” para o espaço. O espaço físico é obrigado a apelar para a metáfora: há um espaço real “velado”. Assim, o *espaço escolar* representativo aparece com a função simbólica, pois é um espaço imaginário e de ação onde a “representação espacial é uma ação interiorizada” (idem, p. 408), portanto, vivida.

Por outro lado, no livro *O ar e os sonhos*, Gaston Bachelard (1990, p. 6), inspirador de Durand, diz que “no reino da imaginação, a toda imanência se

junta uma transcendência”. Essa totalidade da “fenomenologia da imaginação” pode ser percebida na “compreensão íntima” dada ao fenômeno. Nessa mesma obra, o autor revela a intenção de examinar a imanência do imaginário no real, as deformações que a imaginação proporciona às percepções. Ele diz igualmente que o “objeto” (o espaço) não é real, mas “um bom condutor do real”. Em outra obra, *A poética do espaço*, Bachelard (1993) salienta que o “objeto” adotado com entusiasmo, com intenção, devidamente dinamizado por ressonâncias atualizadas do nosso passado, será um bom condutor do psiquismo imaginante. Assim, podemos agora dizer que é por entre sublimações especiais e transcendências evocadas através de “ressonâncias fenomenológicas” que o *espaço escolar* poderá “se pronunciar”, pois

Cada objeto contemplado [...] é um movimento linguístico criador. Quantas vezes, à beira do poço, sobre a velha pedra coberta de azedas bravas e de fetos, murmurei o nome das águas longínquas, o nome do mundo sepultado... Quantas vezes o universo me respondeu repentinamente... *Ó meus objetos! Como conversamos!* (Bachelard, 1990, p. 5, grifos nossos).

Deste modo, a correspondência de materialidade entre o “eu” e as coisas é possibilitada por essa “indução dinâmica”, ou seja, uma simpatia e intimidade com o real que, através da imagem, nos proporciona a vontade de compreender. Neste viés, devemos ainda ressaltar que o simbolismo do *espaço escolar* pertence ao grande campo de estudo que abrange o “imaginário educacional” (Araújo, 2009) e que, por isso, deve ser analisado levando em conta as suas características. O imaginário simbólico do *espaço escolar*, como imaginário educacional, também é um imaginário bidimensional: imaginário sócio-cultural (ideologia) e imaginário arquetipal (mito, símbolo, imagem arquetípica). Araújo (2009, p. 16) define o imaginário educacional como:

O imaginário educacional é sempre um imaginário bidimensional que, por sua vez, articula as dimensões semânticas (ideologias, utopias e metáforas) e pré-semânticas (mitos e símbolos): uma modalidade de Imaginário que é simultaneamente sociocultural e mítico-simbólico, pois as ideias educativas são deveroras quer de um tempo-espaço sócio-histórico, quer de um semantismo ora utópico, ora mítico ou mesmo pelos dois registros em simultâneo.

Portanto, a *simbólica do espaço escolar* está dentro desse campo de estudos da antropologia e da fenomenologia do imaginário. A sublimação e a indução de suas imagens emergem em repercussões da imaginação criadora nas *imagens-lembranças*, pois, como disse Bachelard (2006), é uma alma inaugurando uma forma. A imagem simbólica desse espaço é essa “alma” inaugurando figuras (a *fantástica transcendental*) na relação entre racional e irracional, entre consciente e inconsciente, entre espírito e vida, entre imanência e transcendência, entre *animus* e *anima* e entre *logos* e *mythos*. Enfim, essa demiúrgia fenomenológica do *espaço escolar* pode aparecer simultaneamente nas articulações semânticas das questões socioculturais e mítico-simbólicas como instância intermediária que, ao penetrar nos opostos, os relaciona e articula conservando, apesar de tudo, a sua diferença. Explicada a natureza antropológica e imaginária do espaço, vamos em seguida descrever como podemos analisar, através da indução poética e pela emoção que aí nasce, as imagens espaciais que ressoam e repercutem em nós.

2. TOPOANÁLISE SIMBÓLICA DO ESPAÇO ESCOLAR

“O homem contemporâneo não consegue perceber que, apesar de toda a sua racionalização e toda a sua eficiência, continua possuído por ‘forças’ além do seu controle” (Jung, 2002, p. 2). Essa é uma síntese introdutória do livro *O Homem e seus Símbolos*, de Jung. Partimos dela para tentar “mostrar” os fundamentos conceituais da *topoanálise*, método antro-po-fenomenológico e hermenêutico de análise simbólica e interpretativa do espaço baseado em Bachelard (1993) e Durand (2002), e aqui proposto por nós. Ressaltamos também que esta investigação aponta para um tipo de análise interpretativa que, ao abarcar os elementos escolares evidentes e subsumidos (as coisas materiais e suas sensações) contempla a sua dimensão simbólica, requisito que esse método parece cumprir adequadamente. Em vista disso, o mesmo é aceito aqui como a conciliação entre a “verdade” fenomenológica – o desvelamento em uma ontologia⁶ da compreensão – e a hermenêutica instauradora – o acesso

6. Ontologia (em grego *ontos* e *logoi*, “conhecimento do ser”) é a parte da filosofia que trata da natureza do ser, da realidade, da existência dos entes e das *questões metafísicas* em geral. A ontologia →

à existência e à compreensão de si e do meio –, que passa obrigatoriamente pela elucidação semântica organizada em torno das significações mítico-simbólicas.

Procuraremos, nas considerações a seguir, pôr em evidência os traços conceituais que, interligados, servem para caracterizar esta proposta metodológica. Começaremos pela questão fenomenológica da *topoanálise*, em Gaston Bachelard. O que é, mais detalhadamente, este método? Este autor, no livro *A Poética do Espaço* (1993), chama a atenção para uma forma diferente de estudar o espaço. Afirma que é na *topoanálise* que devemos romper com os hábitos de pesquisa tradicionais, pois nesse tipo de análise já não existem “noções de base” (Bachelard, 1993, p. 1). A fenomenologia topoanalítica de Bachelard é um projeto imaginativo e de abertura integral, ou seja, “um estudo do fenômeno da imagem no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do homem tomado na sua atualidade” (p. 2). Então, é na fenomenologia da imaginação espacial que acontece essa possibilidade interpretativa e instauradora. Ao falar do espaço, Bachelard nos mostra a possibilidade dessa abertura e flexibilidade em que todo pluralismo é coerente através da *imaginação poética*, uma faculdade humana que pode fazer nascer, renascer e criar novas formas de vida e interioridade. Essa é base da fenomenologia bachelardiana: fundamentalmente, a fenomenologia da imaginação consiste em dar às coisas o fundamento humano que elas não têm quando ficam padecendo em seu isolamento material. A *topoanálise* é “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (ibidem, p. 28). Não há propriamente uma relação causal entre as noções de princípio (um corpo de ideias já aceitas) e a novidade psíquica (a nova ideia ou a nova criação). O que existe aí, segundo esse autor, são ressonâncias de um passado arquetipal que, por sua novidade e seu auto-dinamismo, repercutem como uma “ontologia direta” numa metafísica do ser. Por isso, quem investiga a poética do espaço deve estar presente à imagem no minuto mesmo da imagem, no êxtase da novidade da imagem.

A partir de obras como *A Psicanálise do fogo* (1938, 2008) e *Lautréamont* (1939, 2013), a imaginação vai se configurando, para Bachelard – que a tratava

→ trata do *ser enquanto ser*, isto é, do ser concebido como tendo uma natureza comum que é inerente a todos e a cada um dos seres.

até então como um obstáculo epistemológico⁷ –, como força radical e fundamentalmente criadora, liberta de causalidades primeiras. Segundo Bachelard, o homem é um ser dual, diurno-noturno. É na vertente das sombras que se delineiam os projetos mais arrojados. As páginas arrebatadoras de seu livro sobre o fogo mostram a força da imaginação criadora: “O homem é uma criação do desejo, não uma criação da necessidade” (Bachelard, 2008, p. 25). “Só se pode estudar o que primeiro se sonhou” (p. 38). “A ciência forma-se muito mais sobre um devaneio do que sobre uma experiência” (idem). “Uma física do inconsciente é sempre uma física da exceção” (p. 122). “É o devaneio que, afinal, melhor prepara o pensamento racional” (p. 129). “A imaginação nos transcende e nos põe face ao mundo” (p. 133). “A imaginação é a força mesma da produção psíquica” (p. 161). Essas proposições, dentre outras, são representativas do papel que o filósofo atribui à força da imaginação na medida em que à condição humana assiste o direito de habitar, metaforicamente, tanto o universo da noite, fecundo em devaneios, como aqueles percorridos pela luz da razão apolínea do dia. A imaginação, enunciada por Bachelard (1997, p. 18), é uma força da audácia humana capaz de “formar imagens que ultrapassem a realidade”, de criar imagens que transformem o real, de desprender-se das estabilidades pensadas e de assumir a função da imaginação como algo que tenta um futuro ensaiando um *projectus* ou ação de se lançar algo novo para frente. Para esse pensador, com imaginação o humano investe seu papel de demiurgo e criador, tanto nos caminhos da arte, como nos caminhos da ciência.

Bachelard (1993) enaltece a positividade da sublimação pura, processo no qual as pulsões inconscientes se transformam em imagens. Nele mostra que há poesia nos espaços escolhidos pelo ser humano. A sublimação “trata-se de passar, fenomenologicamente, a imagens não-vividas, a imagens que a vida não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o invivido” (idem, p. 14). Com a sublimação emergem os valores estéticos pertinentes à dimensão

7. Para Bachelard (1996), o cientista deveria se manter vigilante em relação aos obstáculos epistemológicos que desvirtualizariam o seu itinerário, quais sejam, as representações ilusórias, imaginárias e pré-científicas que provêm do realismo ingênuo e dos hábitos mentais anacronizados. A partir de *A Psicanálise do Fogo*, lançado em 1949, o autor (2008), mudando seu ponto de vista, afirmaria que as imagens possuem uma coerência tão pertinente como as largas cadeias da razão dedutiva ou experimental.

noturna do ser imaginante. Na casa, no sótão, no porão ou em uma simples gaveta existem imagens de um espaço vivido. Nessa “topofilia” (idem, p. 19), o ser humano conhece e sente a fluidez do ar que respira percebendo as portas e janelas da casa que habita. Como ser inteligente escolhe espaços, frequenta espaços para se divertir, para morar ou para estudar. O ser humano, por sua sensibilidade e interesse “viaja” pelo espaço, busca o espaço, conquista o espaço. Nessa fenomenologia ampliada, na relação com o mundo, há poesia dentro do humano e a sua volta. As coisas mais simples e usuais poderão assumir outro valor pela nova significação que a elas podemos dar.

Paradoxalmente, a imagem, que é singular e efêmera, concentra em si todo um psiquismo múltiplo, pois pode reagir sobre as outras almas numa transsubjetividade variacional. Neste domínio criativo e coletivo da imagem poética, “a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões” (Bachelard, 1993, p. 4). Bachelard se pergunta: como uma imagem por vezes muito singular e efêmera pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo e reagir em outras almas? E responde:

Só a *fenomenologia* – isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da *transsubjetividade da imagem* (1993, p. 3, grifos nossos).

Nessa filosofia transsubjetiva e ontológica da imaginação dinâmica, não há nada de “prudente”, geral e coordenado que possa ajudar na essência, na origem do sentido ou na “alma”⁸ do sujeito/objeto da atualidade geral das imagens. “Alma”, como onomatopéia da respiração, é recepção e emissão em implicação com o meio, local de sublimações no qual fenomenologicamente pulsões inconscientes se transformam em imagens vitais. Parafraseando esse autor, diríamos que a poética do *espaço escolar* é também uma alma inaugurando uma forma. A poética do *espaço escolar* aparece então como um fenômeno da sublimação e da liberdade da imaginação criadora.

Este projeto da *topoanálise* considera a imagem não como um objeto e nem como um substitutivo do objeto, mas sim como um fenômeno que des-

8. Os diferentes nomes da *alma*, em quase todos os povos, são modificações derivadas do fôlego e de onomatopéias da respiração.

fruta de uma realidade específica, que escapa à causalidade, pois possui um dinamismo novo, próprio e aberto. Assim, ao deflagrar o *novo* nessa *topoanálise* do espaço, Bachelard (1993) remete-nos à força criadora do ser. A *topoanálise* visa a apreender a força criadora de uma subjetividade que repercute em outras subjetividades. Esse método é proposto por Bachelard (1993) para estudar as imagens (do espaço) que afloram, por ressonâncias no devaneio do sujeito cognoscente vindas como repercussões das profundezas da alma. Assentado nas idéias desse pensador consideramos metaforicamente que as *ressonâncias simbólicas* são ondas, ecos, sinais, ruídos e indícios que afloram em nós como *repercussões simbólicas* representadas na consciência individual ou coletiva. O pesquisador do imaginário deve ter, como um rádio, um poder (uma sensibilidade, um “dom”) de captação (as *ressonâncias*) bastante apurado para poder perceber e retransmitir criativamente (as *repercussões*) os sinais emitidos, muitas vezes brandos.

Com esse procedimento, torna-se proeminente o empenho radical da subjetividade para a apreensão simbólica da imagem espacial, uma vez que pensá-la objetivamente revela-se uma ilusão. A imagem do espaço já não pode, então, ser designada como um “objeto”. Segundo Kant (2005), a representação de um “corpo” não é o objeto em si mesmo, mas apenas o fenômeno de algo e o modo como somos afetados por ele. A sensibilidade constitui-se na nossa própria receptividade, ou seja, na nossa capacidade de conhecer o fenômeno. Distinta das pretensões objetivantes que visam a separar o sujeito de sua intimidade, a apreensão subjetiva da imagem do espaço induz aquele que com ela se defronta a voltar-se para si mesmo, considerando o mundo e os outros.

Então, outra dimensão ontológica, além do pragmatismo atual, pode ser exercida através do “cogito do sonhador”. Isso significa dizer que o ser humano passa a “atuar” numa elevação da consciência que pode mudar a relação com as coisas, restaurando assim o sentido e a alegria de viver. O raro pode se tornar acessível desde que lhe seja dado o devido valor. E para o excluído da imaginação poética, diz Bachelard (1997), há uma possibilidade de inclusão – o despertar para a “provocação” do mundo:

São necessárias ao mesmo tempo uma *intenção formal*, uma *intenção dinâmica* e uma *intenção material* para compreender o objeto em sua força, em sua resis-

tência, em sua matéria – numa palavra, em sua totalidade. O mundo é tanto o espelho do nosso tempo quanto a relação das nossas forças. Se o mundo é minha vontade, é também o meu adversário. Quanto maior a vontade, maior o adversário. [...] Na batalha do homem com o mundo, não é o mundo que começa. Complementaremos a lição de Schopenhauer, adicionaremos realmente a representação inteligente e a vontade clara do *Mundo como vontade e representação*, ao enunciarmos a fórmula: *O mundo é minha provocação* (Bachelard, 1997, p. 165, grifos nossos).

Bachelard reforça essa idéia ao afirmar que se o mundo me provoca é porque posso senti-lo e ouvi-lo. Assim, da *topoanálise* bachelardiana, podemos inferir que é possível “ouvir” o *espaço escolar* através de suas repercussões e ressonâncias. Apoiado nessas idéias poderíamos dizer que – através de uma *fenomenologia da imagem*⁹ – para “ouvirmos” e compreendermos o espaço “deveríamos então acumular documentos sobre a consciência sonhadora” (1993, p. 4).

Elucida-se assim a condição para que o usuário da *topoanálise* aprenda o seu sentido nascente, estabelecendo uma empatia da consciência criadora com a transubjetividade a ela imanente. A topoanálise bachelardiana encaminha para um outro entendimento do mundo, uma outra compreensão das coisas. A interpretação é mais aberta, semântica. A razão é sensível e instauradora. Durand propõe a Hermenêutica Instauradora para esse tipo de análise. A Hermenêutica Instauradora, simbólica e semântica, preconizada por Durand (1993), considera o espírito e a matéria como sendo isomorfos, uma vez que dependem de uma mesma realidade universal. Contudo, para desfrutá-la é preciso ter um estilo de pensamento em que o trabalho da imaginação e o trabalho da razão sejam considerados duas faces simétricas de um mesmo saber, de uma mesma procura por sentido. A este respeito, Gilbert Durand (1993) fala em dois tipos de hermenêuticas para essa tentativa de decifração: as redutoras e as instauradoras. As doutrinas redutoras para compreender tendem a integrar a imaginação simbólica na sistemática intelectualista, reduzindo “a

9. Para Bachelard (1993), a fenomenologia da imagem sempre tenta um porvir; ela é um fator de imprudência que nos destaca das pesadas estabilidades. Nela, o devaneio é objeto e método. Na mesa da existência está a folha da imaginação que, como uma vitória helênica, abre suas duas asas imensas.

simbolização a um simbolizado sem mistérios” (p. 37). As doutrinas instauradoras, na busca de sentido, permitem que as funções realmente humanizantes tenham um desempenho pleno e “estejam para lá da árida objetividade ou da viscosa subjetividade” (p. 66). Ao perceber que não existe corte entre o racional e o imaginário, entre o sujeito e o objeto, entre o homem e o mundo e que a imaginação simbólica faz parte do pensamento na sua totalidade, o autor propõe a convergência das hermenêuticas:

Podemos conceber que as hermenêuticas opostas e, no seio do próprio simbolismo, a convergência de sentidos antagônicos devem ser pensados e interpretados como *pluralismo coerente* em que o significante temporal, material, ao mesmo tempo em que é distinto e inadequado, *se reconcilia com o sentido*, o significado fugaz que dinamiza a consciência e salta de redundância em redundância, de símbolo em símbolo (Durand, 1993, p. 94, grifos nosso).

Acreditamos que esse modelo hermenêutico com matizes *antropo-psicológicos*¹⁰ permite-nos desenvolver a descrição e a interpretação dos dados coletados combinados com as impressões dos espaços escolares. Dizemos isso porque essa interpretação comporta uma dimensão imaginária, pois seus elementos estão reunidos em desenhos e relatos segundo a lógica de um *eu* que imagina elos temporais significativos entre o passado, o presente e o futuro. Através dessa metodologia, buscam-se os *núcleos simbólicos* (“ideias-força” de uma situação mitológica ou ideológica) subsumidos nas informações e sensações encontradas. Portanto, os *núcleos simbólicos* das imagens espaciais são suscetíveis de interpretações amplas e semânticas. Assim, o *espaço escolar*, como forma simbólica passível de interpretação, excede o seu conteúdo patente imediatamente acessível, pois é composto por uma pluralidade repleta de significações. Aprender o sentido das suas imagens implica, portanto, para além de um sentido imediato, um desvelar do sentido indireto e escondido.

Essa decifração simbólica só merece ser chamada hermenêutica, na medida em que, como foi dito antes, é um segmento da compreensão de si-mes-

10. Esse modelo hermenêutico está ancorado nas ideias antropológicas de Gilbert Durand. Nesta perspectiva, a proposta de imagens primordiais que tendem a nos influenciar é consequência da hipótese *antropo-psicológica*, que admite o mundo das imagens arquetípicas (Jung e Durand) como artesão do nosso imaginário, isto é, inspirador dos grandes esquemas diretores que modelam os temas míticos (Araújo, 1997).

mo, não só como um movimento auto-reflexivo, mas como movimento englobante do mundo atual, no qual o sujeito que interpreta e compreende toma consciência de si e de seu meio. Sobre a decifração simbólica, que entendemos fazer parte da topoanálise, Paul Ricoeur (1969) explica que o símbolo, como circunscrição de expressões de duplo sentido, constitui o próprio campo da interpretação de uma situação existencial humana. O símbolo, afirma Ricoeur, é “toda a estrutura de significação em que um sentido direto, primário, literal, designa por acréscimo um outro sentido indireto, secundário, figurado, que apenas pode ser apreendido através do primeiro” (Ricoeur, 1969, p. 14). Grande estudioso da interpretação, Paul Ricoeur mostra como deve ser o processo de análise da significação simbólica. A filosofia simbólica e reflexiva de Paul Ricoeur procura pensar a partir dos símbolos, respeitando o seu enigma original, porém logo a seguir promove o seu sentido, transformando-o na responsabilidade de um pensamento autônomo. Para ele, interpretação “é o trabalho de pensamento que consiste em decifrar o sentido oculto no sentido aparente, em desdobrar os níveis de significação implicados na significação literal” (idem). Nesse processo, não há efetivamente duas significações, uma literal e outra simbólica, mas antes um único movimento que o translada de um nível para o outro e que o assimila à segunda significação através da significação literal. Em outras palavras, apenas podemos atingir a significação secundária mediante a significação primária, que é o único meio de acesso ao excedente de sentido. “O excesso de significação é o resíduo da interpretação literal” (Ricoeur, 2009, p. 80).

Desta forma compreendemos que é neste tipo de interpretação topológica – decifração do latente no patente – que se torna manifesta a pluralidade dos sentidos. Todavia, para essa decifração é necessário tomar as funções do símbolo (função psíquica, cósmica, poética etc.) na sua dialética, pondo em contato vários registros simultaneamente para que a investigação a partir dos símbolos possa efetivamente revelar os traços existenciais. Nesse processo de emergência do sentido a transferência de sentido da “metáfora viva”¹¹ (2009, p. 75) tem um papel essencial. “A metáfora viva é uma metáfora de invenção [...] uma criação instantânea, uma inovação semântica que se assemelha mais

11. E aqui entendemos o espaço escolar como uma espécie de “metáfora viva”, passível de ser analisada no sentido proposto por Ricoeur.

à resolução de um enigma do que a uma associação simples baseada na semelhança” (idem). A metáfora viva topoanalítica, como reagente apropriado para trazer à luz os aspectos simbólicos, nos expressa sempre algo novo acerca da realidade.

CONCLUSÃO

Quanto à proposta da topoanálise como método interpretativo qualitativo do espaço escolar, tivemos como pretensão expressar, com a ajuda das importantes noções de Bachelard, Durand e Ricoeur, que a decifração simbólica da realidade do *espaço escolar* pode ser descrita como a articulação de uma provável “verdade” como desvelamento (uma escuta do ser/ontologia da compreensão), como uma interpretação qualitativa dos símbolos e dos mitos que marcam o contexto escolar - o enraizamento ao mundo, a uma cultura e a uma tradição.

Em um sentido muito próximo ao de Paul Ricoeur, Andrés Ortiz-Osés (2003, p. 95) fala que num texto, num desenho ou numa fotografia o sentido nunca é “dado”, pois “há sempre uma interpretação e uma recriação subjetiva na compreensão das coisas”. Ortiz-Osés defende que “a autêntica interpretação é uma *transfiguração* do interpretado capaz de subtrair, de modo amorosamente sub-reptício, a alma do real” (2003, p. 96). “O mundo em que cada um vive depende, antes de mais, da interpretação que se tenha dele: a interpretação outorga importância e significação” (idem, p. 95). Este autor (op. cit.), também interessado na teoria filosófica da interpretação, explica que no mundo da Hermenêutica Simbólica o que se expressa (significado) é suplantado pelo que se pretende expressar (sentido). A “verdade” é ultrapassada pelo sentido simbólico, concebido como “co-implicação” intercultural dos implicados. O co-implicacionismo simbólico “trata-se de um modo de conceber o real como oscilante e flutuante, intermitente e fluente, à guisa de inter-rede na qual o ser co-implica ao devir, as ideias ao sensível, a razão à imagem” (idem, p. 113).

Desta forma, na nossa proposta de método, a interpretação torna-se a transfiguração do interpretado. “Só desta maneira é que a interpretação deixa

de ser uma fotocópia do dado ‘coisicamente’ para se transformar em fotomontagem da ação inter-humana do sentido” (idem, p. 96). Por conseguinte, podemos afirmar que o sentido, motivo último da procura hermenêutica, não é “dado” na captação intelectual e nem na intuição sensório-afetiva, mas realiza-se indiretamente na interpretação como compreensão de si-mesmo e de seu meio. O sentido do *espaço escolar* é, então, apreendido no diálogo simbólico entre o racional e o irracional, entre o consciente e o inconsciente, entre o espírito e a matéria, entre o *logos* e o *mythos*. Portanto, nessa captura qualitativa de sentido do *espaço escolar* torna-se possível a utilização da topoanálise simbólica que, ao assumir o fenômeno em questão, aponta para uma nova perspectiva original, uma mediação dialógica dos interlocutores e das suas interlocuções não neutralizados ou divididos, mas *co-implicados* semanticamente.

Caros leitores: considerem o espaço escolar como um espelho do mundo, como um jogo de forças, vontades e desejos de eternamente criar e destruir-se, numa dupla volúpia. A conflitualidade dos sentidos lhe constitui a identidade. A identidade do espaço escolar só será respeitada se entendida no que cabe dentro das margens dos projetos pedagógicos e arquitetônicos pensados para a escola, mas também no que os excede. A desproporção desafia os conceitos e põe em causa os limites das planificações, das classificações e das assimilações que neles assentam. Finalmente, destacamos que para este estudo da *Simbólica do espaço escolar: topoanálise como método* foram convocadas a dinâmica dos símbolos e da imaginação para que nos ajudassem a melhor pensar, com a *topoanálise*, o sentido oriundo desta nova, ou pelo menos complementar, forma de analisar e propor alternativas para o espaço escolar.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Alberto Filipe; SILVA, Armando Malheiro. *Mitanálise e Interdisciplinaridade: subsídios para uma hermenêutica em educação e em ciências sociais*. Braga: Universidade do Minho/IEP-CEEP, 1997.
- _____. *Imaginário Educacional: figuras e formas*. Niterói: Intertexto, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- _____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A intuição do instante*. Campinas: Verus, 2007.
- _____. *Estudos*: Gaston Bachelard. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- _____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Lautreamont*. Goiânia: Edições Ricochete, 2013.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *As estruturas antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- KANT, Immanuel. *Textos Selecionados*: Immanuel Kant. São Paulo: Nova Cultural, 2005 (Col. Os Pensadores).
- ORTIZ-OSÉS, Andrés. Hermenêutica, Sentido e Simbolismo. 2003. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo. *Variações Sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 339-364.
- RICOEUR, Paul. *O Conflito das Interpretações: Ensaio das Hermenêuticas*. Porto: Rés, 1969.
- _____. *Teoria da Interpretação: O Discurso e o Excesso de Significação*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAÚJO, Alberto Filipe. Introdução ao Imaginário. 2003. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (orgs.). *Variações Sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 23-44.

PIGMALIÃO, ZEUXIS E NARCISO a fotografia no espelho¹

Ana Taís Martins Portanova Barros²

INTRODUÇÃO

As obsessões dos imaginários encontram na comunicação um veículo eficaz, como já apontava Barthes (1999) na década de 1950. No cenário contemporâneo, a fotografia participa desse processo de agitação mítica por duas vias: a) meio técnico que está, nos nossos dias, acessível a potencialmente qualquer ser humano, o que dá mesmo às produções fotográficas domésticas uma circulação inaudita; b) meio imagético e, pois, enormemente complexificador das mensagens que porta. Buscaremos aqui explorar aspectos que afastam e/ou aproximam o mito da fotografia, apontando a necessidade de se construir metodologicamente de modo específico a abordagem mítica da fotografia e indicando as próprias características do mito como guias para essa construção metodológica.

1. Texto originalmente publicado in *Culturas Midiáticas*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, ano IX, n. 16, jan./jun. 2016, p. 151-165.
2. Professora do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-doutora em Filosofia da Imagem pela Université de Lyon III, Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Líder do grupo de pesquisa Imaginalis (www.ufrgs.br/imaginalis). E-mail: anataismartins@icloud.com.

Procura-se, ainda, nesse quadro, conceder uma atenção crítica ao senso já comum na área da Comunicação de que imagens podem ser discursos e de que palavras contêm imagens. Olhada mais de perto, essa posição epistemológica poderá desocultar não só a suspeição milenar em que a imagem foi colocada, como também a conveniência, para uma visão de mundo racionalista, de aceitar a imagem em supostas igualdades de condições com a palavra, bem como a nova onda iconoclasta que invade o mundo, dessa vez não sob a forma da extinção das imagens, e sim sob sua proliferação esvaziada de sentido – dessacralizada. Começaremos, assim, pela recapitulação desses iconoclastos que, mais do que abater a figura, pretendem neutralizar seu poder transformador.

IMAGEM E MITO

A imagem, historicamente, travou lutas para se manter viva. Belting (2011, p. 141) caracteriza essa luta, em última análise, como um “evento político” em que a ordem foi a “delimitação entre imagem e signo” de modo geral; de modo específico, entre imagem e texto. Belting (2011, p. 143) rechaça a ideia de que imagens possam ser lidas como signos; ele vê nesse intento mais um marco da perseguição às imagens, pois entendê-las como signos lhes retiraria o poder contestatório, domesticando-as ao transformá-las em “[...] simples portadoras de informação”.

Se é verdade que o poder da imagem advém da sua ambiguidade inerente, de suas aberturas para as aporias, também é verdade que o mito detém poder semelhante em sua linguagem não só cifrada, mas sobretudo indecifrável. A força do discurso mítico está na sua capacidade de apresentar bem mais do que representar, colocando como realidade imediata verdades inalcançáveis através da demonstração, como afirmou Cassirer (2000), referindo-se à linguagem verbal quando ela alcança a natureza mítica, de modo que “[...] a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, estando misturado a ele em unidade indissolúvel” (Cassirer, 2000, p. 75-76). De fato, no caminho que vai do inconsciente antropológico ao consciente sociológico, o mito é um primeiro “[...] esboço de racionalização dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arqué-

tipos em ideias” (Durand, 1997, p. 63). É próprio do mito não a representação e sim a apresentação, de modo que forma e conteúdo sejam indistinguíveis – daí a reivindicação de Cassirer da “unidade indissolúvel” entre a palavra e o conteúdo perceptivo, o que caracteriza a linguagem mítica. Para organizar símbolos em uma narrativa, o mito não prescinde da linguagem verbal e é assim que ele tem sido registrado desde o fim do período ágrafo conhecido como Idade das Trevas da Grécia, por volta do século VI a.C., com Homero e Hesíodo. Esse último foi um dos ou mesmo o primeiro cantor-poeta que registrou por escrito o que já comunicava oralmente, sob inspiração das Musas, também conhecidas como Palavras Cantadas. De uma forma ou de outra, é sob a linguagem verbal que se registra e se transmite o mito, e esse é uma narrativa “[...] não decomponível, em que os fatos, sua ligação e a revelação de sentido são indissociáveis da narrativa tomada em si mesma” (Wunenburger, 2002, p. 70, trad. nossa).

Essa inseparabilidade entre forma e conteúdo que faz o sentido do mito apresentar-se imediatamente é menos um seu atributo do que uma condição, de modo que o mito acontece, simplesmente, sequestrando o sujeito, manifestando-se a ele como uma revelação, além e aquém do processo racional. Ora, tal abdução é menos característica da leitura diacrônica do discurso do que da leitura sincrônica da figura. De fato, as imagens icônicas, como a fotografia, se apresentam de modo imediato e irrevogável ao sujeito e disso resulta que não há lapsos de tempo suficientes para racionalizações tais como as que encontram lugar na leitura diacrônica que exige a linguagem verbal. A fotografia, assim como o mito, é presença plena, nunca ausência – no máximo, presença da ausência.

As características que tornam a fotografia, enquanto imagem visual, eivada de lacunas em relação ao discurso, afastando-a, assim, do mito, que é discursivo, são também as plenitudes que a aproximam do mito em sua natureza teofânica. Debray (1993) lista quatro défices da imagem visual em relação à linguagem verbal que, ao divorciar definitivamente a fotografia da palavra, impediriam sua potência mítica se essa não pudesse se manifestar num continente outro que o “fio do discurso”.

O primeiro défice da imagem visual arrolado por Debray (1993, p. 319) é a impossibilidade do enunciado negativo, pois “[...] ausências podem ser ditas, mas não mostradas”. Ora, se enquanto imagem visual a fotografia tem a

fraqueza de não poder falar da ausência, isso se torna sua força como imagem mítica, já que a impossibilidade da ausência é, na imagem mítica, um *supervit* não só da presença plena como também do presente pleno, o eterno instante.

Isso nos leva a mais um déficit da imagem visual apontado por Debray (1993, p. 319), qual seja, o fato de que, nela, os marcadores de tempo não são possíveis. O mito não acontece no tempo, e sim no *não tempo*, o tempo dos deuses. É um tempo sem anterioridade nem posteridade, sem causas, um tempo no qual, como diz Torrano (2012, p. 71), “[...] o Ser se manifesta como numinoso e no qual o universo não é senão um conjunto não-enumerável de Teofanias”. A sucessão do tempo não existe no mito e, a rigor, também não existe na fotografia, imagem sozinha e parada que é. Mito e fotografia são erupções no espaço; nessa última, se há um tempo, ele também é especializado.

Nossos hábitos de pensamento, forjados por uma filosofia que concorda com e sublinha o espaço euclidiano, tornam difícil aceitar que o absolutismo do tempo nada mais é do que uma crença. A fotografia é a tradução técnica dessa crença: o espaço que ela representa é tridimensional e sem curvatura, pressuposto pela perspectiva renascentista, segundo a qual as dimensões das figuras podem ser negligenciadas, aumentando-as ou diminuindo-as sem deformá-las (Blanché, 1993, p. 24). Nesse contexto em que o espaço é absoluto, não cabe o tempo como uma variável sua, e o *continuum* einsteiniano é inimaginável: vemos o tempo passando independentemente do espaço, apesar de ele ser, segundo a física, uma espécie de quarta dimensão dele, tão relativo quanto o próprio espaço. É interessante observar que o tempo mítico, sendo não tempo, é na verdade traduzido em espaço tanto quanto a variável *t* introduzida pela física de Einstein, a qual permite a tradução mútua entre tempo e espaço.

Se não fala através de um antes e de um depois, como fala a fotografia? Como toda imagem visual parada, ela justapõe informações, o que é outra grande limitação da imagem apontada por Debray (1993) em relação ao discurso verbal. Mais uma vez, é na lacuna verbal que se instala a potência mítica da fotografia. Uma característica distintiva do mito é apresentar as ideias como longas listas, como é possível ver em Homero, guiados por Feyerabend (1993, p. 228, grifos do autor):

Temos o que se chama um *agregado paratático*: os elementos do agregado são todos dotados da mesma importância, têm entre si apenas uma relação de sequência, não há hierarquia, nenhuma parte constituinte é subordinada a ou determinada por outras. [...] O quadro torna-se um mapa. [...] um *catálogo visual* das partes constituintes de um acontecimento em vez de uma restituição ilusória do próprio acontecimento.

E é também enquanto catálogo visual que a fotografia se configura miticamente, autorizando daí a busca de uma hermenêutica simbólica, própria ao mito, mas concebida não a partir do discurso verbal e sim a partir da imagem visual.

Do mesmo modo que a narrativa mítica verbal, a narrativa mítica visual não se deixa capturar pela decodificação de símbolos ou pela analogia. Como apontam Barros e Wunenburger (2015), mesmo a mitocrítica³ introduzida por Durand (1996) para o estudo de obras culturais como peças míticas não dá conta do problema quando se trata de imagens visuais, pois ela foi construída considerando-se o fio do discurso, obrigatoriamente diacrônico, enquanto uma fotografia tem apresentação sincrônica. Isso afora o problema da transposição da imagem visual para uma descrição verbal que o próprio pesquisador tem de fazer para conseguir utilizar a mitocrítica com a fotografia, aplicando-a então indiretamente. Assumindo-se, então, que a fotografia é habitada por uma potência mítica, e que o mito assim manifesto exige uma hermenêutica adequada às características do seu veículo, impõe-se o problema do método.

MITO COMO GUIA METODOLÓGICO

Ao desenhar uma proposta metodológica para a hermenêutica simbólica das imagens fotográficas, além de considerar o que já foi exposto, chega também a necessidade de retornar à caracterização do mito.

3. A mitocrítica é um método de estudo de produtos culturais, notadamente literários, que considera o prolongamento, na contemporaneidade, dos mitos arcaicos. Foi apresentada por Gilbert Durand pela primeira vez na sua obra *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, em 1979.

O mito, ao contrário do pensamento científico, não faz corresponder um dado empírico a uma forma conceitual. Enquanto o pensamento científico abstrai os detalhes, trabalhando com conceitos simplificados que carregam uma ideia por vez e buscam isolar o essencial, o pensamento mítico é exaustivamente detalhador, nele

[...] não existe uma verdade absoluta que ultrapasse a enumeração de pormenores, mas existem muitos pedaços de informação [apresentados através da] *lista*. [...] Os deuses têm [...] à sua disposição a mais completa das listas (Feyerabend, 1991, p. 119-120, grifo do autor).

Assim, o mito não pode ser reduzido a seus elementos, o que de imediato coloca a inutilidade da decomposição de uma fotografia em partes se quisermos averiguar sua potência mítica. Barthes (1984), mesmo reconhecendo a intangibilidade da fotografia, não resistiu a esquartejá-la entre *punctum* e *studium*, fundando inadvertidamente uma escola de interpretação. Não será através do exame detalhado de seu *studium* e depois das suposições sobre um possível *punctum* que chegaremos à compreensão do mito fundador que comanda uma fotografia, já que ele só se mostrará ao seu buscador enquanto um todo, e um todo que ultrapassa necessariamente tanto as contingências técnicas da realização da foto quanto as motivações subjetivas de seu espectador, o que traz agora a impropriedade da psicologização quando o objetivo é empreender uma hermenêutica simbólica.

De fato, como é bastante sublinhado por Wunenburger (1995), o mito não deriva jamais de circunstâncias biográficas nem históricas; ele se desenrola sem que o narrador dele participe. Disso resulta também que o mito não é criação, não tem “[...] poder ilimitado de invenção arbitrária, gratuita” (Wunenburger, 1995, p. 32, trad. nossa). Bem antes de ser criação, “[...] o mito é atualização ou, como já sugeria Platão, [como uma] reminiscência” (idem); suas manifestações são atualizações arquetipais. E é nessa atualização arquetipal que reside o interesse pelo potencial mítico da fotografia; descortina-se, assim, um campo de possibilidades em que a fotografia será estudada como indicadora de uma matriz geradora de sentido e não como portadora de representações de realidades externas.

Introduz-se, então, uma diferença importante entre a abordagem ideológica e a abordagem mítica da fotografia. Naquela, o contexto de produção não pode ser negligenciado, sendo ele um dos elementos indicativos das condições de articulação das ideias que subjazem à representação. Quando se trata de uma peça em que a forma se sobrepõe ao conteúdo ou mesmo quando não há conteúdo, como nos casos da estética abstrata, o contexto é o único indicador de que se pode valer a análise ideológica, como bem lembram Howells & Negreiros (2012, p. 173). Agora, não se trata de negligenciar o contexto, já que ele é importante para a definição do trajeto do sentido em que a imagem simbólica acontece, mas será necessário isolar os contextos coercitivos que levaram àquela imagem visual a fim de ser possível perceber o nó de sentido ancestral, o rastro arquetipal que indica o universo mítico do qual ela participa.

Esse rastro pode se apresentar independente das intenções do fotógrafo. Apesar de Flusser (2002) ensinar que fotografamos o que é fotografável, da maneira que pode ser fotografado, também podemos dizer que fotografamos o que *conhecemos*, não simplesmente o que vemos, e mais: aquilo que conhecemos está em nós até mesmo sem que saibamos:

Sócrates: Logo, naquele que não sabe, sobre as coisas que por ventura não sabia, existem opiniões verdadeiras – sobre estas coisas que não sabe?

Mênon: Parece que sim.

Sócrates: E agora, justamente, como num sonho, essas opiniões acabam de erguer-se nele (Platão, 2001, p. 63).

Como num sonho, produzimos fotografias do que já conhecemos, ainda que talvez ainda não tenhamos visto. Trata-se da ontologia do imaginário, de sua anterioridade fundadora sobre a razão e a cultura, e não foi por outro motivo que esse trecho do diálogo de Sócrates com Mênon, escrito por Platão, foi escolhido como epígrafe por Durand (1997) para *As estruturas antropológicas do imaginário*. Se é anterior às demais produções humanas, o imaginário também funda a fotografia: ao capturarmos imagens do mundo, estamos antes projetando imagens sobre o mundo, imagens que nos habitam, de modo que há uma motivação, sim, na fotografia, mas uma motivação simbólica que não se confunde com a intenção do autor; essa última pode ser codificada, con-

vencionada, representada de algum modo na peça resultante; já a motivação simbólica não conhece codificações (nada mais distante do mito do que um dicionário de mitos!).

Tanto a semiótica quanto a iconologia, do mesmo modo que a hermenêutica simbólica, se dirigem mais ao nível cultural do que individual, mas suas semelhanças não prosseguem muito além disso. E, embora também a semiótica não dê tanta importância à intenção do autor, num estudo de fotografias ainda será bastante dependente da reconhecibilidade do assunto (Howells & Negreiros, 2012), dependência essa que não ocorre com a hermenêutica simbólica. O caráter de discurso visual construído da fotografia interessa à semiótica, à análise ideológica, à iconologia, mas sua decifração ocupa um lugar menor num estudo arquetipológico da imagem porque o discurso construído em si é mais propriamente um sintoma social – nos termos de Durand (1997, p. 443), um *sintema* – do símbolo motivado do que uma sua manifestação. O mito, em suas formas misteriosas, não apresenta a sucessão de causas e efeitos comuns em histórias reais ou imaginadas a não ser que se façam deles interpretações racionais que forcem seus elementos a se enquadrarem em nossos hábitos de pensamento.

No entanto, o sentido não acontece fora de um trajeto polarizado entre o emaranhado do subsolo arquetípico e as estruturas esquizóides do societal. Detectar os rastros do mito numa imagem visual que se apresenta antes como seu sintoma social trouxe esse primeiro desafio, que não é simplesmente de método, mas antes heurístico: sendo fundamentalmente verbo, construído a partir da oralidade, pode o mito se apresentar em ícone tais como os da fotografia? Buscou-se, até aqui, mostrar que, se distanciada do mito pela ausência de sua característica fundamental, qual seja, a narrativa sobre o fio do discurso, a fotografia com ele compartilha inúmeras outras características, como a presença plena, a síntese imediata, a abdução pelo sentido. Impõe-se, agora, o desafio de ler miticamente a fotografia sem superinterpretar como símbolo motivado o que não passa de sintema exaurido de sua pregnância arquetipal.

UM PRIMEIRO TRAÇO: ESPECULARIDADE

Já se viu que já que “análise” é um conceito que faz fracassar *a priori* qualquer tentativa de aproximação do mito por desconsiderar a impossibilidade de destrinchá-lo sucessivamente, impossibilidade essa dada por seu caráter sintético e abduativo. Se a fotografia constitui-se, ela também, em narrativa mítica, deve ser possível construir um método, senão para sua análise, então para sua leitura, para sua interpretação a partir das características do próprio mito. Nesse momento, uma classificação em traços amplos pode auxiliar a construir um caminho interpretativo.

Segundo Dubois (1998), os mitos podem ser divididos de acordo com seu pertencimento cultural, com seu sentido existencial ou com sua estrutura interna.

O pertencimento cultural do mito nos leva novamente ao polo coercitivo do imaginário, aquele em que se lidam mais com sistemas do que com símbolos pregnantes.

O sentido existencial se refere às perguntas que ele equaciona em sua narrativa, as quais podem ser apenas três: quem sou? (mito identitário); de onde venho? (mito de origem); para onde vou? (mito escatológico). Esse aspecto do mito é fundamental para que seu caráter narrativo se erga; ele reconduz ao subsolo arquetipal que conforma o inconsciente antropológico, ou seja, o inconsciente da espécie, e também será abordado em outro lugar, numa etapa posterior da pesquisa.

Por ora, vamos nos ater à estrutura interna do mito, que fornece indícios tanto de sua origem arquetipológica quanto de suas reverberações fenomenológicas, sociais. Sempre em caráter tentativo, buscaremos agora relacionar elementos que podem estruturar internamente a narrativa mítica com sua possível apresentação visual numa fotografia.

A partir de trabalhos não só estruturalistas, como de Lévi-Strauss (2008; 2012), mas também de um historiador das religiões como Mircea Eliade (1992; 1995; 1999) ou do fundador da psicanálise das profundezas, C. G. Jung (2007; 2012), é possível elencarem-se figuras estruturantes capazes de revelar o funcionamento interno de um mito. Essas figuras são referenciadas de modo disperso nas obras desses autores, mas Gilbert Durand (1997) apresentou, no início da década de 1960, uma proposta teórica sistematizadora

e da qual não se tiraram ainda consequências suficientes, especialmente no campo da Comunicação – aí incluída a fotografia.⁴ Importa agora sublinhar o lugar que ocupam na narrativa mítica figuras como a linearidade, a ascensão, a queda, a circularidade, a simetria ou o contrário, a assimetria, e assim por diante.

Em outro lugar, apresentamos os resultados de uma pesquisa que indicou a mitologia do espelho como embaixadora do que seria uma filosofia da fotografia no Brasil (Barros, 2014). Viu-se, então, que, seja como distorção, seja como reflexo da realidade, a fotografia é tanto para a ciência quanto para o senso comum um espelho, de modo que a utilidade dessa metáfora se presentifica quando se trata de visualidade e mesmo se impõe quando se trata de fotografia, cujo aparato técnico chega mesmo a incluir o espelho concreto em sua estrutura. Temos, então, a figura da *especularidade* como elemento estruturante da narrativa mítica fotográfica.

Durand (1989) indica três opções possíveis a partir da lógica e da fenomenologia do espelho: uma segundo a qual a obra humana olha o Cosmos (espelho de Zeuxis), outra segundo a qual é o Cosmos e sua representação que refletem os sentimentos, desejos e paixões do homem (espelho de Pigmalião), e uma terceira em que a obra olha apenas para si mesma (espelho de Narciso). Zeuxis, Pigmalião e Narciso não são apenas nomes gregos usados como metáforas que trazem um sabor poético ao texto, mas mitos diretores que agem sobre os seres à revelia de sua vontade consciente.

No caso do espelho de Zeuxis, os dados da percepção são entendidos como realidade. Zeuxis é o portador da flâmula do realismo pictórico porque o cacho de uvas que retratou enganou até mesmo os passarinhos, que se lançaram sobre o quadro na tentativa de saborear a fruta. Nessa história de Zeuxis, fica evidente a falsidade de uma ideia de realismo, posto que a realidade realista é tão enganatória que ilude até mesmo seres teoricamente não divididos entre natureza e cultura, como os pássaros. No entanto, o que

4. Para se compreender uma escola de pensamento, sempre é melhor consultar os textos originais. Estando os textos fundamentais de Gilbert Durand disponíveis no Brasil (Durand, 1995; 1997; 1998; 2000), não é o caso de detalhar aqui essa teoria, que já conhece algumas apropriações diretas dentro da área (Barros, 2008, 2010; Santos, 2014; Fantinel, 2015). Aos que desejam conhecer um desenvolvimento filosófico instigante a partir da noção de imagem durandiana, sugerimos Wunenburger, 2002.

interessa do ponto de vista arquetipológico é o apelo ancestral que o realismo tem, fazendo dele uma estrutura recorrente nas narrativas míticas.⁵

O primeiro traço do realismo mítico seria a cor: é na apropriação do motivo por sua cor, com a dissolução da sombra, que reside a transcrição mais fiel da Natureza. “Decorre desse colorismo um privilégio ao jogo de luzes, aos objetos que parecem criados pela luz somente: céus, nuvens e finalmente a água sob todos os seus reflexos mutantes” (Durand, 1989, p. 39, trad. nossa). Não será surpreendente encontrar na fotografia a direção de Zeuxis, feita que ela é pela própria ação da luz. No entanto, ao contrário da pintura, na fotografia as sutis variações de luz são mais icônicas em preto-e-branco, de modo que não será pela simples presença ou ausência de cor que se definirá o realismo fotográfico, mas pelo uso do tom em prol do evidenciamento da luz.

No espelho de Pigmalião, tal qual o mítico escultor que se apaixonou pela escultura que fez representando a mulher ideal, o artista devota totalmente à obra seus sentimentos, desejos e medos a tal ponto que a obra se torna viva e o artista se apaixona por ela. É uma especularidade que fala da realidade interna, sempre perturbadora e misteriosa, só apresentável através de sua insinuação através do escondido. Há, aí, uma “valorização dos valores” iniciada pela técnica do claro-escuro, chegando mesmo ao monocromatismo, mas não apenas por ela, como também pelas representações de seres humanos de costas ou pela rarefação dos objetos, tudo isso indicando a revelação através do que está escondido, do que não está imediatamente visível. A fotografia sabe bem traduzir iconicamente essa indicação do que não está nela, através dos indicadores de fora de campo (Dubois, 1993, p. 173 e ss.) e do uso do alto contraste para jogar na sombra certos detalhes.

O terceiro espelho é o de Narciso, contrário de uma só vez à aparição e à transcrição de uma verdade. É um espelho que olha a si mesmo, no “gozo lúdico do pictórico, do gráfico e do plástico” (Durand, 1989, p. 53, trad. nossa). Aqui, importa não as cores da Natureza ou os valores dramatizados na expressão, e sim a conquista das estruturas do espaço. “É que a descober-

5. Isso pode parecer uma contradição em seus próprios termos caso se considere o realismo e a razão opostos ao pensamento mítico; no entanto, a contradição desaparece quando se buscam as consequências da assunção da ontologia do imaginário, atitude heurística inerente à hermenêutica simbólica. Então, sublinhamos mais uma vez que raciocinar é, também ela, uma forma de imaginar.

ta da perspectiva e os jogos infinitos que dela decorrem sustentam antes de tudo o grande jogo de linhas [...]” (ibidem, p. 57, trad. nossa). Não será difícil localizar essa especularidade em fotografias que buscam a composição espacial obsessivamente, chegando mesmo a abstrair os volumes, tentando ao máximo contrariar a imposição da perspectiva que a própria objetiva fotográfica supõe para obter as linhas do modo mais puro possível, caso que tem seu paroxismo na fotografia moderna brasileira, na Escola Paulista. Narciso, apaixonado pela própria imagem, é sem dúvida o diretor de uma busca da obra pela própria obra.

Esses três espelhos se abrigam sob três grupos de estruturas arquetipais. O espelho de Zeuxis afirma “a existência de uma realidade objetiva, natural, sempre ameaçada pictoricamente pelas seduções antagonistas da expressão ou da decoração” (ibidem, p. 61, trad. nossa). O espelho de Pigmalião afirma o “primado da intenção, ou seja, da alma, a obra é o espelho da alma, *psychologia vera*. A obra, como a estátua de Galateia, é a alma em si” (ibidem, p. 61, trad. nossa). O terceiro é o espelho de Narciso, que “considera a obra como sendo antes de tudo a superfície decorada de um jogo de virtuosismos diversos, onde a expressão subjetiva tanto quanto a impressão objetiva estão a serviço de um aparato decorativo” (ibidem, p. 61, trad. nossa).

Esses três espelhos não se isolam uns dos outros, mas antes refletem uns aos outros. Se Narciso pode ser claramente distinguido na direção das fotografias de um Ansel Adams com sua obsessão pelo apuro técnico, talvez esse apuro esteja a serviço de um Zeuxis que nada mais busca do que uma representação tão fiel da Natureza a ponto de transmutá-la em apresentação. Do mesmo modo, se um Sebatião Salgado, movido por Pigmalião, se devota ao contraluz para esconder o que deseja revelar, fazendo de sua obra um estandarte de certos desejos míticos – a igualdade, por exemplo – ele também se apaixona pela própria obra e busca o virtuosismo da composição, e a fotografia se torna uma busca em si.

Assim, a especularidade é capaz de estruturar internamente a fotografia enquanto mito, mas é insuficiente para a hermenêutica simbólica, a qual não se esgota na sua exploração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que a fotografia, embora se afaste, enquanto imagem visual, da narrativa verbal, pode se aproximar do mito enquanto reveladora de realidades. A mitocrítica da fotografia tem sua fertilidade atestada pela importância quantitativa desse tipo de imagem técnica na contemporaneidade, o que, por si só, é indicador da presença de conteúdos obsedantes que expõem, por aí, sua raiz arquetípica. Realizar uma mitocrítica da fotografia, em busca de seus possíveis mitos diretores nos possibilitaria melhor compreender o imaginário de nossos dias, mas a hermenêutica que tem no símbolo antropologicamente motivado sua heurística precisa de ferramentas adequadas a cada tipo de documento sobre o qual se debruce a pesquisa. Essas ferramentas pedem uma construção em consonância com a estrutura mítica interna que se credita à fotografia. Esboçamos, aqui, as linhas gerais do que seria uma dessas estruturas, a especularidade. Restam não só muitas outras estruturas a serem exploradas, bem como muitas outras características que também guiam a especificidade do mito.

A continuidade dessa pesquisa se preocupa não só com as ferramentas metodológicas que possibilitam a hermenêutica simbólica da fotografia, como também a exploração filosófica da compreensão de que a potencial narrativa mítica realizada pela fotografia não autoriza a conclusão da pregnância simbólica dessa narrativa. Como em tantos outros domínios, também na da fotografia se observa a rarefação simbólica cujo sintoma mais evidente é o de sua multiplicação desenfreada, o que faz dela mais um indicador do estado do imaginário do nosso espaço-tempo do que uma narrativa capaz de oferecer as equações sobre as questões fundamentais da existência que somente o mito em toda sua potência reveladora fornece.

REFERÊNCIAS

BARROS, Ana Taís Martins Portanova Barros. Do obstáculo especular à ilusão epistemológica na teoria da fotografia. *Matrizes*, São Paulo, V. 8, n. 1 jan./jun. 2014, p. 219-234.

- _____. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v.33, n.2, jul./dez. 2010, p. 125-143.
- _____. *Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.
- BARROS, Ana Taís Martins Portanova Barros; WUNENBURGER, Jean-Jacques. A fotografia como catalisador simbólico: Notas para uma hermenêutica da fantástica em imagens técnicas. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, vol. 38, n. 2, p. 39-59. jul./dez. 2015.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro : Bertrand Editores, 1999.
- BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne, 2011.
- BLANCHÉ, Robert. *A ciência actual e o racionalismo*. Porto: RÉS Editora, 1993.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.
- DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.
- _____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*. Paris: PUF, 1989.
- _____. *Introduction à la mythologie: mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. *O conhecimento sagrado de todas as eras*. São Paulo: Mercuryo, 1995.
- _____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- FANTINEL, Danilo. *O Ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira*. Porto Alegre, UFRGS, 2015. Dissertação de mestrado.
- FEYERABEND, Paul Karl. *Adeus à razão*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- _____. *Contra o método*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1993.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- HOWELLS, Richard; NEGREIROS, Joaquim. *Visual culture*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis : Vozes, 2007.
- _____. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 2012.
- PLATÃO. *Mênnon*. Rio de Janeiro: EDIPUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001.
- SANTOS, Francisco dos. *Sustentabilidade ambiental na propaganda: das imagens aos mitos na comunicação persuasiva*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, 2014. Dissertação de Mestrado.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. IN: HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 13-100.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *La vie des images*. Grenoble: PUG, 2002.
- _____. *La vie des images*. Strassbourg: PUF, 1995.

ARQUIMEDES, DÉDALO, PROMETEU & GAIA quatro personagens latourianos para uma reflexão sobre design e ciência

Daniel B. Portugal¹

INTRODUÇÃO

A reflexão filosófica sobre a relação entre design e ciência nos leva a alguns nós epistemológicos, ontológicos e éticos que são difíceis de desatar. Talvez para evitar tais nós, muitas das produções acadêmicas no campo do design que versam sobre essa questão tentam manter intocada a noção de “ciência” do senso comum e as ideias correlatas de “objetividade”, “fato”, “natureza” etc. Tal prática impossibilita qualquer tratamento aprofundado do tema. Se queremos pensar sobre a relação entre design e ciência, é preciso colocar os dois termos em questão. Com esse objetivo, apresentarei neste artigo uma leitura de parte da obra de Bruno Latour, filósofo contemporâneo que rearticula as bases epistemológicas tradicionais da ciência e as conecta com empreitadas projetuais e criativas mais próximas do que costumamos chamar de “design”.

1. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ e Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. Professor Adjunto da ESDI/UERJ, onde atua na graduação e pós-graduação em Design. Trabalha principalmente com História e Filosofia do Design, passando pelas áreas de Comunicação, Filosofia e Psicologia. E-mail: dp@formaelementar.com.

Procurando evitar a estrutura dura de um artigo científico, inspirei-me, para a apresentação de tal leitura, na estratégia latouriana de utilizar personagens de obras clássicas para construir argumentos. Quatro personagens mobilizados pelo filósofo são particularmente relevantes para o tema da relação entre ciência e design: Arquimedes, Dédalo, Prometeu e Gaia. Após a definição dos personagens, iniciei um trabalho de seleção de trechos de obras clássicas que pareciam dialogar de maneira mais direta com as referências de Latour (ver essa seleção em Portugal, 2019). Parti então desses trechos para compor um ensaio com o nome de cada personagem, procurando, por meio de caminhos reflexivos diversos, conectar tais trechos com linhas argumentativas de Latour.

ARQUIMEDES: Da composição maquinal à purificação geométrica



Pintura do espelho de Arquimedes, usado para queimar navios. Giulio Parigi, 1600.
Fonte: Wikimedia <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Archimedes-Mirror_by_Giulio_Parigi.jpg>.

Plutarco, em *Vidas paralelas*, aproveita o episódio da invasão de Siracusa por Marcelo (cônsul romano biografado pelo autor) para apresentar e louvar a figura de Arquimedes (ver trecho relevante em Portugal, 2019). O que confere importância a esse personagem são as máquinas de guerra que ele

elabora e que salvam Siracusa de uma derrota certa para Roma – por exemplo, um gigantesco espelho côncavo que lhe permite queimar navios, retratado na imagem acima. Arquimedes derrota um exército inteiro contando apenas com seus artificios: “[...] estando todas as outras armas em repouso, somente as suas [de Arquimedes] usadas, tanto para assaltar como para defender” (Plutarco, 2018, s. p.).

Apesar desse feito, para o qual faltam adjetivos, se continuarmos a ler a descrição de Plutarco (ibidem), esbarraremos, logo adiante, com a seguinte ressalva:

No entanto, Arquimedes teve o coração tão elevado e o entendimento tão profundo que, tendo um verdadeiro tesouro escondido, com tantas invenções geométricas, não se dignou jamais deixar por escrito nenhuma obra que ensinasse a maneira de construir essas máquinas de guerra, pelas quais adquiriu então glória e fama não da ciência humana, mas antes da divina sapiência; assim reputando toda aquela ciência de inventar e compor máquinas e geralmente toda arte que traz qualquer utilidade para colocá-la em uso vil, baixo e mercenário, empregou seu espírito em escrever somente coisas, das quais a beleza e a sutileza eram entrelaçadas com a necessidade. Pois o que escreveu foram teoremas geométricos, que não recebem nenhuma comparação de quaisquer outras que sejam, porque as matérias de que elas tratam, se provam pela demonstração, dando-lhes a beleza e o valor.

Podemos separar então dois momentos da narrativa: no primeiro, Arquimedes elabora máquinas de guerra fantásticas e defende Siracusa, imiscuindo-se, com tal atividade, nas complexas relações entre Marcelo e Hipócrates, Roma e Siracusa, o rei Hierão e o povo, tio e sobrinho, números e máquinas. Suas ações são parte de uma enorme rede de mediações. Mas, no momento seguinte, Arquimedes é colocado acima de tal rede e apresentado como um fiel seguidor de Platão – ele está interessado apenas na Verdade e no conhecimento puro.

Essa tensão na narrativa de Plutarco interessa a Latour (2016) porque evidencia dois caminhos do pensamento. No primeiro, o foco é colocado na *composição*, ou seja, nas mediações projetuais, materiais, técnicas, políticas, bélicas etc. que conformam certo evento e seu conhecimento. A política de-

fensiva de Hierão, seu parentesco com Arquimedes, o imperialismo romano, as produções de Eudoxo e Arquitas (os precursores da mecânica, segundo Plutarco), o ferro etc. atuam em conjunto com Arquimedes e com a geometria, e os direcionam para um caminho ou para outro tanto quanto são direcionados por eles.

No segundo caminho, o foco é a *purificação*, ou seja, a insistência na pureza de um elemento que se situa “acima” e ordena todos os demais elementos. As máquinas de Arquimedes, nessa visão, são apenas aplicações da geometria pura, e, como tal, menores se comparadas a ela. A política, a guerra e os parentescos, por sua vez, formariam apenas o “contexto” no qual tal aplicação se dá. Apesar de seu feito, portanto, Arquimedes quase precisa se desculpar por ter poluído a geometria com política, guerra e produção. Plutarco nos garante, ao menos, que o grande sábio não se dedicava integralmente e nem principalmente a tal trabalho sujo.

O que é realizado seguindo-se os dois caminhos delineados acima difere bastante. No primeiro caminho (o “sujo”), o trabalho principal é o de *traçar ligações*; no segundo caminho (o “limpo”), o trabalho principal é o de *apagar* aquilo que havia sido traçado. Em um sentido importante, podemos dizer que esse segundo caminho é negativo. Seguindo-o, escondemos a complexa e fluida mistura de diversos elementos e sublinhamos apenas um, que se torna então puro, autônomo, fixo: um “em si” – e até mesmo, quem sabe, um “em si” eterno e imutável, à moda platônica. Esse trabalho de purificação permite reconstruir qualquer evento de cima para baixo, como efeito de um único super-agente ou de alguns poucos super-agentes – ou então menosprezar tudo o que não foi ainda purificado. A geometria é limpa o suficiente para que Arquimedes escreva sobre ela. Já a mecânica...

E contudo, para nós, mais próximos do cientificismo do que do platonismo, é quase um escândalo pensar na mecânica como impura ou indigna. Nosso próprio pensamento não seria muitas vezes mediado por um tipo de mecanicismo que nos faz procurar sempre causas materiais para todas as coisas? Até nossa tristeza, queremos acreditar, poderia ser efeito de um desequilíbrio químico em nosso cérebro. E, se procuramos fugir do absurdo reducionismo de tal proposição, é quase impossível que tal rota de fuga não inclua a adesão a outras purificações que criam outros super-agentes. A “sociedade de consumo”, por exemplo, ou a “repressão”, ou uma “baixa autoestima” po-

deriam substituir o “desequilíbrio químico” como causa para nossa tristeza. Podemos questionar uma causa específica e passar de uma causa a outra, mas raramente questionamos, de uma maneira geral, nossa tendência a remeter os acontecimentos a super-agentes ou campos privilegiados autônomos. Agimos o tempo todo como o Arquimedes de Plutarco: só damos valor às invenções quando as purificamos o suficiente para apagar os rastros de sua criação. Isso porque costumamos pensar a partir de uma dicotomia segundo a qual ou algo é verdadeiro ou foi criado. A pressuposição aqui é a de que existe uma ordem não criada (do cosmos, da natureza, de Deus etc.) à qual tudo o que é criado deveria se subordinar.

Poderia existir dicotomia mais absurda para um designer? Para nós, grande parte do valor e mesmo “verdade” de alguma coisa está justamente em *como* ela foi criada. Cada vez mais, não queremos colocar o foco no *processo*? É justamente isso que propõe Latour: tudo o que existe veio a existir devido a um processo que lhe con-formou, isto é, lhe deu forma pela atuação de diversos outros agentes. É fácil perceber que quando falamos que algo apenas segue as leis da natureza, do cosmos, de Deus etc., é o processo de sua criação que desaparece nas mãos de um super-agente qualquer. Latour dá destaque, em suas obras, a outro tipo de figuras criadoras – aquelas que se reconhecem como mediadores: nem senhores absolutos daquilo que criam, nem servos de supostas leis ou entidades transcendentais.

Podemos definir a postura latouriana como criacionista, desde que nos abstenhamos de imaginar um Deus criador, à moda cristã, ou um gênio criador, à moda romântica. Como designers, sabemos melhor do que ninguém que não controlamos totalmente o processo criativo, que atuamos como mediadores (ativos) em meio a outros mediadores e não como intermediários (passivos) de um Deus ou da Natureza. Não atuamos como criadores absolutos que concebem uma forma pura e que apenas usam intermediários (a tinta, a tela e o pincel, por exemplo) para materializar sua visão. E tampouco fazemos questão de afirmar que “nossa” criação é autêntica e verdadeira. Afinal, o uso desses termos pretende apenas sugerir que a coisa criada ganha seu valor por sua relação com algo não criado, com um “em si” qualquer. Para evitarmos o caminho “purificador” do pensamento, basta seguirmos a mesma lógica que utilizamos para dar sentido a um projeto de design quando formos

pensar sobre a natureza, a sociedade, a subjetividade, a ciência etc. Precisamos nos perguntar pelos agentes, pelos meios e pelos fins do processo que levou à sua con-formação.

Se seguirmos essa lógica, perceberemos rapidamente que o “em si” é sempre algo que se *adiciona* ao existente para purificá-lo; ele é sempre parte integrante de um projeto. O “em si” assemelha-se ao movimento conspícuo de um mágico, que esconde os processos produtores do truque: o movimento de suas mãos é apenas *um* dos elementos da mágica, mas seu papel é o de figurar como a *única* fonte da qual brota o feito mágico. Esse exemplo, contudo, talvez não seja dos melhores, porque tendemos a associar muito rapidamente mágica e falsidade – associação que nos levaria de volta à ideia de que o feito mágico esconde uma verdade por trás dele. Obviamente, não é isso que está sendo proposto. Uma vez que abandonamos a ideia de qualquer “em si”, percebemos que o truque de mágica *inclui a produção* de sua verdade, do mesmo modo que toda produção de verdade *realiza-se* em uma série de atividades articuladas. Não concluímos, portanto, que toda a verdade é “falsa” – tal julgamento apenas adicionaria novamente, e de maneira sorrateira, um “em si” não produzido em relação ao qual o verdadeiro que é produzido se tornaria “falso”. É a essa tentação que temos que resistir o tempo todo se não queremos pular constantemente do primeiro caminho do pensamento para o segundo.

Portanto, se nos depararmos com perguntas como “a depressão é verdadeira ou é inventada?”, não devemos cair na armadilha. Ela não é verdadeira porque não inventada e nem inventada porque não verdadeira, mas verdadeira *porque* inventada – e mais: verdadeira porque *bem* inventada, construída ou elaborada, como é toda verdade, truque de mágica e projeto de design que se *efetiva*. Não há outra alternativa.

Explorando a narrativa de Plutarco sobre Arquimedes e o duplo caminho do pensamento que ela evidencia, então, entramos em contato alguns conceitos mobilizados por Latour. Entre eles, demos destaque às noções de composição e de purificação, que marcam os dois caminhos do pensamento abordados e os trabalhos que realizamos ao percorrê-los. Esmiuçamos o trabalho de purificação, mas não falamos muito do de composição. Com efeito, é difícil falar dele, uma vez que ele atua de maneira produtiva, reunindo uma miríade de elementos heterogêneos. É justamente pela necessidade de *explicar* esse amálgama cambiante que quase sempre passamos ao segundo caminho.

Assim, agimos como se, depois de transitarmos de maneira errática por uma floresta até chegar a certo destino, traçássemos uma linha reta do ponto de partida ao ponto de chegada e explicássemos nossa experiência como a mera passagem de um lugar ao outro. Reduzindo o caminho a tal passagem, apagamos todas as poças de lama em que escorregamos, todas as nossas dúvidas, quedas, temores, voltas, momentos de exaustão etc.

Para evitar tal caminho purificador, que parece deixar de fora o essencial, podemos nos dedicar ao exercício de voltar pelo mesmo caminho que produzimos em nossa passagem, procurando as diversas mediações que o construíram – da pessoa a quem perguntamos a rota, passando pelo cipó que nos permitiu atravessar um rio e por nossos conhecimentos da flora local, à queda que nos atrasou etc. Dizendo de outro modo: se o pensamento compositor ou criador tende a se perder em seu próprio trabalho, e se queremos produzir um conhecimento sobre ele sem recorrer ao caminho da purificação, nossa única alternativa é *voltar pelo mesmo caminho* – tal volta, é verdade, configura-se como um novo caminho (também ela é criadora, produtiva), mas um caminho de *re-torno*, e de *con-torno*, que dá um sentido relativo ao primeiro caminho, evidenciando a reunião de múltiplos mediadores em uma “coisa” (o caminho do qual falamos, no qual pensamos como uma unidade parcial, com início e fim). Trata-se, enfim, de um trabalho de *re-composição*.

DÉDALO: Os meandros da *métis* e a diluição da agência

Arquimedes nos interessou enquanto personagem por ter sua identidade definida por uma dupla filiação: ele um é cientista-inventor, um geômetra-mecânico, um teórico-técnico. O primeiro termo dessa identidade dupla sempre purifica o segundo: Arquimedes inventa, projeta, produz, coloca a mão na massa, é verdade, mas não de maneira errática, e sim orientado pelo vislumbre de um “em si” que lhe revelaria as coordenadas do bem fazer. Essa relação entre saber e prática é exatamente aquela idealizada por Platão. O contato com a verdade por meio do saber – *episteme* – seria aquilo que define um campo de prática, uma *téchne*. O filósofo deprecia os campos de prática que não são definidos por epistemes, ou seja, que não se ligam a nenhuma verdade. No *Górgias*, por exemplo, Platão desqualifica desse modo a retórica,



O voo de Ícaro. Jacob Peter Gowy, c. 1635. Fonte: Wikimedia <https://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Peter_Gowy#/media/File:Gowy-icaro-prado.jpg>.

dizendo (pela boca de Sócrates, seu protagonista) que ela não é de maneira alguma uma *téchne*, mas uma rotina ou uma forma de bajulação, uma “prática que nada tem de arte, e que só exige um espírito sagaz e corajoso e com a disposição natural de saber lidar com os homens” (Platão, s. d., 463a). Em sua depreciação desse tipo de prática, contudo, Platão vai de encontro a uma antiga fascinação grega, que tem como objeto justamente o pensamento e a prática marcados pela sagacidade, ousadia e artifício – *métis*. Longe de ser algo banal como o “só” na fala de Sócrates sugere, ela é a característica definidora de um dos maiores heróis gregos: Odisseu.

Na Odisseia, o nome do protagonista é frequentemente acompanhado da caracterização de *polimetis*, vertido para o português como “muito truque” ou “fértil em artimanhas” (para pegar duas traduções de ampla circulação). Odisseu utiliza sua astúcia de maneiras diversas – como estrategista, comandante, rei, guerreiro. E é também responsável, como se sabe, pelo projeto do cavalo de madeira que garante a vitória dos gregos em Troia. Contudo, se

queremos estudar os meandros da *métis* em suas relações com o design – ou seja, em sua dimensão projetual materialmente produtiva –, há um personagem da mitologia grega ainda mais interessante do que Odisseu: Dédalo.

Dédalo é a representação mitológica perfeita de um designer. Seus artifícios não são nem estabilizados pela ciência, como no caso de Arquimedes, nem ofuscados pela empreitada heroica, como no caso de Odisseu. Além disso, de maneira ainda mais evidente do que ocorre com esses outros dois personagens, a atuação de Dédalo sempre revela a rede de interesses da qual faz parte, rede que mistura humanos e não humanos das maneiras mais bizarras possíveis. Se seguirmos a cronologia interna das lendas narradas por Apolodoro e Ovídio (ver trechos relevantes em Portugal, 2019), o primeiro de seus três projetos mais famosos é um dispositivo encomendado pela rainha de Creta, Pasífae, para ser utilizado em sua empreitada de seduzir e copular com um touro. Não se trata, é bem verdade, de qualquer touro, mas de um touro branco enviado por Poseidon. O animal deveria ter sido sacrificado pelo rei Minos em honra do deus, mas sua ambição o levou a sacrificar outro animal, menos imponente, mantendo o touro branco em seu rebanho. Para se vingar, Poseidon atíça a lascívia da rainha e esta, por sua vez, precisa fazer um desvio pelas artimanhas de Dédalo para satisfazer seu desejo. O projeto de Dédalo, portanto, medeia não apenas os desejos de Pasífae e do touro, mas também os de um deus. Isso sim é um projeto de design de alto risco.

Nosso designer projeta uma vaca oca de madeira na qual Pasífae se esconde, na posição certa para desempenhar sua função. A usuária fica plenamente satisfeita – mas, a longo prazo, o resultado é catastrófico: a rainha engravida e dá luz a um ser híbrido, o famoso minotauro.

O segundo dos projetos mais famosos de Dédalo procura lidar com o problema gerado pelo primeiro: trata-se de um labirinto, encomendado pelo rei Minos para isolar a monstruosa criatura. Mais uma vez, o projeto desempenha com maestria sua função específica. E, mais uma vez, ele gera resultados imprevistos: com o objetivo de impedir que outras pessoas descubram o caminho para o centro do labirinto, Minos aprisiona Dédalo e seu filho Ícaro.

O último projeto da tríade procura, então, lidar com o problema gerado pelo segundo. Percebendo a impossibilidade de escapar por terra ou pelo mar, ele elabora asas para si e seu filho usando penas e cera. Os dois realizam, em seguida, a prototipagem mais ousada da história lendária do design: levantam

voo. Todavia, Ícaro sobe demais e, com a proximidade do sol, a cera derrete, desfazendo a asa. Uma vez mais, o resultado é trágico: Ícaro falece na queda.

Os projetos de Dédalo nos levam a questionar então o que poderia ser considerado um bom projeto de design. Embora Dédalo se sirva da *métis*, e não da *episteme*,² uma purificação a posteriori poderia levar à conclusão de que os projetos de Dédalo são impecáveis. Seria preciso, para tanto, inventar um parâmetro supostamente “objetivo” de julgamento, desvinculando dos projetos todas as consequências que não dizem respeito ao que se chamará sua “função”. Para pegar como exemplo o voo de Ícaro: os purificadores diriam que o projeto foi impecável, uma vez que a asa desempenha perfeitamente sua função. Se ela e Ícaro vieram abaixo, isso se deveria a uma “causa” externa ao projeto, a um “erro humano”. É justamente essa separação entre uma “falha” da coisa elaborada por um projeto e um “erro” do sujeito, contudo, que começa a ficar nebulosa quando assumimos um ponto de vista compositivo. Afinal, o único agente relevante no exemplo é: Ícaro com asas projetadas por Dédalo interessado na fuga e atraído pela “voragem do céu” (Ovídio, 2017, p. 431). Tal agente com-posto dissolve a busca por uma suposta causa única: o “erro” não é causado pelo sol OU pela cera OU por uma falha técnica OU por Dédalo OU por Ícaro. Ele envolve *ao mesmo tempo* sol, cera, técnica, projeto, Dédalo e Ícaro. Afinal, a com-posição está ligada ao próprio *fim* em função do qual o evento da queda ganha o estatuto de “erro”.

Será útil, para refletirmos sobre esse tópico, a noção latouriana de *desvio* (bem como outras a ela relacionada, que destacarei com itálico). Recorri a ela anteriormente, quando disse que Pasífae precisou fazer um desvio pelas artimanhas de Dédalo para satisfazer seu desejo pelo touro. A ideia aqui é a de que novos elementos são adicionados a uma composição na medida em que há uma *defasagem* entre seus fins e suas capacidades. Para continuar na mesma história: à composição já consolidada que empresta a Pasífae uma identidade (que inclui seu poder de sedução, suas roupas, seu lugar de rainha, suas relações sociais, corpo etc.), foi adicionado um elemento de tensão: o desejo pelo touro atizado por Poseidon. Essa composição tensionada define o fim de copular com o touro. Este, contudo, não está *interessado*, e entra na composição,

2. O que significa apenas dizer que ele não procura, como Arquimedes, purificar de antemão o processo de pensamento, remetendo-o a supostas verdades eternas e imutáveis.

por enquanto, somente como objeto de desejo. A composição, portanto, não possui os meios necessários para chegar a seu fim, mas possui os meios para interessar Dédalo e suas artimanhas, fazendo, assim, um desvio. Esses novos elementos, contudo, passam a atuar como *mediadores* entre os elementos anteriores e *traduzem* os termos eróticos do problema original em termos técnico-projetuais que levam à elaboração da vaca de madeira, também ela uma nova mediadora. Pela mediação de Dédalo, de sua *métis* e da vaca de madeira, estabelece-se uma convergência entre os desejos de Parsífae e do Touro. A “agência” que “causa” a cópula, portanto, está diluída pelo menos entre: Poseidon, Minos, Parsífae, seu desejo pelo touro, sua influência sob Dédalo, Dédalo, sua *métis*, a vaca de madeira, o touro e sua atração pela vaca de madeira.

Tal percepção, claro, seria inaceitável para alguém que estivesse procurando um “culpado” pela existência do Minotauro. Mas isso pouco importa para nós, a não ser na medida em que revela o que são todos os agentes supostamente autônomos e definidos como a única “causa” por trás dos acontecimentos: bodes expiatórios. Nietzsche (2009) mostrou isso com bastante clareza em suas investigações sobre o conceito de “sujeito” na *Genealogia da moral*. Mas o mesmo vale para qualquer entidade usada para o mesmo fim, como “sociedade”, “capitalismo”, ou a “doença mental” e o “videogame” que costumam “explicar” os tiroteios em escolas estadunidenses.

A visão processual e compositiva de Latour, portanto, torna sem sentido questões como: quem pratica assaltos o faz por escolha própria OU por influência da sociedade? Compramos algo porque o queremos genuinamente OU porque somos influenciados pelo capitalismo e pela propaganda? Esse tipo de pergunta só faz sentido se partirmos de super-agentes, como fizemos com a geometria no caso de Arquimedes. Assim como algo só é verdadeiro *porque* é construído, algo só se constitui como agente *porque* se insere em uma rede de relações – não há agentes sem redes, e muito menos supostos agentes plenamente livres que as relações apenas maculariam ou reificariam. É somente pelas articulações entre elementos diversos que algum tipo de liberdade na agência pode ser obtido.

A atenção à figura de Dédalo e às consequências consideradas catastróficas de seus projetos nos levou, então, a questionar que tipo de consequências poderíamos ligar aos projetos de design. No que seguiu, observamos que as agências estão sempre diluídas entre elementos diversos, entre humanos e

não humanos. Todo tipo de prática é uma forma de articulação desses elementos, e os próprios elementos não independem das articulações. Já havíamos notado, porém, que algumas práticas buscavam purificar suas atuações remetendo-as a um suposto saber pristino (*episteme*) ligado ao “em si”. Outras reconhecem seu caráter relativo e impuro e se orgulham de suas artimanhas (*métis*), ou seja, de sua capacidade de interferir nas articulações sem recorrer a qualquer tipo de transcendência e sem delimitar de antemão super-agentes com os quais se cobre a maioria dos elementos. Arquimedes representou o primeiro caso, Dédalo o segundo. Mas ainda não demos conta do fato de que apenas os inventos de Dédalo levam a resultados catastróficos para aqueles neles envolvidos. Tais resultados nos levam a perceber que o fascínio grego com a *métis* encontra-se em tensão com um receio igualmente forte desse caminho “selvagem” do pensamento e da prática. Tal caminho que não reconhece nenhuma ordem “acima” dele poderia levar à *hybris*, ou seja, ao excesso ou desmesura, aquilo que estaria em desacordo com a ordem cósmica. Mas tal ordem não tardaria a se reestabelecer, esmagando brutalmente o que dela se desviou – tal é a *nêmesis*, a vingança cósmica contra todo tipo de *hybris*. Embora as considerações sobre Dédalo tenham nos levado até essas noções, o criador astucioso que as personifica da maneira mais evidente é outro, que abordaremos em seguida: Prometeu.

PROMETEU: Do progresso e da revolução ao design

Na mitologia grega, Prometeu é um titã, e o grande benfeitor da humanidade. Em algumas lendas é seu salvador – como no *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo (ver trechos relevantes em Portugal, 2019) – e, em outras, até mesmo seu criador, como nas *Metamorfoses*, de Ovídio. O episódio central e mais recorrente nesses mitos – episódio que praticamente define a figura de Prometeu – é o do furto do fogo divino, operado pelo titã em benefício da humanidade. Por tal roubo, Zeus condena Prometeu a uma terrível punição: passar a eternidade acorrentado em um rochedo, molestado por uma águia (ou corvo, a depender da versão) que devora seu fígado.

Tal punição representa a *nêmesis*, fruto da *hybris* prometeica. O amor de Prometeu à humanidade e seu orgulho o levam a desafiar Zeus (e, assim,



Detalhe de *Prometeu trazendo o fogo para a humanidade*. Heinrich Füger, 1817. Fonte: Pinterest <<https://i.pinimg.com/originals/79/41/cd/7941cd66b6f7e1d347caf171af5f9fd7.jpg>>.

a ordem cósmica), desencadeando a fúria divina. Prometeu é, então, uma figura representativa das ações e criações desmedidas, que não levam em conta as consequências, e podem produzir resultados catastróficos. O título de “prometeu moderno” que Shelley atribui a seu Victor Frankenstein parece evidenciar exatamente esse ponto: o orgulho do cientista e a desmesura de sua *libido sciendi* produzem um monstro. Sigamos, então, com essa noção geral do que significaria caracterizar algo como “prometeico”. É dela que parte Latour (2014) em seu *Um prometeu cauteloso?*, para dar conta do que seria a forma moderna de projetar.

No *Prometeu acorrentado* de Ésquilo (2013, p. 51), o titã, lamentando seus suplícios futuros, consola-se lembrando dos avanços que sua astúcia proporcionou à humanidade: “fiz das crianças que eles [os humanos] eram seres lúcidos, dotados de razão, capazes de pensar”. Diversas dádivas Prometeu dispensou aos humanos com o fim de torná-los “racionais”, incluindo “vãs esperanças” como medicamento para o “medo da morte” (ibidem, p. 41-42). Mas seu principal dom foi o fogo luminoso, com o qual os humanos aprenderam as artes. Os presentes prometeicos indicam algumas características da modernidade, tal como concebida por Latour: a junção de um grande apego

à racionalidade com uma cega esperança no futuro e uma arrogância ligada às artes (no sentido de saber prático, desenvolvimento técnico). Somente tal *pathos* poderia levar a ideias como a de *progresso* – um caminho reto da razão que, ao ser perseguido sem desvio, melhoraria gradualmente o mundo – ou de *revolução* – um atalho para o caminho reto da razão como solução radical para um mundo que dele se desviou completamente.

Ora, como vimos anteriormente, todo caminho reto é efeito de uma purificação, ele é sempre algo acrescentado a um caminho tortuoso que se pretende esconder, esquecer, ignorar. É esse o sentido da frase de efeito latouriana segundo a qual “jamais fomos modernos”: os modernos não “superam” os caminhos tortuosos do passado, e sim mobilizam um enorme aparato com o objetivo de apagar *a posteriori* todas as curvas (no mesmo processo em que adicionam cada vez mais curvas!). Esses aparatos e as curvas que eles escondiam, contudo, se tornam cada vez mais visíveis à medida que se enfraquece a rede do modernismo – de modo que, hoje, uma forma quase heroica de cegueira é necessária para manter viva a confiança no progresso ou na revolução. O termo “design”, propõe Latour, é um substituto para esses dois grandes termos prometeicos: ele indica uma forma de projeto da qual está ausente qualquer pretensão de um caminho reto ou de um fim último. Ou seja, o design não tentaria apagar as curvas que o levam a direções diversas e às ações de agentes diversos.

Para desenvolver esse argumento, Latour apresenta cinco conotações do termo design que ajudariam a indicar uma teoria pós-prometeica da ação social – ou seja, uma maneira pós-prometeica de se projetar. A primeira conotação diz respeito ao caráter humilde do termo, em comparação com palavras como “construção” ou “criação” (para não falar novamente em “revolução”). Essa “humildade” está ligada às ressonâncias experimentais e flexíveis da palavra, em oposição ao caminho reto do modernismo.

A segunda conotação é a de atenção aos detalhes, em oposição ao encobrimento desses detalhes em nome de “algo maior”. E tenhamos em mente que a caracterização de algo como “detalhe” é bastante maleável: no limite, mesmo milhares de vidas humanas podem ser relegadas à esfera dos detalhes frente à perspectiva do progresso ou da revolução.

A terceira conotação enfatiza a ligação do design com significados e gostos. Quando se fala em “construir”, “produzir”, “fabricar” ou “levantar”

algo, como se diz de um edifício, por exemplo, costuma-se pressupor que tal construção está centrada em considerações “materiais” e “objetivas”. Quando se fala em design, ao contrário, pressupõe-se de imediato que as significações e a estética serão tão importantes quanto as considerações materiais, uma vez que é impossível separá-las: as questões de fato são sempre questões de interesse.

A quarta conotação diz respeito ao caráter “adaptativo” do design, em oposição à lógica de “criação a partir do nada”. Como sabemos, fazer design é sempre, de certa forma, fazer um re-design. Mesmo quando vamos elaborar algo “novo”, partimos de pesquisas e de referências visuais diversas. O design contemporâneo – já se disse muitas vezes – tem sempre um quê de bricolagem.

A quinta conotação, por fim, é a de que o design sempre envolve uma dimensão ética. Quando se projeta seguindo supostas verdades universais, tende-se a ignorar essa dimensão, no que diz respeito tanto aos princípios que orientam o projeto quanto, principalmente, às consequências do projeto. Quando se fala em design, por outro lado:

É como se a materialidade e a moralidade finalmente se unissem. Isso é muito importante porque, se você começa a reelaborar cidades, paisagens, parques naturais, sociedades, bem como genes, cérebros e *chips*, nenhum designer vai poder se esconder atrás da antiga proteção das questões de fato. Nenhum designer vai poder dizer: “estou somente relatando aquilo que existe”, ou “estou simplesmente tirando as consequências das leis da natureza” (Latour, 2014, p. 9).

Essas cinco conotações do termo “design” (humildade, atenção aos detalhes, mobilização dos significados e gostos, adaptação e valoração) indicam, então, formas pós-prometeicas de ação e criação. O prefixo “pós” não indicando aqui, evidentemente, uma evolução, apenas uma mudança – que, em alguns aspectos, é até mesmo um retorno. Uma vez que a ideia de progresso se desintegrou, é difícil não ficar desorientado ao refletir sobre os direcionamentos da ação social. O que fazem agora as “inovações”? Latour (2016, p. 39) oferece um bom exemplo dessa desorientação reproduzindo uma tira de Pessin publicada no jornal *Le Monde*. Nos dois primeiros quadros, vemos um gari limpando as ruas com um soprador de folhas, fazendo enorme barulho e bagunça. No último quadro, ele usa para o mesmo fim uma vassoura metáli-

ca, acabando rapidamente o trabalho. O texto que acompanha as imagens é o seguinte: “Em um futuro mais ou menos distante, nossos antigos sopradores de folhas mortas, pesados e crepitantes, poluentes e ineficazes, serão provavelmente substituídos por novos aparelhos sustentáveis”.

A tira apresenta, de maneira cômica, uma forma de “inovação” que de “nova” não tem nada. O aparelho motorizado, “melhor” do que a vassoura metálica do ponto de vista do progresso, pode ser considerado “pior” quando levamos em conta as poluições sonora e do ar. Poluições que poderiam ser relegadas à esfera dos “detalhes” pelo orgulho prometeico, mas que assumem nova dimensão do ponto de vista do design. Oferece outro exemplo interessante uma matéria de 2016 do *Jornal Hoje*, intitulada “Entrega de leite na porta de casa volta a ser moda em Londres”. Diversas matérias semelhantes apareceram também em jornais da Europa e dos Estados Unidos nos últimos anos. Novamente, algo que parecia representar um passado “atrasado” desponta como uma “inovação”. Nesse caso, é verdade, tal “inovação” depende de novas tecnologias que facilitam a realização dos pedidos, o gerenciamento das entregas e o contato com os pequenos produtores. Mas não estou argumentando, aqui, que seguimos agora o caminho oposto ao do progresso, e sim que não há mais caminhos retos. Se o uso da vassoura de metal e dos serviços do leiteiro são “inovadores”, é porque eles são articulados agora por outras redes, que colocam em relação outros atores, incluindo aquilo que costumamos chamar de “natureza”.

Trata-se, porém, de uma “natureza” muito diferente daquela imaginada pelos modernos: uma “natureza” que é afetada por nossas ações e que reage a elas de maneiras imprevisíveis, e não uma “natureza” uniforme, regida por leis eternas e imutáveis. O debate sobre a noção de “natureza” é central para a compreensão do pensamento de Latour, e não à toa ela nos levará para a próxima e última personagem: Gaia. Antes de passar a ela, contudo, quero examinar mais atentamente as implicações da definição de design proposta por Latour, uma definição que o coloca, de saída, fora do modernismo.

Tal definição pode parecer estranha a muitos designers, uma vez que o design se consolidou como disciplina dentro de uma empreitada modernista. Não por acaso, ele é marcado por buscas como a de um estilo internacional e a de regras para o bom design. Contudo, a expansão da disciplina nas últimas décadas centrou-se em uma atenção redobrada no processo criativo do

design, que sempre foi aberto, e envolveu a lida com questões não objetivas. Ganhou relevância, nesse sentido, a noção de *wicked problems*, cunhada por Horst Rittel e Melvin Webber em um artigo de 1973 intitulado *Dilemmas in a General Theory of Planning*. Os autores se debruçaram, nesse texto, sobre a ideia de “profissão”, no sentido de uma especialização, e notaram que ela se baseia na “ciência moderna”: “[...] cada uma das profissões foi concebida como o meio pelo qual o saber da ciência é aplicado” (Rittel; Webber, 1973, p. 158, tradução minha). A ideia de “aplicação” do saber da ciência sugere que o profissional seria apenas um intermediário agindo sob autoridade de uma ordem impessoal e mais elevada (idealmente, as “leis da natureza”) que poderia indicar o caminho certo ou verdadeiro a ser seguido em qualquer situação. Em suma, ela opera uma purificação semelhante àquela que observamos com Arquimedes.

Rittel e Webber sugerem então que “o paradigma clássico da ciência e da engenharia – o paradigma que embasou o profissionalismo moderno – não é aplicável ao problema dos sistemas sociais abertos” (ibidem, p. 160). O motivo: sistemas sociais abertos pressupõem a atuação de uma diversidade de agentes, parâmetros e propósitos que não podem ser unificados. As soluções ótimas só podem existir em um sistema fechado, como o de um jogo de xadrez. Para que uma solução ótima (a vitória) possa ocorrer para um dos jogadores, é preciso que as regras do xadrez não sejam colocadas em questão. Sem as regras definidas que indicam soluções possíveis, nenhuma solução definitiva pode existir – ou mesmo ser formulada. Para os problemas que não foram purificados dessa forma, “[a] própria formulação [do] problema é o problema” (ibidem, p. 161). Afinal, “[...] cada especificação do problema é a especificação de uma direção na qual um tratamento é considerado” (ibidem).

Rittel e Webber, bem como os que dão seguimento às reflexões sobre *wicked problems*, não estão interessados, como Latour, no processo por meio do qual certos problemas são purificados. Mas eles marcam a separação entre abordagens purificadoras, que são úteis para os “sistemas fechados” (ou seja, composições estabilizadas) e abordagens complexas, necessárias para os “sistemas abertos” (ou seja, composições ainda não estabilizadas, que estão realizando, a todo momento, novos desvios). Isso deixa claro por que, desse ponto de vista, o design não pode figurar como uma disciplina prática específica que se basearia em um campo de conhecimento específico – nos termos

gregos já apresentados, uma *téchne*, baseada em uma *episteme*. O design é uma atividade que atua rompendo com essas delimitações, uma vez que ele precisa articular diferentes desvios em diferentes composições.

GAIA: Rumo a uma ciência anti-natural



Detalhe da pintura **Gaea**. Anselm Feuerbach, 1875. Fonte: Wikimedia < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Feuerbach_Gaea.jpg>.

O que nos interessa a respeito de Gaia como personagem é o fato de ela representar a Terra como um ser vivo responsável pela geração e manutenção da vida de uma multiplicidade de outros seres. Esse interesse é a ponta de uma cadeia que se inicia com essa característica de Gaia, tal como ela figura nos mitos gregos (ver um trecho relevante de Hesíodo em Portugal, 2019), e segue com a teoria de um cientista americano, James Lovelock, que batizou com o nome da deusa a terra percebida como uma espécie de entidade viva. Sua hipótese é a de que “toda a gama de matéria viva na terra, das baleias aos vírus, e dos carvalhos às algas, poderia ser percebida como constituindo uma única entidade viva, capaz de manipular a atmosfera da terra para adaptá-la a suas

necessidades gerais, e dotada de poderes muito além dos de suas partes constituintes” (Lovelock, 2000, p. 9, tradução minha). A hipótese de Lovelock, por sua vez, serviu como eixo para as oito conferências de Latour (2017) que compõem seu livro *Frente a Gaia*, para o qual atentaremos mais detalhadamente aqui.

Assim como o termo “design” figurou, na seção anterior, como um substituto pós-prometeico para “progresso” e “revolução”, podemos dizer que “Gaia” seria um nome substituto para a “Terra” entendida como um acumulado de matéria vagando pelo espaço. Aproveitando o estudo de Alexandre Koyré (2006) sobre a passagem do “mundo fechado” ao “universo infinito”, Latour propõe que a noção de Gaia nos levaria agora a um terceiro ponto de vista. Podemos estabelecer então uma sequência esquemática.

Primeiro ponto de vista: a Terra, no paradigma do “mundo fechado” ou do “cosmos”, é uma região com características próprias (muitas vezes o centro do mundo) e que existe na relação com outras esferas, como os mundos supralunares. E, na Terra, também as coisas ocupam lugares específicos e possuem qualidades irreduzíveis. Aristóteles, por exemplo, famosamente propôs que os elementos eram atraídos para seus lugares naturais, daí uma pedra cair no chão se jogada ao ar e o fogo subir ao ar quando aceso na terra.

Segundo ponto de vista: no paradigma do “universo infinito”, a Terra ou qualquer outro objeto deve responder a leis universais da “natureza” que colocam em segundo plano suas qualidades específicas. Assim, a Terra não ocupa mais um lugar específico no mundo, porque não há lugares privilegiados. A própria noção de um “centro do mundo” só pode parecer absurda desse ponto de vista, tão absurda quanto leis particulares para a pedra ou para o fogo. Se o fogo sobe e a pedra cai, isso se deveria a diferentes efeitos das mesmas leis universais.

Como marco dessa passagem do primeiro para o segundo ponto de vista, ou do “mundo fechado” para o “universo infinito”, Latour nos apresenta a seguinte cena da primavera de 1609: Galileu levanta seu telescópio para a lua e lhe surge a ideia, neste momento, de que *todos os planetas são iguais*. Não há mais qualidade específica nem lugar privilegiado para a Terra. Lovelock, três séculos e meio depois, protagonizaria uma cena análoga que marca a passagem para o terceiro ponto de vista. Enquanto os cientistas e engenheiros da NASA tentavam elaborar algum método mirabolante para verificar se have-

ria vida em Marte, Lovelock sugere que a resposta está na atmosfera, e pode ser conseguida aqui mesmo, da Terra, apenas apontando para Marte instrumentos quase tão simples quanto o telescópio de Galileu. Segundo Lovelock, as atividades que sustentam a vida têm tal efeito em um planeta que alteram, por exemplo, a composição de sua atmosfera. Em um planeta como a Terra, os gases atmosféricos encontram-se em um “persistente estado de desequilíbrio” (Lovelock, 2000, p. 6, tradução minha), ao contrário de Marte, cuja atmosfera consistia “majoritariamente de dióxido de carbono e não mostrava sinais da química exótica característica da atmosfera da terra” (ibidem). Assim, enquanto Galileu “reforçou a similaridade entre a Terra e todos os outros corpos [...], Lovelock, descendo seus olhos de Marte na nossa direção, de fato *diminuiu* a similaridade entre todos os demais planetas e essa tão peculiar Terra que é a nossa” (Latour, 2017, s. p., tradução minha). Esse movimento nos leva, então, ao terceiro ponto de vista, no qual não existe mais um suposto espaço despido de qualidades, mas apenas redes, composições específicas. Vamos a ele.

Terceiro ponto de vista: Gaia, diferentemente da Terra, é resultado de uma composição dinâmica entre seres vivos e não vivos; ela não possui uma essência própria como no “mundo fechado”, mas não está despida das particularidades irreduzíveis que as “leis da natureza” pretenderam lhe tirar. O ponto de vista de Gaia abandona de vez a pretensão de uma base eterna e imutável (um “em si”) que, no primeiro ponto de vista, estava na essência de cada coisa e, no segundo, nas leis universais da natureza. Gaia possui qualidades próprias, mas essas se definem por aquilo que ela *faz*. Ela é esse próprio fazer, uma vez que não há nenhuma agência fixa escondida por trás de cada ato.

Se não entendermos que as próprias noções do que é uma coisa e um agente mudam em cada ponto de vista, é impossível compreender o que está em jogo aqui. Talvez a questão central fique mais clara se deixarmos de trabalhar com o par Gaia X Terra e passarmos a refletir sobre o par Gaia X Natureza. No segundo ponto de vista, que muitas vezes continua sendo o nosso, o que é a natureza? É difícil oferecer aqui uma definição satisfatória deste conceito, mas, seguindo já algumas diretrizes do ponto de vista no qual pretendemos chegar, podemos tentar compreender o que ela faz. A noção moderna de natureza cria uma espécie de pano de fundo uniforme que, por meio de leis universais, rege qualquer objeto. Ela ganha particular relevância quan-

do se opõe a termos como “sujeito”, “cultura” ou “social”, que operam como o “outro” da natureza. Com esses conceitos, podemos dar conta de tudo o que acontece remetendo os eventos a esses dois polos dos quais nada sabemos (exceto que um é uniforme e universal e, o outro, *meramente* inventado, criado), mas que parecem resolver os problemas – como quando discutimos para saber se a depressão possui causas “naturais” ou se é uma “construção social”.

Aproveitei o exemplo da depressão, oferecido no primeiro ensaio (Arquimedes), porque esse debate nos leva de volta, com efeito, às questões que foram lá levantadas. A noção moderna de natureza e seus “outros” (cultura, sujeito etc.), afinal, são a pedra angular da purificação científica. Como observamos, o caminho purificador busca apagar o processo de construção de algo e a atuação de uma multiplicidade de *mediadores* remetendo esse algo a super-agentes nos quais ele já existiria em potência e dos quais ele teria apenas se desdobrado por *intermédio* de processos secundários. A natureza e seus outros nos colocam então uma alternativa que está base da purificação: OU algo foi criado/inventado OU é natural/real.

E é importante notar que a segunda alternativa empresta um *valor* à coisa assim classificada, dizendo algo sobre seu estatuto de realidade. Não à toa, tal proposição costuma ser desdobrada em noções como: “a depressão tem causas naturais, portanto, é uma doença real, com causas reais”. Sugere-se, assim, que a depressão como “construção social” ou “objeto cultural” seria falsa e teria causas “inventadas” (usando-se tal termo para dizer que são elas igualmente falsas). É novamente a oposição entre real X inventado que aparece aqui e da qual precisamos nos livrar. Gaia se opõe à ideia de natureza porque, do ponto de vista que lhe serve de sustentação, o real é sempre inventado: ele é real *porque bem elaborado*. Ou seja, porque os processos que lhe con-formaram foram bem-sucedidos.

Portanto, ao assumir o terceiro ponto de vista, o de Gaia, temos também que repensar o papel da ciência. Tradicionalmente, a ciência se justifica como o único saber pautado na natureza. Como coloca Bacon (2000, XXXVI), o “pai” da ciência moderna, o objetivo da ciência seria “levar os homens aos próprios fatos particulares e às suas séries e ordens, a fim de que eles, por si mesmos, se sintam obrigados a renunciar às suas noções e comecem a habituar-se ao trato direto das coisas”. A ciência, quando bem-sucedida, produziria então um saber *objetivo*, ou seja, um que os cientistas produziriam como

intermediários da natureza, sem nada lhe acrescentar. Como já observamos, contudo, tal saber só pode existir *a posteriori*, por meio de um processo de purificação. Isso fica ainda mais evidente quando criticamos a própria noção de “natureza” e passamos a pensar em uma composição instável e particular como Gaia. Do ponto de vista que assumimos aqui, a ciência é um tipo de invenção – mas lembremos, isso não significa que ela não seja verdadeira. Ao contrário, a verdade desse tipo de ciência anti-natural deve ser justificada pelo processo que lhe empresta sua especificidade. O trecho de uma peça de Pierre Daubigny, narrada por Latour em *Frente a Gaia* ajudará a exemplificar esse ponto e conectar essa questão epistemológica com uma ética.

A peça diz respeito ao embate entre uma cientista, Virginia, e algum representante das indústrias que se diz cético quanto ao aquecimento global. Virginia apresenta o que seriam “fatos científicos” sobre tema, mas sua fala é rebatida pelo “cético”, que afirma não haver “provas científicas” da existência de um aquecimento global e menos ainda do impacto das ações e produções humanas em tal suposto aquecimento. O que está em jogo aqui é a natureza dos tais “fatos científicos” e “provas científicas”. A noção do senso comum de que a ciência poderia oferecer uma certeza absoluta ou um conhecimento plenamente objetivo, embora problemática, costumava servir para legitimar os argumentos científicos contra outros. Na cena descrita, contudo, essa mesma ideia serve como um argumento para que *não se leve em conta* o saber produzido pela ciência, pois para tal, exige-se dela essa tal objetividade que ela nunca poderá oferecer. Assim, curiosamente, parece ser agora do próprio interesse da ciência negar a possibilidade de um “trato direto das coisas” e procurar legitimar sua verdade mostrando aquilo que ela procurava esconder: a infinita quantidade de mediadores que trabalham na produção do que passa a ser então um “fato científico”, verdadeiro porque bem elaborado. Isso coloca a ciência também do lado da política, e destrói o segundo argumento do “cético”: o de que, ao dizer o que as pessoas deveriam agir de uma forma ou de outra, de modo a reverter parcialmente o quadro do aquecimento, Virginia estaria saindo de seu papel de cientista, passando da mera descrição dos fatos para considerações normativas e, portanto, extra-científicas. Novamente, o mito da completa separação entre as esferas da ciência e da política, que costumavam servir à ciência, para que ela não sofresse interferências diversas de governantes e outras partes, é usado agora contra a ciência. A cena, portanto,

deixa claro que a negação da factualidade e da objetividade absolutas não levam de maneira alguma a uma postura anti-científica. Ao contrário, ela é a única postura realisticamente pró-científica neste momento em que nos situamos diante de Gaia. Ou seja, no momento em que nosso interesse nesta nova forma de perceber o que antes chamávamos de natureza diz respeito muito imediatamente às condições de manutenção de nossas vidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seguindo as trilhas de Arquimedes, Dédalo, Prometeu e Gaia, foi possível tecer uma crítica do caminho purificador do pensamento e vislumbrar as possibilidades de abordagens compositivas. As oposições entre *métis* e *episteme*, design e progresso/revolução, Gaia e natureza, serviram como guias na compreensão das propostas de Latour. Vimos que sua filosofia aproxima design e ciência ao implodir as dicotomias real X criado e natureza X cultura. Isso não significa que design e ciência sejam a mesma coisa. Mas, se utilizarmos o termo “design” em um sentido amplo, como indicando a atividade de elaboração de uma coisa, também a ciência pode ser pensada como uma forma de design, uma atividade de elaboração de “fatos”. Desse ponto de vista, o campo de estudos do design, longe de utilizar alguma ciência específica como “base”, teria a tarefa de retrazar os processos e composições por meio dos quais algo veio a existir. Assim como é possível realizar uma enorme gama de estudos científicos que olhem para o design como objeto, é possível realizar estudos de design da ciência, ou de qualquer outro objeto.

Acredito, então, que a filosofia de Latour oferece uma base particularmente interessante para pensarmos sobre as relações entre design e ciência e, de maneira mais geral, para uma filosofia do design. Este trabalho, de cunho ensaístico, apresentou alguns aspectos de tal filosofia relevantes para tal empreitada, mas está muito longe de oferecer um tratamento exaustivo. Meu objetivo, com ele, é acima de tudo estimular futuros trabalhos na área do design que levem tais reflexões adiante.

REFERÊNCIAS

- BACON, Francis. *Novum organum*: ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza. trad. J. A. R. de Andrade. Pará de Minas: Virtual Books, 2000.
- ÉSQUILO. Prometeu acorrentado. In: *O melhor do teatro grego*. Trad. M. G. Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. 4. ed. São Paulo: Forense Universitária/Edusp, 2006.
- LATOURE, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. E-book. Cambridge: Polity Press, 2017.
- _____. *Cogitamus*: seis cartas sobre as humanidades científicas. trad. J. P. Dias. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). Trad. D. B. Portugal e I. Fraga. *Agitprop*: revista brasileira de design, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014.
- _____. *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- LOVELOCK, James. *Gaia: A New Look at Life on Earth*. Oxford: University of Oxford Press, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. P. C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. P. C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. D. L. Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PLATÃO. *Górgias*. Trad. C. A. Nunes. Versão digital grupo Acrópole, s.d.
- PLUTARCO. *Vidas dos homens ilustres*, III, Biografia de Marcelo. Versão consultada: trad. J. C. Chaves. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/marco-claudio-marcelo-consul-na-roma-antiga>>. Acesso em: set. 2018. [cópia online da versão impressa: São Paulo: Edameris, 1960].
- PORTUGAL, Daniel. Sobre Arquimedes, Dédalo, Prometeu e Gaia: trechos de obras clássicas relevantes para a leitura de Bruno Latour. *Revista Não Obstante*, v. 3, n. 4, 2019. Disponível em: <<http://www.naoobstante.com/revistanaoobstante>>. Acesso em: mar. 2019.
- RITTEL, Horst; WEBBER, Melvin. Dilemmas in a General Theory of Planning. *Policy Sciences*, v. 4, 1973.

ARQUITESSITURAS mitopoéticas do espaçotempo

Marcos Ferreira-Santos¹

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação [...] É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências.

– Bachelard, 1993, p. 19, 28-29.

O futuro é sombrio. Não podemos mais crer nas teorias do progresso que seduziram o décimo nono século e em virtude das quais o futuro próximo deveria ser sempre melhor, mais belo, mais amável que o passado que se vai.

– Berdyaev, *A Nova Idade Média*, 1924, p. 14.

O homem da violência adora a liberdade para si mesmo mas nega isso aos outros.

– Berdyaev, *O divino e o humano*, 1949, p. 106.

1. Jardineiro, marceneiro, artesão, folklorista e professor de mitologia, livre-docente da Faculdade de Educação da USP. Pesquisador dos LAB_ARTE (Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura); GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura), ambos da FE-USP; Centro de Estudios del Imaginario y Creación Artística – Universidad Autónoma de Madrid, sobre mitohermenéutica e criação artística social; e UNAE - Universidad Nacional de Educación de Ecuador sobre filosofia ancestral ameríndia e princípios de Sumak Kawsay. Consultor e parceiro do Projeto Território do Brincar, que promove a escuta, o intercâmbio de saberes, o registro e a difusão da cultura infantil.

As imagens e símbolos que dormitam na consciência humana possuem uma autonomia e sobrevivência que nos espantam quando percebemos os diálogos intensos entre as diferentes intenções humanas, em contextos diferentes e em épocas distantes, em paisagens diferentes.

Mas, como toda ação humana, o simbolismo, de maneira intempestiva, remonta as ações de uma mesma estrutura física e orgânica: um mesmo corpo que se insurge na lida com a matéria do mundo. Isto nos irmana e nos faz tão, particularmente, pouco originais. Todos criamos e trabalhamos. E isso nos faz, ainda mais, humanos. No entanto, essa humanidade potencial, esta *humanitas*, não é um dado, nem inato, nem condição para celebrar algum “*bom selvagem*” rousseauiano, ou “*o homem lobo do homem*” ao modo de Hobbes. Mas, como diria Nikolay Berdyaev (1874-1948), o ser humano não é bom, nem mau, por princípio. Ele é *doente*.²

Na busca de sua equilibração, saído de sua aldeia comunidade original, já lhe é dado um corpo, uma língua, relações parentais e um complexo conjunto de imagens, símbolos e narrativas que ele não escolhe e que farão dele, o que ele é. E, simultaneamente, construirá sua personalidade, escolhendo conscientemente ou não, os itinerários de sua formação sobre este amálgama.

Entre o momento do nascimento e a longa jornada que se inicia sua doença se agrava. Ser o que se é, nos parece ser o *pharmakón* que, pela equilibração (mais musical do que estática pois prenhe de conflitos), que remediará sua existência restabelecendo as mediações perdidas ao longo do caminho, seu *remédio*.

E todas estas passagens e paisagens do caminho recebem nome, cor, perfume, sentidos, percepções, adquirem status de coisa amada, odiada ou simplesmente ignorada numa dinâmica *topofilica*. Expressão adotada por Gaston Bachelard (1884-1962) ao longo de sua obra para indicar a “*paixão pelo lugar*” (*topos + philia*), como o sentimento intenso de pertença e/ou frequência amorosa a um espaço, região, território que está na base do respeito ao equilíbrio de suas forças naturais, ao qual o ser humano, se integraria numa concepção mais harmônico-conflitual, como na música: A música é, de certa forma, a “*arte expressiva por excelência e que não se concebe senão em função de seu ato, de seu canto, que não se concebe sem suporte carnal, não somente sobre o siste-*

2. Berdyaev, 1935, p. 94 e 99.

ma audiófônico, mas ainda sobre todos os ritmos do corpo".³ Do ponto de vista de um "ecossistema árcuico", a topofilia proporciona aquilo que Carlos Rodrigues Brandão (1940 -) indica na Ameríndia como sendo "o melhor convite: sermos segundo os nossos termos e apenas mudando o essencial em nossos modos de vida e sistemas de pensamento, não mais senhores do mundo, mas irmãos do universo".⁴

A cada passo do caminho (lembrando-se sempre que o caminho é, ao mesmo tempo, solitário e repleto de pessoas), um tempo se desdobra do espaço percorrido assim como um espaço se configura no tempo decorrido. Seja no avanço, no retrocesso de passos hesitantes ou no repouso do descanso, pausa, abrigo ou fuga. Numa perspectiva da *arquitessitura*: "nosso espaço sonoro".⁵

E qual topofilia possível sobrevive à violência dos totalitarismos nessa nova Idade Média?

Ainda vivemos sob a fantasmática ativa do conservadorismo reacendido de suas brasas esfumacantes nas ondas direitistas de fundamentalismos desastrosos desde o último século (tempo histórico ainda curto e imprevisível) nos anos 20. Aquilo que ainda completará um primeiro século do ocorrido: a ascensão do nazifascismo, do franquismo, do imperialismo *nihonjin*, do getulismo tupiniquim, do integralismo dos camisas-verdes hoje atualizado nos jovens ignorantes que, malgrado sua péssima formação, estão à frente de corporações multinacionais, cargos estratégicos, partidos e governos com novas formas midiáticas de agitação e propaganda (as propaladas redes sociais).

Ogros e ogras escondidos sob as vestes do cidadão comum saem rapidamente de suas penumbras malcheirosas a ocupar as ruas bradando a nova "política" e milícia, a nova uniformização, a nova unidimensionalização, com seus nítidos vetores patriarcais, violentando e subjugando qualquer pessoa ou grupo que ameace a nova ordem com suas diferenças étnicas, raciais, etárias, geracionais, de gênero, ou biológica (logo estaremos sob o crivo da perseguição genética também).

Este fenômeno mundial, miticamente, nos sinaliza que *Saturno* ou *Chronos* permanece ceifando as vidas de seus filhos para manter-se no poder, re-

3. Durand, 1989, p. 84.

4. Brandão, 1994, p. 41.

5. Durand, 1989, p. 91.

trógrado a qualquer mudança e tentando inibir violentamente o surgimento de algo novo que lhe ameace a autoridade imposta e impostora. A entropia do todo sistema é sempre decadente, embora, atente diretamente à vida humana e planetária⁶.

Frente a todos estes desafios contemporâneo a nos mostrar como as *distopias* cedo se realizaram é que a tríplice tarefa da antiguidade se faz ainda mais premente: aliar o conhecimento (*eidēnai*), o diálogo (*logos*) e as obras (*érgon*). Conhecimento de si, dos outros e do mundo; diálogo como via primordial dos consensos possíveis cotejando os conflitos; e as obras como realização pessoal e comunitária na direção audaciosa, firme e aberta em direção ao devir.

Mas, ao mesmo tempo, esta tríade clássica de todo *didaskalos* (mestre) estava intimamente associada aos artífices: pessoas parteiras, artesãs, construtoras, musicistas, ferreiras. Aqui o privilégio das mãos (o trabalho manual) – tão desvalorizado pela sociedade grega e base da cultura ocidental – é, precisamente, aquilo que acompanha os olhos do conhecimento, os ouvidos e bocas do diálogo, numa síntese corporal daquilo que denomino de *gesticulação cultural*, no sentido merleau-pontiano da reflexão.

A corporeidade é o núcleo da *didaskalia*. Ou simplesmente, como Georges Gusdorf (1912-2000)⁷ já assinalava: “*todo mestre expõe a matéria e se expõe*”. Não há outra “matéria” (em seu duplo sentido: elementar e disciplinar) que se possa pôr em diálogo no encontro furtivo do ato pedagógico – inclusive quando ele acontece numa sala de aula (o lugar mais improvável contemporaneamente).

A corporeidade é a pedra fundamental de toda obra.

Relembremos: o cerimonial de uma pedra fundamental de um novo edifício não foge às redes complexas de significação e sentido de que somos herdeiros – conscientes ou não. A caixa que contém a planta, devidamente assinada pelos arquitetos, contém os documentos de sua datação, contém o plano, é enterrada no local onde se erguerá a nova edificação e sobre ela, simbolicamente, uma pedra com a inscrição (em uma placa de ferro ou bronze) do ato fundador.

6. Ferreira-Santos & Almeida, 2019.

7. Gusdorf, 1987.

As antigas e medievais confrarias de pedreiros herdaram de antigas tradições, árabes e egípcias, esta prática que condensa o trajeto de todo aprendiz. O ato fundador na primeira pedra condensa todo o “projeto”, entendido como “*pro-jectum*”, aquilo que se lança ao futuro. Este imaginário construtor reverencia todas as pedras: a *pedra de toque*. O *pináculo* no cimo da abóbada, ou ainda no cimo das torres, provém da palavra hebreia, *pinnah*, que significa “*ângulo*”. Trata-se da *pedra angular* que é a primeira pedra, a pedra fundamental – assim como *kephas* (cabeça ou pedra) ou ainda *Simão* que passa a ser a “*pedra sobre a qual se constrói a igreja*”, nas palavras do “*pescador de homens*” ao seu discípulo, então, batizado *Pedro*.

O filósofo Claude Lefort (1924-2010), homenageando o amigo morto tão prematuramente, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), diria: “*a iniciação é sempre decisiva, a verdade do percurso está sempre antecipada no primeiro passo*”. Condensado no primeiro passo, na primeira pedra, no primeiro risco do desenho, a verdade do percurso me leva às reflexões sobre uma possível *pedagogia do arriscar-se*, responder com o primeiro risco, com o primeiro passo, com a primeira pedra. Resposta de minha existência ao mundo em que habito e às pessoas com as quais eu convivo.

Esta é, ao mesmo tempo, a última pedra também, a pedra que reina no ângulo, o *capitel*. A pedra de toque, que pode estar em qualquer lugar da construção – e não, necessariamente, em algum dos quatro cantos do esquadro –, nos remete também ao termo árabe *rukṅ* (*extremidade de algo, a parte mais escondida*). O mestre René Guénon (1886-1951) nos ensina que seu plural é *arkân*, que dará origem, por sua vez, ao latim *arcanum*, que possui o mesmo sentido: *aquilo que, escondido, rege todas as coisas*. Assim como o ângulo, os *arcanos* se referem tanto aos elementares (água, ar, terra e fogo) como às outras *bases e fundações* de toda obra (daí o seu uso corrente na linguagem alquímica). Em árabe, *rukḅ el-arkân*, “a pedra angular”, lugar ou ser que funciona como limite e comunicação entre a criação (*el-Khalq*) e o criador (*El-Haqq*): “o único e exato ‘lugar’ pelo qual se pode efetuar a saída do Cosmo”⁸. Em hebraico: *rosh pina*, a pedra angular.

Aqui também seguimos a lição de René Guénon⁹, no privilégio arquetônico e sagrado ao *rukḅ* (ângulo) e seu plural “*arkḅ*” (oculto) no sentido

8. Guénon, 1989, p. 259.

9. Ibidem, p. 258-259.

árabe que, latinizado, nos deu os “arcãos”. Aqueles que regem o espaço no sustentáculo das vigas e colunas do espaço construído por serem mais antigos que os antigos, ancestral. Sua relação com o radical grego “*arkhé*” é mais que notório.

Este pináculo ou pedra de toque que “*coroa*” a obra realizada (na linguagem arquitetônica e na linguagem alquímica) é a pedra da obra concluída que correspondente à pedra fundamental do início da obra. Por isso, o concurso tanto dos “*mestres de obra*” (aqueles que sabem concretizar os sonhos) como dos “*arquitetos*” (aqueles que sonham o espaço entre as extremidades escondidas).

Na mitologia cristã, a pedra fundamental, que observamos na construção do templo, constitui a paradoxal concretude *líquida* da destinação: *Simão Pedro*, será a pedra, a cabeça da igreja (como corpo) e, ao mesmo tempo, pescador de homens – Por isso, as sandálias (*crepida*, em latim) do pescador voltam ao mar. Geralmente, sob o lusco-fusco do *crepusculum*.

O aprendiz que constitui seu próprio caminho ao fazer e aprender, junto com o mestre de obra, a concretizar os sonhos da “*arquitetura*” se condensam nesta mesma pedra fundamental. O termo grego para esta pedra que sinaliza o ato fundador, não por acaso, se chama “*omphalos*” – o *umbigo* do mundo.

Nesta “caixa pedra” fundamental, a planta ali depositada é a expressão impressa em papel dos sonhos compartilhados de quem deseja a transformação, o ato inaugural da criação, não para si, mas para compartilhar com os outros. Pessoas que, junto com a pedra, depositam a vida palpitante de seus corações. Foram vários momentos de alegria, de entusiasmo, de aflição, de angústia, de disputas veladas ou explícitas, de correlação de forças, de lágrimas fugidias, de regozijo ante as pequenas grandes vitórias sobre toda burocracia para fazer valer um sonho: uma nova construção.

Um edifício ou uma “*casa*” (*oikós*): uma construção morna que aninhe em seu peito outros tantos novos sonhos gerados por jovens olhares aprendizes, no diálogo com olhares e testemunhos de aprendizes mais velhos, transformando-a em *domus* (lar, o espaço habitado).

Então, entenderemos, mais explicitamente, na mesma mitologia cristã, que *kephas*, Pedro-Simão, da pedra fundamental, acompanhando os *pescadores de homens* – mesmo ao negar o seu mestre por três vezes – será a base de toda a *Obra*. O formato triangular ou, por vezes, esférico do pináculo (*a pedra de to-*

que) faz referência ao *Graal*: o cálice que *Christo* teria usado para compartilhar o vinho na última ceia, seu próprio vinho sangue, e recomendado que, assim o fizéssemos, em sua memória. O cálice remonta o simbolismo concêntrico do *coração*: o centro do corpo, o centro do mundo, centro irradiador da vida palpitante.

Por isso, a pedra fundamental palpita. Resultado da mesa partilhada dos sonhos. Fruto das mãos obreiras: *petra generatrix* – pedra que gera vida, nos ensina outro mestre mitológico, o romeno Mircea Eliade (1907-1986). Não são casuais os atributos fertilizantes às pedras sagradas, pedras que fecundam a terra-mãe, depositárias dos espíritos ancestrais ou siderais (no caso dos meteoritos). No subsolo mítico cristão veremos a mesma concepção na *Beith-el*, “a casa de Deus”, origem do termo “*bétilo*”, a pedra em que Jacó adormeceu e teve a visão de D’us. Um sonho. Sonho generoso.

E isto é importante ressaltar: tudo começa com um sonho, com uma utopia, com um desejo. Por isso, a significação do ato fundador vence as limitações do cerimonial para instalar-se no lugar que merece: no *coração* das pessoas – pedra fundamental palpitante de toda obra.

Por isso, o poeta Fernando Pessoa (1888-1935) nos adverte no poema *O Infante*: “*Deus quer, o homem sonha, a obra nasce*”.

Outro poeta, Jean Cocteau (1889-1963), afirmaria com toda veracidade, depois de finalmente rodar o seu filme clássico “*A bela e a fera*” (1946) estando adoentado:

*É isso. É isso que me impressiona na calmaria desta cidadezinha [Milly], desta casa que me ama, onde moro sozinho, neste mês de março de 1947, depois de uma longa, longa espera. Eu choraria. Não por causa da casa, nem por ter esperado. Por ter dito coisas demais, das que se dizem, e não o suficiente das que não se dizem. No final das contas, para tudo se dá um jeito, menos para a dificuldade de ser, que nunca se ageita.*¹⁰

Embora, fundamental e angular, arcana e capital, antecipada e condensada no ato fundador, palpitante, a pedra fundamental não esgota todas as possibilidades da obra arquitetural em sua dificuldade de ser. Dificuldade compartilhada desde o *corpoalma* humano, morada primeira.

10. Cocteau, 2015, p. 18

A técnica construtiva das mãos acompanha o olho arquitetural na construção do corpo-morada. São simultâneos ao pervagar a gramática das pedras e a tessitura das possibilidades do equilíbrio, da sustentação, dos abrigos, das tensões. É preciso ouvir a pedra e aprender com ela. Imediatamente à construção, o *homo aestheticus* e *mulier aestheticus* (muito antes de *sapiens*), assim como a pintura corporal, passam a “decorar” o novo corpo-morada. É importante não esquecer que esta finalidade inútil para os utilitaristas de plantão faz parte de nossa sensibilidade humana: “decorar” advém, etimologicamente na mitologia das palavras, dar um pouco de seu próprio coração (*córdio*) ao lugar. É quando as duas palpitações se juntam: do coração e das pedras.

Isto vemos nas construções pré-colombianas em ameríndia, e incásicas em especial: sempre há nas paredes internas das moradas um nicho encaixado. Imagine-se o quanto se decorava a habitação com as cerâmicas, flores e esculturas douradas (impiedosamente derretidas pelos conquistadores espanhóis). Nas casas, essencialmente, de pedras como as encontramos na pampa gaúcha ou além-Tejo ou ainda na Extremadura.

Nas construções nas terras baixas de ameríndia, a pedra é substituída pela taquara ou ainda pelas tramas ancestrais do pau-a-pique: taquara, palha e barro. No entanto, a mesma função simbólica se pode perceber. Na “*oká*” (ou no aportuguesado “oca”), morada em que o centro deve estar vazio; ou ainda na “*tekoã*” (aldeia), seu princípio organizador é deixar o centro vazio e as pessoas e objetos ficam circularmente ao seu redor. Naquele centro (*axis mundi*) habita o sagrado.

Estranha lógica dos vazios completamente avessa ao preenchimento funcional e produtivista de todos os espaços pelo ocidental. Assim como ele, em geral, é avesso também ao silêncio.

O importante ponto de convergência deste paradoxo é o fato de me remeter à *tessitura*: enquanto que a extensão musical abarca a gama total de sons e notas fisicamente realizáveis, a tessitura refere-se às notas mais frequentemente utilizáveis numa determinada obra musical, controlando de forma equilibrada a vibração, o volume e o timbre, das notas mais agudas às mais graves, em um instrumento musical ou de uma pessoa cantora solista. Portanto, não se trata de um conjunto que exaure todas as possibilidades, mas aquela constelação que se utiliza, num gradiente pessoal, ao mesmo tempo, musical e arquitetural, a qualidade da obra. Nos recorda Gilbert Durand que:

Uma perspectiva mais mitohermenêutica de viés simbólico e antropológico implica sempre na adoção de uma visão calcada na diversidade étnica. Nos isentamos aqui de indicar sua gênese e complexo heurístico de estilo de investigação e convidamos o leitor a percorrer as obras de referência para tal devidamente indicadas na bibliografia. Algumas atualizações na nomenclatura mais usual nos estudos simbólicos de nossa tradição investigativa me parecem necessárias. A mitohermenêutica que vimos desenvolvendo como estilo de investigação¹⁵, precisamente, por trafegar no entre saberes dos estudos do imaginário, nos exige certa independência mitodológica que as obras da cultura e das artes nos exigem para acompanhar o seu próprio dinamismo e evitar a clássica armadilha da lógica aristotélica, do pensamento cartesiano e dos racionalismos idealistas ou materialistas em que o fenômeno estudado se encaixa numa teoria já formada de antemão e, assim, se conforma o fenômeno aos moldes já preestabelecidos à sua revelia.

Diante da interdisciplinaridade que este enfoque exige, atualizamos o termo “inconsciente coletivo” pela noção mais aberta e oxigenante de *arqueomemória*, esta memória coletiva da espécie em seus vários matizes que dialogam com as heranças netamente corporais e aquelas herdadas do complexo simbólico cultural no constante processo simultâneo de juvenilização e cerebralização através das articulações entre os três cérebros (reptiliano, mamífero e primata), distintos e, ao mesmo tempo, complementares e de funcionamento simultâneo.

Portanto, assim pretendemos nos afastar das questões de cunho “psi”, ainda que num nível simbólico, para privilegiar a “*arché*”, a ancestralidade nesta urdidura biocultural dos símbolos que engendram nossas imagens cosmogônicas na corporeidade e sua relação com o tempo e a finitude.

Assim, atualizando a reflexão, utilizaremos os términos derivados da mesma matriz etimológica, *arché*, no sentido da imagem mais ancestral e arcaica deste arcabouço da gesticulação cultural como *árquico* (invés de “arquetípico”) e de *arquemas* (invés de “arquetipos”) incrustados na corporeidade através das gesticulações corporais, como reservatório de imagens cosmogônicas da infância e que vão conformar uma determinada estrutura mítica de sensibilidade, os símbolos culturais bem como os ideários e ideologias, no sentido que a unidade mínima ancestral (*arché*) engendra significados e sentidos (*sema*) atualizados pela variação histórico-geográfica cósmico social.

Embora se constitua numa determinada “forma”, a denominação de *arquema* reforça a necessidade de acompanhar seu movimento evitando as cristalizações que acompanham todas as classificações mais ou menos patológicas em seu desenho ou mesmo na compulsão classificatória da pessoa investigadora.

Este fulcro dinâmico, pré-reflexivo do ser selvagem (como em Merleau-Ponty) alimenta a vida das narrativas míticas em sua tríplice articulação entre o passado imemorial da espécie (*arché*), o presente vivido de onde se efetua a recepção da narrativa em função de sua própria trajetória autoformativa; e o devir (*télos*) com as novas possibilidades de ação e modos distintos de existir (para além do modo ocidental). Este é o mito como o entendemos em seu *ecosistema árqico*: o universo das relações dialéticas e recursivas entre a ambiência (*umwelt*) e a corporeidade humana que resulta em atitudes e significações subjetivas *matriciais*, isto é, que vão modelar respostas existenciais comuns que podem ser expressas em uma narrativa ancestral (mito).

Gilbert Durand nos sinaliza também a estreita ligação entre o mito e a música:

Gnose pré-linguística que se exprimiria melhor neste proto-discurso que é o mito. Ou um mito, é verdade, também se canta e se mima. Aí temos o mais alto índice daquele parentesco estreito que une o mito à música.¹⁶

Neste sentido, é que os *schémes* corporais tornam nossa gesticulação essencialmente cultural, pois dela é que derivam os *arquemas*, matrizes imagéticas, que, por sua vez, engendrarão, simultaneamente e de maneira antagônica, mas também complementar, as vias:

- *mitopoética*: a imagem árqica mantendo ainda seu movimento exigindo um fio narrativo que vai se transformar em mitos (*mitopoiésis*) e, a partir deles, as várias tradições culturais; e a
- *racionalização*: a imagem árqica perdendo sua força e mobilização, permanece apenas como capa superficial do signo que vai se decompondo em palavras, conceitos, ideias, que por sua vez, vão conformar o aparelho cognitivo e seus ideários e ideologias.

16. Durand, 1989, p. 217.

A predominância de uma via ou outra, na estória pessoal ou na vida comunitária ou social, evidencia o dinamismo imaginário das configurações históricas e geográficas. Por isso, as investigações, estudos e leituras, no campo simbólico, serão sempre ricas, abertas, reflexivas, sensíveis sem a necessidade das operações de demonstração lógica ou furor classificatório nas taxonomias recorrentes, mas absolutamente significativas nas ressonâncias e correspondências que tais leituras possibilitam através das jornadas imagéticas, privilegiando, seu incessante movimento e constelação. Num *concerto grosso* canoro de sopro (em *ânima*) e cordas (em *animus*), feito de *fermatas* e *ostinatos*, tentei abordar estes deslizes classificatórios no âmbito dos estudos sobre o imaginário e postular uma forma musical de abordagem dos movimentos da *imagem-lembrança-sonora* articulando o imaginário como *arcabouço* e a imaginação como sua *operadora básica*.¹⁷

A obra arquitetural ou musical, textual ou pictórica, que se realiza mantém diálogos profundos com outra paisagem muito mais selvagem que somente uma *arqueomemória* pode roçar, que uma compreensão mítica pode nos ajudar a compreender, que uma abertura sensível pode incrementar o gozo da fruição estética e transcendente.

Jamais explicar: jamais expor as *plicas* (dobras, em latim) que fazem parte do próprio fenômeno. Quanto se tenta *ex-plicar* alguma coisa, ou seja, se tenta expor para fora as dobras internas do fenômeno, se obtém um plano racionalizado que, ao mesmo tempo, destrói o fenômeno como tal, submetendo-o à lógica causal da explicação racional em seus modelos teóricos já dados de antemão. Este é o dilema obsessivo das científicidades. Como escapar da morte do fenômeno ao explicá-lo? Ora, abrindo-se mão da compulsão explicativa ocidental e mergulhar na compreensão do fenômeno tal como ele se apresenta, em sua totalidade contraditória, paradoxal, oximorrônica, e ao mesmo tempo, complementar e simultânea. Compreensão do fenômeno é a chave hermenêutica e fenomenológica, por excelência. Suspender, por um momento, nossos *pre-juízos* e *pré-conceitos*, para tentar captar o fenômeno. Merleau-Ponty afirma em sua fenomenologia da percepção:

17. Ferreira-Santos, 2017.

Ela se redobrará, pois, indefinidamente, ela será, como diz Husserl, um diálogo ou uma meditação infinita, e, à medida mesmo que permanece fiel a sua intenção, não saberá jamais para onde vai. A não conclusão da fenomenologia e sua aparência incipiente não são o sinal de uma falha; eram inevitáveis porque a fenomenologia tem como tarefa revelar o mistério do mundo e o mistério da razão.¹⁸

Entre estes mistérios, aqueles que se podem *profundizar* e aqueles que deverão permanecer no halo misterioso de onde provém (se podem ser revelados, então, não eram mistério, ensina Berdyaev).

Neste âmbito nos debruçamos sobre a *arquitectura* que pressupõe, por sua vez, a noção ancestral de *espaçotempo*.

O *espaçotempo*¹⁹ é o que denominamos de *espaço crepuscular*, espaço do entremeio, da trajetividade, do pervagar entre os polos distantes de uma jornada, a caminhar. Tempo de percurso e espaço que se abre sob o caminhar do peregrino que, como o poeta espanhol, Antonio Machado, diz ao caminhante que não há caminho: se faz caminho ao andar... *golpe a golpe, verso a verso*...

Não se trata apenas do heroísmo do furor combativo e da vigília eterna, nem tampouco apenas da poeticidade criativa *ex nihilo* (se é que ela é possível)... O caminho que se abre necessita dos golpes dos pés e da matéria da estrada para amalgamar suas imagens poéticas. Assim como a criança, o poeta é um materialista nato. Sem esta matéria, não se sonha e sem o sonho não se busca caminho nem se abrem veredas no sertão. Apenas o heroico iluminista que habita em todo racionalista exigirá claridade dos conceitos em sua *Aufklärung* (ilustração):

[...] a falta de clareza é necessária para esse passo que possibilita a entrada no mundo ambivalente, no mundo ‘crepuscular’; crepuscular também é o alvorecer das regenerações [...] ²⁰

18. Merleau-Ponty, 1971, prefácio “O que é a fenomenologia?”, p. XVIII. Ele própria credita a última expressão a Georges Gusdorf, naquele momento (1945) preso na Alemanha pelos nazistas. Mestre se engendram.
19. Estermann, 1998; Tatzo & Rodriguez, 1998; Ferreira-Santos, 1998, 2000 e 2008; Morales, 2008; Martins-Maciel, 2015; Vale & Ferreira-Santos, 2019.
20. Durand, 1989, p. 218.

Estas matérias em sua crepuscularidade são os fósseis da longa permanência de que trata Bachelard na epígrafe que colocamos à flor-da-pele do texto e que põe em causa uma presença que possa perceber a poética como a possibilidade de uma vivência sensível, íntima e transubjetiva do *espaçotempo*. Presença duradoura do Ser que espera. Em seu *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), Roland Barthes (1915-1980) diria da essência do ser que ama: “*aquele que espera*”. Uma presença que espera.

No entanto, esta espera não se traduz na espera passiva de quem dormita na vida. Todo ao contrário, se trata da espera ativa, duradoura, do próprio Ser. De uma *ek-sistência*, decompondo o termo “*existência*”, como nos sugere a lição heideggeriana: consistência vivida que nos arremessa para fora, ao mundo concreto, ao Outro. Numa palavra: *jactância*. Jorro vívido de uma existência, a um só tempo, que escorre e dura; ocupa um espaço e um tempo crepusculares, tal como a chama da vela que escorre para o alto, já que “*a labareda não ilumina sua base*”.²¹

Mas, ainda aqui, o mestre camponês da *aurora* (nascido em Bar-Sur-Aube, na Champagne francesa), Bachelard, nos sugere em seu derradeiro livro de um fazedor de livros, *A Chama de uma Vela*:

[...] comunhão do tempo de alma com o tempo de animus. Gostaria de sonhar com o tempo, na duração que escorre e na duração que voa, se eu pudesse reunir em meu cubículo imaginário a vela e a ampulheta.²²

Sugere ele que fiquemos mais com a fantasia das imagens da intimidade (em *ânima*) do que na inteligência dos sonhos estudados (em *animus*). De qualquer forma, que tentemos a comunhão destes tempos, vertiginosamente, sonhados no escorrer da ampulheta e no voar da chama da vela. Isomorfos, a ampulheta e a vela, segredam um universo. O tempo da espera se converte em espaço de transformação e o Ser se descortina: é o despertar do Ser no devaneio morno da consciência... no claro-escuro que permite o trânsito, o trafegar entre as dimensões do que era, do que é e do que virá a ser, *golpe a golpe, verso a verso*. O que o Ser espera é o seu próprio despertar em algum

21. Provérbio árabe utilizado por Villiers de l'Isle-Adam *apud* Bachelard, 1989, p. 62.

22. Bachelard, 1989, p. 30.

momento e espaço entre as penumbras da memória e as silhuetas do devir, na escorrência do *espaçotempo* crepuscular onde o panorama, ainda seguindo o velho mestre, não sugere um panorama, mas uma ação. E novamente a música nos parece emblemática desta conjunção:

É próprio de toda obra musical nos propor um tempo outro que o tempo cotidiano, e ao mesmo tempo, ser uma composição. Isto é, que a música nos parece exemplar daquele *illud tempus* que, segundo Mircea Eliade, caracteriza o mito [...] múltiplas encarnações que vão da escritura numa determinada época, sobre um instrumento no timbre estabelecido, até a voz, ao sopro ou às mãos do intérprete.²³

É aqui que a ação de despertar o próprio Ser assume o valor mítico da abertura a uma dimensão que nunca mais se fechará, se revela iniciação pelos mitos fundadores:

Mas, no cubículo de um sonhador os objetos familiares tornam-se mitos do universo. A vela que se apaga é um sol que morre. A vela morre mesmo mais suavemente que o astro celeste. O pavio se curva e escurece. A chama tomou, na escuridão que a encerra, seu ópio. E a chama morre bem: ela morre adormecendo. Todo sonhador de vela, todo sonhador de pequenas chamas sabe disso. Tudo é dramático na vida das coisas e do universo.²⁴

Morrer adormecendo é o destino mesmo da vela e da ampulheta. A primeira curvando-se no pavio que escurece. A segunda, ao esgotar seu escorrer pelas paredes curvas do vidro. O espaço curvo se soma ao curvo pensar do tempo curvo e se revela *foice*, nascimento do Zeus olímpico que sobrevive ao *Chronos* devorador dos filhos (ouvindo sua esposa-irmã, *Hera*, isto é, sua *anima*) e é servido pelo ferreiro divino, *Hefaísto* (o *fogo-úmido*), que reina nas forjas rubro-alaranjadas deste espaço crepuscular. E ambos, Zeus e *Hefaísto*, participam do destino feminino do devir: o primeiro pai por partenogênese e o segundo, apaixonado admirador de *Palas Athena*, a deusa dos olhos glau-

23. Durand, 1989, p. 91.

24. Bachelard, 1989, p. 30-31.

cos²⁵, portadora da luz âmbar das ânforas de azeite e das lágrimas da resina das velhas oliveiras, mães primeiras: *anima mundi* dos religadores, *Sophia* dos filósofos, Grande Mãe dos agro-pastoris. Por isso, “*tudo é dramático na vida e das coisas e do universo*” para um sonhador de pequenas chamas. No universo desta pequena chama, a condensação do crepúsculo do mundo... crepitar dos passos nas sandálias do caminhante.

Ora, *crepida*, é o termo latino para sandália, alpercata; assim como seus derivados: *crepidatus*, calçado com sandálias; *crepidula*, pequena sandália; *crepidarius*, tudo que é relativo às sandálias. Aumentando o sentido musical e rítmico da etimologia, a frase clássica latina: “*ne sutor ultra crepidam*”, que se pode traduzir por “*quem te ensinou, sapateiro, a tocar rabecão?*”.

E para reafirmar a pregnância²⁶ sagrada que acompanha estes étimos, *crepido* ou *crepida*, que servirão de base também para *crepusculum* (crepúsculo), diz-se do passeio, borda do caminho, ribanceira, saliência de um rochedo, promontório, e ainda, a base de um templo ou altar por analogia com a sola da sandália, confirmando a leitura de Durand em seu “*A Fé do Sapateiro*”.²⁷

Talvez, pela via etimológica possamos compreender por que sempre me refiro ao *barulhendo* crepúsculo que rasga o céu no silencioso parto de nós mesmos no caminhar da *jornada interpretativa* que ele nos impulsiona. Aqui faz todo sentido o imperativo durandiano (parafraçando o velho Marx) quando nos diz:

É preciso retomar a longa marcha da nossa civilização sem vagabundear e sem mancar. Para isso é preciso unir a memória da nossa cultura com a intuição das nossas ciências mais avançadas. Na sua tenda europeia, o sapateiro tem todos os seus direitos usurpados por muito maus pastores. Seria um escândalo se essa arte de pensar, herdada de Enoque, Elias, do Moisés da grande marcha e do caminho da cruz de um Deus feito homem, nos levassem a ter os sapateiros do Ocidente como os mais mal calçados! Precisamos juntar a ciência da nossa modernidade mais moderna com o saber tradicional. O que significa, formar uma gnose renovada. Para não claudicar nos caminhos difíceis da humanida-

25. Dos olhos *glauco*: aquela que tem os olhos como os da coruja e, assim, enxerga na escuridão da noite. Além da beleza do olhar possui a capacidade de ver muito além do que é visível.

26. Aqui utilizamos a expressão de Ernst Cassirer (1874-1945) em seu clássico *Filosofia das Formas Simbólicas* (1923), tratando da “gravidez” de sentido que todo símbolo comporta.

27. Durand, 1995.

de, o Ocidente precisa renovar a sola dos seus sapatos! Meus colegas, sapateiros de toda Europa [e do Brás, acrescentaria eu], livre e plural, uni-vos! Mais do que nunca, incansavelmente, é preciso enfiar a sovela no couro e puxar a linha...²⁸

Trata-se de um *espaçotempo*, ou seja, não se restringe apenas à concepção espacial usual no sentido de uma porção geográfica definível. Tampouco se restringe apenas à concepção usual de tempo no sentido de um intervalo de instantes sucessivos ou o próprio instante, cronometricamente, definível. Mas, ao contrário, refere-se ao crepúsculo como processo de transição entre os dois grandes regimes, diurno e noturno, não sendo, propriamente, nem um nem outro, mas trânsito de um ao outro, trajetividade, colocação em circuito de uma antinomia, aparentemente, irreconciliável, mas que não deixam de ser fronteiras porosas ou franjas.

Estas fronteiras, estes *espaçotempos*, da forma como também Durand²⁹ conceitua, se dariam em três vertentes:

- a. O primeiro espaço é aquele do “*Ainda*” (“*l’Encore*”). Seus símbolos são a solidez da pedra sobre a qual se pode gravar sinais que o tempo não deve apagar, da rocha e do bronze onde são inscritas as letras da Lei, aquilo que deve permanecer ainda e assim contém uma certa nostalgia insaciável;
- b. O segundo espaço é o de “*Em breve*” (“*Bientôt*”). Esperamos por uma cura que em breve chegará e a decoração deste espaço se dá com ferramentas, instrumentos e armas. Prepara-se a busca daquilo que se anseia, é a aventura;
- c. O terceiro espaço é o espaço “*Sempre*” (“*Toujours*”). Representa o desejo de fixar o momento, a intensidade e o fervor do momento sob a crepuscular estrela que anuncia as noites, nos cálices dispostos para compartilhar a bebida (sagrada ou profana), na fusão dos amantes e, portanto, primam pelo leito, pelas relíquias dispostas a rememorar as viagens já realizadas, e o fogo culinário do provento.

28. Durand, 1995, p. 229.

29. Durand, 1989, p. 220.

Este processo se situa em relação ao espaço em que se encontra e ocupa o quéchua. Portanto, o quéchua ocupa o centro do mundo onde o quéchua estiver. A coloração híbrida matizada por *Tayta Inti* (Pai-Sol) e *Mama Killa* (Mãe-Lua) na abóboda celeste é indicativa do lugar e tempo do crepúsculo: sua coloração rubra, rosecler, híbrida; ou numa palavra, fecundante na junção dos corpos celestes e ctônicos de Tayta Inti e Mama Killa; *espaçotempo* erotizado pelo Sagrado, se considerarmos, como Mahatma Gandhi (1869-1948), *a mística como erótica da alma*. Neste mesmo sentido, na cosmovisão ameríndia e sua filosofia ancestral nos atestam Sarayaku³⁰ no universo quéchua sobre e desde a própria comunidade e cultura, Blanca Chancosa³¹ sobre a mulher quéchua e kichwa, Nina Pacari³² sobre as relações entre a natureza e as nações indígenas, Kaká Werá Jecupé³³ no universo guarani, Davi Kopenawa³⁴ no universo yanomami sobre os princípios de *sumak kawsay*, Daniel Munduruku³⁵ refletindo sobre o movimento indígena brasileiro, Ailton Krenak³⁶ apontando as falácias de uma antropologia feita por brancos, e Ferreira-Santos³⁷ sobre a filosofia ameríndia.

No mundo quéchua e kichwa da cordilheira, temos esta percepção espaçotemporal como única dimensão indissociável:

A junção entre o tempo passado e o tempo por vir. Em kichwa se usa a mesma palavra para expressar o tempo passado e o tempo futuro: *ñawpapacha*. Esta união se produz num agora que se desenvolve num aqui, em sua vida cotidiana e em seu espaço de convivência. Neste sentido, um tempo que não é abstrato e que sempre está associado à sua vida real e prática, com seu espaço. Em outras palavras, com seu cotidiano.³⁸

30. Sarayaku, 2014.

31. Chancosa, 2010.

32. Pacari, 2009.

33. Jecupé, 2000.

34. Kopenawa, 2011.

35. Munduruku, 2012.

36. Krenak, 1994.

37. Ferreira-Santos, 1998, 2008, 2019; e Vale & Ferreira-Santos, 2019.

38. Morales, 2008, p. 85.

Neste sentido, a organização linear e fragmentada de tempo e geometricamente delimitada de espaço, tipicamente, ocidentais que se desdobram numa perspectiva sempre gradual e sucessória, se desfaz numa outra ontologia, epistemologia e filosofia como a ameríndia, em especial, no caso quéchua e kichwa que invertem o aspecto do passado como algo que está atrás e o “futuro” (termo iluminista desconhecido pelas comunidades tradicionais) como algo que estaria à frente:

As categorias mais importantes são *ñawpaq* (antes), sendo também o termo que designa os olhos. Todo o passado vivido assim como os ancestrais, estão frente a nossos olhos e nos ajudam a compreender o mundo, a natureza e aos outros. É por isso que a tradição não é estática e inerte, muito pelo contrário, ela é dinâmica e faz parte do presente vivido. A outra categoria importante é *quepa* (depois) usada também para designar as costas, por isso sua relação com o desconhecido, o que está por vir e sobre o que não temos certeza. Portanto, no fluxo do *espaçotempo* o devir está atrás e o passado em frente.³⁹

É um *espaçotempo* liminal, ou seja, limite limítrofe que apresenta as bordas dos reinos de cima e de baixo. Como região liminal é também aquela responsável por todos os seres crepusculares, liminais, partícipes de ordens distintas e conciliadas numa mesma corporeidade e, desta forma, responsável pelo diálogo possível entre as ordens. *Locus* e momento da cópula simbólica das formas e dos sentidos;

Finalmente, o crepúsculo andino é, além de liminal, igualmente, umbral. Isto quer dizer que este *espaçotempo* do aqui e agora (*kaipacha* – correlato do *espaçotempo* do “Sempre” em Durand) configura-se também numa *passagem* entre os dois grandes reinos: dia (*inti*) e noite (*killá*); em cima (*hanak pacha* – *espaçotempo* do “Em Breve” em Durand) e em baixo (*ukupacha* – *espaçotempo* do “Ainda” em Durand); dentro e fora, montanha e mar, real e imaginário, vida e morte, matéria e espírito. Daí, concretamente, seu valor iniciático e, ao mesmo tempo, arqueológico e escatológico.

39. Morales, 2008, p. 87; Estermann, 1998.

A esperança do tempo modela ainda um espaço novo que não é mais o espaço geométrico a que estamos habituados. Meu mestre Bachelard dizia: “*O tempo é perigoso porque contém a morte, ele contém a incerteza, mas o espaço é nosso amigo*”. Nós conectamos, de alguma forma, o tempo de nossa morte com a amizade de nosso espaço. Está aí a função da Imaginação, do Imaginário. [...] À morosidade do tempo, o imaginário acrescenta a alegria da projeção, o espaço a ser coberto pela obra. Já podemos constatar com o herói wagneriano, Gunermanz: “*aqui você vê, meu filho, o tempo se torna espaço*”.⁴⁰

Esta simultaneidade simbólica presente no fenômeno crepuscular andino, cujo nome em quéchua é *Illary*, se aproxima da ideia de pluralidade do tempo social como decomposição da história em planos sobrepostos, nos termos de Fernand Braudel (1902-1985) no prefácio de *O Mediterrâneo*, sendo cada um dos planos ou das partes, em si, uma tentativa de explicação que repõe a interpretação sobre a dinâmica da relação entre estas partes ou planos sobrepostos. Neste sentido, se esclarece porque o próprio Braudel afirma: “*não é a água que liga as regiões do Mediterrâneo, mas os povos do mar*”⁴¹, ao que eu completaria, em nossa própria paisagem matrial, naturalista e comunal, dizendo que não é o altiplano que liga as regiões andinas da Cordilheira, mas os povos da montanha e da pedra que o cantam: “*Para o músico, a água, o ruído da água não é um fim em si mesmo: ele nos remete a um ‘estado de alma’ – que bem poderia ser um estado de corpo!*”.⁴²

Outro investigador clássico ameríndio, Ibarra Grasso (1917-2000), nos confirma a importância deste crepúsculo na linhagem matrial-feminina: “*nos transmite Polo de Ondegardo, um jurista, é que os Incas acreditavam que no Céu, em suas constelações, estavam representados por deuses aquelas coisas que tinham por cuidado e ofício, em primeiro lugar, as Mães dos animais terrestres e, inclusive, alguns dos objetos domésticos e plantas [...] A Aurora também é uma deusa, como na Índia*”.⁴³

A canção reforça na poíesis do poeta a imagem ressurgente do amañecer erotizado que fecunda a vida, *licor do tempo, para beber minha vida na*

40. Durand, 1989, p. 217.

41. Braudel *apud* Ricoeur, 1994, p. 298.

42. Durand, 1989, p. 85.

43. Ibarra Grasso, 1980, p. 335.

tua vida em que o mel aparece como o líquido crepuscular, âmbar, da trajetividade escorrida, por sua vez, transformada do pólen da flor à doce seiva da árvore mediada pelas abelhas, ciclo feminino da escritura natural pela deusa do crepúsculo, *Illary*; logo, hino re-ligante:

*Escribo con tu miel
Misterios en tu piel
Descubro Nazca al fin
Panal de fuego
Mi boca escribe el Amor
Sobre tu espalda mi sol
Lento te beso al Sur
Donde se acabas Tú
Boca en la boca
Licor del tiempo voy
para beberte
Mi vida en tu vida
Mi amor con tu amor
Amaneciendo
Diosa del Alba.⁴⁴*

Ao tratar do valor poético e documental de hinos religiosos quéchuas, num artigo de 1944, José Maria Arguedas (1911-1969), diz textualmente: “Os cânticos e plegarias, as rezas e as prédicas eram quéchua em toda sua beleza e poder. Ali estavam o céu e a terra como os via e os sentia o índio, viventes, cheios da mais terna e majestosa formosura. O rio e as árvores que o margeiam; as flores silvestres que ornaram as grandes pedras, os precipícios e os campos; as montanhas sagradas e as grandes aves temidas e adoradas. Era a língua quéchua em sua plenitude estética; língua criada por um povo que habitava um mundo carregado de música e torturado por grandes cumes e por abismos e torrentes. Mas a onomatopeia que leva o rumor e a música profunda da paisagem andina, os missionários lhes infundiram o conceito racional superado da filosofia e da metafísica, e dessa maneira o quéchua dos hinos religiosos é ilimitado, como o foi, com certeza, na própria boca dos amautas”.⁴⁵

44. *Amanece* (Francisco Sazo B./Sergio “Tilo” González M.) In: Congreso (1990). *Aire Puro*. Santiago de Chile: Alerce.

45. Arguedas, 1987, p. 182.

Esta língua dos rios e dos ventos, onomatopéica na gênese e musical na sua construção, atualizada em hinos que já não são incaicos, mas que, precisamente, desta forma, integrando aparentemente o universo cristão, viabiliza em profundidade sua religiosidade pagã comunal-naturalista. Aqui parece que Durand concordaria conosco ao afirmar que:

A música não é apenas uma domesticação de ruídos percutados: golpes do machado do lenhador, tiros da guerrilha, golpes do ferreiro “alegre”, o galope do cavalo, a cascata, as gotículas de água, o “jardim sob a chuva”... o ruído soprado como o da “canção” de um pássaro, da brisa nestas canas que se tornarão juncos... barulhos esfregados ou vibrados da chama que zumbe, o farfalhar do vento na grama ou nas folhas. Sempre alhures a música utiliza ruídos quase brutos na percussão, tão cara a Stravinsky.⁴⁶

Vejamos um pequeno exemplo, no hino barroco-colonial *Hanaq Pachaq* (*Alegria dos Céus*):

*Hanaq Pachaq kusikuinin
waranqakta much'asqayki
yupayruru poqoq mallki
runakunaq suyakuynin
kallpanaqpa quemikuinin
waqllasqayta
Uyariway much'asqayta
Diuspa rampan, Diuspa maman
yuraq toqtoq hamanqayman
yupasqaya qollpasqaita
wawaykiman suyusqayta,
rikuchillay⁴⁷*

46. Durand, 1989, p. 84.

47. Hino da procissão à Virgem, na língua e no espírito quéchua. Recopilado pelo frei Juan Pérez de Bocanegra, em Andahuaylillas (província de Quispicanchi, Cusco) circa 1610. Editada em Lima em 1632. In: Coro de Cámara Exaudi de La Habana (2003). *El Gran Barroco: la mejor música barroca de Latinoamérica*. Madrid: Programa Repsol YPF para la música de Latinoamérica & Kash Productions, p. 9. Tradução do quéchua pelo jesuíta Padre José María García García.

*Oh, Alegria do Reino dos Céus,
por sempre te adorarei,
árvore florida que nos dá o Fruto Sagrado,
esperança da humanidade,
fortaleza que me sustenta,
estando eu já por tombar...
Toma em conta minha veneração,
Tu, mão guiadora de Deus, Mãe de Deus,
florescente e pequeno amancay⁴⁸
de ternas e brancas asas,
minha adoração e meu pranto.
A este teu filho, o faz conhecer
o lugar que lhe reservas no Reino dos Céus.*

Curiosamente, o elemento feminino presente na tradição cristã será a ponte que possibilitará adaptar este universo religioso cristão ao matriaralismo⁴⁹ quéchua de Pachamama, a *Mãe-Terra*: a árvore florida, o fruto sagrado, mãe de Deus, florescente e pequeno amancay – são todos símbolos matriais que estabelecem este diálogo inter-arquêmico sob a capa das religiosidades institucionalizadas. A face do quéchua que transporta sobre os ombros o andor com o ícone da Santa cristã, face lavrada de suor e devoção, lágrima e êxtase, ergue sua mirada à Grande Mãe, presente e concreta, repousada na paisagem da cordilheira. “*Estando eu já por tombar*”... na situação-limite sob o umbral, é para essa Grande Mãe que eles cantam. Aquela que está nas pedras do chão que fora o lugar sagrado e sobre as quais a igreja construiu suas

48. *Amancay* é uma flor andina muito comum e amada pelos povos andinos; se assemelha a um lírio branco.

49. Aqui utilizamos a noção de *matriaralismo* para nos referir às bases femininas (*anima*, portanto, bases não-sexistas e distante das discussões sobre gênero) que matriciam e estruturam as relações sociais domésticas e comunais que, por sua vez, derivam da cosmovisão naturalista de culto à Terra Mãe. Portanto, podem existir, subterraneamente, sob as formas mais acentuadas do patriarcalismo-razional ou do patriarcado. Neste sentido, tentamos evitar as leituras apressadas que provocam confusões com as noções sociológicas e da antropologia material que subjazem ao *matriarcalismo* (como as leituras errôneas sobre a obra de Andrés Ortiz-Osés, sobre o matriarcalismo vasco) e ao *patriarcalismo*. Para a polêmica veja-se de Ortiz-Osés: (1980) *El matriarcalismo vasco*, Bilbao: Editora de la Universidad de Deusto; (1996) *La diosa madre*, Madrid: Trotta; e (2003) *Amor y Sentido*. Barcelona: Anthropos, 2003.

capelas tentando destruir a religiosidade popular. E é ela que responde com o sorriso dos ventos. Por isso, são eles, *phuyu-masis*, “amigo dos céus”. O reino dos céus (abstração racionalizada no cristianismo), na cosmogonia quéchua, é roçada pelo perfil da Mãe-montanha, *Pachamama*, Terra-Mãe incrustada materialmente na cordilheira. Assim como no matrialismo naturalista-comunal vasco em Euskal Herria, os astros principais, o Sol e a Lua, são filhas paridas diariamente pela mãe terra (naquele caso, *Mari* ou *Amari*) que retornam, cada um no seu crepúsculo devido, matutino ou vespertino, ao útero da grande mãe-terra.

Esta estreita relação com a natureza é também a característica quéchua que mais se destaca na produção literária de Arguedas. Segundo Vidales: “naquele gelado meio-dia de agosto, José María olhou através da janela e disse: ‘-Esse sujeito deve estar morrendo de frio!’ Esse sujeito era a árvore do jardim. Eu pensei, vendo os claros olhos de Arguedas, que o enorme vegetal havia sentido a fraternal preocupação do novelista. Porque José María era capaz de estabelecer com os objetos da natureza – animais, plantas, rios, montes –, uma comunicação de espontânea camaradagem. Todas as coisas respondiam a seu chamado, singelamente, porque respondiam desde seu próprio coração”.⁵⁰

Por isso, sugeriríamos ao olhar do antropólogo esta sensibilidade que percebemos em Arguedas e que, Paul Ricoeur havia sugerido ao historiador para fugir das amarras fragmentárias das hermenêuticas redutoras, numa real convergência: que ele tenha, ao mesmo tempo, o olho do geógrafo, o do viajante e do romancista.⁵¹

Nesse sentido, para se lidar com essa paisagem cultural é necessário aguçar o olho do geógrafo, o olho deste que presta atenção ao entorno material: ao relevo, depressões, às frestas, grutas, brisas, estações... presta atenção ao *ecossistema árquico* que a paisagem natural revela (*homo lumina* e *mulier lumina*). Mas eu alio esse cuidado geográfico da paisagem com o espírito do viajante em sua atitude (*homo viator* e *mulier viator*): aquele que deixa o seu lugar – cômodo e tranquilo gabinete – para mergulhar no lugar do outro, para investigar aquelas frestas, para olhar naquelas grutas, para descer, subir, entrar nos vales, caminhar e ir atrás das pessoas. O viajante fotografa com seu

50. *Apud* Vidales (1975).

51. Ricoeur, 1994, p. 309.

olhar os instantâneos significativos e deixa revelar em sua alma as imagens em seu movimento próprio, sendo fiel às imagens dinâmicas. Lima sugere que “é preciso escutar a vegetação”.⁵²

Essa atitude de viajante, curiosamente, na sugestão de Ricoeur, se desdobra também em direção ao romancista. Não basta apenas fazer, tão somente, a descrição *etnográfica* de maneira isenta, neutra, imparcial (aliás, o que é impossível) daqueles que conseguem transformar o prato mais saboroso numa receita inodora e insípida.⁵³ O romancista, então, é aquele que recria sua experiência (*homo criator* e *mulier criator*) e com o apuro das palavras reorganiza a experiência para que o Outro tenha a possibilidade de vivenciar o encontro tido através da narrativa.

O olho do geógrafo, para eu entender as relações que essas pessoas estabelecem com o meio, aliado a essa atitude do viajante e, se possível, essa generosidade do romancista: tríplice desafio para penetrar no coração da gesticulação cultural.

Evidentemente, isso já não é pura descrição, já não permanece ao âmbito mais específico da produção científica, já não se limita a procedimentos estatísticos aristotélicos e cartesianos. Trata-se de uma *hermenêutica*, uma forma de interpretação. E dentre as várias escolas de interpretação (cuja gênese, história e desenvolvimentos me isento de percorrer nesta oportunidade), me situo no esteio de uma *hermenêutica simbólica*, mais precisamente, na *mitohermenêutica*, que pode ser entendida como uma *jornada interpretativa, de cunho antropológico, que busca o sentido da existência humana nas obras da cultura e das artes, através dos símbolos e imagens organizados em suas narrativas*.⁵⁴

No âmbito do *mundo do texto* (Paul Ricoeur, 1913-2005), todas as narrativas – sejam elas narrativas textuais, sejam narrativas plásticas, imagéticas, narrativas sonoras – pressupõem algo que se *revela* – não nas entrelinhas do texto, oculto no texto, atrás ou escondido sob o texto (na velha teoria da conspiração). O que se revela, se revela *diante do texto* – isto é, é o próprio hermenêuta que se revela na interpretação, na sua tarefa hermenêutica. Isso não

52. Lima, 1976, p. 67.

53. Como contraponto, neste sentido, lembro-me com frequência de “*Açúcar*”, aquela deliciosa obra do mestre recifense, Gilberto Freyre, em que investiga o universo das quituteiras do recôncavo baiano na atualização da herança árabe tanto dos engenhos de cana como dos negros muçulmanos.

54. Ferreira Santos, 2005.

representa um obstáculo à compreensão do mundo, mas a sua própria possibilidade, pois não se trata de advogar alguma *Verdade*, mas de testemunhar as minhas experiências com a *verdade*, diria Mahatma Gandhi. E quanto mais diferentes interpretações (segundo o matiz da formação de cada hermenauta), mais rica passa a ser a nossa leitura do fenômeno, obra ou pessoa em questão.

Não dizemos aqui de uma *técnica de interpretação* que possa ser utilizada de maneira instrumental, sem nenhum comprometimento ontológico. Dizemos aqui de uma *jornada interpretativa*, ou seja, uma empreitada onde, seguindo aquela sugestão de Ricoeur, saio de meu lugar tranquilo e deixo meus “*pré-conceitos*” e “*pré-juízos*” (a *epoché* fenomenológica) e vou buscando o sentido nessas obras da cultura e da arte. Mas, curiosamente, essa jornada interpretativa (que me leva para fora) também me remete para o mais específico, para o mais interior das minhas descobertas. Paradoxalmente, no mais estranho, no mais exótico, no mais distante... eu me reencontro. É a temática exposta por Martin Heidegger (1889-1976) no *círculo hermenêutico*: ao buscar o sentido nas coisas percebemos que somos nós que, reciprocamente, atribuímos sentidos às coisas. Não são aspectos somente antagônicos, mas, sobretudo, *complementares* da jornada interpretativa. O dilema passa a ser não, propriamente, como *entrar* no círculo hermenêutico, mas *como sair* dele.

De meu ponto de vista, a forma privilegiada de *sair* do círculo hermenêutico, na troca incessante de sentidos (no momento poético do círculo), é a percepção do Outro em seu tempo próprio, em sua *otredad*⁵⁵: “*Há dois tipos de silêncio: o que se situa antes da palavra e o que está depois dela. Transcendendo a afirmação e a negação, o silêncio de Buda diz o mais além e por isso o mais próximo: a vacuidade é a plenitude, a negação do mundo é também regresso a ele, e o ascetismo se resolve numa volta dos sentidos. Esses breves momentos em que o vazio e pleno coincidem são instantes de desprendimento, de desconhecimento. Estão além do tempo e da história – numa ‘outra idade’*”.

Por isso, minha necessidade de reafirmar essa hermenêutica como jornada interpretativa em que a *pessoa* é o início, o meio e o fim da jornada e que suscita um engajamento existencial. Não como técnica de interpretação de alguém sentado, confortavelmente, em seu gabinete com seus dicionários, nos seus cemitérios de palavras sem alma, e os utiliza para a exumação dos

55. Octávio Paz *apud* Almeida, 1997, p. 64.

sentidos. Para mim, a maioria dos dicionários de símbolos e de mitologias é um cemitério.⁵⁶ O verbete é uma cova num cemitério de sentidos, pois ele foi retirado de seu contexto e se converte em palavras mortas dispostas em um esqueleto esquelido de ações desprovidas de sentido. Pode ser qualquer coisa, se aplicar a qualquer prática ao bel prazer de qualquer propósito e, ao mesmo tempo, nada significar. Perde sua *pregnância simbólica*, perde esta característica própria de quem fecunda sentidos em uma gravidez de Ser.

Assim, a *arquitessitura* revela a arquitetura como arte, ao mesmo tempo, em que artesã, funcional e prática. Ambos atributos não são excludentes. Mas, se coadunam no sentido de dar vida e alocar vida, extensão do corpo-alma humanos. Jean Cocteau, assim se refere:

É preciso compreender bem que a arte, eu repito, não existe como arte, destacada, livre, desembaraçada do criador, mas ela existe somente se projetar um grito, um riso ou uma queixa. É o que faz com que certas telas de museus me façam um sinal e vivam com angústia, enquanto outras estão mortas e expõem apenas os cadáveres embalsamados do Egito.⁵⁷

A vida que faz sinais a uma *ânima* atenta é a mesma que habita as passagens de uma dimensão a outra, de um *espaçotempo* a outro. Todo peregrino sabe que o portal é a abertura a outro caminho. Sua travessia se faz pelo *pahi* (em guarani, ser ponte), ou ainda *chakana* (em quéchua), aquilo que interliga as várias dimensões e estabelece as comunicações e inter-relações entre um domínio e outro. Arco de passagem, ou encimado por um arco *contracurvado*,⁵⁸ formado por quatro centros diferentes, em nossas heranças lusitanas manuelinas (Fig. 1).

56. Salvo honrosas e poucas exceções, como por exemplo o saudoso mestre, Junito Brandão, em seu *Dicionário Mítico-Etimológico de Mitologia Grega* (Editora Vozes, 2 vols, 1993) em que cada verbete resgata sua narratividade e suas vertentes em várias e generosas páginas.

57. Cocteau, 2015, p. 204.

58. Arco formado, no mínimo, por quatro segmentos de arco de círculo, com dois centros em cima e dois embaixo, que geram duas curvas convexas inferiores, que se prolongam para o vértice do arco em duas curvas côncavas. Aparece já no estilo gótico flamejante (gótico final) e desenvolve-se na decoração manuelina. Também chamado arco canopial, arco contracurvado, arco conupial, arco decarena, arco de querena, arco de colchete, arco flamejante e arco inflectido (Lucas, 2014, p. 353).



Figura 1: (A) *Frontal da Igreja de São Francisco de Paula em estilo arco contracurvado* (Ouro Preto-MG). Foto: Marcos Ferreira-Santos, 2008. (B) *Portal em arco contracurvado* (Sintra, Portugal). Foto: Rafael Baptista, 2017. (C) *Portal em arco contracurvado manuelino, da Capela do Santo Espírito* (Sintra, Portugal). Foto: Rafael Baptista, 2017. (D) *Janela em arco contracurvado manuelino, do Conselho de Armamar* (Viseu, Portugal). Foto: Manuel Ferros, 2016.

Podemos também entender o arco contracurvado em sua dimensão simbólica ainda mais vertical (profunda) como nos orienta Miyashiro ao tratar da saga chinesa do igneo macaco de pedra, *Sun Wukong*, na mítica jornada ao Oeste:

O macaco ficou tão encantado com o movimento contracurvado do barco – fluxo e refluxo; por cima da crista na ida e dentro dela na volta, que entendeu que era possível contrabalancear a correnteza centrípeta daquela situação [...] Novamente o movimento contracurvado sacode o navio e derruba o macaco, que também é engolido pelo mar, que está agitado como uma serpente. No-

vamente aquele movimento contracurvado, desta vez, porém, mais intenso: sentia-o no peito. Seu peito quilhacangalhado tornara-se a própria carena do barco conupial. Havia se casado com o oceano? Eram véus de bodas aquelas nadadeiras que lhe saíam do peito? A proa do arco, que era a ponta do barco, mergulhava profundamente. Então lhe ocorreu uma estranha pergunta: “*é na profundidade da carena que o barco flecha, ou é no arqueamento do barco que as asas despontam da profundidade?*”⁵⁹



Figura 2: (A) *Miniatura do galeão espanhol São Francisco II* (Séc. XVI). (B) *Miniatura de galeão espanhol* (Séc. XIV). Autoria e Foto: Fred Senna, 2013.

Lembremos que o arco contracurvado que também visualizamos na construção da proa do barco (Fig. 2) que sai singlar as águas, em sua abertura de peito aberto irrompendo e formando ondas em seu constante movimento de avançar à frente vencendo a resistência da concretude líquida dos mares, está intimamente ligado à flecha.

Como símbolo intimamente ligado às penas dos pássaros em suas rémiges (penas de voo nas pontas das asas e cauda) e seu voo certo, a flecha é aquela reserva de voo que habita o arco. Da tensão entre a corda e o arco, se projeta a flecha em seu lançar-se à frente aos ares, com uma direção certa. De acordo com certa tradição de arqueiros, e em especial, aqueles que poderíamos chamar de “praticadores da arché”, na tessitura de coloração mais zen, a precisão que alcança a flecha – ao contrário dos registros mais heroicos da finalidade guerreira – depende da fusão e da *participation mystique* entre o arqueiro, a corda, o arco, a flecha e o alvo (Fig. 3).

59. Miyashiro, 2017, p. 38-40.

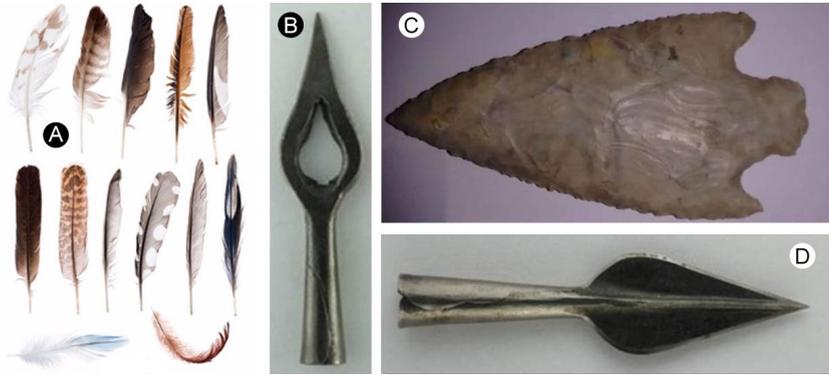


Figura 3: (A) *Rêmiges*; (B) *Ponta de flecha medieval fire cage*; (C) *Ponta de flecha em sílex* (sem datação, 10 cm, descoberta em Vila Itoupava, Blumenau-SC); (D) *Ponta de flecha medieval broadhead*. Acervo particular de Manfred Gruetzmacher.

Exercício de um velho *Quíron*, centauro *didaskalo* (de maestria), herdeiro mongol das montanhas Altai.

A projeção da flecha arca a resistência dos ares. Asas despontam das profundezas invisíveis como nadadeiras aéreas e, ao mesmo tempo, de forma paradoxal, é a carena profunda e arcaica que abriga o voo da flecha. Ainda Miyashiro neste aspecto nos esclarece:

Flecha significa tanto o artefato, quanto o termo usado em arquitetura que se refere à altura do arco, ou ainda, para uma laje abaulada pela pressão ascendente, usa-se o adjetivo “*flechada*”, que é seu derivado.⁶⁰

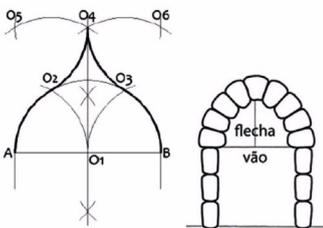


Figura 4: *Arco contracurvado*.

Se o arco contracurvado é o que encima a passagem de um lado a outro, como asas abertas do peito quilha do pássaro apontando a direção à frente (e não apenas para o céu), de um espaço a outro, de um tempo a outro, sinalizando as transformações da jornada, sempre nos projeta à frente, ultrapassar o

60. Miyashiro, 2017, p. 88.

conhecido para peregrinar no desconhecido, os sinogramas do mandarim nos deixam entrever, simbolicamente, a iniciação neste processo, pois:

知 (ZHI – saber; conhecer; perceber) é formado pelos pictogramas de uma flecha e uma boca.⁶¹

A flecha que, neste caso, se interliga com a constelação simbólica do conhecer, perceber, saber; através de sua íntima ligação com a palavra (a boca no sinograma); podemos verificar que “aprender” alguma coisa, seria, precisamente, atravessar a porta do arco contracurvado para conhecer o lado outro. Projeção à frente no resultado das tensões de corda e arco que vibram a carena arcaica. Senão, vejamos seu correspondente no sinograma mandarim:

进门 (JÌN MÉN – que significa entrar por uma porta; principiar um aprendizado) é formado pelos ideogramas de “avançar” e de “porta”.⁶²

O arco contracurvado, de maneira isomórfica, é ele próprio imagem da ponta da flecha. Para não ficarmos apenas na ontologia e filosofia *zen*, lembremos que no passado quéchuá, o diálogo com *Pachamama*, era realizado pelos sábios ancestrais, *Amautas*, os sacerdotes pré-colombianos que desde o império incaico se dedicavam à iniciação dos jovens, principiar um aprendizado. Poderíamos chamá-los de “educadores” desde que se abstraia desta classe todos os valores iluministas ocidentais. São pessoas-portais contracurvados que nos apresentam outras dimensões *espaçotemporais* em sua existência ontológica como ponte, *pahi* ou *chakana*.

Coincidentemente, no final dos anos 1970, no Brasil, eu havia fundado um grupo de música folklórica latinoamericana que se chamava, precisamente, *Amauta*. Na época ainda utilizava o codinome de *Arauco*, como forma de despistamento dos mecanismos de repressão durante o regime militar, que era estratégia necessária para poder atuar nos congressos de Direitos Humanos à revelia das proibições, nos vários shows-protestos contra o golpe mili-

61. Miyashiro, 2017, p. 93.

62. Ibidem, p. 94.

tar chileno, no circuito universitário e dos movimentos sociais que começavam a se estruturar de maneira mais contundente. Amauta como iniciador e araucano como forma de resistência.⁶³

Neste mesmo quadro sensível da filosofia ameríndia, podemos situar nosso filósofo, antropólogo e poeta, *José Maria Arguedas*. Peruano de estirpe quéchua, também nascido em Puquio, vivenciou o preconceito tanto dos colonizados brancos da Academia sobre o professor índio, como dos mestiços sobre seu trânsito acadêmico e sua herança quéchua. Foi professor secundário de língua e literatura e geografia. Curiosa obsessão geográfica que se compreende ao atentar à natureza onomatopeica da língua quéchua. Na Universidade será mestre de quéchua, etnologia e antropologia.

Segundo Vidales: “*abandonado na infância, recolhido e amado pelos índios comuneros dos Andes peruanos, branco entre índios até a adolescência, índio entre brancos desde a juventude até a morte, transitando na vida, como por uma escada, todas as capas, estamentos e classes sociais do Peru, índio pária, índio comunero, índio obreiro, cholo de serviço, empregado mestiço, professor universitário, eminente antropólogo, glória da literatura, admirado, adulado e temido pela aristocracia limenha, loiro de olhos azuis com coração de índio, testemunha estremecida das seculares dores de seu povo, protagonista íntimo de sua própria obra, habitante e construtor de contos infernais e mágicos*”.⁶⁴

Mas, a percepção da herança antiplânica que nele revive nos conduz à percepção de suas ligações com a ancestralidade em suas investigações sobre a língua e as narrativas quéchuas. Será, exatamente, sobre a língua quéchua que seu trabalho repercutirá fora e dentro, em cima e embaixo, utilizando aqui a metáfora do diálogo entre os zorros de cima e de baixo que o próprio antropólogo escrevera ao final de sua vida, quando já espreitava as vias do suicídio, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, publicado postumamente em 1971. Sub-repticiamente, o diálogo que seria entre os povos da Serra e dos povos do Mar, mediados pelos zorros, *imago* do quéchua no universo latifundiário e burguês:

63. Resistência, neste aspecto, tem o valor de reafirmação de existência: *re-sistere* como reafirmação de *ex-sistere*, quando esta existência é ameaçada por fatores externos no plano cultural, social e simbólico. Portanto, trata-se de traço constitutivo do processo identitário como forma dinâmica de diálogo cultural, adaptação social e pregnância simbólica respondendo à sua herança ancestral.

64. Vidales, 1975.

“O canto dos patos negros que nadam nos lagos de altura, gelados, donde se empoça a neve derretida, esse canto repercute nos abismos de rocha, se funde neles; se arrasta nos punas, faz bailar as flores da mata virgem... Não é assim?” O zorro de cima responde: “*Sim. O canto desses patos é grosso, como de ave grande; o silêncio e a sombra das montanhas o converte em música que se funde enquanto canta*”. E o zorro de baixo, mais uma vez: “*A palavra é mais precisa e por isso pode confundir. O canto do pato de altura nos faz entender bem todo o ânimo do mundo*”. Enquanto os dois zorros dialogam, entendemos porque o idioma da natureza é, para os homens do mundo quéchua, muito mais claro e inteligível que o idioma que brota da boca humana.⁶⁵

Em determinado momento, Arguedas, confessa no bricolage dessa novela: “*¿A qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?*”.

Difícil para um *misti*, um branco, essa comunicação fraterna (porque filhos da mesma *Pachamama* ou *Mamacocha* – *mãe-espuma-do-mar*) com o mundo não-humano resulta inapreensível. Neste sentido, Arguedas, como diz Vidalés, “*era um índio, um índio quéchua que além de ter sido moldado pela experiência secular e coletiva dos seus, homens que vivem fundidos ao coração do universo, enredados à alma da ordem natural, havia também ficado sozinho – débil filhote de homem – no meio de um mundo carregado de monstros e de fogo. Desde pequeno, buscando refúgio, havia posto os sentidos atentos no rumor da folha, no silvo do pássaro, no pulso imperceptível da pedra*”.⁶⁶

Para o filho da terra, mesmo na condição de *pongo*, como servo da terra, esta comunicação é indispensável para sua sobrevivência e suas estratégias de adaptação. Quando se sente só e sem a força que a natureza lhe imprime, oprimido por uma civilização prenhe de barbárie, intui o verso que aqui utilizamos: “*tremenda y deslumbrante la aurora me mataría, si yo no llevase, ahora y siempre, otra aurora dentro de mí*”. Sem mais forças, sem mais a *Illary* crepuscular, se estarrece frente ao “*terço das senhoras prostituídas, enquanto o homem que as violenta, na frente dos olhos do menino para que a fornicção seja ainda mais endemoniada, ponha uma salpicada de morte nos olhos do rapaz*”⁶⁷; e, então, dispara uma bala na cabeça na sexta-feira de 28 de novembro de 1969, já sem fé

65. Ibidem.

66. Ibidem.

67. Ibidem.

em si mesmo, mas sem jamais perder a esperança no porvir matinal dos seus. Finaliza Vidales: “*haverá muitos Arguedas morrendo e renascendo sem cessar no, doente mas algum dia vitorioso, coração dos que sofrem*”.⁶⁸

A cena descrita por Arguedas é a própria violentação de *Pachamama* frente aos olhos de seus filhos. Incansáveis, os profanadores desde a colonização continuam sua barbárie. A própria viúva de Arguedas, *Sibila Arredondo Arguedas* (nome de batismo assaz significativo), sofreu na prisão em condições sub-humanas no Peru durante longos anos até a morte.

Assim podemos, talvez, entender um pouco mais o panorama simbólico que introduz nosso antropólogo quéchua a pervagar os caminhos dos ancestrais no umbral do crepúsculo da vida?

*Ñanda Mañachi, teyacü, sulugulla yalipani [...]
Chishiguman shamupasha,
alcugüta huatapangui,
canllagüllapi puñungui,
solagülla chapahüangüi.*⁶⁹

Em quéchua, “*mostra-me o caminho, querida; pois vou sozinho assim [...]* no entardecer, *verei-te passar, prenderás tu o cão, hoje dormirás fora, me esperarás sozinho*”, diz uma canção folclórica em ritmo de sanjuanito, característico das festas de São João, na região de Imbabura, Ecuador. Embriagado nos festejos do solstício de inverno, aquele que pervaga pelos caminhos, perdido no crepúsculo vespertino, clama pela alma feminina (*anima*) que habita os caminhos para guiá-lo de volta para casa, e então, já não estarão sós: *coniunctio vespertina*. Nosso antropólogo quéchua, Arguedas, foi em busca de sua *anima* em outro mundo para levá-lo ao encontro dos ancestrais. Literalmente, buscou o outro *espaçotempo* liminal e umbral. E o ultrapassou. *Cedo demais*, diria uma canção...

Essa corporeidade, esse nó significativo vivido, cruzamento da carne do mundo com a minha própria carne, sinaliza o caráter dinâmico da cultura como processo simbólico. Percebemos, então, que a base imaterial da cultura, de maneira paradoxal, é uma base corporal, assim como nos cantos populares

68. Ibidem.

69. Bolívia Manta, 1989.

ou iniciáticos, na base rítmica do canto de pilão, no ritmo das pernas e braços da dança comunitária: amenizar a arte da vida desse socar de palavras, ritmados no canto, na organização do tempo, na comunicação das almas...

Esse ato, esse gesto, portanto, mais que uma expressão, é a própria corporeidade. Na canção do pescador, do ferreiro, no canto da terra temos sempre uma base corporal, uma vivência corporal que produz essa expressão imaterial: o canto, os ritos, a forma de organização, as histórias, a memória, os cheiros, uma configuração da paisagem.

Ao contrário de uma pedagogia *light* e *dietética*, a aprendizagem mestiça dos corpos e dos cantos, se traduz em ficarmos “gordos” dos outros: “*Então anula-se em memória negra ou dilata-se em alma o lugar mestiço: aberto, dilatado, ele se enche de pessoas mestiças. Aprender: tornar-se gordo dos outros e de si. Engendramento e mestiçagem*”.⁷⁰

Esta percepção do lugar mestiço nos levou, em vários outros espaços, a começar a valorizar uma série de coisas que até então só podiam ser inferidas através dos objetos, como por exemplo: as relações humanas, as festas, os cultos religiosos, os saberes envolvidos nessa produção simbólica, os conhecimentos dos fazeres tradicionais, suas formas de expressão... e, sobretudo, os *lugares!*

Não, propriamente, os edifícios (aquilo que pode ser tombado pelo patrimônio histórico-arquitetônico), mas a *forma* como é utilizado. Portanto, aquele espaço, o lugar onde se produzem essas práticas simbólicas e onde as trocas simbólicas ocorrem: as feiras, os mercados, os santuários, etc. Nesse caso, a intenção é de preservar aqueles locais que, por não serem de valor arquitetônico consagrado e não poderem ser tombados, precisam ser preservados em seu registro. Não se *tomba* uma feira. Vive-se a feira nas suas trocas e, nesta atualização no presente vivido, ela permanece.

No entanto, fica a preocupação em como conservar, como difundir, como preservar essa cultura que é *imaterial*. Ela somente continua – e eu somente tenho acesso a ela – enquanto ela se produz, ou ainda, através de algumas outras formas de registros de como ela se produz, em seu próprio processo, como, por exemplo, o cinema – mesmo, e principalmente, quando não se tem nenhuma finalidade *museal* – movido pela necessidade – essa pai-

70. Serres, 1993.

xão telúrica e arqueofílica de guardar – de utilizar uma *pequena* ferramenta auxiliar para a memória, entre outras, para não se esquecer das coisas.

No entanto, o que devemos perceber como um avanço é o fato de se admitir, pelo menos, a existência de um *saber tradicional* que precisa ser preservado. Em segunda instância, a querela política, é a disputa entre quais os saberes tradicionais que serão *preservados* – como se o tecido social não já estabelecesse formas próprias de *preservação* e atualização destes saberes (mas, este já é outro problema a ser refletido em outra oportunidade). Os rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, a religiosidade, o entretenimento e outras práticas da vida social, que de maneira mais concreta, revelam a dimensão imaterial dos processos, as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; os mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas são partes necessárias e constituintes da paisagem cultural.

No entanto, é importante perceber também a ênfase na ideia de uma *continuidade histórica*. Consequentemente, não se trata de uma postura com bens culturais *congelados*. Há um fluxo vital mobilizado por um impulso criador que é, por sua vez, recriado, reatualizado, cotidianamente.

Nesta perspectiva de um *espaço crepuscular*, a preservação e fruição do patrimônio nos lembram que “*o passado tinha um futuro...*”⁷¹ na medida em que somos os herdeiros de um passado que não estava encerrado em si mesmo, senão que, como *jactância*, se abria a um devir a realizar-se. Somos nós o devir ao que este passado se abria. Isso nos envia à concepção muito heurística da hermenêutica de Ricoeur, segundo a qual, temos um “*endividamento*” com este passado. E este endividamento histórico é a realização de nós mesmos. Não se trata de prender-se ao passado como o faz Orpheu ao olhar para trás e, assim movido pela dúvida, perder sua amada Eurídice para sempre e ser devorado pelas *ménades* (bacantes). Mas, de nutrir-se da fonte fresca de *Mnemósine*, a Memória, mãe das musas, para seguir caminho.

Nesta região crepuscular das reminiscências ocorre o embricamento, triplamente, *poiético: construção do olhar, construção espaçotemporal, construção poética*. Assim é que nos servimos do liame da topofilia à *topografia poética*, como sugerido por Fabrini⁷² ao penetrar na alma octaviana: “*Distâncias... pas-*

71. Ricoeur *apud* Ferreira Santos, 2003

72. Fabrini, 1995, p.158-159.

sos de um peregrino, som errante sobre esta frágil ponte de palavras, a hora me suspende, fome de encarnação padece o tempo, mais além de mim mesmo, em algum lugar aguardo minha chegada [Octávio Paz em “El Balcón”]... Esteja isto no ângulo do porão de uma casa na Rua Garay, Argentina, ou num balcão em Delhi, Índia. O Aleph, de Borges. O Balcão, de Paz. Dissipação de todas as fronteiras – um poente em Queretaro, quiçá refletindo a cor de uma rosa em Bengala – espaços geográficos-textuais vazando uns para os outros. A topografia indiana cruzando o imaginário dos poetas latinoamericanos: a muçulmana Delhi com suas vielas, pracinhas e mesquitas; Mirzapur e sua vitrine ostentando um baralho espanhol (ah, essa Espanha moura nas lembranças de Paz e Borges...). Debruçar-se no balcão e ser colhido pela memória e suas vertigens; descer as escadas que levam ao porão e vislumbrar o infinito igualmente vertiginoso. No centro do torvelinho, o dinamismo da forma crescente: ‘isto que vejo, isto que gira’, diz Octávio Paz”.

Deste ponto de vista, mais que a manutenção e preservação do patrimônio histórico, o que se coloca como questão crucial – ao menos no plano simbólico – é a **fruição** do patrimônio, vertiginosa fruição. É aquilo que atualiza a potencialidade das suas estruturas, alicerces e usos. Então, percebemos que o espaço se abre como região *atemporal* – que atravessa os séculos e os modos de ser, arquitetando a sensibilidade e valorizando esta fruição sensível que *anima* (no seu sentido etimológico) os *espaçotempos* históricos da cidade, os recheia de *alma*. Assim é que podemos tratar de uma *ecologia arquetípica*,⁷³ nos termos do autor.

A fruição possibilita que o mito receba o hálito que o revigora. A tradição se remoja pois a fruição põe em movimento o *complexo de cultura*, nos termos de Bachelard: “as atitudes irrefletidas que comandam o próprio trabalho de reflexão [...] em sua forma correta, o complexo de cultura revive e remoja uma tradição. Em sua forma errônea, o complexo de cultura é o hábito escolar de um escritor sem imaginação [...] por que um complexo é essencialmente um transformador de energia psíquica”.⁷⁴

Precisamente, por se tratar de um *transformador de energia psíquica*, é que o mito (ou o *complexo de cultura*, na concepção bachelardiana) necessita da fruição no conjunto arquitetônico do patrimônio histórico. O seu passado

73. Hirata, 2005.

74. Bachelard, 1989b.

alarga ainda mais o presente na medida em que nos insere nos meandros e centros subterrâneos da produção de sentidos. O tempo dilata-se pois que o espaço se abre. Já nos instalamos na sinestesia da areia que escorre no vidro curvo da ampulheta e na chama que voa para o alto na vela trêmula do curvo pavio.

Se lembrarmos com Edgar Morin⁷⁵ e José Carlos de Paula Carvalho⁷⁶ que é, precisamente, o símbolo que faz a sutura entre o plano vivo e orgânico (*bios*) e o plano físico e material (*physis*); entre a possível essência das coisas (*nous*) e o arcabouço sentido e pensado pelo humano (*eidós*); esta sutura produz uma energia (ou ainda *sinergia*), perceptível a sensibilidades mais refinadas e em constante exercício, que brota da matéria bruta das construções e as almas que as construíram, as habitaram, ali gozaram ou sofreram, nasceram ou morreram ou foram assassinadas.

Qualquer circo romano (em especial nas proximidades de Toledo, Espanha) reverbera nos ares os gritos dos cristãos tentando fugir pelos arcos das celas de serem atropelados pelas bigas num torneio horrendo. E o pódio (*podium*), a pedra mais alta, ao qual o vencedor do torneio sobe para receber a coroa de louros (herança diretamente apolínea) da premiação. Prática ainda atualizada hoje com o consórcio das mídias e o esporte-negócio na nova Idade Média que vivemos.

Quanto mais intensa a fruição na arquitetura simbólica dos espaços (suas disposições, símbolos, grafias, usos, marcas e superfícies gastas) mais o tempo se profundiza no diálogo de ressonâncias míticas.

É neste quadro simbólico que podemos tentar entender a resistência ao devir na dialética entre a preservação e a degradação que geram os muros e muralhas na tentativa de circunscrever o patrimônio. De um lado, a atitude isolacionista com a argumentação da preservação (subtraindo a fruição das pessoas) e de outro a usura consumista e frenética depredação de quem estabelece os muros e muralhas dentro de si como forma de “*proteger-se*” das ressonâncias: o sentir-se mal, as vertigens, o cheiro de velharia, fungos e pó, cacos de um passado que “*deveria ficar no passado*”. Entre uma postura e outra, os muros e muralhas revelam mais que o isolamento e obstáculo, revelam

75. Morin, 1977, 1979 e 1991.

76. Paula Carvalho, 1990 e 1998.

também as *zonas de contato*, a *membrura* (diria Merleau-Ponty) – membrana-juntura que protege e isola, mas que também junta e toca.

Neste sentido, se visualizam no conjunto arquitetônico histórico as entradas e as saídas possibilitadas pelos muros e muralhas. Se constituem em portais e umbrais da busca de peregrinos. Adentrar a cidade ou vilarejo, equivale a penetrar uma outra dimensão que se abre atrás dos portais e grades. O umbral sinaliza a passagem, de um lado ao outro, é o dilema da travessia que revela espaços inconcebíveis, anteriormente, num tempo outro que demora. Cada olhar novo é ser olhado pelo espaço e ruminado pelo tempo.

A dialética espacial e temporal se agudiza na dialética entre as torres e os porões. Entre o horizonte que se descortina ao subir as torres que protegem o conjunto arquitetônico ou que se elevam do plano da rua (cotidiana) às alturas (do acontecimento, sagrado ou profano). A torre possui a estrutura verticalizante da valorização da ascensão. Seu esquema ascensional é, rapidamente, compreendido e usufruído pelo herói que a visita. Dominar suas alturas para o deleite da visão ampla sobre o horizonte equivale a um prêmio, à conquista mais nobre. Para outros registros de sensibilidade, a subida à torre equivale a tocar um pedaço de céu e o deleite dos olhos sobre a imensidão dos labirintos abaixo.

De outro lado, descer aos porões, em seu esquema descensional apenas seduz aos místicos que procuram ver a intimidade dos espaços, participar da profundidade em direção aos inferos, ao silêncio das escuridões e à memória das dores ocultas nos porões testemunhadas pelas pedras como útero oculto sob os espaços. Um tempo outro se profundiza, proporcionalmente, à descida. Cada momento se dilata na respiração ofegante que prepara a visão dos ocultados. Não é a miríade dos planos horizontais conquistados à altura, mas a penumbra dos rincões, o prêmio do peregrino que desce.

Entre ambas as dimensões, a das alturas e das profundidades, o elemento arquitetônico hermesiano básico que proporciona a comunicação entre os mundos de cima e de baixo são as escadarias. Cada degrau é deleitado, na ascensão ou no descenso, segundo a imaginação dinâmica que comanda a fruição do espaço. As escadas gastas, abalroadas, íngremes ou em espiral, com ou sem corrimãos, iluminadas ou escuras, sólidas ou tremulantes, convidam cada sensibilidade a deixar o plano original em que se encontra a pessoa para mudar de mundo. Cada degrau é um mundo distinto, um planeta, uma outra dimensão.

Nenhuma personagem permanece alheio à provocação das escadarias e sua perspectiva, seja em direção às alturas ou aos porões. O mestre René Guénon⁷⁷ já havia ressaltado que o símbolo axial da escada, como eixo do Universo, possui um perpétuo movimento ascendente e descendente. O diálogo das escadas é com a corporeidade em seu caráter mais total, como experiência visceral.

Outro aspecto importante são as ladeiras e as curvas onde um encontro é possível. Basta seguirmos a curva em sua esquina para termos a ansiedade do que virá e do panorama que se abrirá ao *dobrar*⁷⁸ a esquina, na linha que intercepta o caminho no cruzamento das avenidas, das ruas e das alamedas. Um corte que abre a possibilidade de mudar de direção e vislumbrar outras possibilidades. Mas, o muro, a parede, a coluna postos na esquina ocultam daquele que se aproxima o cenário que se abre ao mudar de rumo. Esta expectativa do encontro furtivo com o novo cenário ou com o mestre-iniciador dos novos cenários também se dá ao subir ou descer as ladeiras. Seguir o movimento das pedras que calçam a subida ou a descida, em sua superfície alisada de outros tantos passos, igualmente, sedentos do encontro preparam, no desfilar dos séculos, a vista e a visita furtiva do inesperado. Uma expectativa acompanha o entrevistado, o prenúncio do novo cenário na esquina ou no final da ladeira.

Nesta disposição arquitetônica da cidade histórica, um dos elementos centrais é a ascensão moralizante à igreja ou templo – atingir o *locus* sagrado na disposição arquitetônica dos espaços e dos tempos. A centralidade da nave eclesial está na disposição de todas as cidades antigas pois é no entorno do espaço sagrado que a vida profana se organiza. A torre da igreja com seu campanário a nos ressoar na caixa torácica a hora e o espaço do diálogo numinoso⁷⁹ segue o mesmo destino de seu fabrico. O ferreiro, em suas técnicas antigas, escava na terra um grande buraco que servirá de molde ao sino e ali despeja o bronze líquido flamejante, fogo úmido dos segredos da criação.

77. Guénon, 1989 e 2004.

78. Em nossa tradição etimológica e guaranítica das *palavras-alma*, observemos que a própria expressão deixa entrever a natureza transformadora do processo: “*dobrar*” equivale a “*do obrar*”, pertencente à *obra*, *opus magnum*, a *Grande Obra*: realizar-se na destinação de sua plenitude, *poty* – “*florar*”, deixar vir a fora a potencialidade do Ser.

79. *Numinoso* refere-se ao caráter sagrado do fenômeno ou da experiência: *noumen* – a essência que se deixa entrever no “*aparecer*” do “*fenômeno*”, qualidade do divino.

Depois de alguns meses dormitando no ventre fresco da terra, o sino é desenterrado da terra e, tão logo acrescido de seu badalo, toca com a voz telúrica e rouca que desperta o ventre do templo do Ser: seu próprio corpo. Este aviso do sino instaura o tempo das ressonâncias e ecos, desdobramento dos sons, penetrando na estrutura cronológica e alterando seu estatuto linear. O tempo profundo que o sino anuncia desde o campanário da igreja se espraia pelo interior da nave central, descendo pelas torres e capelas, se propagando pelas vigas douradas,⁸⁰ pelas pilastras e palpitando no coração frágil das vidraças, dos mosaicos, vitrais e rosáceas.

Encontrará seu diálogo com o órgão musical que, no movimento contrário, do piso e pelas paredes da igreja se ergue ao campanário, fundindo numa só ressonância no útero materno da igreja, numa comunhão sonora, todos os que ali usufruem do instante numinoso. O átrio vazio se preenche de massa sonora até que o silêncio retorne e nos remeta ao *altar*: a cabeça da nave eclesial voltada ao oriente na disposição crucífera (em formato de cruz) do templo: os braços (norte e sul) de onde provêm as luzes laterais dos vitrais iluminando o caminho do eixo principal, do pórtico ao altar.

Por isso, a igreja cristã ocupa o lugar mais alto da cidade. Para se chegar a ela, o esforço de vencer a topografia na ascensão é, duplamente, recompensada: pela comunhão sonora e pela participação no domínio dos horizontes. Há uma hierarquização moralizante no esforço da ascensão pois a subida e seu suor valorizam a chegada. Desta maneira, os valores também ali pregados são “*superiores*”, designam tudo o que envolve a dificuldade que qualquer ne-

80. É interessante notar a presença indispensável da matéria dourada na nave eclesial. Deste a estética bizantina até as dobras e redobras barrocas e seu excesso *rococó*, o ouro (vilipendiado de nossa ingênua Ameríndia onde era apenas a massa e sangue de *Taita Inti – Padre Sol*, e *Pachamama – Madre Tierra*) foi consubstanciar esta devoção dourada como expressão da última obra, *opus finis*, a transmutação alquímica no metal incorruptível que nunca enferruja. Veja-se a respeito a excelente dissertação de mestrado de meu orientando, Alexander de Freitas, *A Matéria Diurna e a Matéria Noturna: o “Homem das 24 Horas” de Gaston Bachelard* – apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Ensino de Ciências – Universidade de São Paulo – Instituto de Química – Instituto de Física – Faculdade de Educação, em 2003; e na continuidade desta questão “*dourada*” em suas investigações no doutoramento. *Goura Vrindávana*, o lugar onde nasceu o Senhor *Krshna*, na tradição védica traduz *Vrindávana*, como o nome do lugarejo onde nasceu o Senhor *Krshna* – manifestação de *Vishnu* (aquele que conserva) que junto com *Brahma* (o Criador) e *Shiva* (o transformador), formam a *trimúrti hindustani*. Em sânscrito, *Goura*: da cor dourada, como referência à luz dourada da pele do poeta e santo *Sri Caytania* (Ferreira Santos, 2005).

ófito deve enfrentar. A imaginação ascensional e aérea se complementam na monumentalização das naves eclesiais: seu gigantismo atesta sua participação com a deidade. Ocupa lugar central nos olhares e nas referências espaciais e temporais da cidade, pois ali é o centro para onde tudo converge e ali é o momento eterno para onde todos os efêmeros acontecimentos da vida também convergem: *uno mundus* (unicidade da pluralidade do mundo) e *axis mundi* (eixo central do mundo) no *umbigo* do mundo: *omphalos*.

Este imaginário concêntrico da nave eclesial ainda se deixa entrever no momento final da construção, pela obra do construtor criativo que dialoga com o seu Criador ancestral, confraria dos pedreiros e Arquiteto, testemunhando outra centralidade orgânica: a *pedra-de-toque*. O pináculo no cimo da abóbada, ou ainda no cimo das torres, provém da palavra hebréia, *pinnah*, ângulo.⁸¹ Trata-se da *pedra angular* que é a primeira pedra, a pedra fundamental – assim como *kephas* (cabeça ou pedra) ou ainda *Simão* que passa a ser a “*pedra sobre a qual se constrói a igreja*”, nas palavras do “*pescador de homens*” ao seu discípulo, então, batizado *Pedro*. Esta é, ao mesmo tempo, a última pedra também, a pedra que reina no ângulo, o *capitel*. A pedra-de-toque que pode estar em qualquer lugar da construção – e não necessariamente nos quatro cantos do esquadro, nos remetendo ao já mencionado *arkân*.⁸²

Mesmo nas construções mais arcaicas como é o caso dos *dolmens* celtiberos esparsos na península ibérica e um pouco mais concentrados em *Euskal Herria* (País Vasco), em sua estrutura comum de quatro ou cinco lajes ao modo de paredes encimadas por outra laje como telhado, de tamanhos, geralmente, desconhecidos para pensar na construção por mãos humanas (daí o concurso mítico de gigantes, *Gentilak* – ao mesmo tempo, *gentios*, pagãos, para a sua construção). Estas *sorgiñetxe*, cabanas de bruxas (em língua euskera), diretamente associadas à potência feminina em função de sua ancestralidade, provavelmente, de fins funerários cumprem o mesmo dinamismo simbólico das construções posteriores. A entrada é, geralmente, orientada em direção ao eixo formado pelas estrelas *Sirius* e *Antares*, como tivemos a oportunidade de verificar *in locu*.

81. Guénon, 1989, p. 241.

82. Ibidem, p. 242-243.

Este pináculo ou pedra-de-toque que “*coroa*” a obra realizada (na linguagem arquitetônica e na linguagem alquímica), em geral, possui uma estrutura triangular (remontando os *dolmens* arcaicos), ou mais explicitamente, esférica. Tanto a primeira forma como a segunda nos remetem, simbolicamente, ao *vaso*, à *copa* ou taça que, na tradição do Graal de José de Arimatéia, é o cálice utilizado por *Christo* na última ceia e onde, em sua memória, bebemos seu sangue no vinho rubro. Esta constelação simbólica nos reenvia, então, ao simbolismo dinâmico do *coração*, ao centro do mundo e do corpo.

Veremos como este simbolismo árquico do coração desce do cimo da nave eclesial e se deita na cama dos comuns, pois os polos se complementam e se transformam.

Antes ainda, outro índice destas transformações está nos adornos, ao modo de pináculos, mas que não ocupam o centro da abóbada. Se encontram nas extremidades do telhado para, aparentemente, conduzir a água das chuvas na precipitação ao chão. Tais *chinesices* que povoam o barroco colonial, rapidamente, adotam a forma de *pombas* de asas fechadas nestas extremidades, tal como ocorrem com as pombas que pousam para descansar. Estas pombas assentadas nas extremidades do telhado são, como diria Bachelard, *uma reserva de voo*, prontas para alçar aos espaços. *Imago* da psique, símbolo perene da *alma*, a pomba branca vai assumindo, no imaginário católico-cristão, sua faceta masculina como expressão do *Espírito Santo*, entre o *Pai* e o *Filho*. No entanto, nas festividades e no cotidiano da cidade, a sua função protetora e comunicante das águas, reforça sua feminilidade árquica.

Do outro lado da cidade, no entanto, em sentido inverso da ascensão eclesial, os prazeres descem. Há um descenso libidinoso aos botequins que abrem o domínio do profano que não rivaliza com o sagrado, apenas o complementa. Integra, assim, a plenitude da vida em seus espaços de realização e nos momentos de orgia e entusiasmo. Acaso, não há no próprio termo a concepção sagrada de um encontro na alegria do deus? *En-theos-asmos...* Assim, la-deiam as vielas e ruelas que descem aos bares e prostíbulos. Não são avenidas amplas. Necessitam do sinuoso e da penumbra. Os estreitos viáticos se desenvolvem no anonimato dos personagens que percorrem seus meandros para o encontro do colo macio e tenro das *hieródulas* – das *prostitutas sagradas*,⁸³

83. Qualls-Corbett, 1999; Escóhotado, 2003.

junção e conjunção através do *gamós* (casamento), conciliação de contrários, acasalamento do *rei e da rainha, animus e ânima*.

As hieródulas são, mais propriamente, as *escravas sagradas*⁸⁴, aquelas que *consagravam-se* ao serviço de uma divindade (*Afrodite, Cibele, Ártemis, Hécate*, no mundo helênico; ou ainda *Ishtar* ou *Astarte*, no mundo semítico; ou *Ísis*, no mundo egípcio); e cuja ligação lunar e aos ritos de fertilidade agro-lunares são profundos e complexos. Muito antes da interpretação *pragmática e instrumental* do coito como ato reprodutivo, é preciso lembrar que a *coniutio*, conjunção carnal, nas sociedades tradicionais refere-se a um modo de *participação mística* que integra toda a corporeidade. A descoberta da participação ativa do homem nos segredos da procriação (já na Era Cristã), em contraponto à nossa história de 25.000 anos de sensibilidade arcaica da *arqueomemória*, é muito recente. Para a tradição quéchua, em Ameríndia, a primeira estrela, *vênus*, no horizonte crepuscular é *Chauptinanka*, a bela amante, *aquela que recebe*.

Neste sentido, tanto a união sexual com reis, sacerdotes ou estranhos, no templo ou nas estradas, traduzem um *ofício sagrado*, um “*sacrifício*” – em seu sentido etimológico. Tanto poderiam ser recompensadas com ou não e no caso de receber algum benefício, este integrava os fundos do templo. Dois aspectos importantes ainda a serem ressaltados são: em primeiro lugar, o fato de não apenas as mulheres se dedicavam a este *ofício*, senão também que homens na situação de *homens-Lua* – na tradição frígia de *Cibele*, deusa-lua, são os sacerdotes *coribantes* (Curetes ou ainda *galos*) que se vestiam com trajes femininos para o *ofício*.

Em segundo lugar, evidentemente, não fazemos aqui nenhum juízo de valor nem apologia da prostituição, nem justificamos a exploração capitalista da venda do corpo (como matéria prima última na Era da ampliação do *Capital*), mas ressaltamos a anterioridade árquica e religiosa desta prática milenar e que, mesmo sob as vestes dos dias contemporâneos da “*profissionalidade*”, ainda permeiam, em certo sentido, as relações eróticas. Ainda que a sensibilidade mítica patriarcal do gozo fálico se esgote em si mesmo e perca de vista a dimensão mística da participação no *Outro*; a sensibilidade matril do gozo do *Outro*, é o movente próprio da conjunção mística. A posição medial estaria no *tertium datum* (o terceiro elemento incluído na lógica binária) do gozo

84. Brandão, 1991, p. 561-562.

do *sentido*, denominado de *falanjo*, como terceiro sexo, terceira possibilidade, terceira sensibilidade, domínio do simbólico:

O próprio termo cunhado por MDMagno, que retoma a questão milenar sobre qual é o sexo dos anjos, vem a fornecer tais elementos para análise: FALANJO⁸⁵ – termo que inclui a FALA associada a uma existência divina, sobrenatural mesmo, a do ANJO. A via que o próprio termo, enquanto tal indica, é a de ORDEM OUTRA, extremamente particular ao sujeito falante, ordem que, ao problematizar uma questão que, embora isolável no reino animal enquanto de algum modo resolvida, no campo do falante terá, situando-se de modo decisivamente excêntrico à bipolarização macho-fêmea, uma terceira postura original: somos as bestas divinas... divinizadas por um sopro.⁸⁶

No mesmo sentido, as sacerdotisas do prazer, pela via corporal ou pela via consagrada, no coito ou na oração, no beijo carnal ou no ósculo, buscam uma *participação mística*. Assim, Clarice Lispector (1920-1977) e Teresa de Ávila (1515-1582) são herdeiras de um mesmo amor: “*É hora de dormir, diz ele, é tarde. Num gesto que não era o seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. Por outro lado, o amor é aqui o amor sem limites da mística, amor que não poderia se dirigir a Outro senão a Deus, no êxtase do sujeito perante o absoluto da criação, amor que se dirige para alguém ou para além do que se vê e ao qual só poderia ter sido levada, ainda que momentaneamente, pela cegueira*”.⁸⁷

Curiosamente, as hiérodulas, já à época histórica, “*ao menos em algumas regiões da Hélade, em lugar de oferecer sua virgindade e seu corpo à deusa-Lua, as mulheres ofertavam-lhe a cabeleira*”.⁸⁸ Haveria isomorfia e fidelidade maior à constelação de imagens de um vigoroso imaginário? Serão, precisamente, os fios do cabelo, isomorfos aos fios do destino das Moiras e Parcas, matéria pri-

85. Relembramos aqui o fato de que na cosmologia guarani são os *guyrá*, *pássaros-alma* (a exemplo, talvez, do *falanjo*), que sinalizam o tempo da aprendizagem, pois as crianças são os barulhentos pássaros que voltam à casa para brincar, se refrescar, se alimentar e alçar voo novamente. Doce medicina do *colibri* que constrói casas de abrigo, sem paredes. *Pharmakon* necessário ao nosso furor pedagógico, furor gestor e furor epistemológico.

86. Jorge, 1988, p. 191.

87. Jorge, “*A Iniciada sem Seita*”. In: 1988, p. 103.

88. Brandão, 1993, p. 562.

ma de toda tecelã alma-parceira do Criador, marca indelével do dinamismo dos fios d'água dos rios e do fio de sangue menstrual a singrar e sangrar os caminhos; serão os fios do cabelo, a oferenda e a marca sacrificial da consagração.

As moçoilas exibem sua cabeleira, feminilidade arbustiva, na prática da sedução para os rituais de entrega. As noviças exibem a sua falta (o cabelo cortado, tosado), marca dos rituais de entrega ao *Amado*, na feminilidade arbustiva do âmbar, lágrima-resina da oração⁸⁹ nas contas do rosário. As primeiras exibem o corpo em linhas insinuantes no jogo do *desvelar-ocultar*; as segundas, ocultam o corpo e suas linhas, sob o hábito católico, devotadas ao *Amado*. Em direções opostas, ambas, a *amante* e a *irmã mística*, participam do mesmo universo matrial em que as pulsões e a espiritualidade se transformam reciprocamente.⁹⁰

De volta à cena dos segredos, na comunhão gaélica da beberagem, o êxtase corporal acalma a vigilância racional. Os segredos do corpo acompanham o convite das tortuosas artérias da cidade em busca de seu clímax noturno até o orgasmo no organismo vivo dos espaços e tempos. Assim como vivenciamos a mística no espaço sagrado (*erótica da alma*), o erotismo é a *mística do corpo*. As pedras testemunham os risos e gozos que se amalgamam em seus cimentos, na fumaça inebriante do ar saturado que impregna os madeiros, portas e janelas, batentes e frontões espiritualizando os sólidos que, assim, se desmancham no ar até os raios matutinos de outros tempos, subidas e descidas, dourando, a partir daí, as memórias do descenso anterior. Diz Bachelard:

89. Pierre Solié nos lembra que o *logos spermátikos*, a pulsão erótica e fecundante que acompanha a palavra (segundo nascimento masculino), dialoga também, pela intermediação de *Eros*, com a virtude e a solidariedade, *ágape* e *caritas* – perceptível, entre outras tradições, na tradição cristã – como seus guias espirituais e recipientes. Neste sentido, o *logos spermátikos* se complementa em *logos hystericos* (coração-útero), segundo nascimento feminino (Solié, 1985, p. 77 e 21). No domínio egípcio percebemos o mesmo movimento: o amor, hieroglifado na tradição egípcia no pássaro *Ba* (alma) e *Ib* (coração), nasce do renascimento de Osiris (anteriormente despedaçado no *diasparagmos* iniciático) provocado pelo insuflar (*animar*) a vida pelo seu falo a que se propõe, *Ísis*, sua irmã-amante receptora.
90. “[...] tudo banhado pela fosca e esquerda luz de um sexo mítico. Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma idéia: sou orgânica. E não me indago sobre os meus motivos. Mergulho na quase dor de uma intensa alegria – e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens” (Clarice Lispector *apud* Lima, 1976, p. 187).

O marceneiro da vila havia cortado, no meio de cada postigo das janelas, dois corações para que o sol da manhã despertasse, assim que surgisse, os moradores. Por isso, à tardinha e tarde da noite, pelas duas aberturas dos postigos, o lampião, nosso lampião, projetava dois corações de luz dourada sobre o campo adormecido.⁹¹

A mesma *imago* do coração que fruímos no espaço sagrado convocando o rubro vital e o dourado vibrante, retorna aqui no *espaçotempo* erótico-profano. Ambos requerem este clímax crepuscular, rubro-alaranjado – e então, de maneira gnóstica, percebemos que o crepúsculo é o coito entre o dia e a noite, mística do espaço e erótica do tempo.

Toda mulher nua encarna a “*prakrti*”. A mulher não deve ser tocada para o prazer corporal, mas para o aperfeiçoamento do espírito, como precisa o Anandabhairava. Deve-se, portanto, olhá-la com a mesma admiração e o mesmo respeito com que se é levado a considerar insondável segredo da Natureza, sua ilimitada capacidade de criação. A nudez ritual da ‘yoguni’ possui um valor místico intrínseco: se, diante da mulher nua, não descobrimos em nosso ser o mais profundo a emoção que se tem diante da revelação de um Mistério, não há rito – há, apenas um ato profano.⁹²

Nesta mesma perspectiva arrabalde, se estruturam as antigas juderías e os labirintos da periferia. Não ocupam o centro, mas se espraiam em círculos concêntricos que vão aglomerando e assomando os *novos* que se incorporam ao corpo da cidade. Estes conglomerados, pequenos e numerosos, vão se estruturando, aleatoriamente, constituindo as passagens estreitas e labirínticas do que é marginal. Neste sentido, historicamente, nas cidades ibéricas (assim como nos seus desdobramentos barroco-coloniais na ameríndia), o *cristão-novo*, judeu convertido, é apenas tolerado enquanto ocupante de uma região delimitada, periférica e de difícil acesso. As escadas das *juderías* são um excelente exemplo desta organização espacial, em contraposição, ao lugar central que outrora ocuparam a sinagoga ou mesmo a mesquita, equivalentes da igreja cristã-católica. O que seriam as favelas senão juderías atualizadas?

91. Bachelard, 1989, p. 106.

92. Eliade *apud* Lima, 1976, p. 20.

Desta ocupação *espaçotemporal*, o fluxo vital da cidade nas circulações dos desejos e dos medos se espraia pelo seu sistema sanguíneo arterial: as ruas, as vielas e becos. Já vimos como as artérias “*descem*”, libidinalmente, circulando os desejos, mas, sobretudo, os becos nos deixam perceber, de maneira intensa, o medo que os confins materializam. A parede de pedra que finda a via, o muro que interrompe a rua, o beco é a expressão mais aguda da finitude: não há saída. Ali se acumulam os dejetos, os entulhos, a circulação formigante dos bichos e insetos que habitam as escuridões. O beco esconde os cúmplices da finitude, o bestiário social, as execuções e as atrocidades, os gritos e pedidos de ajuda que ninguém ouve. O beco acolhe aquilo que ninguém quer ver e o que todos querem esquecer. É o epicentro do não-lugar e do não-tempo, do interdito. Uma “*cracolândia*” atualizada com seus drogaditos, tráfico, sem-tetos, sem direito de fala ou cuidado, dejetos no beco-sem-saída do capitalismo, pouco a pouco tomando, da periferia ao centro. Não é conquista, mas tentativa de sobrevivência de quem dorme durante o dia para sobreviver à noite.

*suja, sangrenta, cuspidá,
triste e assassinada
a herdamos
dos senhores e seu senhorio.
Como lavar teu rosto,
cidade, nosso coração,
filha maldita,
como
devolver-te a pele, a primavera,
a fragrância,
viver contigo viva
fechar os olhos e varrer tua morte
até ressuscitar-te e florescer-te
e dar-te novas mãos e novos olhos,
casas humanas, flores na luz!⁹³*

93. “Cidade”, *Últimos poemas*, Neruda, 2017, p. 125-126.

Ao contrário, ao lado da centralidade da nave eclesial ou do templo, habitando todos os instantes há a praça e seus olhares. Epicentro para onde os caminhos e os tempos convergem. Praça onde se sentam para prostrar, negociar, ler ou trocar olhares. Floração da cidade, a praça condensa todos os jardins no jardim comunal da cidade, para onde olham todas as flores dos balcões, das sacadas, das floreiras. Lugar e tempo dos murmúrios, das cançonetas, das bandas e dos coretos. Lugar festivo, por excelência, palco das manifestações efusivas e descontentes, plataforma diletta dos políticos (na nostalgia da *ágora* ateniense), a praça revela o tempo também dos excluídos e perdidos da cidade e do sistema: bêbados, prostitutas das ruas, cães vadios, pintores e poetas. Espaço democrático, a praça, é onde a *marginália* divide com os cidadãos a circulação igualizante do espaço horizontal e se fazem visíveis. Os souvenirs e presentes nas barracas e lojas da praça se oferecem no auxílio da memória, os postais estandardizam o olhar canônico, as bancas de jornal exibem a praça literária dos periódicos, alguns cafés umedecem os lábios solitários do observador.

Mas, a praça apenas prenuncia outro *espaçotempo* fundamental nas cidades que é aquele das trocas e do comércio: os mercados e as feiras. Desde o colorido esfuziante das frutas e grãos, brilhando ao sol dos espaços abertos, entre os jargões e pregões populares até os mercados mais lúgubres, escondidos sob o abrigo de algum galpão; os mercados e as feiras se prontificam a dar o testemunho da frutificação do lugar. Seus frutos, seus artesanatos, sua arte, seus hábitos, costumes, as matérias primas da gastronomia – tudo se torna objeto de comércio e troca, inclusive as esperanças, as angústias e as comemorações. A linguagem universal do vendedor faz do espaço dos mercados, o centro nevrálgico da vida cidadina. De seus restolhos também se dá testemunho do que circula pelas almas e bocas. O velho “homem-da-cobra” interiorano que se aventura na cidade com suas panaceias a lembrar alguma natureza perdida.

Na fruição da cidade, os restaurantes e seus cheiros fazem da cidade, uma cidade degustada e deglutida. Das vidraças que miram o movimento das ruas convidando ao balcão e mesas de seu interior ou do letreiro que indica o restaurante escondido sob o disfarce das edificações semelhantes, a busca do prazer gastronômico avança para as escadas ou para o abrir das portinholas do cenáculo da degustação.

As práticas simbólicas seculares do lugar se materializam nos pratos, nomes listados no cardápio, costumes e partilha da alimentação em rituais muito característicos e marcados pela aprendizagem *engordante*: se acrescenta, deliciosamente, ao nosso repertório, novas obsessões culinárias (saborosas atualizações da obra alquímica), novas práticas do servir. É aqui, nos restaurantes, botecos e comedores que a prática fraterna do “*servir ao Outro*”, devidamente mascarada pelas motivações econômicas ou das práticas do ofício, se atualiza em toda intensidade. O orgulho e a satisfação do *bem servir*, do prazer da degustação, da partilha de um universo, absolutamente, íntimo como é o das coisas que ingerimos, delinea o campo dionisíaco que se abre ao atravessar os umbrais ritualísticos da portinhola guardados pelos guardiões do cheiro.

Outros guardiões silenciosos – ou nem tanto – se espalham pelo conjunto arquitetônico e nos contam da rivalidade entre aqueles que pretendem organizar o tempo. De um lado, os velhos sinos e campanários com sua herança ferreira telúrica e marcados pelo tempo da religião; de outro lado, as torres com seus relógios, deslizando ponteiros, milimetricamente, pensados, planejados, ocultando a herança maquinal das engrenagens por trás dos algarismos das horas digitais. De um lado, é o tempo que reverbera em direção a *kairós* – o tempo primordial da repetição. De outro, é o tempo que cronometra em direção à voragem de *chronos* – tempo que se economiza na racionalização da vida. No entanto, por mais paradoxal que pareça, nas atualizações mais recentes, o campanário acolhe o relógio e o sino “*se dobra*” à marcação das horas. Mas, o aparente convívio entre os dois no mesmo espaço das alturas da torre da igreja não é tranquilo. Remonta, a todo momento, os dilemas entre a religião e a racionalização. Entre o tempo para si e tempo de si. Entre o espaço sagrado e o espaço profano. Então, o padre, em seu missal, reclama da falta de participação dos moradores do lugar nos santos ofícios.

Se os campanários e os relógios se ocupam da marcação do tempo, as placas, os letreiros e as inscrições se ocupam das marcas do verbo na delimitação dos espaços. Uma estética plural e, ao mesmo tempo, de muita unidade (em alguns casos é possível identificar a matriz cultural de uma comunidade pelos seus grafismos: o árabe, o eskalduna – vasco –, o andaluz, o hebreu, são alguns exemplos). Entre o colorido das placas a indicar e delimitar espaços, os olhos se deliciam com o *espaçotempo* que se condensam nas palavras. Cada

nome, cada especialidade, cada lar ou ofício, tem sua caligrafia própria. O ser se desperta no cuidado da inscrição que se constitui em fixação do *logos*, isto é, fixação do verbo, da palavra-alma, sobre a superfície da madeira, do metal. Este é um aspecto que se perde nas atualizações eletro-eletrônicas dos luminosos e néons unidimensionais.

A fruição da paisagem histórica, em geral, principia, exatamente, onde, geralmente, também termina: nas estações de trem e rodoviárias. São os itinerários da chegada e também da despedida. *Locus* privilegiado da ambivalência, as rodoviárias e estações de trem – ainda que os veículos determinem especificidades próprias – possuem espaços que concentram, em escala menor, as potencialidades da cidade. São pequenos restaurantes, pequenas lojas, algum jornaleiro, mapas e planos das ruas. Indicações de direção, vagarosamente, traduzidas e estudadas. Antecipam os itinerários e as jornadas. Por isso, a condensação da cidade própria em seu terminal.

Os souvenirs antecipam os marcos, os monumentos, as práticas tradicionais, o pitoresco. De outro lado, na despedida, remontam a memória: cada pequena lembrança, comprada ou não, encerra um percurso jamais esquecido. Incorporado ao percurso formativo do geógrafo, do viajante e do romancista, a despedida da região – toda condensada no terminal rodoviário ou de trem – assume o valor de uma nostalgia intensa. No campo de forças da saudade do rincão natal e a perplexidade e a ansiedade que cedem lugar a um carinho já tornado familiar pelas descobertas e pelos despertares, a cidade e sua paisagem se instalam na alma do fruidor. Retornará? Só o destino do caminhante poderá responder.

Entre os burburinhos e os silêncios da paisagem, a fruição do patrimônio possui esta magnificência de que a arquitetura é portadora: nos subsume. Nos instalamos no *espaçotempo* do lugar outro que, crepuscularmente, transita do desconhecido ao familiar. Do *locus* ao *domus*. Neste sentido, nenhuma estratégia de marketing pode substituir ou iludir o fruidor em sua relação direta com os espaços e tempos materializados nas construções e nas pessoas. O simbolismo primordial da organização do espaço e sua dimensão temporal nos precipitam na viagem árquica ao encontro de nós mesmos, ao despertar do Ser, como o mestre Bachelard nos diria. Por isso, se constitui no exemplo que mais me agrada da *jornada interpretativa*, como exercício mitohermenêutico. Não é necessário “*decodificar*” nenhuma intriga, trama ou narrativa

mítica, nem folhear grossos manuais mortuários de símbolos sem alma. É a corporeidade do fruidor que dialogará com as pedras, madeiras, pessoas, bronzes, olhares, vidros na duração de sua profundização,⁹⁴ no despertar morno da consciência, tal como o sonhador de vela e sua ampulheta.

Uma última palavra sobre os alicerces desta fluidez de Ser.

São os rios e braços de mar que lambem e nutrem a terra, que se escondem no precipitar sobre os córregos e riachos na teia líquida subterrânea dos lençóis sob a cidade ou vilarejo, os rios e braços de mar, que finalizam o percurso da água primaveril das nascentes em direção ao encontro final no abraço descomunal do velho mar; que se constituem nos alicerces do espaço e do tempo da cidade e sua paisagem. Paradoxalmente, a solidez das pedras e das construções é devedora desta fluidez líquida da água. Os moinhos de água que se espalham por aqui ou por lá, guardam em sua memória, a fabricação do tempo primordial que alicerça a percepção do tempo que passa, das estações que passam, do movimento. Todo moinho de água, assim como todo cais de porto, toda marina, marinha ou fluvial, guarda no movimento das águas a marca primeira do ritmo de nossa existência, fluxo e refluxo sanguíneo do batimento cardíaco da *mãe-amante*.

Sobre esta fluidez temos as pontes que ligam os caminhos no arco sobre a corrente de água, torrente da jactância. Sobre as pontes, retilíneas ou em arco,⁹⁵ nos debruçamos para contemplar, do alto de nossa estabilidade observadora, a voragem da fluidez que corre em direção ao mar. Contemplamos o espelho da água tranquila que, narcísica, se apaixona pelos céus e nuvens. Mergulhamos nos devaneios do devir que se escondem na cabeleira do rio e seus fios a reclamar o pente e o espelho, cabeleira de *Shiva* que, de seus fios, dá nascimento ao *Ganges*. Nos deixamos levar pela musicalidade fresca do, eternamente, o mesmo. É este ritmo da repetição que nos introduz no tempo primordial, a que nos convida a ponte hermesiana. Ao seu lado, o peregrino deposita flores ou uma pedra a mais na *herma*: pequeno montículo de pedras em homenagem ao protetor(a) dos caminhos.

94. O mestre russo, Nikolay Berdyaev, já nos advertia que nestes campos não há como explicar um mistério. A tarefa se converte em *profundizar* um mistério (Berdyaev, 1936).

95. Guénon, 1989, p. 340-342.

A comunicação entre a imaginação lítica das pedras nas pontes se dá com o universo ctônico das serpentes, reforçando a constelação hermesiana. A ponte na forma de *arco-íris* sinaliza a aliança da terra com os céus, assim como no *Gênesis* (9, 12-17) cristão,⁹⁶ também possui sua forma na tradição yorubá sob a figura de *Oxumaré*, serpente arco-íris andrógina que fecunda a mãe-mar-lama, *Nanã Buluku*. Ou ainda na *serpente verde* de Goethe que se transforma em ponte e depois se fragmenta em pedras-diamantes.⁹⁷

É este ritmo entre a estabilidade lítica e a serpenteante corrente que nos impulsiona a fazer parte desta concretude líquida e deslizar sobre ela, singrando o fio d'água, seja na barca, no navio, na nau, na jangada... a empreender a jornada para além das terras. Aqui percebemos o *eterno retorno à ancestralidade*. Na tradição cristã, a pedra fundamental, que observamos na construção do templo, constitui a concretude líquida da destinação: *Simão Pedro*, será a pedra, a cabeça da igreja (como corpo) e, portanto, pescador de homens – as sandálias (*crepida*) do pescador voltam ao mar. Sob o lusco-fusco do *crepusculum*.

Ancestralidade aqui entendida como o traço constitutivo de meu processo identitário que é herdado e que vai além de minha própria existência. Portanto, a conjugação em primeira pessoa reafirma o caráter pessoal desta relação com o traço herdado que se soma aos demais fatores formativos no processo identitário e seu percurso. Assim sendo, não se considera a identidade como um bloco homogêneo e imutável, mas como um processo aberto e em permanente construção no qual dialogam vários fatores determinantes, escolhidos ou não, em contraste com a alteridade (com a *otredad*) com que nos relacionamos: “*A América Latina é vontade de encarnação, um querer e uma busca [...] Ao contrário de outras literaturas que se opõem a uma realidade concreta, palpável, a nossa vai contra uma imagem, contra a ficção do outro. Daí sua vontade de presença, seu desejo de encarnação*”.⁹⁸

96. “E eu convosco estabeleço o meu concerto, que não será mais destruída toda carne pelas águas do dilúvio e que não haverá mais dilúvio para destruir a terra. E disse Deus: Este é o sinal do concerto que ponho entre mim e vós e entre toda alma vivente, que está convosco, por gerações eternas. O meu arco tenho posto na nuvem; este será por sinal do concerto entre mim e a terra”.

97. Sobre os brinquedos recifenses, mestra Danielle afirma: “se houver interesse em se aproximar e aceitar seu papel de orientador, ele então levará até as ricas pedras brilhantes. Pedras preciosas que sempre simbolizam a riqueza interior, a intimidade mais profunda do ser” (Pitta, 1984, p. 63).

98. Almeida, 1997, p. 89.

Aqui se evidencia que o *omphalos*, umbigo do mundo, está no interstício da cidade entre a ascensão ao alto do coração sagrado (nave eclesial dormitando entre as torres-seios) e o descenso libidinal às penumbras das vielas e ruas do púbis, *rosa do mundo*. No conhecimento crepuscular, a fruição nos testemunha que o corpo da cidade é uma *mulher*, e assim, “o corpo (da mulher) significa”.⁹⁹

Coimbra, Porto, Lisboa, Compostela, Bilbao, Donostia, Madrid, Toledo,¹⁰⁰ Ávila, Barcelona, Ouro Preto, Mariana – de maneira mais explícita e vivida. Assim cantam os poetas não por licença poética universal, mas por um materialismo simbólico árquico: “Daí o corpo da mulher, região da beleza (a paisagem natural/feminina do humano) ser o apoio sensível para a expansão da consciência amorosa. O corpo (da mulher) figura a fascinação... o teu corpo, emocionado de amor, signo vivo da fascinação, coincidentia oppositorum, ideograma e som da paixão. Basicamente, a arte (‘devotio’) é o extravio pânico, e o lugar desse extravio é (o corpo) a consciência da natureza, i.e., o reflexio”.¹⁰¹

Consciência da natureza, pela reflexão, no próprio corpo e a vivência do atemporal no espaço, reforçam na noção de ancestralidade o fato de que a herança ancestral é muito maior e mais durável (grande duração) do que a minha existência (pequena duração). Esta herança coletiva é patrimônio do grupo comunitário a que pertencemos e me ultrapassa. Desta forma, temos com esta ancestralidade uma relação de *endividamento* na medida em que somos o devir que este passado possuía e nos cabe atualizar as suas energias mobilizadoras e fundadoras. Num resumo: nossa dívida com a ancestralidade é sermos nós mesmos.

Outra característica da ancestralidade é que em *situações-limites* (Jaspers), nas quais temos nossa própria sobrevivência em risco, a ancestralidade nos abre e nos apresenta possibilidades de religação com nosso tecido social originário: nos religa aos nossos. Desta religação, possibilitada pela vivência

99. Lima, 1976, p. 216.

100. Lembremos de passagem que Toledo, enquanto capital da Espanha até o séc. XVI, reunia na cidade as culturas cristã, muçulmana e judaica, em convívio de aprendizagens recíprocas, num modelo precursor de interdisciplinaridade, convívio intercultural e incremento das ciências e das artes. A partir da assunção dos reis católicos, Isabel e Fernando, se inicia a perseguição aos árabes e judeus e a cisão entre o conhecimento oriental e o ocidental. Neste momento, a capital passa a ser Madrid, sintoma dos novos tempos.

101. Lima, 1976, p. 217.

limítrofe, temos uma outra maneira de ver o próprio mundo e a nós próprios numa re-leitura das coisas, *relegere*, em que transformamos o nosso olhar, as nossas atitudes e nossas relações.

O velho mestre Guénon,¹⁰² ao tratar da *Grande Tríade* no conhecimento tradicional de fundamento gnóstico, no tempo *tríplo*, nos alerta que *passado, presente e devir* possuem relações diretas com as representações espaciais do *céu, do homem e da terra*. No entanto, a única certeza simbólica e ontológica é a centralidade do homem no presente.¹⁰³ A partir deste *omphalos, centro do mundo*, os dois pares da tríade se combinam de modo tecelão: tanto podem ser retalhos identificáveis na sua separação possibilitando uma nova leitura, como podem ser retalhos costurados, religados. Podem ser membranas como podem ser juntas (*membruras*): urdidura. Podem se dar no devir celeste ou devir no húmus ctônico, podem ser dar no passado da criação original ou passado das pegadas sobre a terra, no caminho já percorrido, ou no caminho do devir.

[...] em verdade o tempo humano é um *kairós* significativo, como todo espaço vivido por nós, ligado às nossas percepções, nossas lembranças, nossos sentimentos, é um *topos* u-tópico, ousamos dizer.¹⁰⁴

Dependerá do iniciando nas suas próprias experiências com a verdade do seu próprio caminhar.

Diz Guénon que é indispensável que as poucas individualidades intelectualmente dotadas que possam ainda existir, por ter conhecimento da presente situação cosmológica, se transformem, graças à verdadeira realização interior, em uma luz no meio da escuridão. Assim, eles atuariam no respectivo ambiente como um eixo sustentador, o qual mediante apenas a sua presença influiria naqueles que não perderam a visão apesar da confusão generalizada [...] Sua ação seria imperceptível, mas real e efetiva, já que o saber absoluto se transmite em silêncio.¹⁰⁵

102. Guénon, 2004, p. 171-177.

103. "Aquele que escolheu o centro interior por morada, abraça de um só golpe de vista, tudo o que se encontra ao redor" (Angelus Silesius *apud* Biolcati, 1988, p. 155).

104. Durand, 1989, p. 234.

105. Biolcati, 1988, p. 162.

O silêncio destas duas possibilidades religantes: *re-ligare* e *re-legere*, abrem a dimensão *religiosa* (no sentido mais nobre do termo) de nosso contato com a ancestralidade e nosso despertar: “o importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora”;¹⁰⁶ assim: “quando a terra se converte num altar, a vida se transforma numa reza”.¹⁰⁷

Estas reflexões contemporâneas sobre a arquitetura, num quadro de capitalismo tardio e sob nova voga conservadora, traduzido em tempos liquidificados e amorfos de ressequidão em plena nova Idade Média, nos colocam como desafio o dinamismo simbólico das construções *espaçotemporais* ancestrais em suas rupturas pela dominação, aculturação, imperialismo consumista.

Mas, também nos colocam o mesmo desafio ao percebermos suas permanências, sejam como ruínas, como patrimônio tombado, seja como resistência simbólica a nos gritar em silêncio a *ânima* dos usos, abusos, frequências, abandonos, e condensações simbólico-energéticas que habitam toda construção humana, assim como a *palavra-alma* (na concepção guarani) se assenta sobre a morada do ser, seu próprio corpo sonoro.

Então, percebemos que a morada é sagrada, não por ter uma finalidade religiosa em seu sentido institucional, mas é sagrada por ser uma projeção do *corpoalma* como morada do ser. Na lição heideggeriana: linguagem.

E a pergunta infantil, que desafia o silêncio, retorna:

A catedral [...] quem foi que a construiu?

– O espanhol, com a pedra incaica e as mãos dos índios.¹⁰⁸

Se nesta *arquitessitura* podemos vislumbrar: “a *cripta da fé* no Ainda, de *esperança do Em Breve, e de amor do Sempre*”¹⁰⁹; Werá Jecupé, ao recuperar os fundamentos da ontologia e filosofia guarani, nos aponta a convergente visão ameríndia para a questão principal da *arquitessitura*: a morada. Onde e como habitaremos sob estes temporais? A resposta ancestral se encontra nestes ensinamentos dos nossos primeiros:

106. Couto, 2003, p. 53.

107. Couto, 2003, p. 93.

108. Arguedas, 1979, p. 15.

109. Durand, 1989, p. 238.

*Cheé, che ra'y namondo-uka
véiri ma va'éra; namboapyka
véiri ma va'éra*

*Nós e nossos filhos seremos revolvidos pela Terra
e nesse revolver proveremos palavras em pé pelo chão.
Sons andantes cantarão vidas, cada qual seu tom.¹¹⁰*

Uma coruja pode pegar pulgas à noite e ver o fio de um cabelo,
porém, se sair à luz do dia, pode abrir bem os olhos
e nem assim verá uma montanha

– Zhuangzi, sec IV aC.

No hay mucho que contar
para mañana
cuando ya baje
al Buenosdías
es necesario para mí
este pan
de los cuentos
de los cantos
[...]
aquí está lo que tengo, lo que debo,
oigan la cuenta, el cuento y el sonido.
Así cada mañana de mi vida
traigo del sueño otro sueño.

– Pablo Neruda, 2017, p. 68-70.

110. Tradição oral guarani *apud* Jecupé, 2001, p. 87.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Lúcia Fabrini. *Tempo e Otredad nos ensaios de Octavio Paz*. São Paulo: Annablume, 1997.
- ARGUEDAS, José María. *Os rios profundos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Indios, Mestizos y Señores*. Lima: Editorial Horizonte, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *A Chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989a.
- _____. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989b.
- _____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BERDYAEV, Nikolay. *Cinq Meditations sur l'Existence*. Paris: Fernand Aubier, Éditions Montaigne, 1936.
- BIOLCATI, Vicente Alberto. *La edad crepuscular: interpretación de la obra de René Guénon*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1988.
- BOLIVIA MANTA. *Churay! Churay! Musique traditionnelle des Andes – quéchua Music*. France: ASPIC Editions Suisse, s/d – arranjos de Carlos y Julio Arguedas, 1989.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Somos as águas puras*. Campinas: Papyrus, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico de Mitologia Grega*. 2 vols. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.
- CHANCOSA Sánchez, Blanca. *El Sumak Kawsay desde la visión de la mujer*. América Latina en Movimiento. Alternativas Civilizadoras: los viejos nuevos sentidos de humanidad, n. 453, p. 6-9, 2010. Disponível em: <<http://alainet.org/publica/alai453w.pdf>>.
- COCTEAU, Jean. *A dificuldade de ser*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DURAND, Gilbert. *Beaux-arts et archétypes: la religion de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1989.
- _____. *A Fé do Sapateiro*. Brasília: Editora da UnB, 1995.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.
- ESCOHOTADO, Antonio. *Rameras y esposas*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2003.

- ESTERMANN, Josef. *Filosofia Andina: estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala, 1998.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Práticas Crepusculares: Mytho, Ciência e Educação no Instituto Butantan – Um Estudo de Caso em Antropologia Filosófica*. Tese de doutoramento, ilustr., 2 vols. São Paulo: FEUSP, 1998.
- _____. *Música & Literatura: O Sagrado Vivenciado*. In: Porto, Sanchez Teixeira, Ferreira Santos & Bandeira (orgs.). *Tessituras do Imaginário: cultura & educação*. Cuiabá: Edunic/Cice, 2000, p. 57-76.
- _____. *A Pequena Ética de Paul Ricoeur nos caminhos para a gestão democrática de ensino: refletindo sobre a supervisão, a diretoria de ensino e a escola*. *Suplemento Pedagógico Apase*, v. II, nº 11, p. 1-6, 2003.
- _____. *Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi*. São Paulo: Editora Zouk, 2005a.
- _____. *Simbolismos da pedra fundamental para a nova biblioteca da FEUSP*. São Paulo: FEUSP, 2005b.
- _____. *O Espaço Crepuscular: mitohermenêutica e jornada interpretativa em cidades históricas*. In: PITTA, Danielle Perin Rocha. (Org.). *Ritmos do Imaginário. 30 anos de Pesquisa em Imaginário – Yle Seti, UFPE/CNPq Recife: Editora Universitária UFPE, 2005c, p. 59-99*.
- _____. *Espaços crepusculares: poesia, mitohermenêutica e educação de sensibilidade*. *Revista @mbienteeducação* (São Paulo), volume 1, número 1, jan./jul. 2008. Disponível em: <http://arquivos.cruzeirosdoeducacional.edu.br/principal/old/revista_educacao/pdf/volume_1/art10marcos.pdf>.
- _____. *Mito & Imaginação: concerto grosso para duo de sopro e cordas em fermata e ostinato*. In: WUNENBURGER, J. J.; ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R. (Org.). *Os trabalhos da imaginação: abordagens teóricas e modelizações*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2017, p. 215-239.
- _____. *Orides & Eurídice: a ânima de uma fontela*. In: WILLS, ALMEIDA & BECCARI. *Diálogos entre Arte, Cultura e Educação*. São Paulo: FEUSP, 2019.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos & ALMEIDA, Rogério. *Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.
- _____. *Antropológicas da Educação*. 3a. ed. São Paulo: FEUSP, 2019. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/318>>.
- FREITAS, Alexander. *A Matéria Diurna e a Matéria Noturna: o “Homem das 24 Horas” de Gaston Bachelard*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Ensino de Ciências, Instituto de Química/

- Instituto de Física/Faculdade de Educação. São Paulo: USP, 2003.
- GUÉNON, René. *Os símbolos da Ciência Sagrada: a importância dos símbolos na transmissão dos ensinamentos doutrinários de ordem tradicional*. São Paulo: Editora Pensamento, 1989.
- GUÉNON, René. *La Gran Tríada*. Barcelona: Paidós Orientalia, 2004.
- GUSDORF, Georges. *Professores para quê?*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- HIRATA, Ricardo Alvarenga. *O Rio da Alma: contribuições do simbolismo religioso e da psicologia analítica para uma reflexão sobre a crise ecológica no rio Tietê (uma proposta da Ecologia Arquetípica)*. Dissertação de mestrado em Ciências da Religião. São Paulo: PUC/SP, 2005.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *A Terra dos Mil Povos: história indígena brasileira contada por um índio*. 3a. ed. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, Série Educação para a Paz, 2000.
- _____. *Tupã Tenondé: a criação do universo, da terra e do homem segundo a tradição oral guarani*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2001.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KOPENAWA, David. Bem-viver: um aprendizado para a humanidade. In: *Revista IHU On-Line, Dossiê Bem-Viver, nº 340*, 2011. Disponível em: <www.unisinos.br/ihu/>.
- KRENAK, Ailton. Abertura em “Etnografia: Identidades Reflexivas”. In: SILVA, V. G.; REIS, L. V. S. & SILVA, J. C. (orgs.). *A antropologia e seus espelhos: a etnografia vista pelos observados*. São Paulo: FFLCH/FAPESP, 1994, p. 12-51.
- LIMA, Sérgio. *O Corpo Significa*. São Paulo: EDART, 1976.
- LUCAS, Margarida Herdade. Ao gosto do império - Apontamentos para o estudo da arquitectura civil quinhentista no Norte do Distrito de Leiria. *Cadernos de Estudos Leirienses*, n. 3, dez. 2014, p. 351-366.
- MARTINS-MACIEL, Erenay. *espaçotempo & ancestralidade de matriz africana em terras caboclas*. Dissertação de Mestrado em Educação. São Paulo: FEUSP, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora Livraria Freitas Bastos, 1971.
- MIYASHIRO, G. *Herms de orvalho e o voo da pedra em flor*. Porangaba: manuscrito, 2017.
- MORALES, Patrícia Perez. *Espaço-tempo e ancestralidade na educação ameríndia*:

- desdobramentos de Paulo Freire em Chimborazo, Ecuador. Tese de Doutorado. São Paulo: FEUSP, 2008.
- MORIN, Edgar. *La Méthode I: La Nature de La Nature*. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- _____. *O Enigma do Homem: Para uma Nova Antropologia*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *O Paradigma Perdido: a Natureza Humana*. 5a. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1991.
- MUNDURUKU, Daniel. *O Caráter educativo do movimento indígena brasileiro: 1970-1990*. São Paulo: Paulinas, 2012.
- NERUDA, Pablo. *Últimos poemas: o mar e os sinos [el mar y las campanas, 1973]*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2017.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés. *Filosofía de La Vida (Así No Habló Zaratustra)*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- _____. *Sensus (razón afectiva) – por una filosofía latina*. Anthropos Venezuela, año XVI, 2, 31:03-16, 1995.
- PACARI Vega, Nina. *Naturaleza y territorio desde la mirada de los pueblos indígenas*. In: Alberto Acosta y Esperanza Martínez (comps.). *Derechos de la Naturaleza: El futuro es ahora*. Quito: Abya Yala, 2009, p. 31-7.
- PAULA CARVALHO, José Carlos. *Antropologia das Organizações e Educação: Um Ensaio Holonômico*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1990.
- _____. *Hermenêutica e Mitocrítica das Estórias de Vida*. In: *Imaginário e Mitologia: hermenêutica dos símbolos e estórias de vida*. Londrina: Editora UEL, 1998, p. 53-75.
- PITTA, Danielle Perin Rocha (org.). *O Imaginário e a Simbologia da Passagem*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1984.
- QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. 3a. ed. São Paulo: Paulus Editora, 1999.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – tomo I*. Campinas: Papyrus, 1994.
- SARAYAKU. Sarayaku Sumak Kawsayta Ñawpakma Katina Killka / El libro de la vida de Sarayaku para defender nuestro futuro, mimeo, Territorio Autónomo de la Nación Originaria del Pueblo Kichwa de Sarayaku “Tayjasaruta”. Sarayaku, Ecuador (original en 2003). In: HIDALGO-CAPITÁN, Antonio Luis; GUILLÉN GARCÍA, Alejandro & DELEG Guazha, Nancy (eds). *Sumak Kawsay Yuyay: Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay*. Huelva (España) y Cuenca (Ecuador): CIM, PYDLOS y FIUCUHU, 2014, p. 79-102.

- SERRES, Michel. *Filosofia Mestiça: Le Tiers-instruit*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SOLIÉ, Pierre. *Mitanálise Junguiana*. São Paulo: Livraria Nobel, 1985.
- TATZO, Alberto & RODRIGUEZ, German. *Visión Còsmica de los Andes*. Quito: Abya-Yala, 1998.
- VALE, Elis Regina Feitosa & FERREIRA-SANTOS, Marcos. *Capoeiras de Elis: poética matril da ancestralidade em capoeira Angola*. São Paulo: FEUSP, selo Galatea, 2019. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/316>>.
- VIDALES, Carlos. *Arguedas: su corazón, rey entre sombras*. Cali: Estravagario Revista Cultural “El Pueblo”, n. 39, oct. 1975.

Este livro utilizou as fontes tipográficas
Antonio, Crimson e DIN Next LT Pro,
e foi terminado em maio de 2019,
em Curitiba/São Paulo.

IMAGINÁRIOS INTEMPESTIVOS: arquitetura, design, arte & educação

Esta antologia reúne textos que entrelaçam temas relacionados aos imaginários intempestivos da arquitetura, do design, da arte e da educação. A partir dessas distintas miradas, os olhares heterogêneos aqui elencados debruçam-se sobre a inquieta trama do contemporâneo. E o que é o contemporâneo senão o intempestivo? De um lado, é o instante de suspensão entre o tempo do *não mais* e do *não ainda*; de outro, o intervalo preenche entre a delimitação do *aqui* e a infinidade dos *arredores*. Sempre interpelados por tal sorte de temporalidade espacial, arquitetos, designers, artistas e educadores não se contentam apenas com o gesto de olhar e interpretar, mas se ocupam, no horizonte incerto da prospecção imaginativa, da tarefa indecifrável do *elaborar*, tão indispensável quanto inapreensível fora da colisão direta com o agora.