



# ENTRE GUICHÊS, CLICHÊS & PLAYBOYS NA ARQUITETURA

## AMONG WINDOWS, CLICHÉS & PLAYBOYS PRESENT IN ARCHITECTURE<sup>1</sup>

---

Fernando Fuão

*Fernando Fuão é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (1980), Doutor em Projetos de Arquitetura Texto e Contexto pela Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona-UPC (1987- 92) com a tese Arquitectura como Collage, Pós-Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia-UERJ sob a supervisão da Filosofa Dra. Dirce Solis (2011-12). Professor Titular da Faculdade de Arquitetura. (UFRGS).*

### RESUMO

Esse ensaio aborda a questão dos clichês e guichês na arquitetura, correlacionando a pedagogia da arquitetura e do urbanismo como algo análogo a uma repartição pública. Também considera como resultado integrante desse processo os clichês corporais de Vitruvius, Leonardo, Le Corbusier como referências nefastas à arquitetura, assim como o corpo playboy na arquitetura atual. Todos esses aspectos estão encadeados sobre uma crítica da arquitetura entendida como *A Pedagogia bancária na arquitetura*, onde se denunciam e se relacionam essas práticas pedagógicas da arquitetura ao que Paulo Freire chamava pedagogia bancária.

*Palavras-chave:* Paulo Freire, pedagogia da arquitetura, metodologia de projeto arquitetônico, representação arquitetônica, clichês, guichês.

### ABSTRACT

*This essay addresses the issue of clichés and windows in architecture, correlating with the pedagogy of architecture and urbanism as something analogous to a public office. It also considers the body clichés of Vitruvius, Leonardo, Le Corbusier as harmful references to architecture as an integral result of this process and brings up the playboy body in current architecture. All these aspects are linked to a criticism of architecture understood as *Banking Pedagogy in Architecture*, where these pedagogical practices of architecture are denounced and related to what Paulo Freire called banking pedagogy.*

*Keywords:* Paulo Freire, pedagogy of architecture, architectural design methodology, architectural representation, clichés, windows.

<sup>1</sup> Este ensaio é um capítulo de um texto maior, ainda não publicado, intitulado *A Pedagogia da arquitetura bancária*, onde se relacionam criticamente as práticas pedagógicas da arquitetura à pedagogia bancária de Paulo Freire, buscando detectar todos os elementos dessa prática nefasta na arquitetura, tais como: parasita, conta, prescrições, saques, arquitetura da opressão, ca(p)talização, domesticação, depósitos, formulários, arquitetônica, clichês, temas geradores, o inédito viável, referências bancárias, entre outros subcapítulos.

## GUICHÊS

O filme *Contos do subsolo* (*Notes from Underground*, 1995) dirigido e escrito por Gary Alan Walkow, trata-se de uma brilhante adaptação da novela de Dostoiévski, *Memórias do subsolo*, para o cinema. O romance de Dostoiévski foi escrito na forma de um diário na primeira pessoa, e de uma forma anônima cujo personagem principal é apenas conhecido como o ‘homem subterrâneo’. A novela se passa em São Petersburgo no século XIX.

Walkow, na adaptação, em vez de um diário, transforma o texto em uma confissão feita diante de uma câmera de vídeo, redefinindo a história para a Los Angeles de 1995, época em que foi lançado o filme. O homem do subsolo ou subterrâneo usa a câmera de vídeo como uma ferramenta confessional para refletir sobre as experiências mais dolorosa de sua vida. O personagem principal na adaptação de Walkow chama-se simplesmente Ted, um funcionário de uma repartição pública encarregado, curiosamente, da aprovação e licenças de projetos para construção. Tanto no filme como no roteiro não fica claro se ele é um arquiteto ou simplesmente um funcionário habilitado para isso; mas, no transcórre do filme, tudo aponta para que ele seja um arquiteto, dada a maestria e rapidez com que observa as incorreções das plantas. Ele trabalha atrás de um balcão, num guichê, para onde se dirige sempre a fila de arquitetos e construtores com suas plantas enroladas em canudos aguardando o atendimento para dar andamento no processo de licença de construção. No filme, a cenografia da repartição e sua burocracia opressiva é claustrofóbica, e quase kafkiana.

Ted, o homem subterrâneo de Dostoiévski, representa o patético papel de um funcionário público que aprova e reprova os projetos de acordo com seu estado de espírito. Tal qual no conto de Dostoiévski, é um ser repulsivo, amargo e autodestrutivo. Ted, já nas primeiras cenas do filme, confessa que era “um homem doente. *Eu acho que é meu fígado, mas eu me recuso a ver o médico, apesar de tudo, eu sou um homem maldoso. Tenho vivido assim por um longo tempo, costumava trabalhar no prédio do departamento, mas agora não. Eu era um mau funcionário público, era incivil e rancoroso*”. O personagem em seus depoimentos ante a câmera descreve-se também como um homem preguiçoso, obsessivo, aviltado e menosprezado por todos, entretanto vendose sempre como superior em relação aos que o rodeiam.

Se Ted é um arquiteto, ele não foi bem-sucedido, pelo menos financeiramente; mora num apartamento sombrio num porão: o cenário do apartamento de quarto-sala é franciscano, uma janela do porão tem

barras de ferro contra assaltantes e, dependurado, um ornamento prismático tipo floco de neve; alguns pequenos cactos cobrem o peitoril alto da janela, em pequenos vasos. Há uma cama antiga diretamente abaixo da janela. O apartamento é escassamente mobiliado. O ambiente de trabalho da repartição também é bastante simples; no filme, a porta da sala está fechada, e, quando abre para o expediente, entra a fila de arquitetos e construtores com seus projetos. O guichê se constitui num grande balcão onde três, quatro funcionários recebem e analisam, aprovam ou reprovam os projetos de arquitetura. E vão chamando sempre pelo ‘próximo’ da fila que chega a ultrapassar os limites da sala. Ted é um desses funcionários. Essa cena se repete durante três, quatro vezes ao longo do filme; destaco aqui uma passagem essencial para exemplificar e descrever o que é um guichê, e seu análogo como a orientação de projetos de arquitetura.

*“Um arquiteto de barba desenrola suas plantas no balcão de Ted.*

*ARQUITETO: Bom dia, senhor. Estou aqui com planos corrigidos para uma variação de estacionamento*

*TED: (levanta um dedo) Você não vê que estou ocupado?*

*ARQUITETO Claro. Sinto muito. Satisfeito com o pedido de desculpas do homem, mas ainda irritado, Ted retorna a sua leitura de um livro.”<sup>2</sup>*

Em outra cena, segundo o roteiro,

*“...Ted vira para a próxima prancha de um projeto e, com o talento dramático de um maestro da sinfonia, sua atenção se concentra em um canto da planta. O sorriso de Howard se encolhe.*

*TED: Hmmm ... esse encanamento está centrado. Howard estica o pescoço para ver o que Ted está falando.*

*HOWARD (arrogante): Certo ... o encanamento está centrado em todos os vasos sanitários dos banheiros.*

*TED: Mas este é um vaso sanitário de deficientes. O vaso deve estar a dezoito centímetros do centro para permitir a barra de apoio.*

*HOWARD: Oh, claro, é claro. O relator de parecer os preparou – é muito simples de mudar. Ted empurra os planos de volta para Howard.*

*TED: Então troque-os, e volte.*

*HOWARD: (atordoado) Você não vai me dar minha permissão?*

2

Disponível em: < <https://garywalkow.com/notes-from-underground> >

3 TED: *Esses planos não atendem ao código.*

HOWARD: *(suplicando) Um vaso deve ser movido dezoito polegadas! (Exclama). Ele bate no maço grosso de plantas. Ted está impassível.*

HOWARD: *Você quer dizer que eu tenho que passar outro dia aqui embaixo esperando na fila apenas para obter essa pequena correção aprovada? A confiança de Ted aumenta à medida que sua antipatia por Howard cresce.*

TED: *É a lei.*

HOWARD: *(sua raiva aumenta) Mas é um banheiro no terceiro andar, podemos mudar! Estou tentando começar a trabalhar na fundação! São apenas dezoito polegadas! Ted finalmente olha Howard nos olhos.*

TED: *Uma distância enorme ... no código.*

HOWARD: *Posso falar com seu supervisor? Ted aponta para seu supervisor, Anthony, que está sentado em sua cadeira de rodas trabalhando uma papelada de documentos.*

TED: *(secamente) Ele adoraria falar com você.*

HOWARD: *(fumaça) Ridículo!*

*Ted triunfantemente devolve a caneta-tinteiro ao bolso do casaco, enquanto Howard enrola ruidosamente seus planos xingando quando sai. A próxima pessoa na fila, Kathy, arquiteta, se apresenta no balcão e desenrola suas plantas.*

KATHY: *Olá.*

*Ela é uma morena atraente, elegantemente vestida. Ted timidamente baixa os olhos para suas plantas, com medo de olhar para ela. Ted age como se estivesse estudando atentamente seus planos. Ele respira fundo e olha para Kathy. Ela sorri de volta para ele. Ele fica nervoso e rapidamente volta o olhar para os planos. Esse olhar de olho estraga o drama de Ted. Ele olha para as plantas dela, distraído demais para se concentrar. Os outros funcionários estão atendendo outras solicitações. Anthony, supervisor de Ted, passa na cadeira de rodas, parecendo irritado. Anthony é um burocrata menor, estranhamente pálido por anos de servidão. Ted fica ainda mais constrangido, consciente de que seu chefe está por perto. Ted abruptamente carimba "APROVADO" nas plantas. Kathy parece surpresa.*

KATHY: *(sorri) Obrigado.*

*Ted lhe oferece um sorriso tímido e rapidamente abaixa os olhos novamente. Kathy fica intrigada com a timidez de Ted e se vira para sair. Quando Ted tem coragem de olhar para ela novamente, o sorriso nervoso de Ted se esvai<sup>33</sup>*

À medida que aprova e reprova os projetos, ele tem também a necessidade de aprovação de seus atos pelos outros, principalmente por seus colegas, que o desprezavam totalmente. Reprovavam. Tanto no conto quanto no filme, a relação do homem do subterrâneo consigo mesmo e sua relação com os outros estão misturadas de tal maneira que é difícil distinguir qual delas deu largada ao ciclo de influência mútua; mas ao longo do conto vamos percebendo, enfim, que Ted é um homem desprezível, desprezado.

Um guichê, não é simplesmente um espaço físico separado por um balcão ou uma mesa, ou uma janelinha de vidro (*window, counter*); o guichê é uma relação de poder que se trava entre a pessoa que necessita dos serviços que muitas vezes são necessários e o atendente, o funcionário. O sujeito do guichê tem o poder de encaminhar, aprovar, deferir e indeferir a solicitação, vide exemplos os guichês da Polícia Federal, da Receita Federal, dos setores de financiamento dos Bancos, do INNS, ou, mais especificamente ao tema pertinente aqui: o drama que se constitui a aprovação de um projeto de arquitetura para construção, atualmente, nos órgãos de aprovação municipais, entre outros. Trata-se de uma relação de poder na qual o funcionário desempenha com frequência o papel de opressor a seu belo dispor, à sorte de seus humores para conceder a aprovação ou reprovação, ou simplesmente engavetar a solicitação, os formulários. O solicitante torna-se uma possível vítima do funcionário, que pode, como no caso do filme *Contos do subsolo*, fazer com que o requerente retorne inúmeras vezes para a aprovação. E, a cada vez que vai com o problema anterior solucionado, o funcionário aponta-lhe outras impropriedades. Algo muito semelhante à prática de projeto arquitetônico nas salas de aula, onde o aluno traz as correções do assessoramento anterior e, normalmente, o professor aponta-lhe novas impropriedades, solicitando que reformule e traga, mais uma vez, na próxima semana. E assim se passa semana a semana até que o professor ou o funcionário se dê por satisfeito e ou termine o semestre. Foi exatamente essa situação de expedição característica de um guichê que me fez articular o filme *Memórias do subsolo* com a Pedagogia da arquitetura bancária de Paulo Freire. É esse procedimento pedagógico que é praticado nas salas de aula, no ateliers de projeto, que eu denomino aqui a "pedagogia do guichê bancário", e que certamente tem muitas histórias a serem contadas, por cada um que passou por esse processo.

No guichê sala de aula, o aluno apresenta o formulário, estende na mesa do professor seu canudo de papel ou suas pranchas, ou abre a tela do computador – leva seu próprio guichezinho –

para a apreciação do professor funcionário. Em outras situações mais disfarçadas, se estabelece que essa orientação e verificação do projeto é exposta a todos os colegas, no conhecido método do painel, no qual seu aluno fixa seu projeto na parede, no paredão e vai justificar seu projeto. A prática do painel sempre está sujeita às observações do professor, que certamente vai procurar apontar todas as impropriedades como assinalava Ted com destreza, fazendo círculos com a lapiseira nas partes que devem ser reformuladas; preterindo preferindo?? sempre as negatividades às positivities. Ele não consegue deixar passar sem desaprovar alguma coisa do projeto ou sugerir que poderia ficar melhor da forma que ele aponta. O drama que Howard padece com Ted é o mesmo que acontece com os alunos e grande parte dos professores de projeto. Uma relação de temor e raiva, ódio e submissão, e até de maldade como se autorrefere Ted.

O medo é uma das condições para a domesticação e formação do arquiteto; o velho regime disciplinar faz parte mesmo do adestramento, da formação para muitos professores. O aluno tem que penar. Aprender é sofrer. O aluno é sempre um refém antes mesmo de entrar em aula, dependente do humor do professor para sua aprovação e consequente obtenção dos créditos da disciplina. Tinha um colega que era um tipo biliático, bipolar, sua pele chegava às vezes a

estar amarelado esverdeado, fazia crueldades de todo tipo com alunos e alunas, que acabavam muitas vezes saindo dos painéis de 'orientações' chorando; alguns até desistiram da profissão. Na Universidade, a questão da pedagogia bancária e dos respectivos créditos é mais escancarada: basta observar que as disciplinas são computadas como créditos, e que, ao serem cursadas pelo aluno, lhe corresponderão aos respectivos créditos, que irão somar-se ao cômputo geral necessário para sua formação. Esses créditos aparecem nos extratos e saldos que chamamos de histórico escolar do aluno; ou, em outra terminologia: o prontuário do aluno. A pedagogia bancária também se alicerça na questão do tempo que o aluno no mínimo dispensa enquanto força intelectual, de seu corpo em estado de disciplinaridade, sentado e atento como corpo domesticado. Esse tempo, que se denomina carga horária, corresponde também a créditos.

Voltando ao guichê, é bom lembrar que palavra vem do francês *guichet*, que foi aportuguesado. Em francês quer dizer: pequena janela por onde se atende o público, uma janela, uma pequena janela (*window*) como a tela de um computador ou um celular. Não é de estranhar que as disciplinas de projeto arquitetônico realizadas em tempos de coronavírus, virtualmente, se assemelhem mais ainda à prática do guichê, da pedagogia bancária da arquitetura.



Figura 1 - Guichê arquitetura. Collage Rufino Becker. 2019

## CLICHÊS

4

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 23 ed. São Paulo. Paz e Terra. 1994, p. 37.

Para a arquitetura bancária, como disse Paulo Freire, é a “sonoridade da palavra e não sua força transformadora que importa. Ela opera basicamente em cima de clichês de repetição como dado alienante: Quatro vezes quatro, dezesseis; Pará, capital Belém”.<sup>4</sup> O discurso da arquitetura está abarrotada de clichês. Esses clichês funcionam não somente como clichês, mas têm a propriedade de nortear a construção de um determinado pensamento projetual, que deve culminar em determinadas formas arquitetônicas dentro de um paradigma no qual estão inseridos e, sobretudo, moldar um determinado tipo de corpo às condições da arquitetura. O clichê é a primeira coisa que se aprende, o mais fácil, o que se repete sem muito saber. É uma ideia já muito batida, uma fórmula muito repetida de falar ou escrever, um chavão. São termos que, pela utilização excessiva, acabam desgastados e inclusive desgastando o próprio discurso que querem representar. Embora na utilização do clichê pareça para os leigos que o aluno ou o professor arquiteto-urbanista, ou mesmo o profissional está falando com propriedade, de fato não é isso o que ocorre. Ao interrogar para explicar melhor, a maioria não saberá explicar o que realmente significa, ficará dando voltas em cima da palavra ou expressão. O clichê é de fácil repetição e causa efeito, é a frase que parece condensar todo um discurso, uma forma de entender e fazer arquitetura. Os clichês variam de tempos em tempos, conforme mudam os discursos.

5

Sandra Corazza. *Didaticário de criação: aula cheia, antes da aula*. XVI Encontro Nacional de Didática e Práticas de Ensino, ENDIPE - 23 a 26 de julho de 2012, FE/UNICAMP, Campinas. Livro 1, p.000279. “Aquele professor que se restringir a maltratar, ou mesmo triturar os clichês, pode estar agindo em prol de uma transformação por demais abstrata; e, assim, correr o risco de permitir que os clichês retornem, espalhem-se e voltem a agir. Desse modo, o professor pode até dar uma ‘boa aula’, segundo as normas tradicionais de ‘Como dar uma aula’ (Corazza, 1996); porém, a sua aula irá consistir, apenas, em uma aula-clichê. ‘Desde a perspectiva de uma didática da criação, a boa aula (no sentido tradicional) pode ser uma aula extremamente ruim; isto é, improdutiva, conservadora, obstaculizadora ou impeditiva da criação, da invenção, da fabricação do novo. Por isso, mesmo que ‘a luta contra os clichês’ seja ‘algo terrível’, como pode um professor evitar que a sua aula seja uma aula-clichê? Como pode um professor dar uma aula que não seja uma aula-dada?” Op. cit.; p. 279.

Como se referiu brilhantemente Sandra Corazza sobre o papel que os clichês desempenham na sala de aula tanto no professor como nos alunos, “É uma ingenuidade o professor pensar que, ao dar uma aula, está diante de um quadro vazio, de uma página em branco, de uma tela virgem, é um equívoco o professor acreditar que, para fazer uma aula, basta entrar na sala, fechar a porta, e dar a aula que quiser. É um erro o professor achar que a sua aula é inexistente; e que, ao fazê-la, poderia reproduzir uma aula que já funcionara como modelo exemplar. O verdadeiro problema do professor não é entrar na aula, mas sair da aula. Isso porque, antes mesmo de começar, a aula já está cheia, e tudo está nela, até o próprio professor. O professor carrega, encontra-se carregado, há cargas: ao seu redor, nos alunos, no currículo, no plano de ensino, nos livros, na escola. Antes que o professor comece a dar a sua aula, dela pode ser dito tudo, menos que se trata de “a sua aula”; pois a aula está cheia, atual ou virtualmente, de dados-clichês, os quais levam o professor a dar uma aula que já está dada, antes que ele a dê...”

6

Freire, P. Op. cit.; p. 37.

A aula possui “dados”, que estão prontos, são anteriores a ela, e a ocupam: a) em primeiro lugar, dados de “conhecimento e verdade”, que determinam aquilo que é ensinado (o conteúdo)

e a maneira como é ensinado (a didática); b) em seguida, dados sobre “sujeito e subjetividade”, que indicam o modo de subjetivação que a aula pratica e a identidade do Eu que ela requer; c) após, dados correspondentes à definição de “valores e critérios”, que são exigidos, postos, impostos, instituídos pela aula; d) e, finalmente, dados sobre a “vontade de poder”, que indicam a favor de quem e do que é realizado o confronto de forças na aula. Esses dados, que preenchem a aula, constituem **clichês**. Logo, são **dados-clichês**, que não funcionam apenas em uma ordem intelectual ou cognitiva, mas também psíquica, física, perceptiva, amorosa etc. Os clichês não representam, passiva e inocentemente, alguma coisa; mas produzem, ativamente, o conhecimento, o sujeito, o valor e o poder das coisas vistas, sentidas, pensadas, faladas, olhadas, escritas, lidas, desejadas, numa aula.

É que os dados são modos de ver e de falar; posições de sujeitos; regimes de signos; palavras de ordem; imagens de pensamento; códigos estriados; funções rígidas; sensações traduzidas em sistemas retílineos; narrativas explicativas e tranquilizadoras; e assim por diante. Trabalho preparatório que implica, antes de tudo, esvaziar, desobstruir, desentulhar, faxinar, limpar a aula. Assim, o professor vai varrer, esfregar, escovar a aula, para produzir a sua aula, cujo funcionamento subverta as relações dos modelos (os dados, os clichês) com as cópias (Deleuze, 1998). Para tanto, ele precisa identificar os dados (formações discursivas e não-discursivas), que ocupam a aula-dada; e, dentre esses dados, designar aqueles que constituem um obstáculo”<sup>5</sup>

Na arquitetura aprende-se desde cedo clichês como: ‘a casa é uma máquina de morar’, de Le Corbusier; ‘menos é mais’, de Mies; ou expressões patéticas como ‘a forma segue a função’, ‘arquitetura de rigor’, ‘arquitetura de qualidade’, ‘simetria’, ‘contextualismo’, ‘arquitetura autônoma’, ‘o sentido da arquitetura moderna’; e por aí vai, até que o educando vai fixando, memorizando, repetindo, sem perceber o que realmente significa quatro vezes quatro, e nem saber, no fundo, se ‘o menos é mais’ nem conhecer suas desastrosas e ridículas implicações. Ele é apenas uma caixa de depósito, embora seu desejo muitas vezes seja retrucar, reagir. Como disse Paulo Freire: “Não basta saber ler que Eva viu a uva. É preciso compreender qual a posição que Eva ocupa no seu contexto social, quem trabalha para produzir a uva e quem lucra com esse trabalho”<sup>6</sup>; mas hoje os professores de projeto e teoria e história da arquitetura não estão interessados na importância do contexto histórico político, estão apenas interessados no predicado de suas arquiteturas principalmente modernas e em sua retórica ainda colonialista europeia. Todo discurso parece comprometer-se com algum clichê, até mesmo os que pertencem aos

## CORPO CLICHÊ VITRÚVIO

discursos progressistas, que também se utilizam de clichês para divulgar suas ideias; começam como neologismos e acabam em clichês, como as expressões cartografias, nomadismo, errâncias, subjetividades, atravessamentos, exclusão, resiliência, sustentabilidade. Na verdade, somos atravessados o tempo inteiro pelo clichê: ele se introduz dentro da linguagem e do pensamento para assegurar o senso comum, embora muitas vezes se queira escapar dele. É preciso limpar, faxinar a sala de aula, a cabeça dos professores, a cabeça dos alunos, os planos de ensino e currículos.

Por outro lado, para alguns estudiosos do assunto, um clichê pode ser a forma de melhor se explicar um ponto de vista de um discurso, mas o problema é que a maioria dos clichês carregam uma carga opressiva, e muitas vezes ofensiva: tocam questões de cor, etnias, gêneros, deficiências e, sobretudo, econômicas – todos eles sempre com o objetivo por trás de colocar em superioridade um tipo humano opressor. Como disse Paulo Freire, *“exatamente porque não podemos aceitar a concepção mecânica da consciência, que a vê como algo vazio a ser enchido, um dos fundamentos implícitos na visão ‘bancária’ criticada é que não podemos aceitar, também, que a ação libertadora se sirva das mesmas armas da dominação, isto é, da propaganda, dos slogans, dos depósitos”*<sup>7</sup>.

A opressão sobre o oprimido ocorre com aquilo que inoculam dentro do oprimido – que não se sabe ainda oprimido: seu conteúdo são as teorias da arquitetura, a história da arquitetura, a ficção da história da arquitetura universal civilizatória, que são administradas por qualquer via. O aluno, na maioria das vezes, não tem capacidade de discernir uma teoria da outra, ou contestar; e, quando quer contestar, o professor aplica outro clichê, outro ‘dado-dado’ para desmontá-lo. Por exemplo, a maioria dos exemplos de arquitetura vem do *locus* do opressor, as referências estrangeiras de arquitetura e de arquitetos, ou mesmo das grandes capitais, o relato das viagens que os professores fazem ao exterior, os passeios de carro pela cidade; depois estes chegam à sala de aula e simplesmente ‘contam, contabilizam’ aos alunos – nem perguntam se querem ouvir ou não, ainda que muitas vezes sejam narrativas interessantes. Muitos dos alunos não têm carro, mal conseguem pagar uma passagem de ônibus e talvez nunca viajarão ao exterior, e, ainda por cima, têm que escutar os esnobismos e arrogância do professor. Professores arquitetos adoram fazer gênero, ironia, arrogância, esnobismo – são com frequência suas armas de defesa e ataque; seus corpos são generalidades, corpos clichês.

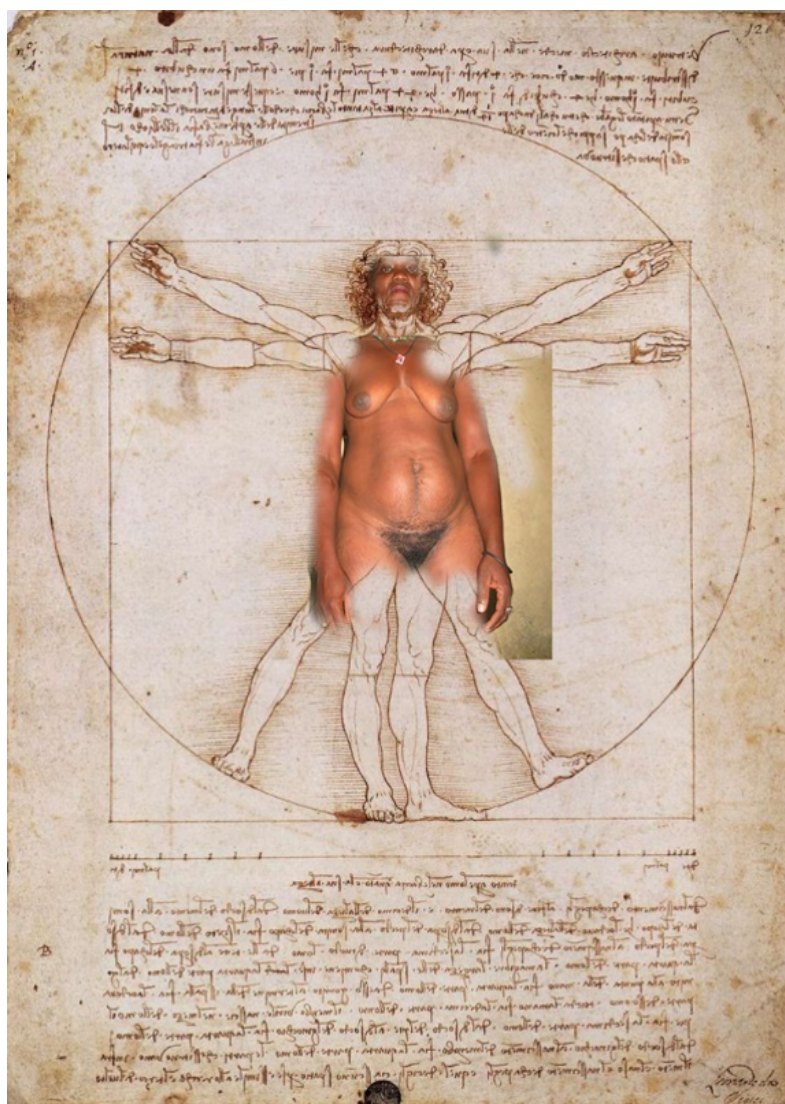


Figura 2 - Desconstruindo o corpo vitruviano. *Collage*. Fernando Fuão. 2020

Os clichês mais sutis se despejam sobre os corpos, principalmente o clichê do corpo eurocêntrico branco elevado a cânone. O corpo clichê é uma construção, toda uma fabulação do desejo sobre os corpos; uma imposição de padrões de beleza corporal que só dá frustrações por um lado e, por outro, um acentuado narcisismo em busca desse corpo ideal fantasmático. O narcisismo é também um modo de não aceitar o diferente: ‘é que Narciso acha feio o que não é espelho’, como diria Caetano Veloso. A diferença entre os corpos reais e a ideia de um padrão universal de corpo, tão almejada pelos gregos e pelos romanos, atravessa toda a história da civilização; o Tratado de Vitruvius e seu homem ideal, o cânone do homem universal renascentista de Leonardo da Vinci; essas referências corporais

7

Freire, P. *Pedagogia do oprimido*. Op.cit.; p. 43

Kothe, Flávio. *Vitrúvio revisto*. RES. Revista de Estética e Semiótica. Brasília. Volume 6. N.1. Jan/Jun. 2016. págs. 124-125. “Não por acaso, Vitrúvio dedica sua obra a César, a quem reconhece o direito de comandar o mundo por inteligência e vontade divinas. Embora também estude mansões particulares no campo e na cidade, ele se preocupa, sobretudo, com templos e prédios públicos, propondo que se sigam os modelos gregos, o que acabou acontecendo.” *Op. cit.*; p.129

atravessaram toda a história da arquitetura até chegar ao higienismo de Le Corbusier e seu *Modular*, com o imaginário do homem ideal corbusiano como um tipo atlético. Trata-se, enfim, de uma questão eurocêntrica, porque certamente o homem ideal de Leonardo da Vinci ou o *Modular* não teriam utilidade nenhuma para os nativos da América do Sul ou da África, com seus biótipos completamente distintos do europeu, e muito menos seriam referências para colunas romanas. A rejeição a tudo e todos que não sejam europeus é uma constante ao longo da fabricação da história universal; tanto é verdade isso que esses biótipos distintos ainda hoje são estigmatizados, classificados pelos europeus e norte-americanos como sub-raça ou ‘não humanos’; não somente por seu comportamento e cultura, mas precisamente pelo seu corpo e os usos que eles fazem. Por exemplo, os norte-americanos e espanhóis se referem aos sul-americanos como ‘sudacas’, ou mesmo ‘cucarachas’, por serem mais baixos. Do mesmo modo, a arquitetura que é produzida aqui e que não tem semelhança genética com os cânones da arquitetura europeia nunca deixará de ser para o colonizador um subproduto, ou não será considerada arquitetura. Infelizmente, modernidade e colonização são inseparáveis.

Por exemplo, *Por uma arquitetura*. 1983, de Le Corbusier, um dos mais ‘célebres’ livros da arquitetura moderna, pode ser visto hoje como um catálogo de propaganda dos meios de transporte e da tecnologia do início do século XX, um elogio ao clichê máquina ou uma ‘máquina clichê’ da arquitetura moderna. Nesta obra Le Corbusier retirou os modelos de transportes de revistas, e se propôs a utilizá-los sob forma de metáforas, muitas vezes quase literais, para a arquitetura. Essas formas arquitetônicas com alusão a carros, barcos, trens, aviões são tecnologias de deslocamento, descolamentos do chão. Como diz Rufino Becker: “Tanto o navio quanto o avião são desterramentos, assim como também o pilotis, eles tiram a relação direta do homem com a terra”, isolando-o, tornando-o um desterrado, um exilado em sua própria terra. Aeroplanos para os pilotis, o transatlântico para as habitações de multidões (*unité d’habitation*), ou carro para casa burguesa (*Maison Citroën*). Enfim, não só o desejo da casa como máquina de morar, mas também o pesadelo da cidade como máquina de viver; esse pesadelo deveria também produzir corpos-máquinas cada vez mais domesticados e com alto rendimento. A máquina está aqui como representação da domesticação da vida, símbolo não somente da organização, da disciplina, do controle e da higiene, mas também da luminosidade, fragmentação e individualização familiar. Funcionalidade perfeita: simbologia que desde cedo os alunos aprendem através da estética da máquina para morar, assim

como o menosprezo com a natureza a ignorar a verdadeira história dos oprimidos – e ainda escravizados – que acontecia enquanto aconteciam as vanguardas da arquitetura.

O professor e escritor Flávio Kothe escreveu uma excelente e excepcional análise sobre Vitrúvio em seu ensaio *Vitrúvio Revisto*, em meio a geniais descrições irônicas, Kothe explicita as fontes de opressão que perpetuamos até os dias de hoje cultivando os valores questionáveis como *utilitas, firmitas e venustas*. Considero esse um dos ensaios mais desconstrutores da arquitetura sobre Vitrúvio, e também de Alberti, que entra de carona e não se escapa dessa análise. O artigo é sugestivo também para correlacioná-lo diretamente com a *Pedagogia do oprimido* de Paulo Freire, e com o giro decolonial.

“*Marcus Vitruvius Pollio, arquiteto do século I a.C., escreveu ‘De architectura’, em dez livros que seriam para nós hoje dez capítulos, mas como quem constrói um palácio: cada livro tem um átrio de entrada, onde ele recebe o leitor, contando-lhe uma história interessante ou fazendo um comentário refinado e culto, antes de levá-lo a um setor determinado, em que vai mostrar algo sobre palácios, templos, fortalezas. Ele não está preocupado em construir moradias populares nem em fazer saneamento básico das cidades. Ele quer construir templos e prédios públicos nos quais se mostre a grandeza do César e do Império Romano. Para isso, estuda modelos gregos, como se os romanos tivessem de ser herdeiros do colonialismo grego e macedônio, o que eles estavam em vias de efetivamente ser. Para galgar postos em Roma, era preciso fazer guerras de conquista, com ao menos 5.000 mortos do outro lado. Júlio César foi um genocida, mas continua celebrado até hoje no mês de julho. Seguramente a guerra não é um rapagão bem sarado como os romanos apresentavam seu deus Marte. Os grandes homens da história foram maus. Os deuses greco-romanos são prepotentes e caprichosos, com pouco amor aos humanos. No Olimpo não havia um deus que representasse os pobres desamparados. A religião cristã adora como divino um pai que deixa matar o filho e um filho que se deixa matar (quando poderia fugir) para tomar o lugar do pai. Difícil é falar em “progresso” aí. Vitruvius tem três nomes, o que indica que ele fazia parte do patriciado romano, isto é, aquela classe que possuía escravos e propriedades, governava a cidade e o império. Ele adere plenamente à escravidão, ao imperialismo e ao belicismo romanos. Quando fala de uma escrava grávida, seu comentário é apenas que ela come mais e produz menos no trabalho, pois o feto comeria suas forças (em vez de valerem mais, por virem dois pelo preço de uma), vale menos por isso. Ele se orgulha de ser um homem livre, de viver do seu trabalho, mas não perde uma linha para defender os escravos, que eram obrigados a executar suas obras.*”<sup>8</sup>



Prosegue Kothe, tampouco, “Alberti, que dirigia as construções do Vaticano, não mostrava preocupação em construir moradias para os pobres e desamparados nem fazer reformas urbanísticas voltadas para os trabalhadores: eles que tratassem de imitar as mansões nobres para se sentirem elevados como os grandes.”<sup>9</sup>

Para os professores arquitetos, como explica Kothe, “a teoria arquitetônica costuma ser vista como algo neutro, como se não houvesse um posicionamento político implícito, até mesmo onde ela parece ser apenas técnica. Ela começa como transposição do modelo da oratória clássica para o âmbito da construção. Vitrúvio é sintomático disso. Ele tinha uma formação retórica, que os arquitetos contemporâneos não costumam mais ter. A divisão que ele faz da arquitetura em utilitas, firmitas e venustas é a transposição de três categorias básicas do discurso: inventio, dispositio e elocutio. Isso não é apenas um modo de estruturar a teorização arquitetônica. Significa que a obra é feita para ser o equivalente a um discurso, uma peça de oratória, ou seja, um modo de convencer os receptores a terem a mesma visão que o autor, que o orador. A vontade de um é transposta pela obra para se tornar vontade de todos.”<sup>10</sup>

Vitrúvio achava que o corpo humano devia ser modelo de todas as construções, e Kothe descreve com precisão essas passagens de Vitruvius, que entra num estudo sobre a relação entre as proporções do corpo humano com as proporções em obras arquitetônicas como segredo de sua construção; “e nos conta ainda que mediu milhares de soldados romanos. Parece que gostava de fazer isso. No livro III...ele adota a opinião de matemáticos coevos, de que o seis seria o número perfeito, pois a partir dele seria possível formar todos os números: 1=1/6 de 6; 2=1/3 de 6; 3=1/2 de 6; 4 = 2/3 de 6; 5=5/6 de 6; 6=6 de 6. E tendo medido muitos soldados, chega a à conclusão de que na face do homem: do queixo ao topo da testa = 1/10 do corpo inteiro; do queixo até as narinas =1/3 da face; das narinas até o meio

da pestana = 1/3 da face; da metade das pestanas até a raiz dos cabelos = 1/3 da face. Do pulso até a ponta do dedo médio = 1/10 do corpo inteiro; do queixo até o topo do crânio = 1/8 do corpo inteiro; da base do pescoço até a raiz do cabelo = 1/6 do corpo. O comprimento do pé para ele seria de 1/6 da altura do homem, como o antebraço e o peito seriam cada um 1/4 da altura”.<sup>11</sup>

A ironia de Kothe ao dizer que “parece que gostava de fazer isso” nos leva a escarafunchar essa questão. É curiosa essa medição toda tão detalhada, assim como a investigação malabarística das posições do corpo humano do homem, que levariam Da Vinci séculos depois a representar o famoso cânone do homem vitruviano. Aqui cabe a pergunta: por que Vitruvius não se referiu ao pênis como centro do quadrado circunscrito dentro do círculo? Dado que mediu e fez registros, provavelmente, de centenas de centúrias, nus e ou vestidos para obter esses dados. Mas, afinal, que importância teria isso para a arquitetura? A importância se coloca exatamente nessa ocultação, negação no texto de Vitruvius, ainda que Leonardo Da Vinci, Francesco di Giorgio Martini (1482), Cesare Cesariano (1521) em seus desenhos representariam o corpo nu. Em Cesariano, por exemplo, que colocou o homem dentro do quadrado na posição de cruz, o centro do quadrado passa exatamente pelo pênis, e não no umbigo. Para que o centro do homem, inscrito dentro da circunferência passasse exatamente pelo umbigo, tanto Cesariano como Da Vinci tiveram que abrir as pernas. Para políticas dos corpos na Roma Antiga, a questão dos usos dos prazeres e a homossexualidade, assim como a nudez eram dados normais, como bem apontou Foucault na *História da sexualidade II*.<sup>12</sup> Importante também considerar, como explica Douglas Galbi, “a importância da cosmografia, naquela época que ainda regia todo o sistema de crenças e o entendimento do cosmo-mundo, quando o céu tinha sua correspondência num círculo e a terra num quadrado.”<sup>13</sup>

9  
Op. cit.; p. 127.

10  
Op. cit.; p. 128.

11  
Op. cit.; p. 133-134.

12  
Foucault, Michel. *História da sexualidade II, O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro, Edições Graal Ltda. 1984

13 Galbi explica ainda que, “o umbigo como centro do corpo humano tem correspondência cósmica. Na crença tradicional greco-romana, o oráculo de Delfos era o local do umbigo no centro do mundo (*omphalos*). A tradição judaica descreve Jerusalém como o umbigo da terra. Essas crenças faziam parte de uma compreensão mais ampla do corpo humano como um microcosmo do universo. Pensadores subsequentes desafiaram Vitruvius e seguiram Dante ao colocar do homem, especificamente na raiz de seu pênis, o centro de seu corpo. Lorenzo Ghiberti, escrevendo seu *Commentarii* em 1450, afirmou: Ainda não acho que o umbigo seja o centro; parece-me que é aqui que surge o membro genital, na posição da virilha do homem. E ainda me parece que este centro não pode estar em nenhum outro lugar que não seja dito. (*Ancora non mi pare del centro sia el bellico, parmi debba essere pomba é 'l membro genitale e pomba é' nasce, overo ov'è la inforatura humana. Ancora mi pare el suo centro non pode in altro luogo poter porsi, altro che in detto luogo*). Texto em italiano e tradução em inglês de Salvi (2016), p. 266. Salvi traduziu ‘l inforatura humana como a virilha do ser humano. No contexto, uma tradução melhor é ‘a virilha do homem’. Cf. Dante uso da *forcata* (junção dos membros inferiores com o tronco), Inferno 14:108. Em sua *Tabulae dimensionum homini s* dentro de sua obra *De statua* (Sobre escultura), Leon Battista Alberti atribuiu o centro do homem ‘ao osso abaixo do qual pende o pênis (*ad os sum quo pendet pennis*)’. Salvi, Paola. 2016. O ponto médio do corpo humano nos desenhos de Leonardo e no Codex Huygens.” CH. 19 (pp. 259-284) em Pedretti, Carlo, Constance J. Moffatt e Sara Tagliagambe, eds. *Iluminando Leonardo: um festschrift para Carlo Pedretti celebrando seus 70 anos de bolsa (1944-2014)* Leiden: Brill. “Em: Galbi, Douglas <https://www.purplemotes.net/2016/06/26/castration-satanic/>. Observação: obviamente que a palavra *omphalos* faz referência ao umbigo, mas também pode se referir àquilo que está acima, *phalo*, do pênis; esse acima (*on*) designa literalmente o caráter ascendente do umbigo em contraposição ao *phalos*. Em suma, articula esses dois centros do corpo em seus dois sentidos, horizontal e ascendente. Curioso porque o *omphalos*, não tem ligação nenhuma com o pênis, e sim com o cordão umbilical que se conecta a mãe. Entretanto a palavra de origem latina umbigo, traduz um pouco melhor essa relação. Existem profundas discussões científicas a respeito da origem da palavra umbigo, alguns estudos apontam que a palavra se originaria na antiga crença cristã de que o espírito da vida entraria no corpo através do cordão umbilical, a centelha divina seria dívida do corpo da mãe e através do cordão, adentraria no feto, por isso a palavra umbigo (um do radical latino *uno + bigus*, antiga palavra grega correspondente a bebê).

14  
Op. cit.; p. 129.

Esse cânone, a vara de medição, não se sustenta em nada, tanto cultural, fisiológica como geneticamente. As culturas e seus respectivos corpos têm proporções diferentes dependendo das raças; nunca o centro do mundo estaria exatamente no umbigo, sobre o umbigo ou na base do pênis; quando muito poderia transitar ao longo desse eixo vertical entre o umbigo e a base do pênis, mais acima ou mais abaixo. E esse padrão se desconstrói como areia, não tem a menor relevância quando substituímos pelo corpo de uma mulher, ou por um corpo *trans*; afinal, esses corpos por si questionarão até a questão do *umphalo* como centro, e também a própria palavra *vagina* no latim, como bainha da espada, receptáculo do pênis. Como bem explicou Kothe, o centro do círculo de Vitruvius e de Da Vinci não deveriam passar pelo umbigo, o umbigo teve que ser desenhado um pouco mais acima para que o foco do olhar não se centrasse nos genitais.

15  
Op. cit.; p. 133.

16  
Op. cit.; p. 136.

17  
Freire, P. *Pedagogia do oprimido*. Op. Cit.; p. 46

Kothe deixa sutilmente nas entrelinhas a relação entre o cânone vitruviano e o falocentrismo, o poder de dominação, que chega até os dias de hoje via classicismo através desse clichê clássico, romano, europeu, e o propositado poder de alienação dos historiadores.

18  
Op. Cit.; p. 46

“Não por acaso, Washington é uma capital construída segundo o modelo clássico. Nela se esconde o desejo de dominar o mundo, algo que os próprios gregos já haviam tentado e que foi conseguido pelos macedônios com Alexandre. O estilo arquitetônico revela um desejo de mando, um projeto histórico de dominação (grifo meu). A arquitetura serve para consagrar a vontade de poder, apresentando-a como grandiosa e admirável. O mais importante da arquitetura não acontece a partir da arquitetura, a sua história não se explica apenas pela sucessão de recursos materiais. A rigor, o arquiteto enquanto técnico não consegue entender a história da arquitetura e, nesse sentido, também não a própria arquitetura. Ele apenas repete a história da dominação pretérita, portanto, a versão dada pelos vencedores da história.”<sup>14</sup>

Como bem observa Kothe, com “Vitruvius se inicia um paradigma que é considerado típico, um clichê que culminará na modernidade. Desde o século XVII que os arquitetos continuam a aceitar, a redução ao numérico e ao físico. Arquitetura se torna espaço matemático de proporções, como se os números, as proporções, simetria e assimetria, como se as demandas funcionais por si pudessem gerar as coisas”<sup>15</sup>

“A arquitetura sozinha não consegue explicar a história da arquitetura. A arquitetura modernista como expressão do capital multinacional fez questão de construir suas sedes com prédios tão altos que o homem se sente uma formiga diante

deles. Isso expressa a postura do capital diante do trabalho. O trabalhador deve se sentir tão pequeno, tão ínfimo, que nenhuma voz de protesto pode sair de sua boca. Ele deve se sentir intimidado, enquanto os outros humanos – altos executivos, acionistas e proprietários –, todos participando do poderio do capital, devem se sentir elevados pela altura do prédio.”<sup>16</sup>

Não há arquitetura sem humano, sem o corpo distinto e suas subjetividades, não existe a tal arquitetura autônoma, arquitetura objetiva, na qual alguns arquitetos modernos e teóricos insistem, desde o século XVIII até os dias de hoje, em que a arquitetura se explicaria por si através de suas formas e geometrias idealizadas platônicas até chegar a Kant, e a partir de Kant em direção à modernidade. Esse corpo canonizado, sacralizado que ninguém quer cutucar é uma invenção para retirar qualquer vestígio humano da arquitetura, retirar qualquer discurso de politização sobre o objeto, esvaziar o humano de toda subjetividade através de dados métricos positivistas de medir e pesar, ou até mesmo medir a temperatura com termômetro. Somente com a retirada dessas subjetividades do humano, eliminando as diferenças corporais e políticas, se poderia objetivar e montar um discurso arquitetônico. Somente assim se poderia aplicar o discurso arquitetônico oriundo da Enciclopédia do século XVIII, quando a domesticação se faz mais enfática a partir da gramática e normatização, a qualquer lugar do mundo e em qualquer colônia.

Por isso é que Paulo Freire comenta que, certa vez, num dos “círculos de cultura” do trabalho que realizava no Chile, um camponês a quem a concepção bancária classificaria de “ignorante absoluto”, declarou, enquanto discutia, através de uma “codificação”, o conceito antropológico de cultura: “Descubro agora que não há mundo sem homem”.<sup>17</sup> E complementa Paulo Freire: “E quando o educador lhe disse: – “Admitamos, absurdamente, que todos os homens do mundo morressem, mas ficasse a terra, ficassem as árvores, os pássaros, os animais, os rios, o mar, as estrelas, não seria tudo isto mundo?” “Não! respondeu enfático, faltaria quem dissesse: Isto é mundo”. O camponês quis dizer, exatamente, que faltaria a consciência do mundo que, necessariamente, implica no mundo da consciência”<sup>18</sup> Esse humano que o humanismo colocou como centro do mundo não passa de uma abstração, uma fantasia de uma longa trajetória perpetuada pela igreja católica medieval e que vai chegar até Hegel, e continuará na modernidade e pós-modernidade, até a desconstrução literalmente apregoar seu fim. O cânone renascentista dentro do círculo corresponde também à falta de consciência do mundo tal como ele é, inseparável da escravidão e do imperialismo.

33

Pergunta: então, por que os livros de história não ressaltam o tempo todo que, até finais do século XIX, por exemplo, sob a égide do humanismo clássico, vivíamos ainda em plena escravidão; que, enquanto em 1851, por exemplo, era inaugurada a Exposição Universal de Londres, os ingleses ainda espoliavam o ouro dos índios bolivianos, fazendo-os de escravos nas minas de *Potosi*. E não seria de estranhar que, ao correlacionar o *modulor* com as proporções áureas, a regra de ouro se acabaria no *modulor* de Le Corbusier. A relação entre arquitetura e exploração é muito clara, o problema que os arquitetos e professores não querem ver. Eis outro exemplo: quando acontecia a Exposição Universal de Paris, aqui no Brasil ainda se agonizavam os últimos dias de escravidão. Ou, no caso da Semana de Arte Moderna de 1922, ainda tínhamos os escravos e filhos de escravos dependentes ainda dos senhores, trabalhando em suas casas. Esse é o corpo clichê, que, ainda que totalmente pelado de braços e pernas abertas com seu diminuto pênis, oculta todo um processo de dominação e poder eurocêntrico sobre as culturas latinas e africanas e do oriente. Esse corpo-fantasmático que se exhibe nos livros de história é o corpo do colonizador, uma representação, uma delegação torturante sobre os corpos dos indígenas e escravos na América Latina. O corpo clichê é todo maldade, algo inquestionável, tabu toda a história universal e da arquitetura e do urbanismo se alicerçam nele; uma espécie de recalçamento do corpo liberto que transforma com seus pudores em corpo clichê aprisionado dentro do quadrado e do círculo. Corpo falso *fake*, a serviço da domesticação humana, que afetou indireta e profundamente a construção da arquitetura e da cidade.

## CLICHÊ MODULOR

Desconstruir o clichê *modulor*, desconstruir o pálido homem universal é um processo que passa também pela desconstrução do moderno colonizador. O *modulor* de Le Corbusier representava o homem das massas, popular, e das distintas raças; por isso, talvez, seu desenho do ser humano é quase uma abstração corporal assemelhando-se a um alienígena: mãos exageradamente grandes e pés pequenos, mãos maiores que os trabalhadores rurais representados nas pinturas de Portinari. Talvez Le Corbu, o corvo, tentasse representar os trabalhadores e operários, a massa no início do século XX. O *modulor* é corpo de homem, segue branco e evidencia a longa tradição falocêntrica europeia. Nunca se viu uma mulher ou um negro ao longo da história ser um cânone corporal, muito menos na arquitetura; eles nunca foram e nunca serão o centro e medida de

toda coisa para os europeus, ainda que o corpo dos africanos proporcionalmente estivesse muito mais próximo dos cânones abstratos do que o dos brancos renascentistas e ainda que as medidas penianas dos africanos sejam maiores que a dos brancos. Mesmo Napoleão, quando esteve no Egito e percebeu que todas aquelas grandes esculturas e rostos com narizes achatados e lábios proeminentes eram típicos dos povos africanos do norte da África, mandou que os soldados quebrassem os narizes e lábios das esculturas, pois ele jamais poderia admitir uma cultura africana tivesse construído todas aquelas maravilhas. É por isso que hoje ainda vemos várias esculturas dilaceradas nos rostos, inclusive a própria esfinge.

O *modulor*, que vem de *modulare*, esquadrihar, colocar num módulo, numa retícula, num quadrado, é pura exteriorização, um olhar que se despeja sobre a superfície dos corpos e procura eliminar também qualquer tentativa de uma representação das subjetividades. Ele é um conceito, um abominável corpo-conceito, pura objetividade de cima abaixo: tudo o que importa é ser geometrizado, medido e pesado em suas proporções, tal qual a representação de Hugo Ball, que transforma o corpo humano numa soma de formas geométricas, inspirado em Cézanne. O cânon não admite desmedidas maiores e ou mais baixas do corpo: sua seleção está dentro de um cenário limitado de medidas para que opere como padrão. Esse artifício só vem reforçar o preconceito com as anomalias, com os anormais, e com suas peculiaridades e individualidades que lhes tornam diferentes e que fazem a diferença. Para os arquitetos, infelizmente, esse referencial da diferença e da anormalidade na arquitetura é corpo sem sentido e inumano, de cuja existência nem sabem, pois seguem trabalhando com corpos abstratos idealizados.

O mais patético no *modulor* de Le Corbusier é que as medidas parecem ser de humanos, mas as proporções das partes são todas desconjuntadas: seus ombros são exageradamente largos como de um fisiculturista, ou de um nadador; a cintura é exageradamente fina e espartilhada; suas mãos parecem gigantescas garras de siri; os pés são demasiados desproporcionais, pequenos até mesmo para uma gueixa japonesa; seus deltoides são comparáveis aos de Schwarzenegger; sua cabeça é diminuta comparada com o resto do corpo. Há também um desenho do *modulor* cuja figura humana é preta, ou foi propositadamente tisonado sobre a figura do desenho do homem branco. Ali, *no punctum* da representação, como diria Roland Barthes, se encontra um pequeno pontinho branco dentro da mancha escura do corpo, representando o umbigo, que forçadamente ainda insistem como sendo o centro do homem

branco, só que agora esse homem branco se tornou negro na representação. Mas com certeza não para parecer negro, e sim por uma estética de desenho para parecer mais potente a imagem de seu *modulor*. Seu umbigo, seu centro do mundo (*omphalo*) está totalmente descentrado, mais acima do que deveria estar do meio das pernas, coisa típica no pensamento da modernidade: a predileção pelo descentramento principalmente na arte e na arquitetura, como bem observou Hans Sedmayr em seu livro *El arte descentrado*, e de que Le Corbu não escapou como moderno. Também, podemos ver esse umbigo tão marcado quiçá, como uma tentativa de preservar a ideia clássica do *omphalos*, fazendo a correção métrica mais para cima, deslocando o umbigo que atava a mãe terra para o umbigo de si próprio: o egocêntrico. Se, no homem vitruviano renascentista, o pênis já era pequeno, no *modulor* ele se torna insignificante, graças a Le Corbusier, ao ponto de desaparecer por completo, como podemos observar em seus desenhos; acentuando assim ainda mais essa ocultação da genitália, um corpo-conceito quase desprovido de órgão sexual e subjetividade, mas rodeado e cercado de medidas positivistas.

As medidas do Homem *modulor*, modulado, estavam baseadas, inicialmente, na altura média de um homem francês: 1.75m. Posteriormente, foi mudado para os míticos seis pés, germânicos arianos e ingleses: 1,829 m. O livro *Modulor* foi publicado em 1948 e o *Modulor II* em 1957. Possuía duas escalas inter-relacionadas, as séries azul e vermelha, cujas medidas governavam o dimensionamento de todos os artefatos interiores e mesmo exteriores do edifício. Essas medidas humanas foram a forma que Le Corbusier encontrou para justificar também que a arquitetura era ainda um objeto autônomo, e que só dependia dessa relação métrica com os humanos. As medidas que se empregaram foram, em essência, partes do corpo, como cotovelo, dedo, polegada, pé, braço, palma – as mesmas de outrora.

O *modulor* vai ser referência para E. Neufert em seu livro *A arte de projetar em arquitetura*, que tomou como referências as medidas de um corpo germânico, ariano, para aplicar ao mundo inteiro. Parece chiste, mas não é. Talvez o livro mais vendido para arquitetos e engenheiros, este texto teve tanta divulgação que no Brasil e na América Latina os arquitetos se utilizaram largamente; os professores das Faculdades de Arquitetura recomendavam sua aquisição enfaticamente nos anos 60-70, mesmo sabendo que os homens latinos de origem indígenas são mais baixos e possuem outras proporções distintas. O original do livro, que no Brasil está na sua 18ª edição, é de 1936, publicado na Alemanha. De lá para cá, a obra já foi traduzida em 18 línguas, e a adoção desse livro foi e ainda é uma das maiores vergonhas, sintoma de submissão dos arquitetos latinos à cultura europeia; e, mesmo assim, ele continua a ser vendido. Não se trata somente de uma desconstrução e remoção definitiva desse homem universal, mas também de apontar a relativização cultural e a premência da filosofia da decolonialidade nessa tarefa nas Faculdades de arquitetura e urbanismo, nesse caso a premência de evidenciar e exaltar, a título de devolução, outros corpos distintos, outros corpos muito mais belos, corpos reais com pele, carne, osso e alma; e tratar também de colocar sob crivo o próprio conceito de centralidade, o círculo eurocêntrico já caduco. O círculo tem feito parte de uma longa tradição de dominação, precisa-se reafirmar constantemente que o homem europeu não é o centro do mundo, não é a medida de todas as coisas – quando muito, uma pálida amostragem da variedade de humanos. A própria ideia de cânone é uma invenção eurocêntrica. Entre modernidade e colonização, há uma nítida correlação. Mas a saga da dominação, domesticação do clichê corpo não termina aí. Hoje, do *modulor* passou-se à biblioteca de carimbos humanos brancos com corpos esbeltos e profissões exemplares contidas nos programas de computador.

## CORPOS CARIMBOS

No universo digital da representação arquitetônica, o corpo real também é pura negação. O corpo é o elemento raramente presente no projeto, salvo sua representação por índex: pequenas pistas deixadas como mobiliário, portas e outros rastros. E, quando aparece nos desenhos de arquitetura mais acadêmicos, nos programas institucionalizados e

generalizados, aparece sob a forma de carimbos humanos, de carimbos mobiliários, automóveis carimbos, vegetações carimbos; mundo carimbo – desprezando e ignorando a singularidade de cada corpo, de cada personagem, ignorando as identidades. Ironicamente, isso se denomina biblioteca, ou blocos de tipos humanos.



Figura 3 - Disponível em: <<https://www.pinterest.cl/pin/284641638935013144/>>

E não se entenda aqui que o conceito de identidade está atrelado a uma certa tradição, ou a um conservadorismo ou nacionalismo fascistas como presenciamos nesse momento; ao contrário. O exemplo mais visível é o corpo dos moradores de rua, dos índios, dos excluídos de um modo geral, de todos aqueles que não têm e nunca tiveram representação e identidade, ou daqueles que estão em via de perdê-la. Nos carimbos eletrônicos de pessoas, encontramos a representação do capitalismo, da uniformização do mundo em sua face mais patética dos tipos humanos: os homens em traje social ou esportivos, barbas feitas, camisas passadas, desempenhando papéis importantes na sociedade, atividades profissionais burocráticas, esportivas, mulheres sedutoras

com os peitos empinados, vestidos ajustados e colados na moda, cabelos sedutores, crianças felizes e saltitantes; hoje nesses blocos atualizados encontramos, ainda, versões com servidores como pessoal de limpeza, carregadores, e até moradores de rua negros e índios, mas que quase ninguém utiliza. Afinal, que arquiteto colocaria essas figuras na frente de uma representação promocional da fachada de um empreendimento imobiliário?

Na sociedade do espetáculo, há um carimbo para cada espécime, salvopara os catadores de lixo e outros grupos de exclusão que não se transformaram em carimbos ainda; a partir dos excluídos, dos rejeitados nessas bibliotecas, se poderia montar muitas outras bibliotecas, que acabariam por formar uma cartografia orientadora

enquanto representação no resgate das identidades perdidas. Nesses blocos não há carrinhos dos catadores de lixo, é difícil encontrar carroça cheia com lixo. O jogo de procurar o que tem e não tem poderia ser muito lúdico e educativo. Trata-se decididamente de uma biblioteca branca civilizada, higienizada. E é através desses veículos, desses programas, dessas microrrepresentações que se dissemina a doutrina neocolonizadora, neoliberal da exploração e segregação, principalmente no universo dos arquitetos. Representação hoje, mais do que nunca, quer dizer operação mediada pelos instrumentos tecnológicos, sua falácia de ser repartido ao mundo e compartilhado por todos é mais uma das mentiras impostas pela globalização, pelas grandes incorporações como Google, Microsoft, Apple, Facebook, Amazon (GAFAM).

Mas como descalcular os corpos numerados, calculados, domesticados, digitalizados, virtualizados, institucionalizados na arquitetura e prisioneiros nos bancos de dados do Estado e de seus mediadores? Penso que no oposto encontra-se o corpo-corpo, a carne, *ocarnat*, o encarnado, a pele, a superfície de representação, a porosidade. Penso o corpo como o elemento vivo que medeia a cidadania, a cidadania que passa pela representação do corpo, pelo uso e suas práticas políticas. O corpo como a única diferença existente, existencial. É o contato com o corpo, com o corpo do outro que faz a diferença, e não mais indiferente, que me faz verdadeiramente eu, que extingue a abstração, o conceito, e a representação arquitetônica.

O caso mais impressionante foi quando começamos vinte anos atrás a trabalhar com temas de relevância e contribuição social em Projeto Arquitetônico, como albergues, abrigos, bandejões, moradia de baixíssimo custo para populações ribeirinhas, comunidades para moradores de rua, logo percebemos que os estudantes, além de eliminarem o corpo dentro de uma longa tradição, como observei em *Cidades Fantasmas*<sup>19</sup>, e dos poucos objetos que essas pessoas carregam, não conseguiam representara adequação desses corpos como *modus vivendi* nos espaços correspondentes; e também não conseguiam organizar os espaços segundo a lógica do outro: reproduziam os mesmos modelos de solução classe média para essas demandas. O que foi deduzido dessa experiência é que o obstáculo representacional é também um obstáculo epistemológico, e sobretudo ideológico, alimentado continuamente por esses programas arquitetônicos de representação. O corpo carimbo funciona da mesma maneira que o *modulor* ou o homem renascentista vitruviano, ou seja, via propagação de homem idealizado como branco e dominante.

A representação arquitetônica, de um modo geral, produz projetos totalmente divergentes entre as ideias e necessidades do 'outro' e propostas

representadas. O aspecto mais esquizofrênico acontecia quando empregavam figuras humanas de classe média, brancos para retratar figuras de moradores de rua, catadores: onde deveria haver uma mulher negra, havia uma branquela. Então, me pergunto até hoje, quando observo na sala de aula, no ateliê de projeto, as representações corriqueiras que os alunos costumam carimbar em seus projetos. Por exemplo, onde está a representação do pequeno Miguel, de 1 ano e meio, dormindo numa caixinha de papelão cercado de moscas enquanto seus pais trabalham na triagem do lixo?

A liberdade passa pela representação: representar é colocar-se no mundo enquanto sujeito, enquanto ação, enquanto profissão. O poder na era das representações traduz a potência do indivíduo de permanecer no presente e no passado, de circular no tempo enquanto representação. Esse poder é diretamente proporcional ao número de representações, de re-representações, de repetições que possa oferecer *ad nauseam*, tornando-se clichê, como, por exemplo o que aconteceu com Frida Kahlo. O sujeito contemporâneo é aquele que pode – ou acredita poder – gerar representações, principalmente imagens técnicas, fotografias; ou dispor delas; é aquele que se sente feliz ao lhe extrair imagens de seu corpo para divulgação do seu eu superficial, e para isso são capazes de tudo. Quando se diz dar-se representações, poderia dizer-se também – para clarear apenas trocando em miúdos – dar-se representantes políticos, por exemplo. A situação da representação é sempre uma posição política; toda representação é ocupação do território existencial. Exatamente por isso o clichê não é neutro nem divertido, mas sim sempre uma representação arrastada pelo político. Os ditos “excluídos” se caracterizam exatamente pela sua não representatividade como força hegemônica dentro da sociedade por não possuírem representações institucionalizadas de espécie alguma.

Emprestando seu corpo ao mundo é que o arquiteto pode transformar o mundo em arquitetura. É inconcebível como um arquiteto pode projetar ou construir o mundo para pessoas destituídas de corpo, para clichês, ou para pessoas carimbos que vivem de móveis carimbos, em casas carimbos. Antigamente, era pior ainda: chamava-se isso de 'gabarito'. Esses são os corpos clichês, carimbos e modulares. Todo clichê vira dado, todo dado já em um clichê, um senso comum um quase-clichê que o professor despeja sobre o aluno; cada professor tem sempre seus dados de solução, prontos para resolver os problemas projetuais do aluno. Como diz Corazza, a sala já está cheia antes mesmo de os alunos chegarem. Não se deve deixar de denunciar principalmente o papel do arquiteto na sociedade e de sua falta de responsabilidade

social e ética por sua ignorância. A ideia de um corpo conceito abstrato é extremamente útil para quando não se quer se envolver fisicamente com as pessoas não desejáveis. O problema que se coloca também é que esses corpos clichês, mesmo que desapareçam, tornam-se anacrônicos, deixam sequelas no mundo, porque eles constroem, edificam o mundo presente, tornam-se passado o clichê esvaziado de seu verdadeiro sentido político, como, por exemplo, a Torre Eiffel, ou uma imagem do Che Guevara estampada numa camiseta.

Enfim, a questão corpo-clichê também envolve o próprio corpo da arquitetura, o corpo disciplinar, o corpo docente, o corpo do arquiteto, esses corpos-massas que se descorporificaram nos últimos vinte anos pela política neoliberal-globalizante, e que tem na cultura das telecomunicações, nesses falsos mensageiros e anjos, seus aliados. Exemplo disso foi a debilitação do corpo de arquitetos brasileiros como corporação, sindicatos, Institutos dos Arquitetos, e de outras profissões mesmo. E pior, devemos pensar também que esse enfraquecimento correspondeu também a um desvanecimento de seu território, de seu campo de trabalho. Outro clichê de formação resulta na constituição corporal do corpo arquiteto, seus gêneros e afetações. Os arquitetos e professores arquitetos não querem ver o corpo miséria, o corpo-lixo, nem na rua nem dentro da Universidade; o corpo que metaforicamente se devora a si mesmo em seus restos de existência, e que não encontra senão outra saída além de buscar nos lixões a comida para sua existência; e acaba fazendo do lixão e de seus escombros também sua moradia. Esse é o corpo vivo, segregado, abandonado, que vem questionar a representação da arquitetura, e do papel do arquiteto na sociedade e de sua responsabilidade social. Para Paulo Freire, o papel do educador não é só o de quem constata a representação do que ocorre, mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. A representação é objeto da História; não somos objetos da História, mas seu sujeitos.

## CORPO PLAYBOY

“A invenção da pornotopia é a produção de uma domesticidade orquestrada e coreografada com dispositivos técnicos de vigilância e de reprodução audiovisual”<sup>20</sup>

**Preciado**

Beatriz Preciado, em seu livro *Pornotopia*<sup>21</sup>, nos revela a figura de outro tipo idealizado pela modernidade, que se constituiu noutro patético clichê: o *playboy*<sup>22</sup>, um modelo referencial, uma espécie de cânone para a arquitetura moderna, exibido e divulgado para o mundo inteiro através da Revista *Playboy*. A *Playboy* reforçava nos anos 70 o arquetípico falocêntrico do milionário, pertencente às elites; e como moderno já não circunscrito a uma geometria, tal como o *modular*, e nem tão abstrato; e desta vez imbuído das subjetividades e da ideia de consumo dos novos objetos de fetiche.

Como Beatriz Preciado ou, melhor dito, Paul Preciado comenta, há algo de novo no *playboy*, nesse caso um deslocamento do doméstico antanho associado ao feminino, agora para o homem. Ele se apodera de uma certa domesticidade feminina, transformando o espaço da casa, masculinizando segundo um código de receita do que seria ser um macho *playboy* doméstico. Ao reinventar o conceito de casa, optando por um conceito mais arrojado que o racionalismo da primeira metade do século XX, esse modelo de arquitetura da *playboy* propagandeou e se formou através de um misto de ingredientes já presentes na arquitetura de Mies van der Rohe, Richard Neutra, Le Corbusier; e até mesmo de Frank Lloyd Wright. A herança *Playboy*, de certa forma, chegou até os dias de hoje no tipo de arquitetura contemporânea, seca, dura, minimalista, e com o encolhimento cada vez maior da cozinha como lugar de reunião, ao ponto de ‘desaparecer’. O modelo da arquitetura da *Playboy* também encontrou seu lugar não só nos apartamentos e casas de milionários *playboys*,

20

Preciado, Beatriz. *Pornotopia, arquitectura y sexualidade em 'Playboy' durante a guerra fria*. Barcelona. Editorial Anagrama. 2010, p.84

21

Preciado, B. *Op.cit.*

22 O termo inglês *playboy* é formado pela junção dos termos *play* (jogar, se divertir) e *boy* (moço, garoto), *playboy* significa, literalmente, “menino da diversão”, mas traduzir para o português é quase intraduzível; o mais oportuno seria não seguir a correlação direta e traduzir como, por exemplo: riquinho mulhengo. O termo foi criado no início da década de 1950, quando os Estados Unidos passavam por grande onda de prosperidade. Homens filhos de famílias que haviam enriquecido começaram a dedicar seu tempo integral a festas, relacionamentos e a esbanjar dinheiro. Em 1953, uma reportagem do *New York Times* foi a primeira que fez referência a eles, descrevendo como era a vida dos jovens ricos da cidade. A revista *Playboy* foi criada pensando em difundir esse estilo de vida. Nos anos 1960, os *playboys* eram homens ou jovens que, através de herança herdada das gerações prósperas passadas, viviam a vida como uma grande festa e estavam sempre namorando as filhas de outros milionários. Ser *playboy* era gozar de uma vida de diversão. Eram ricos exclusivamente para o prazer material, e não conviviam com contatos milionários e nem seguiam as regras comportamentais da alta classe econômica. No final do século XX, com a massificação da cultura *pop*, um *playboy* passou a significar um jovem na faixa dos 13 aos 25 anos que dirigia carros caros, praticava esportes e era objeto de cobiça pelas meninas de seu círculo social. Esse estereótipo foi reforçado em vários filmes e séries de TV, principalmente com James Bond.

22 mas também em sua versão *kitsch* na arquitetura  
Op. cit.; p. 15 de motéis.

Para Preciado,

23 “Playboy não é simplesmente uma revista de  
conteúdo mais ou menos erótico, mas sim ela  
forma parte do imaginário arquitetônico da  
segunda metade do século XX. Playboy é a mansão  
e suas festas, é a gruta tropical e o salão de jogos  
subterrâneos donde os convidados observam as  
coelhinhos banhando-se peladas na piscina através  
de uma parede de vidro, e a cama redonda em que  
Hugh Hefner brinca com suas coelhinhos. Playboy  
é a cobertura do solteiro, o avião privado, o jardim  
transformado em zoológico, o castelo secreto e o  
oásis urbano, Playboy viria converter-se na primeira  
pornotopia da era da comunicação de massas.  
Como declarou o arquiteto Reiner Banham em 1960,  
Playboy fez mais pela arquitetura e o design nos  
Estados Unidos que a Revista Home e Garden (Casa  
e Jardim).”<sup>22</sup>

24 Op. cit.; p. 22. Playboy não só tinha se convertido em uma  
revista erótica que adultos e adolescentes viam e  
aproveitavam para se masturbar, mas conseguiu  
associar esse modo de vida Playboy à arquitetura  
moderna, difundindo a arquitetura e o design,  
e seus *gadgets* como bens de consumo da nova  
cultura popular americana. Disseminou-se pelo  
mundo inteiro em bancas de revista, e de uma  
forma colonizante chegou à África e América do  
Sul; ali estampava-se nas páginas o novo modelo  
de homem, o macho branco anglo-saxão sedutor  
e irresistível que não só consumia os objetos e o  
modo de vida que ali se apresentava nas páginas,  
mas colateralmente também anunciava um novo  
modelo de mulher adolescente: as coelhinhos da  
Playboy, transformadas numa espécie de escrava  
sexual moderna. O que Preciado nos propõe em  
sua tese é o entendimento de que Hugh Hefner  
era uma espécie de arquiteto pop, e seu império  
Playboy, uma oficina multimídia de produção  
arquitetônica. Entretanto, Hefner nunca foi  
arquiteto: fez algumas aulas de arte no *Art Institute  
of Chicago* e em seguida entrou na Universidade  
de Illinois, onde se formou em apenas dois anos  
e meio em Psicologia. Em seguida, estudou  
sociologia na *Northwestern University*, enquanto  
trabalhava como cartunista.

Transformar os homens heterossexuais  
americanos em playboys significava também  
inventar um topos erótico alternativo à decadente  
casa familiar suburbana, e a sua família burguesa  
tradicional. Para Hefner, era necessário entrar  
dentro das casas suburbanas, penetrar na  
privacidade, inocular em cada casa americana  
uma sedução por esse novo modelo de vida,  
como propôs Preciado, inicialmente por meio da  
revista, depois pela televisão, e posteriormente de

clubes e hotéis. Em 1962, Playboy já era uma rede  
multimídia. Nesse ano, Hefner se deixa fotografar  
posando como se fosse arquiteto para vender um  
empreendimento. O historiador Giedion alcunhou  
esse tipo de arquitetura como *Arquitetura playboy*  
na introdução da segunda edição de *Espaço, tempo  
e arquitetura*. Giedion via nesse tipo de arquitetura,  
premonitoriamente, uma ameaça ao movimento  
moderno; um deslocamento do cânone do homem  
moderno, pai de família, trabalhador, para um  
abonado hedonista consumidor. Assim se referiu  
Giedion: *se colocou de moda uma espécie de  
arquitetura playboy: uma arquitetura tratada  
como os playboys tratam a vida, saltando de uma  
sensação a outra e enjoando rapidamente.*<sup>23</sup>

De certa forma, esse fato também se pode ver como  
uma desconstrução parcial, um escamoteamento  
do cânone humanista clássico até então vigente,  
por um novo ‘homem’ centrado no consumo e nas  
tecnologias de comunicação todas voltadas ao seu  
deleite, na exacerbação das excentricidades dos  
milionários, uma espécie muito em voga no final  
dos anos 50 e 60, e extremamente exemplificado  
no filme *La Dolce vita* (1960), de Fellini.

Em outra passagem de *Pornotopia*, Preciado  
comenta que

“Uma análise comparativa das fotografias permite  
extrair algumas conclusões acerca dos códigos de  
representação que dominavam a construção da  
figura do arquiteto durante os anos cinquenta. De  
acordo com a rígida divisão de gênero que segmenta  
os espaços profissionais e domésticos durante os  
anos cinquenta, todos fotografados em seus ateliês,  
em continuidade com a genealogia da arquitetura  
feita de mestres e marcada pelo prestígio social,  
todos são homens brancos vestidos de negro.  
Todos (exceto Bruce Goff e Harris Armstrong) estão  
vestidos de camisa branca, paletó escuro e gravata,  
reafirmando seu status social estabelecendo uma  
distância com os modelos da masculinidade das  
classes trabalhadoras ou rurais.”<sup>24</sup>

Até finais do século XIX e início do XX, explica  
Preciado, o espaço do homem era basicamente o  
espaço público, e o da mulher, o espaço da casa,  
o interno. Então, a Playboy propunha um novo  
lugar do homem solteiro, agora interiorizado,  
vivendo numa espécie de *garçonnière* americana,  
hiper sofisticada como algo jamais visto,  
conseguindo reunir prazer com a alta tecnologia  
da arquitetura de interiores de mobiliário e  
mecanização doméstica. Realizava-se, assim,  
quase paradoxalmente, a construção de um  
espaço doméstico especificamente masculino  
devotado a seus objetos de prazeres. O estereótipo  
desse playboy será James Bond, espião inglês  
durante a guerra fria, representado por Sean  
Connery. Preciado contextualiza com o importante



fato de que muitas mulheres americanas durante e depois da guerra tiveram que trabalhar, pois seus maridos estavam na guerra, e passaram a ocupar mais efetivamente o espaço público. Também não se pode desconsiderar o fator mais importante durante os anos 60-70, que foi a revolução sexual, a contracultura, o movimento hippie. Preciado pouco aborda essa questão, mas estes incidirão de uma forma importante no êxito de Hefner. Afinal, Hefner não nasceu milionário, tornou-se milionário.

Preciado explica:

*“Formando parte dessa agenda de colonização masculina do espaço doméstico, cada número da Playboy a partir de 1953 incluirá uma reportagem sobre a conquista e reapropriação do espaço interior, o pseudo doméstico para o solteiro urbano: a glamorosa cabana de festas para os fins de semana, o yate, o estúdio, a cama, a oficina ou o carro se convertem em parte de um programa de reconquista. O ponto climático deste programa de reconquista do interior será a reportagem sobre o ‘apartamento penthouse del playboy’ publicado em setembro de 1956.”*<sup>25</sup>



25  
Op. cit.; p. 42

Figura 4 - Disponível em: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/architektur-im-playboy-lass-uns-zu-mir-gehen-11629385.html>>



Figura 5 - Fonte da ilustração: <https://www.bernerzeitung.ch/kultur/aufblasbare-jungesellenmaschinen/story/30629205>



Figura 6 - Fonte da ilustração: <https://www.mutualart.com/Artwork/Playboy-s-Penthouse/024D40162EB15E5C>



Figura 7 - Fonte da ilustração: <http://xieq.blogspot.com/2019/09/lrb-christopher-turner-if-you-dont.html>



Figura 8 - Fonte da ilustração: <https://www.elmhurstmuseum.org/exhibitions/playboy-architecture-1953-1979/>

O apartamento de quatro pavimentos deveria funcionar como uma máquina que, com igual eficiência, tanto atraía mulheres como se desfazia delas depois. Bastaria que a convidada penetrasse na cobertura para que cada móvel e objeto de design acordasse e funcionasse como uma armadilha, um dispositivo que facilitaria o deslumbre, e que a revista chamava 'sexo instantâneo'. "Os gadgets e artilugios mecânicos transformam os velhos métodos de caça em novas formas de administrar o sexo próprias do habilidoso coelho playboy. As cadeiras Tulipán de Saarinen, o bar giratório, os painéis deslizantes, as cortinas translúcidas operavam como dispositivos móveis e giratórios que incessantemente reestruturavam o espaço do apartamento, com o objetivo que o solteiro pudesse vencer facilmente a resistência de sua visitante feminina à prática sexual. Os móveis da cobertura assim se convertiam em máquinas de ligar"<sup>26</sup>.

A casa do playboy, os conceitos convencionais de uso masculino x feminino estão alterados em prol do abate da coelhinha. Qualquer referência ao âmbito do feminino deveria desaparecer. A cozinha é a primeira delas. Como disse Preciado, "a cozinha sem cozinha: desfeminizar o doméstico, desdomesticar o feminino."<sup>27</sup>

A cozinha da cobertura do playboy é uma operação de camuflagem, tal qual vemos hoje nos novos apartamentos, que se espalham nas revistas de arquitetura e nas publicidades de vendas. No apartamento-casa de quatro pavimentos (cobertura), o espaço interior é totalmente aberto, flexível; a cozinha está dissimulada por um anteparo de fibra de vidro, como se fosse algo

secreto; detrás desse painel se encontrava algo que dificilmente evocaria uma cozinha. Todos os objetos e utensílios de limpeza também assumem para quem vê um ar de complexas peças tecnológicas.

"Playboy conseguiu que a cozinha técnica se convertesse num acessório masculino imprescindível, tão importante para o modo de vida do sedutor urbano como o automóvel. A cozinha tecnificada – a cozinha sem cozinha – assume as tradições de trabalho femininas de transformação da sujeira em limpeza, e do cru para o cozido, graças à efetividade das máquinas. A máquina de lavar louça ultrassônica, que utiliza frequências de sons inaudíveis para limpar os objetos, elimina o trabalho de esfregar os pratos a mão."<sup>28</sup> Entretanto, essa referência já estava presente nos projetos das cozinhas americanas na década de cinquenta na maioria das revistas de arquitetura da época, mas naquelas a mulher continuava sendo a protagonista do cenário da cozinha; na cobertura playboy, ele é o *masterchef* que pilota seus aparatos eletrotecnológicos de cozinhar, e sua barbaço.

A cobertura – a casa toda – é um dispositivo com cenário futurista, uma combinação de *Jetsons* com Mies van der Rohe ou Richard Neutra. Uma das funções dessa casa como máquina de abater, uma *sex machine*, era apagar os rastros do dia anterior, apagar qualquer vestígio da presa que esteve ali. Essa higienização também tem por trás o objetivo de que a próxima visitante, vítima, tenha a sensação de que a próxima esteve ali antes dela: ela é a primeira e única, a namoradina número um.

26  
Op. cit; p. 91

27  
Op. cit.; p. 95

28 *Op. cit.*; p. 98 “O *playboy*, atleta de interior e malabarista de tensões morais, é uma variante de uma nova figura do consumidor apolítico criada pela sociedade da abundância e da comunicação do pós-guerra: o adolescente (*teenager*). O economista Eugene Gilbert acunhou o conceito de *teenager* nos anos quarenta para descrever um novo segmento demográfico do mercado de consumo: o importante do adolescente não é sua idade, mas sua capacidade de consumir sem restrições morais”<sup>29</sup>.

29 *Op. cit.*; p. 60

O garoto adolescente branco e heterossexual era o centro do novo mercado; enquanto os adolescentes de classes baixas ou afroamericanas, privados de poder aquisitivo, continuavam sendo representados como criminosos em potencial. O adolescente branco de classe média, de qualquer idade, poderia aspirar a converter-se um dia num autêntico *playboy* e carregar dentro dele o sonho da erótica do espaço *hefneriano*. Certamente para alguns leitores e estudiosos acadêmicos será difícil admitir que esse cânone, esse clichê corpo vigore ainda hoje; e com certeza não vigora. Entretanto a arquitetura modernista pleiteada por Hefner

nunca esteve tão corriqueira e tão em moda como agora, estendida a todos os âmbitos do morar da classe média burguesa, e conjugando aquilo que Hefner jamais imaginaria: a mulher trabalhando lá fora, no espaço público, com o homem que também compartilha as tarefas domésticas, sem a empregada. Essa arquitetura imaginada para lobos solitários, ou do coelho que papava coelhinhas, pode ser que não se aplicasse a muitos homens, mas, certamente, com o aumento dos divórcios, dos desquites, a partir dos anos 60-70, influiu muito na vida dos homens solteiros e nos adolescentes: a casa, o apartamento *playboy* objeto de desejo como condição para conseguir coelhinhas. Mesmo que muitos leitores não tivessem dinheiro, alimentaram essa ilusão; e não se pode desprezar esse desejo latente que viria a se materializar nos dias de hoje. Curiosamente, assim como o homem canônico de Vitruvius, que convivia com os escravos e dava como normal a servidão, Hefner nunca deixou de ter suas escrav@s sexuais mantidas à base de dinheiro, ainda que não fosse racista e nem homofóbico, pelo contrário. Mas o mordomo que aparece na foto era negro.



Figura 9 - Disponível em: <<https://pleasurephoto.wordpress.com/2014/03/03/hugh-hefner-chicago-1960/>>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLIN, Silvio. *Quem acredita no modular*. Disponível em: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2010/06/30/quem-acredita-no-modular/>>
- CORAZZA, Sandra. *Didaticário de criação: aula cheia, antes da aula*. XVI Encontro Nacional de Didática e Práticas de Ensino, ENDIPE - 23 a 26 de julho de 2012, FE/UNICAMP, Campinas. Livro 1, p. 279.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodór. *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas Boris Schnaiderman. São Paulo. Editora 34. 2000.
- GALBI, Douglas. *Castration is Satanic: penis at center of man's earthly being*. Disponível em: <<https://www.purplemotes.net/2016/06/26/castration-satanic/>>
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II, o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro, Edições Graal Ltda. 1984.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 23 ed. São Paulo. Paz e Terra. 1994.
- FUÃO, Fernando. *A representação de Mathias*. Disponível em: <<https://fernandofuao.blogspot.com/2012/12/a-representacao-de-mathias.html>>
- FUÃO, Fernando. *Cidades Fantasmas*. Em: ARQtexto N.1 Interfaces. PROPAR. UFRGS. 1.semestre. 2001. P. 12-22.
- KOTHE, Flávio. *Vitrúvio revisto*. Revista de Estética e Semiótica (RES). Brasília. Volume 6. N.1. Jan/Jun. 2016.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo. Editora Perspectiva. 1983.
- LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. 2.ed. Les Éditions G. CRÈS, 1924, Paris.
- NEUFERT, Ernst. *A arte de projetar em arquitetura*. 17 edição. Barcelona. Gustavo Gili. 2012.
- PRECIADO, Beatriz. *Pornotopia, arquitetura y sexualidade em 'Playboy' durante a guerra fria*. Barcelona. Editorial Anagrama. 2010
- SEDLMAYR, Hans. *El arte descentrado*. Barcelona. Editorial Labor, 1959.
- WALKOW, G. *Notes from underground, a screenplay by GARY ALAN WALKOW, based on the novel by Fiodor Dostoevsky*. 1995. Disponível em: <<https://garywalkow.com/notes-from-underground>>

