



Mariana Valadão Meneguetti

Eros e a casa
Especulações políticas do prazer e da sedução
na Casa das Canoas

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Otávio Leonidio

Rio de Janeiro
Julho de 2021



Mariana Valadão Meneguetti

Eros e a casa
Especulações políticas do prazer e da sedução
na Casa das Canoas

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Otávio Leonidio Ribeiro

Orientador

Departamento de Arquitetura – PUC-Rio

Prof. Raquel Coutinho Marques da Silva

Departamento de Arquitetura – PUC-Rio

Prof. Paulo Roberto Carvalho Tavares

Departamento de Arquitetura – FAU-UnB

Prof. Mariana Patrício Fernandes

Departamento de Letras – PUC-Rio

Rio de Janeiro
Julho de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Mariana Valadão Meneguetti

Arquiteta. Graduada em Arquitetura e Urbanismo (2013) na PUC-Rio. Cofundou o Entre, grupo de arquitetura com o qual pesquisa a arquitetura e seus processos por meio de relatos verbais. É coautora da publicação *8 Reações para o Depois* (Rio Books, 2019) e *Entre: Entrevistas com Arquitetos* (Vianna e Mosley, 2013). Participou da XVIII Bienal de Arquitetura de Veneza (2018), da X Bienal de Arquitetura de São Paulo (2013), da XIII Bienal de Arquitetura de Buenos Aires. Trabalhou nos escritórios Rua Arquitetos e Studio-X Rio, no Rio de Janeiro em 2013, Acme Space em Londres e Mecanoo Architecten em Delft, Holanda entre 2011-2012. Através de uma formação múltipla, mantém sua prática entre a pesquisa e o projeto de arquitetura.

Ficha Catalográfica

Meneguetti, Mariana Valadão

Eros e a casa: Especulações políticas do prazer e da sedução na Casa das Canoas / Mariana Valadão Meneguetti; orientador: Otávio Leonidio. – 2021.

141 f.: il. color.; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2021.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo - Teses. 2. Arquitetura moderna brasileira. 3. Casa das Canoas. 4. Oscar Niemeyer. 5. Eros. 6. Prazer. I. Leonidio, Otávio, 1965-. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Aos pássaros.

Agradecimentos

Agradeço à PUC-Rio, casa que me abrigou ao longo dos anos, pelo estímulo e pelo incentivo no interesse à arquitetura. À Capes pela bolsa concedida ao longo destes dois anos de pesquisa, sem a qual este trabalho não seria possível. O estímulo à educação é o nosso grande trunfo.

Agradeço ao meu orientador Otávio Leonidio pela confiança no processo de pesquisa, pela escuta e tempo de troca, que atravessa a graduação e o mestrado.

Agradeço à banca examinadora: À Mariana Patrício, que conheci no Departamento de Letras, e por quem divido interesses comuns à arte, à dança e à política, à Raquel Coutinho por estimular a discussão de gênero no campo de disputa da arquitetura, ao Paulo Tavares, cuja pesquisa no campo político da arquitetura eu nutro grande admiração.

Agradeço ao Guilherme Wisnik e ao João Masao Kamita, pessoas que admiro há muito tempo, pelas conversas estimulantes que me fizeram imaginar com outros olhos a escrita e a pesquisa.

Agradeço à minha mãe Itelca e ao meu pai Reginaldo pela presença nessa caminhada, pelo incentivo cotidiano e pelo amor sempre.

Agradeço ao meu amigo Luis Costa Araújo, um presente deste mestrado, que nas conversas entre as aulas, com o tempo se mostrou um grande companheiro de leituras, discussões e com quem sigo aprendendo.

Agradeço à amiga Ana Altberg e ao amigo Beni Barzellai, presenças de longa data, que mesmo à distância mostram que os vínculos se mantêm vivos nesta jornada compartilhada que é pensar e fazer arquitetura desde a graduação.

Agradeço à Poliana Pieratti e Laura Rosenbusch pela escuta, engajamento e estímulo sobre os temas abordados; foram tantas as descobertas partilhadas.

Agradeço ao amigo Yan Braz, pela caminhada companheira, fazendo florescer conversas sobre as artes e o interesse pela cidade.

Agradeço à Nina Velho pela entrega à experiência que foi compartilhar um espaço e um tempo nesta casa, com o corpo em movimento.

Agradeço também à todas as pessoas que de alguma forma, direta ou indiretamente contribuíram com esse processo de pesquisa. Com vocês a pesquisa se torna caminhada e imaginação estimulante, prazerosa e acolhedora, atributos tão necessários em tempos solitários e mecânicos com os quais lidamos em sociedade hoje.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Meneguetti, Mariana Valadão; Ribeiro, Otavio Leonidio. **Eros e a casa: Especulações políticas do prazer e da sedução na Casa das Canoas**, Rio de Janeiro, 2021. 141p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação propõe abrir um caminho especulativo de imaginação sobre a arquitetura moderna da Casa das Canoas (1951-1953), de autoria do arquiteto carioca Oscar Niemeyer (1907-2012), tendo alguns acontecimentos como âncora. Diferente de uma análise de projeto tradicional de arquitetura, esta pesquisa se desenvolve a partir das relações, dos afetos masculinos, da construção de corpo da modernidade, de sua visão sobre sexualidade e do seu fetiche com gênero. Neste sentido, não só a arquitetura como seus meios de comunicação – desenho, fotografia, escultura, paisagismo ou publicação –, demonstram o arcabouço projetivo das condutas humanas modernas e da construção de sociedade da época. Essas mídias possuem um papel fundamental formador de um imaginário moderno construído segundo prazeres e desejos específicos. Esta pesquisa convida a refletir sobre esses estatutos e a considerar objetos como corpos construídos, bem como a refletir sobre as normas que governam corpos e discursos de acordo com condutas e códigos culturais masculinos. Parto da inevitável consideração de que a prática arquitetônica moderna foi dominada por um pensamento patriarcal e, conseqüentemente, espaços projetados foram imaginados a partir de fantasias masculinas. Nesse processo está presente uma narrativa crítica à violência deste imaginário, presente em parte na arquitetura moderna brasileira e perpetuada até os dias de hoje.

Palavras-chave

Arquitetura moderna brasileira; Casa das Canoas; Oscar Niemeyer; Eros; prazer; sedução; sexualidade; gênero.

Abstract

Meneguetti, Mariana Valadão; Ribeiro, Otavio Leonidio (Advisor). **Eros and the house: Political speculations of pleasure and seduction at Casa das Canoas**, Rio de Janeiro, 2021. 141p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation proposes to open a speculative path of imagination about the modern architecture of Casa das Canoas (1951-1953), by the Brazilian architect Oscar Niemeyer (1907-2012), having some events as an anchor. Different from a traditional architectural project analysis, this research is developed from its relations, male affections, the construction of a modern body, its vision of sexuality and its gender fetish. In this sense, not only architecture but the media through it was manifested – drawings, photography, sculpture, landscaping or publishing – demonstrate the projective framework of modern human behavior and the construction of society at the time. These media have a fundamental role in forming a modern imagination built according to pleasure and desire. This research invites you to reflect on these statutes and consider objects as constructed bodies, as well as to reflect on the norms that govern bodies and discourses according to male behaviors and cultural codes. I start from the consideration that modern architectural practice was dominated by patriarchal thinking and, consequently, designed spaces were imagined from male fantasies. In this process, a critical narrative of the violence of this imaginary is present in part of modern Brazilian architecture and perpetuated until today.

Keywords

Modern Brazilian Architecture; Casa das Canoas; Oscar Niemeyer; Eros; pleasure; seduction; sexuality; gender.

Sumário

1. Prólogo	10
2. Introdução	12
3. Eros e a casa	17
3.1. A casa patriarcal ou a liberdade sexual do homem moderno	24
3.2. A colonização do feminino e o prazer na paisagem	40
3.3. O cafajeste, a playmate e a sexualização da casa	53
3.4. A exposição como estratégia de sedução	78
3.5. O olho do voyeur e a ativação do dispositivo visual	100
3.6. Corpos duros, corpos dóceis, corpos disciplinados	113
3.7. A casa como performance e o desvio de gênero	126
4. Reflexões finais	136
5. Referências Bibliográficas	139

*Love is an action,
never simply a feeling.*
bell hooks

O amor é um drone.
Paul Preciado

Prólogo

Apoiamos as mãos na pedra e como num lance, pulamos o muro. Sem acreditar que já estávamos do outro lado, abaixamos sutilmente pra perceber alguma diferença entre os mundos. O medo quando chega no limite vira bicho. A sensação de morte que o medo causa petrifica os corpos, emudece os sujeitos, os transforma em objetos, em estátuas, mas no medo também há respiro. Parece que a pele afina, os órgãos internos despertam e o corpo fica mais sensível porque cada gesto parece ter um componente de risco. Fomos sussurrando, caminhando gatunamente da mata fechada à clareira, tentando perceber cada barulho que não viesse do atrito da folhagem próxima, ou entre os sapatos e o chão. Eu estava toda de preto e Nina toda de branco e talvez não fosse evidente a nossa diferença como mulheres para além da pele. A sensação era mágica e aos poucos nos aproximávamos do objeto reluzente de laje curva. A casa produzia um fascínio curioso. Operava dentro do movimento, através de uma série de curvaturas, da laje flutuante à piscina vazia incrustada no terreno, e onde uma grande pedra de aparência líquida se fundia entre os dois elementos. Ao redor e mesmo dentro da casa, eram presentes uma série de esculturas femininas de granito e bronze. As esculturas figurativas, diferente do abstracionismo da casa, pareciam habitar em certo silêncio. Poderia-se dizer que era a própria maldição de Perseu contra a Medusa, mas talvez fosse algo totalmente diferente. Próxima à pedra que fundia a arquitetura à sua geologia local, descansavam algumas dessas esculturas: duas vassouras e um barril de lixo, um torso de mulher e uma mulher recostada; uma sem os braços, outra sem as pernas e um leve véu esculpido na nudez do tronco. Fomos dançando ao redor destes objetos sem corpo, nos relacionando com cada curva enquanto eu filmava em movimento. Estar ali trazia uma sensação de profanação de algo, mesmo que silenciosamente, mesmo que longe das vistas. Nina se movimentava milimetricamente, devagar e no silêncio espelhando seus movimentos aos das esculturas, dando continuidade ao que fora interrompido. Assim como o branco da arquitetura, o branco das vestes aos poucos era sujado com os musgos e líquens que habitavam há anos aquelas curvas. Dançar com as estátuas era libertador, parecia que dava vida àqueles seres forçosamente inanimados, evocando uma outra sensação da presença do nosso corpo no espaço. Começamos a descer na piscina e

caminhar por todo o espaço livre ao redor da casa. O vidro no térreo refletia a mata ao redor, dando mais vontade de entrar. Como uma miragem, ou como as sereias de Ulisses, aquele corpo seduzia os habitantes. Talvez por algum fetiche ou desejo latente no inconsciente de seu criador. Dançamos no jardim, com as curvas da pedra, da piscina sem água, sentindo cada sinuosidade do corpo ganhar forma através da morfologia de sua arquitetura. Até que como num impulso, Nina subiu na laje pela pedra fundida à casa.

E se eu tirasse a roupa?, perguntou.

A nudez era desconfortável. Tinha algo de erótico que acentuava o aprisionamento do corpo. Em relação à liberdade das curvas, o fetiche e erotismo da casa eram claros. Mesmo com a privação histórica da sexualidade feminina, a casa era puro deleite, puro hedonismo. Existe algum lugar nas tradicionais estruturas de poder que mantém aquela casa, aquele ícone debaixo de uma camada de poeira fina, cujas relações entre objeto e sujeito, ou mesmo a relação entre as coisas ou corpos-coisas são camufladas e imperceptíveis. Naquela casa algum corpo é inventado. Algum objeto é construído e o próprio mecanismo cênico da arquitetura coloca personagens no palco e constrói bastidores. A partir daí percebi o corpo como objeto de desejo, assim como a arquitetura; e a mulher em lugar de fetiche, assim como a arquitetura. A casa parecia ter sido sacralizada dentro de um projeto de sociedade, onde mesmo o mito da sexualidade livre ou da liberdade deste objeto-corpo ou corpo-objeto pareciam evocar algum sentido de utopia frente à realidade.

Afinal, entre o mito do corpo que se move e do corpo que não se move

Quem é construído pela arquitetura?

2

Introdução

A compreensão de que Eros é uma força que auxilia o nosso esforço geral de autoatualização, de que ele pode proporcionar um fundamento epistemológico para entendermos como sabemos o que sabemos, habilita tanto os professores quanto os alunos a usar essa energia na sala de aula de maneira a revigorar as discussões e excitar a imaginação crítica.

(bell hooks, *Eros, o erotismo e o processo pedagógico*, p. 258)

Se a história da arquitetura no ocidente é construída dentro de um campo de poder de disputa de narrativas, que desencadeou em algumas ruínas modernas; por outro lado, tais ruínas ainda revelam espectros invisíveis possíveis de serem estudados. Ao visitar a Casa das Canoas no seu estado de abandono atual, me percebi envolta num espaço de sedução venusiana¹. Elementos tão fortes do imaginário mitológico ocidental foram construídos sobre o feminino na modernidade e aqui eu convido à uma leitura retroativa da Casa a partir de imagens de arquivo que convocam a visibilizar esse espectro.

A exemplo desta especulação da arquitetura moderna nos campos de sexualidade e gênero é possível ser visto no trabalho da historiada e crítica de arquitetura Beatriz Colomina, bem como no trabalho do filósofo e teórico de arquitetura trans Paul Preciado, tanto a partir da pesquisa das mídias que corroboraram com o imaginário moderno de Le Corbusier e Adolf Loos, quanto de Hugh Hefner, o idealizador da revista Playboy. Em ambos os casos, a constelação de ferramentas que se inscreve em suas críticas intercruciza e extrapola o limite convencional do campo arquitetônico para investigar não somente na arquitetura como na psicanálise, na filosofia, e nos estudos estéticos possíveis cruzamentos, possíveis afetividades. Pretendo também, a partir das características eurocêntricas e patriarcais da modernidade, averiguar a construção do fetiche de um sujeito feminino, como uma reminiscência da lógica platônica, ou ideal, de amor, corpo, sujeito ou arquitetura.

As evidências para esta arqueologia da casa podem ser analisadas através das diversas mídias com as quais o arquiteto Oscar Niemeyer divulgou o seu trabalho na década de 50, em especial a revista de arquitetura e artes plásticas Módulo², da qual era

¹ Do latim *venus*, na mitologia da cultura greco-romana representa o amor, a fertilidade e o desejo sexual.

² A revista Módulo, criada em 1955 pelo arquiteto Oscar Niemeyer, propagava imagens de arte e design modernos, durando até 1965 quando a redação da revista foi invadida após o golpe militar de março 1964. A exposição doméstica de Alfredo Ceschiatti foi matéria da revista Módulo 05 de 1956, ter

editor-chefe. A partir de uma escavação de arquivo tendo como análise publicações e fotografias presentes nos acervos dos IMS, IPHAN e Biblioteca Nacional, proponho refletir não só sobre a arquitetura como sua produção de imagens: arquitetura (Oscar Niemeyer), escultura (Alfredo Ceschiatti), paisagismo (Burle Marx) e fotografia (Marcel Gautherot). O olhar moderno sobre o corpo feminino também esteve presente na Revista Life ou Playboy – imperantes para compreender o alcance destes dispositivos de representação no debate na década de 1950. Neste sentido, o objetivo da pesquisa é reconstruir a memória deste arquivo a partir da mídia. Segundo Beatriz Colomina, a arquitetura moderna precisa ser vista como um projeto de mídia, porque se caracteriza como mais um meio de representação moderna. Como outros aparatos do período, não só contribuiu para veicular o pensamento moderno, como para construir um imaginário cultural – de nação.

O edifício precisa ser entendido nos mesmos termos que os desenhos, as fotografias, os escritos, os filmes, e a publicidade; não somente porque estas são as mídias nas quais mais frequentemente o encontramos, mas porque o edifício é um mecanismo de representação.³

Neste sentido a arquitetura da modernidade precisa ser lida como meio de comunicação através dos diversos mecanismos com as quais ela se relacionou, a evitar uma visão limitadora de sua própria concepção de mundo. A análise, em um primeiro momento dividida por categorias, será alimentada com a metodologia enunciada pelo historiador de arte e antropólogo alemão Aby Warburg (1866-1929), que inventou um atlas de imagem, o Atlas⁴ Mnemosyne (Mnemosyne Bilderatlas) para fazer um método visual e em movimento que colide diferentes afecções curatoriais. De modo a construir uma relação simétrica entre texto e imagem, eu pretendo me deslocar por associações construindo um “inventário de figuras” a partir do apanhado iconográfico da Casa das Canoas e as possíveis relações atribuídas a outras manifestações artísticas que protagonizam os conceitos levantados.

presença de JK). Mídias estas que atuaram na divulgação, perpetuação e infiltração de uma visão moderna tão colonial quanto patriarcal.

³ COLOMINA, Beatriz (1992). The Split wall: Domestic Voyeurism. In: COLOMINA, Beatriz (orgs.) (1992). **Sexuality & Space**. New York: Princeton Architectural Press, p. 13 [No original: The building should be understood in the same terms as drawings, photographs, writing, films, and advertisements; not only because these are the media in which more often we encounter it, but because the building is a mechanism of representation.]

⁴ O Atlas é aquele que carrega o mundo nas costas; Mnemosyne, deusa da memória e das artes.

Warburg toma o nome da deusa grega da memória, Mnemosyne, une uma miríade de personagens, de Botticellis, a ninfa ou o dionisíaco, através do gesto em movimento presentes na arte do renascimento italiano, ou mesmo no contexto das culturas pagãs do sudoeste americano. O processo me interessa principalmente a partir de relações imprevistas. A metodologia se afasta das construções por categorias de separação, por funções ou pela catalogação, tão presente no discurso moderno, no intuito de lidar com os conflitos que estão na base de formação imagética, do logos ao *pathos*, da emoção ao conhecimento, da representação racional à representação afetiva. Opondo-se ao historicismo, cuja defesa da cultura era progressista, Warburg dizia que a cultura atuava como um jogo de forças permanente entre o pensamento racional e o mágico religioso, ou, usando termos nietzschianos, entre o apolíneo e o dionisíaco – importantes para pensar esta análise sobre a arquitetura moderna. Elementos rejeitados não contemplativos ou belos foram alguns dos critérios escolhidos na sua obra.

O Atlas se mostra pra mim importante para entender o *pathos* do corpo arquitetônico, apresenta-se como um método livre, não castrador, de analogia e descoberta de associações pela linguagem híbrida ou impura. Funciona como uma apropriação das imagens-hipertexto, ou “hiperimagens”, na possibilidade de outras formulações desta constelação da linguagem. Se por um lado a reprodutibilidade técnica mata a aura das imagens, que perdem seu vínculo contextual, por outro, ganham liberdade para outras relações, como lembra Jane Souza ao esclarecer a relação crucial das imagens através de Walter Benjamin: “todo tempo é impuro, no vai e vem das sobras do passado e de projeções futuras, e é neste *modo temporal da impureza* que se chega ao conceito de *nachleben*, a sobrevivência ou vida póstuma das imagens.”⁵

Nesta “História de Arte sem palavras”⁶ o ato performático da justaposição iconográfica revela instantes temporários, que como um *still* de filme, estão a qualquer momento na beira da ação seguinte. Um método que se mostra não através das fronteiras, mas através dos vínculos, evocam uma reencenação do mundo que inclui suas paixões e suas fissuras, como alega Didi-Huberman.

[...] um atlas das ‘fórmulas-de-pathos’ (Pathosformeln), gestos fundamentais transmitidos e transformados – até nós desde a Antiguidade: gestos de amor e gestos de combate, gestos de triunfo e de servidão, de elevação e de queda, de histeria e de melancolia, de graça e de fealdade, de desejo em movimento e de terror petrificado... O

⁵ Jane Cleide de Sousa Maciel, p. 197.

⁶ Em As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte, de Etienne Samain. Fonte: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17 EDI Mnemosyne.pdf.

homem encontra-se, pois, no centro do atlas Mnemósine, pela energia contrastada dos seus pensamentos, dos seus gestos, das suas paixões.⁷

Em tempos onde se anunciam mais discursos de ódio que de afeto, onde se revela a violência diária, não só contra corpos, mas contra a natureza, uma destruição em massa, que quebra em pequenos pedaços reduzindo a pó direitos, povos, humanidades e paisagens, como problematizar os discursos, suas emoções e suas paixões? Sabendo que a fissura moderna está intrínseca à sua paixão pela transformação do mundo, quais são essas outras faces de Eros, ainda ocultas pela modernidade-colonial-patriarcal presentes na Casa das Canoas, a promoverem outros vínculos e reflexões sobre o estado contemporâneo na arquitetura, no campo da vida e nos afetos?

Ou, como diria bell hooks:

*A potência erótica não se limitava ao poder sexual,
mas incluía a força motriz que impulsionava todas as formas de vida
de um estado de mera potencialidade para um estado de existência total.
(bell hooks, Eros, o erotismo e o processo pedagógico, p. 257)*

⁷ DIDI-HUBERMAN. Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a. p. 22.



*“Não tenho alma e não tenho o corpo. Sou o cosmos”*⁸ p. 30
Paul Preciado

3.0

Eros e a casa

⁸ PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Tradução Eliana Aguiar; Prefácio Virginie Despentes. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

Projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012) nos anos 1950 e construída entre 1951-1953, no Rio de Janeiro quando a cidade ainda era a capital do Brasil – entre 1763 e 1960 –, a Casa das Canoas foi a residência do arquiteto por seis anos com a família: a mulher Annita Baldo e a filha Anna Maria Niemeyer, antes de ir para Brasília acompanhar a construção da nova capital do país, em 1956. | **figura 1** |



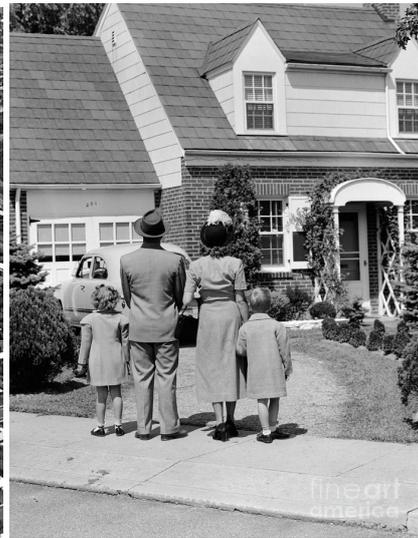
| **figura 1** | A família; Annita com a filha Anna Maria e o marido Oscar Niemeyer, que se casaram em 1928, ficando juntos por 75 anos.

Enquanto para Chico Buarque, “a casa do Oscar era o sonho da família”, para Niemeyer, cuja imagem estava vinculada a “momentos de prazer”⁹, a casa se manifestaria além da casa da família tradicional, como em uma de suas frases mais conhecidas: “O importante é a mulher, o resto é brincadeira”.¹⁰ O paradoxo da família e da sexualidade livre masculina não estaria de todo separada do imaginário brasileiro ou da construção arquitetônica do período, marcado por estereótipos como sensualidade, malandragem e malícia.

⁹ Fala de Niemeyer exposta no documentário “Oscar Niemeyer: un architecte engagé dans le siècle”, de Marc-Henry Wajnberg, França, 2000.

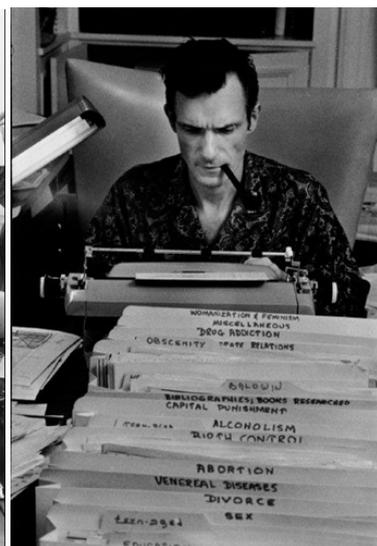
¹⁰ Quando perguntado por um entrevistador: “O que dá prazer para o senhor hoje?”, Niemeyer responde: “O importante é a mulher, o resto é brincadeira”.

Na mesma década, o sonho da casa de família norte-americana estaria se materializando nos subúrbios de Levittown, nos Estados Unidos – a cidade sonho do núcleo familiar tradicional –, uma operação publicitária da empresa de incorporação imobiliária Levitt & Sons | **figuras 2 e 3** |, uma das maiores empresas de construção de casas nos Estados Unidos em 1951. Ao mesmo tempo, Hugh Hefner, o criador da Playboy – a maior e mais conhecida revista de entretenimento erótico projetada para o público masculino do mundo –, fundaria em 1953, um “império arquitetônico-midiático” sem precedentes com grande influência na cultura brasileira das décadas seguintes | **figura 4 e 5** |.



| **figura 2** | O sonho da casa de família: a cidade como modelo de subúrbio americano, criado pela imobiliária Levitt & Sons materializados em Levittown (Vista aérea), Pensilvânia, por volta de 1959.

| **figura 3** | Família olhando para a casa. Operação publicitária pra vender o núcleo familiar tradicional – “Learning from Levittown” se tornou o objeto de estudo de Robert Venturi e Denise Scott Brown.



| **figura 4** | Hugh Hefner com as *playmates*, na frente de seu jatinho, o Big Bunny.

| **figura 5** | Hugh Hefner, de pijama, trabalhando na Mansão Playboy, em Chicago, 1966, onde é possível perceber o circuito semântico com ele que operava: sexo, divórcio, controle de natalidade, aborto, vício em drogas, obscenidade, pena de morte, “womanization”, feminismo, entre outros.

A partir de uma desconfiança do estereótipo da casa da família moderna do século XX, o retorno à casa é um retorno à construção de sociedade da década de 1950 brasileira e moderna, materializada pela influência dos Estados Unidos nos meios de consumo, na promessa por grandes transformações na sociedade, bem como do imaginário político do próprio arquiteto, de suas relações, seus afetos e da sua visão sobre o feminino, como Niemeyer mesmo dizia: “Nas horas vagas, lia os livros didáticos de Celso Cunha – e os grandes mestres da poesia, Baudelaire a falar de amor, Neruda a cantar a revolução” (NIEMEYER, 2000, p. 62). Neste sentido, como os afetos, os desejos e os prazeres foram construídos a partir da arquitetura da casa da família moderna? Como alguns desses paradoxos da época podem apontar para um imaginário político pouco comentado sobre sexualidade e gênero bem como os sentidos que prazer, desejo ou sedução tiveram na sua obra?

Uma preliminar pesquisa da casa se manifesta por uma série de características que deram nome e reconhecimento internacional ao autor: sensualidade e erotismo materializados pela beleza das formas curvas e orgânicas da mulher, bem como da paisagem natural do Rio de Janeiro. Com sua incansável atividade profissional, e extensa construção de obras pelo país e internacionalmente, pode-se dizer que Niemeyer tenha construído o próprio mito da sexualidade moderna e livre, uma transgressão corroborada pelos seus pares – em sua maioria homens modernos.

Dentro do campo da Arquitetura Moderna, Le Corbusier publicou seu manifesto *Vers une Architecture* (1917), “Por uma Arquitetura” na tradução em português, onde expôs a ideia de uma casa como uma máquina de morar, um rompimento com modelos tradicionais de se pensar e fazer arquitetura, tendo enorme influência no modernismo brasileiro. Este seria um dos sedimentos primordiais do que emergiria na década seguinte: o *International Style* (1920-1930) – movimento atento à industrialização do período, com o qual um grupo de arquitetos homens com preceitos funcionalistas, como Walter Gropius, Marcel Breuer, Philip Johnson e Mies Van der Rohe, reivindicariam uma nova arquitetura a partir da revolução das condutas humanas e suas necessidades básicas. A mudança nas condutas estava alinhada com o novo paradigma social e industrial do período. O entre guerras exigiria também mudanças radicais e aceleradas na forma de reconstruir as cidades e habitar o espaço doméstico. A elevação da construção por meio de pilotis, a implementação de brises e vidros nas fachadas, a utilização do concreto armado, a rejeição dos ornamentos, a planta livre com estrutura independente, os terraços

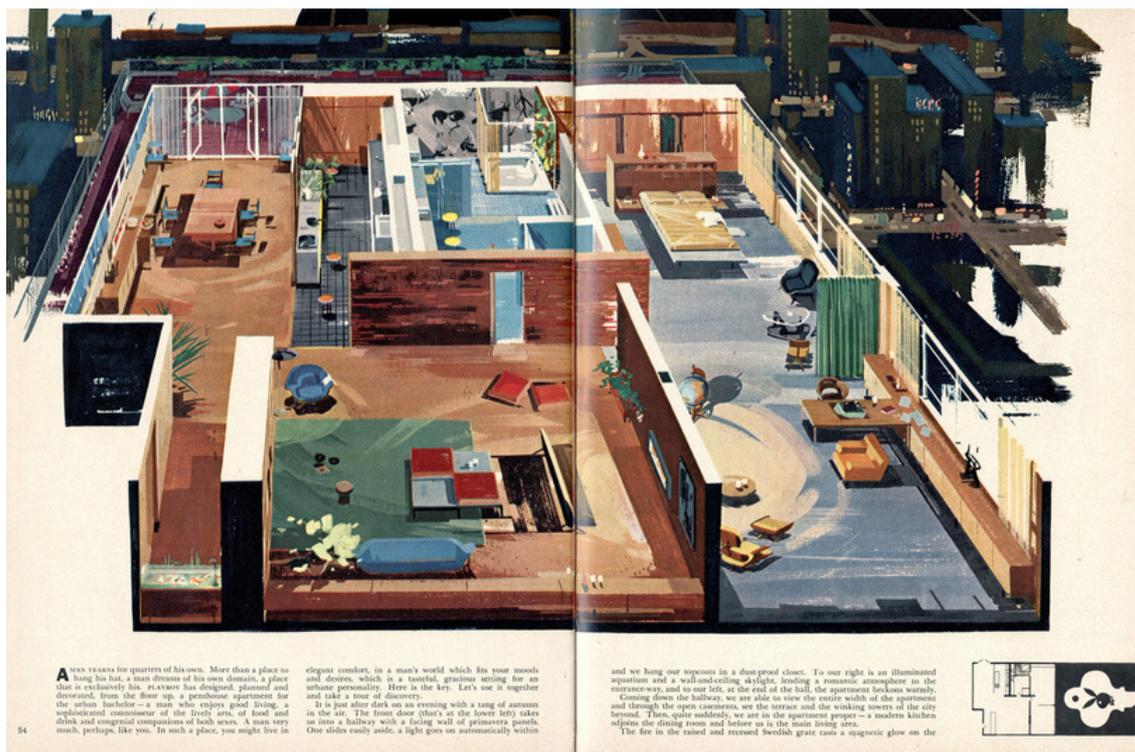
ajardinados, a serialização do processo ou o uso de estruturas modulares¹¹ foram alguns dos dispositivos ativados em prol de uma nova condição humana da família, a exemplo da casa unifamiliar que o arquiteto alemão Mies Van der Rohe (1886-1969) projetou para Robert H. McCormick (1951-1952). O projeto era uma adaptação da torre 860-880 Lake Shore Drive, construída em 1949, e tinha como proposta pegar um de seus níveis e com algumas adaptações, usá-lo como habitação unifamiliar. Esta viria a ser chamada Casa Núcleo, ou 50x50 House para produção em massa, similar ao modelo de liberdade masculina endossada pela revista Playboy e a sua cobertura de solteiro | **figuras 6 e 7** |.



| **figura 6** | Plantas baixa da Casa Núcleo (50 x 50 House), de Mies Van der Rohe (1951-1952).

A casa seria não só a casa da família Robert McCormick, como também se tornaria um protótipo para construção em larga escala, levando em consideração a experimentação com as novas tecnologias industriais em habitação do período. Desenhos de Luciana Fornari Colombo. Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.130/3782/en>

¹¹ Os “cinco pontos para uma arquitetura”, defendidos por Le Corbusier visavam: planta livre, fachada livre, janela em fita, terraço jardim e uso de pilotis.



| figura 7 | Apartamento de cobertura do solteiro Playboy. Setembro de 1956.

Frente à proliferação do funcionalismo racionalista da Bauhaus na metade do século XX, Niemeyer se destacou por reivindicar um modernismo tropical, ingerindo tanto referências que vinham de fora do país, a exemplo da forte influência de Mies Van der Rohe e Le Corbusier no contexto brasileiro, “eleito pelos brasileiros como o modelo a ser seguido”¹², construindo para si um nome que não deixava de canonizar um olhar nem sobre a natureza local, nem a mulher preferida.¹³ No campo fora do domínio da razão, o tropicalismo sensual moderno alegado primordialmente à obra de Niemeyer, entre a aderência e a ruptura com as vertentes do modernismo europeu e americano, surge de um *ethos* epistemológico que abarca a modernidade dentro de um sistema específico, mascarado de universal: o sistema altamente masculino da arquitetura.

¹² GUERRA, Abilio; CASTROVIEJO RIBEIRO, Alessandro José . Casas brasileiras do século XX. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 074.01, Vitruvius, jul. 2006 <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335>, acessado em março de 2021.

¹³ Como ele fala em um de seus mais conhecidos poemas.



*Vamos partir, amor.
Subir e descer rios
Caminhar nos caminhos
Beijar
Amar como feras
Rir quando vier a tarde.
E no cansaço
Deitaremos imensos
Na planície vazia de memórias.*
(Hilda Hilst, no livro *Exercícios*. São Paulo: Editora Globo, 2001)

3.1.

A casa patriarcal

Ao ter acessado o posto da alta arquitetura moderna brasileira sozinho com sua obra icônica – característica que acentua para além do solipsismo através de uma masculinidade egocêntrica, o valor de arquiteto demiurgo, fica a dúvida sobre a sensualização do modernismo funcionalista que se relaciona, fundamentalmente com uma matriz europeia branca, masculina, patriarcal, mascarada de universal. Esse modernismo tropical não percebeu o erotismo patriarcal apontado pela objetificação dos corpos feminizados, que se tornou hegemônico em um lugar de construção de uma identidade nacional.

A Casa das Canoas | **figura 1 e 2** | é um destes exemplos, ela une, antecipadamente, muitas das características do Movimento Moderno, porém evoca características próprias da modernidade patriarcal que viriam a ser recorrentes no conjunto de suas obras, mascarada pela afetuosidade com que era conhecido dentro do circuito crítico da arquitetura, como as virtudes “do coração, do espírito e do caráter”.¹⁴



¹⁴ Nelson Werneck Sodré associa o Niemeyer a três virtudes: virtudes do coração (bondade, generosidade, solidariedade); do espírito (amor à beleza, inventividade artística, juventude de ideias); do caráter (simplicidade, dignidade, fidelidade). SODRÉ, Nelson Werneck. **Oscar Niemeyer**. Rio de Janeiro, coleção “Eu”, 1978. Citação páginas 8-9.



| **figura 1** | Casa das Canoas, com esculturas de Alfredo Ceschiatti, 1956. Foto: Marcel Gautherot. Fonte: Acervo IMS.

| **figura 2** | Casa das Canoas, com esculturas de Alfredo Ceschiatti, em primeiro plano a escultura "Mulher Recostada", 1956. Foto: Marcel Gautherot. Fonte: Acervo IMS.

A casa é constituída por uma série de elementos expressos pelas curvas da marquise ao piso, mobiliários, esculturas, piscina e demais elementos, mas ao operar dispositivos atribuídos ao corpo feminino, o identificando com a natureza, que abordagens não só do corpo feminino como da casa como corpo ele põe em evidência?

O patriarcado, como lembra Gerda Lerner, é uma criação histórica formada por homens e mulheres em um processo que levou cerca de 2500 anos para ser concluído, baseado na comercialização da sexualidade feminina¹⁵, e na transformação da mulher em um recurso encantado pelas diferenças de classe que, segundo ela, se expressa em termos de gênero. As próprias mulheres se tornaram um recurso adquirido pelos homens. A arquitetura não poderia ser indiferente ao sistema sexual vigente, a ponto de podermos chamar a Casa das Canoas de *a casa patriarcal moderna*.

Desta modernidade-colonial-patriarcal vale observar como a arquitetura como corpo foi materializada, abarcando seus amores e paixões, como era tão enunciado por Niemeyer. Leitor de grandes clássicos, a exemplo da amizade com o amigo escritor

¹⁵ LERNER, Gerda. **The Creation of Patriarchy**. Vol. 1. New York: Oxford University Press, 1986.

Rodrigo Melo Franco, o arquiteto fora muito influenciado pela literatura grega, tendo grande influência sobre seu conjunto de obras.

Lembrava Rodrigo (M. F. de Andrade) a me dizer: “Oscar, leia os gregos e os clássicos portugueses”. E li. Li muito. Li como quem nada sabe e tudo quer aprender. Li com a devoção com que lera, anos antes, a obra de Le Corbusier. E comecei pelos gregos, como meu amigo me aconselhava, curioso diante dos discursos de Sócrates e Platão, da maneira inteligente com que faziam seus diálogos, astuciosos, de exemplar coerência.¹⁶

Mas se a sensualidade das curvas de Niemeyer, imagem fundamental sobre a qual ficou nacional e internacionalmente reconhecido, evidenciou o corpo da mulher como paisagem ao associar corpo e natureza, por outro lado, perpetuou uma opressão contra esses corpos ao confiná-los ao seu sexo ou a seus meios reprodutivos. No caso de sua moradia particular, a construção da arquitetura como corpo pode ser vista através das formas curvas, míticas e sedutoras, atribuídas ao corpo feminino e tradicionalmente à natureza.

“Não é o ângulo reto que me atrai,
Nem a linha reta, dura, inflexível criada pelo o homem.
O que me atrai é a curva livre e sensual.
A curva que encontro no curso sinuoso dos nossos rios,
nas nuvens do céu,
no corpo da mulher preferida.
De curvas é feito todo o universo,
O universo curvo de Einstein.” – O. Niemeyer

O amor e a feminilidade são materializados por uma heterossexualidade compulsória, construída pelas curvas do desenho na prancheta. A arquitetura desempenha um papel fundamental em perpetuar a divisão sexual em binarismo e tornar o gênero e a sexualidade funções invisíveis dentro do mecanismo construtivo da modernidade. E como bem nos lembra Simone de Beauvoir no seu lúcido ensaio filosófico *O Segundo Sexo* (original de 1949): “a sexualidade é uma função indispensável” (BEAUVOIR, 1970, p. 26), ou mesmo nas vozes de Beatriz Colomina, “a questão da modernidade não pode ser separada de gênero e sexualidade” (COLOMINA, 1994, p. 38).

O que seria específico e novo da sexualidade moderna e como essa sexualidade se manifesta em termos espaciais e ideológicos enquanto projeto de reforma social e estética historicamente construído por homens? Como o conceito de “sensualidade”

¹⁶ NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: Memórias**. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Revan. 2000. p. 61.

historicamente atribuído à imagem da mulher foi utilizado pelos novos designs da modernidade? Como isso reflete a presença (ou ausência) das mulheres em circuitos ativos de poder? | **figura 3 a 5** |



| **figura 3** | O casal que busca construir um espaço de intimidade na nova terra, entre outros homens (Mauritiópolis, 1671). Fonte: NOVAIS, Fernando. História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1.



| **figura 4** | Oscar Niemeyer com Le Corbusier e Ítalo Campofiorito, em Brasília, na última viagem de Le Corbusier pelo Brasil, em 1962. Le Corbusier viajaria pelo país em três momentos: 1929, 1936 e 1962.

| **figura 5** | Oscar Niemeyer, um dos membros do projeto para construção da Sede das Nações Unidas (1947-1949), em Nova Iorque, ao lado de Gaston Brunfaut (Bélgica), Ernest Cormier (Canadá), Le Corbusier (França), Liang Seu-cheng (China), Sven Markelius (Suécia), Howard Robertson (Inglaterra), G. A. Soilleux (Australia) e Julio Vilamajó (Uruguai).

Ou a liberdade sexual do homem moderno

Tombada pelo IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 2007, quando o arquiteto completou 100 anos, a casa de Oscar caiu em desuso, aparecendo como espectro do inabitável, um exemplo de ruína da modernidade. Voltar para a casa do arquiteto é presenciar esse hiato – um paradoxo entre a atual casa em ruínas e indícios da liberdade exercitada pelo homem da década, uma preocupação, como ele mesmo coloca:

Minha preocupação foi projetar essa residência com inteira liberdade, adaptando-a aos desníveis do terreno, sem o modificar, fazendo-a em curvas, de forma a permitir que a vegetação nelas penetrasse, sem a separação ostensiva da linha reta. E criei para as salas de estar uma zona em sombra, para que a parte envidraçada evitasse cortinas e a casa ficasse transparente como preferia. (Niemeyer)

A Casa das Canoas é dividida em dois níveis, evocando uma dualidade entre mundos, duas dimensões de um mesmo corpo. Aqui podemos encontrar o espaço da sociabilidade no térreo, e o espaço da intimidade no subsolo separando dialeticamente o que é revelado e o que é secreto; o que é claro e transparente no nível térreo do que é oculto e escondido no subsolo. O que está visível ampara o que está invisível, e vice-versa, evocando duas noções independentes de política em jogo. O piso térreo, manifestado pela liberdade da transparência e da iluminação abundante revive os conceitos fundamentais do político (a clareza e abertura de um mundo por vir) enquanto oculta os pactos sociais que ocorrem no porão escuro, construindo um deslocamento através da maneira como seus dois andares se diferenciam e operam¹⁷ | **figuras 1 e 2** |.

¹⁷ Essa síntese é descrita por Andres Jacques em sua análise para o Pavilhão Barcelona, de Mies Van der Rohe, 1929.

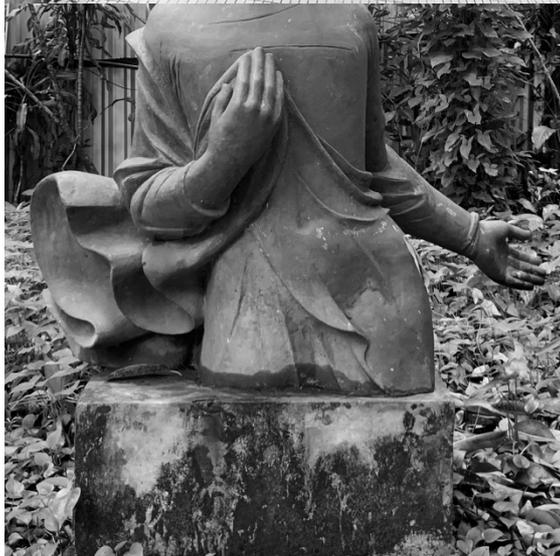
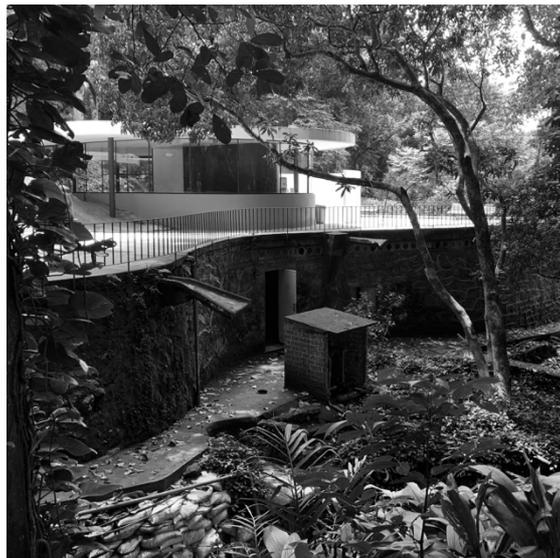


| **figura 1** | Capa da Revista Life, 1959.

| **figura 2** | Niemeyer na Casa das Canoas.

Certa vez, passando pela Estrada das Canoas, achei aquele local tão bonito que resolvi nele construir uma casa. Uma casa diferente, simples, com jardim, uma piscina voltada para o mar, que sempre me atraiu. Comprei o terreno, acidentado, dando para o mar. A minha primeira preocupação foi não mexer nesse terreno, adaptar-me aos desníveis nele existentes. Daí haver localizado os quartos na parte mais baixa do mesmo e as salas em cima. E a casa foi projetada. Modesta, sem hall de entrada, simples como, a meu ver, todas deveriam ser. E a desenhei, solta, criando com toda a liberdade os ambientes que desejava. Uma curva mais fechada formando a sala de estar, uma outra a de jantar, e outra ainda a cozinha, e a cobertura de concreto a reuni-las numa forma única imprevisível. (Niemeyer)

Essa liberdade exercitada por Niemeyer na estratégia de desenho da casa, pelo uso livre das curvas soltas no terreno se relacionando com a vegetação tropical do entorno se materializou pelo uso da nova tecnologia do período: o concreto armado – o uso de barras de aço, que funcionam à tração, combinadas com o uso do concreto, que funciona à compressão. Uma união de duas distintas formas de resistência estrutural. A liberdade também é presente na marquise de proteção da casa; nas janelas em fita, que circundam todo o seu térreo, na estrutura livre e independente de paredes do térreo, no uso dos sete pilotis que sustentam sua cobertura, sendo três dentro da casa e quatro fora; no uso deliberado da mão como gesto livre sobre a prancheta; e, por que não dizer, nas parcerias com os demais homens da modernidade: Ceschiatti, Gautherot, Kubitschek e Burle Marx, para ficar nos mais próximos?



[3] Vista da entrada superior do terreno para a casa, avistando parte da Mata Atlântica densa, da laje, da piscina, da pedra e da escultura “Torso de Muslher” ao fundo **[4]** Vista do subsolo escondido pela topografia do terreno **[5]** Vista da escultura “O Beijo”, de Alfredo Ceschiatti **[6]** Vista do encontro da piscina com a pedra **[7]** Vista do encontro da pedra com a arquitetura **[8]** Vista de um recorte de escultura de Alfredo Ceschiatti – Fotografia pessoal

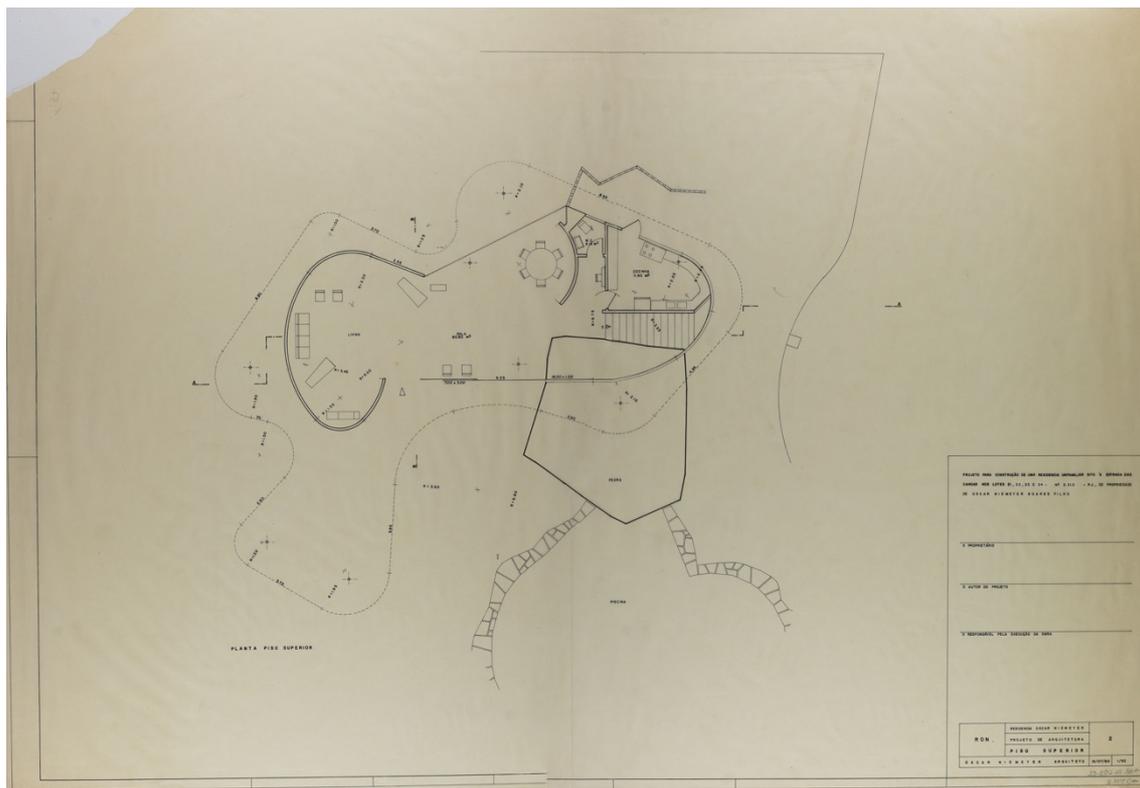


[9] Vista da marquise do térreo com as cadeiras “Womb Chair”, de Eero Saarinen **[10]** Vista de fragmento da escultura “Liliane”, de Alfredo Ceschiatti **[11]** Vista da escultura “Torso de Mulher”, de Alfredo Ceschiatti com duas vassouras e um barril de lixo **[12]** Vista de recorte da escultura “Torso de Mulher de Alfredo Ceschiatti” com pedra ao fundo **[13]** Vista de recorte da cozinha da casa **[14]** Vista da área de jantar, com mobiliário moderno e escultura de Alfredo Ceschiatti.



[15] Vista da sala com mobiliário “Poltrona alta” e “Banqueta alta”, de Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer e a escultura “Guanabara” de Alfredo Ceschiatti ao fundo **[16]** Vista da escultura “Guanabara” de Alfredo Ceschiatti **[17]** Vista da pedra no espaço interno da casa **[18]** Vista do encontro entre escadaria e pedra **[19]** Vista do desenho da entrada para os aposentos abaixo e da luminária moderna pendurada no teto **[20]** Vista do banheiro escuro do andar escondido, que faz um simulacro com o terreno – Fotografia pessoal

Se alguns princípios decorrem de Le Corbusier como pilotis, planta livre; outros lembram Mies van der Rohe como transparências, integração interior/exterior, pilares metálicos e essencialidades principalmente no corpo aflorado¹⁸ | **figura 21** |. Essas estratégias, provenientes de um Movimento Moderno fundamentalmente masculino de influência estadunidense-europeia, logo são aderidas e deslocadas por Niemeyer, tendo em vista a construção de brasilidade impulsionada pela Semana de Arte Moderna de 1922, através das figuras de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral; da arte mais libertária do Movimento Neoconcreto e sua rejeição ao dogmatismo racionalista da vertente artística paulista, com o Grupo Frente e a presença de figuras como Lygia Clark e Lygia Pape | **figura 22** |, bem como do reconhecimento que a exposição *Construção Brasileira: Arquitetura Moderna e Antiga: 1652-1942*, realizada em 1943, no MoMA, em Nova Iorque deu aos arquitetos modernos brasileiros.



| **figura 21** | Desenho da planta baixa do piso térreo, Casa das Canoas, 1935.

¹⁸ GUERRA, Abilio; CASTROVIEJO RIBEIRO, Alessandro José. Casas brasileiras do século XX. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 074.01, Vitruvius, jul. 2006. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335>, acessado em março de 2021>



| **figura 22** | Lygia Pape, “Divisor”, 1968. Performance reencenada nas ruas de Nova Iorque entre o The Met Breuer em direção à Madison Avenue e cujo trabalho ao convidar a audiência para participar pelas ruas da cidade, quebra os limites entre participação e voyeurismo, espaço público e privado, corpo individual e multidão.

No entanto, a liberdade de desenho exposta no piso térreo da casa é construída por uma oposição hierárquica em relação ao piso abaixo. As plantas-baixas da casa, cujos desenhos datam de 1952, e posteriormente 1985, evidenciam a separação binária entre em cima e embaixo, entre publicidade e intimidade, liberdade e confinamento, sociabilidade e domesticidade, a partir da drástica diferença na concepção das formas e localização dos espaços em relação ao terreno.

O arquiteto Edson Mahfuz, após submeter a obra de Niemeyer a uma análise tipológica, morfológica e compositiva, concluiu que ele teria transformado o esquema corbusiano “Dom-ino” em recurso adaptável a programas arquitetônicos de diferentes escalas. Ou seja, primeiro concebe um “sistema estrutural regular, racional e homogêneo” ao qual, a seguir, contrapõe um “sistema de espaços caracterizados como volumes independentes dentro desta grelha estrutural”. É um recurso que, por outro lado, permite inserir formas não ortogonais, linhas fluidas e/ou paredes curvas, definindo uma relação hierárquica entre estas e os espaços ou elementos secundários e repetitivos.¹⁹

A entrada para os quartos e demais espaços de intimidade no subsolo remete a espaços confinados ou cavernosos, onde o relevo natural presente nesta região geológica da Mata Atlântica faz a cópula da geografia local com a arquitetura. Como um jogo de sedução, o subsolo da casa foi deliberadamente escolhido para esconder as áreas íntimas, como quartos e banheiros, que no caso do Pavilhão de Mies Van Der Rohe foi expressado

¹⁹ DURAND, José Carlos; SALVATORI, Elena. Por uma nova agenda de pesquisa em torno de Oscar Niemeyer. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 130.06, Vitruvius, mar. 2011. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.130/3800>>.

no ocultar dos espaços de armazenamento e manutenção, passando despercebido à grande parte dos visitantes.

Em Canoas, por outro lado, a moralidade moderna onde o esconder é parte constitutiva das ações de projeto, foi o espaço doméstico e íntimo dos quartos e banheiros a serem escondidos pela topografia local. A caverna íntima do subsolo é materializada como um espaço a se perder de vista, trazendo a experiência da escuridão, de intimidade, de mistério, por onde o corpo é impossibilitado de fluir como no piso térreo acima. A partir daí, é imperante perceber como o espaço com todos os cômodos íntimos da casa ficam contidos no subsolo enquanto o térreo fica livre para promover uma espécie de espaço expositivo voyeurístico, com as esculturas femininas nos jardins, quanto arquitetônico – uma tentativa de construir um corpo exposto; uma arquitetura como paisagem e corpo a partir da simbiose entre natureza e objeto.

Todas as decisões de projeto desejam de algum modo fundir casa e paisagem, através das formas curvas e sinuosas, das transparências, da fachada que acompanha o perfil natural do terreno no pavimento dos dormitórios e da enorme pedra de granito trazida para dentro do espaço interior.²⁰

Foi destinado ao espaço de intimidade o seu ocultamento total pela topografia do terreno – um recurso de mascaramento de parte da casa, que muito se diferencia de sua dupla-metade exposta, como gêmeos siameses de genéticas diferentes. Por esse motivo, não se percebe da chegada da garagem nem de nenhum ponto do térreo da casa a existência de um espaço íntimo com clareza. Ele foi deliberadamente ocultado, nos fazendo crer que nesta habitação só há um permissivo e aberto espaço de sociabilidade e transparência no térreo. Uma experiência intensificada no enfrentamento com a escultura feminina “Guanabara” (1960), de Alfredo Ceschiatti. A escultura, cuja existência se assemelha a uma esfinge à espera da resolução de seu enigma, parece acomodada sobre o portal da gruta de entrada para o subsolo. A partir desta constatação, os espaços sociais e íntimos são acionados pela presença da grande pedra que faz uma cópula com dentro e fora, privado e público, exposto e escondido, visível e invisível, claro e escuro, curvilíneo e cartesiano, pesado e leve, pudico e libidinoso, reprimido e livre | **figura 23** |.

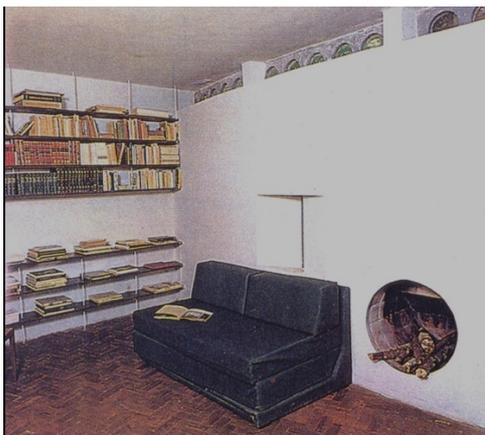
²⁰ GUERRA, Abílio; CASTROVIEJO RIBEIRO, Alessandro José. Casas brasileiras do século XX. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 074.01, Vitruvius, jul. 2006. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335>, acessado em março de 2021>



| **figura 23** | Niemeyer e delito – a pedra do terreno, faz a cúpula com a piscina e o espaço interno da casa – Fotografia pessoal

Ao caminhar pela casa em direção ao andar camuflado, o piso de azulejos retangulares pretos muda para uma escadaria revestida de carpete bege, que encaminha, como uma língua luxuriosa e desbotada, ao recinto escondido. Sem a necessidade de desvendar um enigma, a moradora ou morador pode entrar deliberadamente sem nenhuma divisória ou porta de separação, mas para qualquer convidado, o fenômeno imposto pelos elementos que se relacionam à entrada podem provocar algum risco, ameaça ou mesmo convite.

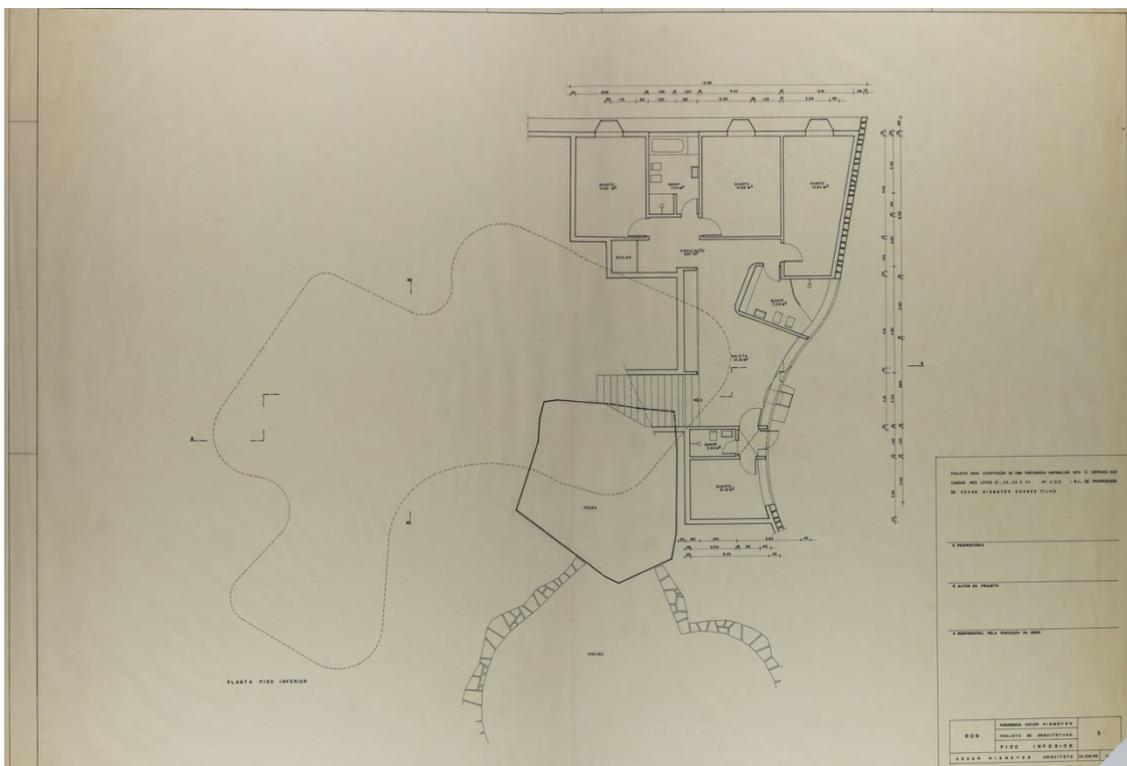
Para quem acessa o seu interior, descendo os dezesseis degraus, o espaço apresenta certa austeridade estranha. A pessoa é apresentada a um átrio com um lareira circular incrustada na parede frontal à escada; à esquerda é localizado um pequeno escritório ou estante de livros que compõe uma biblioteca | **figura 24** |. Do lado direito, uma suíte; à frente, em curva convexa, a saída para a mata fechada; à esquerda, dois quartos de igual dimensão voltados a um banheiro na divisa dos dormitórios | **figura 25** |, além disso, um quarto de dimensão mais comprida e inclinada e um pequeno banheiro curvo, o único aposento que parece se relacionar formal e espacialmente com o pavimento acima. Por dentro, paredes brancas parecem se esforçar para conter a umidade inevitável à sua condição acoplada ao terreno. Por fora, o muro de pedra intertravada parece cumprir uma função dupla: ao mesmo tempo que estrutural, mascara a sua condição moderna ao operar com uma matéria ancestral como a pedra.



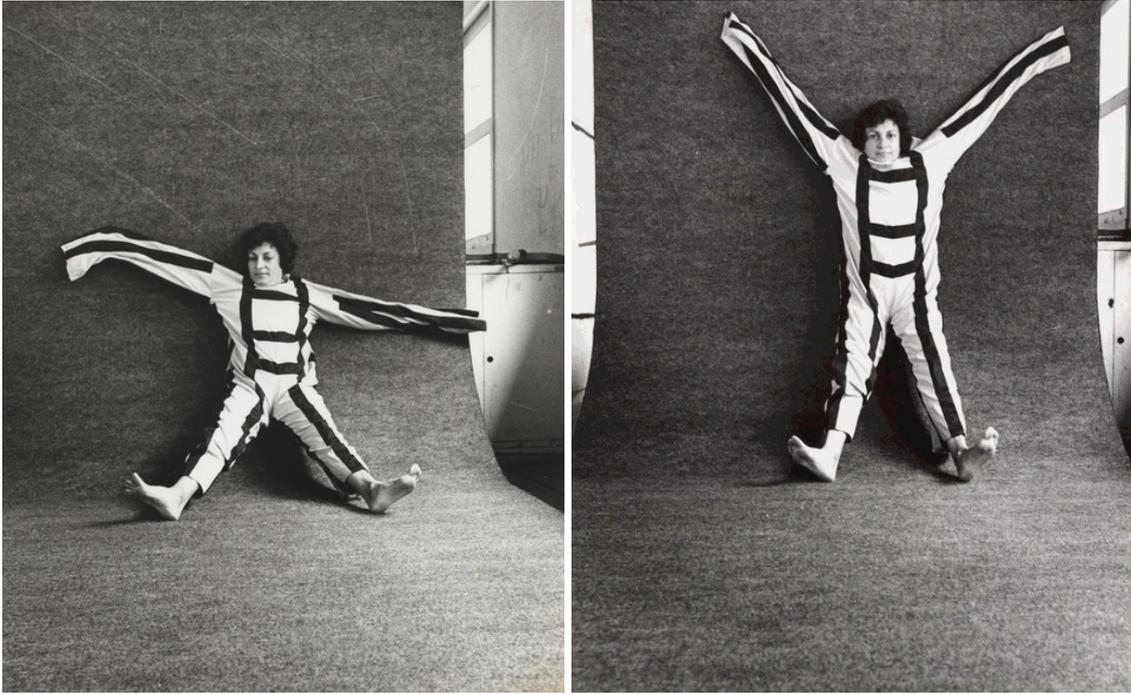
| **figura 24** | Saleta íntima no pavimento inferior na Casa das Canoas. Fonte: Revista Viver Bem, v.6, n.33, jun. 1996. Foto Mario Grisolli.

| **figura 25** | Quarto na Casa das Canoas. Fonte: Revista Viver Bem, v.6, n.33, jun. 1996. Foto Mario Grisolli.

Por outro lado, o piso doméstico invisível | **figura 26** | parece indicar as impossibilidades com que a mulher da década de 1950 enfrentava e ao qual a figura de Annita e sua filha, mostradas no início deste texto, foram deliberadamente associadas na capa da Revista Life, de 1969. | **figura 27** |



| **figura 26** | Desenho da planta baixa do piso inferior, Casa das Canoas, 1985.



| **figura 27** | Martha Araújo, Documentação fotográfica da performance “Para um corpo nas suas impossibilidades”, 1985.

Uma das precursoras da arte relacional no Brasil, Martha Araújo, constrói em “Para um corpo nas suas impossibilidades” (1995) uma plataforma curva coberta de feltro e se veste com um macacão costurado com velcro desenhos retilíneos e cartesianos. Ao se arremessar na superfície, a artista vestida fica impossibilitada de se movimentar, conferindo ao seu corpo feminino um limite para além das suas intenções.

A partir daí, é possível perceber a operação de invisibilidade presente nos espaços de intimidade. A camuflagem não só oculta a presença da vida íntima, como claramente se diferencia dos espaços superiores, exercidos com maior liberdade gráfica. O caráter sedutor do pavimento superior desvia a atenção do espaço inferior. A mimese parece ser, inclusive, recurso utilizado no espaço íntimo para se distanciar dos espaços públicos da casa, que vão conferir a imagem de liberdade masculina desenvolvida nos capítulos seguintes.



Não é a natureza que define a mulher: esta que se define retomando a natureza em sua afetividade.
Simone de Beauvoir

3.2.

A colonização do feminino e o prazer na paisagem

A espécie de plantas Heliconiaceae – a helicônia, é uma planta nativa de áreas tropicais da América Central e do Sul, principalmente Mata Atlântica e Amazônia. Foi exaustivamente retratada nas ilustrações científicas das expedições botânicas do século XIX. Debret, um dos maiores retratistas da vida na colônia, a ilustrou com uma gravura no álbum Viagem Pitoresca e Histórica do Brasil | **figura 1** | a partir de viagem ao Brasil, em 1816, parte da missão artística francesa.

A planta é pendente ou ereta, seus frutos possuem tonalidade vermelha e desabrocham flores hermafroditas, de coloração variada, do laranja quente ao azulado frio. A reprodução sexuada se dá por meio das sementes e por serem geófitas, possuem rizoma subterrâneo, que contribuem na reprodução através de órgãos debaixo da terra. Tem a contribuição de polinizadores como pássaros, abelhas e morcegos para semeá-la, o que a tornou uma referência de fertilidade e amor a partir da sexualidade feminina, evocada em muitas ilustrações das colônias no século XIX | **figura 2** |.



| **figura 1** | Jean Baptiste Debret (desenhista), ilustração científica-botânica. 1768-1848. Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira.

| **figura 2** | Thornton, R.J., “New illustration of the sexual system of Carolus von Linnaeus and the temple of Flora, or garden of nature”, 1807.

New Ill. Sex. Syst. – Desenho de Cupido e Helicônia na natureza.

O gênero helicônia foi nomeado por Lineu em 1771, por influência da mitologia grega. O Monte Helicon era residência das nove Musas, filhas de Zeus com a deusa da Memória Mnemosyne e representavam a criação artística e o apresso pela ciência. | **figura 3** |



| **figura 3** | Claude Lorrain, Apollo and the Muses on Mount Helion (Parnassus), 1680.

A relação entre as musas amorosas e a natureza não é fortuita. A natureza foi, ao longo de séculos, continuamente associada ao corpo feminino virginal doador do amor, enquanto que a cultura ao corpo masculino civilizado. Essa dualidade permite não só uma relação desigual entre a construção de paisagem e cultura, como nas relações políticas construídas sob o poder do homem, incluem a submissão tanto da mulher quanto da natureza aos sistemas ativos de poder.

Desafiando essa divisão da identificação da mulher como natural e da natureza como feminina está o trabalho da geógrafa britânica Gillian Rose. Para ela, a construção da paisagem associada à geografia cultural é uma prática de observação ideológica cujas relações de poder foram não só negligenciadas como apagadas. Em *Feminismo e Geografia* (1993), ela afirma que “alguns geógrafos culturais sugerem que a visualidade da disciplina não é uma mera observação, mas sim um dispositivo ideológico sofisticado que promove apagamentos sistemáticos.”²¹ Podemos pensar nesses apagamentos como

²¹ ROSE, Gillian. **Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge**. Cambridge: Polity Press, 1993. p. 87 [No original: Some cultural geographers suggest that the discipline’s visuality is not simple observation, but, rather, is a sophisticated ideological device that enacts systematic erasures].

uma intenção de invisibilização da relação sexo-gênero sobre a paisagem, construída ao longo de séculos.

Neste sentido, não só o olhar de geógrafos, mas mesmo de outros profissionais que fazem serviço de campo como paisagistas, arquitetos ou antropólogos, faz parte da problemática ideológica visual “porque ela mostra, acriticamente, somente a relação dos poderosos com o seu ambiente”.²² A volta à natureza, à “origem”, tão presente na crítica moderna à industrialização também não abarcou problemáticas de sexualidade e gênero. A modernidade não só introduziu essas questões como, ao se manter omissa, acentuou a perpetuação colonial dos corpos e da natureza. A partir daí, é imperante perceber os fetiches do imaginário moderno pautado numa relação pouco comentada entre prazer, sexo, gênero, natureza e corpo. Para Rose, não levar isso em consideração representa uma omissão importante dentro do âmbito da feminização da natureza no discurso dos estudos geográficos, alegando que “os prazeres que geógrafos sentem quando contemplam a natureza não é inocente”.²³

Termos que associam o corpo feminino à beleza da natureza, ou mesmo a união (metafórica e visual) entre mulher e natureza, diz algo sobre o prazer visual que a geografia cultural tem na paisagem. Neste sentido, analisar sistemas de representação visuais sob esse aspecto se torna imperante, visto que retroativamente foi o homem que exerceu a atividade de representação da paisagem. Para Rose, é quando o homem olha para a paisagem e a constrói que a mulher surge.

A representação da mulher, por exemplo, na pintura de paisagem na França do século XIX uniu os conceitos de natureza, mulher, maternidade e o feminino “natural”. A mulher camponesa, a vida pastoreira e a sua relação com a terra eram mostradas como essencialmente reprodutiva.²⁴ No romantismo brasileiro de influência europeia, a pintura “A Carioca” (1882) do artista Pedro Américo (Paraíba, 1843-1905) | **figura 4** |, discípulo do pintor francês Dominique Ingres, é um exemplo.

A relação entre a mulher pura, de pele alva e lustrosa, o vasilhame escorrendo água, a sensualidade e mesmo a sexualidade mascarada, evocam a construção da feminilidade moral associada à natureza igualmente pura e fértil. Já na versão idealizada de “Iracema” (1884), de Jose Maria de Medeiros (Ilha do Faial, 1849 – Rio de Janeiro, 1925) | **figura 5** |, a representação da mulher é construída através da história de amor

²² Ibidem. p. 87.

²³ Ibidem. p. 88.

²⁴ Ibidem. p. 95.

fictícia entre a mulher indígena tabajara e o colonizador português Martim Soares Moreno, narradas no poema brasileiro de José Martiniano de Alencar.



| **figura 4** | A Carioca, de Pedro Américo, 1882. Óleo sobre tela; 208 x 135cm. Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro

| **figura 5** | Iracema, de José Maria de Medeiros, 1884. Óleo sobre tela.

Apesar da primeira pintura ter sido barrada por não estar enquadrada nos cânones clássicos, e a segunda ter sido recebida com desaprovação pela Academia Imperial de Belas Artes na época, ambas são influenciadas pelo Romantismo artístico europeu, com forte tradição de nus, idealização da mulher e voyeurismo. Segundo Rose, a construção da paisagem na pintura europeia do século XIX contribuiu para estreitar a relação entre o lugar da mulher e da paisagem como pura, decadente ou espiritual. Tal forma de ver influenciou, inclusive, os retratos realizados em expedições que muitos artistas fizeram a outros países ditos “exóticos” como, na lente colonial e eurocêntrica, é o caso do Brasil. Essa percepção colonial é exposta por ela ao afirmar que “os códigos visuais das construções masculinistas hegemônicas ocidentais do século XIX de feminilidade, sexualidade, natureza e propriedade são as mais entrelaçadas nas paisagens com figuras situadas nas colônias da Europa e América”.²⁵

A representatividade na horizontalidade dos corpos da paisagem natural e das mulheres nas pinturas românticas do século XIX reforçam o paradigma moderno-colonial de fetichização do feminino a partir da associação entre corpo, paisagem e passividade. A pintura de “Moema” (1866), de Victor Meirelles | **figura 6** | expõe o corpo, feminino,

²⁵ Ibidem. p. 94. [No original: Thus the visual encoding of nineteenth-century Western hegemonic masculinist constructions of femininity, sexuality, nature and property are their most overly intertwined in the landscapes with figures set in the colonies of Europe and America.]

indígena, ferido e sacralizado de uma mulher que dá título à obra, dentro dos padrões idealistas de corpo e de paisagem romântica. A representação através da horizontalidade dos corpos de ambas – paisagem e mulher – nos croquis do arquiteto Oscar Niemeyer, ao induzir uma semelhança entre silhuetas, igualmente acentua esse paradigma | **figura 7** |. Um padrão presente não só na representação visível, formal, simbólica ou metafórica masculinista como na invisível, porque já está altamente entranhado e aceito no imaginário cultural, bem como nos lembra Gillian Rose:

A figura feminina representa a paisagem, e a paisagem um torso feminino, visualmente em parte por sua pose: pinturas de Mulher e Natureza frequentemente compartilham a mesma topografia de passividade e silêncio. A comparação também é feita através da associação da terra e da Mulher com a reprodução, a fertilidade e a sexualidade, livres das restrições da cultura. Incorporando todas essas associações, ambas Mulher e Natureza são vulneráveis aos desejos dos homens.²⁶

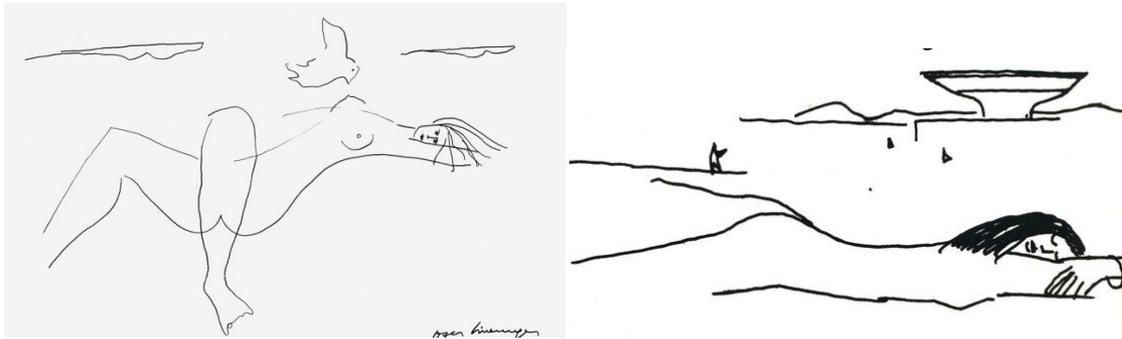


| **figura 6** | Victor Meirelles, Moema, 1866. Fonte: Museu de Arte de São Paulo, Brasil.

| **figura 7** | Oscar Niemeyer, sem título.

Ao trabalhar sozinho e cunhando o título de herói nacional da arquitetura – característica que acentua além do solipsismo, através de uma masculinidade autocentrada, o valor do arquiteto demiurgo, abre-se a dúvida sobre a corporeidade atribuída à arquitetura de Niemeyer. Na construção da modernidade brasileira de Niemeyer, o arquiteto evoca um corpo feminino como forma constitutiva de sua arquitetura, como é possível ver na similaridade entre croquis de projetos e croquis de mulheres, tão presentes no imaginário cultural| **figura 8 e 9** |.

²⁶ Ibidem. p. 96.



| figuras 8 e 9 | Croquis de Oscar Niemeyer.

O fetiche, como bem percebeu Emily Apter e William Pietz em “Fetishism as Cultural Discourse”, se deu em como as sociedades desenvolvidas caracterizaram os seus “Outros”, a partir da construção histórica de identidade de gênero, do fluxo de capital e de ideologias na cultura visual. Em muitas leituras da modernidade, percebe-se a tentativa de inclusão deste “Outro”, sem levar em consideração certas problemáticas culturais, que acabam por transformar este outro em exótico ou em fetiche.

Talvez seja imperante pensar em como a modernidade se utilizou da imagem de determinados corpos na construção de um imaginário de país, de nação e de arquitetura. A cultura do fetiche oferece um paralelo com a cultura da *commodity* presente entre os séculos XIX e XX. Repensar o uso e o culto fetichista do corpo feminino como operação formal na arquitetura talvez seja interessante inclusive para repensar os parâmetros entre corpo e mercadoria. Visto que a arquitetura num contexto capitalista a torna marca registrada de uma cultura, uma propaganda. Um corpo-propaganda. Neste sentido, como bem lembra Emily Pietz sobre o trabalho de Walter Benjamin, em que ele prevê a relação entre sexualidade e objeto na cultura de massa,

Benjamin antecipa a hipersensibilidade contemporânea à sexualização das coisas. Objetos são revelados como provocações de desejo e possessão. A anatomia feminina objetificada é sexualmente domesticada através de máscaras de alfaiataria, assim como os fetiches domésticos de carros, TVs, e piscinas são mostrados como lugares de uma falta deslocada, sonhos substituídos por valores melhores. Fetichismo é cultura de vanguarda, um poderia dizer, está impregnada com a autoconsciência da falta de valor.²⁷

²⁷ APTER, Emily; PIETZ, William (org.). **Fetishism as cultural discourse**. New York: Cornell University Press, 1993. p. 2. [No original: Like Georg Simmel and Werner Sombart before him, Benjamin anticipates contemporary hypersensitivity to the sexuality of things. Objects are revealed as provocations to desire and possession. The objectified female anatomy is sexual domesticated through sartorial masquerades, just as the household fetishes of cars, TVs, and swimming pools are shown to be sites of displaced lack, dreams surrogates for better values. Fetishism in avant-garde culture, one might say, is impregnated with the self-consciousness of absent value.]

Para Emily, o fetichismo tende a imacular representações fixas no tempo e no espaço, como sinais monolíticos da cultura. Mas a fixação, no caso da Casa das Canoas e da obra “vanguardista” em geral do arquiteto Oscar Niemeyer, se dá através de uma fixação dupla. Não só do arquiteto com a sua visão fixa sobre os corpos construídos em seus projetos como o fetichismo parece se dar no seu essencialismo biológico (ou mesmo metafísico) como ele mesmo defende. Como bem lembra William Pietz,

O fetiche é sempre uma fixação significativa em um evento particular; é, além de tudo, um objeto “histórico”, a perpetuação de uma força e forma material de um evento que não se repete. Esse objeto é “territorializado” em um espaço material (uma matriz terrestre), seja numa forma de localidade geográfica, um lugar marcado na superfície de um corpo humano, ou meio de inscrição ou configuração definida por algo portátil ou vestível.²⁸

O fetichismo feminino também não está distante do seu lado étnico ou racial. Fetisso foi uma palavra cunhada no século XVIII para definir um termo comercial português associado a objetos mágicos, de origem africana, usados para troca entre negros e brancos. Uma fantasia sobre objetos negros no imaginário europeu.²⁹

Comerciantes brancos, comprometendo tanto a sua religião quanto os seus princípios econômicos “racionalis”, colocavam juramentos em fetiches com o intuito de fechar acordos comerciais. Quer queira ou não, seu capital se tornava mágico, uma máscara para objetos negros numa sociedade branca, enfeitados e “mist-enveloped” como Marx descreveria o fetiche da *commodity* muitos séculos depois em *O Capital*.³⁰

A fetichização do outro demanda um olhar colonialista sobre os corpos. Apesar da crítica política ao fetichismo modernista, talvez seja importante expor o etnocentrismo colonial da arquitetura moderna, bem como da psicanálise que não levaram em consideração questões de gênero ou sexualidade na construção dessas personas-arquitetônicas. Não seria, talvez, o caso de pensar na fetichização de corpos femininos e o que acarreta no imaginário nacional a heroificação de um arquiteto que opera esses

²⁸ Ibidem. p. 3. [No original: The fetish is always meaningful fixation of a singular event; it is above all a “historical” object, the enduring material form and force of an unrepeatable event. This object is “territorialized” in material space (an earthly matrix), whether in the form of geographical locality, a marked site on the surface of the human body, or a medium of inscription or configuration defined by some portable or wearable thing.]

²⁹ Ibidem. p. 5.

³⁰ APTER, Emily; PIETZ, William (org.). **Fetishism as cultural discourse**. New York: Cornell University Press, 1993. [No original: “White merchants, compromising both their religion and their “rational” economic principles, took oaths on fetishes in order to seal commercial agreements. Willy-nilly their capital became magical, a mask for black objects in a white society, hexed and “mist-enveloped” as Marx would describe the commodity fetish several centuries later in Das Capital.]

símbolos? Visto o contexto heteronormativo e masculino de construção de corpo e arquitetura nos anos 1950, como a arquitetura-como-corpo inseparáveis da construção de marca e ícone na produção capitalista, são reivindicados e perpetuados?

A representação das mulheres nas pinturas as transforma em *commodities*. Nas palavras de Rose, o olhar masculino, de conhecimento e desejo, refere-se ao se apropriar de algo “Outro” – e esse outro é o feminino, algo para dar prazer porque “ser proprietário dá poder visual e material sobre a propriedade, podendo ser isso a terra ou a imagem da mulher” (ROSE, 1997, p. 97).³¹ O prazer da paisagem é uma construção estético-cultural presente no domínio hegemônico masculino e heteronormativo da disciplina, um olhar dividido entre o prazer e a sua repressão.

A metáfora da terra-como-mulher afetou as atitudes masculinas sobre o meio ambiente de maneiras complexas. (...) A terra foi imaginada como mãe, cuja generosidade e abundância foram maravilhosas, Edênicas, mas que poderia sobrecarregar assentamentos e corromper os seus esforços de autossuficiência. Para se distanciarem desta possibilidade, homens continuaram a trabalhar e a explorar a terra, a penetrar seus mistérios, e isso invocou outro aspecto da terra-como-mulher, a terra como sedutora irresistível.³²

A construção da sedução como feminina tem um papel fundamental na compreensão destes binários de opressão de gênero. Para subverter essa ordem de apreensão da terra-como-mulher e seu inverso, mulher-como-terra e “sedutora irreversível”, ela sugere perturbações e contradições no prazer visual cultural masculinista da paisagem, a partir de um encontro entre a psicanálise com o feminismo. Com isso, vale apreender o conceito de sexualidade que tomam Lacan e Freud como base, de forma a introduzir uma teoria de transformação contra-patriarcal, ausente no rastro teórico destes pensadores.

Rose aborda dois temas: tanto o inconsciente, a partir de Freud, onde reside o lugar de desejos poderosos, quanto a relação entre imagem e símbolo, a partir de Lacan. Sendo que ambos atribuem à construção da imagem um grande papel, ou seja, à onipresença do dispositivo visual, imperantes para a teoria psicanalítica feminista. Para ela, “a imagem visualizada é central para a teoria psicanalítica feminista: o olhar é

³¹ Ibidem. p. 97.

³² Ibidem. p. 105. [No original: The metaphor of land-as-women affected men’s attitudes towards the environment in complex ways. (...) The land was imagined as a mother, whose generosity and abundance were marvelous, Edenic, but which could overwhelm settlers and corrupt their efforts at self-sufficiency. To distance themselves from this possibility, men continued to work the land, to explore it and to penetrate its mysteries, and this invoked another aspect of land-as-women, the land as irresistible temptress.]

teorizado como sendo erotizado, de modo que “o espaço visual (é) mais do que o domínio do simples reconhecimento. O olhar é erotizado através do desejo heterossexual.”³³

Não à toa, talvez fosse válido arriscar pensar na relação entre natureza e objeto, construção de paisagem e construção de arquitetura tendo estes parâmetros como partes constitutivas de uma ideia de brasilidade e das condutas humanas visíveis desta identidade. Em *História da Vida Privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*, Fernando Novais e Laura de Mello nos fazem pensar que o local da casa na colônia portuguesa tropical foi constitutiva do lugar da boa conduta, da família e da vida doméstica moral, e a paisagem, ou “a casa longe”, o espaço da imoralidade, das relações sexuais proibidas. Alegam, por exemplo, que os matos foram palco de relações sodomíticas³⁴, práticas também existentes na Europa, como se pode ver pela construção da cena pastoral de Jean-Baptiste Marie Huet, em “A hora dos amantes” (século XVIII).
| figuras 10 e 11 |



| **figura 10** | Cena pastoral de Jean-Baptiste Marie Huet, A hora dos Amantes, século XVIII. Fonte: *História da Vida Privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*, vol. 1. (Moralidades Brasilicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista – Ronaldo Vainfas)

³³ Ibidem. p. 103. [No original: The seen image is central to feminist psychoanalytic theory: the gaze is theorized as being eroticized, so that ‘visual space (is) more that the domain of simple recognition. The gaze is eroticized through heterossexual desire.]

³⁴ NOVAIS, Fernando A(org.); MELLO E SOUZA, Laura de(org.). **História da Vida Privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa**. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 88.

figura 11 | Nos conventos e recolhimentos, os jardins podiam servir de abrigo a amores proibidos. (Sem título, c. 1757. - 61). Fonte: NOVAIS, Fernando. História da Vida Privada no Brasil, vol. 1. (*Moralidades Brasilicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista* – Ronaldo Vainfas)

A colonização da natureza e a colonização do feminino não estão de todo modo separados. O que essa breve análise da construção da paisagem como natureza feminina e uma feminilidade natural abarcam é a contínua exploração das naturezas, das mulheres, dos amores e das terras, inclusive como propriedade individual. A descolonização do modo de ver a paisagem pode apontar para uma possível emancipação não só da natureza como dos corpos e da terra. Para a pensadora italiana Silvia Federici, em entrevista na qual eu sou coautora, existe uma continuidade na relação entre o corpo e a terra, que afeta um ao outro reciprocamente.

Como dizem as mulheres na América do Sul, meu corpo é o meu território, querendo dizer que existe uma continuidade em muitos níveis entre nosso corpo e a terra, as águas, as florestas. Aquilo que colocamos na terra afeta o corpo e vice-versa; a defesa do corpo é o primeiro passo para a defesa da terra. Só coletivamente podemos cuidar dos nossos corpos e das nossas vidas, do mesmo modo como a defesa da terra é uma luta coletiva.³⁵

Nesta relação entre corpo e terra, dentro do contexto capitalista onde o território e os comuns se tornaram *commodity*, como a mulher tem seu espaço afetado? Ela alega que nos novos modos capitalistas de habitar e de explorar a terra, – seja através da mineração, do petróleo, ou outros mega projetos – a mulher é a mais abalada.

A privatização dos comuns afeta a vida das mulheres acima de tudo, porque, com já observou Vadana Shiva em *Staying Alive [Permanecer Viva]*, as mulheres, ainda hoje, dependem mais do que os homens dos comuns da natureza, pois sua relação com rendas monetárias é mais precária. (...) Também são as mulheres que mais sofrem com essa destruição, pois são elas as responsáveis pela reprodução de suas famílias, e é um pesadelo quando a terra é contaminada.³⁶

Se por um lado, alegorias românticas da mulher são representadas como a paisagem, através de sua horizontalidade, topografia ou passividade, e do amor feminino, virginal e fértil com o amor proveniente da terra, como pensar a autonomia feminina a partir séculos de sedimentação de uma cultura da opressão? Uma cultura que arrefeceu e apagou o vínculo com seu próprio corpo, com seus afetos e seus direitos? É neste sentido que acredito que a relação entre paisagem ou arquitetura como paisagem, e feminilidade,

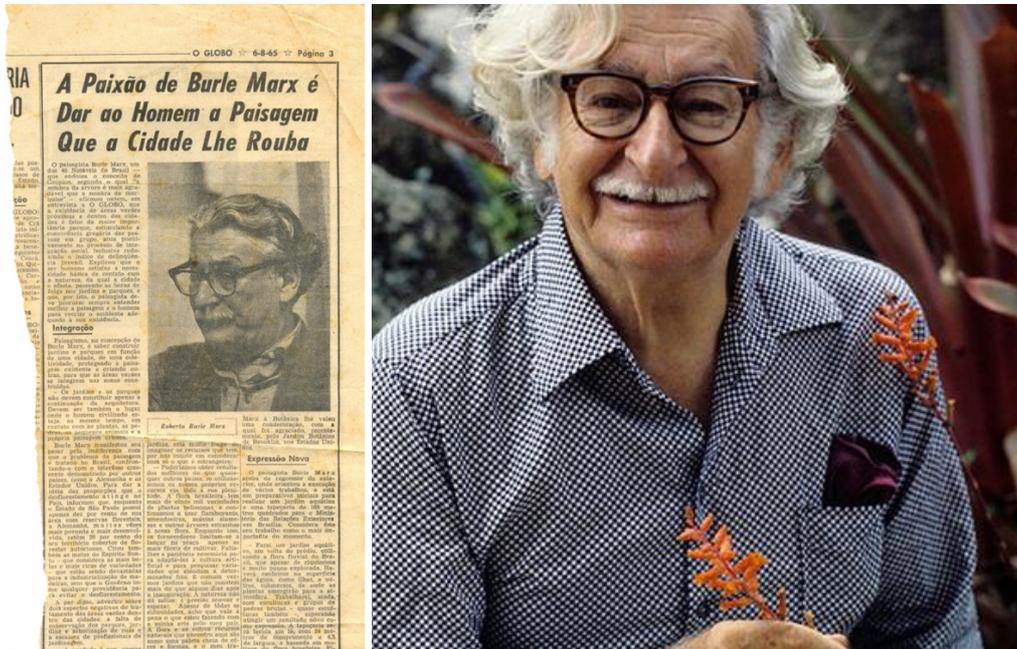
³⁵ ALTBURG, A; MENEGUETTI, M; KOZLOWSKI, G. **8 Reações para o Depois**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019. p. 268.

³⁶ Ibidem.

tão presente em algumas casas da modernidade, como é o caso da Casa das Canoas, de Oscar Niemeyer, talvez precise de maior atenção.

Pensando especulativamente, como se deu a relação entre natureza e arquitetura a partir da colaboração na construção de paisagem entre Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx, na Casa das Canoas? É conhecido que os jardins de Burle Marx representaram uma inovação na construção de um paisagismo moderno, se distanciando da rígida ortogonalidade do jardim francês do século XVII ou de uma espécie de displicência naturalista do jardim inglês do século XIX. Defendendo a fauna e flora locais com suas mais de cinco mil variedades de plantas em detrimento das não-locais como flamboyants, amendoeiras e acácias siamesas, como ele descreve em entrevista realizada para o Jornal o Globo, Burle Marx buscava a integração entre “homem” e “paisagem”, na busca de uma coletividade.

Mas de que maneira, a construção de paisagem moderna masculinista, ou de arquitetura como paisagem, obliterou a feminização da natureza ao mesmo tempo que reconheceu a defesa da natureza? De que forma ele “deu a paisagem ao homem”, ao mesmo tempo em que a construção da cidade a tirava de si? | **figura 12** |



| **figura 12** | “A Paixão de Burle Marx é dar ao homem a paisagem que a cidade lhe rouba”, Jornal O Globo, p. 3. Fonte: Instituto Burle Marx.

| **figura 13** | Burle Marx segura a flor “Heliconia Hirsuta Burle Marx II”.

Seu sítio, localizado na Barra de Guaratiba e comprado em 1949 com o seu irmão Siegfried, foi sua residência desde 1973. Ali cultivou diversas espécies botânicas,

ampliando sua coleção de plantas, iniciada pelo paisagista ainda quando tinha seis anos de idade. Doado para o Instituto do Patrimônio Artístico Nacional (Iphan) em 1985 e tombado quinze anos depois, o acervo botânico é formado por mais de 3500 espécies de plantas tropicais e subtropicais brasileiras e não-brasileiras, que inclui o gênero de Helicônias, como aquelas retratadas por Debret. Utilizadas hoje em dia na ornamentação de jardins e no paisagismo em geral, é uma das espécies usadas nos jardins da modernidade. Não é de se espantar que a planta “*Heliconia Hirsuta*” tenha adquirido o sobrenome de Burle Marx, sendo transformada em *Heliconia Hirsuta* Burle Marx II. Como é comum aos casamentos de forma a reivindicar o título de propriedade sobre a esposa, ela adquire o nome do “marido”. O título de propriedade é emprestado também ao ato de “descobrimto e posse” de uma planta. | **figura 13** |. Neste sentido, as expedições botânicas também expõem a similaridade colonial na posse do feminino, da paisagem e dos afetos.

É transformando-se em floresta que Daphne consegue enganar o inimigo de um abuso | **figuras 14 e 15** |. A floresta aqui também atua como uma defesa, um escudo pelo simulacro, pelo próprio caos que ela representa. Este também pode ser um caminho onde reside a erosão de uma espécie de cultura heteronormativa do apagamento. A categoria de mulher, ao contrário de um retorno a uma origem, a um ornamento ou a um estado petrificado, é uma multidão performativa contra suas violentas objetificações e afetos, em busca das ainda invisíveis outras formas de amar.



figura 14 | René Antoine Houasse, Apollo pursuing Daphne, 1677.

figura 15 | René Antoine Houasse, Apollo pursuing Daphne, 1677 (detalhe)



A arquitetura do corpo é política.
Paul Preciado

3.3.

o cafajeste, a playmate e a sexualização da casa

Em 1953, a Revista Playboy foi lançada nos Estados Unidos. 22 anos depois, foi publicada a sua primeira edição no Brasil, em 1975, durante o período de ditadura no país. Na capa da edição da Playboy Brasil, de novembro de 1990, destaca-se uma chamada de entrevista com o arquiteto Oscar Niemeyer, com o título “Oscar Niemeyer, Gênio da raça”, concomitante à “Paixão fulminante, Tânia Corrêa: A morena que conquistou John Casablancas, o dono da maior agência de modelos do mundo” | **figura 1** |. Ao retratar um contexto erótico ao lado de designers, arquitetos e demais personalidades para figurarem em suas matérias, fica claro que arquitetura e sexualidade não poderiam ser pensadas separadamente | **figura 2** |.



| **figura 1** | Revista Playboy, Entrevista com Oscar Niemeyer, nov. 1990.

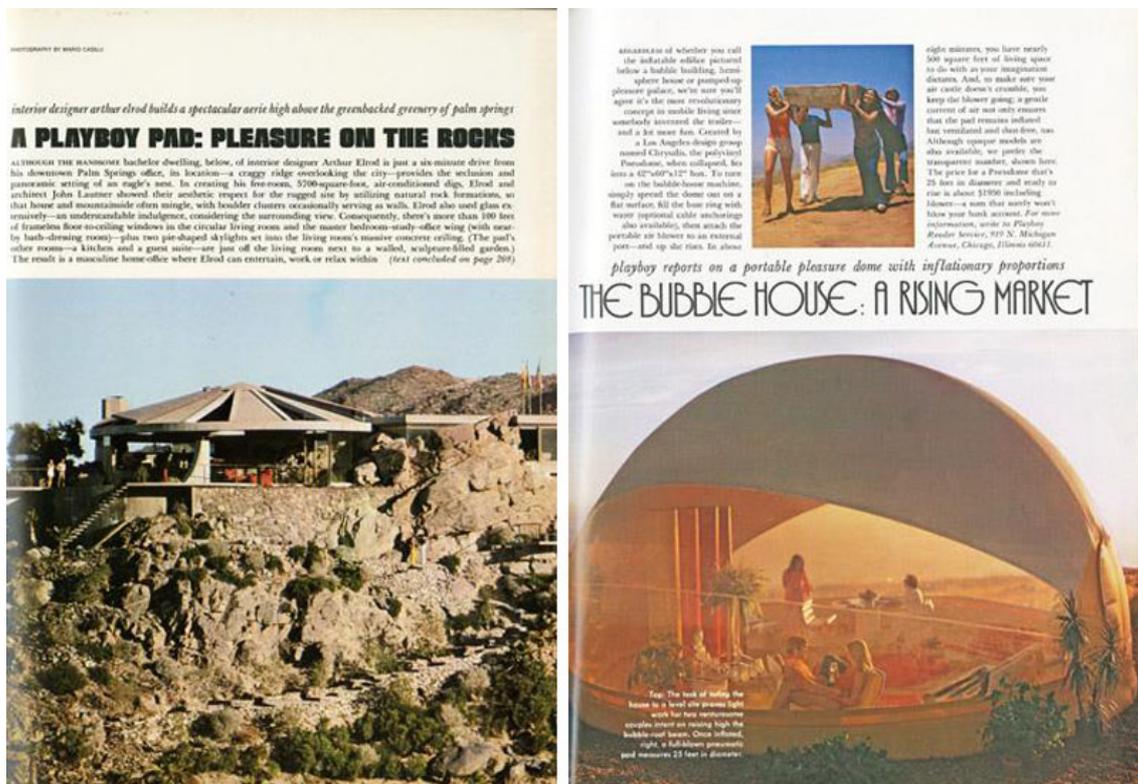
| **figura 2** | Croqui de Oscar Niemeyer, sem título.

A publicidade é o meio próprio ao convencimento, à persuasão e à mudança de comportamento. Para Colomina, a revista Playboy – cuja importância sempre se destacou, dentre as revistas masculinas, por vender um estilo de vida para o homem moderno ao qual ela se dirigia – revela que sexo, arquitetura e design são indissociáveis e correlacionados, alegando que a Playboy teve influência na midiáticação de um estilo de vida que inevitavelmente associava sexualidade a design. Design aqui pode ser pensado na sua tradução para o português como “projeto”, ou seja, um plano com desejo de ser realizado no futuro, um empreendimento ou desenho intencional e projetivo. A relação entre a Playboy e a arquitetura não é distante, também como já mencionou Paul Preciado

em “Pornotopia³⁷” (2010), ao dizer que a revista era muito diferente de uma revista de mulheres nuas, mas um projeto arquitetônico-midiático.

A partir de uma circulação massiva, e possivelmente com um alcance maior do que a própria revista de arquitetura³⁸ ao qual Niemeyer era editor-chefe, Colomina ainda menciona 7 milhões de cópias no seu auge de disseminação nos EUA, é que a Playboy teve uma grande importância na sexualização do design, ou no projeto de uma sexualidade livre para o seu público masculino. Isso acaba por definir não só a construção de um corpo feminino e outro masculino como, ao entrar nos espaços privados das casas, acaba por instaurar uma nova relação entre corpo, mídia e espaço doméstico.

O espaço privado moderno deixava de ser ingênuo. Presente desde a sua primeira edição, para ela, “a maioria dos principais designers contemporâneos foi apresentada e entrevistada, com seus designs desempenhando papel de destaque em dar forma a um interior idealizado” (COLOMINA, 2020), como Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe, Buckminster Fuller, Paolo Soleri, Harry Bertoia, Charles Moore, Charles Eames, John Lautner, Eero Saarinen ou Archizoom | **figura 3 a 8** |.



³⁷ Pornotopia é um conceito criado pelo filósofo trans Paul Preciado para descrever um espaço que é tanto uma utopia – um espaço fantasia, quanto pornográfico – “a partir da representação de uma sexualidade pública” unindo sexualidade, erotismo, operações espaciais e produção multimídia, simultaneamente.

³⁸ Revista Módulo, criada em 1955.

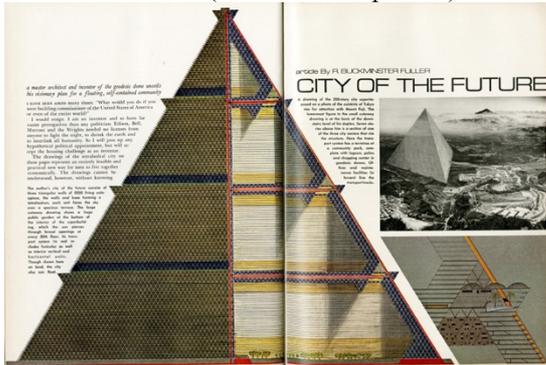
| **figura 3** | Playboy Pad-Pleasure on the Rocks. Architect: John Lautner, November 1971 Playboy Issue, p. 151 © Playboy Enterprises International, Inc.

| **figura 4** | Casa Bolha (Bubble House), Design Studio Chrysalis (Mike Davies, Chris Dawson and Alan Stanton), abril de 1972. Playboy Issue © Playboy Enterprises International, Inc.



| **figura 5** | Casa Bolha (Bubble House), Design Studio Chrysalis, Revista Playboy, abril 1972, p. 118. Richard Fish.

| **figura 6** | Cadeira Barcelona, de Mies Van Der Rohe, propaganda na Revista Playboy escrito “Nova ideia em sentar no colo” (New idea in lap-sittin).



| **figura 7** | Buckminster Fuller, City of the Future, January 1968 Playboy Issue, p. 166-167 © Playboy Enterprises International, Inc.

| **figura 8** | Cidade do Futuro (City of the Future), artigo de Buckminster Fuller na Revista Playboy, Janeiro de 1968, p. 166-167 © Playboy Enterprises International, Inc.

O design de um modo de vida pode ser pensado como um projeto de um modo de vida, onde os dispositivos acionados para o funcionamento da casa estariam diretamente ligados às condutas humanas de seus moradores, não à toa, o playboy é o homem de interior, adaptado aos novos designs possibilitados por esses arquitetos.

A arquitetura da Playboy é tudo sobre o interior. O playboy é um homem dentro de casa. A revista era implacavelmente obcecada pelo interior e esse interior acaba sendo infinito. Você está convidado a mergulhar em um mundo sem falhas, sem rachaduras, sem

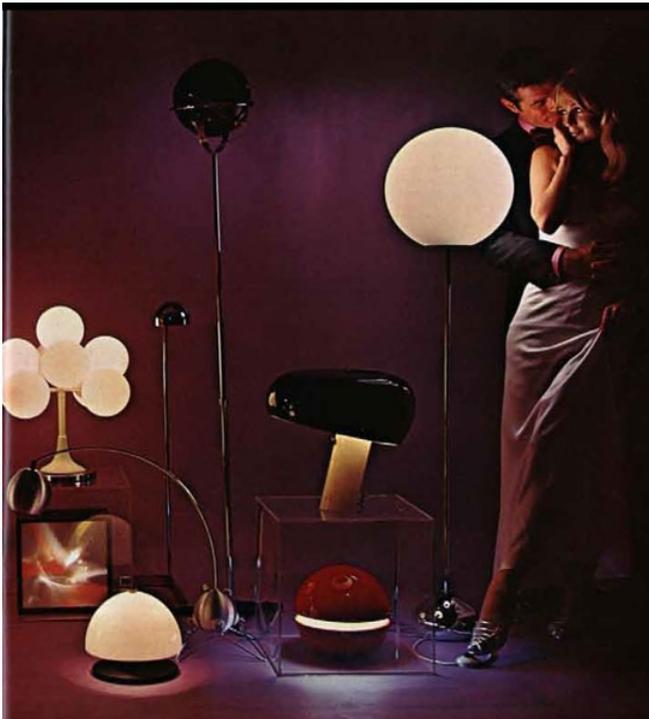
deterioração (...) um interior perfeito e infinito – uma obra de arte total liberada pelo design moderno.³⁹

A Playboy promovia o Modernismo como uma forma de vida livre, sem repressões. A arquitetura moderna, ao ser estrelada numa revista de consumo de massa masculina, também se transformaria num estilo, podendo ser associada ainda a um tipo de *lifestyle* que incluiria não só a arquitetura, mas todos os dispositivos ativados pela mídia. Através da ótica da classe média branca, masculina e heterossexual, a revista apresentava ensaios sensuais, artigos, entrevistas e publicidade mostrando os novos modos de consumo que influenciariam o modo de viver dos seus consumidores, a partir da construção de algo que Preciado chamou de “uma nova utopia erótica popular”⁴⁰.

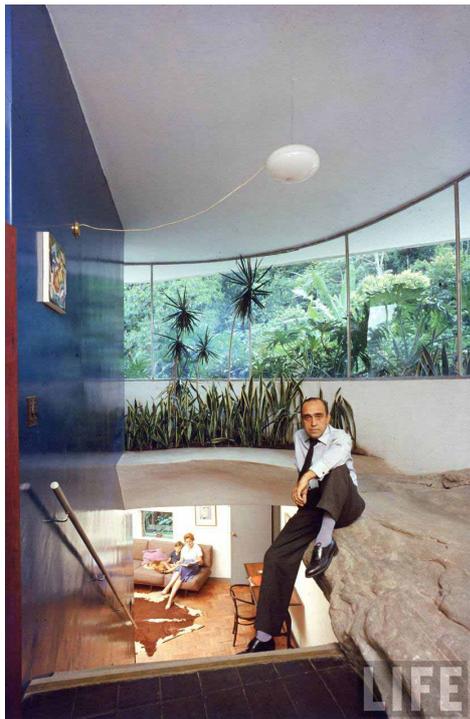
O que me parece é que a radicalidade pela liberdade sexual masculina presente na revista endossava a radicalidade pela liberdade do projeto moderno masculinista, uma transgressão endossada inclusive pelos princípios modernos arquitetônicos – ao qual Le Corbusier foi um de seus maiores agentes. Seja a janela em fita, a estrutura independente das paredes, o uso de pilotis, da planta livre ou a introdução do jardim nas suas lajes, seja no uso de produtos próprios ao mobiliário interno e doméstico da casa, espaço ao qual a mulher era até então associada | **figuras 9 e 10** |. Na revista, essa construção era endossada dentro de um parâmetro de visualidade que associava os produtos à sexo e a sedução | **figuras 11 e 12** |.

³⁹ COLOMINA, Beatriz. Playboy, talking in bed and the secret life of architecture: Beatriz Colomina at the W Awards 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-ulPhlhHRs>. Acesso em 20 de julho de 2020. [Original: Playboy architecture is all about the interior. The playboy is an indoors man. The magazine was relentlessly obsessed with the interior and this interior turns out to be infinite. You are invited to dive into a world without gaps, without cracks, without decay... an infinite perfect interior – a total work of art liberated by modern design.]

⁴⁰ PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia**. Tradução Maria Paula Gurgel Robeiro. São Paulo, SP: N-1 Edições. 2020. p. 10



| figura 9 | Revista Playboy, página dupla com produtos de iluminação que trariam o brilho certo para o ambiente, 1969.



| figura 10 | Revista Life, mostrando Anita e a filha Anna Maria ao fundo, Oscar Niemeyer na frente e a luminária de pendente redondo apagado, 1959. Foto: Dimitri Kessel.



As we stand at the end of the dining-area bar we get an elbow-bender's view of almost the entire length of the house—past the pedestal dining group, past the image-reflecting pool, and on into rest of the rec area, with the half-drawn drapes of the living room showing above it. The waffle-iron recessed lighting overhead is used throughout the house, can be turned on in sections, its dial-controlled intensity ranges from romantically dim to gala bright.



| **figura 11** | Área de jantar da Playboy Townhouse, projeto do arquiteto R. Donald Jaye e ilustrações de Humen Ten, Revista Playboy, maio de 1962, p. 88.

| **figura 12** | Publicidade da Cadeira Tulipa (Tulip Chair, 1956), do designer Eero Saarinen, para o Knoll Associates. “Playboy’s Playmate of the Month”. Dezembro de 1964. © Playboy Enterprises International, Inc.

Como é possível ver, o mobiliário divulgado na revista também compõe com a construção de espaço interno da Casa das Canoas | **figura 13 a 15** |, a exemplo das cadeiras de Eero Saarinen e Charles Eames: rastros de uma modernidade que se constrói a partir da figura do playboy.



| **figura 13** | Área externa da Casa das Canoas com as Womb Armchair (1960), de Eero Saarinen, 2011. Foto: Olaf Heine.



| **figura 14** | Sala de estar da Casa das Canoas, com cadeiras Eames DCM (*dining chair metal*) de Charles Eames, cadeira Womb Chair de Eero Saarinen, mesinha de apoio provavelmente de George Nelson, 1956. Foto: Papadaki.

| **figura 15** | Vista da sala de estar da Casa das Canoas, com mobiliário moderno. 1956. Foto: Papadaki.

Quando o criador da Playboy, Hugh Hefner, aparece em fotografia de 1962 com a maquete do Club Hotel Playboy, a ser construída em Los Angeles nos anos setenta, para Preciado, ele reivindica uma atitude de arquiteto. Essa atitude tão comum aos arquitetos modernos da época, de aparecer com os modelos miniaturizados de suas invenções revela algum cruzamento com a atitude do playboy | **figura 16 e 17** |.



| **figura 16** | Hugh Hefner posando ao lado da maquete de seu projeto “Club Hotel Playboy”, em 1962.

| **figura 17** | Oscar Niemeyer, ao centro, e a equipe de projeto da sede das Nações Unidas, Nova York, 1940; equipe de nove arquitetos internacionais, incluindo Le Corbusier à esquerda. Foto divulgação [United Nations Archives].



Para Preciado, a arquitetura está distante de ser enquadrada numa disciplina separada destes modos de representação, porque mesmo a fotografia de certas arquiteturas e eventos evidenciam “a força performativa da fotografia para produzir significado”, bem como a pose de Hefner se referindo a uma “programática declaração de princípios”

(PRECIADO, 2010, p. 16). As casas, ao serem estampadas em suas páginas, eram promovidas a máquinas de sedução masculina e a sedução passava a imperar, estrategicamente e publicitariamente, como uma categoria moderna de arquitetura porque “enquanto Hefner se esforça por adotar códigos visuais de representação da masculinidade do arquiteto, os arquitetos começam a desejar serem representados como playboys” (PRECIADO, 2010, p. 23).

A revista era responsável não só por uma sexualização dos espaços como, ao unir erotismo e arquitetura para um público masculino, evocava um tipo de performatividade masculina e um tipo de performatividade arquitetônica. Isso é possível de perceber no pioneirismo da fotografia de Niemeyer realizada por Marcel Gautherot em sua casa, em 1957 | **figura 18** |, e a matéria de John Anderson “Designs for Living”, de 1961 | **figura 19** |, estampando figuras como Eero Saarinen e Charles Eames onde lê-se “Livres de dogmas, os criadores do mobiliário americano contemporâneo tem o dom de combinar funcionalismo com prazer estético”. A performatividade masculina dos arquitetos de ambas as fotos não seria mera coincidência, nem mesmo a construção da arquitetura como dispositivo de sedução.



| **figura 18** | Oscar Niemeyer sentado numa cadeira Eames DCM, na Casa das Canoas, por volta de 1957, Foto: Marcel Gautherot. Fonte: Coleção IMS.

| **figura 19** | Artigo “Designs for Living” com os designs de George Nelson, Edward Wormley, Eero Saarinen, Harry Bertola, Charles Eames, Jens Risom, Julho de 1961. Playboy Issue © Playboy Enterprises International, Inc.

Muito se sabe que Niemeyer participava do “Clube dos Cafajestes”⁴¹ | **figura 20** | – um clube de homens mulherengos da classe média e alta carioca, ativo entre as décadas de 1940 e 1950. Os integrantes se encontravam nos bares da cidade, aproveitavam os

prazeres da vida, que naquela época incluía beber e flertar com as mulheres, onde muitas vezes performavam a masculinidade viril, das brigas de rua. Além disso, o arquiteto construiu sua persona através de anedotas da juventude, suas experiências sexuais na Lapa, o encontro com as mulheres nas quartas-feiras à noite, as piadas no escritório que dividia com Jorge, Reidy e Hélio na Nilo Peçanha onde, como ele mesmo conta nos seus livros de memória, juntava amigos como Vinicius de Moraes, Carlos Leão, Echenique, Luiz Jardim, Eça, Duprat e Cavalcanti.

Ah! Como eram bons os amigos, como sentíamos importância de rir um pouco, de se esquecer a fragilidade das coisas e imaginar um mundo melhor! Não tínhamos preconceitos, nem a sociedade burguesa com seus dogmas nos importava. Uma noite, de pileque, Leão desenhou na parede do escritório uma grande cena erótica que durante vários dias ali ficou para espanto dos que passavam. Pouco nos interessava o que de nós pudessem pensar. Éramos jovens demais pra isso.⁴²



| **figura 20** | Clube dos Cafajestes, em frente à Confeitaria Alvear na Avenida Atlântica em Copacabana. Fonte: Matéria da Revista de Domingo do Jornal do Brasil.

Em entrevista a Zuenir Ventura para a Revista Playboy Brasil, Niemeyer tinha 83 anos. Aqui ele falou sobre assuntos diversos, como é de seu feitio. Conta, ainda subliminarmente, a relação entre fantasias arquitetônicas e fantasias sexuais e que a liberdade está relacionada às curvas, e não às retas. Além disso, revela que sexo, invenção e arquitetura não estão separados de uma performatividade. Quando perguntado sobre o conceito de sócia ou dupla personalidade, Niemeyer parece apontar para esse possível desempenho no seu trabalho.

⁴² NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: Memórias**. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2000.

PLAYBOY - Voltando ao começo: Como é essa história de dupla personalidade? Como é esse seu alter ego, que você gosta de chamar de sócia?

NIEMEYER - Acho que todo mundo tem dentro de si o que o Picasso dizia ser o outro – um diálogo que a gente tem com a gente mesmo. Esse outro é um sujeito mais contente, mais divertido. Se vê uma mulher boa, tem vontade de atacar, e só não faz porque fomos educados com uma série de princípios. Esse sujeito que temos dentro de nós, que nos guia, que nos permite fazer muita coisa, é mais autêntico do que a gente.

PLAYBOY - Você parece gostar muito desse sócia, não?

NIEMEYER - Ah, se eu pudesse, vivia sempre com ele. É ele quem me pega pelo braço e me leva a uma arquitetura mais livre, sem preconceitos. Esse ser oculto que a informação genética inventou é responsável por muitas das nossas ações e atitudes. Ele é lúbrico e cheio de imaginação, e nos leva pelos caminhos do sexo, da invenção arquitetural passando também pela fantasia.⁴³

Na entrevista é possível perceber a construção de uma identidade dupla, que abarca um ser biológico oculto, que é mais autêntico, que acessa um lugar de permissividade erótica, de sexualidade livre masculina. Esse corpo construído é, segundo Niemeyer, proveniente de uma natureza genética, diferente do que pensaria um arquiteto, como bem apontou Zuenir em sua entrevista com Niemeyer para a Playboy. Ou seja, a relação entre arquitetura e corpo a partir do determinismo biológico é exposta numa espécie de “naturalização” do corpo, contradizendo com seus princípios ideológicos da ação transformadora do homem sobre o meio ambiente, como diz Niemeyer:

Uma vez em Paris, conversando com meus amigos Heron de Alencar e Luís Hildebrando, que é biólogo, falei das minhas ideias, da minha crença na genética. Aí o Luis me disse: “Olha, não estou de acordo com você, não vou dizer que haja determinismo, mas não tenho nenhum argumento para negar”. Pouca culpa nós temos das nossas qualidades e defeitos. É tudo da natureza. Sempre digo que um homem é como uma casa, uma casa que eu posso pintar de novo, mudar a janela, mudar uma porta. Mas se o projeto é ruim, ela é ruim mesmo, não tem solução. Esse lado negativo de pensar as coisas, esse pensamento realista, é muito importante.⁴⁴

De forma jocosa, Niemeyer revela, como sempre, as contradições imperantes ao meio. Sobre ser perguntado se era ateu e ter projetado a catedral de Brasília, Niemeyer expõe a sua dupla-persona: “Eu me sentei para projetar a catedral como se fosse um crente. Eu me vesti de crente”⁴⁵. Aqui podemos perceber o que Preciado talvez tenha chamado de “códigos performativos de produção de identidade”.

⁴³ NIEMEYER, Oscar. Playboy entrevista Oscar Niemeyer. Entrevista concedida a Zuenir Ventura. **Playboy**. São Paulo, número 185, p. 39 a 58, novembro de 1990. p. 43.

⁴⁴ NIEMEYER, Oscar. Playboy entrevista Oscar Niemeyer. Entrevista concedida a Zuenir Ventura. **Playboy**. São Paulo, número 185, p. 39 a 58, novembro de 1990. p. 43.

⁴⁵ *Ibidem*.

No contexto colonial brasileiro, a performatividade não estaria separada de uma moralidade. A performatividade moral dentro de casa abria lugar para a performatividade livre fora de casa. A casa, neste contexto, era o lugar do controle, do controle da sexualidade. Para o universo masculino, esse controle era personificado pela presença da mulher no espaço doméstico. Não à toa, em algumas narrativas ouvidas de Niemeyer, sua liberdade pública oscilava entre os cabarés da Lapa e sua prática de fazer arquitetura no escritório que mantinha numa cobertura em Copacabana, um espectro das condutas do século XIX. | **figura 21 e 22** |



| **figura 21** | A limitação da intimidade entre os sexos continuou pelo século XIX: mesmo quando o espaço da casa era propício ao isolamento, os costumes tradicionais impunham regras de conduta. (Cena Romântica, 1845). Fonte: NOVAIS, Fernando. História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1. (*Moralidades Brasilicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista* – Ronaldo Vainfas)

| **figura 22** | As vendas: para boa parte da população, lugares de encontros amorosos. (Johann Moritz Rugendas, Venda em Recife). Fonte: NOVAIS, Fernando. História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1. (*Moralidades Brasilicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista* – Ronaldo Vainfas)

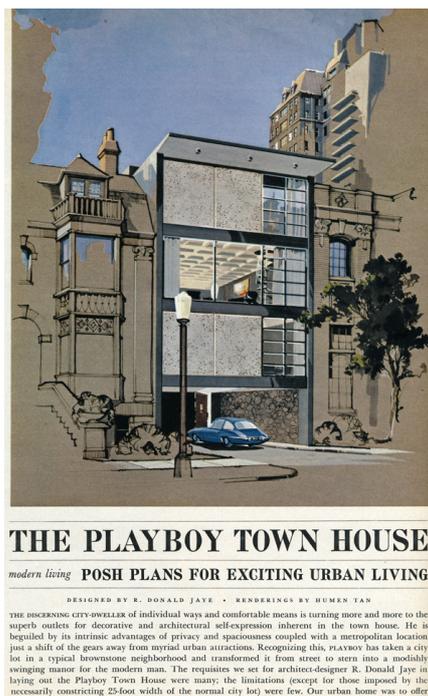
Mesmo no contexto colonial-cristão e moralista brasileiro, a Playboy contribuiu com a modernização do pensamento masculino da metade do século XX em diante, a partir do acesso a uma sexualidade livre, mas sempre velada à mulher. Ao se apropriar do espaço interno da casa, esse homem do interior reivindicava o espaço que ao longo de anos foi conferido ao domínio feminino, mesmo que dentro de um contexto de submissão do patriarca. E, não só isso, a Playboy foi chave fundamental para compreender o comportamento de uma época porque “se comportou como uma autêntica oficina de produção arquitetônica multimídia difundindo seu modelo de utopia sexual, pós-doméstica e urbana através de uma disseminação midiática sem precedentes”⁴⁶. Corpo e *habitat* se unem. Hábitos do corpo passam a estar relacionados com a prática do *habitat*. Para Hefner, por exemplo, os desejos podem ser traduzidos, como ele mesmo alega, na

⁴⁶ PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia**. Tradução Maria Paula Gurgel Robeiro. São Paulo, SP: N-1 Edições. 2020. p. 15.

criação de um *topos erótico* que abarcasse uma casa que fosse refúgio da realidade opressora, através do hedonismo. O projeto da Playboy Town House de 1962 | **figuras 23 e 24** |, projetada pelo arquiteto R. Donald Jaye, com ilustrações de Humen Tem, mostra como a casa do solteiro urbanita estadunidense era idealizada. Os três andares eram conectados por um grande pátio interno com cobertura móvel, onde era presente a piscina – epicentro dos prazeres e do lazer doméstico; a planta livre, o uso da estrutura independente, a laje nervurada, permitiriam a liberdade total dos espaços de qualquer barreira ou impedimento visual dentro da casa. Aqui talvez fosse válido pensar numa estratégia de inversão da relação entre paisagem x cultura que moldou o pensamento ocidental. A paisagem, atrelada ao campo feminino do espaço externo, do horizonte visível, agora se tornara a paisagem dos prazeres construídos pela mídia na própria casa.



| **figura 23** | Playboy Town House, projeto do arquiteto R. Donald Jaye e ilustrações de Humen Ten, 1962.



| **figura 24** | Playboy Town House, projeto do arquiteto R. Donald Jaye e ilustrações de Humen Ten, 1962

Se Paul Preciado convoca a pensar a revista Playboy como uma “pornotopia moderna instalada na cultura e nos meios de comunicação de massa e na arquitetura do espetáculo”, além de um “cenário que se teatraliza a identidade masculina”, é possível perceber que a Playboy evocava uma performatividade masculina e uma performatividade arquitetônica, com espectros, fissuras e hiatos. Nas palavras de Paul Preciado, ao observar a postura de Hefner, ele diz:

De algum modo, ele havia entendido que, para cultivar uma alma, era preciso projetar um *habitat*: criar um espaço, propor um conjunto de práticas capazes de funcionar como hábitos do corpo. Transformar o homem heterossexual estadunidense em playboy supunha inventar um topos erótico alternativo à casa familiar suburbana, espaço heterossexual dominante proposto pela cultura estadunidense do pós-guerra.⁴⁷

Preciado nos faz lembrar da conceituação de uma “arquitetura playboy” reivindicada pelo historiador de arquitetura do século XX, Sigfried Giedion, em *Espaço, Tempo e Arquitetura*, de 1962 onde refere-se a esta como “uma arquitetura da moda”, “uma orgia romântica”, ou “uma arquitetura como os playboys tratam a vida, pulando de

⁴⁷ Ibidem. p. 17. [No original: De algún modo, había entendido que para cultivar un alma había que diseñar un habitat: crear un espacio, proponer un conjunto de prácticas capaces de funcionar como hábitos del cuerpo. Transformar al hombre heterossexual americano en playboy suponía inventar un topos erótico alternativo a la casa familiar suburbana, espacio heterossexual dominante propuesto por la cultura norteamericana de posguerra.]

uma sensação à outra e entediando-se rapidamente”, uma ameaça frente à boa arquitetura moderna. No entanto, o que para um, a construção de uma arquitetura playboy passa como ameaça, para outro, pode ser vista como uma revolução político-sexual, como defende Preciado:

Talvez, o que se escondesse atrás da ameaça de uma “arquitetura playboy” fosse a possibilidade de uma “revolução”, já não óptica e sim política e sexual, que modificaria não simplesmente formas de ver, mas também modos de segmentar e habitar o espaço, assim como afetos e formas de produção de prazer, questionando tanto a ordem espacial viril e heterossexual dominante durante a Guerra Fria quanto a figura masculina heroica do arquiteto moderno.⁴⁸

Os códigos visuais de representação da masculinidade de Niemeyer parecem estar alinhados em parte com a conduta de Hefner e em parte com a conduta masculina do homem moderno da época, apesar de muito deslocados da virilidade comumente associada a esse homem. O arquiteto aparecia engravatado mesmo quando reivindicava uma feminilidade para si. Talvez na vivente contradição entre a rigidez e a fluidez, a partir de uma sexualidade livre, o arquiteto tenha decidido tornar-se feminino, trabalhando no “limiar da feminilidade”, “rechaçando a visão naturalista da masculinidade e advogando por uma masculinidade construída”⁴⁹. Poderia-se dizer, que ao manter o feminino num campo de naturalizações, e construir uma masculinidade outra para si pelo exercício antropofágico⁵⁰ de engolir o outro da relação heterossexual, mantém-se a dualidade da metafísica platônica homem x mulher, masculino x feminino, rígido x dócil, reto x curvo.

O que me parece, segundo leitura com Preciado, é que essa espécie de laboratório da casa parece apontar para uma tentativa de transição, de travessias cujas identidades ou identificações de gênero e de sexualidade parecem apreender não só o risco das capturas como também das afiliações temporárias, da identidade em termos de trajetórias, deslocamentos ou deglutições. O erotismo moderno exercitado, apesar de contido e problemático em muitos aspectos, foi capaz, com os dispositivos acionados, de “suscitar

⁴⁸ PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia**. Tradução Maria Paula Gurgel Robeiro. São Paulo, SP: N-1 Edições. 2020. p. 18.

⁴⁹ Ibidem. p. 41.

⁵⁰ Aqui faço relação com o Movimento Antropofágico no Brasil, liderado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, que tinham como intuito construir uma cultura artística nacional a partir da assimilação de diferentes identidades e culturas. “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (Manifesto Antropofágico, 1928).

afetos corporais”.⁵¹ Talvez, porque tenha sido também pela liberdade masculina que se tenha testado, pelo menos espacialmente, a liberdade utópica⁵² tão almejada pelos playboys fundadores do Movimento Moderno, como lembra Preciado:

Por um lado, só no cativado de seu apartamento o playboy chegará a se sentir livre. Por outro lado, somente por meio de um exercício de reapropriação do espaço doméstico e decoração interior, práticas tradicionalmente associadas à feminilidade, o recém-divorciado pode se transformar em playboy. Nesse sentido, o playboy se situa no limiar da feminilidade, masculinizando práticas (consumo e domesticidade) até então desvalorizadas na economia da produção que caracteriza o homem. Daí a importância da associação visual e discursiva entre o interior doméstico e as moças nuas: o erotismo heterossexual assegurava que a Playboy não fosse simplesmente uma revista feminina ou homossexual.”⁵³

Então, talvez tenha sido “interceptando” as tradicionais características femininas que Niemeyer tenha construído “não só um novo consumidor masculino urbano como também desenhava um novo tipo de afeto, de desejo e prática sexual, um duplo daquele que dominava a ética do chefe de família”⁵⁴?

Mas, se por um lado, o homem aproximava para si liberdades ou rupturas dentro de um regime espacial tradicional da família branca heterossexual de classe média-alta, por outro, “dentro da casa unifamiliar, a mulher se transformava em uma trabalhadora não assalariada em tempo integral a serviço do consumo e da (re)produção familiar”⁵⁵, materializado na ausente figura de Annita. O que isso mostra é que não somente o arquiteto estaria adepto a uma suposta feminização da sua práxis, como o espaço doméstico, tradicionalmente de domínio da mulher, poderia não só estar sofrendo um processo de masculinização como poderia estar saindo de campo de vez.

Isso dito, poderia-se pensar que Canoas não era apenas uma casa moderna de destaque para a época, mas a antevisão de uma utopia performada pela masculinidade de elite, onde encontravam personalidades importantes. Vale lembrar que no cenário artístico da época, a Bossa-Nova, era um gênero musical que crescia praticamente no mesmo espaço-tempo da casa – um ascendente Rio de Janeiro de 1956, uma relação dada

⁵¹ PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia**. Tradução Maria Paula Gurgel Robeiro. São Paulo, SP: N-1 Edições. 2020. p. 25.

⁵² Utopia foi um conceito criado por Thomas Morus em 1516 para definir uma ilha imaginária e inexistente a partir da união entre os termos gregos “ou” + “topos” (não lugar).

⁵³ Ibidem. p. 41.

⁵⁴ Ibidem. p. 27. Decidi traduzir o original “breadwinner” para chefe de família.

⁵⁵ Ibidem. p. 37.

por uma completa simbiose entre arquitetura e música⁵⁶. As palavras tão sonoras de “Para viver um grande amor”, de Vinicius de Moraes expõem os limites desse amor:

“Para viver um grande amor
Primeiro é preciso sagrar-se cavalheiro
E ser de sua dama por inteiro
Seja lá como for
Há que fazer do corpo uma morada
Onde clausure-se a mulher amada
E postar-se de fora com uma espada
Para viver um grande amor.” (versos de “Para Viver um grande amor”, por Vinicius de Moraes)

Não muito diferente da canção de amor de Vinicius de Moraes, Niemeyer construiu para si uma “máquina de amor” materializada na visão de uma certa feminilidade construída, mesmo que oprimida e naturalizada, a partir dos prazeres e do gozo do homem branco heterossexual e livre. O ser lúbrico e cheio de imaginação como ele mesmo conta, o levou para “os caminhos do sexo, da invenção arquitetural e da fantasia”. O que parece é que essa sua dupla-persona lhe permite ser o playboy na arquitetura, mesmo que tenha construído uma casa de família para si. O espaço do playboy carioca é o espaço do topos erótico, sensual, permissivo e público e nele convive o espaço da casa familiar patriarcal. Nesse inevitável entrelaçar da vida com a prática, o estilo de vida com a construção de uma arquitetura, talvez seja possível compreender a arquitetura e o seu encontro com a construção de uma sexualidade como “um aparato tecnológico erotizado”.

Neste sentido, a presença do design nas revistas masculinas que através dos meios de comunicação em massa influenciaram um *lifestyle*, apontam um novo estado da arquitetura. Tomando emprestado as palavras de Beatriz Colomina, esse novo paradigma sexual da arquitetura se mostra numa forma de “arquitetura como *playmate*⁵⁷”. Porque como apresenta Colomina, “a arquitetura não era apenas destaque na revista, mas era seu próprio mecanismo. As fantasias sexuais e as arquitetônicas eram inseparáveis. O design tornou-se mais sedutor do que os parceiros. Tornou-se o parceiro final”.⁵⁸

⁵⁶ WISNIK, Guilherme. Bossa nova beat: the symbiosis between Brazilian architecture and music. **The Architectural Review**. Outubro de 2019. Disponível em <https://www.architectural-review.com/essays/bossa-nova-beat-the-symbiosis-between-brazilian-architecture-and-music>

⁵⁷ Playmate era o nome dado às mulheres que estampavam as páginas da revista erótica norte-americana Playboy.

⁵⁸ COLOMINA, Beatriz. Playboy, talking in bed and the secret life of architecture: Beatriz Colomina at the W Awards 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-ulPhlhHRs>. Acesso em: 20 de julho de 2020. [Original: Architecture was not simply featured in the magazine but was its very mechanism.

Se a Playboy “é a mansão e suas festas, é a gruta tropical e o salão de jogos subterrâneos de onde os convidados podem observar as *bunnies* banhando-se nuas na piscina através de uma parede de vidro, é a cama redonda na qual Hefner brinca com suas coelhinhas. A Playboy é a cobertura do solteiro, o avião particular, o clube e seus quartos secretos, o jardim transformado em zoológico o castelo secreto e o oásis urbano”⁵⁹, Canoas é a casa do arquiteto livre mesmo que dentro do regime contratual da família heterossexual. Canoas também é as festas; a caverna com uma esfinge na entrada; os quartos subterrâneos e escondidos; a piscina curva e hedonista, que da sala, se vê qualquer um no máximo prazer e epifania entregue à paisagem; é também a natureza tropical dentro da sala; as “*bunnies*” esculpidas em granito; os brinquedos de parque conformando um *playground* nas áreas externas da casa; a pedra penetrando a casa, encrustada eroticamente entre dentro e fora; o mobiliário moderno e sensual dos Ray e Charles Eames dentro de casa ou de Eero Saarinen na varanda protegida por sua marquise; é o clube dos cafajestes e o encontro de homens e mulheres nos seus jardins; e – por que não arriscar – dadas as suas diferenças geográficas e temporais, inclusive, que Canoas seja não apenas um oásis, como descreve Preciado sobre a mansão de Hugh Hefner, como “a primeira pornotopia moderna brasileira”, anterior, inclusive, a Playboy norte-americana de Hefner?

O playboy, a playmate e o projeto político nacional

Depois de Canoas, e dando continuidade a profusão de obras construídas no Brasil e no mundo com sua marca registrada e infalível não só a Playboy e Hugh Hefner, como Niemeyer, a Módulo, e seu escritório em Copacabana podem ser vistos como “um império multimídia de produção arquitetônica, exemplo paradigmática da transformação da arquitetura através dos meios de comunicação em massa” (PRECIADO, 2020, p. 14). Claro que a Módulo de Niemeyer não chegaria aos pés de divulgação e popularidade que uma revista Playboy chegou nos Estados Unidos na década de 1950 e 1960, com seus mais de 50 mil exemplares vendidos na sua primeira edição.⁶⁰

The sexual fantasies and the architectural fantasies were inseparable. Design turned to be more seductive than the playmates. It became the ultimate playmate.]

⁵⁹ PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia**. Tradução Maria Paula Gurgel Robeiro. São Paulo, SP: N-1 Edições. 2020. p. 13.

⁶⁰ Em 1959, a Playboy seria a revista mais distribuída nos EUA, vendendo mais de um milhão de exemplares.

Arte, arquitetura e urbanismo não vendem tanto quanto sexo e pornografia, mas suas construções ao serem associadas a esse universo de consumo masculino, sim. Não à toa, permito-me pensar que Niemeyer tenha produzido incansavelmente, construído e sido chamado para projetar tantas construções de edifícios governamentais, ou de sedes políticas – a exemplo do Palácio da Alvorada (1957), casa do presidente do Brasil, em Brasília; o Palácio do Planalto (1958), sede do governo federal, em Brasília; o plano da Cidade Administrativa de Minas Gerais (2010), ou a sede do Partido Comunista Francês (1967-1980), em Paris. Não à toa, também, o circuito masculinista de construção de paisagem tenha promovido a aliança entre os mesmos homens fundadores do movimento moderno-colonial e também tropical-patriarcal no Brasil, a partir da fraternidade entre Niemeyer, Ceschiatti, Gautherot e Kubitschek, um projeto que não apenas liberou o gozo masculino do playboy, a partir da sexualização tanto da casa privada quanto das instituições públicas, como fundou um projeto político nacional de construção da arquitetura como playmate | **figuras 1 a 3** | – um projeto construído por homens, sobrando à mulher a sua materialização ornamental.



| **figura 1** | Palácio da Alvorada, casa do presidente do Brasil, com escultura “As Iaras” de Alfredo Ceschiatti, 1957. Foto: Marcel Gautherot, cerca de 1968.



| **figura 2** | Supremo Tribunal Federal, casa do poder judiciário brasileiro, defensor da Constituição de 1988, com escultura “A justiça”, de Alfredo Ceschiatti, 1957. Foto: Marcel Gautherot, cerca de 1968.

| **figura 3** | Palácio Itamaraty, ou Palácio dos Arcos, casa sede do Ministério das Relações Exteriores, com escultura “Duas amigas”, de Alfredo Ceschiatti, 1960-62. Foto: Marcel Gautherot, cerca de 1968.

Neste sentido, vale pensar: como imagens de prazer e sedução, historicamente atribuídas à feminilidade, foram usadas nos novos designs da modernidade e permeada nos circuitos ativos de poder, dominados por homens? Como essas questões participam no tipo de prazer oferecido quando se olha para a casa privada ou para instituições públicas, e como elas anunciam fantasias através do poder?

Se o regime de produção de corpos utópicos em Canoas abriu caminho para uma utopia sexual presa aos parâmetros sociais repressores de raça, gênero e sexualidade da década de 1950, dentro de uma espacialidade hipócrita da casa da família heterossexual monogâmica, como esse mesmo projeto se expandiu politicamente pelo território nacional? Para Paul Preciado, se “transformar o homem heterossexual estadunidense em playboy supunha inventar um topos erótico alternativo à casa familiar suburbana, espaço heterossexual dominante proposto pela cultura estadunidense do pós-guerra”, acredito que transformar o homem heterossexual carioca em cafajeste, a partir da encarnação do arquiteto e sua influência sobre a política de um país, supunha inventar um topos erótico alternativo à casa familiar de arquitetura neoclássica e ao conservadorismo da Era Vargas?

A Era Vargas no Brasil aconteceu em três momentos distintos por quinze anos – do Governo Provisório (1930-1934); ao Governo Constitucional (1934-1937), até seu último período, o Estado Novo (1937-1945), marcado por um golpe que inaugurou o momento mais repressivo de sua política.

Em 1903, no entanto, o movimento sufragista já havia formado a primeira onda do feminismo em prol de um desmanche do patriarcado, do sexismo e da disparidade de gênero com a União Social e Política das Mulheres, fundamental para a visibilidade feminina dentro do contexto político legal cujas decisões afetariam diretamente sua vida, até então decidida e governada por homens. Foi no governo provisório que as mulheres se aproximaram de conquistas políticas e jurídicas importantes como o reconhecimento do voto feminino em 1932 e da Constituição de 1934⁶¹, determinando que “é eleitor o cidadão maior de 21 anos, sem distinção de sexo”⁶², mesmo que facultativo e restrito a poucas mulheres. Essa presença política visível a partir das primeiras votações também era restrita a poucas mulheres privilegiadas, e as primeiras emendas em favor do voto permitiam apenas aquelas “diplomadas com títulos científicos e de professora, que não estiverem sob poder marital, nem paterno, bem como as que estiverem na posse de seus bens”, sendo negado por conta do “perigo da desagregação da família e da degradação da figura da mulher”.⁶³ No entanto, pouco tempo depois dessa vitória as eleições são canceladas e é anulada a Constituição de 1934, marcado por um período de maior autoritarismo conhecido como Estado Novo. Restou às mulheres um gosto amargo na boca, marcado pela imagem política da mulher como aquela “do lar”.

O futuro moderno ao qual muitas mulheres se empenhavam em lutar, assombrado pela perseguição aos seus direitos na política, no deboche de sua psiquê nos estudos psicanalíticos do início do século XX, ou qualquer outra forma de opressão à sua existência e liberdade ainda pode ser caracterizado com forte moralismo e repressão sexual, não condizente com o discurso nacionalista e afetuoso presente nos seus slogans.

Presente no imaginário e no discurso político brasileiro desde a fundação da República, o amor foi reivindicado e encenado no próprio lema original da bandeira nacional “O amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim”, de Auguste Comte. Mesmo que a frase tenha se transformado em “Amor, ordem e progresso” e, em seguida, os dizeres “Ordem e Progresso”, teve forte influência no pensamento político republicano brasileiro, materializado na figura autoritária de Getúlio Vargas, como bem lembra Tamar Guimarães em seu livro *Um Homem chamado Amor*:

⁶¹ Para a autora Mônica Karawejczyk, no entanto, apesar da conquista política e presença das mulheres na escolha de seus governantes, ela acredita que os homens viam essa mudança mais como capricho do que uma causa a ser levada à sério. (Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/webstories/cultura/2020/10/voto-feminino-no-brasil/>).

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

Embora não constatando dos dizeres da bandeira, o ‘amor’ é um ingrediente poderoso no imaginário e no discurso político brasileiro. O presidente, depois ditador, Getúlio Vargas era conhecido como ‘o pai do povo’ e o movimento integralista dos anos 1930 não deixou dúvidas sobre a potência da mistura entre nacionalismo e ‘sentimento’. Não é coincidência que o slogan da ditadura militar era ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’ – proclamando como pano de fundo na deportação de prisioneiros políticos durante o período da ditadura. Quando o dito popular ‘Deus é Brasileiro’ se combina com o também popular ‘Deus é amor’, a conclusão lógica é “O Amor é Brasileiro”⁶⁴.

O amor no imaginário e no discurso político brasileiro era ensaiado no nacionalismo autoritário da Era Vargas, mas não era qualquer amor, era um amor ao estado-nação, que onipresente no marketing político, incluiu alguns dizeres na cartilha para crianças, material de propaganda do governo | **figura 4** |:



| **figura 4** |

“Crianças! Aprendendo no lar e nas escolas o culto da pátria, trareis para a vida prática todas as probabilidades do êxito. Só o amor constrói e amando o Brasil, forçosamente o conduzireis aos mais altos destinos entre as nações, realizando os desejos de engrandecimento aninhados em cada coração brasileiro.”

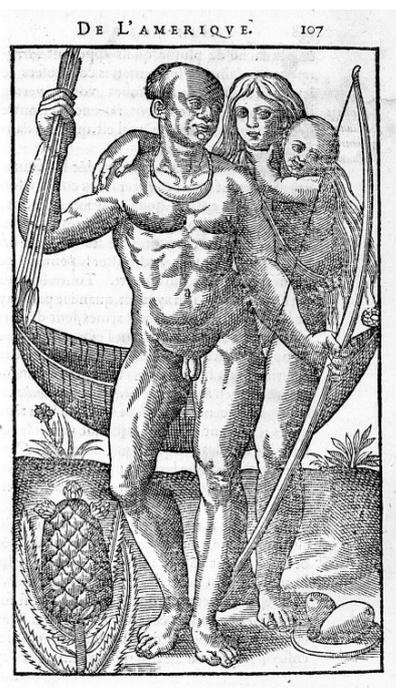
Se por um lado, a década de 1950 acentuou a dominação patriarcal pelo casamento, a partir de publicidades endossadas pelo regime autoritário da Era Vargas perpetuando a imagem da mulher como a do lar, por outro, o modo de viver por parentesco e não monogâmico indígena estava sendo ameaçado pela conquista moderno-colonial expansionista do mesmo governo, com a “Marcha para o Oeste”. Segundo Paulo Tavares, nos anos 1950, e ocorrendo ao mesmo tempo da construção da casa,

O SPI (Serviço de Proteção aos Índios) tinha mais de cem entrepostos espalhados pelo território brasileiro, formando uma rede geográfica organizada de acordo com estágio de aculturação entre grupos nativos: “postos de fronteiras”, “postos de atração”, “postos de tratamento médico e alfabetização”, “postos de nacionalização”. Inicialmente servindo como “bases avançadas” para onde os grupos indígenas eram coagidos a se deslocar e se fixar, esses acampamentos gradualmente se transformavam em colônias agrícolas governadas por oficiais do SPI onde comunidades eram doutrinadas sobre os hábitos da civilização ocidental, do trabalho rural, e das ideologias nacionalistas”.⁶⁵

⁶⁴ GUIMARÃES, Tamar. **Um Homem Chamado Amor: lendo Xavier**. Rio de Janeiro: Capacete Produções, 2010. p. 33.

⁶⁵ TAVARES, Paulo. **Des-Habitat: Revista das artes no Brasil**. 2ª Ed. Berlim: K-Verlag, 2019. p. 42.

Ao mesmo tempo que a política da Era Vargas expandia a sua dominação colonial-patriarcal sobre o território brasileiro a partir da tríade “casa, família e propriedade”, poderia-se dizer que os hábitos anárquicos das culturas indígenas seriam gradativamente apagados | **figuras 5 e 6** |.



| **figura 5** | Aldeia Tupinambá, desenho possivelmente de Hans Staden, 1557.

| **figura 6** | Ilustração da família indígena tupinambá, pela ótica de um pastor missionário francês, em *História de uma Viagem à terra do Brasil*, de Jean de Léry, 1556, parte da missão protestante para ao Novo Mundo, conviveu por mais de 10 meses com os indígenas tupinambás entre 1557 e 1558.

Para ficar no perímetro territorial do Rio de Janeiro, dentro do contexto pré-colonial-cristão de nossa arquitetura brasileira, as famílias indígenas kari’okas – nome da maior e mais importante taba nativa tupinambá localizada nas margens do rio Carioca⁶⁶– se organizavam coletivamente por parentesco, compartilhando o espaço de convívio da maloca entre mais de 200 pessoas.⁶⁷

A unidade social mínima dos tupinambás era a família: pai, mãe, filhos, avós, tios, tias, primos e primas. A reunião de famílias solidárias entre si formava uma maloca, a casa coletiva da tribo. (...) As malocas eram grandes moradias coletivas, comunitárias e subdivididas internamente a partir das estacas de sustentação internas. Cada família tinha seu perímetro, onde organizava as redes, fogueiras, pertences, sem qualquer separação. (...) A rotina dentro da maloca era de constante

⁶⁶ Segundo Rafael Freitas da Silva, os bairros por onde passava o Rio Carioca eram Flamengo, Laranjeiras, Largo do Machado, Catete e Glória.

⁶⁷ FREITAS DA SILVA, Rafael. *O Rio antes do Rio*. Rio de Janeiro: Babilônia Cultura Editorial, 2015. p. 99.

intimidade; enquanto uns cantavam, outros choravam, faziam farinha, vinho etc., toda casa produzia fogo para todos se aquecerem.⁶⁸

Enquanto no Rio de Janeiro, Getúlio Vargas habitava o Palácio do Catete⁶⁹ no Rio de Janeiro, Capital Imperial, um palacete eclético construído entre 1858 e 1867, Juscelino Kubitschek, seu sucessor e por pouco tempo no Rio de Janeiro, vislumbrava a construção de Brasília e viria a morar no econômico “Catetinho” – um diminutivo para o oficial Palácio do Catete, instalado no Rio de Janeiro. Este seria construído por Niemeyer em 1956, sendo a primeira residência oficial do presidente JK durante as visitas aos canteiros de obras da cidade. Local onde também residiu Niemeyer, o Catetinho seria tombado apenas três anos depois, em 1959, pelo Serviço do Patrimônio Histórico Nacional/SPHAN, a pedido de JK.⁷⁰

Vale lembrar que o local se tornou lugar de festas e encontros sexuais de JK, Niemeyer, e as mulheres convidadas, como bem lembra o crítico de arquitetura Guilherme Wisnik em conversa comigo. Segundo José Carlos Durand e Elena Salvatori, duas foram as circunstâncias favoráveis que alçaram o arquiteto ao prestígio nacional e internacional pela grande mídia:

Dentre tais circunstâncias favoráveis, as duas mais importantes parecem ser: primeira, ter pertencido ao círculo de artistas e intelectuais protegidos de Gustavo Capanema, ministro da educação e saúde durante o Estado Novo (1937-1945), círculo esse que se tornou referência de legitimidade artística no Brasil do século XX, além de representar o momento em que mais diretamente intelectuais e artistas puderam definir política cultural neste país. Sérgio Miceli refere-se a esse grupo e a esse momento, admitindo que “talvez (seja) um dos únicos momentos da história brasileira contemporânea em que se consegue discernir um projeto cultural inteiramente formulado e implementado pelos quadros intelectuais e artísticos da classe dirigente”. Segunda: ter associado sua carreira à de Juscelino Kubitschek que, por mais de treze anos, chefiou Executivos com poder de encomendar arquitetura. Seu mandato de presidente, prensado entre dois prolongados regimes autoritários, estará registrado para todo o sempre, na memória de muitos brasileiros, como um oásis de democracia, forte crescimento econômico e modernização acelerada. Um político que, finalmente, se mostrou disposto a contornar ou atropelar quase tudo o que fosse preciso para ter Oscar Niemeyer a seu lado, de Pampulha a Brasília, e com ele trabalhar contra o tempo, epicamente.⁷¹

⁶⁸ Ibidem. p. 88.

⁶⁹ O Palácio foi construído pelo comerciante e fazendeiro de café Antônio Clemente Pinto, Barão de Nova Friburgo (antes de Palácio do Catete, o palacete era chamado de Palácio Nova Friburgo), tornando símbolo de poder econômico da elite cafeicultora escravocrata do Brasil oitocentista. Em 1896, o Palácio foi adquirido pelo Governo Federal para sediar a Presidência da República, no mandato do presidente Prudente de Morais. Fonte: <http://museudarepublica.museus.gov.br/o-museu/>

⁷⁰ DURAND, José Carlos; SALVATORI, Elena. Por uma nova agenda de pesquisa em torno de Oscar Niemeyer. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 130.06, Vitruvius, mar. 2011. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.130/3800>>.

⁷¹ Ibidem.

A “posição dominante” do arquiteto é possível pela “mobilização de um conjunto de dispositivos da cultura erudita”⁷², mas não só. Soma-se a isso a sapiência com que manipulou os dispositivos certos da cultura heterossexual hegemônica masculina do playboy e do homem de família, a ocupação do espaço doméstico até então conferido à mulher, a inclusão das mulheres como representação visual onipresente em seus projetos, a relação de “solidariedade e fraternidade” entre os amigos – da classe artística, à política, conferindo autoridade na popularização de sua figura e na difusão de sua obra, que teve em Brasília a sua maior exibição de poder e autoritarismo.

Niemeyer selecionou, especialmente, a representação dos símbolos de poder e a liberdade plástica, em detrimento dos ‘pequenos detalhes’, conforme enfatizou em seu texto de apresentação do Memorial da América Latina. (...) A boa *gestalt* de sua arquitetura é bastante apreciada nos meios de comunicação visual: a catedral de Brasília tornou-se o ícone da Capital Federal, a Fiat lançou mão das colunas do Alvorada para identificar um de seus produtos (...). A pregnância das formas puras de Niemeyer conquistou um caráter histórico semelhante aos templos gregos ou à arte de Piet Mondrian.⁷³

Por fim, se por um lado, as habitações coletivas pré-coloniais se organizavam a partir da relação de parentesco compartilhado, onde a estrutura de família da casa se dava por uma organização mais aberta dos espaços, definida por regiões não compartimentadas, mesmo que em muitos aspectos, com divisão de gênero estabelecida, por outro, o modo político de pensar a casa moderna estava pautado por divisões sexuais e de gênero que enquanto davam permissão ao playboy de fazer o que bem entendesse, mantinham a mulher no perímetro invisível do ambiente doméstico sem seus direitos devidamente concedidos.

⁷² Ibidem.

⁷³ CARRANZA, Ricardo & CARRANZA, Edite G. R. 2005. **Paço Municipal de São Paulo – 1952 – Oscar Niemeyer e equipe**. Revista Academia Belas Artes, v. 1 (:1-2).



Social interactions seem to be mostly about seduction.
Yvonne Rainer, no filme *Film About a Woman Who...*, 1972 -1974

3.4

A exposição como estratégia de sedução

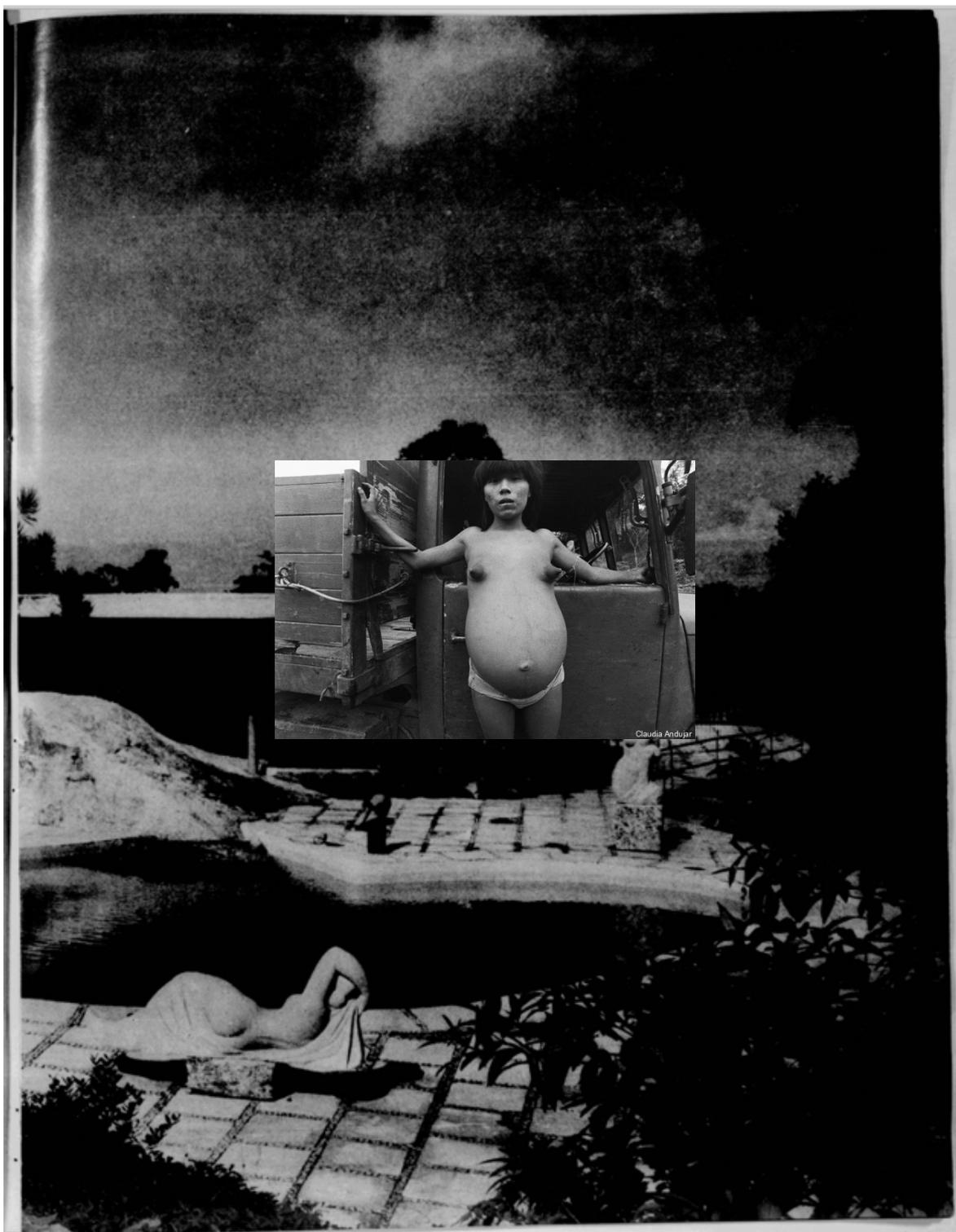
A exposição é uma ação de expor, de apresentar ou demonstrar uma ideia. A exposição também se dá pelo ato de expor alguém, enfatizando ou colocando em evidência um corpo diante de um público. Diferente dos locais habituais de exposição de arte, a exposição realizada por Alfredo Ceschiatti – um artista conhecido pelas esculturas a serem assentadas nos prédios de Niemeyer –, foi exibida no interior e nos jardins da Casa das Canoas. A mostra foi publicada em 1955, na quinta edição da Módulo – Revista de Arquitetura e Artes Visuais do Brasil, da qual Niemeyer foi editor-chefe, para comemorar seus cinco anos | **figuras 1 a 9** |. Já as fotos expostas na revista, entre as páginas oito e quinze, foram tiradas por Marcel Gautherot, fotógrafo francês radicado no Brasil, que teve papel fundamental na documentação das imagens de uma modernidade nacional. Neste dia, além de Sra e Sr. Juscelino Kubitschek [1956-1961], então presidente do Distrito Federal que se localizava no Rio de Janeiro antes de ser deslocado para Brasília, Niemeyer recebeu ilustres presenças de artistas, críticos de arte e jornalistas, configurando uma espécie de “banquete”, para celebrar o aniversário da revista.

Começando a circular no ano da posse do presidente Juscelino Kubitschek (31 de janeiro de 1956), a exposição e a publicação são arquivos importantes para se considerar a construção de um corpo moderno expositivo e público que contraria a noção da casa como domínio privado, bem como compreender o seu agenciamento no circuito político. A Revista Módulo possui aqui um papel fundamental para se pensar não só a casa como exposição como esse corpo expositivo no seu âmbito estético e político.



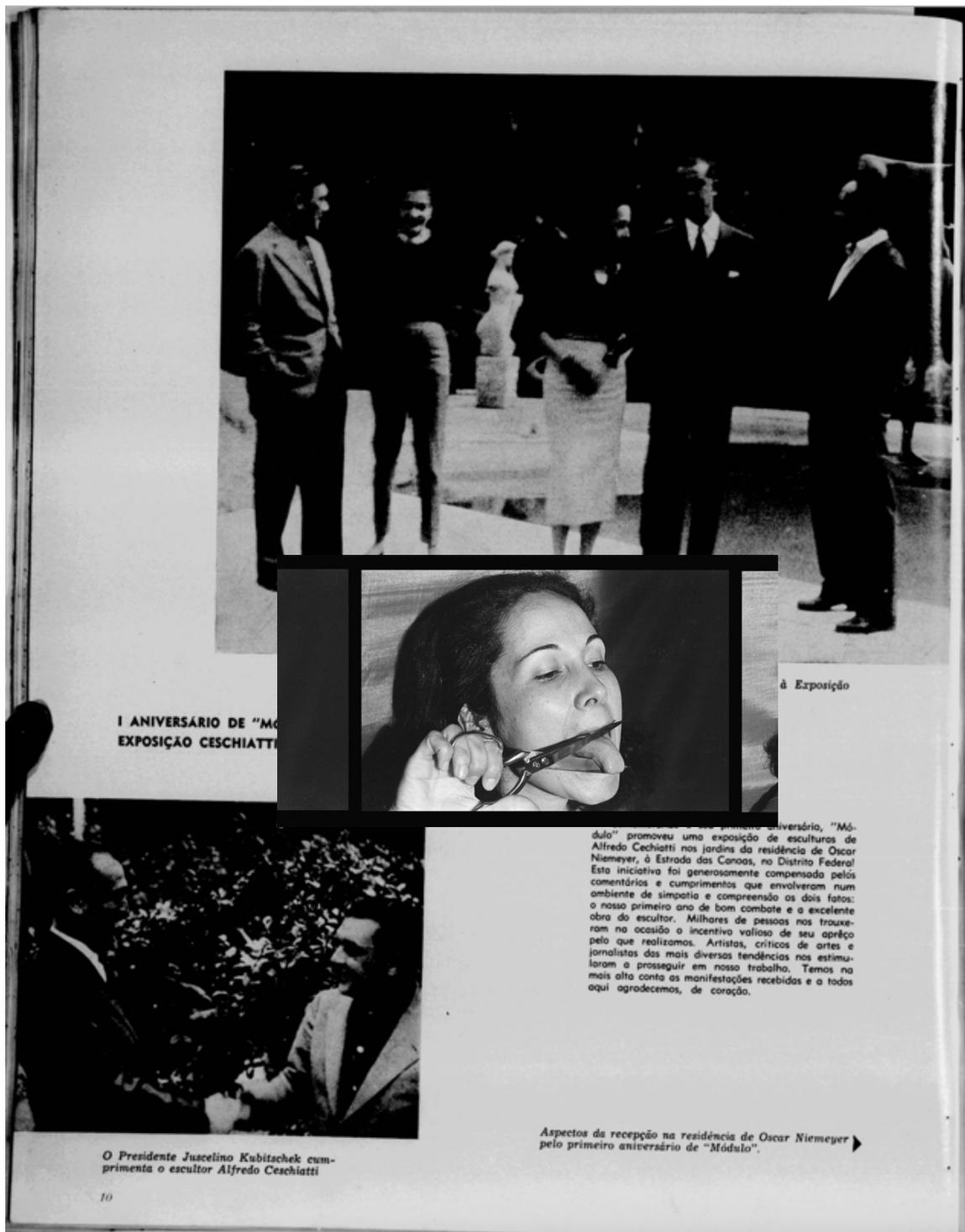
| **figura 2** | Revista Módulo Nº 5 (setembro de 1956) – Aniversário de Módulo Exposição Ceschiatti (páginas 8). Fonte: Biblioteca Nacional.

| **figura acima** | “Novas invenções dos tempos modernos: A descoberta da América” (Versões parecidas da ilustração apontaram para nomes distintos, como “Alegory of America, Amerigo Vespucci awakens sleeping America”), Johannes Stradanus (1575-1580), mostra a “descoberta da América” a partir da descoberta da mulher, representada deitada nua sobre uma rede, oposta à posição vestida e firme do colonizador – interferência da autora.



| **figura 3** | Revista Módulo Nº 5 (setembro de 1956) – Aniversário de Módulo Exposição Ceschiatti (página 9). Fonte: Biblioteca Nacional.

| **figura acima** | Claudia Andujar, “Opiki theri”, na rodovia Perimetral Norte, Roraima, 1981, denuncia a situação indígena oprimida pelo regime militar e a luta das mulheres indígenas no contexto de violação de seus direitos – interferência da autora.



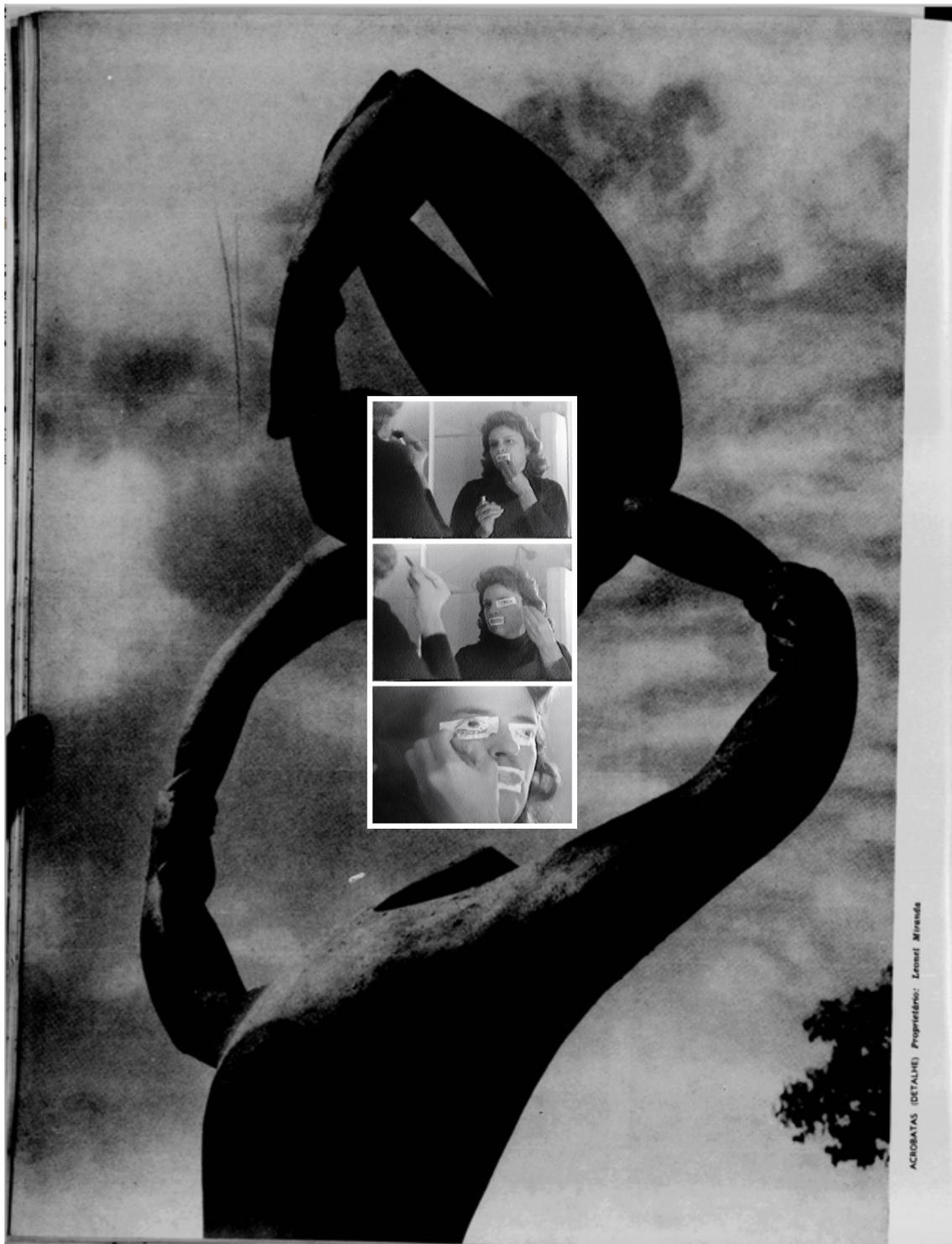
| **figura 4** | Revista Módulo Nº 5 (setembro de 1956) – Aniversário de Módulo Exposição Ceschiatti (página 11) – onde é possível ler “O presidente Juscelino Kubitschek cumprimenta o escultor Alfredo Ceschiatti”, e na foto de cima, a escultura “Torso de Mulher” de Ceschiatti, entre os convidados da festa. Fonte: Biblioteca Nacional.

| **figura acima** | Anna Maria Maiolino, “É o que sobra”, da série Fotopoemação, 1974, expõe a ameaça da violência sobre o corpo feminino – da língua, da fala, do desejo – a partir da ação e de meios de representação através de série de fotografias – interferência da autora.



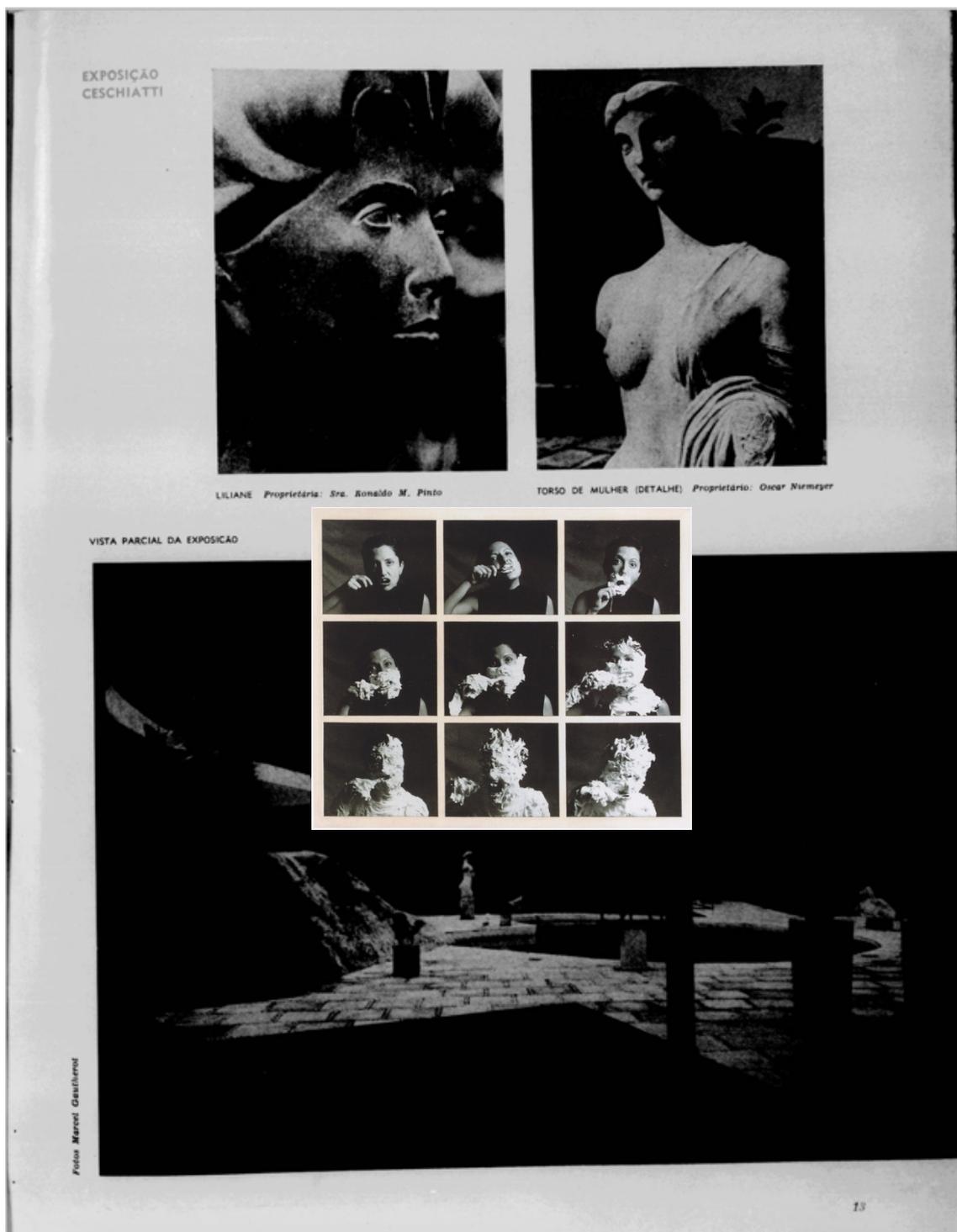
| **figura 5** | Revista Módulo Nº 5 (setembro de 1956) – Aniversário de Módulo Exposição Ceschiatti (página 11) mostra as personalidades presentes incluindo ministros, professores, engenheiros, jornalistas, deputados e artistas da época. Fonte: Biblioteca Nacional.

| **figura acima** | Lygia Clark, O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa, 1967, veste macacões feitos em borracha, espuma, tecido, acrílico, com outros usuários, que vendados poderiam experimentar tatilmente o corpo um do outro – interferência da autora.



| **figura 6** | Revista Módulo Nº 5 (setembro de 1956) – Aniversário de Módulo Exposição Ceschiatti (página 12). Mostra detalhe das esculturas “Acrobatas”, de Alfredo Ceschiatti, com nome do proprietário. Fonte: Biblioteca Nacional.

| **figura acima** | Leticia Parente, Preparação 1 (Preparation I), 1975, age de frente ao espelho calando os olhos e a boca com fita; e desenha um outro rosto com maquiagem sobre o seu, construindo criticamente uma relação entre corpo, opressão e feminilidade – interferência da autora.



| **figura 7** | Revista Módulo Nº 5 (Setembro de 1956) – Aniversário de Módulo Exposição Ceschiatti (página 13), com detalhes das esculturas “Liliane” e “Torso de Mulher”, de Alfredo Ceschiatti, com nome dos seus respectivos proprietários; e a vista da marquise da casa para o pátio da exposição. Fonte: Biblioteca Nacional.

| **figura acima** | Lenora de Barros, “Homenagem a Georg Segal” (1975-1990), escova compulsivamente a boca, deformando sua aparência ao longo de 9 *stills* de foto, trazendo uma outra camada crítica às esculturas solitárias do escultor estadunidense George Segal (fotoperformance, de 1975). Na sua segunda versão, videoperformance de 1985, Lenora acrescentou o som dos Beatles “She Loves you” ao vídeo – interferência da autora.



| **figura 8** | Revista Módulo Nº 5 (setembro de 1956) – Aniversário de Módulo Exposição Ceschiatti (página 14) com escultura “Banhista”, “Galo” e “Peixe” e o nome de seus respectivos proprietários. Fonte: Biblioteca Nacional.

| **figura acima** | Tamar Guimarães, Canoas, 2010. Filme 16 mm, 13’25” narra uma outra história para a casa, a partir de uma festa, ficcionalizando cenas e falas que discutem modernidade, racismo, sexismo e poder com atrizes, atores e personalidades convidadas da cena cultural e artística contemporânea – interferência da autora.



| **figura 9** | Revista Módulo Nº 5 (setembro de 1956) – Aniversário de Módulo Exposição Ceschiatti (página 15), com imagem da escultura “As três graças” de Alfredo Ceschiatti. Fonte: Biblioteca Nacional.

| **figura acima** | Matheusa na Casa das Canoas, de Matheusa Passareli, Analu Zimmer, Ana Clara Simões Lopes, Heolize Amaro e Matheus Araújo, 2017.

Matheusa (multiartista negra, periférica e não binária, brutalmente assassinada por traficantes, no Rio de Janeiro em 2018) dança no interior da casa, sem tirar os olhos da câmera, sensualizando ironicamente com o espaço, a pedra, a escultura “Guanabara” de Ceschiatti e a espectadora ou o espectador.

Enquanto os espaços compartimentados de intimidade são ocultados pela nova topografia da casa, o desenho livre do piso térreo, sustentado pelos espaços de sociabilidade, torna-se palco deste grande cenário expositivo. Este espaço torna-se um dispositivo voyeurístico de exposição, tanto de uma feminilidade construída exposta pelas esculturas figurativas, como das formas livres da arquitetura. Dentro disso, há uma tensão entre a exposição de um corpo construído – sensual, feminino, sedutor, jovial, brincalhão, virginal e amoroso, na esfera pública, e o controle deste mesmo corpo, na esfera privada. Isso fica evidente pelos fragmentos registrados e escolhidos para aparecer na Revista Módulo bem como pela união entre as mídias: arquitetura, fotografia e escultura. Acentuando a dominação patriarcal presente na modernidade, a casa se revela na visão de um amor heterossexual idealizado, onde o espaço de sociabilidade é dado pela transparência e abstração das formas de uma feminilidade branca e etérea.

Portanto, a casa como exposição possui um efeito na formação de uma modernidade carioca, branca, tropical onde não só a arquitetura tem um papel projetivo na construção de um corpo por meio de um mito importado de feminilidade, mas também as esculturas. Nesta edição da revista, foram oito esculturas em destaque: “As Três Graças”, “Banhista”, “Mulher Reclinada”, “Acrobatas”, “Liliane”, “Galo”, “Peixe”, e “Torso de Mulher”⁷⁴ | **figuras 10 a 19** |. Mas em outros momentos também é possível avistar outras esculturas, ora mais abstratas, ora mais figurativas, como uma de “Nossa Senhora” e uma dupla de torsos de mármore, que ganharam pouca presença na exposição.

Críticos brasileiros contemporâneos podem ter apontado a importância dos nus femininos, seus “corpos voluptuosos e sexualizados”⁷⁵, sua função de adorno, a mulher e sua função única de agradar aos universos masculinos ou mesmo o pacto entre homens, que tinha nas esculturas femininas um contrato comercial. Nesse sentido, a cultura do fetiche oferece um paralelo com a cultura da mercadoria presente entre os séculos XIX e XX.

⁷⁴ As esculturas “A mulher reclinada” e “O Abraço”, estavam presentes na exposição da casa, mas não foram retratadas na Revista.

⁷⁵ GUERRA, Abilio. **Arquitetura e natureza**. São Paulo: Brasil 01, 2016.



| **figura 10** | Marcel Gautherot, *Esculturas de Alfredo Ceschiatti*, 1956. Fonte: Acervo IMS.



| **figura 11** | Marcel Gautherot, *Esculturas de Alfredo Ceschiatti*, “*As Três Graças*”, 1956. Coleção IMS.



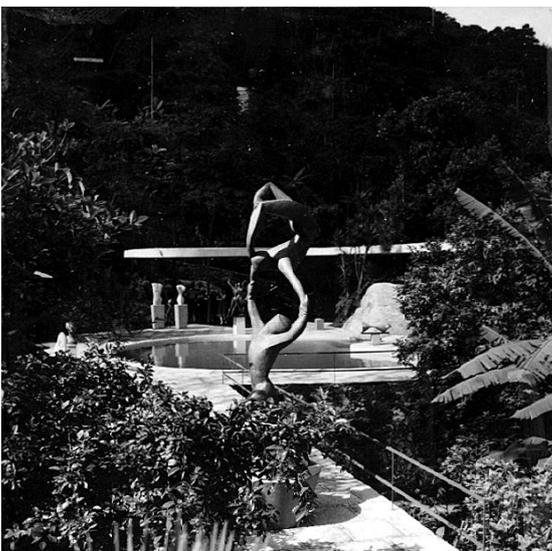
| **figura 12** | Marcel Gautherot, *Esculturas de Alfredo Ceschiatti*, “*Banhista*”, 1956. Coleção IMS.



| **figura 13** | Marcel Gautherot, *Esculturas de Alfredo Ceschiatti*, “*Mulher Reclinada*”, 1956. Coleção IMS.



| **figura 14** | Marcel Gautherot, *Esculturas de Alfredo Ceschiatti*, “*O Abraço*”, 1956. Coleção IMS.



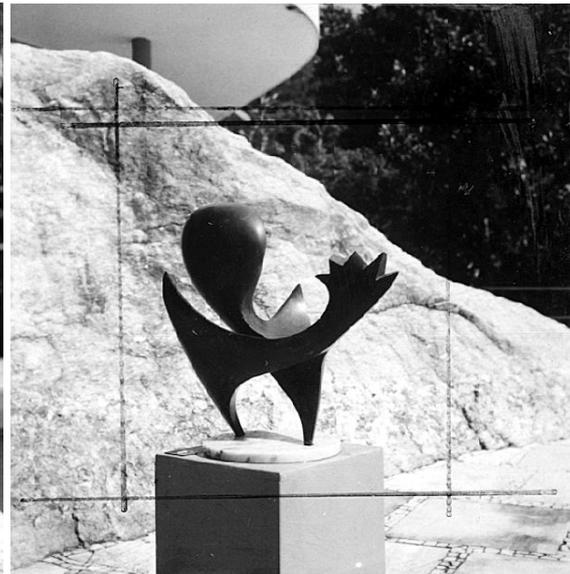
| **figura 15** | Marcel Gautherot, *Esculturas de Alfredo Ceschiatti*, “*Acrobatas*”, 1956. Fonte: Acervo IMS.



| **figura 16** | Marcel Gautherot, *Esculturas de Alfredo Ceschiatti*, “*Liliane*”, 1956. Fonte: Acervo IMS.



| **figura 17** | Marcel Gautherot, *Esculturas de Alfredo Ceschiatti*, “Peixe”, 1956. Fonte: Acervo IMS.



| **figura 18** | Marcel Gautherot, *Esculturas de Alfredo Ceschiatti*, “Galo”, 1956. Fonte: Acervo IMS.



| **figura 19** | Marcel Gautherot, *Esculturas de Alfredo Ceschiatti*, “Nossa Senhora”, 1956. Fonte: Acervo IMS.

Repensar o uso fetichista do corpo feminino como operação formal na arquitetura é imprescindível para refletir sobre os parâmetros culturais do feminino como corpo natural, sua mercantilização e sua reprodução, principalmente porque a arquitetura em um contexto capitalista a torna marca registrada de uma cultura, um corpo publicitário, reproduzível e consumível. Isso é especialmente importante quando Niemeyer conta em seus livros de memórias que foi convidado por Juscelino para construir Brasília após a festa da Módulo com a exposição de Ceschiatti. Vale ressaltar a relevância com que estas celebrações dionisíacas, cercadas de esculturas femininas e formas atraentes podem ter tido não só na construção de um imaginário local como nacional. E assim, nos perguntar:

como esses sujeitos participam no tipo de prazer oferecido ao olhar para a casa, e como anunciam fantasias através do poder?

O espaço social da casa, localizado no térreo plano construído do terreno, recebe não somente o morador como o visitante. São espaços fluidos, de *flânerie* livre entre os corpos que compõem este imaginário hedonista. A transparência da casa acentua esta relação principalmente em contraste com o subsolo. A permissividade das formas fluidas e mesmo das entradas de vidro muito se distanciam do confinamento expresso pelo pavimento inferior.

Segundo a historiadora e crítica Beatriz Colomina, o espaço público é também o espaço das publicações, largamente difundidas pelo pensamento moderno. Não somente a casa possui esse papel de sedução, como as publicações se tornaram registro do efeito sedutor atribuído limitadamente ao corpo construtivo de sua arquitetura. Aí há uma tensão: entre a exposição de um corpo sensual, no âmbito público, e o controle da intimidade e sua sexualidade, no âmbito privado; e uma inversão: os espaços de maior sociabilidade da casa operam dentro da lógica de sedução, ou seja, a sedução atribuída à intimidade é construída dentro dos espaços de maior publicidade da casa.

Acentuando a dominação patriarcal presentes na modernidade, esta outra visualidade mostra a visão da casa de família, onde o espaço de sociabilidade se dá pela transparência e abstração das formas de uma feminilidade ideal. Enquanto os espaços de intimidade são disfarçados pela montanha, os espaços de sociabilidade se tornam o palco deste grande cenário construído.

Com isso, poderia-se pensar que num contexto político importante, que levaria à construção da nova capital Brasília, a casa funcionou como um dispositivo de sedução, ou mesmo um mecanismo de sedução política. Ou seja, um banquete, um convite e a arquitetura como um dispositivo de sedução mudariam o futuro da capital do país de lugar⁷⁶ | **figuras 20 e 21** |. Uma sedução essa apropriada das narrativas fundantes de feminilidade, como veremos mais adiante.

⁷⁶ MENEGUETTI, Mariana. Broken Love Machine or How to Live a Great Love. **Cartha Magazine: Invisible Structures Special Issue**, n. 14. mar/2020. Disponível em: https://www.carthamagazine.com/wp-content/uploads/2021/03/CARTHA_2020_INVISIBLE-STRUCTURES_Mariana-Meneguetti.pdf. Acesso em mar. 2020.

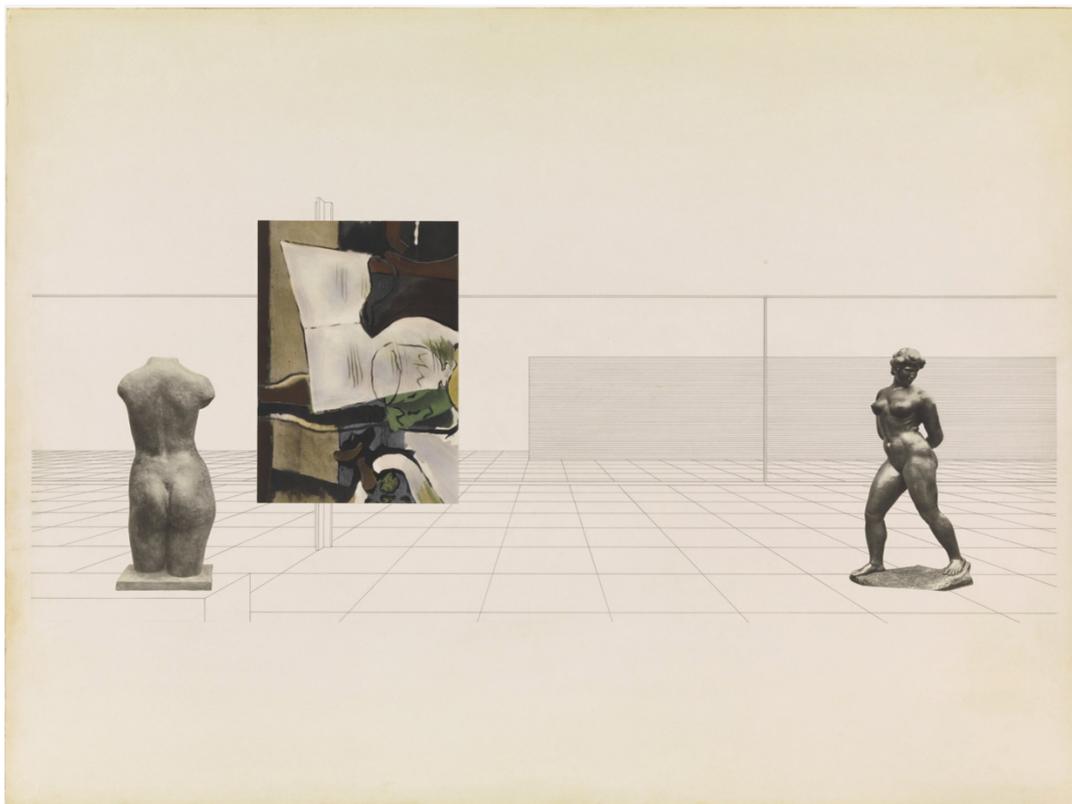


| **figura 20** | Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek, possivelmente na Casa das Canoas, com a escultura “As Três Graças”, de Alfredo Ceschiatti ao fundo.

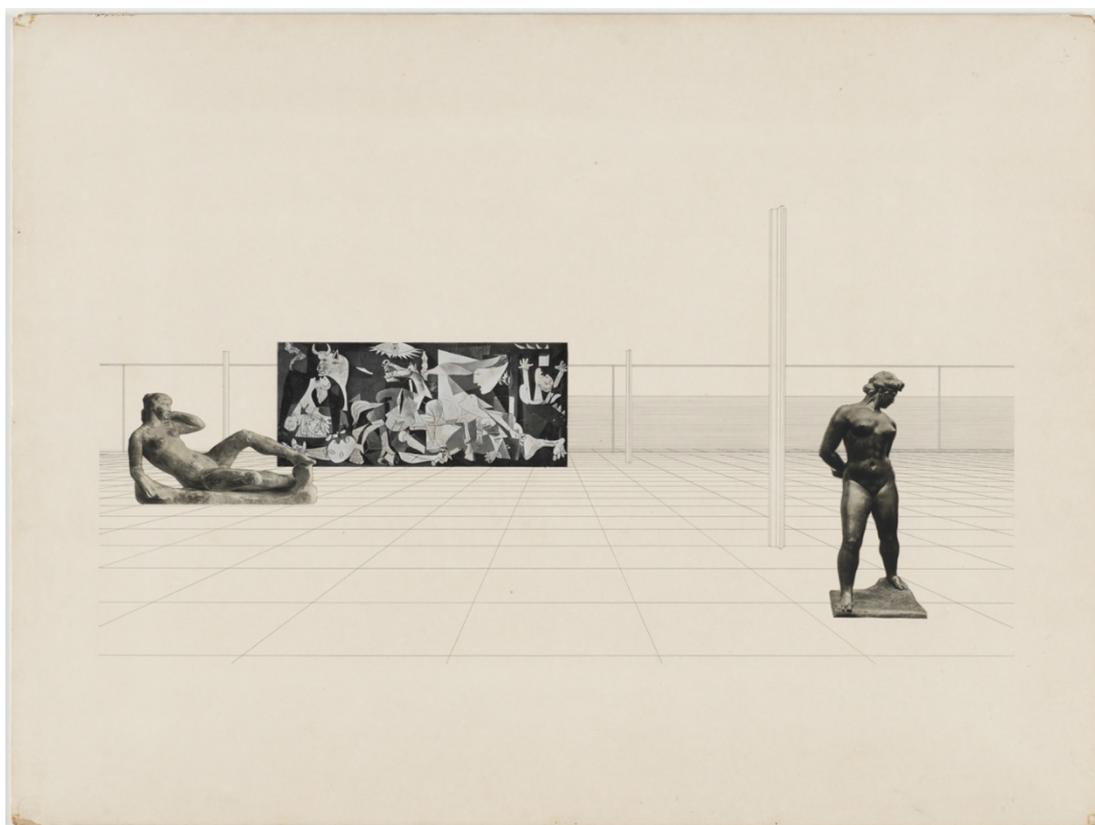
| **figura 21** | Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek, parceria que viria ao deslocamento da capital da República no Rio de Janeiro para a nova capital moderna em Brasília.

Não restrito à Casa das Canoas, o bem-estar da modernidade, manifestado na construção pioneira, por exemplo, da “nova arquitetura moderna brasileira” pelo Edifício Gustavo Capanema – o MEC, Ministério da Educação e Cultura, em 1937-1943 no Rio de Janeiro, liberou o gozo masculino. A construção de uma cultura local a partir da influência de Le Corbusier, como já falado anteriormente, como também de Mies Van Der Rohe e sua matriz funcionalista, que havia sido sonhada, desejada e projetada.

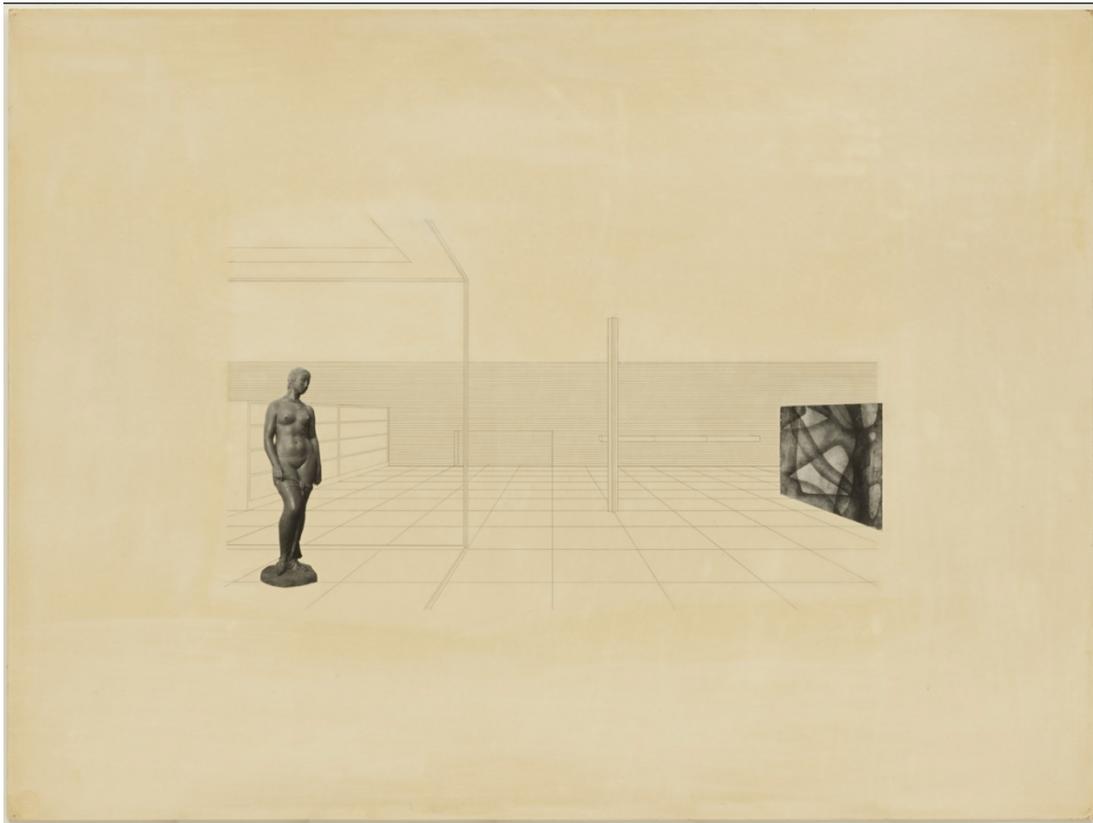
No início do século XX, por exemplo, Mies Van Der Rohe fez uma série de colagens de projetos de sua autoria. As colagens expográficas de Mies para os museus “Museu para o projeto da Pequena Cidade” e “Projeto do Museu Georg Schaefer” se repetem em seus projetos de casa. As colagens para as “Casas em Fileira”, e “Casas com pátio” muito se assemelham ao laboratório que Niemeyer fez de sua casa no Rio de Janeiro. Uma intenção de fazer da casa um projeto, um laboratório expográfico construído a partir de um imaginário de corpo público – onde sexualidade e gênero se manifestariam como vestígio desta tecnologia sexual operada dentro do projeto patriarcal moderno. O espaço expositivo das colagens de Mies, por exemplo, apresentava desenhos retilíneos feitos à lápis com visão perspectivada e a sobreposição de figuras coladas que representavam a construção deste espaço como um espaço expositivo e cênico: pinturas de Pablo Picasso e Paul Klee, esculturas de Aristide Maillol e Wilhelm Lehmbruck | **figuras 22-26** |.



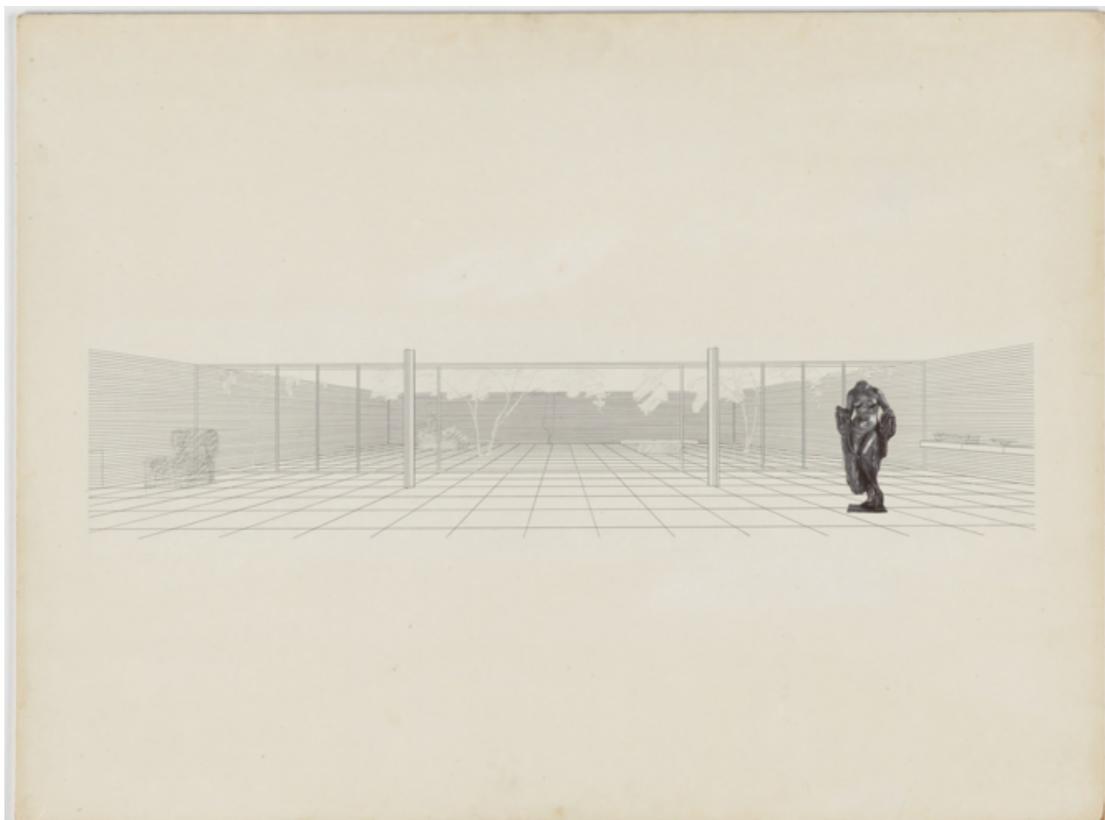
| **figura 22** | Colagem de Ludwig Mies van der Rohe, Museu para uma Pequena Cidade (perspectiva interna, com as obras “L’Action enchaîné”, de 1908, de Aristide Maillol) 1941-43. MoMA.



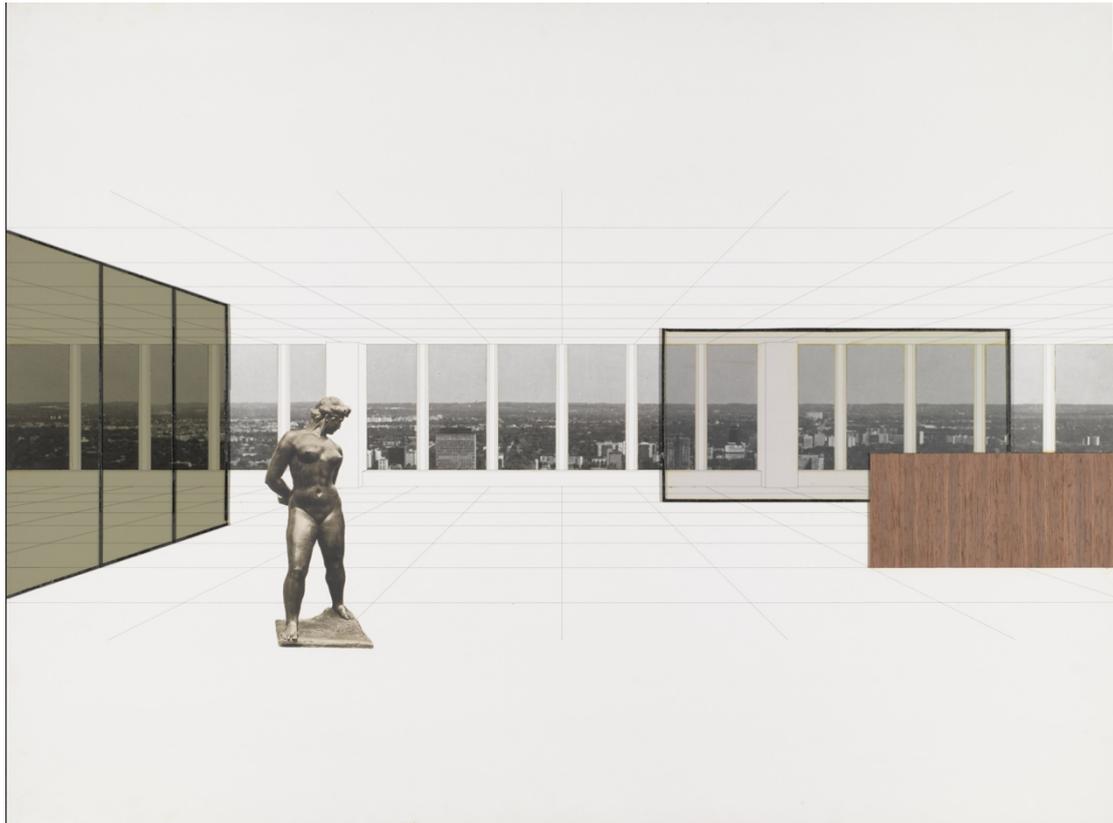
| **figura 23** | Colagem de Ludwig Mies van der Rohe, Museu para uma Pequena Cidade (Museum for a Small City Project), perspectiva interna, com as obras “Guernica”, de 1937, de Pablo Picasso, e “L’Action enchaîné”, de 1908, de Aristide Maillol) 1941-43. MoMA.



| **figura 24** | Colagem de Ludwig Mies van der Rohe, para a Casa em Fileira (Row House, 1931) com projeto expográfico no pátio interno, perspectiva interna com a obra “Standing Woman”, de 1910 de Wilhelm Lehmbruck, depois de 1938.



| **figura 25** | Colagem de Ludwig Mies van der Rohe para Casas com pátio (Court House Project, 1945-45), perspectiva interna com escultura, depois de 1938.



| **figura 26** | Colagem de Ludwig Mies van der Rohe, para o Museu Georg Schaefer (Georg Schaefer Museum Project, Schweinfurt, Alemanha), perspectiva interna com a escultura “L’Action enchaîné”, de 1908, de Aristide Maillol, 1960-1963.

Como bem alegou a arquiteta, crítica e historiadora espanhola Beatriz Colomina, a modernidade coincide com a publicização do privado⁷⁷ (COLOMINA, 1992, p. 9). E essa privacidade construída a partir de sua influência no domínio público se faz ver nos registros para a revista *Módulo*. Além de excluir os espaços de domesticidade, expõe no domínio público construído da casa, um corpo feminino nu e publicitário, funcionando como um mecanismo de sedução com forte impacto nos circuitos ativos de poder.

Para Colomina, o domínio do privado é o domínio do arquivo, enquanto que a história é o domínio do público e no caso de Niemeyer podemos perceber que não há diferença. O arquivo fotográfico conta uma narrativa histórica, uma história que é também uma tela cinematográfica, um cenário ou uma “fachada”⁷⁸. Ou seja, a construção da modernidade não somente coincide com a publicização do privado como tem nos sistemas de representação um forte aliado. No caso de Niemeyer, isso é potencializado pela condição sedutora não só da arquitetura como dos dispositivos acionados de forma a construir esse imaginário. Não só através da construção da arquitetura como a construção

⁷⁷ Ibidem. p. 9. [No original: “Modernity, then, coincides with the publicity of the private.”]

⁷⁸ Ibidem. p. 9 “History is a façade” (p. 9).

da imagem através da mídia. A condição hedonista e sedutora construída pela mídia abre espaço para a condição midiática e política da sedução construída pelos espaços e pela visão do *voyeur*.

Pompeia nos apresentou a uma lição moral de que “a representação da sexualidade no espaço público foi entendida como um sintoma de decadência cultural”⁷⁹ | **figura 27 e 28** |, como nos lembra Paul Preciado:

Os primeiros catalogadores de Pompeia, como Pierre S. Maréchal, Charles Bonucci ou Ernest Breton, colocando as novas descobertas dentro da estrutura moral e política do séculos XVIII e XIX, entenderam que qualquer representação da sexualidade (pintura, escultura ou arquitetura) deve ter sido exibida dentro de um espaço dedicado a atividades obscenas como os bordéis romanos (lupanária) e câmaras nupciais.⁸⁰



| **figura 27** | Escultura de órgão sexual masculino escavado no chão de pedra de rua em Pompeia, Itália.
| **figura 28** | Afresco erótico em parede de um Lupanar (bordel) romano, em Pompeia.

Pegando emprestado o conceito de “bordel laboratório” (PRECIADO, p. 53) de Paul Preciado, Niemeyer nos apresenta um laboratório cuja sexualidade masculina é permitida, dentro de uma estrutura moral e política da década de 1950 a partir de “técnicas espaciais modernas para regular a relação entre espaço, prazer e poder”⁸¹, materializados na presença ilustre do próprio presidente da época na abertura da exposição em sua casa.

Fazendo uma associação da Casa das Canoas como espaço expositivo com o Museu Secreto, construído em 1819, como um espaço “doméstico, masculino e patriótico”, pode-se pensar que a casa como museu criou “uma distribuição de gênero intencional de exposição visual, criando a sua própria masculinidade pública e exibindo

⁷⁹ PRECIADO, Beatriz. **Gender, Sexuality, and Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy.** (Dissertation) Faculty of Princeton University. Degree of Doctor of Philosophy. 2013.

⁸⁰ Ibidem. p. 65.

⁸¹ Ibidem. p. 70.

a mulher deliberadamente pelo lado de fora”⁸², através da espacialização do prazer e da visão.

O Museu Secreto não era simplesmente aquele espaço físico fechado ou aquela coleção de objetos, mas um regime *topopolítico* emergente maior, que regulava a relação entre espaço, visão e sexualidade: era um regime totalmente novo de espacialização do prazer e de visão, conhecimento e afeto dentro da cidade moderna de acordo com gênero, classe, raça e idade.⁸³

Segundo Preciado, se o Museu Secreto, como espaço expositivo representou “uma nova arquitetura do prazer visual”⁸⁴, Canoas como museu ao ar livre apresentou isso e seu inverso: um novo prazer visual à arquitetura moderna.

⁸² Ibidem. p. 73. [No original: created and intentional gendered distribution of visual display creating its own masculine public, and its deliberate female outside.]

⁸³ Ibidem. p. 74.

⁸⁴ Ibidem.

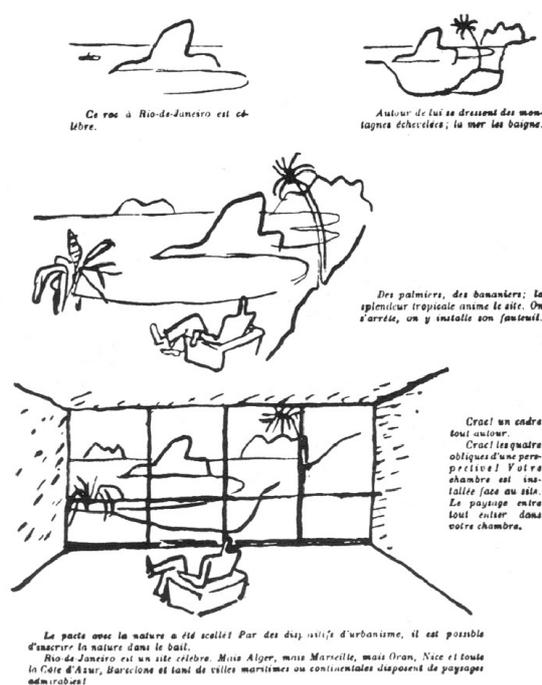


Por que a mulher é o Outro?
Simone de Beauvoir

3.5.

o olho do voyeur e a ativação do dispositivo visual

A visão foi parte constitutiva do imaginário presente no Movimento Moderno na arquitetura e na sua construção de paisagem | **figura 1** |. Observar a obra de Le Corbusier e seus vestígios sobre a arquitetura moderna carioca pode ser de algum interesse para a construção destes fragmentos narrativos.



| **figura 1** | Croquis de Le Corbusier para casa no Rio de Janeiro, mostram o pacto visual com a natureza. “Ce roc a Rio-de-Janeiro est célèbre.

Autour de lui se dressent des montagnes échevelées; la mer les baigne.

Des palmiers, des bananeiras: la splendeur tropicale anime le local. Paramos, instalamos nossa cadeira.

Crac! un cadre tout autour.

Crac! les quatre obliques d'une perspective. Votre chambre est installée face au séla. A paisagem entra em todo que entra em seu quarto.

Le pacte avec la nature a été scellé. Par des dispositifs d'urbanisme il est possible d'inscrire la nature dans le bail. Rio de Janeiro é um local famoso. Mas Argel, mas Marseille, mas Oran, Nice e toda a Côte d'Azur, Barcelona e tantas cidades marítimas ou continentais têm paisagens admiráveis.”

[Essa rocha do Rio de Janeiro é famosa.

Em torno dele erguem-se montanhas desordenadas; o mar os banha.

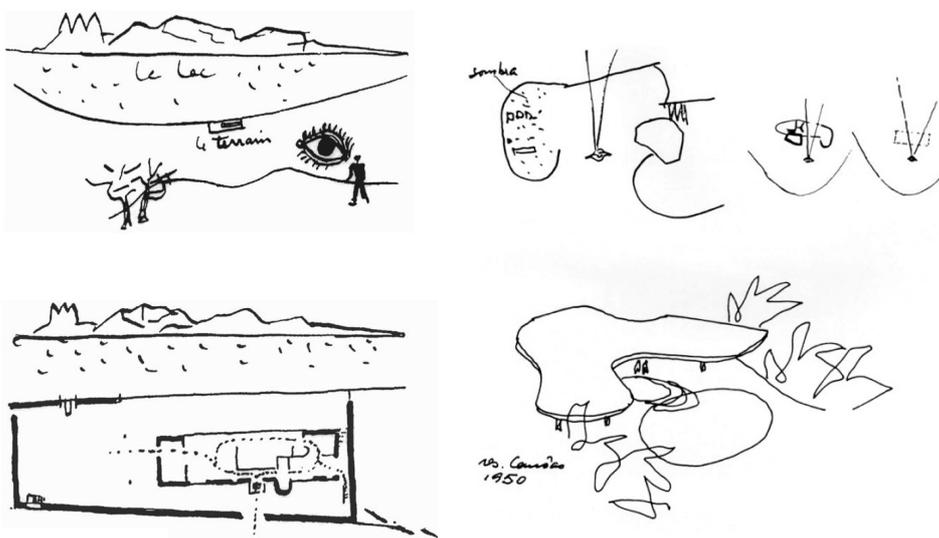
Palmeiras, bananeiras: o esplendor tropical anima o local. Paramos, instalamos nossa cadeira.

Crack! Uma moldura ao redor.

Crack! Os quatro oblíquos de uma perspectiva. Seu quarto está configurado em frente à sela. A paisagem entra em todo que entra em seu quarto.

O pacto com a natureza foi selado. Por meio de dispositivos de urbanismo é possível incluir a natureza no arrendamento. O Rio de Janeiro é um local famoso. Mas Argel, mas Marseille, mas Oran, Nice e toda a Côte d'Azur, Barcelona e tantas cidades marítimas ou continentais têm paisagens admiráveis.]

Le Corbusier explica a entrada da sua casa como uma questão de visão. E se entrar é ver, como alega a arquiteta e historiadora Beatriz Colomina, é através desta ação em movimento que os olhos se tornam modernos. Quando Colomina estuda a obra da casa de Le Corbusier a partir de seus registros, ela alega que “ver, para Le Corbusier, é a atividade primordial na casa. A casa é um dispositivo para ver o mundo, um mecanismo de visão”⁸⁵, uma análise possível à obra de Niemeyer. Então, dentro do arcabouço projetivo moderno de que maneira essa estratégia de visualização, pode ter se tornado um instrumento voyeurístico não só da arquitetura como, no caso de Niemeyer, de um corpo? | figura 2 e 3 |.



| figura 2 | Croqui de Le Corbusier para “Uma Pequena Casa” (Une Petite Maison, 1923), que mostra a relação entre o olhar e a descoberta do terreno.

| figura 3 | Croqui da Casa das Canoas, onde Oscar Niemeyer mostra o ponto de vista “humano” – masculino – de sua arquitetura, 1950. Os dois esquemas de plantas no lado direito superior de desenho, como dois seios de “faróis acesos”, seriam mera coincidência?

Para Le Corbusier “a janela é o órgão mais restrito da casa”⁸⁶ [COLOMINA, 1992, p. 7]. E se a arquitetura é corpo, as janelas são os próprios olhos – o órgão de maior musculatura – e o convidado um personagem que ativa os mecanismos do voyeurismo. A casa é definida então por uma série de “paredes de imagens em movimento”, e neste

⁸⁵ COLOMINA, Beatriz (1992). The Split wall: Domestic Voyeurism. In: COLOMINA, Beatriz (orgs.) (1992). **Sexuality & Space**. New York: Princeton Architectural Press, p. 7 [No original: “Seeing, for Le Corbusier, is the primordial activity in the house. The house is a device to see the world, a mechanism of viewing”].

⁸⁶ Ibidem, p.7. Significantly, he says organ rather than element, because the window is thought of first and foremost as an eye.

sentido, há uma inversão do conceito de público, já que este é o espaço comumente associado à mídia, à publicidade. Segundo Colomina,

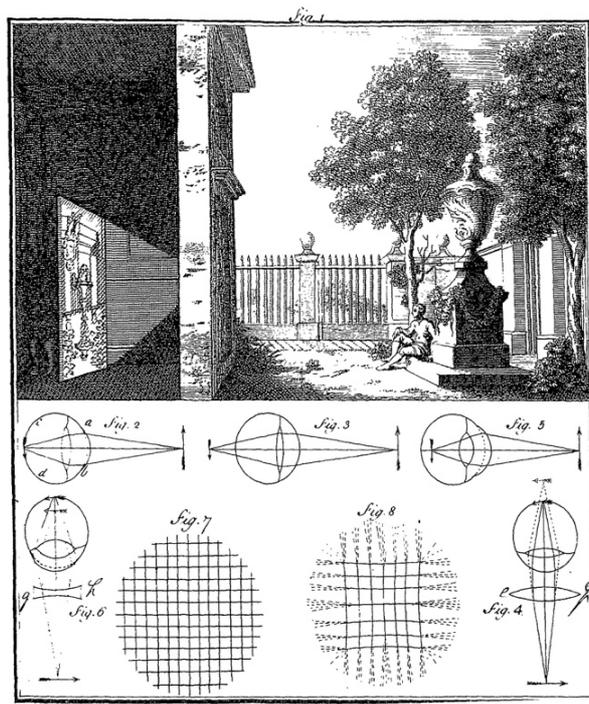
A transformação moderna da casa produz um espaço definido por paredes de imagens (em movimento). Este é o espaço da mídia, da publicidade. Estar “dentro” deste espaço é apenas ver. Estar “fora” é estar na imagem, é ser visto, seja na fotografia da imprensa, na revista, no filme, na televisão, ou na sua janela. Isto já não tem muito a ver com o espaço público, no sentido tradicional do fórum público, um espaço compartilhado, ou a multidão que se junta ao redor de um alto-falante em um lugar como este, mas com a audiência que cada meio de publicação alcança, independentemente do lugar que esta audiência pode estar ocupando. Mas, é claro, o fato que (para a maioria) esta audiência está de fato em casa não é sem consequência. O privado é, neste sentido, agora mais público do que o público.⁸⁷

A visualidade tem um papel fundante na construção de um imaginário moderno e “o espaço não é construído apenas por paredes mas por imagens”, “a janela não é mais um buraco na parede, mas tomou conta da parede inteira” e, mais além, “a grande janela é um papel de parede com uma fotografia sobre ela, uma parede fotográfica, uma tela de (filme).”⁸⁸

A observação da paisagem, no entanto, já esteve presente desde as teorias do Renascimento, nos séculos XV e XVI, quando dispositivos de observação são construídos e o termo paisagem é inventado. A “câmara obscura”, inventada em 1602, foi um destes dispositivos que, não muito diferente da construção do olho humano, com a junção das partes – pupila (abertura), lente e retina (superfície de reflexão da imagem), funciona como um dispositivo ótico. Um furo ou “olho mágico” definido em um plano de uma caixa de madeira ou numa fachada de uma arquitetura dividia o espaço externo da paisagem do espaço interno da casa ou objeto. No seu interior a paisagem era refletida de forma invertida e foram muitos os artistas que a utilizavam como ferramenta para representação | **figura 4 e 5** |.

⁸⁷ Ibidem. p. 7-8. [Original: The modern transformation of the house produces a space defined by walls of (moving) images. This is the space of the media, of publicity. To be “inside” this space is only to see. To be “outside” is to be in the image, to be seen, whether in the press photograph, a magazine, a movie, on television, or at your window. It no longer has so much to do with a public space, in the traditional sense of a public forum, a share, or the crowd that gathers around a speaker in such a place, but with the audience that each medium of publication reaches, independent of the place this audience might actually be occupying. But, of course, the fact that (for the most part) this audience is indeed at home is not without consequence. The private is, in this sense, now more public than the public.]

⁸⁸ Ibidem, p. 6. [No original: “Its is a space that is not made of walls but of images. Images of walls”, “The window is no longer a hole in a wall, it has taken over the wall”, “the big window is a paper wall with a picture on it, a picture wall, a (movie) screen.”] Eu decidi traduzir “picture” para fotografia, mas acredito que cenário também cumpre essa função, evocando um sentido cênico também importante de se pensar para a uma ideia de construção desta modernidade.



| **figura 4** | Ilustração da “câmara obscura” a partir de furo na fachada com o exterior sendo refletido no interior de um palacete e sua relação com a visão humana. Em “A short account of the eye and nature of vision”, de James Ayscough, 1752.



| **figura 5** | “Câmara obscura”, um dos mecanismos usados no século XVI, possibilitaria a representação da paisagem e o voyeurismo feminino.

Esta forma de apreensão da paisagem antecipou e apontou para um outro mecanismo ótico semelhante, que evidenciaria a divisão de gênero já presente no uso da câmara obscura: o *boudoir*⁸⁹. No século XVIII, este era o espaço privado das mulheres da alta classe francesa – um quarto com espelhos, que não fosse o de dormir, possibilitaria a mulher de se encontrar, se arrumar, conversar, amar, e estaria diretamente ligado à câmara obscura, ou a construção desejante de paisagem “do outro lado”. Indissociado de uma identidade de gênero e sexo, a construção da imagem pornográfica do período não era uma apreensão visual direta, mas o desvelar de uma situação, acentuando a condição de

⁸⁹ PRECIADO, Beatriz. **Gender, Sexuality, and Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy.** (Dissertation) Faculty of Princeton University. Degree of Doctor of Philosophy. 2013.

prazer erótico,⁹⁰ entre revelar e observar, seduzir e desejar entre mulheres e homens – a paisagem como feminina e erotizada.

A fotografia possui um grande poder narrativo de construção da história a partir da relação mútua entre fotógrafo e paisagem. Se a arquitetura é um sistema de representação e se ela só se torna moderna com o seu engajamento com a mídia,⁹¹ como estudar este meio de comunicação moderno para adentrar na relação entre participação e voyeurismo, sujeito e objeto, fotógrafo e paisagem? Nesse sentido, as memórias fotográficas têm, no presente, a possibilidade de acrescentar outras maneiras de “refotografar” as imagens, criando outras evidências e outras formas de olhar retroativamente. Ao imprimir uma visão de modernidade em aparatos reproduzíveis, como nos apontou Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), asseguram um valor na história o seu caráter imagético, expositivo, reproduzível. O caráter de reprodutibilidade através da fotografia de uma arquitetura amplifica a ação do objeto arquitetônico, comumente associado a um contexto aural específico – ou “genius loci”. Uma aura, eu arriscaria dizer, muito vinculada a uma idealização imagética e voyeurística da paisagem.

Se olhar é poder e o poder de olhar sobre a paisagem é cultural e masculino porque o homem foi, durante muito tempo, o agente observador e construtor de paisagens, como nos ensinou Gillian Rose, como se deu a observação dessa paisagem? Que indícios revelam que o olhar do *voyeur* sobre uma arquitetura de uma casa corrobora com a sua construção como dispositivo de sedução?

Talvez algumas fotografias realizadas pelo fotógrafo francês Marcel Gautherot (1910-1996) na Casa das Canoas, em 1956, apontem alguns indícios.

Parisiense, cuja primeira visita ao Rio de Janeiro se deu em 1939, e radicado na cidade até o fim da vida, Gautherot desempenhou um papel fundamental na construção da imagem de um Brasil moderno. Tendo estudado arquitetura pela École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs, onde cursou dois anos, tendo trabalhado no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN, e em projetos fotográficos e arquitetônicos no acervo etnográfico do Museu do Homem de Paris com Pierre Verger, fica clara a estreita relação entre arquitetura e fotografia na sua obra, período em que a presença de Le Corbusier e da Bauhaus também influenciavam a sua forma ver.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ibidem. p.14 [No original: “Modern architecture only becomes modern with its engagement with the media.”]

Colaborou intensamente com Niemeyer, fotografando suas obras entre 1942 e 1960, bem como com Lucio Costa, Burle Marx e demais “homens da modernidade”. Fotografou Brasília com suas Holleiflex e Hasselblad, inclusive antes de retratar a Casa das Canoas. Com essa forte presença, conquistou o *status* de um dos mais importantes fotógrafos documentais da construção moderna do país. E neste sentido, tanto viu quanto construiu vestígios deste imaginário moderno e das relações de poder visíveis e invisíveis através da mídia fotográfica.

Sobre a fotografia, a crítica de arte e ativista norte-americana Susan Sontag diz que “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento e, portanto, ao poder.” (SONTAG, 1977). A fotografia fornece um testemunho, uma forma também de interpretar o mundo que compõe um imaginário que é a própria arquitetura. O fotógrafo não só captura objetos na luz como constrói corpos, relações e participa da experiência com o objeto fotografado. Em seu texto “Sobre Fotografia”, Sontag conta uma narrativa a partir da observação de uma imagem, sem deixar de perceber o caráter voyeurístico do fotógrafo, que possui, em seu papel, o poder de domínio da situação.

A fotografia tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação. Um anúncio de página inteira mostra um pequeno grupo de pessoas de pé, apertadas umas contra as outras, olhando para fora da foto, e todas, exceto uma, parecem espantadas, empolgadas, aflitas. O único que tem uma expressão diferente segura uma câmera junto ao olho; ele parece seguro de si, quase sorrindo. Enquanto os demais são espectadores passivos, nitidamente alarmados, ter uma câmera transformou uma pessoa em algo ativo, um *voyeur*: só ele dominou a situação.⁹²

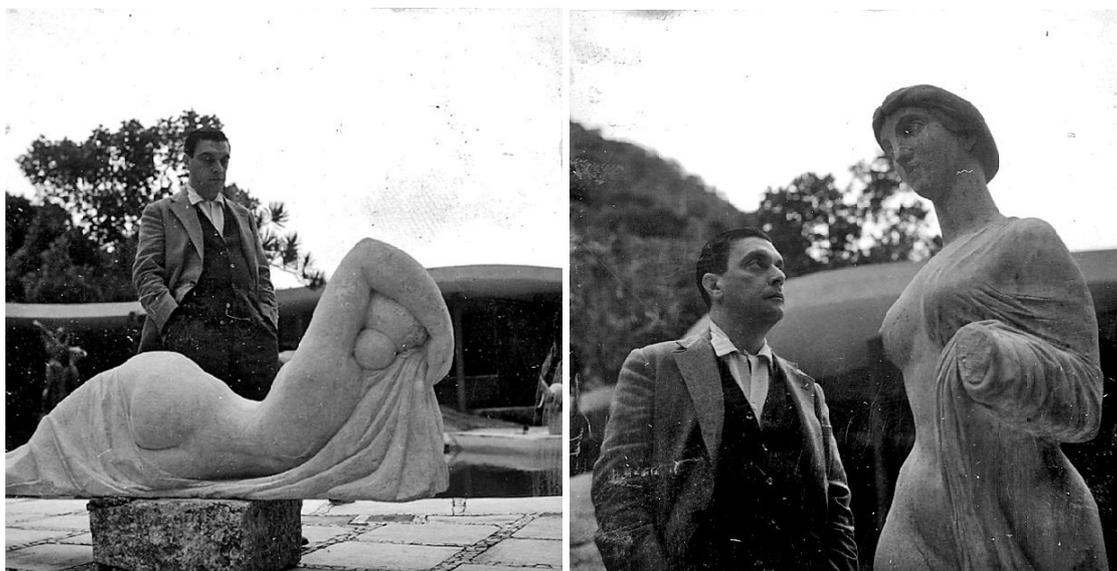
Qual o papel do fotógrafo, então, no espaço compartilhado da cena? A cena inclui ou exclui o fotógrafo da imagem? A sequência de fotografias no contato de Gautherot da Casa das Canoas, por exemplo, revelam o rastro deste *voyeur* que flana com os olhos, percebe a paisagem, a arquitetura, a natureza, as esculturas e ambos, arquiteto e escultor, presentes no local. Não só a fotografia deixa de ser somente um fragmento como no contato ela evidencia o caminhar tanto do *voyeur* como da imagem. Aqui, a arquitetura como tela cinematográfica, tem o fotógrafo como um construtor cúmplice de um imaginário espacial. Assim como na arquitetura, a escolha de dar visibilidade ou invisibilidade ao mundo retratado é de decisão do fotógrafo. Ou seja, ele está ativo na

⁹² SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 1977.

cena evocando uma “aparência de participação”, o que para Sontag ele demonstra a sua “forma de interpretação do mundo”⁹³ e de poder de modificar a situação encontrada.

Essa insaciabilidade do olho que fotografa altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver.

É curioso como nas fotografias deste contato de 1956 é possível ver duas únicas fotos | **figura 6 e 7** |, onde aparecem o escultor Alfredo Ceschiatti na presença de suas obras, no caso, “Mulher recostada” e “Torso de mulher”. Em cada uma, uma dúvida. A dúvida de Gautherot é expressa pela hesitação que corresponde a uma dupla relação com o ponto de vista da imagem.



| **figura 6** | Retrato de Alfredo Ceschiatti na Casa das Canoas, residência do arquiteto Oscar Niemeyer, ao lado da escultura “Mulher recostada”, 1956. Foto: Marcel Gautherot, Fonte: Acervo IMS.

| **figura 7** | Retrato de Alfredo Ceschiatti na Casa das Canoas, residência do arquiteto Oscar Niemeyer, ao lado da escultura “Torso de Mulher”, 1956. Foto: Marcel Gautherot, Fonte: Acervo IMS.

Na primeira, Ceschiatti aparece olhando de cima para baixo em relação à sua escultura. Ele olha para ela ou ele desvia o olhar e olha para o chão? O corpo esculpido dentro da feminilidade clássica está apoiado sobre uma base de pedra, de costas para o observador. Parte do véu que cobre seu corpo seminu cai sobre as costas, deixando parte de seu corpo à mostra. O braço esquerdo elevado sobre a cabeça e a sinuosidade do corpo na horizontal evocam a sedução implícita ao panorama escolhido. Sabe-se que

⁹³ Ibidem.

historicamente a pintura problematizou o olhar do corpo retratado de forma a reivindicá-lo como cúmplice ou não da cena. Aqui ninguém olha para o fotógrafo, mas ele também não se esconde, visto que não há nenhum indício ou superfície que vele a sua presença para os personagens retratados. O escultor observa a sua escultura construída, que o seduz. Como no mito de Pigmalião e Galatea, onde o escultor se apaixona por sua própria obra escultórica, a idealização do amor aqui fica evidente. O corpo desejante da mulher anuncia o desejo no homem: o erotismo da imagem é revelado. Isso dito, Sontag traz a dúvida de que mesmo atrás da câmera, o *voyeur* tem suas fantasias expostas.

E o que vem a ser, exatamente, o aspecto perverso de tirar fotos? Se os fotógrafos profissionais têm, muitas vezes, fantasias sexuais quando estão atrás da câmera, talvez a perversão resida no fato de que essas fantasias sejam, ao mesmo tempo, plausíveis e muito impróprias.⁹⁴

Na segunda imagem, Ceschiatti não olha para baixo, mas para cima. Sua escultura “Torso de Mulher” meio nua está em primeiro plano e é observada pelo escultor. Apesar de, em ambas as fotos, a estátua estar em primeiro plano e o realizador da obra em segundo, a escolha do fotógrafo “confere vida” não só à imagem como às esculturas. Ao insinuar uma relação entre os corpos na cena, a imagem se torna palco ativo de uma narrativa e o fotógrafo agente participante do mundo.

A colagem de planos entre a abstração da casa e o figurativismo das esculturas confere às fotografias uma relação de *gestalt* induzida, onde o sentido da imagem é carregado pela construção entre os elementos: um jogo erótico. Assim, forjam uma sensualidade por operações entre corpos que reforçam o caráter fetiche e desejante da obra arquitetônica na sua pluralidade de meios. Para Paul Preciado, “o verdadeiro centro da representação pornográfica é o olho (o olhar e a subjetividade) masculino que, paradoxalmente, nunca faz parte da imagem”⁹⁵, alegando que “quando falamos do “olho masculino”, não nos referimos a uma qualidade biológica sexuada, mas a uma estrutura política do olhar”⁹⁶.

Como a obra *Étant Donnés*, de Marcel Duchamp, produzida em segredo entre 1946 e 1966, e considerada uma de suas grandes obras, o voyeurismo e a desejabilidade são partes constitutivas do imaginário moderno. A obra, que teve a artista Maria Martins,

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia**. Tradução Maria Paula Gurgel Robeiro. São Paulo, SP: N-1 Edições. 2020. p. 70.

⁹⁶ Ibidem.

escultora brasileira com quem Duchamp teve um caso entre 1946 e 1951, se apresenta como um diorama ou uma forma de “câmera obscura” | **figuras 8 e 9** |. Tal qual o jornalismo documental de Gautherot, expresso nas fotografias de pouca intervenção do fotógrafo com as esculturas de Ceschiatti, revelam que mesmo uma imagem documental apresenta um grau de construção ou projeto, onde o olhar não é inocente, nem fortuito.



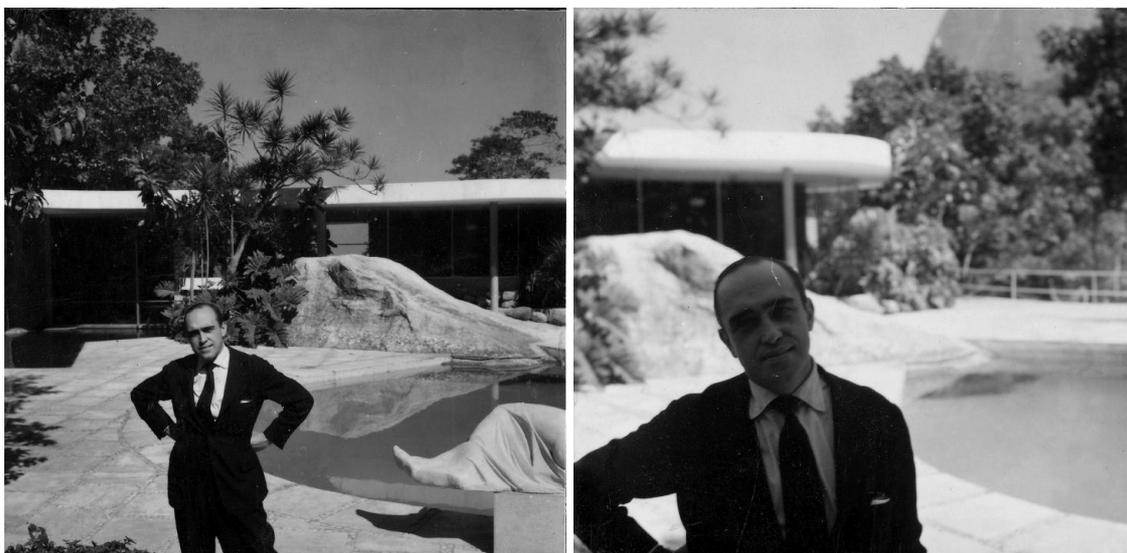
| **figuras 8** | *Étant Donnés* (1946-1966), obra de Marcel Duchamp, que funciona como um diorama, a partir da construção de uma cena, evidenciando o voyeurismo moderno. Na primeira imagem, a porta de onde se vê, através de um buraco, a cena construída, um dispositivo visual. Na segunda imagem, o que se vê a partir de um buraco na porta: o corpo feminino da artista brasileira Maria Martins. Foto: Jon Seidman.



| **figuras 9** | *Sem eco* (1945), e Maria Martins com sua obra, mostram o corpo antropomórfico e deformado da escultura em bronze.

Sontag abarca o sentido da desejabilidade através da relação de aproximação ou distância entre o objeto, alegando que “o sentido do inatingível que pode ser evocado por fotos alimenta, de forma direta, sentimentos eróticos nas pessoas para quem a desejabilidade é intensificada pela distância”.⁹⁷

Em ambas as fotos de Gautherot a casa aparece em segundo plano, no entanto, a idealização do objeto retratado se altera a partir dos diferentes pontos de vista escolhidos pelo fotógrafo para evocar o espaço. Nas fotografias onde o arquiteto Oscar Niemeyer está presente há uma diferença. Neste caso, o ponto de vista do fotógrafo se mantém acima da linha do horizonte, diminuindo a escala do homem frente à sua própria arquitetura, evocando algum tipo de irreverência ou descontração das imagens | **figuras 10 e 11** |.



| **figuras 10 e 11** | Marcel Gautherot, *Oscar Niemeyer na Casa das Canoas*, cerca de 1957. Fonte: Acervo IMS.

No entanto, a participação de mulheres como agentes construtoras de um imaginário moderno através do olhar fotográfico já existia. A visão tradicional da mulher era questionada e a mulher como fotógrafa era presente desde o início do século XX, inclusive no Brasil, a exemplo da pioneira Gioconda Rizzo. Entre o *fin-de-siècle* e a década de 1950, termos como sufragista ou nova mulher (*neue Frau*, em alemão) eram utilizados para se referir à mulher moderna, reforçando a transformação do papel da

⁹⁷ Ibidem.

mulher na sociedade.⁹⁸ Inclusive com uma presença motivada durante a Primeira Guerra Mundial, entre as décadas de 1910-1930, foi possível encontrar mulheres na imprensa, realizando trabalhos documentais, a exemplo do retrato da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi pela fotógrafa Alice Brill (1920-2013) em sua Casa de Vidro (1951) | **figura 12** |.



| **figura 12** | Lina Bo Bardi na “Casa de Vidro”, 1953. Foto: Alice Brill, Fonte: Acervo IMS.

Imigrante alemã, Brill chega ao Brasil em 1934, fugindo do nazismo da Alemanha com a família e, chegando em São Paulo, desenvolve seu olhar fotográfico. Na fotografia que faz de Lina, a arquiteta aparece em segundo plano em relação à folhagem tropical de filodendros ondulados no centro da imagem. A foto, claramente dividida entre esquerda e direita por uma das nove colunas da casa, mostra a arquiteta apoiada neste pilar térreo que sustenta a casa elevada. A personagem fotografada olha para fora da imagem enquanto a fotógrafa mantém a altura do seu próprio olhar como medida da imagem, conferindo seu tamanho como escala. É neste olhar que a fotógrafa participa da cena. Para

⁹⁸ ZERWES, Erika. **Hildegard Rosenthal, Alice Brill e Judith Munk: A nova mulher imigrante e a fotografia moderna brasileira.** 8 de março de 2018 (fonte do IMS).

Sontag, a câmera é uma forma de participação porque por mais que o fotógrafo não intervenha na experiência, ele encoraja a continuidade do acontecimento:

Embora a câmera seja um posto de observação, o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva. A exemplo do voyeurismo sexual, é um modo de, pelo menos tacitamente, e não raro explicitamente, estimular o que estiver acontecendo a continuar a acontecer.

Com isso, como se normatizou a forma de ver moderna? Como o dispositivo ótico construiu não só uma forma de ver como uma forma de construir arquitetura? O fotógrafo, ou o *voyeur*, é participativo da construção de um imaginário arquitetônico? Fica evidente que tanto o fotógrafo não é um agente neutro na situação, como o seu ponto de vista expressa uma intenção. A construção da cena, da arquitetura, emulou imaginários do mundo moderno ao qual ele se referia. Se as “fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia”,⁹⁹ ao menos, na forma de ver, conformam uma outra realidade, que como Sontag diz, tem o potencial de alterar as condições de confinamento na caverna.

Nesse sentido, poderia-se pensar que se para Colomina a arquitetura visual de Le Corbusier se manifesta por imagens e a janela se torna uma parede fotográfica, uma tela de filme, então no caso de Niemeyer estamos diante de um filme romântico ou uma telenovela. Sua casa é não só um mecanismo construído desta forma de ver, como a construção de um filme cujo “olhar não é mais ‘um espelho da alma’, mas uma publicidade cuidadosamente construída”.¹⁰⁰ A “janela fotográfica” opera dois mundos: “ela torna o mundo externo numa imagem para ser consumida por aquele dentro da casa ao mesmo tempo que exhibe a imagem do interior para o mundo externo”.¹⁰¹

⁹⁹ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 1977.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 8. Publicidade também no sentido de propaganda, como em: “The eyes are no longer a “mirror of the soul” but its carefully constructed advertisement.

¹⁰¹ Ibidem, p. 8. [No original: “The picture window works two ways: it turns the outside world into an image to be consumed by those inside the house, but it also displays the image of the interior to that outside world.”]



A casa é o corpo.
Lygia Clark

3.6.

corpos duros, corpos dóceis, corpos disciplinados

No capítulo *Corpos Dóceis* do livro *Disciplinar e Punir* (1995), Michel Foucault alega que “a era clássica descobriu o corpo como objeto e alvo de poder”¹⁰² | **figura 1** | e traz o exemplo do corpo ideal de um soldado que carrega certos sinais da sua força, coragem ou de seu orgulho. Para ele, “o seu corpo era o brasão de sua força e seu valor” uma vez que “um corpo dócil pode ser submetido, usado, transformado e aperfeiçoado”¹⁰³, através do regime disciplinar. Ele se pergunta: “Mas o que era tão novo nesses projetos de docilidade que tanto interessou o século XVII?”, e logo responde:

Para começar, tinha a escala do controle: era a questão de tratar o corpo em massa, ‘a atacado’, como uma unidade indissociável, mas de operá-lo ‘a varejo’, indivíduos, exercendo sobre ele uma coerção sutil, obtendo o domínio sobre ele no nível do próprio mecanismo – movimentos, gestos, atitudes, rapidez: um poder infinitesimal sobre o corpo ativo.”¹⁰⁴ (FOUCAULT, p. 137)



¹⁰² FOUCAULT, Michael. **Docile bodies, in Discipline and Punish: The Birth of the Prison.** Translation by Alan Sheridan. New York: Vintage Books. Second Edition, 1995. p. 136.

¹⁰³ Ibidem. [No original: A body is docile that may be subjected, used, transformed and improved.]

¹⁰⁴ Ibidem. [No original: To begin with, there was the scale of the control: it was a question of treating the body, en masse, ‘wholesale’, as it was an indissociable unity, but of working its ‘retail’, individuals; of exercising upon it a subtle coercion, of obtaining holds upon it at the level of the mechanism itself - movements, gestures, attitudes, rapidity: an infinitesimal power over the active body.]

| figura 1 | De Humani Corporis Fabrica (Da Organização do Corpo Humano), livro científico de anatomia humana com capa feita em xilogravura mostrando mulher sendo dissecada publicamente, escrito por Andreas Vesalius, 1543.

Foucault adere ao termo *disciplinas* para explicar os métodos de “controle metucioso das operações do corpo”¹⁰⁵, que impõe uma relação entre docilidade e utilidade. Para ele, os métodos disciplinares estiveram presentes em muitos espaços construídos – como monastérios, exércitos e fábricas –, o que evidencia não só a relação estreita entre corpo e espaço, como os regimes que governam corpos e espaços não poderiam ser pensados mais separadamente. Segundo ele, o momento crucial do surgimento desses métodos disciplinares coincide com o nascimento de uma arte do corpo humano, que “estava voltada não somente para o crescimento de suas habilidades, nem para a intensificação de sua sujeição, mas para formação de uma relação que no próprio mecanismo torna-o mais obediente na medida que se torna mais útil, e inversamente”.¹⁰⁶

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, “as disciplinas se tornaram fórmulas gerais de dominação”¹⁰⁷, uma espécie de “anatomia política”, que também era uma “mecânica do poder” estava nascendo, algo que ele chamou de uma “nova anatomia política”¹⁰⁸, configurada num primeiro modo a partir da distribuição de indivíduos no espaço. As técnicas difundidas por instituições disciplinares são importantes “porque elas definem um certo modo detalhado de investimento político do corpo, “uma nova microfísica do poder”¹⁰⁹, onde algumas destas técnicas incluíam, segundo ele, a definição; o parcelamento; e o funcionamento do lugar [*enclosure, partitioning, functional sites*].

No entanto, os métodos disciplinares e a relação de poder entre corpo e espaço não estão restritos aos espaços compartimentados e punitivistas como citado por Foucault, onde “espaços disciplinares tendem a estarem divididos em tantas sessões quanto existem de corpos ou elementos a serem distribuídos”. Estas disciplinas podem não só estarem se manifestando através de instituições clássicas, como através de representações, que no caso do feminino podem transformá-lo não só em dócil e útil, para ficarmos com Foucault, como em sexual e desejável, para ficarmos com Preciado, sem que necessariamente haja uma divisória para evidenciar a opressão disciplinar sobre este corpo. Segundo Preciado:

¹⁰⁵ Ibidem. p. 137.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem. p. 138.

¹⁰⁹ Ibidem. p. 139.

O poder não se localiza apenas no corpo (“feminino”, “infantil” ou “não branco”) enquanto espaço tradicionalmente imaginado como pré-discursivo e natural, mas também em um conjunto de representações que o transformam em sexual e desejável. Trata-se em todo caso, de um corpo sempre farmacopornográfico, um sistema tecnovivo que é feito de um mecanismo de representação e produção cultural muito difundido. (PRECIADO, p. 51)

Se o modulator (Le Modulor) foi parâmetro para a representação do corpo padrão masculino em relação à construção ergonômica do espaço moderno, com a referência específica proveniente do homem branco europeu de 1,83m de altura, conceito de corpo criado por Le Corbusier em 1943, sua reprodução ‘a atacado’ nos projetos do período podem mostrar algum tipo de método disciplinar na construção do homem moderno. Este ponto de vista humano universal, no entanto, expõe ao mesmo tempo que mascaram o projeto patriarcal e sexista ao qual se referia a construção do padrão humano desta arquitetura. No entanto, diferente de um corpo europeu, como aquele que havia inventado Le Corbusier para o padrão de homem que viria a ser referência para a sua arquitetura, Niemeyer inventou para si o módulo, ou arquétipo feminino moderno preso aos padrões da beleza clássica, manifestado não só em seus croquis ou falas, como a partir da construção de corpo e espaço evidente na parceria fraternal com o escultor mineiro Ceschiatti na galeria a céu aberto da Casa das Canoas.

Alfredo Ceschiatti (Belo Horizonte, 1 de setembro de 1918-1989) foi escultor, desenhista e professor brasileiro. Fez parte da Comissão Nacional de Belas Artes e ensinou escultura e desenho na Universidade de Brasília (UnB), onde ficou conhecido por criar obras para decoração de prédios projetados por Oscar Niemeyer. Como vimos, a Casa das Canoas possui algumas esculturas que habitam seu entorno. Uma delas é a escultura nua “Torso de mulher”, de sua autoria – um avatar de uma série de esculturas cópias da grega Vênus de Milo | **figuras 2 e 3** |.



| **figura 2** | Escultura “Torso de Mulher”, de Alfredo Ceschiatti, 1956. Marcel Gautherot. Acervo IMS.
| **figura 3** | Escultura “Vênus de Milo”, provavelmente do século II a.C., descoberta em 1820, foto de 1953.

Vênus é a conhecida deusa romana do amor e da beleza, associada também à fertilidade e ao ideal de sexualidade feminina – uma mulher nua mesmo que pudica, de pele clara e jovem reivindicaria a imagem do erotismo patriarcal desejado. Conhecida também pela representação de Afrodite pelas culturas gregas, são várias as narrativas mitológicas que relatam Vênus e seu nascimento, como a tão conhecida pintura de Botticelli.

Em *Ouvrir Venus*, Didi-Huberman nos apresenta uma autópsia da pintura “O Nascimento de Vênus”, realizada no final do século quinze, “um dos poemas mais famosos de Vênus”¹¹⁰, a partir de uma análise do nu como uma forma de arte ideal inventada pelos gregos no século cinco a.C. Uma beleza mineral, fechada e inacessível em sua sexualidade, mesmo que “oferecido aos nossos olhos”, forjariam a Vênus e a sua cópia mineral nos pátios da Casa das Canoas | **figuras 4 e 5** |. Segundo Didi-Huberman,

A Vênus de Botticelli é tão bela quanto ela está nua. Mas ela também está fechada novamente, tão impenetrável quanto bela. Dura é sua nudez: cinzelada, escultural, mineral. Cinzelado, porque o desenho que a rodeia é particularmente nítido, uma nitidez que tira o corpo nu do seu próprio fundo pictórico, um pouco como um baixo-relevo. (...) Aqui está um admirável nu cinzelado pelo seu próprio desenho. Mas sua escala assim como a sua cor também remete o observador a uma evocação inevitável de uma estátua antiga ao redor. O corpo de Vênus parece ser de um mármore muito frio. (...) Mas o coração deste corpo permanecerá impenetrável para nós, embora seja oferecido aos nossos olhos em sua mais completa nudez. Seu tipo de solidão pensativa o afasta de nós como de sua própria existência sexual. Parece que esta mulher está esquecendo – ou que ainda

¹¹⁰ CLARK, Kenneth. **The Nude: A study in ideal form**. New Jersey: Princeton University Press, 1953.

não sabe – o que ela significa absolutamente para os humanos, a saber, o Amor, cuja divindade ela representa, como todos sabem.¹¹¹ (DIDI-HUBERMAN, p. 11)



| **figura 4** | Escultura “Torso de Mulher”, de Alfredo Ceschiatti, 1956. Marcel Gautherot. Acervo IMS.

| **figura 5** | Pintura O Nascimento de Venus (La Naissance de Venus), Botticelli, Florença, Quattrocento, 1485-1486).

A representação deste feminino, no entanto, se faz para além da construção de uma nudez mineral, transcendida, ideal ou celestial – ela se dá através de seu duplo vulgar. O dócil convive com o duro, o duro com o desejável, o desejável com o disciplinado e o disciplinado com o sedutor.

O fato de estarmos na presença de uma nudez quase mineral exigiria, então, que a entendêssemos como nudez transcendida, sublimada, perfeita, ideal. Em suma, como uma nudez celestial. Essa evidência encontra confirmação iconológica na referência – comum entre quase todos os humanos florentinos do quattrocento – à duplicação – do Amor, conforme exposto em uma famosa passagem do Banquete de Platão: “Se ao menos houvesse uma Afrodite, haveria apenas um Amor. Mas como ela é dupla, existem também, necessariamente, dois Amores.” Não há dúvida de que existem, no céu das ideias de um pintor humanista como Botticelli, duas Vênus, respectivamente denominadas Venus coelestis, a celeste, e Venus naturalis, a vulgar. Quão surpreso que um historiador da arte como Kenneth Clark tenha feito tal duplicação “a [própria] justificativa do nu feminino” no campo, não imagens em geral – imagens podem ser vulgares, feias, até pornográficas –, mas da arte em particular?” (DIDI-HUBERMAN, p. 12)

Poderia-se dizer que, na arquitetura de Niemeyer, pela introdução das esculturas, dentro de uma ideia de humanismo fundamentado dentro de parâmetros greco-romanos de nu feminino, há uma construção disciplinar de espaço a partir do imaginário masculinista das duas Vênus? | **figura 6** | Ou seja, um desejo, através dessa imagem ideal de controlar e transformar o feminino mundano/ real, em celestial?

Desde os primeiros tempos, o caráter obsessivo e irracional do desejo físico buscou satisfação por meio da imagem, e a arte europeia ao longo de sua história tem se esforçado periodicamente para

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN. Georges. **Ouvrir Venus: Nudité, rêve, cruauté.** Paris: Gallimard, 1999.

dar à mulher nua uma forma pela qual Vênus deixaria de ser vulgar para adivinhar celestial. (DIDI-HUBERMAN, p. 12)



| figura 6 | Fotografia Casa com Cariatids, Atenas, 1953. Foto por Henri Cartier Bresson.

Para Didi-Huberman, o triunfo final da Vênus celestial se dá pela sobreposição entre o rosto da deusa cristã com o corpo nu. Ou seja, uma aliança entre duas Vênus – a virgem e a vulgar a partir do rosto puro e do corpo nu. Então, poderia-se pensar, a partir da construção de corpo disciplinar que Foucault nos apresentou, que só se permite a nudez, no fim, da mulher no seu duplo: nem celestial, nem vulgar – inexistentes e inalcançáveis a não ser em suas imagens e representações. O que percebo, a partir de elementos formais e anatômicos femininos compartilhados entre arquitetura e escultura alinhados com a ideia do nu como gênero ideal de arte – o avatar –, é a tentativa de “acessar a esfera cultivada da arte como tal”, restando ao feminino – o real – o método disciplinar.

É assim que um corpo nu/ despido – uma espécie de strip-tease pictórico, petrificado tanto quanto desganhado, oferecido frontalmente apesar de seus gestos de modéstia – torna-se a encarnação, a desencarnação, diríamos antes, do nu como gênero ideal. (DIDI-HUBERMAN, p. 14)

Se, segundo Didi-Huberman, o nu parte de duas esferas filosóficas – a projetiva Neovasária, de Vasari, que “consiste em querer fundar a primazia do projeto – ou do desenho, segundo os dois sentidos combinados da palavra disegno” e a do juízo estético Neokantiana, de Kant, baseando-se numa “recusa declarada de qualquer empatia em

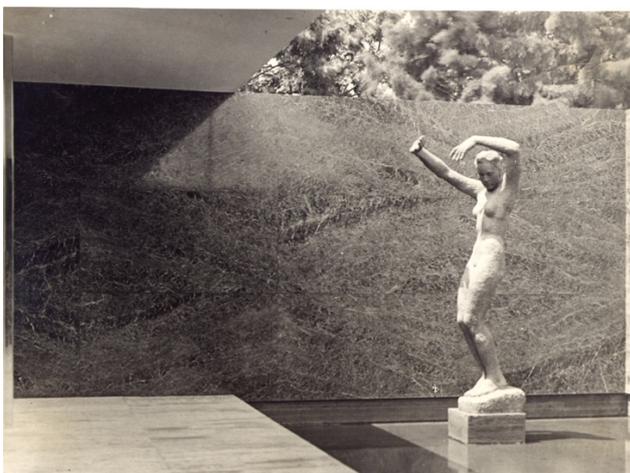
relação à imagem”, surge um problema ético-moral projetivo deste regime disciplinar corpo-espaço, presente na construção da casa moderna.

O arquiteto e crítico Abilio Guerra, ao comparar a Casa das Canoas (1953) com o Pavilhão de Barcelona de Mies Van Der Rohe (1929), por exemplo, afirma que o segundo representa o “cumprimento da promessa de domínio da natureza através da razão”¹¹², que do meu ponto de vista são claramente inseparáveis da esfera binária sexo-gênero; feminino e masculino. Neste sentido, natureza e razão entram em conflito, uma operação fundamental e constante para leitura da Casa de Niemeyer, uma averiguação dentro da relação disciplinar a que esta “natureza” foi construída e projetada, bem como o corpo, que pode ser compreendido como “um artefato sociocultural”.¹¹³

As esculturas implantadas em cada uma das obras diferem-se, no entanto, do abstracionismo arquitetônico. Na casa, apresentam cinco figuras femininas e dois animais em diferentes espaços, esculpidas por Alfredo Ceschiatti, como visto em sua exposição | **figura 7** |. No Pavilhão Barcelona, há no entanto, apenas uma figura: *Morgen* (1925) | **figura 8** |, esculpida por Georg Kolbe inicialmente para uma residência em Berlim. Posteriormente a ser colocado no Pavilhão da Alemanha da Exposição Internacional de Barcelona (1929), a escultura foi esculpida seguindo os ideais da *Gartenstadtbewegung*, o Movimento da Cidade-Jardim, uma política que promovia a inclusão de jardins em residências privadas.



| **figura 7** | Escultura “Mulher recostada”, de Alfredo Ceschiatti, 1956. Foto: Marcel Gautherot Fonte: Acervo IMS.



| **figura 8** | Escultura “Morgen”, de Georg Kolbe, no Pavilhão de Barcelona, projeto do arquiteto alemão Mies Van Der Rohe, 1929.

¹¹² GUERRA, Abilio. **Arquitetura e natureza**. São Paulo: Brasil 01, 2016.

¹¹³ GROSZ, Elizabeth. **Bodies-Cities** in “COLOMINA, Beatriz. *Sexuality and Space*”, New York: Princeton Architectural Press, 1992. p. 241.

A expressão corporal encurvada da escultura feminina, a sua inacessibilidade pelo posicionamento no espelho d'água, seu rosto de olhos fechados projetados para o chão revelam uma dualidade entre a exposição do corpo nu e o medo, entre o movimento e a paralisia. Dentro do espelho d'água do pátio interno do Pavilhão, impedem a proximidade do público, tornando o corpo uma peça fundamentalmente contemplativa, intocável em sua sexualidade. Sobre esta escultura, Abilio Guerra diz que os nus femininos não podem passar despercebidos:

Os volumes contidos de sua feminilidade e os braços levantados em posição defensiva *afastam uma percepção de carnalidade ou sensualidade, acentuando sua condição de alegoria*. Esta escultura – que não foi executada para o projeto, mas incorporada pelo desejo do arquiteto – parece cumprir ao menos duas funções: humanizar os espaços gélidos descarnados, conferir escala à edificação excessivamente abstrata. Se estão corretas as observações, o lugar está muito bem escolhido, pois *o pátio é o local da edificação com maior adensamento de tradição*.¹¹⁴

E continua em comparação às esculturas “Torso de Mulher” ou “Mulher recostada” de Alfredo Ceschiatti para a Casa das Canoas:

A escultura de Alfredo Ceschiatti ao lado da piscina da Casa das Canoas, *voluptuosa e sexualizada*, carrega junto ao corpo uma toalha de banho que a traz para o convívio humano cotidiano. Mesmo sem ter a informação se a peça foi fruto de uma encomenda ou de um presente, entendo que ela simboliza um período marcado por amizade e companheirismo entre arquiteto e artista plástico, que confraternizavam neste belo paraíso terreal reencontrado, cuja escultura da mulher nua exposta na área externa, passível de ser observada de todos os pontos de vista, *é o adorno final*.¹¹⁵

Como é possível perceber, além do corpo da mulher ser símbolo de um pacto fraternal entre homens, objetos escultóricos femininos foram continuamente utilizados para adornar espaços arquitetônicos: um projeto moderno de construção de corpo não só celestial e vulgar, como dócil, duro e disciplinado. É esta visualização, não afastada de uma ação sobre os espaços construídos, onde a presença feminina é apropriada e posicionada como ornamento que talvez mereça maior atenção.

Kenneth Clark ao indicar que “não consideramos o nu como um organismo vivo, mas como um desenho”¹¹⁶, nos apresenta às pegadas projetivas de Vasari a partir do desenho deste corpo: “disegno em termos de intelecto, conceito, ideia ou julgamento”, como lembra Didi-Huberman.

¹¹⁴ GUERRA, Abilio. **Arquitetura e natureza**. São Paulo: Brasil 01, 2016.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ CLARK, Kenneth. **The Nude: A study in ideal form**. New Jersey: Princeton University Press, 1953.

O fato de o nu ser uma “forma de arte” significa que se deve livrar-se da nudez nele. Isso significa que o mundo estético se constituiria, em tal exemplo, apenas para separar forma e desejo, mesmo que esta forma devesse expressamente coletar a evocação de nossos desejos mais poderosos. Isso significa que se poderia, diante de cada nu, manter o julgamento e esquecer o desejo, manter o conceito e esquecer o fenômeno, manter o símbolo e esquecer a imagem, manter o desenho e esquecer a carne. Se isso fosse possível – como não acredito –, então a Vênus de Botticelli seria, no final, apenas um nu “celestial” e fechado, um nu despojado de sua nudez, de seus (nossos) desejos, de seu (nosso) pudores. Enfim, livrar-se da sua (nossa) culpa, dessa forma de cortar que todo desejo fundamentalmente impõe.¹¹⁷

Dentro de um contexto colonial, como é o caso do Brasil, a nudez abertamente vivida entre mulheres, homens e crianças nos tempos pré-coloniais, mudou com a invasão colonial-cristã – uma submissão do corpo pela ideia, do desejo pelo julgamento, da carne pelo projeto. Se a “história da arte como disciplina humanista” evoca as possibilidades do humano, como ela consegue “dessexualizar e aliviar a culpa da figura de Vênus, fechá-la e petrificá-la enquanto a projeta no éter pacificador das ideias?”¹¹⁸ como diria Didi-Huberman, e como ela prevaleceu numa terra de escancarado e livre despudor?

Uma última operação deve completar esta “tomada do ideal” – como se diria “tomada de posse” ou, nas ordens religiosas, “tomada de hábito” (vestir o traje religioso) – do nu botticeliano. Para terminar de separar o nu da sua própria nudez, gostamos porque era fácil de vesti-lo com uma terceira vestimenta: depois da vestimenta literária e da vestimenta de mármore, procurávamos por ideias, uma vestimenta tecida, na ocasião, de conceitos filosóficos muito precisos. Maneira de afirmar, mais uma vez, que esse nu não deve ser visto de frente, oferecido frontalmente, mas sim de lado, por desvio. Em suma, tratava-se de interpor uma tela: tratava-se de o simbolismo do nu poder ter importância antes da fenomenologia de sua nudez.¹¹⁹ (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 18)

A tomada de hábito da nudez a partir das “vestimentas” que Didi-Huberman traz pode ser vista como camadas disciplinares, para ficarmos com Foucault, presentes em tantos elementos do cotidiano, como pela similaridade entre as esculturas e o projeto de mobiliário que Niemeyer fez para a sua casa. Qual a similaridade entre corpo-espaco como projeto anatômico de uma cultura a partir das esculturas “Mulher recostada” como a espreguiçadeira “A marquesa” ou a chaise-longue “Rio”, realizada com a sua filha, a designer de móveis Anna Maria Niemeyer? | **figuras 9 a 12** |

¹¹⁷ DIDI-HUBERMAN. Georges. **Ouvrir Venus: Nudité, rêve, cruauté**. Paris: Gallimard, 1999. p. 16.

¹¹⁸ Ibidem, p. 16.

¹¹⁹ Ibidem, p. 18.



| **figura 9** | Marcel Gautherot, *Esculturas de Alfredo Ceschiatti*, “Mulher Recostada”, 1956.

Fonte: Acervo IMS.

| **figura 10** | Chaise longue “Rio”, de 1978, desenvolvida em parceria com sua filha, Anna Maria. A peça de madeira possui linhas sinuosas e palha trançada, entre outros traços anatômicos de Oscar Niemeyer.

| **figura 11** | Espreguiçadeira “A marquesa”, Oscar Niemeyer, baseada em preguiçeiro do século XIX.

| **figura 12** | Móvel “preguiçeiro” (século XIX, Salvador). Fonte: NOVAIS, Fernando. História da Vida Privada no Brasil. Vol. 1. (*Famílias e vida doméstica* – Leila Mezan Algranti)

Ampliando o discurso de Foucault sobre os regimes de poder irem além da materialização espacial “externa” ou pública da prisão, do monastério, ou da fábrica, segundo Paul Preciado, mesmo o móvel de uma casa pode ser visto como um aparato político e funcionar como um dispositivo de vigilância e controle mais facilmente visível do que nas clássicas instituições de poder. A diferença é que a posse de um sofá contribui para manter a ficção de uma proteção ou de uma falsa privacidade.

O sofá é um tentáculo do sistema de controle, uma instalação dentro do meu espaço individual em forma de móvel de sala de estar. É um aparato político, um espaço público de vigilância e desativação que tem a vantagem, em relação a outras instituições clássicas, como a prisão e o hospital, de contribuir para manter a ficção de que este apartamento, estes 47 metros quadrados trancados a chave, é meu território privado. A paranoia se estende do sofá até a minha pele. Meu corpo poderia ser um centro de reclusão ao longo da vida, um mecanismo consciente do sistema de controle instalado em minha estrutura biológica, um tentáculo do farmacopoder que agora leva meu próprio nome. Meu corpo, minhas células são o aparato político por excelência, um espaço público-privado de vigilância e ativação que tem a vantagem, com relação a outras instituições clássicas, como o colégio ou o exército, de contribuir para manter a ficção de que minha subjetividade e seu suporte bioquímico, estas células, este metro e oitenta aparentemente impenetrável, são meus únicos e últimos pertences individuais.¹²⁰

¹²⁰ PRECIADO, Paul B. **Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Tradução Maria Paula Gurgel Pinheiro. 1ª Edição. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2018. p. 56.

Estendendo a sua compreensão dos regimes disciplinares do espaço externo ao corpo interno – das instituições clássicas à célula humana, Preciado parece apontar para uma revolução molecular a partir da reapropriação do corpo em relação ao conhecimento. Para a psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik, por exemplo, “a revolução não se reduz a uma apropriação dos meios de produção, mas inclui e baseia-se em “uma reapropriação dos meios de reprodução – reapropriação, portanto, do “saber-do-corpo”, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação, do desejo”.¹²¹ Esta reflexão sobre espaço a partir de uma análise anatômica dos objetos da casa nos faz ver que dentro de um regime molecular disciplinar, como nos aponta Foucault e Preciado, a reapropriação do corpo nu, como nos aponta Didi-Huberman, é inevitável para se pensar o corpo como artefato sociocultural intrínseco aos meios de produção e reprodução de espaço.

Fizemos do próprio nu o curativo, a vestimenta, tomando o lugar de outra coisa: roupas de design e beleza ideal, roupas de histórias mitológicas e descrições literárias, roupas de mármore antigos não enterrados, roupas de conceitos neoplatônicos.” (DIDI-HUBERMAN, p. 22)

E como fazemos para nos reapropriarmos deste corpo? Uma delas, como bem lembra Paul Preciado, surge da tentativa de alterar e distorcer nossas próprias narrativas fundantes. Segundo ele, a deusa do amor, Vênus ou Afrodite, nasceu do gesto do Titã Saturno de cortar os órgãos genitais de seu pai, Urano, deidade que personifica o céu, onde da queda dos órgãos genitais do céu num imenso mar revolto, nasceu a beleza, o que segundo ele, “poderia sugerir que o amor vem da desconexão entre os órgãos genitais e o corpo, do deslocamento e da exteriorização da força genital.”¹²²

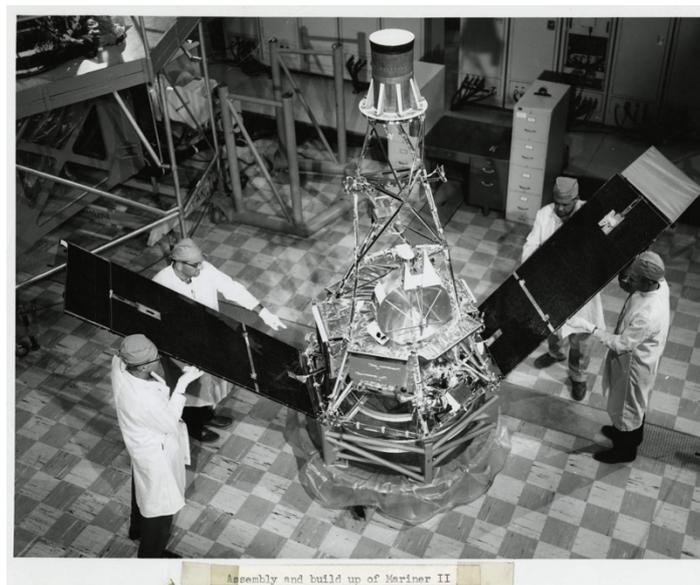
A autonomia entre sexo e gênero é ensaiada na narrativa de Preciado como uma contra-narrativa ao mito fundante de amor e de feminino gregos, ampliando os corpos femininos para além da esfera dócil, dura e disciplinar do projeto moderno. Por fim, ensaio outra provocação:

Em 1962 houve uma nova perspectiva de avistar o planeta, através do envio da sonda espacial Mariner 2 à Vênus | **figura 13** |, aproximando-se daquela que por tantos anos se via à distância, narrada pelos mitos. O véu, por exemplo, tão presente nas representações de pudor da feminilidade, seriam reflexo da misteriosa capa de nuvens que envolve o planeta visto à distância? A narrativa científica sucedeu o mito com as

¹²¹ ROLNIK, Raquel. **Esferas da Insurreição. Notas para uma vida não cafetinada.** 1ª Edição. São Paulo: N-1 Edições. 2018 p. 15.

¹²² PRECIADO, Paul. **Um apartamento em Urano: Crônicas da Travessia.** Trad. Eliana Aguiar. Prefácio Virginie Despentes. 1ª Edição, Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 23.

novas tecnologias de aproximação e estudo do cosmos, mas se os greco-romanos soubessem que Vênus girava no sentido retrógrado dos outros planetas, seria descrita da mesma maneira? A partir de que interpretação sobre o amor entre céu e terra essa narrativa se fundaria? Talvez, um pouco diferente de uma idealização de corpo, seja da Vênus celeste ou da Vênus vulgar, e mais próximo de um corpo retrógrado, a contramão ou à revelia das ordens planetárias, questionador do movimento das massas corpóreas, ou dos regimes disciplinares? Por fim, como seria imaginar hoje esse corpo?



| **figura 13** | Montagem e construção do satélite Mariner 2, Cape Canaveral, Flórida.



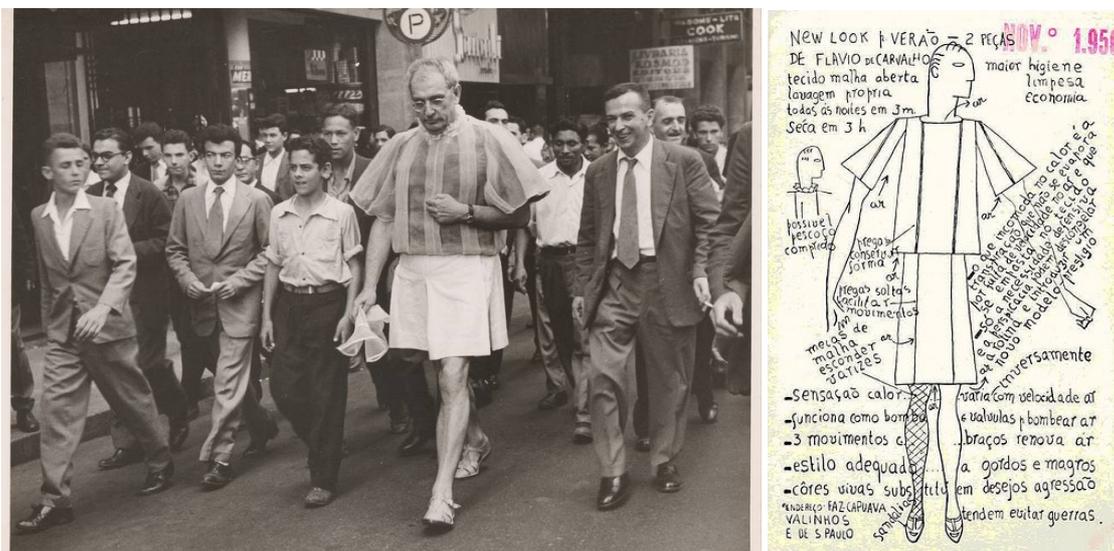
Não tenho alma e não tenho o corpo. Sou o cosmos.
Paul Preciado

3.7.

a casa como performance e o desvio de gênero

1. O performativo do sujeito moderno

Em 1956, Flávio de Carvalho (1899-1973), arquiteto de formação, performa pelas ruas de São Paulo, na Rua Barão de Itapetininga, o *New Look*: uma minissaia plissada, uma blusa com tecido duplo semitransparente e meia arrastão. Pioneiro da performance de gênero dentro do modernismo brasileiro e conhecido por sua prática artística múltipla, o homem, que dentro da corrente libertária do modernismo questionara as opressões no modo de vestir eurocêntricos que fazia dos homens de época copiarem os modos de vestir europeus, no Brasil chocou com ações que viriam a ser chamadas de “Experiências”. Nomeada Experiência n. 3, a ação – subsequente à n.2, de 1931, uma procissão que escandalizava pela crítica à religião e sua influência sobre os padrões da época – causou estranhamento ao vestir o homem com vestes de verão, atraindo os olhares e apoio de curiosos.



| **figura 1** | Flávio de Carvalho e a ação “Experiência n.3” desfilando com o seu *New Look* pelas ruas de São Paulo, 1956].

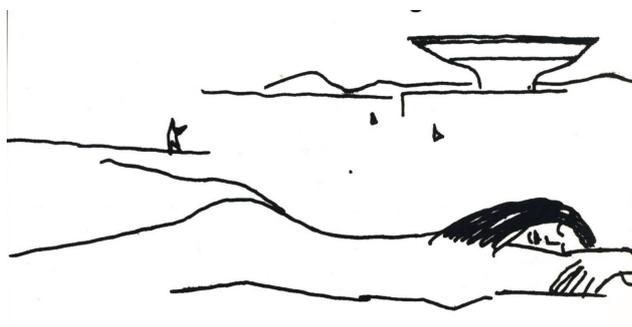
| **figura 2** | Desenho do “New Look” (camisa, saia, meia e sandália), de Flávio de Carvalho, novembro de 1956.

Com ironia, a fotografia expõe o distanciamento de gênero com a aglomeração de homens de terno e gravata que se juntaram à passeata | **figura 1** |. As vestes do arquiteto, que remetiam às vestes católicas usadas por padres, como a gola da blusa e a pompa católica, ao mesmo tempo profanava o estatuto imponente da religião católica e da moral

patriarcal | **figura 2** |. Flavio de Carvalho ainda aderiu simbolismos sarcásticos às vestes: meias arrastão para esconder varizes, própria das vestes usadas pelas mulheres da época; funcionalidade ao propor uma blusa com mangas abertas para melhorar a ventilação do corpo no verão tropical; forma estruturada ao propor pregas no conjunto de blusa e saia; sandálias que “tendem a evitar guerras”, além de “maior higiene, limpeza e economia” como descrito na proposta piloto da indumentária. Contra a falsa moral dos bons costumes e ironizando com a divisão binária dos sexos, Flávio de Carvalho pode ser considerado um pioneiro de gênero na performance ao propor uma arquitetura do corpo que questionava padrões opressores.

Característica da metade do século XX, a performance surge como uma modalidade artística de transição entre os modelos de representação para os modos de ação. As práticas artísticas dos anos 60, como a *body art* ou os *happenings* se utilizam do corpo como materialidade central das práticas, construindo eventos que têm relação ou não com o espectador. O corpo se torna médium, um meio para produzir arte e não apenas veículo das ações artísticas, mas a ação em si.

A mobilização da ação como parte constituinte das práticas artísticas coloca um problema e um mal-estar em relação ao agir. A crise da racionalidade, do sujeito e da representação colocou a ação como modo intrusivo ao fazer artístico. O agir foi até então restrito a um agente demiurgo, através de um modo intencional, prospectivo, deliberativo e projetivo próprio à modernidade. Recusar este modo de agir é, de certa forma, recusar o sujeito constituinte e sua constituição de mundo, ao qual Niemeyer deliberadamente faz parte e representa | **figura 3** |.



| **figura 3** | O desenho reforça a ação intencional e prospectiva do sujeito moderno. Croqui à mão “livre” de Oscar Niemeyer.

Contemporâneo à Flavio de Carvalho, o filósofo da linguagem britânico, J. L. Austin, conhecido por reivindicar o conceito teórico de performativo à teoria da

linguagem dos atos de fala, introduziu uma nova relação entre fala e ação, substituindo o sentido da representação para a de ação por meio do que ele nomeou de expressões *performativas*. Através de doze conferências compiladas em *Quando dizer é fazer: Palavras e ação*, originalmente publicado em 1962, Austin alega que o performativo é correlato à ação e “indica que ao se emitir o proferimento está se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo.”¹²³

Esta refuta de um “mero equivalente a dizer algo” evidencia sua defesa sobre os atos de discurso: a fala age, ou seja, o falar também implica num fazer, e por conseguinte, se afasta de uma mera descrição. A partir da teoria dos atos da fala dentro da corrente linguística da escola de Oxford, ao qual Austin pertence, ele propõe enunciados constataivos e performativos. Os constataivos descrevem ou afirmam uma intenção que pode ser dividida entre verdadeira, caso tenha relação com o contexto, ou falsa, caso contrário. Por outro lado, os enunciados performativos não são descrições, mas ações que concretizam diferentes atos – como ordenar, perdoar, batizar, proteger, defender etc. São expressões usadas não para descrever, mas que agem sobre determinada situação, de forma a concretizar um ato ou ação.

No entanto, como enunciado pelo arquiteto e crítico Otávio Leonídio, o performativo austiniano pressupõe uma autoria no modo de ação, uma programação do ato: é um projetar e neste sentido, antecipa a ação, o que o constitui como um sujeito autoral constituinte, um sujeito moderno.¹²⁴ Segundo ele, a neutralização do sujeito constituinte demanda um contradispositivo – um não fazer o que o sujeito está sempre programado a fazer, uma recusa de seguir operando com o conceito moderno de política.

Neste sentido, por mais que um arquiteto como Flavio de Carvalho tenha sido um dos precursores da performance no Brasil, pouco se sabe da relação entre performance e arquitetura e pouco se fala da performance alterando, reconfigurando, ou transformando concretamente os espaços habitáveis do campo arquitetônico. Qual o limite do poder transformador da arte da performance? É possível a casa como performance? Como seria refletir sobre arquitetura como corpo que expõe e performa gênero?

¹²³ AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: Palavras e ação**. Trad. de Danilo de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. p. 25.

¹²⁴ LEONÍDIO, Otavio. Mundos de Ação: arte e arquitetura depois da política. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 14. n. 26, jan-jun/2020, p. 366-440. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/355>

2. O performativo de gênero

Em *Performative gender acts and gender constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988), a filósofa feminista Judith Butler faz uma análise de atos constitutivos do gênero, a partir da teoria fenomenológica de Merleau Ponty e Simone de Beauvoir. Ela alega que em ambos os contextos, “a existência material ou natural não são negadas, mas reconcebidas como distintas do processo pelo qual o corpo adquirir significados culturais”, onde o “corpo pode ser compreendido como um processo ativo de incorporar certas possibilidades culturais e históricas”, defendendo que as ações de gênero se assemelham aos atos feitos nos contextos artísticos teatrais.

Ao expor a reificação do sujeito constituinte ao introduzir o gênero como problemática constitutiva da performatividade, para ela o “gênero é de modo algum uma identidade estável ou locus de agenciamento do qual várias ações precedem; ao invés, é uma identidade tenazmente constituída no tempo – uma identidade instituída através de uma repetição estilizada de atos”.¹²⁵ A repetição se torna uma pista de neutralização do sujeito constituinte moderno, um contradispositivo, como apontado por Leonidio. O contradispositivo se torna uma ação possível de questionar, provocar, visualizar ou mesmo de incorporar ironicamente o sujeito constituinte da ação humana, que perpetua a ação deliberada, autoral ou intencional própria do projeto iluminista.

Se a base da identidade de gênero é a repetição estilizada de atos no tempo, e não uma identidade aparentemente perfeita, então as possibilidades da transformação de gênero podem ser encontradas na relação arbitrária de tais atos, na possibilidade de um tipo diferente de repetição, na ruptura ou na repetição subversiva desse estilo.¹²⁶

Butler mostra como gênero é constituído e como ele pode ser constituído diferentemente através da arbitrariedade ou de um “tipo diferente de repetição”. Os atos constitutivos não surgem a priori, como ela alega acontecer nos modelos teatrais ou fenomenológicos, mas na construção de uma identidade ilusória, como é possível

¹²⁵ BUTLER, Judith. **Performative acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory**. The John Hopkins University Press, 1988. p. 519. [No original: Gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts precede; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a stylized repetition of acts.]

¹²⁶ Ibidem. p. 520. [No original: “If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style”.]

perceber quando diz que “entenderei atos constitutivos não apenas constituindo a identidade do ator, mas como constituindo essa identidade como uma ilusão convincente, uma crença num objeto”¹²⁷ (BUTLER, 1988, p. 520). É com esta identificação ilusória que Butler vai além do pensamento do sujeito constituinte austiniano, instaurando uma transição instável ou temporária que amplifica o sentido da performatividade, ela diz:

O gênero não pode ser entendido como um papel que tanto expressa ou disfarça um “eu” interior, seja esse “eu” concebido como sexuado ou não. Como performance que é performativa, gênero é um “ato”, amplamente interpretado, que constrói a ficção social de sua própria interioridade psicológica/ psicologia interior.¹²⁸

Como Judith Butler já apontou, para além de ser culturalmente construído ou de ser um dado natural, o gênero é uma performance social. Para ela, “a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuais e gêneros culturalmente construídos”, significando que “quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o gênero se torna um artifício fluido livre, com a consequência que o homem e o masculino podem tão facilmente significar um corpo feminino ou um masculino, e a mulher e o feminino um corpo masculino tão facilmente quando um feminino.”¹²⁹ (Butler, 1990, p. 6). Neste sentido vale considerar como e quanto o performativo de gênero contribuiu para alterar a percepção e o uso político dos espaços. Como a arquitetura constrói a categoria de gênero? Como a arquitetura constrói a categoria de sexo? Como ela performa um corpo de gênero? | **figura 4** |

¹²⁷ Ibidem. p. 520. [No original: “I will understand constituting acts not only as constituting the identity of the actor, but as constituting that identity as a compelling illusion, an object belief”.]

¹²⁸ Ibidem. p. 528. [No original: Gender cannot be understood as a role which either expresses or disguises an interior ‘self’, whether that ‘self’ is conceived as sexed or not. As performance which is performative, gender is an ‘act’, broadly construed, which constructs the social fiction of its own psychological interiority.]

¹²⁹ BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.



| **figura 4** | Louise Bourgeois, *Femme Maison* – 1947, 1984.

Faz uma interseção entre a subjetividade feminina e a arquitetura evocando espaços de proteção, segurança, perigo ou medo.

3. A casa como performance

Preciado nos apresentou o playboy que praticava uma performatividade masculina e uma performatividade arquitetônica e poderíamos dizer que os “códigos performativos de produção de identidade”, ou os códigos visuais de representação de masculinidade de Niemeyer, estão em transição, no limiar da feminilidade, refutando a visão naturalista de masculinidade em prol de uma masculinidade construída.¹³⁰ A partir disso, o que se produz neste campo de ações do desejo e como pensar outros modos de agir no mundo?

Como a casa pode evidenciar a ação performativa do desejo, originalmente atrelada aos fazeres do corpo? Comer, limpar, dormir, descansar, trabalhar e todas as demais ações domésticas que, nos tempos atuais, se misturam à vida pública, conferindo a domesticidade um estatuto de espetáculo ou de uma co-vivência com estranhos, mediada pelos dispositivos tecnológicos?

Se podemos dizer que a casa é não só um instrumento de bio-poder, para ficarmos com Foucault, como um instrumento de prazer, como ela organiza o prazer e o desejo, como essas ações são distribuídas no espaço? Se o espaço térreo da casa pode ser considerado o espaço de liberdade masculino, poderia-se pensar que é pelos seus rastros que se encontra a ação performada por essa masculinidade. Neste sentido, Canoas não é

¹³⁰ PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia**. Tradução Maria Paula Gurgel Robeiro. São Paulo, SP: N-1 Edições. 2020. p. 41.

apenas festejar; seduzir; mergulhar; flertar; brincar; imaginar; sonhar; encontrar; se relacionar, ou mesmo gozar dos prazeres masculinos contidos na Belle Époque e permitidos com o projeto moderno. Se alguns vocabulários do desejo tenham ficado invisíveis pelas ações de certa modernidade, talvez seja o momento de pensar outras ações constitutivas do espaço e imaginar outras:

Libertar/ Recalcar/ Revelar/ Esconder/ Reprimir/ Receber/ Dar/ Partir/ Gemer/ Seduzir/ Desejar/ Meter/ Reproduzir/ Sentir/ Romper/ Penetrar/ Entrar/ Comer/ Atravessar/ Gozar/ Abortar/ Parir/ Tencionar/ Apertar/ Acariciar/ Transar/ Apoiar/ Abraçar/ Encostar/ Casar/ Chupar/ Massagear/ Expelir/ Cuspir/ Engasgar/ Piscar/ Flertar/ Enrolar/ Contratar/ Encontrar/ Divorciar/ Separar/ Dar match/ Paquerar/ Erotizar/ Despir/ Desfazer/ Arranhar/ Lamber/ Negar/ Aceitar/ Reproduzir/ Expelir/ Amar.

Se o artista pós-minimalista americano Richard Serra disse, em determinado momento, que “desenho é um verbo” (*drawing is a verb*), com a sua lista de verbos¹³¹, talvez com isso, tenha indicado um contradispositivo possível à casa: Verbalizar é desenhar.

A casa não seria mais abordada como uma estrutura meramente espacial ou arquitetônica, mas construída como um contradispositivo que altera o modo de habitar levando em consideração os atos de fala.

Womanhouse, por exemplo, foi um projeto feminista de instalação artística e performance organizado por Judy Chicago e Miriam Shapiro que transformou, em 1972, uma mansão vitoriana abandonada em Hollywood em espaço para provocações artísticas onde mulheres artistas, professoras e estudantes, colaboraram ocupando o espaço com temas relacionados a estereótipos sobre a casa, a domesticidade e o feminino. Na década de 1970, sexo e trabalho doméstico eram temas recorrentes e Los Angeles o epicentro do movimento feminista. Foi na California Institute of the Arts (CalArts) onde a dupla de artistas estabeleceu um programa de arte feminista de forma a expor o sexismo e a opressão da cultura americana.

¹³¹ Como referência ao trabalho “The Verb List” (1967-68), de Richard Serra, a partir do que ele chamou de ações para se relacionar com si mesmo, com material, com lugar, e processo”. Ele seleciona verbos como rolar, dobrar, abrir, remover, expandir, modular, reparar, descartar, colecionar.



| **figura 5** | The original *Womanhouse* exhibition catalogue, designed by Sheila de Bretteville. Courtesy of the Through the Flower Archive.



| **figura 6** | *Judy Chicago e Miriam Shapiro, Womanhouse – dinner party (1979).*

| **figura 7** | Exterior da ocupação *Womanhouse*, em Los Angeles; de cima para baixo: Janice Lester, Robin Schiff, Miriam Schapiro, Susan Fraser, na frente: Christine Rush. Dos arquivos de Miriam Schapiro.

Fazia parte do programa ensinar as mulheres a usarem ferramentas de trabalho e técnicas de construção com a perspectiva de ganharem confiança sobre o fazer artístico e o fazer da construção do ambiente da casa. Para Schapiro e Chicago, esta performance de ocupação da mansão abandonada era uma forma de reivindicar às mulheres o seu poder sobre suas ações, através da renovação da casa, que incluía pintura, troca das esquadrias, reforma na elétrica, limpeza, renovação das paredes e demais ações necessárias à transformação do espaço.

Para além de um feminino que aponta e lida com o espaço doméstico de forma a sublinhar características e opressões históricas explícitas ao sexo de nascença, perceber na experimentação em grupo a subversão voraz de uma mansão é no mínimo transformador.

Ainda que seu interior tenha sido ocupado com objetos reconhecidamente atrelados ao universo feminino de séculos de opressão patriarcal de forma a profaná-los,

subvertê-los, ou exagerá-los, o impacto da imagem que mostra o seu exterior com o acúmulo de objetos na calçada, confere uma outra radicalidade – desviante da sua concepção como ornamento, desviante da repetição do ato de expor, desviante da construção de um outro corpo, desviante do sujeito constituinte e sua construção de mundo: é um desabitar¹³² – um desabitar a construção moderna do prazer e do desejo?

No recentemente publicado *Um Apartamento em Urano*, o filósofo e artista trans Paul Preciado, através de uma série de crônicas escritas para o jornal Libertación, escava o lugar da performatividade de gênero nos discursos culturais através do conceito de transição. Como vimos, se a prática da performatividade de gênero aponta outros caminhos para a arquitetura, na Casa das Canoas, Niemeyer apontou um sujeito moderno livre nas suas tentativas de transição, mesmo que nos limites da divisão sexo-gênero da metade do século vinte. No entanto, transitar é também refutar a divisão sexual que produz uma série de violências na construção do gênero como identidade fixa. Performar é permitir que o corpo reivindique uma possibilidade infinita de ser no mundo, negadas com a fixa construção de gênero – um corpo vivo na sua humanidade.

Eu ousaria dizer inclusive que os processos de transição são os que permitem compreender melhor a transformação política mundial que estamos enfrentando. A mudança de sexo e a imigração são duas práticas de transição que, questionando a arquitetura política e jurídica do colonialismo patriarcal, da diferença sexual e do Estado-Nação, situam um corpo humano vivo nos limites da cidadania, talvez até daquilo que entendemos por humanidade.

Se a arquitetura do corpo é política¹³³, o corpo e a casa ao ativarem as transições implícitas à humanidade talvez expandam uma multiplicidade de modos de habitar no mundo – o corpo da arquitetura deve estar político em transição. O contradispositivo performativo é a tentativa de um devir, senão livre, ao menos mais imaginativo da realidade. Seja pela Casa das Canoas, pelo corpo de Flavio de Carvalho, pela casa de Beauvoir, pela mansão coletiva de Schapiro, Chicago e do Movimento Feminista, pela mansão da Playboy ou pelo apartamento utópico de Preciado, “devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula”¹³⁴. | **figuras 8 e 9** |

¹³² Aqui faço alusão ao trabalho “Des-Habitat” de Paulo Tavares.

¹³³ PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual. Práticas Subversivas de identidade sexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

¹³⁴ DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1977. p. 11.



| **figura 8** | Louise Bourgeois, vestindo a sua escultura de látex Avenza (1968-1969), fotografia de Peter Moore, 1975.

| **figura 9** | Casa das Canoas em processo de construção com pedreiros em ação na obra, e ao lado, a escultura “O Abraço”, de Ceschiatti – autor desconhecido.

4

Reflexões finais

De modo algum seria possível encontrar um final ou desfecho para a análise da Casa das Canoas. Mesmo com a vasta literatura possível de se encontrar, de um arquiteto que viveu e produziu tanto, não só fica impossível fechar a sua obra numa conclusão definitiva, como se pretendeu aqui abri-la para outras análises e outras reflexões, ainda pouco comentadas.

Essa dissertação caminhou, ao longo destes sete capítulos, por conceitos muito complexos que precisariam de maior atenção e desdobramentos. É preciso ser lido pela ótica da imaginação e da especulação a partir da experiência autobiográfica vivida no local.

O que essa breve pesquisa sobre a Casa das Canoas mostrou, num primeiro momento, é que sua relação com os afetos precisa ser reposicionada dentro de um contexto moderno-patriarcal que não só legitima como assegura a obra de Niemeyer num lugar congelado na história.

A dificuldade de acesso ao seu acervo configura, por um lado, a cristalização de sua obra no tempo, ao mesmo tempo que se faz necessário ensaiar, fabular e especular mais a respeito de seu imaginário, mesmo com a dificuldade de acesso aos seus arquivos. Nesse sentido, foi essa a intenção deste trabalho – uma leitura por associações de imagens, de narrativas e construções de imaginário, que de forma caleidoscópica ou afetiva – a partir da metodologia do Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, configura uma outra forma de olhar para a casa dentro das lacunas existentes.

Pode-se dizer que a casa é além de um avatar de uma feminilidade em movimento, curva, típica das imagens do Atlas Mnemosyne de Warburg ou da construção de feminilidade clássica, ela é constituída também de uma rígida matriz ortogonal, hierárquica e rigorosa podendo ser vista nas plantas e nos cortes, bem como pela construção moderna da família patriarcal, endossada pela Era Vargas através da “mulher do lar”.

Pelo texto “A colonização do feminino” pode-se dizer que apesar do arquiteto ter sido configurado dentro do Movimento Moderno brasileiro do século vinte, ainda perduram algumas linguagens associáveis ao romantismo artístico europeu com uma forte tradição de nus, quanto de idealização da mulher e de voyeurismo masculino. Essa construção da casa como paisagem romântica a partir da minha leitura do feminino na

casa convive com outras estratégias usadas pelos arquitetos modernos do período – da janela em fita aos pilotis, podendo ser lido como mais um dos pontos, adicionados pelo arquiteto ao longo de sua arquitetura.

Já no texto “O Cafajeste e a Playmate”, fica claro o mecanismo midiático masculino inerente à prática da arquitetura moderna, a partir da leitura de Beatriz Colomina e Paul Preciado. Esse mecanismo é acionado não só no espaço construído de sua arquitetura, como pelos desenhos, pelas esculturas, pelas parcerias, quanto pelos móveis, pelos códigos sexuais e de gênero performados pelo arquiteto, estreitando sua entrada nos circuitos de fazer política, conferindo ao arquiteto mais poder.

A sedução é imperante ao meio e pode ser incluído como uma categoria moderna de se fazer arquitetura. As relações são construídas através de afetos que também fazem parte da prática projetiva. E nesse sentido, apesar de pouco estudado e merecendo maior atenção para possíveis desdobramentos, os afetos da casa parecem ser manifestados pela relação entre homens.

A fraternidade patriarcal entre Niemeyer e os demais homens da modernidade mostra que a arquitetura faz parte de um campo maior de condutas humanas. O sistema construído, reproduzido e aceito não pode ser pensado como meramente morfológico, material ou tipológico. As relações, os afetos e as ações no espaço são constitutivas de uma performatividade arquitetônica “ativa”, e com elas ensaiam poderes, abrem discursos, tencionam corpos, direcionam o olhar, experimentam e influenciam politicamente outras formas de ser e estar no mundo.

“A exposição como corpo político” evidencia também que a casa como museu de arte e escultura foi uma estratégia, uma tecnologia criada que coloca prazer, liberdade e poder como constituintes da prática masculina dos arquitetos da década de 1950 quando lidos transversalmente com a influência que o império Playboy teve não só na arquitetura norte-americana como na brasileira. E com isso, acredito que a Casa das Canoas pode ser configurada como uma das primeiras utopias sexuais da modernidade, talvez inclusive anterior ao império arquitetônico multi-midiático de Hugh Hefner nos Estados Unidos.

Acredito que a hipótese encontrada, ao longo desse processo de escrita, de Niemeyer ter criado um império multimídia a partir de uma utopia sexual sedimentada em sua própria casa pessoal é válida. E, a partir da casa, ter narrado com ela, a defesa pelo império das curvas livres também é verdadeira, pois vem a reboque de um regime opressor de difusão de uma narrativa fundamentalmente patriarcal e sexista, que biologiza

e tropicaliza a mulher carioca, a confinando numa naturalização de seu corpo, como meramente reprodutor.

Já nos encaminhamentos finais, no texto “A casa como performance” pode-se dizer que a casa performa socialmente uma masculinidade patriarcal presa nos moldes de liberdade exercitados pelos homens pioneiros do Movimento Moderno da metade do século vinte. A partir da leitura de J. Austin e Judith Butler, a casa faculta o prazer masculino, dentro de uma lógica voyeurística onde o homem detém o poder da ação, enquanto a mulher é construída para ser vista, contemplada na sua passividade.

Em “Corpos dóceis, corpos duros, corpos disciplinados”, percebo que o desenho do corpo é claramente um projeto de sociedade. Se por um lado a construção anatômica da casa a torna num ser animado, como suporte de identificação para as ações humanas, diferente do que se instaurou em contextos mais abstratos do racionalismo moderno, por outro, constrói um tipo de corpo que não dá conta das sujeições históricas construídas através da relação de dominação e submissão existentes no contexto sexista brasileiro.

A casa se apresenta como forma sensual, da sensualidade das narrativas fundantes de feminilidade, mas esconde outras performatividades, mais próximas das relações de poder e dos regimes disciplinares que Foucault e Preciado nos apresentam como leitura, a partir da persistência de um modelo tipológico também rigoroso.

Percebo também algumas lacunas na escrita, que precisariam de maior atenção em um segundo momento de revisão da escrita e dos argumentos apresentados. A relação entre colonialidade, racismo e sexismo, apesar de um aspecto fundamental para se pensar Brasil hoje deixou alguns vazios no texto que merecem maior atenção, a exemplo da inclusão das reflexões de Lélia Gonzalez, Audre Lorde e bell hooks.

Neste sentido, é importante atualizar a obra de Niemeyer, que em nenhum modo a dificuldade de acesso ao acervo e aos arquivos históricos contribuem para uma reflexão mais aprofundada. No mínimo corroboram para manter seu projeto fixo no tempo, como um herói demiurgo, de boas intenções, antes, amante das mulheres, dos amigos, do país e por último, mas não menos importante, de sua arquitetura.

Por fim, é preciso deslocar as afetividades porque é na construção de afeto que parte da produção arquitetônica se dá. Percebo, com a própria entrega ao texto que a minha escrita estará sempre em movimento, buscando outros parentescos e outras formas de construir estados temporários. Neste sentido, minha proposta não deve ser tomada como verdade ou como definitiva, mas como uma experimentação imaginativa e transitiva, com muitos outros desdobramentos possíveis.

5

referências bibliográficas

ALTBERG, A; MENEGUETTI, M; KOZLOWSKI, G. *8 Reações para o Depois*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura*. São Paulo, Vol. 22, nº1, jan/jun 2014.

APTER, Emily; PIETZ, William (org.). *Fetishism as cultural discourse*. New York: Cornell University Press, 1993.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer: Palavras e ação*. Trad. de Danilo de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: P&PM, 1897.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Vol. 1. Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4ª edição. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. *Performative acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. The John Hopkins University Press, 1988.

CARRANZA, Ricardo & CARRANZA, Edite G. R. 2005. *Paço Municipal de São Paulo-1952 – Oscar Niemeyer e equipe*. Revista Academia Belas Artes, v. 1 (:1-2).

COLOMINA, Beatriz. (orgs.). *Sexuality & Space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992.

_____. The Split wall: Domestic Voyeurism. In: COLOMINA, Beatriz (orgs.) *Sexuality & Space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992.

_____. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. The MIT Press, 1994.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Martins, 1949.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

- _____. *Ouvrir Venus: Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.
- DURAND, José Carlos; SALVATORI, Elena. Por uma nova agenda de pesquisa em torno de Oscar Niemeyer. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 130.06, Vitruvius, mar. 2011. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.130/3800>>.
- FOUCAULT, Michael. *Docile-Bodies in Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translation by Alan Sheridan. New York: Vintage Books. Second Edition, 1995.
- _____. The use of pleasure. In *The History of Sexuality* (Vol. 2). Translation by Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990.
- GUERRA, Abilio. *Arquitetura e natureza*. São Paulo: Brasil 01, 2016.
- GUERRA, Abilio; CASTROVIEJO RIBEIRO, Alessandro José . Casas brasileiras do século XX. *Arquitextos*. São Paulo, ano 07, n. 074.01, Vitruvius, jul. 2006. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335>, acessado em março de 2021>
- GUIMARÃES, Tamar. *Um Homem Chamado Amor: lendo Xavier*. Rio de Janeiro: Capacete Produções, 2010.
- GROSZ, Elizabeth. Bodies-Cities in COLOMINA, Beatriz. *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992.
- HAYDEN, Dolores. *The Grand domestic revolution: a history of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods and Cities*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1981.
- HOOKS, Bell. *Ensinando a Transgredir: A educação como prática da liberdade*. [Trad. Marcelo Brandão Cipolla]. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CLARK, Kenneth. *The Nude: A study in ideal form*. New Jersey: Princeton University Press. 1953.
- LEONIDIO, Otavio. Mundos de Ação: arte e arquitetura depois da política. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 14. n. 26, jan-jun/2020, p.366-440. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/355>.
- LERNER, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. Vol. 1. New York: Oxford University Press, 1986.
- LORDE, Audre. *The Uses of the Erotic: The erotic as Power*, in *Sister Outsider*. Berkeley: The Crossing Press Feminist Series, 1978.
- MENEGUETTI, Mariana. Broken Love Machine or How to Live a Great Love. *Cartha Magazine: Invisible Structures Special Issue*, n. 14. mar/2020. Disponível em:

<https://www.carthamagazine.com/wp-content/uploads/2021/03/CARTHA_2020_INVISIBLE-STRUCTURES_Mariana-Meneguetti.pdf> Acesso em mar. 2020.

NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: Memórias*. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Revan. 2000.

_____. Playboy entrevista Oscar Niemeyer. Entrevista concedida a Zuenir Ventura. *Playboy*. São Paulo, número 185, p. 39 à 58, Novembro de 1990.

NOVAIS, Fernando A(org.); MELLO E SOUZA, Laura de(org.). *História da Vida Privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PLATÃO. *O Banquete*. [Tradução, posfácio e notas de José Cavalcante de Souza]. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016.

PRECIADO, Beatriz. *Gender, Sexuality, and Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy*. (Dissertation) Faculty of Princeton University. Degree of Doctor of Philosophy. 2013.

_____. Manifesto Contrassexual. Práticas Subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. *Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia*. Tradução Maria Paula Gurgel Robeiro. São Paulo, SP: N-1 Edições. 2020.

_____. *Pornotopia: An Essay on Playboy's Architecture and Biopolitics*. Zone Books, 2014.

_____. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução Maria Paula Gurgel Pinheiro. 1ª Edição. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2018.

_____. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução Eliana Aguiar; Prefácio Virginie Despentes. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RANDA, Julieta; KUAN WOOD, Brian; CAIN-NIELSON, Kaye, SQUIBB, Stephen; VIDOKLE, Anton (orgs.). *What's Love (or Care, Intimacy, Warmth, Affection) Got to Do with It?* Berlin: Sternberg Press, 2017.

ROLNIK, Raquel. *Esferas da Insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*. 1ª Edição. São Paulo: N-1 Edições. 2018.

ROSE, Gillian. *Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press, 1993.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAVARES, Paulo. *Des-Habitat: Revista das artes no Brasil*. 2ª Ed. Berlim: K-Verlag, 2019.

WISNIK, Guilherme. Bossa nova beat: the symbiosis between Brazilian architecture and music. *The Architectural Review*. Outubro de 2019. Disponível em <<https://www.architectural-review.com/essays/bossa-nova-beat-the-symbiosis-between-brazilian-architecture-and-music>> Acesso em março de 2021.

links

COLOMINA, Beatriz. *Playboy, talking in bed and the secret life of architecture: Beatriz Colomina at the W Awards 2020*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-ulPhlhHRs>. Acesso em 20 de Julho de 2020.