



EIXO TEMÁTICO:

- | | | |
|---|--|--|
| <input type="checkbox"/> Ambiente e Sustentabilidade | <input checked="" type="checkbox"/> Crítica, Documentação e Reflexão | <input type="checkbox"/> Espaço Público e Cidadania |
| <input type="checkbox"/> Habitação e Direito à Cidade | <input type="checkbox"/> Infraestrutura e Mobilidade | <input type="checkbox"/> Novos processos e novas tecnologias |
| <input type="checkbox"/> Patrimônio, Cultura e Identidade | | |

Imaginárias Arquiteturas Aéreas: Atlantes, Cariátides e o Guerreiro Alagoano

Aerial Imaginary Architectures: Atlantis, Caryatids and the “Guerreiro Alagoano”

Imaginarias Arquitecturas Aéreas: Atlantes, Cariátides y el “Guerreiro Alagoano”

ROZESTRATEN, Artur Simões

Professor Doutor, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, USP – FAU, São Paulo, SP,
Brasil; e-mail: artur.rozestraten@usp.br



Imaginárias Arquiteturas Aéreas: Atlantes, Cariátides e o Guerreiro Alagoano

Aerial Imaginary Architectures: Atlantis, Caryatids and the “Guerreiro Alagoano”

Imaginarias Arquitecturas Aéreas: Atlantes, Cariátides y el “Guerreiro Alagoano”

RESUMO

Esta comunicação apresenta reflexões sobre o imaginário do corpo humano como sustentáculo da arquitetura a partir dos modelos arquitetônicos presentes nos chapéus dos 'brincantes' do Auto Natalino do Guerreiro Alagoano. A partir deste tema específico, desenvolve-se uma revisão metodológica dos fundamentos advindos do campo de estudos do imaginário – especialmente de Gaston Bachelard e Gilbert Durand – por meio de organizações exploratórias de conjuntos de imagens pertinentes ao motivo em pauta. Esta comunicação relaciona-se à pesquisa “Representações da arquitetura no Pará e em Alagoas: um estudo sobre as interações entre a arquitetura vernacular e o imaginário arquitetônico” que recebe apoio do CNPq 404132/2012-0.

PALAVRAS-CHAVE: Guerreiro alagoano, representações da arquitetura, modelos arquitetônicos, imaginário

ABSTRACT

This paper presents reflections on the imaginary of the human body as architecture's support considering the architectural models hats of the “brincantes” at the “Guerreiro Alagoano” Christmas Act. From this specific topic, a methodological review of the imaginary studies fundamentals - especially Gaston Bachelard's and Gilbert Durand's – is proposed based on exploratory image sets. This paper is related to the research “Representations of architecture at Pará and Alagoas: a study of the interactions between the vernacular architecture and the architectural imaginary” with the CNPq support (404132/2012-0).

KEY-WORDS: Guerreiro alagoano, architectural representation, architectural models, imaginary

RESUMEN

Este artículo presenta reflexiones sobre el imaginario del cuerpo humano como sostén de la arquitectura a partir de los modelos arquitectónicos presentes en los sombreros de los “brincantes” del Acto Navideño del “Guerreiro Alagoano”. A partir de este tema, se propone una revisión metodológica de los fundamentos propuestos por los estudios del imaginario – en especial Gaston Bachelard y Gilbert Durand - y se llevan a cabo organizaciones exploratorias de conjuntos de imágenes pertinentes al tema. Esta comunicación se refiere a la investigación “Representaciones de la arquitectura en Pará y Alagoas: un estudio de las interacciones entre la arquitectura vernácula y el imaginario arquitectónico” con el apoyo del CNPq 404132/2012-0.

PALABRAS-CLAVE: Guerreiro alagoano, representaciones de la arquitectura, modelos arquitectónicos, imaginario

1. INTRODUÇÃO

Cabe, de início, expor uma contradição interna deste trabalho. É um estudo sobre imagens que se apresenta aqui, impresso, sem figuras, o que deve ser justificado. Em primeiro lugar, justifica-se tal ausência como uma provocação à imaginação. O que é legítimo, conforme a própria tradição de estudos do imaginário. Em segundo lugar, por entender que a relação entre texto-escrito e apresentação audiovisual é complementar, não-redundante ou espelhada, o que não parece ser habitual nos encontros científicos, mas valeria a pena explorar nesta ocasião. Esta relação só se conforma plenamente no momento mesmo da exposição do trabalho no encontro. Passado este momento, fica a memória do texto como documento intencionalmente incompleto. Outro aspecto que justifica a ausência de imagens é que este trabalho explora experimentalmente séries de imagens de difícil adaptação às normas editoriais e aos limites dos arquivos eletrônicos vigentes, o que conduziu a uma tomada de posição extrema: na impossibilidade de se apresentar toda a série de imagens, optou-se por não se apresentar nenhuma imagem. O que é uma justificativa criticável, certamente. Mas tal posição é também uma estratégia experimental. Talvez por uma incômoda ausência, se faça mais sensível algo supostamente óbvio: o papel imprescindível das imagens visíveis no âmbito dos estudos do imaginário.

Este trabalho propõe uma investigação metodológica como ensaio explorando a aproximação, organização e proposição de interpretações sobre um tema que se posiciona no âmbito dos estudos do imaginário da arquitetura.

O tema em pauta são as representações em forma de arquitetura – igrejas, zigurates e casas – que comparecem nos chapéus dos brincantes do Guerreiro alagoano, Auto natalino característico do folclore deste estado do Nordeste do Brasil. Desde 2010, este tema tem sido estudado pelo Grupo de Pesquisa CNPq 'Representações: imaginário e tecnologia', coordenado pelo autor, que congrega pesquisadores da FAUUSP¹ e da FAUUFPA, articulados hoje em torno da pesquisa "Representações da Arquitetura no Pará e em Alagoas: um estudo sobre as interações entre a arquitetura vernacular e o imaginário arquitetônico" - CNPq 404132/2012-0.

O ponto de partida das reflexões propostas é o modo como se apresentam em cena no Auto do Guerreiro as representações da arquitetura e, a partir daí, o reconhecimento de padrões que tipificam este motivo artístico. A partir desta descrição, a investigação pretende aprofundar o estudo das relações que articulariam estas expressões particulares do folclore alagoano a uma certa constelação de imagens com base nas fundamentações conceituais propostas por Gilbert Durand em 'As Estruturas Antropológicas do Imaginário' (1997).

Compõem esta constelação imaginária, imagens artísticas – como Atlantes e Cariátides – e também imagens antropológicas – fotografias e frames de filmes – que registram ações humanas individuais e coletivas: movimentos de corpo, gestos, indumentária, interações sociais, interações com objetos, etc.

1 Os pesquisadores associados aos estudos realizados sobre o Guerreiro Alagoano nos últimos dois anos são: a Profa. Dra. Karina Oliveira Leitão, a mestranda Arq. Daniele Queiroz dos Santos e o arquiteto Gabriel Negri Nilson.

Do ponto de vista metodológico, se buscará explorar o caráter pluridimensional, espacial, da metáfora astronômica – da constelação de imagens para Durand (1997) e da abóbada celeste de imagens para Warburg (2003) –, ponderando e comparando-a à metáfora potamológica ou hidrográfica de Durand (2004).

A convocação de imagens para a construção de um conjunto se pauta por relações de semelhança e por um tensionamento desta similaridade ou analogia aos limites da dessemelhança, da inversão de sentidos, compreendendo o caráter propriamente simbólico, dinâmico, divergente/convergente e evasivo/centrípeto do imaginário. Consideram-se, portanto, o arquétipo, o tipo, o contra-tipo, o atípico e seus desdobramentos e derivações mais próximos e mais distantes. Com isto, não se busca uma hermenêutica desveladora que encerre o fenômeno em uma suposta interpretação final. O que se pretende é constituir um campo de relações entre imagens sobre o qual é possível experimentar aproximações com caráter interrogativo, especulativo, propondo associações, agrupamentos, vínculos, proximidades e distanciamentos.

Grosso modo, o Auto Natalino do Guerreiro Alagoano é um rito de celebração do nascimento do deus-menino Jesus, e envolve a performance de um grupo organizado, de base familiar, que, trajados e ensaiados, 'brincam' o Auto. Entre meados de Dezembro e o Dia de Reis (06 de Janeiro) o Auto promove a ruptura ritualística do transcurso do tempo e a 'abrigão' do início de um outro tempo, consagrado à Natividade. O Guerreiro apresenta-se como um corpo coletivo a promover uma dança-luta primordial entre as forças do bem e do mal em um 'teatro do mundo'² no qual se deve realizar a passagem pela escuridão da noite, enfrentando monstros e a própria morte para assegurar a ressurreição da vida. Encontram-se em cena mestres, contra-mestres, embaixadores, rainhas, a Lira, o índio Peri, a estrela-de-prata, estrela-de-ouro, a sereia, o boi, o zabelê, o lobisomem, etc. As letras dos cantos convocam ainda outras entidades pertinentes à totalidade do rito e se abrem ao improviso: santos, a virgem, os alemães, os americanos, os personagens locais, políticos, etc.

O Guerreiro Alagoano é um Auto natalino moderno, inventado entre a década de 1920 e 1930, embora pareça ser à primeira vista, uma expressão folclórica colonial. Não há registro na literatura específica de sua manifestação antes do primeiro quartel do século XX. Tudo indica que se trata de uma encenação festiva urbana, fomentada na capital Maceió, provavelmente no bairro de Bebedouro às margens da Lagoa Mundaú, para a qual convergiram elementos vários de outras expressões folclóricas como o Reisado, o Auto de Caboclinhos, e o Bumba-meu-boi.

A música, a dança, os cânticos, as 'palavras-mágicas', as cores, os adereços, as espadas são elementos indispensáveis para que os figurantes possam atravessar a noite, entre o pôr e o nascer do sol, munidos de luz e calor. Contra a ausência de luz, o medo e a expectativa de morte que reside nas trevas, o Guerreiro deve estar protegido por guizos, fitas coloridas, espelhos, tambores, tecidos estampados, miçangas.

As arquiteturas também compõem este 'teatro do mundo'. Igrejas – ditas Catedrais -, zigurates e pequenas casas figuram como chapéus ornamentados. Constrói-se assim a paisagem comum do mundo dos deuses e do mundo dos homens: seus templos-casa. A transformação destes

2 Apropriação em português da expressão latina *theatrum mundi*, o grande teatro do mundo, que indica intenções cenográficas abrangentes que intencionam sintetizar no palco, de modo alegórico, a complexidade e a diversidade do mundo.

modelos arquitetônicos em chapéus é conveniente para quem baila. As mãos ficam livres para portar espadas, tocar pandeiro, equilibrar os giros e bater palmas. Corpo e arquitetura vem a compor um só corpo alto que dança. Define-se assim o motivo artístico típico do Guerreiro Alagoano: o corpo que, bailando, sustenta no alto, sobre sua cabeça, uma casa. A casa é, em suma, o tema de fundo de toda construção humana. Pode se dizer que não é outro, enfim, o tema fundamental da arquitetura: a casa.

O fato de sustentar uma representação de arquitetura vincula os brincantes do Guerreiro ao motivo artístico do 'portador do modelo de arquitetura', que tem origens remotas no mundo antigo junto à Bacia do Mediterrâneo e se desenvolveu entre o século VI e o século XII no Império Bizantino e na Europa Medieval (ROZESTRATEN, 2007). Entretanto, a condição específica de sustentar uma arquitetura sobre a cabeça aproxima a figuração do Guerreiro ao imaginário do próprio corpo como sustentáculo da arquitetura: Atlantes e Cariátides.

Se por um lado há uma analogia formal de aproximação entre o Guerreiro, Atlantes e Cariátides, há também, por outro lado, uma distinção significativa a ser considerada.

Atlantes e Cariátides estão aparentemente subjugados. Ambos resistem firmes às forças de esmagamento. Mas suas condições não são exatamente idênticas.

Os primeiros derivam do Titã Atlas condenado por Zeus a sustentar Urano, a abóbada celeste, separando-o de Gaia, e evitando, assim, a continuidade de sua conjunção carnal primordial. A partir do mito, derivações apresentam Atlantes ou *Telamones* sustentando não exatamente a esfera celeste, mas o globo terrestre. Tais figuras masculinas evidenciam em músculos sua força física e em suas expressões faciais seu esforço sobrehumano na tarefa de sustentar os céus, ou os elementos arquitetônicos que os substituem. Nos edifícios, os Atlantes apresentam-se em geral como fustes de pilastras sustentando capitéis e cornijas que, por sua vez, sustentam frontões e domos.

Já as Cariátides, segundo Vitruvius (1999. Livro I, 1, p: 50), seriam as mulheres da cidade grega de Cária (*Caryae*) tomadas como escravas. Esta é uma versão da apropriação histórica do corpo da mulher como esteio ou coluna de arquiteturas. Mas não é a única. Há outras linhas genealógicas possíveis que associam esta representação da mulher que sustenta a casa às *korai* (estátuas votivas, plural de *kore*), por exemplo. Ou ainda às divindades femininas que sustentam a própria Natureza - e por extensão também arquiteturas - com seus corpos, como a Deusa de Porodin, a Mgua Minóica (de braços levantados), a Cibele Anatoliana, Ártemis³ Efésia, com desdobramentos posteriores na Cibele Imperial Romana, por exemplo. Embora estejam estáticas, não há esforço físico visível nas Cariátides, nem tampouco nas deusas-esteio.

Quem sustenta afinal a arquitrave do pórtico do Erecteion na acrópole ateniense? Escravas ativas ou Serenas *korai*, com olhar hipnótico e um discreto balanço de quadris?

Considerando o desalinhamento dos pés destas Cariátides do Erecteion, com uma perna ligeiramente à frente da outra, os braços pendentes, a arquitrave apoiada apenas na cabeça, além do caimento da túnica (*peplos*) e da expressão facial centrada com olhar fixo, são características que reforçam a caracterização como *korai*.

Esta espécie de memória de movimento resiste ainda no corpo petrificado das Cariátides. Sua condição estática é intensificada assim. Como se a relação carnal com arquitetura exigisse uma

3 Em sua descrição da Grécia (III,10,7), Pausanias (2002) associa a região de *Caryae* ao culto de Ártemis.



entrega mortal que abdica do movimento – de modo visível e inequívoco - para que se possa, então, resistir juntos ao tempo.

Sob o peso da arquitetura, manifestam-se e atuam a poética do esmagamento, o devaneio petrificante, um certo 'complexo de Medusa' ou vontade de 'medusar' e, como não poderia deixar de ser, também seus opostos despetrificantes (BACHELARD, 1991).

Bachelard explora, aliás, justamente as ambivalências postas nesta condição de passagem entre o corpo petrificado-imóvel-morto e animado-móvel-vivo:

Evidentemente, pretendemos aqui apenas indicar, em suas formas literárias, os mitos tão numerosos da *estátua animada*, tantas vezes reproduzido pelo folclore. Nossa tarefa, repetimos, só tem sentido se for limitada. Equivale a mostrar que a imagem que se crê singular é amiúde um velhíssimo mito. Assim, uma estátua é tanto o ser humano imobilizado pela morte como a pedra que quer nascer numa forma humana. O devaneio que contempla uma estátua fica então animado num ritmo de imobilização e de colocação em movimento. Fica naturalmente entregue a uma ambivalência da morte e da vida. (BACHELARD, 1991, p: 182-183)

Uma destas formas literárias poderia ser a que Prosper Mérimée compôs em sua 'A Vênus de Ille' (CALVINO, 2004, p: 241). Outras são as variações das 'baladas da esposa emparedada' do sudeste europeu referenciadas nas oferendas e sacrifícios de fundação ou de construção (DUNDES, 1996). Tais oferendas expressam o entedimento de que há que se entregar uma vida em sacrifício para que um edifício possa se erguer do chão. Há que se doar uma alma que venha a habitar o corpo edificado, animando-o. Este entrelaçamento vital entre uma instância material e uma imaterialidade transcendente que gera um 'ser' fundamenta a noção da concepção da arquitetura e seu respectivo imaginário.

Nas Alagoas, este sacrifício é perpetrado pelos próprios brincantes do Auto que oferecem temporariamente sua energia vital, sua vibração de canto e dança para animar igrejas, casas e zigurates. Suspensas sobre as cabeças, as arquiteturas tem sua condição de peso subvertida. Com o emprego da força do corpo que a sustém no alto, longe da terra, transforma-se a pesada matéria arquitetônica em leveza aérea. Então, a arquitetura se desprende do chão e vem se assentar sobre a cabeça dos homens que dançam, como 'coisa que voa', giram no espaço e encontram os pés do Guerreiro como raízes. A casa agora habita o homem.

A compactação da arquitetura nestes modelos reduzidos portáteis tanto evidencia um potencial cambiante – sua capacidade inerente de vir a concentrar-se ou ampliar-se, transformando-se em outra coisa -, quanto enfatiza sua paradoxal imaterialidade, isto é, no limite de uma superconcentração da matéria, o modelo arquitetônico hiper-reduzido deixaria de ser algo sensível e passaria a ser ideia.

Percebe-se que na aproximação ao tema proposto a noção de habitar é fundamental. Há que se considerar, de início que a relação do homem com o espaço que constrói para habitar é singular, específica. Trata-se de uma relação carnal reiterada diária e continuamente de modo que se torna indistinta de sua condição existencial como homem. Em todas as culturas de todos os lugares e tempos, a relação corpórea do habitar envolve uma modelagem contínua de corpos e imaginários. Um corpo molda o outro, enlaçados pela longa duração do tempo em que se habitam. Afinal, o homem habita e, por isto, também passa a ser habitado por representações deste mundo construído por suas mãos à sua medida. Ao construir espaços para habitar, o homem torna-se construtor de um mundo à sua medida, promove uma cosmogonia antropológica. Espelha-se no que constrói, humaniza os materiais, os nomeia, interage e dialoga com os objetos e lugares construídos por suas mãos e instrumentos. Não

apenas estabiliza o tempo e o espaço para construir o real mas, principalmente, para ampliar o real na medida de sua imaginação de habitante.

A noção fundamental de habitar distingue, aliás, a experiência da arquitetura – como casa e como cidade – das demais experiências artísticas que, em geral, ocorrem nestes próprios domínios espaciais. O diferencial é tanto a extrema proximidade quanto a longa duração sobrepostas em uma relação habitual, reiterada dia a dia, contínua e vital.

É possível habitar uma pintura, uma música ou um filme, temporariamente, inúmeras vezes até, diferentemente a cada vez, mas não com a mesmo vínculo existencial extremo – como *axis mundi* - com que se habita uma casa ou uma cidade. A eventualidade da perda do lugar que se habita evidencia o sentido existencial em questão. Sem o eixo do mundo, não há mais mundo.

Em sua aproximação ao imaginário Bachelard explora as imagens literárias, aquelas que derivam da tradição oral e da literatura. Em verdade, Bachelard, como filósofo e bibliófilo que é, trabalha as palavras que estimulam a imaginação e promovem o brotamento de imagens mentais. Este é também o caminho trilhado por Durand. Seu livro 'As Estruturas Antropológicas do Imaginário' prescinde de imagens. Estas estão propostas na imaginação e na produção dos homens.

Nem Gaston Bachelard, nem Gilbert Durand exploraram o imaginário por meio de imagens visíveis ou gráficas propriamente, como fizeram, por exemplo, Aby Warburg (2003) e André Malraux (2010), de modos distintos, há que se dizer.

Durand fez mesmo restrições à imagem visível em seu ensaio 'O Imaginário' publicado em 1994:

Em primeiro lugar porque ela impõe seu sentido ao espectador passivo, pois a imagem “enlatada” anestesia aos poucos a criatividade individual da imaginação, como já apontava Bachelard ao dar preferência à “imagem literária” sobre qualquer outra imagem icônica mesmo animada como a de um filme. (DURAND, 2004, p: 118)

Considerando tais restrições, há que se perguntar então se não há também leitores passivos. Assim como cabe duvidar da suposição de que a 'criatividade individual da imaginação' tenha sido mesmo reduzida nas gerações expostas à cultura visual do cinema, da televisão, do vídeo e da Internet.

Não deixa de ser notavelmente contraditório que tais considerações partam de um autor-chave dos estudos do imaginário que se esforçou como poucos para legitimar a imagem – tida como a “louca da casa” por uma ampla tradição filosófica – no âmbito dos estudos antropológicos. Ao supor que a imagem literária está a salvo, legitimada no âmbito da cultura moderna, Durand soma sua voz às daqueles que apontam a nova “louca da casa” nas telas dos televisores e monitores de computar. Surpreendentemente, o porta-voz do imaginário não reconheceu nestas expressões visuais a marca daquilo que é humano.

A superficialidade dos juízos e o preconceito expresso por Gilbert Durand na conclusão de seu ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem não são apenas dignos de nota. Devem ser motivadores de uma investigação que revise a natureza da imagem visível a partir de uma posição histórica de início do século XXI.

Este escopo é muito abrangente para esta ocasião. O que se fará aqui é explorar aproximações ao imaginário do Guerreiro com base nas metáforas advindas dos estudos de Gilbert Durand, a

saber: a metáfora da constelação (WARBURG, 2003; DURAND, 1997, p: 43) e a metáfora potamológica da bacia semântica (DURAND, 2004, p: 103).

2. DESENVOLVIMENTO

A primeira dominante de posição característica do ser humano, a postura ereta, vertical, define um esquema (*schème*) fundamental do corpo/objeto/ser que se levanta, se mantém apurado e se sustenta independente em pé.

Em torno deste esquema há uma polarização de imagens convergentes por isomorfismo que pode ser organizado em três vertentes com qualidades opostas:

- imagens que gravitam em torno da estabilidade, da rigidez, da permanência e do repouso;
- imagens que gravitam em torno da instabilidade, da maleabilidade, da alternância e do movimento;
- imagens ambíguas, oscilantes, que exploram condições intermediárias entre as anteriores;

Como antinomia desta primeira dominante, o que abre outro território de interações simbólicas, há o esquema fundamentalmente oposto, o da horizontalidade, do corpo/objeto que se posta deitado, que se estende no chão. Este esquema-negativo gera, por sua vez, uma polarização contraposta à vertical, e reúne imagens convergentes que também pode considerar as três vertentes expostas acima.

A iconografia de Babel, por exemplo, realiza uma interseção entre estas duas dominantes – vertical/horizontal – ao dispor em cena variações da relação entre torre e cidade.

As imagens que tensionam a dominante de posição (vertical ou horizontal) no sentido do movimento, geram uma dilatação, um alargamento do campo simbólico em direção a uma outra dominante dos reflexos primordiais humanos. Aquela dos ritmos cíclicos vitais, relativa aos esquemas motores eróticos, aos movimentos do ato sexual.

Entre a verticalidade e a horizontalidade, interagem continuamente poéticas do ar e da terra (BACHELARD 2009, 2008) interagem continuamente neste domínio simbólico do imaginário do Guerreiro Alagoano, prevalecendo ora uma ora outra com gradações e intensidades variáveis.

A esta dominante natural de posição corresponde uma dominante cultural de interação com o abismo do espaço:

O homem é o animal mais vestido e calçado. Primeiro, a pano e feltro se isola do ar abraço. Depois, a pedra e cal, de paredes trajado, se defende do abismo horizontal do espaço. (MELO NETO, 1997, p:317)

Lembro da vertigem que me acometia quando criança, sob uma noite estrelada, deitado de costas no asfalto frio da rua quando sentia meu corpo vibrar na iminência de uma queda infinita rumo ao profundo abismo do espaço sideral. (O autor)

Frente ao abismo horizontal do espaço são erguidos vedos. Coberturas se postam frente à vertigem vertical do espaço. A estas dominantes culturais correspondem esquemas propriamente arquitetônicos – um esquema horizontal-vedação e outro esquema vertical-cobertura – sendo que cada qual também pode ser organizado conforme as seguintes vertentes do imaginário:

- imagens que gravitam em torno do fechamento, da opacidade, da concavidade e da interioridade;
- imagens que gravitam em torno da abertura, da transparência, da convexidade, da exterioridade;
- imagens ambíguas, oscilantes, que exploram condições intermediárias entre as anteriores;

Na aproximação ao imaginário do brincantes do Guerreiro Alagoano com suas arquiteturas serão considerados os entrelaçamentos entre o imaginário advindo do esquema natural vertical e aquele advindo do esquema cultural da cobertura.

A organização deste imaginário irá considerar uma disposição espacial de imagens que toma como disparador as próprias imagens do Auto. A partir destas imagens do fenômeno, posicionam-se à distâncias imagens arcaicas, arquetípicas, próximas dos mitos primordiais e profundamente enraizadas nas culturas humanas. Destas primeiras brotam as principais vertentes, como desdobramentos e derivações, que vem a formar uma série de variações inclusive as imagens propriamente contemporâneas.

Nesta comunicação, as imagens disparadoras, que determinam o início da aproximação ao Auto do Guerreiro Alagoano e suas representações de arquitetura são fotografias feitas pela equipe de pesquisa da FAUUSP em Maceió em Dezembro de 2010, 2011 e 2012.

Os principais antecedentes desta aproximação são dois ensaios fotográficos anteriores realizados com olhar estrangeiro.

No início da década de 1940, o fotógrafo francês Marcel Gautherot, a serviço do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), fixou em instantâneos as expressões dramáticas dos brincantes do Auto do Guerreiro Alagoano. A partir de então este fenômeno se fez visível para o mundo nas páginas de publicações como a Revista Brasileira de Folclore e o livro 'Brésil', o que lhe garantiu difusão, memória e resistência ao tempo.

No início dos anos 1960 a antropóloga e folclorista norte-americana Katarina Real (1927-2006) realizou em Maceió uma série de fotografias coloridas que, além de acrescentarem cor à documentação etnográfica do Guerreiro – expondo a policromia e os contrastes nas estampas e nos chapéus –, reforçaram as possibilidades de múltiplos olhares sobre o fenômeno, e a necessidade de estudos acadêmicos sistemáticos a respeito.

Como fenômeno moderno que é, as representações de arquitetura presentes no Guerreiro são contemporâneas, por exemplo, do célebre baile à fantasia organizado pela Sociedade dos Arquitetos Beaux-Arts em Nova York, no Hotel Astor em 23 de Janeiro de 1931, com o tema: "*Fête Moderne - a Fantasia in Flame and Silver*". Algumas fotografias em preto e branco documentam a performance de um grupo de arquitetos que compôs um *tableau vivant* do moderno skyline nova-iorquino. Conforme Christopher Gray⁴, A. Stewart Walker vestiu-se como o Fuller Building, Leonard Schultze como o Waldorf-Astoria, Ely Jacques Kahn como o Squibb Building, William Van Alen como o seu Chrysler Building, Ralph Walker como o The Wall Street Building e Joseph Freedlander como o Museu da Cidade de Nova York, dentre outras fantasias de pelo menos duas dúzias de arquitetos.

4 Conforme notícia publicada no site do jornal The New York Times em Janeiro de 2006. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/01/01/realestate/01scap.html?_r=0>. Acesso em: 07 jul. 2014.

Na edição de Agosto de 2003, a revista Vanity Fair apresentou um ensaio comemorativo, realizado pelo fotógrafo Todd Eberle, no qual famosos arquitetos reviviam a performance de 1931, trajados também com modelos de suas arquiteturas.⁵

Esta relação corpo-arquitetura perdura ainda na sociedade norte-americana contemporânea na cerimônia de formatura do curso de Arquitetura da Universidade Notre-Dame em Indiana, quando os jovens formandos comparecem trajando beca e sobre o capelo portam modelos arquitetônicos.

Na sociedade brasileira contemporânea, em São Paulo mais precisamente, modelos arquitetônicos tem comparecido como casas em chapéus de manifestantes sem-teto, nos atos públicos realizados nas ruas da cidade. Neste contexto, justamente pela ausência de uma cobertura-casa, os modelos-chapéus-casa apresentam-se como a própria 'coisa desejada' já presentificada. Sua materialidade inegável tensiona o papel representativo ao limite. Como se, frente ao vazio da ausência, a representação viesse a se tornar, de fato, a própria coisa.

Outra expressão significativa no Brasil são os modelos arquitetônicos levados em oferenda à Virgem de Nazaré no Círio em Belém do Pará, que são contemplados na mesma pesquisa amparada pelo CNPq mencionada de início. Estes objetos, entretanto, são distintos da indumentária do Guerreiro. São modelos que se relacionam com o corpo - amparados na cabeça dos promesseiros durante a procissão - mas não são chapéus, seguem uma trajetória autônoma ao serem depositados nos 'carros dos milagres' como oferendas.

A partir destas expressões contemporâneas cabe investigar uma genealogia e o percurso histórico de imagens que articulam a relação corpo-arquitetura desde fontes arcaicas.

Uma das fontes iconográficas primordiais é a figuração de Horus, divindade egípcia dos céus, solar, do alto, aquele que está acima e é também o deus da vingança e da guerra. Interessa especialmente sua figuração como criança coroada, pela exuberância 'arquitetônica' de formas da coroa e pela proporção desta com relação ao corpo. Suas variantes como homem com cabeça de falcão e como falcão propriamente enfatizam sua condição aérea, elevada, de divindade que se move no ar em vôo alto, de olhar agudo e atento. Nas figurações de Horus interessa sobretudo a conjugação entre estabilidade e movimento.

A cultura egípcia antiga, entretanto, também compôs interações entre corpo e arquitetura na vertente estática, como as colunas antropomórficas de Ramsés II como Osíris, no grande hall hipostilo do templo de Abu Simbel (c. 1284 a.C.).

Colunas antropomórficas também comparecem no norte da Síria, na entrada do palácio de Kapara em Tell Halaf (Bit-Hiluli), onde divindades de pé sobre animais sustentam a arquitrave do pórtico, dentre as quais a deusa Hebat sobre um leão (c. 1100 a.C.).

A cultura clássica grega, por sua vez, explorou o movimento sobre esta tradição estática próximo-oriental, a começar por Palas Atena:

Hermógenes: Mas sendo Ateniense, Sócrates, tu não te esquecerás nem de "Atena", nem de "Hefesto" e de "Ares".

(...)

Sócrates: Certamente, o outro nome dela não é difícil dizer porque foi colocado.

5 VANITY FAIR. Disponível em: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2003/08/architectural-treasures-200308/_jcr_content/par/cn_contentwell/par-main/cn_slideshow/item4.rendition.slideshowHorizontal.building-ss05.jpg>. Acesso em: 07 jul. 2014.

Hermógenes: Qual?

Sócrates: Nós, em algum lugar, a chamamos “Palas”.

Hermógenes: Como não?

Sócrates: Bem, quanto a mim e àqueles que consideram que este nome vem da dança com armas, creio que poderíamos pensar que ele foi estabelecido corretamente, pois o levantar no ar, a si mesmo ou a outro, quer a partir da terra, quer com as mãos [407a], nós chamamos tanto dançar (pállein) quanto fazer dançar (pálllesthai).

Hermógenes: Perfeitamente.

Sócrates: Por isso a chamamos “Palas”. (SOUZA, 2010, p:108)

Palas Atena é a divindade guerreira do panteão grego que sustenta com sua presença o Parthenon no alto da Acrópole. No interior do templo, solta de paredes ou colunas, Palas Atena ergue-se impassível. Em sua estabilidade, contudo, reside o potencial da eterna disposição para a dança de luta, o que é indispensável à perpetuação de Atenas. Palas é uma das divindades ancestrais do Guerreiro Alagoano no amplo espectro da cultura mediterrânea ocidental.

A escultura grega explorou simbólica e esteticamente tanto o movimento sutil dos corpos das Cariátides sob uma condição tectônica esmagadora, quanto o movimento mais intenso e sensual como, por exemplo, o dos corpos das três deusas do mito do Juízo de Páris. Estas deusas, assim como Atena, são independentes, tem seus corpos livres, de pé e soltos da arquitetura. A condição vertical autônoma e o necessário entrelaçamento dos corpos da tríade vem a constituir um corpo coletivo *sui generis* que, por sua vez, adquire um caráter arquitetônico. Forma-se uma '*dancing column*', tomando de empréstimo a expressão de Rykwert (1996): uma coluna dançante.

A vertente do movimento dançante aliás encontra uma expressão intensa nas culturas africanas. Por exemplo, nas danças ritualísticas do *Vudun Egoun*, no Benin, onde chapéus com formas arquitetônicas se conjugam a trajes pesados que ocultam o corpo e o rosto dos participantes. Constrói-se um corpo trajado que, assim, transforma-se em arquitetura.

Em contraposição a esta mobilidade, a iconografia cristã explorou o corpo como eixo, esteio e arquitetura. Desde a verticalidade referencial de Adão e Eva no Jardim do Éden, ao corpo de Cristo como árvore da vida, e à estatuária gótica com eclesiásticos, santos e profetas eretos incorporados às empenas e às portadas das igrejas. Cada corpo é em si uma arquitetura divina, e a reunião de corpos cristão é o que conforma a *Ecclesia*. Individual e coletivamente estes são os sustentáculos da Igreja.

Várias esculturas do flagelo de Cristo acorrentado contrapuseram a *pathós* do corpo em movimento à estabilidade pétreo da coluna. A mesma contraposição entre o corpo em movimento passional e a estabilidade arquitetônica da coluna comparece na iconografia do martírio de São Sebastião flechado.

Das fontes mediterrâneas pagãs, na franja oriental do Egeu, em Éfeso, Ártemis selvagem e ereta sustenta arquiteturas sobre sua cabeça. Seu corpo é a própria estrutura da natureza, rainha dos animais, *Potnia Teron*. No mundo romano, Ártemis tornar-se-á Cibele imperial, *Magna mater*, deusa da concepção, assentada em seu trono perpétuo e coroada de arquiteturas.

O corpo humano que simultaneamente é arquitetura, contém arquiteturas e sustenta arquiteturas é desenhado por Francesco di Giorgio Martini (c. 1482) como síntese dos vários brotamentos desta relação existencial entre homem e arquitetura.

As colunas salomônicas de Rafael Sanzio e Bernini, assim como os corpos espiralados concebidos por Michelangelo e Peter Paul Rubens reinventaram para a cultura barroca ocidental, a partir de tradições bizantinas e judaicas, o tema do corpo-coluna que dança.

Conduzindo ao extremo a apropriação cenográfica da interação corpo-arquitetura em movimento, Jean Berain propôs, na segunda metade do século XVII, figurinos arquitetônicos repletos de detalhes e ornamentos, especialmente desenhados como alegorias para encenações e bailes.

No contexto moderno da Bauhaus, Oscar Schlemmer também reconheceu na dança possibilidades plásticas de explorações do corpo-estrutura que ao mover-se com a música interage com o espaço arquitetônico e porta-se, por vezes, como arquitetura. Nos desfiles de Carnaval no Brasil – que provavelmente encantariam a Jean Berain e Schlemmer –, a haste da bandeira das Escolas de Samba é ritualisticamente promovida a coluna, totem e eixo do mundo. Sambando, as porta-bandeiras reinventam a dança primordial de celebração da vida. Metaforicamente, a dança destas deusas sustenta em uma haste finíssima todo o equilíbrio do universo. Não é outro o desafio do Auto do Guerreiro e suas arquiteturas. Para manter a ordem do Cosmos é preciso construir, lutar e dançar sem cansaço uma noite-vida inteira.

Do imaginário de corpos-arquiteturas que compartilham alma, dançam e são cosmogônicos brotaram também edifícios, arquiteturas que dançam: como o edifício de Niemeyer na Praça da Liberdade em Belo Horizonte (1954) – reinvencão moderna da tríade de deusas gregas – e o casal Ginger & Fred – 'The Dancing House' (1996) – de Frank Gehry e Vlado Milunic em Praga na República Tcheca.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões aqui expostas são exploratórias. Não tem caráter conclusivo. São reflexões especulativas, interrogativas, indicativas, indiciais que se desenvolvem como ensaio a respeito das interações das representações arquitetônicas características da indumentária do Auto natalino do Guerreiro Alagoano com o abrangente universo da cultura e das formas artísticas.

Ao compor conjuntos organizados de imagens articulados em torno de um tema poético, buscando compreender suas interações, suas genealogias e suas manifestações contemporâneas, esclarecem-se tanto o fenômeno do Guerreiro, como também outros fenômenos relacionados que vieram à tona ao longo do estudo.

A investigação metodológica proposta explorou a organização das imagens mencionadas com base nas três vertentes expostas, isto é, considerando a predominância da estabilidade, rigidez, permanência e repouso; ou da instabilidade, maleabilidade, alternância e movimento; ou ainda a oscilação entre tais condições.

Considerando tais vertentes, as imagens convocadas apresentam-se com duplo interesse: são específicas e, por isto, são expressões universais. Validam a universalidade justamente por evidenciarem este aspecto em uma condição particular precisa. Abrem assim a possibilidade de reconhecimento do caráter universal em outras imagens, por ora desconhecidas, que também podem conjugar estas mesmas características o que vem a caracterizar a incompletude e infinitude das investigações que adentram o campo do imaginário.



Espera-se que este ensaio que comunica esforços levados adiante junto ao Programa de Pós-Graduação da FAUUSP, junto à área de concentração de Tecnologia, na linha de Pesquisa de Representações e Processos de Produção, especialmente junto à disciplina AUT5836-Representações: imaginário e tecnologia, colabore com as necessárias revisões conceituais e metodológicas que demandam hoje o campo continuamente ampliado da arquitetura.

AGRADECIMENTOS

A Luiz Américo de Souza Munari que, como *Palas*, segue eternamente atento às sobrevivências do mundo grego em nosso cotidiano.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaios sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CALVINO, Italo (Org.). *Contos Fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DUNDES, Alan (Ed.). *The Walled-Up Wife*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

_____. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 2010.

MELO NETO, João Cabral. *Formas do Nu*. In: *Serial e Antes*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.

PAUSANIAS. *Description de la Grèce*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

POLIÃO, Marco Vitruvius. *Da Arquitetura*. São Paulo: Hucitec, FUPAM, 1999.

RYKWERT, Joseph. *The dancing column: on order in architecture*. Cambridge: MIT Press, 1996.

ROZESTRATEN, Artur Simões. *A iconografia do portador do modelo arquitetônico na arte medieval*. Tese de doutorado, FAU-USP, São Paulo, 2007.

SOUZA, Luciano Ferreira. *PLATÃO, Crátilo, Estudo e Tradução*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP. São Paulo, 2010.

THE NEW YORK TIMES. Disponível em:

<http://www.nytimes.com/2006/01/01/realestate/01scap.html?_r=0>. Acesso em: 07 jul. 2014

VANITY FAIR . disponível em: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2003/08/architectural-treasures-200308/_jcr_content/par/cn_contentwell/par-main/cn_slideshow/item4.rendition.slideshowHorizontal.building-ss05.jpg>. Acesso em: 07 jul. 2014.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.