

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo**

ANDRÉ BAMBIRRA VAILLANT

**Arquitetura e outras artes: a pintura de Hammershøi e o sentido do espaço**

**Belo Horizonte**  
**2023**

ANDRÉ BAMBIRRA VAILLANT

**Arquitetura e outras artes: a pintura de Hammershøi e o sentido do espaço**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

**Área de Concentração:** História e análise crítica da Arte e da Arquitetura.

**Linha de Pesquisa:** Teoria da Arte e da Arquitetura.

**Orientador(a):** Prof. Dr. Stéphane Huchet

**Belo Horizonte  
2023**

## FICHA CATALOGRÁFICA

V131a Vaillant, André Bampirra.  
Arquitetura e outras artes [manuscrito] : a pintura de Hammershøi e o sentido do espaço / André Bampirra Vaillant. - 2023.  
127 f. : il.

Orientador: Stéphane Denis Albert Rene Huchet.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Crítica arquitetônica - Teses. 2. Espaço urbano - Teses. 3. Arte e arquitetura - Teses. 4. Poética - Teses. 5. Ontologia - Teses. I. Huchet, Stéphane Denis Albert Rene. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 720.1



FOLHA DE APROVAÇÃO

**Arquitetura e outras artes: a pintura de Hammershøi e o sentido do espaço**

**ANDRÉ BAMBIRRA VAILLANT**

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 21 de setembro de 2023, pela Comissão constituída pelos membros:

Prof. Dr. Stéphane Huchet - Orientador  
EA-UFMG

Profa. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso  
EA-UFMG

Profa. Dra. Virginia de Araujo Figueiredo  
FAFICH-UFMG

Documento assinado digitalmente



KARL ERIK SCHOLLHAMMER

Data: 27/09/2023 10:48:05-C300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Karl Erik Shøllhammer  
PUC-RJ-por videoconferência

Belo Horizonte, 21 de setembro de 2023.

Para Ida, paraíso; pela vida afora.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Minas Gerais e em particular à Escola de Arquitetura, e ao seu núcleo de pós-graduação, pela oportunidade. Também às escolas de Filosofia e Belas Artes, que por amor e sorte frequentei.

Ao meu orientador, Prof. Stéphane Huchet, pela imensa generosidade, a erudição e a inquebrantável paciência com que soube conduzir esse trabalho. Nos seus comentários, pela absoluta precisão e a rara sofisticação do seu senso de humor, e pela sua eventual economia, sempre assertiva, que me permitiu a liberdade. Por ter equacionado de maneira ímpar o apuro e a leveza da condução. Devo ao professor, como ademais este trabalho deixa claro, mais do que estes dois anos, mas também aqueles desde a primeira leitura de *Intenções espaciais*. Pela inspiração, esse ensinamento que não cessa em vir de longe.

À professora Rita Velloso, pela inteligência viva e inquieta, a presença constante, o apoio e a amizade. Por ter sempre estado junto deste texto e de tantos outros que o perfizeram; por ter estado junto do seu autor, muito antes. Também à professora Virgínia Figueiredo, pela leitura meticulosa e a generosidade dos comentários desde a qualificação, pela ternura do esmero e por alegrar este texto com a sua interlocução. E ao professor Karl Erik Shøllhammer, por conceder este encontro em Hammershøi e tão gentilmente aceitar integrar sua banca de exame.

À professora Rita Lages Rodrigues, que me recebeu na sua disciplina de arte moderna e contemporânea para cumprir meu estágio de docência. E ao professor Roberto Starling, pelas longas conversas em torno de Martin Heidegger. Aos meus demais professores, em especial a Alice Serra, pela introdução à fenomenologia.

Aos meus pais e à minha família, em especial à minha avó Célia (*in memoriam*), por todo amparo e esteio, auxílios incontáveis, e por terem feito de mim mais do que eu saberia fazer-me. Pela paciência que torna curta a memória dos tempos difíceis e incontornável a dos dias felizes. Por me socorrerem onde nada mais me encontraria. Aos meus avós, que andam em outro tempo. Também à Mariângela, para quem este trabalho se dedica, e à Iara, irmã-amada, que me inventou para si para que eu soubesse melhorar-me. Ao meu tio Raul pelo interesse amigo e a troca constante. À Larissa, que possibilitou a chegada dos livros fundamentais desta bibliografia. Aos demais.

Aos meus colegas de mestrado. Em particular, ao Pedro Henrique, pelo diálogo constante e o companheirismo duradouro, por ter escavado textos em meu auxílio e possibilitado o estágio de docência em que me acompanhou. Aos nossos estudantes naquela disciplina.

Ao Vitor Pombo, pelas teclas dessa dissertação, pelas idas e vindas da filosofia e por tudo que diligentemente me ensina. À Natália Dias e à Iara Nogueira, pela alegria do começo, e ao João Vítor Araújo, pela parceria pensante. À Fernanda Galina e à Teresa Antunes, pela alegria no final.

Aos amigos queridos, que me ensinam muito porque falam sempre ao coração: Adam Szentesi, Anna Luiza Coli, Alessandro Aued, Artur Miranda Azzi, Augusto Hendricus, Bárbara Luppi, Breno Pires, Cristiano Meireles, Daniella Domingues, Davi Camisassa, Gabriel Loureiro, Ian Habib, Leonardo Izoton, Kittina Pusztai, Leonora Weissmann, Lígia Meyer, Luar Furtado, Marcela Gontijo, Marcella Hannah, Marco Paulo Rolla, Maria Clara Silveira, Octávio Scapin, Rodrigo Caixeta, Sofia Negwer, Tainah Monteiro, Társila Machado – e tantos outros. À rabino Katalin Kelemen.

À Letícia Assis, amiga da minha alma, e a Gaudi e Miró, pela sincera colaboração.

Ao Luan, que me fez rever o mundo daqui e que me mostrou o novo de novo.

Aos amigos do mundo inteiro e em especial de Budapeste e Bangalore. Às viagens, ao que está longe e permanece.

Ao Rafael Veloso, que dorme enquanto eu escrevo e desperta quando eu ainda não sei o que será, só para me contar.

*Thought is the thought of thought. Tranquil brightness. The soul is in a manner all that is: the soul is the form of forms. Tranquillity sudden, vast, candescent: form of forms.*

James Joyce, Ulysses. Episódio II, Nestor, linhas 85-88.

*Nota também como o que está longe, pela mente se torna firmemente presente: pois não separarás o ser da sua continuidade com o ser, nem dispersando-o por toda parte, segundo a ordem do mundo, nem reunindo-o.*

*(...) pois para mim é o mesmo por onde ei de começar: pois aí tornarei de novo.*

Parmênides, fragmentos 4-5.



## RESUMO

Esta dissertação procura traçar uma crítica da técnica no que concerne o projeto arquitetônico sobretudo a partir da década de 1980. Nesse ínterim, trata mormente do conflito entre a arte e a técnica moderna, mais detidamente dos problemas pertinentes à arquitetura: sua debatida exclusão do campo das disciplinas artísticas e o argumento que a fundamenta, aquele de sua funcionalidade; as questões imbricadas de lugar e percepção, tentando entender as implicações existenciais da constituição humana para o habitar; a partir dessa última problemática, inserimos aquela da *Stimmung*, disposição ou atmosfera, e a pergunta pelo sentido. Para tanto, a presente escrita procede de duas formas, é dizer, a crítica de caráter filosófico e a análise comparada; traça um breve panorama histórico de sua problemática a partir da filosofia da primeira metade do século XX e, a seguir, debruça-se sobre a mais recente historiografia da arquitetura; como sua terceira etapa, dedica-se à análise de uma curta série de edifícios e, por fim, a uma série de pinturas do dinamarquês Vilhelm Hammershøi. Dessa forma, tem como objetivo principal operar reaproximações entre a arquitetura e as demais artes através do conceito de poética, retomando o sentido heideggeriano do termo no âmbito da crítica deste à técnica moderna. Nesse viés, contrapomos ao poético a reificação operada por essa técnica e a exclusão da consciência humana dos objetos produzidos na forma da alienação. À essa fratura destinamos uma segunda reaproximação, ou seja, aquela do humano, desde sua constituição ontológica, aos objetos produzidos – tratando, aqui, de edifícios – em que tomamos a obra de arte como modelo dessa reunião, como o produto em que o fazedor pode sempre encontrar-se. Dessa forma é que inserimos a discussão da *Stimmung* (disposição), conforme o §29 de *Ser e Tempo*, como um dos existenciais do modo de ser do humano (*Dasein*) e sua relação com a produção de sentido em geral, sobretudo a partir da ideia de *Bestimmung* (determinação, definição). Comentamos igualmente acerca do par  $\alpha\sigma\theta\eta\sigma\iota\varsigma$  e  $\nu\acute{o}\eta\sigma\iota\varsigma$  na crítica da epistemologia da ciência. A parte final do trabalho dedica-se a procurar entender a relação da disposição com os objetos à mão, com os espaços que a arquitetura configura e o encontrar-se no mundo de modo mais geral. Este texto se conclui retomando a questão inicial pela afirmação da arquitetura enquanto arte e pretende ter podido demonstrá-lo em seu percurso.

**Palavras-chave:** atmosfera; técnica; poética; lugar; sentido.

## ABSTRACT

This dissertation seeks to outline a critique of technique with regard to architecture, mostly since the 1980s. Concurrently it deals mainly with the conflict between art and modern technique, more specifically with the problems pertinent to architecture: its debated exclusion from the artistic disciplines and the argument that sustains it, that of its functionality; the intertwined questions of place and perception, trying hereby to understand the existential implications of the human constitution for dwelling; from this last problem, that of the concept of *Stimmung* is inserted, and the question of meaning is therefrom derived. This writing proceeds therefore in two ways, namely philosophical criticism and comparative analysis; it traces a brief historical overview of its problematic from the philosophy of the first half of the 20th century and then looks at the most recent historiography of architecture; on its third stage, it dedicates itself to analysing a short series of buildings and a series of paintings by Vilhelm Hammershøi. Its main objective is to bring architecture and the other arts closer together through the concept of poetics, taking up the Heideggerian meaning of the term. We thus contrast the reification operated by this technique – and the exclusion of human consciousness from the objects produced in the form of alienation – with the poetic. To this fracture we assign a second rapprochement, that is, that of the human, in its ontological constitution, to the objects produced, concerning here buildings. In this last task we take the work of art as a model of this reunion, as the product in which the maker can always find himself. It is in this sense that we insert the discussion of *Stimmung* (disposition), according to §29 of *Being and Time*, as one of the existentials of the human mode of being (*Dasein*), and its relationship with the production of meaning in general, especially in connection to the idea of *Bestimmung* (determination, definition). Furthermore, this work comments on the pair αἴσθησις and νόησις introduced on the first part of *Being and Time* as a possible path to an epistemologic critique of science. The final part of the work is dedicated to trying to understand the relationship between disposition and the objects at hand, the spaces that architecture shapes and finding oneself in the world, more generally. This text is concluded by returning to the initial question of the affirmation of architecture as art, and wishes to have been able to demonstrate this throughout its writing.

**Key-words:** atmosphere; technique; poetics; place; sense.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Minnette de Silva, Casa Karunaratne, 1951. Kandi, Sri-Lanka.....	47
Figura 2 – Minnette de Silva, Casa Karunaratne, 1951. Kandi, Sri-Lanka. Detalhe.....	48
Figura 3 – Aula de anatomia do Dr. Tulp, Rembrandt van Rijn, 1632. Óleo sobre tela, 169.5 x 216.5 cm. Mauritshuis, Haia, Holanda.....	52
Figura 4 – Casa Norman Lykes, Frank Lloyd Wright, 1959-1967. Phoenix, Arizona.....	61
Figura 5 – Casa Norman Lykes, Frank Lloyd Wright, 1959-1967. Phoenix, Arizona.....	62
Figura 6 – Biblioteca da UNAM. Juan O’Gorman, 1948. Vista externa noroeste....	65
Figura 7 – Fonte de Tlaloc. Biblioteca da UNAM. Juan O’Gorman, 1948.....	66
Figura 8 – Casa Pieris. Minnette de Silva. Colombo, Sri-Lanka. 1952. Fachada principal.....	69
Figura 9 – Casa Pieris. Minnette de Silva. Colombo, Sri-Lanka. 1952. Fundos.....	69
Figura 10 – Casa Pieris. Minnette de Silva. Colombo, Sri-Lanka. 1952. Interior ...	70
Figura 11 – Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Vista frontal (entrada principal) .....	71
Figura 12 – Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Interior da nave.....	72
Figura 13 – Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Sala comunitária de reuniões.....	72
Figura 14 – Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Planta.....	74
Figura 15 – Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Desenhos do telhado (vista superior) .....	74
Figura 16 – Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Jardim interno.....	75
Figura 17 – Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Elevação lateral.....	76
Figura 18 – Hammershøi. Quatro salas (interior da casa do artista, Strandgade 25). 1914. Óleo sobre tela, 71 x 85 cm. Museu Ordrupgaard, Copenhagen.....	94

Figura 19 – Arranjo em cinza e preto n°1 ou Retrato da mãe do artista. James McNeill Whistler. 1871. Óleo sobre tela, 144.3 × 162.4 cm. Museu D’Orsay, Paris.....	97
Figura 20 – A mãe do artista, Frederikke Hammershøi. Vilhelm Hammershøi. Óleo sobre tela, 34 x 37 cm. Coleção privada.....	98
Figura 21 – Artemis. Vilhelm Hammershøi, 1893. Óleo sobre tela, 193 x 251,5 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.....	100
Figura 22 – Interior. O velho forno. Vilhelm Hammershøi. 1888. Óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.....	101
Figura 23 – Luz do sol na sala de estar. Óleo sobre tela, 58 x 67 cm. 1910. Galeria Nacional do Canadá. Ottawa.....	104
Figura 24 – Interior (Strandgade 30). Óleo sobre tela, 65,5 x 54,5 cm. 1905. Galeria Nacional Finlandesa, Helsinque.....	105
Figura 25 – Partículas de poeira dançando nos raios de sol. Vilhelm Hammershøi, 1910. Óleo sobre tela, 70 x 59 cm. 1910. Ordrupgaard, Copenhagen.....	108

## LISTA DE ABREVIATURAS

FLW – Frank Lloyd Wright

GARS – Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie

GLW – Gerog Lukács Werke

HCC – História e Consciência de Classe

HGA – Heidegger Gesamtausgabe

MEW – Marx-Engels Werke

MWG – Max Weber Gesamtausgabe

OOA – Origem da Obra de Arte

ST – Ser e Tempo

TWA – Theorie Werkausgabe (Hegel)

VH – Vilhelm Hammershøi

WaB – Wissenschaft als Beruf

ZB – Zwischen Betrachtung

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	14
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	17
1.1 Razão e desencantamento .....	24
1.2 O problema da reificação .....	32
1.3 Coisificação e cálculo .....	38
<b>2 ARQUITETURA</b> .....	44
2.1 História e regionalismo .....	44
2.2 Regionalismo e história .....	59
2.3 Atmosferas .....	77
<b>3 HAMMERSHØI</b> .....	94
3.1 Vigilius Haufniensis .....	99
3.2 Ínfimo infinito .....	106
<b>4 CONCLUSÃO</b> .....	113
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	116
<b>ANEXOS</b> .....	125
ANEXO A .....	125
ANEXO B .....	126
ANEXO C .....	127

## APRESENTAÇÃO

Este texto parte do pressuposto de que arquitetura seja, fundamentalmente, arte.

Essa intuição navega na contramão das orientações técnica e social em voga no campo hoje, que obedecem a uma certa razão pragmática. A primeira atende ao propósito imediato da Arquitetura, o edificar, e ao seu mercado; a segunda pretende atender à periclitante situação social instalada pelo capitalismo ao aprofundar desigualdades. Embora justificáveis, ambas incorrem, cada uma à sua maneira, em um mesmo problema, ou seja, a instrumentalização da arquitetura. Contra essa reificação escreve-se este trabalho.

Pressuposto reativo, devolver a arquitetura às artes pressupõe um exílio ou uma tomada. Trata-se, afinal, de uma crise cujo alarme tornou a soar aos nossos ouvidos na década de 1980. Aquilo que a teoria então identificou como uma mercantilização do edifício e um conseqüente empobrecimento de sentido, desde então agravou-se. O debate nos parece ter sido, na verdade, abandonado à medida em que o capitalismo digital emergia e o formalismo evoluía para o virtuosismo tecnológico da parametria. A discussão da arte em arquitetura foi, na verdade, sequestrada por esse último estilo e reduzida a um formalismo refrescado pela computação, com que, na verdade, nada tem a ver e antes se lhe opõe. Ao mesmo tempo, essa associação indevida entre a arte e a envoltória fundamentou o entendimento reducionista de que qualquer problemática artística seria meramente formal. A própria ideia da arquitetura enquanto arte passou a ser combatida por arquitetos de todos os lados – alguns por considerarem arte e uso incompatíveis, outros por considerarem a arte como uma espécie de objeto alienado da realidade social e elitizado. Ambas as definições nos parecem insuficientes, sobretudo em uma época – desde os anos 60 – em que as experiências artísticas se dedicaram mormente a produzir instalações, *happenings*, arte relacional etc.

Invariavelmente o que sustenta esse divórcio é a divisão arbitrária em que a arquitetura, por ser funcional, não pode ser arte, porque arte seria aquilo que, por definição, não tem função. Stéphane Huchet (2012, p. 21) nos esclarece: “Isso violenta a arte porque a mantém presa na ideia equivocada de sua inutilidade, no preconceito que diz que ela procede sem fins determinados – a arte nunca foi inútil (...)”. Em última análise, ao violentar a arte é ao próprio ofício que os arquitetos ficam devendo. A arquitetura fica assim subdeterminada. Talvez por isso, desde que abandonou as escolas de belas artes ela parece não saber mais quem é: ciência

social, design, planejamento, gestão. Assim se instaura aquilo que, nestas páginas, se chama “crise” do campo.

Toda crise, porém, suscita uma crítica, termo com o qual compartilha o radical. Se a arquitetura é, fundamentalmente, arte, é preciso que a arte em geral possa nos dizer algo sobre ela. Huchet assim formula: “Para criticar uma linguagem é preciso uma segunda, que lhe seja externa, mas em relação com a primeira” (2012, p. 131). Nisso consiste nosso método, em uma reaproximação, em por lado a lado, outra vez, arquitetura e as demais artes. Aliás, mais especificamente a pintura, aquela que tem sempre, primeiro, de pensar o espaço. A escolha em particular por Vilhelm Hammershøi, personagem essencial dessa dissertação, se justificará por si só a seu tempo.

Este trabalho pergunta, portanto, pela sensibilidade humana e o sentido das artes. Para isso, procede em três etapas:

Primeiro, é preciso delimitar que crise é essa, de onde se origina e em que consiste. Para isso reservamos a introdução. Começamos definindo nosso recorte bibliográfico específico, revisando historiadores da arquitetura recentes e traçando um breve panorama da questão em nosso campo. A seguir, procedemos à questão histórica mais geral, traçando as relações entre racionalismo e industrialização e seu expediente de dominação. Nesse capítulo apresentamos as críticas de Frampton, Tizonis e Lefaivre da década de 1980, a partir de seus pressupostos teóricos, em uma discussão de revisão bibliográfica.

Na seção seguinte, nos ocupamos do objeto arquitetônico propriamente dito. O segundo capítulo se destina a destrinchar os aspectos edilícios das propostas arquitetônicas levantadas. Ocupa-se sobretudo com os textos dos críticos no que se referem a projetos construídos (2), edifícios que nos parecem emblemáticos (2.1) e, ao fim dessa seção, retorna às questões filosóficas suscitadas nesse percurso (2.2). No final dessa seção tratamos dos problemas da utilidade da arte, do modo de apreensão dos edifícios e do sentido nas artes de modo geral.

Ao cabo dessas duas tarefas, cumpre relacionar as questões encontradas às problemáticas artísticas mais propriamente ditas. O capítulo três se dedica à pintura de Hammershøi, na qual pretende enxergar um caminho de retorno à sensibilidade humana para as coisas e os lugares. Na primeira parte (3) apresentamos esse personagem *sine qua non* dessa dissertação e dispomos questões mais gerais do seu trabalho (3.1); na consecutiva, expomos sua relação com nossa problemática, já redefinida desde o capítulo precedente como aquela da sensibilidade (3.2); por último, tratamos de tentar reunir as exposições anteriores em torno da



questão do encontro da sensibilidade (entendida de modo muito particular) e do sentido (3.3). Nessa última parte estão as conclusões teóricas mais próprias desta escrita.

No capítulo 4, a conclusão, fazemos um balanço e procuramos resumir o curso que se seguiu e suas implicações. A conclusão é, aqui, muito mais um exame e um breve resumo do que um produto final do que se veio trabalhando.

Por último, cumpre concluir firmando que esta dissertação responde a uma série de colocações formuladas ao longo de mais de um trabalho pelo seu orientador. Deve não só os pressupostos supracitados, que se encontram em *Intenções espaciais* (2012) e que desenharam a presente proposta, como se coloca em curso desde uma questão levantada em *Horizonte tectônico e campo plástico* (2005, p. 230) – aquela com a qual termina:

Na verdade, tudo o que encontramos neste texto ainda é portador de uma dimensão crítica intempestiva. A construção civil padronizada não tem cultura do interior. Os arquitetos entendem a moda de maneira equivocada. O ambiental é reduzido a noções meramente pragmáticas. A noção fina e quase holística de cultura material não impera mais e deixa as disciplinas plásticas sofrerem da ausência de intercâmbios qualificados. As várias artes do espaço se ignoram mutuamente. Resta-nos fazer muito trabalho de aproximação.

## 1 INTRODUÇÃO

Esta seção procura delimitar o problema de que trata a presente dissertação. Para isso, parte-se de sua formulação por Kenneth Frampton em 1983<sup>1</sup>, posteriormente ampliada e adicionada à edição revisada da *História Crítica da Arquitetura Moderna* de 1985. Partiremos, portanto, dos dois eixos teóricos que Frampton procura mobilizar na elaboração de sua crítica, procedendo a uma revisão bibliográfica de seus antecedentes teóricos para entender o surgimento do problema nessa configuração. Assim, após uma introdução em que delimitamos o problema e o recorte histórico, essa seção está estruturada da seguinte forma: o problema do desencantamento em Weber (1919) (1.1); o problema da reificação (1.2) em Lukács (1923); e por fim, a coisificação e o cálculo (1.3) em Martin Heidegger (1927).

Crise não é um termo nem arbitrário, nem casual. Trata-se, antes, de uma das palavras mais utilizadas no vocabulário dos arquitetos nas décadas de 1970 e 1980. Já em 1974 aparece no título muito explícito de Malcolm MacEwen, *Crisis in Architecture*, já com a acepção de uma crise generalizada no campo. A crise do modernismo não poderia ser outra coisa – tendo queimado todas as pontes com um possível passado classicista, a queda do projeto modernista foi uma declaração de orfandade para uma arquitetura que não tinha para onde retornar.

Embora pouco difundida, a obra de MacEwen possui o mérito de ter percebido a crise como algo muito mais geral e ligado à própria ideia de arquitetura após o modernismo, do que uma simples crise interna desse último. Seu título foi retomado por Jencks em *The Language of Post-modern Architecture* (1977) como subtítulo da primeira parte do trabalho, de maneira muito mais alusiva que dialógica. Em nove linhas de meia página (1977, p. 10), argumenta com razão que, apesar do levantamento detalhado e do diagnóstico original, a obra de MacEwen falhava em contrapor respostas, revolvendo-se sobre questões que, para Jencks, eram ainda apenas estilísticas. O mesmo erro, porém, poderia ser atribuído ao próprio Jencks na referida obra, de uma maneira apenas diferente: com vocabulário emprestado à uma certa linguística, Jencks parece apostar justamente nas origens do problema – na prolixidade do multiculturalismo e em um entendimento esquemático e instrumental da linguagem, tratada por ele como mera “comunicação” e em relação à arquitetura, mera “analogia” (id., p.39). Frampton assim interpreta: “(...) Jencks caracterizou eficientemente o pós-modernismo como uma arte

---

<sup>1</sup> O artigo em questão é “Perspectivas para um regionalismo crítico”, aqui citado a partir de Nesbitt (org., 2013, p.504-520), ou em sua forma ampliada que, posteriormente, Frampton transformou no quinto capítulo de *História crítica da Arquitetura Moderna* (2015, p.381-417).

populista-pluralista de comunicabilidade imediata” (2015, p. 355). À parte o fato de que não existe comunicação sem mediação, Jencks acerta somente na medida em que é desses males que a pós-modernidade padece<sup>2</sup>.

A crítica de Jencks, se tem alguma força, a encontra tão somente na análise econômica da produção arquitetônica, praticamente tomada no segundo pós-guerra por grandes corporações. “Em suma, os edifícios hoje são desagradáveis, brutais e grandes demais porque são produzidos com fins lucrativos por desenvolvedores ausentes, para proprietários ausentes, para usuários ausentes cujo gosto é assumido como clichê” (ibid., p. 14)<sup>3</sup>. Na equação só estão presentes os arquitetos, sobre os quais recai o peso de toda assunção. O gosto clichê de um possível público participador não existe, uma vez que esse público ainda não está dado. O gosto deve, portanto, ser sempre formado, tanto quanto o próprio projeto, juntos. O único mal gosto em que se pode falar, por consequência, é o dos próprios arquitetos, cujo ofício se deixou colonizar pelo repertório de técnicas e ferramentas do capital. As corporações e a expansão de lucros e investimentos respondem, porém, pelas demandas incontinentes em qualquer escala razoável. Desarrazoadas também são as demandas de absorção da produção industrial pela construção, que se torna despejo de revestimentos e peças de última hora da tecnologia de produção. A moda, também em arquitetura, representa justamente o escoamento das demais indústrias na forma de prescrições sem sentido que os arquitetos acatam, muito mais atribuindo do que supondo ser esse o gosto do público.

A solução propalada, portanto, foi um programa projetual inteiramente novo, ainda ligado à produção industrial, mas a ela insubordinado. Para um tal programa, o modelo só podia ser aquele da arquitetura produzida fora da centralidade capitalista, onde diferentes níveis de industrialização permitiam diversos graus de incorporação dos materiais e técnicas locais. Ainda que fadado a ser efêmero, posto que a expansão do capital continua, o regionalismo crítico apareceu nos anos 1980 como o desenho de uma alternativa. O termo foi apresentado por Lefavre e Tizonis (1981)<sup>4</sup> e se reportava à obra de Lewis Mumford, *The South in Architecture* (1941) (2013, p. 523). No âmbito do conceito proposto pelos gregos, a ênfase

---

<sup>2</sup> Jencks é particularmente eloquente acerca da morte do modernismo em seu primeiro capítulo, revolvendo da primeira à última linha uma cadavérica metáfora visual (“After all, since it [modernism] is dead, we might as well enjoy picking over the corpse”; 1977, p. 10). Curioso, para dizer o mínimo, é que ele se encante com as colossais placas de donut de Las Vegas (id., p. 46).

<sup>3</sup> Tradução nossa do original em inglês. “In short, buildings today are nasty, brutal and too big because they are produced for profit by absentee developers, for absentee landlords for absent users whose taste is assumed as clichéd”.

<sup>4</sup> Data de publicação original. Trata-se do artigo “Por que regionalismo crítico hoje?”, aqui citado conforme sua reprodução em Nesbitt (org., 2013, p.520-531). Os autores, porém, remetem sua formulação a um longo debate, na exaustão do modernismo internacional desde o final da década de 1940.

reside em um almejado aspecto “crítico” adicionado em referência à teoria de Max Horkheimer (1937). No contexto arquitetônico, isso significaria a elaboração de uma forma contemporânea, regional e não nacionalista, a partir de elementos tradicionais. Nesse sentido, o uso regionalista crítico do aporte da tradição não acontece, como no pós-modernismo historicista, a partir de citações arbitrárias de elementos desconexos do cânone, mas a partir de um emprego autêntico e estratégico daquilo que adquire da tradição. “As poéticas do regionalismo crítico realizam sua função autorreflexiva por meio do efeito de desfamiliarização” (id., p. 527). A tradição é, portanto, o presente. Ao contrário de outros movimentos regionais (os regionalismos romântico, pitoresco e totalitário), o regionalismo crítico não busca a afinidade e a familiarização.

Outro ponto interessante da proposta de Lefaivre e Tizonis é reinserir o poético na problemática arquitetônica. Ao contrário de Jencks (1977), a dupla não procura entender a questão da linguagem em arquitetura a partir de uma linguística estrutural e esquemática de caráter instrumental. Ao invés disso, apontam para a estética do formalismo russo, com seu ideal de desautomatização da percepção como forma de revelação. O conceito de “desfamiliarização” provém do ensaio *Arte como técnica*, de Victor Shklovsky<sup>5</sup> (1917), onde o autor assim descreve:

Depois de vermos um objeto várias vezes, começamos a reconhecê-lo. O objeto está à nossa frente e sabemos sobre ele, mas não o vemos – portanto, não podemos dizer nada significativo sobre ele. De várias maneiras a arte remove os objetos do automatismo da percepção. (1965, p. 34)<sup>6</sup>

Shklovsky situa a arte na cotidianidade, devolvendo a primazia do sentido à experiência no mundo. Nessa proposta, ressaltamos dois aspectos fundamentais para a arquitetura: 1) uma estética da cotidianidade é, fundamentalmente, uma estética da medianidade, do contato com o mundo e, portanto, também da vivência intrínseca dos espaços e utensílios; 2) essa estética se dá mormente através de dois modos de abertura do nosso ser, αἴσθησις e νόησις, aqui traduzidas respectivamente como sensação e intuição. A partir da primeira conclusão depreendida, se deve afirmar que arquitetura é, essencialmente, arte. Da segunda se pode depreender que, como apontava Heidegger (ST, §5, 33, 30-40/73)<sup>7</sup>, o descobrir pertence ao ser da presença, tal que,

<sup>5</sup> Também aceita a grafia Chklovsky, a depender da transliteração.

<sup>6</sup> Tradução nossa da versão em inglês publicada pela Lemon e Reis em 1965 (2.ed). “After we see an object several times, we begin to recognize it. The object is in front of us and we know about it, but we do not see it — hence we cannot say anything significant about it. Art removes objects from the automatism of perception in several ways”.

<sup>7</sup> *Ser e Tempo* será sempre citado neste trabalho pela tradução de Schuback, 2012, exceto quando indicado diferentemente. A referência seguirá sempre o seguinte modelo: a sigla, ST, seguida da seção indicada por §, a página da edição alemã de referência e a numeração das linhas, seguida pela página na referida edição brasileira depois da barra. Para as demais obras de Heidegger, utilizamos o mesmo formato, porém com a sigla HGA

nesses dois modos (que o trecho citado sugere se corresponderem), se pode falar em uma “verdade em sentido originário” que é, justamente, ἴδια, o ser-em-si-mesmo. Que isso só possa advir de uma desautomatização da percepção não é estranho, embora possa parecer contraditório. A arte sempre procedeu assim.

Na *Origem da Obra de Arte* (1950)<sup>8</sup>, Heidegger trata do encontro da “coisidade da coisa”, ou seja, o ser dos utensílios, nos parágrafos 49-55, particularmente no §51: “O ser-utensílio do utensílio foi encontrado. Mas como? (...) Na proximidade da obra estivemos repentinamente em outro lugar, diferente do que habitualmente costumamos estar” (2010, p. 85). O utensílio subsume à sua função na medida de seu uso. Ele pode momentaneamente aparecer mediante, por exemplo, uma “importunidade” (ST, §16, 73, 32-39/122), porém esse não é senão “um modo deficiente de ocupação” (id.). Aquilo que mantém a verdade do ser do ente vigorando é a obra. Que verdade seria essa? Por ora retomaremos somente o sentido do termo ποιήσις, que, enquanto substantivo, designa um ato de criação; seu radical, ποιέω, porém, corresponde ao verbo “fazer”, no sentido de produzir. Como Heidegger indica no trecho supracitado do parágrafo 5º de *Ser e Tempo*, trata-se de uma verdade da percepção (ST, §5, 33, 30-40/73).

Kenneth Frampton, em seu artigo de 1983 já mencionado, segue na mesma direção, inclusive traçando a mesma distinção entre comunicação e linguagem. Assim escreve: “De fato, ao contrário do regionalismo, o objetivo central do populismo é funcionar como um *signo comunicativo ou instrumental*” (grifos do autor; 2013, p. 506). Há uma nota de rodapé reportando a passagem ao linguista tcheco Jan Mukarovsky (1970)<sup>9</sup>, que opõe “o signo artístico” ao “signo comunicativo”, pois aquele, ao contrário deste, “não é um instrumento” (1970, p. 228). A afinidade (declarada) com a proposta de Lefavre e Tizonis também reflete na maneira como Frampton constrói sua própria argumentação: a referência a Mukarovsky, linguista tcheco associado à Escola de Praga, sinaliza uma aproximação teórica àquela feita pela dupla grega a Shklovsky, formalista russo. No entanto, no âmbito dessa distinção entre linguagem e comunicação, Frampton é mais peremptório que os gregos. Para ele, comunicação possui um forte sentido de massificação, pertencendo, em arquitetura, àquilo que ele chama

---

(*Heidegger Gesamtausgabe*) e o número do volume das obras completas, seguida pela página na edição alemã de referência e aquela da edição em mãos da Vittorio Klostermann depois da barra. Frequentemente se indicará, de modo convencional, uma tradução brasileira – antes da alemã, nos parênteses, por ano e página. Quando não houver edição lusófona disponível, nos encarregaremos da tradução e deixaremos o original no rodapé.

<sup>8</sup> Aqui citada a partir da edição bilingue de Idalina Azevedo e Manuel de Castro (São Paulo: Edições 70, 2010). Doravante chamada OOA.

<sup>9</sup> Trata-se do 15º ensaio do livro. MUKAROVSKY, J. The essence of the visual arts. In: *Structure, Sign and Function*. New Haven: Yale University Press, 1970. 1. ed. p. 220-235.

“populismo”. Nesse trecho acerca da distinção de Mukarovsky do artístico, o comunicativo é também o “instrumental”. A linguagem não é, portanto, em sua essência, comunicação, mas aparece enquanto tal em seu modo instrumentalizado<sup>10</sup>. As distinções entre sentido e significado, linguagem e comunicação, são do âmbito da distinção entre os planos ôntico e ontológico.

Para quais direções a presente conclusão aponta? A princípio, duas, sendo que caminham juntas. A primeira é aquela de uma cultura de massas, a segunda é aquela da perda de sentido. A própria descrição de Frampton do problema, tanto no artigo *Perspectivas para um regionalismo crítico* (1983), quanto no quinto capítulo da *História Crítica* (1985), aponta para essa direção. Ambos os textos trazem por epígrafe uma longa citação de *Civilização universal e cultura nacional*, de Paul Ricoeur (1961, posteriormente incluído em *História e verdade*, de 1964)<sup>11</sup>, que reproduzimos parcialmente aqui:

Temos a impressão de que esta civilização mundial singular exerce simultaneamente uma espécie de erosão ou desgaste à custa dos recursos culturais que constituíram as grandes civilizações do passado. Esta ameaça expressa-se, entre outros efeitos inconvenientes, pela expansão diante de nossos olhos de uma civilização medíocre que é a contrapartida absurda daquilo que acabei de denominar de cultura elementar. Em qualquer parte do mundo, encontramos o mesmo filme de má qualidade, as mesmas máquinas de venda automática, as mesmas monstruosidades de plástico ou alumínio, a mesma deformação da linguagem pela propaganda, etc. (apud FRAMPTON, 2015, p. 381)<sup>12</sup>

Trata-se, portanto, de um problema a bem dizer qualitativo e progressivo, que afeta o todo das manifestações humanas e sociais. Escrito no segundo pós-guerra, o texto de Ricoeur apareceu no alvorecer da década de 1960 acerca de um problema que ganhara novo vigor na década que acabara de findar. O que o revigorou? A terceira revolução industrial, mas também

---

<sup>10</sup> Interessa sublinhar que a comunicação sequer é propriamente humana. Como argumenta Benveniste já em 1966, até mesmo os animais se comunicam com grande eficiência, o que sugere que a produção de sentido seja algo diverso. Os termos *producere* (latim) e *ποιέω* são intercambiáveis. BENVENISTE, E. Communication animale, langage humain. In: *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966. Reimpressão de 1990. p. 56-62.

<sup>11</sup> RICOEUR, P. Civilisation universelle et cultures nationales. In: *Histoire et vérité*. Paris: Éditions du Seuil, 1967. p 379-398.

<sup>12</sup> A tradução utilizada provém da edição brasileira da *História Crítica* pela Martins Fontes (trad. Jefferson Luiz Camargo). Para fins de comparação, citamos o original: “(...) nous sentons bien que cette unique civilisation mondiale exerce même temps une sorte d’action d’usure ou d’érosion aux dépens du fonds culturel qui a fait les grandes civilisations du passé. Cette menace se traduit, entre autres effets inquiétants, par la diffusion sous nos yeux d’une civilisation de pacotille qui est la contrepartie dérisoire de ce que j’appelais tout à l’heure la culture élémentaire. C’est partout, à travers le monde, le même mauvais film, les mêmes machines à sous, les mêmes horreurs en plastique ou en aluminium, la même torsion du langage par la propagande, etc” (RICOEUR, 1967, p. 387).

a experiência totalitária europeia que a precedeu. Esse problema, porém, parece inerente ao capitalismo – pelo menos desde o seu surgimento em sua forma moderna, no século XVIII. O capitalismo moderno é marcado por tendências que, longe de desaparecer, parecem intensificar-se ao passo de sua dominação do mundo <sup>13</sup>. Entre elas, pode-se falar, por exemplo, na racionalidade técnica e na expansão tecnológica que, por si só, se desdobram em outras tantas manifestações. Duas se destacam: a alienação e a reificação. Quando falamos em uma “instrumentalização” da linguagem na comunicação, é para essa segunda que ela aponta.

Hygina Bruzzi, ao descrever a problemática da pós-modernidade em sua tese de doutorado, escreve: “O objeto passa a assumir o estatuto da forma-signo, desdobrando-se no modelo estrutural de significante e significado, língua-palavra, ou seja, na dupla articulação do signo segundo uma visão puramente funcional da linguagem” (id., p. 26) – trata-se de uma crítica à ideia do *design* como um todo. Mais adiante: “(...) a única cultura possível no mundo contemporâneo é uma prática manipulatória, aleatória, labiríntica de signos, sem significado, autorreferente” (2001, p. 29). Duas leituras indevidas podem ser feitas dessas análises: a primeira é aquela que supõe que sejam meramente analógicas; a segunda, a que entende a linguagem como mero código comunicativo, como se questões de linguagem fossem simplesmente convencionais e exclusivamente linguísticas<sup>14</sup>. Se a linguagem aparece como mera comunicação, a arte acontece como mero entretenimento, e até mesmo a  $\psi\upsilon\chi\eta$  humana como mero comportamento. Dessa forma, as únicas duas maneiras nas quais a arquitetura pode se dar é como luxo ou infraestrutura, é dizer, mercadoria ou serviço. Dessa forma, Frampton situa o problema da arquitetura “(...) na redução do ambiente construído a uma série de episódios cenográficos desordenados” (2015, p. 385)<sup>15</sup>, que resulta em um “empobrecimento do ambiente urbano” (id., p. 353) sustentado pelo “sofisma do galpão decorado” (ibid., p. 354), etc.

O que fica claro nesse quadro é que algumas coisas não podem ser reduzidas por uma negatividade inerente à sua estrutura ontológica. Linguagem não é comunicação. Arte não é entretenimento – etc. No limite, a passagem de um para o outro implica a perda do primeiro. Isso não quer dizer que a linguagem, enquanto poético, não possa também comunicar, ou que

<sup>13</sup> *Weltbeherrschung*. Termo emprestado a Schluchter (1979) de seu estudo do expediente de dominação do racionalismo em Weber. SCHLUCHTER, W. *Die Entwicklung des Okzidentalen Rationalismus: Eine Analyse von Max Webers Gesellschaftsgeschichte*. Tübingen: Mohr, 1979.

<sup>14</sup> Outro importante estudo de Benveniste, pertinente aqui, é *Catégories de pensée et catégories de langue*. BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966. Reimpressão de 1990. p. 63-74.

<sup>15</sup> Em oposição ao seu regionalismo crítico. O trecho citado trata da característica 3 do regionalismo crítico em uma lista apresentada ao final do quinto capítulo, e consiste naquilo que ele não é, em oposição às demais arquiteturas do momento.

a cultura não possa acontecer junto ao consumo etc. Não obstante, quer dizer que essas coisas não são fundamentalmente o mesmo, ainda que possam, por uma eventualidade, se dar conjuntamente. Não lhes une nem a afinidade, nem a mútua exclusão. Dito de outro modo, em um acontecer conjunto desses termos haveria apenas simultaneidade, e não pertencimento mútuo. De um ponto de vista ontológico, a linguagem é indiferente à comunicação, tanto quanto a arte ao entretenimento, e em última análise, a arquitetura à função – pelo que se pode pensar em diversas formas de arquitetura (mormente monumental) que não se prestam a nenhum uso em particular.

Se os arquitetos se ocuparam tanto da linguagem dos anos 1970 em diante, impressiona que essas distinções e suas decorrências tenham sido pouco ou nada exploradas, mesmo tendo sido esboçadas nos textos de Lefaivre e Tizonis e Frampton. Ali, a menção à uma certa estética da linguagem acontece, mas tão logo termina. Da mesma forma, as menções a Heidegger em Frampton giram, via de regra, em torno somente da conferência *Construir, habitar, pensar*.

Quando Hygina escreve acerca de “uma prática manipulatória, aleatória (...) de signos, sem significado, autorreferente”, é de uma “passagem da produção à reprodução” que se trata (BRUZZI, 2001, p. 25). “À simulação propriamente dita e com ela o fim da representação. Inversa à espiral hegeliana, a espiral dos simulacros é a figura de um decréscimo gradual do sentido e da referência” (idem). O que resta quando esse decréscimo progressivo é amplamente acelerado e segue em seu curso?

Os arquitetos têm falado tanto em linguagem porque a crise com que se depararam é, como toda crise, uma crise de sentido. A partir das indicações até aqui, sua origem parece ser a reificação em curso desde o estabelecimento do capitalismo moderno, amplificada pelo contexto do segundo pós-guerra. Com a experiência totalitária europeia, os meios de comunicação de massa emergiram como tecnologias de difusão, funcionando como uma nova indústria e expandido para novos campos as relações que, anteriormente, só existiam na produção. Algumas questões, porém, devem ser levantadas. O fato de a reificação existir pelo menos desde o século XVIII, mas a crise de que tratamos aparentemente ter sido deflagrada por volta do segundo pós-guerra, impõe perguntar pelas suas origem e história. Até aqui, definimos seu sentido a partir de suas consequências; agora, porém, esse conhecimento se mostra insuficiente.



## 1.1 Razão e desencantamento

Em dois textos em especial, Max Weber tangencia a questão da *Sinnverlust*, ou “perda de sentido”<sup>16</sup> – são eles a *Consideração intermediária (Zwischenbetrachtung, 1915)*<sup>17</sup> e *A ciência como vocação (Wissenschaft als Beruf)*<sup>18</sup>, 1917). Em ambos os textos, o conceito aparece ligado àquele do “desencantamento do mundo” (*Entzauberung der Welt*) como, de certa forma, uma decorrência. Antônio Flávio Pierucci (2013) aponta para um caráter dual do desencantamento em duas significações básicas: a substituição da magia por uma ética metafísica (“desmagificação”), no âmbito de uma sociologia comparada da religião, e a perda de sentido que a ciência técnico-instrumental promove no âmbito mais geral do racionalismo moderno ocidental. Devemos notar que Carlos Eduardo Sell (2013, p. 233-234) disputa esse entendimento; para ele, há apenas uma significação, aquela da desmagificação, a partir da qual o conceito segue por duas vias. “Pensamento teórico de um lado e ética religiosa, de outro, ambos são vias de desencantamento do mundo. (...) o processo histórico-cultural ou histórico-social de desencantamento do mundo possui uma dupla face e é tanto religioso quanto científico” (SELL, 2013, p. 239). Ambos os comentadores, porém, indicam uma dualidade de sentido, ou seja, que embora o conceito tenha, em Sell, uma significação única, ou em Pierucci, uma significação preponderante, ele comporta a indicação ainda de um segundo entendimento. Longe de pretender algum veredito ou de desconsiderar o questionamento pela especificidade do termo, enveredamos a presente análise por apenas uma dessas acepções, aquela da *Sinnverlust*.

No intuito de distinguir essas duas acepções do termo, deve-se partir da relação estabelecida por Weber entre sua sociologia da religião e uma sociologia mais geral do racionalismo. Na já mencionada *Consideração intermediária*, Weber coloca: “(...) uma busca

---

<sup>16</sup> Os termos usados variam segundo a família lexical das expressões cunhadas, em alemão, pela aglutinação a partir do étimo principal *Sinn*. Na *Ciência como vocação (Wissenschaft als Beruf, doravante WaB)*, por exemplo, aparecem *Sinnvoll* e *Sinnlos*. Todas as passagens de Weber citadas neste trabalho se reportam à edição alemã das obras completas de Max Weber (MWG) de Mommsen, Schluchter, *et al.* iniciada nos anos 1980 pela JCB Mohr, de Tübingen.

<sup>17</sup> Originalmente parte dos *Ensaio reunidos de sociologia da religião (Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie)*. No Brasil, recebeu o título “Rejeições religiosas do mundo e suas direções”. Aqui será citado conforme o original (*Consideração intermediária*) a partir da edição alemã das obras completas de Weber. WEBER, M. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. In: *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: LTC, 1982. p. 371-408. E: WEBER, M. *Zwischenbetrachtung*. In: *Gesamtausgabe*, Abteilung I, Band 19. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1989. p. 479-522.

<sup>18</sup> Cabe elucidar que *Wissenschaft als Beruf* foi originalmente proferida como uma conferência em Munique, em 1917, e posteriormente publicada em 1919. Durante muito tempo a segunda data ofuscou a primeira, inclusive na literatura. SCHLUCHTER, W. Excursus: the question of the dating of ‘Science as a vocation’ and politics as a vocation. In: ROTH, G.; SCHLUCHTER, W. *Max Weber’s Vision of History, Ethics and Methods*. Berkeley: University of California Press, 1979. p. 113-116.

como esta em Sociologia da Religião deve e quer ser ao mesmo tempo uma contribuição à tipologia e sociologia do próprio racionalismo” (ZB/MWG, C 538, 2-5)<sup>19</sup>. O racionalismo, aqui, é entendido em âmbito amplo e historicamente anterior àquele definido pela filosofia da segunda metade do século XVII. Essa palavra e sua família lexical, em Weber, remetem a um “processo de racionalização ético-metafísica da religiosidade” (PIERUCCI, 2013, p. 104). Já haveria, nessa acepção, *Rationalisierung* em curso desde a passagem dos sistemas de crença da magia à religião formal (no caso do ocidente, sobretudo no monoteísmo). Assumindo essa definição, ademais aclarada pelo próprio sufixo germânico empregado<sup>20</sup>, a racionalização, para Weber, é gradual, milenar e culmina, no sentido da desmagificação religiosa, no protestantismo puritano (PIERUCCI, 2013, p. 111). Para Carlos Eduardo Sell (2013, p. 11), o conceito de racionalidade em Weber é relativo e relacional: “(...) a racionalidade não é um conceito absoluto ou mesmo ontológico e a definição do que é racional depende, em última instância, da perspectiva do observador (perspectiva epistemológica)”. Dessa forma, há diversas racionalidades, tanto orientais, quanto ocidental e, mais especificamente, há um racionalismo ocidental moderno de caráter singular. Para a presente indagação, interessa esse último e, sobretudo, o desencantamento do mundo como promovido em seu interior e em sua segunda acepção, aquela da perda de sentido no âmbito da moderna ciência técnico-instrumental.

Quanto, porém, de um e de outro sentido resta no conceito em seu uso weberiano? Certamente mais de desmagificação. Se este é para Eduardo Sell (2013, p. 234) o único significado do termo, para Pierucci é, sem dúvidas, o principal (2013, p. 146-147). Cumpre, então, entender como os dois sentidos do conceito se articulam. Vejamos o que dizem os comentadores:

Weber não perde a chance de fazer interessante paralelismo vocabular entre o conteúdo de significado historicamente mais moderno que o processo de desencantamento do mundo assumiu sob o domínio crescente da ciência e o desencantamento enquanto remoção da magia da prática religiosa, este muito anterior àquele como fenômeno histórico-civilizacional. Ele emprega para ambos os processos o mesmo verbo “desalojar” [*verdrängen*]: primeiro a religião (monoteísta ocidental) desalojou a magia e nos entregou o mundo natural “desdivinizado” (...); mas depois, nos tempos modernos, chega a ciência empírico-matemática e por sua vez desaloja essa metafísica religiosa, entregando-nos um mundo ainda mais “naturalizado”, um universo reduzido a “mecanismo causal”, totalmente analisável e explicável, incapaz de qualquer sentido objetivo (...). (PIERUCCI, 2013, p. 145).

<sup>19</sup> No original: “Und schließlich und vor allem muß und will ein religionssoziologischer Versuch dieser Art nun einmal zugleich ein Beitrag zur Typologie und Soziologie des Rationalismus selbst sein”. WEBER, M. Zwischenbetrachtung. In: Gesamtausgabe. Abteilung I, Band 19. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1989. p. 481.

<sup>20</sup> *Rationalisierung*. Em que a partícula “-ung” indica um processo, algo progressivo e contínuo a seu próprio passo.

Carlos Eduardo Sell (2013, p. 239-240), por sua vez, interpõe ainda um passo anterior, chamando atenção para o papel do pensamento grego na passagem do mito à metafísica enquanto uma primeira intelectualização. Ao comentar um trecho da *Ética protestante* (1920)<sup>21</sup>, diz:

De um lado, o desencantamento religioso do mundo, iniciado na profecia judaica e cujo auge realiza-se no protestantismo ascético. Junto, ou em união com este mesmo processo, Weber também nomeia o pensamento científico *helênico* e, repare-se bem, não o pensamento científico *moderno* (da renascença). Para Weber, esses dois processos não são subsequentes, iniciando-se primeiro o desencantamento religioso do mundo e *somente* após o desencantamento pela ciência. Ambos os processos operam de forma concomitante e inter-relacionada e não podem ser lidos como um processo que se desenrola *apenas* em etapas sucessivas, como se o segundo operasse exclusivamente após o outro ter atingido seu término. (...) Na ordem moderna, contudo, esta relação sofre uma mudança qualitativa: quando a ciência adquire plena autonomia e reivindica o monopólio da observação legítima do mundo, essa relação se torna conflituosa. (SELL, 2013, p. 239-240; grifos do autor).

Convém destacar-se a última parte da citação. Embora Sell sublinhe que, para Weber, a racionalização de âmbito extrarreligioso não inicia na renascença, mas antes, no pensamento grego, o autor tampouco nega uma radical mudança na dinâmica entre esses dois polos com a ascensão da ciência moderna. Na verdade, ao contrário, indica que o advento da razão moderna e sua autonomização progressiva da esfera religiosa tende a acirrar o conflito entre esses dois polos até que se tornem inconciliáveis. Também convém, no âmbito dessa análise, perguntar a qual pensamento helênico refere-se Weber no trecho comentado, embora o próprio Weber não o esclareça. De toda forma, parece seguro dizer que a segunda passagem elucidada por Pierucci, aquela de um mundo simplesmente desmagificado para um mundo mecânico-causal, tenha seu início no contexto histórico da modernidade. Trata-se do mesmo período que equaciona o racionalismo filosófico, no século XVII, e a acumulação primitiva europeia (c. séc. XV-XVIII) e, no seu interior, a dominação das colônias ultramarinas. Dessa análise pode-se depreender os seguintes pontos:

1) Enquanto uma operação epistemológica, não são irrelevantes os movimentos de pensamento nas transformações históricas em questão. Pode-se argumentar que mesmo a

---

<sup>21</sup> “Aquele grande processo histórico-religioso do *desencantamento do mundo* que teve início com as profecias do judaísmo antigo e, em conjunto com o pensamento científico helênico, repudiava como superstição e sacrilégio todos os meios *mágicos* de busca da salvação, encontrou aqui [no protestantismo] sua conclusão”. WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 96. Grifos do autor.

racionalidade prática, que ambos os comentadores concordam ser o enfoque de Weber, pressupõe uma epistemologia própria que, em grande medida, a concebe e fundamenta. A crer naquilo que ambos os autores indicam<sup>22</sup>, a sociologia weberiana da religião concorre, no expediente de seu pensamento, para o fim maior de uma compreensão do racionalismo ocidental moderno em sua singularidade. Esse entendimento advém dos estudos weberianos anteriores à década de 1910<sup>23</sup> acerca da relação entre religião e economia capitalista no ocidente. Assim, é possível entender a religião em Weber como uma epistemologia da conduta de vida (*Lebensführung*) que está intrinsecamente relacionada às transformações históricas mais gerais de cada época.

2) Carlos Eduardo Sell esclarece que, em Weber, o “(...) interesse pelo protestantismo ascético” – e, creio, pela religião em geral – “é, de fato, vital, mas ele é determinado em função de dois temas que o transcendem e que representam o centro de sua pesquisa: o capitalismo e o racionalismo” (2013, p. 217). O conceito de desencantamento guarda em si uma via de crítica do capitalismo a partir de sua intrínseca racionalidade técnica-instrumental. A inspiração romântica do termo o confirma, tendo sido cunhado a partir da *entgötterte Natur* do poema de Schiller (*Die Götter Griechenlands*). Aqui, o mesmo que sublinhamos para o termo *Rationalisierung* se aplica: a terminação “-ung”, adicionada por Weber à sua forma do conceito, *Entzauberung*, acrescenta ainda à formulação de Schiller um caráter processual que aquela não possuía, ademais de inseri-la em um contexto de sistematização histórico-sociológica mais amplo. Dessa forma, por um traço de sua origem, o conceito revela seu caráter de dupla crítica, tanto do racionalismo ocidental moderno (enquanto racionalismo filosófico, contra o qual, em linhas gerais, o romantismo se insurge), quanto de crítica do capitalismo<sup>24</sup>.

3) Se há uma singularidade do racionalismo ocidental moderno, é preciso definir no que ela se constitui. Os adjetivos empregados indicam duas diferenciações em Weber: em relação aos racionalismos orientais, de que trata a *Consideração intermediária*, e em relação ao seu período histórico – a idade moderna. Período marcado pelo protocapitalismo mercantilista da acumulação primitiva europeia, distinguiu-se pelo sucesso da empreitada colonial ultramarina.

<sup>22</sup> Pierucci o diz nas páginas 18 e 19 (2013), enquanto C. E. Sell o faz ainda mais explicitamente na página 121 (2013).

<sup>23</sup> O caso da *Ética protestante* é interessante: originalmente publicada como um ensaio na revista *Archiv für Sozialwissenschaft* em duas partes, em 1904 e 1905, foi posteriormente ampliada e publicada em livro em 1920 (ano da morte de Weber), condensando, assim, dois momentos da reflexão weberiana, segundo a periodização de Marianne Weber – antes e depois de 1910. WEBER, Marianne. *Max Weber: a biography*. Trad. Harry Zohn. Nova York: Routledge, 2017. p. 333.

<sup>24</sup> Essa leitura se encontra fundamentada por aquela de Michel Löwy. LÖWY, M. *Stahlhartes Gehäuse: l’allégorie de la cage d’acier*. In: *Max Weber et les paradoxes de la modernité*. Paris: PUF, 2012. P. 61-80. Acerca da crítica romântica ao capitalismo: LÖWY, M.; SAYRE, R. *Anticapitalismo romântico e natureza: o jardim encantado*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

Nesse sentido, Sell (2013, p. 115) afirma que “no ocidente [moderno] predomina o racionalismo da dominação do mundo”. A leitura acompanha aquela de Wolfgang Schluchter (1979) acerca da importância da *Weltbeherrschung* na compreensão desse racionalismo para Weber. Segundo esse autor, a dominação do mundo pode mesmo ser entendida como princípio sintético (*synthetische Prinzip*) do racionalismo ocidental moderno (id., p. 33).

A partir desse ponto, divergimos dos comentadores segundo aquilo que eles próprios colocam: se o objetivo principal da sociologia comparada da religião de Weber é constituir uma sociologia mais ampla do racionalismo ocidental moderno, e se o aspecto principal desse racionalismo é a dominação do mundo, também o sentido principal do desencantamento deve ser aquele do operado pela ciência técnico-instrumental moderna, pois é como crítica dessa dominação científico-capitalista que a sociologia weberiana se constrói. Em outras palavras, é nesse modo de dominação pela racionalidade técnico-instrumental que o desencantamento culmina enquanto processo histórico. Se o termo ocorre na obra de Weber, como salienta Pierucci (2013), muito mais vezes com a acepção do desencantamento religioso (desmagificação), isso nos parece se dar pelo percurso de construção do próprio conceito, pela necessidade de entender a epistemologia prática como determinante da conduta de vida, tarefa anterior à compreensão da indissociabilidade da ciência técnico-instrumental do capitalismo e da vida.

O próprio Weber o diz na *Ciência como vocação*:

[A intelectualização e a racionalização] Significam, ao contrário, algo diverso: o conhecimento ou a crença de que, se alguém *simplesmente quiser, poderia* a qualquer momento descobrir que não há, por princípio, qualquer força interventora misteriosa e indeterminável, e que o homem pode, basicamente, dominar todas as coisas pelo cálculo. Isso significa, portanto: o desencantamento do mundo. (WaB, A16, 2-7)<sup>25</sup>

Alguns termos nessa frase chamam atenção. Primeiro, o que aqui se traduz por “indeterminável”, caracterizando as forças misteriosas do mito, ou seja, o termo *unberechenbaren*, cujo étimo principal é *Rechnen* (calcular), de *Berechnung*, justamente o cálculo. Em alemão, a relação entre o cálculo e a determinação é mais evidente que aquela em português, sugerindo mais explicitamente seu pertencimento mútuo. O que caracteriza o cálculo

<sup>25</sup> Citado a partir das obras completas de Max Weber editadas por Mommsen, Schluchter, *et al.* (MWG). WEBER, M. Wissenschaft als Beruf. In: *Gesamtausgabe*, Abteilung I, Band 17. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1992. p. 70-111. Tradução própria do original: “Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt” (1992, p. 87).

é, portanto, um determinar. A seguir, “dominar pelo cálculo”, que em alemão se diz “*durch Berechnen beherrschen*”. Aqui o jogo é mais fonético que etimológico: embora derivados de étimos distintos, os dois verbos soam quase idênticos, de forma que, em sua escolha lexical, Weber sugere mais um parentesco – aquele entre o cálculo e a dominação. De fato, mesmo a partir de um raciocínio geral e, digamos, puramente intuitivo, *determinar* algo parece um passo necessário e fundamental para *dominá-lo*. Trata-se do eterno conflito entre a técnica e a natureza que acompanha toda a história do desencantamento weberiano, do mito à ciência moderna. Não por acaso, os comentadores apontam a inspiração provável do termo como sendo a *entgötterte Natur* (natureza desdivinizada) de Schiller. Porém, o que é essa “determinabilidade” (*berechenbarkeit*) dos entes?

Vejamos o que diz Weber na *Consideração intermediária*: “A consideração empírica, matematicamente orientada, do mundo desdobra-se, a princípio, na rejeição a toda forma de consideração que, de qualquer modo, pergunte por um sentido dos acontecimentos intramundanos” (MWG/ZB/GARS I: C 564, 21-24)<sup>26</sup>. Pierucci (2013, p. 141) comenta, acerca dessa passagem, o seguinte: “(...) Weber expõe a lógica própria do moderno conhecimento científico que, numa atitude experimentalista-instrumental, potencializada pelo emprego do cálculo matemático, reduz o mundo natural a mero mecanismo causal”. Ainda segundo o comentador, essa atitude está associada, em Weber, ao que ele chama de “objetividade” (id., p. 143). Em outras palavras, trata-se do fato de que a ciência empírica não consegue senão descrever o funcionamento e as características físicas dos entes, proscrevendo seu sentido. A ciência não é capaz de produzir sentido<sup>27</sup>. Ao contrário, frisando a definição do comentador, a “objetividade” “reduz o mundo natural a mero mecanismo causal” (ibid.). Disso se trata, portanto, a determinação dos entes, do seu encerramento em seus aspectos evidentes e mensuráveis. Uma redução pela subtração do sentido. A matemática é mencionada nesse âmbito tanto por ser o modelo de conhecimento ideal cartesiano, quanto por ser, também e a princípio,

---

<sup>26</sup> Tradução própria do original em alemão a partir da edição de Mommsen e Schluchter das obras completas de Weber (MWG). WEBER, M. Zwischenbetrachtung. In: *Gesamtausgabe*, Abteilung I, Band 19. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1989. p. 479-522. “Denn die empirische und vollends die mathematisch orientierte Weltbetrachtung entwickelt prinzipiell die Ablehnung jeder Betrachtungsweise, welche überhaupt nach einem „Sinn“ des innerweltlichen Geschehens fragt” (p. 512).

<sup>27</sup> Weber o diz explicitamente no ensaio *Objetividade nas ciências sociais*. No original: “Das Schicksal einer Kulturepoche, die vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, ist es, wissen zu müssen, daß wir den Sinn des Weltgeschehens nicht aus dem noch so sehr vervollkommenen Ergebnis seiner Durchforschung ablesen können, sondern ihn selbst zu schaffen im standesein müssen, daß "Weltanschauungen" niemals Produkt fortschreitenden Erfahrungswissens sein können (...)” (*Objekt/WL*, A30, 12-16) WEBER, M. Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. In: *Gesamtausgabe*, Abteilung I, Band 7. Tübingen: J. C. B. Mohr, 2018. p. 153.

a ciência da mensuração. Todo ente pode ser positivado em suas dimensões<sup>28</sup>. O cálculo é, portanto, a operação de determinação objetiva dos entes, tal que se lhes seja subtraído o sentido, tornando-os apenas aquilo que e como se manifestam; é o passo decisivo da dominação, aquele que torna os entes imediatamente apropriáveis.

Nesse ponto descobrimos um novo problema: a aparente contradição entre objetividade e sentido. Essa oposição se instaura somente uma vez que assumimos não haver nada nos próprios entes que remeta à uma verdade de si, do seu modo de dar-se (*sich geben*). Para supô-lo é preciso conceder à ciência a primazia sobre a verdade empírica, ou seja, considerar o conhecimento científico como modelo único de apreensão imanente dos entes. Nesse modelo, juízos qualitativos universais não seriam possíveis, por exemplo, já que as características *per se* dos entes não remetem a nada senão a elas mesmas. Acontece que os entes não estão nunca a sós no conhecimento – este pressupõe sempre o humano. A ciência positiva, uma vez que baseada exclusivamente em evidências, tende à aporia e não pode fazer mais do que a mera constatação. Sua capacidade propositiva é inteiramente dependente de um *télos* (τέλος) que lhe é externo e que, não podendo ser valorativo, só pode ser funcional. O mesmo é dizer: a ciência só constitui juízos visando a fins externamente colocados por arbítrio ou necessidade. Por exemplo, constatar a densidade e o peso de um material nada significa por si só, mas se colocarmos o problema de fazer esteio, como âncora, a uma embarcação, poderemos julgar a eficácia de uma série de corpos por dois critérios muito simples: seu peso em relação àquele da nave, e sua densidade em relação à da água. Para isso, porém, é preciso que o problema de conter o barco esteja posto de antemão, do contrário, qualquer dado científico sobre os corpos implicados na análise não tem qualquer sentido. Em outras palavras, a ciência é fundamentalmente instrumental, ainda que ela possa ser produzida como um fim em si mesma. Quando não instrumentalizada de antemão, ela ocorre como mera constatação.

O problema que se deve levantar aqui é se seria a ciência de fato o único modelo de conhecimento empírico. E, para tanto, deve-se perguntar pelo que mais além das características evidenciáveis de um ente se pode perceber na sua experiência. Uma interessante distinção (utilizada por Weber, em seu vocabulário, na *Ciência como vocação*) é aquela entre *Experiment* e *Erfahrung*, ou seja, experimento e experiência. Enquanto a primeira se restringe ao âmbito científico de determinação dos entes, a segunda trata muito mais da lida com os entes no mundo.

---

<sup>28</sup> Inclusive o espaço, diga-se de passagem – o que interessa particularmente à arquitetura. O espaço é frequentemente, após o racionalismo cartesiano, entendido como o domínio apriorístico da mensuração, ou seja, como intervalo. Nesse sentido vão os parágrafos 22-24 de *Ser e Tempo*, com que Heidegger encerra o terceiro capítulo da primeira parte e sua refutação de Descartes.

Nesse sentido, o pressuposto de que não há nada nos entes que remeta a alguma exterioridade ignora que, em alguma medida, todos os entes que conhecemos estão relacionados ao homem (do contrário, não os conheceríamos nem conceberíamos) – e o homem não existe à revelia do mundo e dos entes intramundanos na mesma medida em que os constitui no seu ser como são. A experiência pressupõe ambas as partes em relação e se dá nos limites da percepção; que ela constitua, portanto, uma verdade “na” e “para” a percepção não é uma limitação, mas a condição de possibilidade de uma verdade em sentido autêntico (ST, §5, 33, 35-46/73), ou seja, aquela que consegue de fato dizer algo sobre o modo de dar-se dos entes no mundo. Nesse segundo modelo, porém, é preciso uma forma em que esse conhecimento possa vigorar; para isso recorremos ao termo arte.

Em síntese: a perda de sentido de todas as coisas é uma consequência direta do desencantamento técnico-científico do mundo. Isso se dá por uma operação mental a que chamamos “cálculo” (*Rechnen*) no interior do racionalismo ocidental moderno. Percebemos, nesse âmbito histórico, o claro delinear-se de um projeto de dominação do mundo (*Weltbeherrschung*) em diversos planos – econômico, cultural, social etc. – tal que esses planos são sempre por ele afetados. A maneira como são afetados é aquela definida pelo espírito científico que está na origem do cálculo enquanto operação epistemológica. Ao termos identificado a ideia da ciência a uma pragmática onde a verdade acontece como constatação e todo juízo só é possível com vistas a um fim, mostramos sua afinidade constituinte com a instrumentalização. Trata-se de uma redução que configura o primeiro passo para a dominação. O ente instrumentalizado tende à mercadoria e já está, de certa forma, transformado em mercadoria quando se encontra quantificado e definido com vistas a um fim. Essa ideia guarda afinidade com aquela da reificação, pelo que cumpre, agora, investigar esse conceito.



## 1.2 O problema da reificação

*Versachlichung*, ou coisificação, conceito cunhado por Marx na primeira parte do livro I do *Capital* (1867) para referir-se ao processo de substituição das relações pessoais por relações entre objetos. O termo aparece pela primeira vez ao final do item 2.b do terceiro capítulo da seção I (*Kapital I*, MEW 23, p. 128)<sup>29</sup> na seguinte frase:

A antítese, imanente à mercadoria, entre valor de uso e valor, na forma do trabalho privado que ao mesmo tempo tem de se expressar como trabalho imediatamente social, do trabalho particular e concreto que ao mesmo tempo é tomado apenas como trabalho geral abstrato, da personificação das coisas e coisificação das pessoas – essa contradição imanente adquire nas antíteses da metamorfose da mercadoria suas formas desenvolvidas de movimento. (2017, p. 187)<sup>30</sup>

Embora o conceito remonte ao Hegel de *Princípios da filosofia do direito* (1820), este nunca utilizou exatamente essa palavra. A aproximação, porém, ocorre já na primeira seção da parte I dessa obra, que versa sobre a posse. Tendo aí, de certa forma, sua origem conceitual, a ideia de reificação é marcada pela relação entre o eu (*ich*) e a coisa (*Sache*) no sentido material da propriedade. Na conhecida tese hegeliana de que o direito provém da vontade livre verdadeira, o direito de posse, por sua vez, advém da realização da vontade, determinada enquanto uma carência (vontade particular) que se realiza no uso. Vejamos o §59:

Enquanto no signo em geral tomo posse da Coisa de maneira universal, no uso reside uma relação ainda mais universal, visto que a Coisa então não é reconhecida na sua particularidade, porém é negada por mim. A Coisa é rebaixada a meio de satisfação da minha carência. Quando o eu e a Coisa nos juntamos, é preciso que um deles perca a sua qualidade para que venhamos a ser idênticos. (2022, p. 263)<sup>31</sup>

<sup>29</sup> No original, segundo a edição de referência: “Der der Ware immanente Gegensatz von Gebrauchswert und Wert von Privatarbeit, die sich zugleich als unmittelbar gesellschaftliche Arbeit darstellen muß, von besondrer konkreter Arbeit, die zugleich nur als abstrakt allgemeine Arbeit gilt, von Personifizierung der Sache und Versachlichung der Personen - dieser immanente Widerspruch erhält in den Gegensätzen der Warenmetamorphose seine entwickelten Bewegungsformen” MARX, K. *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals*. In: *Karl Marx-Friedrich Engels Werke*, Band 23. Berlin: Dietz Verlag, 1962.

<sup>30</sup> Referente à edição brasileira: MARX, K. *O Capital: crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017. 2. ed.

<sup>31</sup> Refere-se à edição brasileira. HEGEL, G. W. F. *Linhas fundamentais da filosofia do direito: direito natural e ciência do Estado no seu traçado fundamental*. Trad. Marcos Lutz Müller. São Paulo: Editora 34, 2022. No original em alemão: “Wenn ich im Zeichen die Sache überhaupt auf Allgemeine Weise in Besitz nehme, so liegt im Gebrauche noch ein allgemeineres Verhältnis, indem die Sache alsdann nicht in ihrer Besonderheit anerkannt, sondern von mir negiert wird. Die Sache ist zum Mittel der Befriedigung meines Bedürfnisses herabgesetzt. Wenn ich und die Sache zusammenkommen, so muß, damit wir identisch werden, einer seine Qualität verlieren” (TWA,

A intuição fundamental de Hegel na referida parte da *Filosofia do direito* é aquela de que a apropriação transforma, de certo modo, a maneira como o objeto se realiza, o que, em última análise, nos diz algo do seu modo de ser. Dado o início do parágrafo, a essa dialética se chamou “do sujeito e do predicado”<sup>32</sup>. Complexa identidade aquela entre o sujeito e a coisa, a relação sugerida por Hegel, de que um subsome no outro pela apropriação, ecoa em Marx ao analisar as substituições entre mercadorias, dinheiro e as relações sociais de compra e venda – em que o dinheiro “sempre precipita em algum lugar da circulação deixado desocupado pelas mercadorias” (2017, p. 186). “Por isso, diferentemente da troca direta de produtos, o processo de circulação não se extingue com a mudança de lugar ou de mãos dos valores de uso” (idem). Há aqui, portanto, uma questão pelo sujeito dessas relações. Ruy Fausto diz o seguinte:

O discurso do *Capital* tem como objeto central não o operário e o capitalista (o que poderia ser dito, de um modo bastante geral, do discurso sobre a luta de classes) – mas o próprio capital. Ora, que é o capital, e que representam em relação a ele o operário e o capitalista? A resposta a esta questão nos conduz à problemática do sujeito e do predicado. O capital, diz, com efeito, o Capítulo 4 do Tomo I do *Capital*, é sujeito. (1983, p. 30, grifos do autor)

“O capital é sujeito”, mas para tanto, algo tem de acontecer às pessoas e às coisas para que o capital possa emergir das relações sociais como tal. No trecho supracitado de Marx acerca das antíteses imanentes à mercadoria, o que fica claro com a “personificação das coisas e a coisificação das pessoas” é uma dialética que, em certa medida, inverte a proposição hegeliana original<sup>33</sup>. No trecho inicialmente citado de Hegel, a coisa é “rebaixada” (*herabgesetzt*) pela perda (*verlieren*) de uma propriedade sua (*Qualität*). Que a perda da propriedade seja o princípio da apropriação não é de espantar. Porém aqui interessa lembrar a origem de “*herabgesetzt*”, do étimo *setzen* (posicionar) no particípio passado (*gesetzt*). Não por acaso a lei, em alemão, se diz *Gesetz*, e a “legalidade” inerente a alguma coisa é frequentemente usada para designar o seu modo de funcionamento. O sentido do radical *setzen*, aí, é aquele da determinação, tal que o cálculo e a legalidade guardam em si essa afinidade. A relação é mais direta e explícita entre os vocábulos *Rechnen* e *Recht*, ou seja, o cálculo e o direito, que em alemão partilham o mesmo radical indo-germânico *reg* (regular, ordenar)<sup>34</sup>. Esses sistemas de

v. 7, p. 129). HEGEL, G. F. W. Grundlinien der Philosophie des Rechts. In: Theorie Werkausgabe, Band 7. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

<sup>32</sup> O §59 assim começa: “Pela tomada de posse, a Coisa recebe o predicado de ser *minha*”. HEGEL, 2022, p. 263. “Durch die Besitznahme erhält die Sache das Prädikat” (TWA, v. 7, p. 128).

<sup>33</sup> Aquela de que é a coisa que está destinada ao uso e é, por isso, apropriável pela Vontade, tal que, nisso, realiza-se então como designada pelo predicado (*minha*) (HEGEL, 2022, p. 263/ TWA, v. 7, p. 128).

<sup>34</sup> Reporto essa última informação etimológica ao estudo de David Wenger publicado no periódico do Instituto Max-Planck de História do Direito Europeu da Universidade de Frankfurt. Trata-se da nota de rodapé 1, na

determinação concorrem, portanto, no progressivo estabelecimento de um capitalismo moderno<sup>35</sup>, para uma substituição da posição de sujeito histórico pela fundamental alteração das relações de produção. Lukács: “a racionalização continuamente crescente” do processo de trabalho leva a “uma eliminação cada vez maior das propriedades qualitativas, humanas e individuais do trabalhador” (2018, p. 201)<sup>36</sup>.

Apesar de *Versachlichung* já aparecer no texto do *Capital*, o desenvolvimento de uma teoria da reificação propriamente dita só veio no primeiro Lukács, em *História e consciência de classe* (1923)<sup>37</sup>. Logo, seria preciso entender a acepção que o conceito assume em Marx e sua subsequente ampliação lukacsiana. Não obstante, essa tarefa seria por si só extensa o bastante para se dedicar a ela um trabalho inteiro, sobretudo tendo em vista que, para Lukács, toda a primeira parte do *Capital*, com a teoria da mercadoria e do fetichismo, constitui as bases para uma teoria marxista da reificação<sup>38</sup>. O breve comentário que apresentamos até aqui não pretende sequer traçar essas definições, mas brevemente contextualizar a escrita do Lukács de 1923 para que possamos entender a reificação e sua relação com a racionalidade moderna, o cálculo e a perda do sentido – ou, em Lukács, das propriedades humanas e subjetivas. Mais modestamente, é preciso notar a diferença entre os vocábulo *Versachlichung*, que em Marx aparece com maior incidência, e *Verdinglichung*, mais frequente em Lukács (a outra forma aparece apenas quatro vezes em *HCC*). Nas edições brasileiras que utilizamos, tanto de Lukács (WMF, 2018), quanto de Marx (Boitempo, 2017), *Versachlichung* diz “coisificação”, enquanto *Verdinglichung* diz “reificação”<sup>39</sup>. Em termos etimológicos, a diferença é pequena, ou, a bem dizer, não há. Em alemão, bem como em português, ambos os étimos, *Sache* e *Ding*, “coisa” e *res* (latim), dizem “coisa”, no sentido de objeto. De modo geral, em *HCC* Lukács propõe a seguinte distinção: a coisificação (*Versachlichung*) aparece em relação à exteriorização positivada da consciência (*Enttäusserung*), enquanto a reificação (*Verdinglichung*) está ligada

---

primeira página (111). WENGER, D. Der gute Hirte als Verfassungsbild: Eine Recht-Fertigungs-Tragödie mit Pierre Legendre, Michel Foucault und Carl Schmitt. *Rechtsgeschichte*, Frankfurt, v. 8, p. 111-128, 2006. A relação entre o direito e o controle é fortemente explícita também em português, sobretudo nos vocábulo oriundos de “ordem”, em ambos os sentidos da palavra. Marx (MEW 3, p. 212) chama os juristas de “ideólogos da propriedade privada”.

<sup>35</sup> LUKÁCS, G. *História e consciência de classe*: estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2018. 3. ed. p. 194 e 201.

<sup>36</sup> Na edição alemã: “(...) eine ständig zunehmende Rationalisierung, eine immer stärkere Ausschaltung der qualitativen, menschlich-individuellen Eigenschaften des Arbeiters” (GKb, p. 262). LUKÁCS, G. *Geschichte und Klassenbewusstsein: Studien über marxistische Dialektik*. In: *Georg Lukács Werke* (GLW), Band 2. Darmstadt: Luchterhand, 1977. p. 98/262 (o primeiro número indica a página na edição original, o segundo aquela na compilação da obra completa; ambos aparecem lado a lado na paginação da compilação).

<sup>37</sup> Doravante *HCC*.

<sup>38</sup> Althusser, em *Para Marx* (1965), diz o mesmo dos *Manuscritos Econômico-filosóficos* de 1844, porém isso não poderia ter ocorrido ao Lukács de 1923, posto que os *Manuscritos* só vieram a público integralmente em 1932.

<sup>39</sup> Seguimos neste trabalho a tendência das edições brasileiras mencionadas.

ao não-reconhecimento da consciência no objeto gerado por ela na exterioridade (alienação, *Entfremdung*). Ambos os conceitos apontam, em última análise, para uma exteriorização que tende à ausência de reconhecimento entre produto e produtor, ao ponto deste ser dominado por aquele. Conclui-se haver um caráter mais geral e abstrato no termo reificação do que no correlato. Neste texto, em uma certa medida, serão utilizados de modo intercambiável.

A definição lukacsiana de reificação é aquela “de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa (...) que, em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta todo traço de sua essência fundamental” (2018, p. 194)<sup>40</sup>. Isso ocorre – ele frisa – somente no capitalismo moderno, pois é quando a forma mercantil se torna dominante (id., p. 195), ou seja, quando a mercadoria consegue “penetrar (...) no conjunto das manifestações vitais da sociedade e remodelar tais manifestações à sua própria imagem” (ibid., p. 196)<sup>41</sup>. A isso chama “universalidade da forma mercantil” (ou da “forma mercadoria”)<sup>42</sup>. A reificação, portanto, não se restringe às relações de produção e consumo (compra-venda) onde se origina, mas torna-se uma lógica ou, se quisermos, uma relação epistemológica. Incide primeiro sobre o próprio trabalhador, que não domina mais a produção; ele deve vender sua força de trabalho, tornando-a a um só tempo mercadoria e condição de produção e, para isso, ele próprio é incluído em uma linha de produção, determinado em um sistema mensurável por um tempo mediano racionalmente estipulado. “Racionalização”, nesse sentido, significa também uma separação<sup>43</sup>, uma fragmentação que permite, justamente, a perda ou a subtração das qualidades.

Detenhamo-nos em dois aspectos dessa apresentação da reificação enquanto processo: (1) a racionalização, em HCC, é um princípio, “(...) o princípio da racionalização baseada no cálculo, na possibilidade do cálculo” (ibid., p. 202)<sup>44</sup>, cálculo esse que, dentre outras tantas características, incide igualmente sobre sujeito e objeto no sentido de operar uma ruptura de sua unidade epistemológica. Para isso, separa pela especialização a experiência do trabalho do

---

<sup>40</sup> Essa essência, a relação humana, é a humanidade, onde o homem pode encontrar-se na inevitável exterioridade. No original: “(...)es beruht darauf, daß ein Verhältnis, eine Beziehung zwischen Personen den Charakter einer Dinghaftigkeit und auf diese Weise eine gespenstige Gegenständlichkeit erhält, die in ihrer strengen, scheinbar völlig geschlossenen und rationellen Eigengesetzlichkeit jede Spur ihres Grundwesens, der Beziehung zwischen Menschen verdeckt” (GLW, v.2, p. 94/257).

<sup>41</sup> “Dazu muß sie (...) sämtliche Lebensäußerungen der Gesellschaft durchdringen und nach ihrem Ebenbilde umformen” (GLW, v. 2, p. 96/259).

<sup>42</sup> “Die Universalität der Warenform” (GLW, v. 2, p. 98/261) (HCC, 2018, p. 200).

<sup>43</sup> Como os arquitetos, inclusive, vêm entendendo essa palavra há muito tempo – como um sinônimo de setorizar e modular segundo as peças industriais (ou seja, as mercadorias); separar segundo as funções e fluxos, em uma escala, e segundo os processos de montagem, na outra.

<sup>44</sup> “das Prinzip der auf Kalkulation, auf *Kalkulierbarkeit* eingestellten Rationalisierung” (GLW, v.2, p. 99/262).

produto final, tal que “a racionalização é impensável sem a especialização” (ibd.)<sup>45</sup> – outrossim, “essa fragmentação do objeto da produção implica necessariamente a fragmentação do seu sujeito” (ibd., p. 203)<sup>46</sup>. (2) Na medida em que o cálculo é a operação fundamental aqui, a reificação é um fenômeno qualitativo (ibd., p. 196); como Lukács insiste, a partir de Marx, “A qualidade não está mais em questão. Somente a quantidade decide tudo” (ibd., p. 205) (MEW 4, p. 85)<sup>47</sup>. Isso se deve ao fato de que a qualidade, como todo aspecto subjetivo, não pode ser equacionada e, portanto, para se poder atingir a racionalização como um todo, ela deve ser suprimida. Note-se: essa afirmação não significa que não haja, ainda, um discurso acerca da qualidade mesmo nos âmbitos de produção mais mercantilizados, porém quer dizer que a “qualidade”, ali, é reduzida aos seus aspectos materiais. A generalização dessa “confusão” que toma aspectos meramente físicos como qualitativos, encerra a noção nos limites de uma mera mensuração. O sentido mesmo do termo “qualidade” se perdeu, ainda que ele continue sendo empregado sempre de maneira instrumental, ou seja, como o critério de avaliação da eficácia com vistas a um fim. Esse τέλος da mercadoria é sempre arbitrário, externo a ela, frequentemente exógeno até mesmo no sentido de sua possibilidade de realização naquele objeto. Acontece tão somente enquanto uma forma altamente sofisticada de fetichização (em que supõe que o valor de troca provenha das características do produto, mas não pelo que elas são, enquanto transformação oriunda do trabalho, mas por caracteres sociais a elas atribuídos). Na reificação, as relações entre pessoas são substituídas por relações entre coisas. A isso Lukács denomina *fantasmagoria*.

O sentido da palavra “qualidade”, aqui, é crucial; Marx e Lukács utilizam majoritariamente o vocábulo *Eigenschaft* – no sentido de idiosincrasia, de propriedade do ente. Assim, se retomarmos a questão da apropriação pela perda da propriedade na dialética de sujeito e predicado, não nos surpreenderemos que o termo para “propriedade privada” seja *Privateigentum* (e não *Privatbesitz*, por exemplo). A partir do que essa correlação revela, podemos entender a longa citação de Marx que Lukács insere na abertura da segunda seção do ensaio sobre a reificação e a consciência (HCC, 2018, p. 209) – que ele introduz da seguinte forma: “Quando os valores de uso aparecem, sem exceção, como mercadorias, eles adquirem uma nova objetividade (...), em que sua substancialidade originária e própria é destruída, desaparece”. Marx:

<sup>45</sup> “Rationalisierung ist undenkbar ohne Spezialisierung” (GLW, v.2, p. 99/263).

<sup>46</sup> “Zweitens bedeutet dieses Zerreißen des Objektes der Produktion notwendig zugleich das Zerreißen seines Subjektes” (GLW, v.2, p. 100/263).

<sup>47</sup> No original, em Marx: “Es handelt sich nicht mehr um die Qualität. Die Quantität allein entscheidet alles”.

A propriedade privada *aliena* não somente a individualidade dos homens, mas também a das coisas. O solo não tem nada a ver com a renda fundiária, nem a máquina com o lucro. Para o proprietário fundiário, o solo é sinônimo de renda; ele aluga suas terras e recebe a renda, uma qualidade que o solo pode perder sem perder nenhuma de suas propriedades inerentes, como uma parte de sua fertilidade, por exemplo, que é uma qualidade cuja medida, ou seja, existência, depende de condições sociais, que são criadas e destruídas sem intervenção do proprietário fundiário individual. O mesmo ocorre com a máquina. (apud LUKÁCS, 2018, p. 209.) (MEW 3, p. 212)<sup>48</sup>

As coisas transformam-se, assim, em finalidades que lhes são, na verdade, exteriores – por exemplo, a renda. Transformam-se, portanto, em mercadoria, no sentido de que à sua lógica estão submetidas. Há na reificação, portanto, um primeiro sentido de instrumentalização. Embora essas transformações sejam (assim nos parece) de ordem epistemológica, pressupõem uma ontologia – é na contradição dessas esferas sob o capitalismo moderno que reside a problemática central do presente trabalho. A *epistème* inaugurada pelo racionalismo ocidental, na forma do cálculo que rege as relações de produção, por um progressivo processo de infiltração e aliciamento de todos os aspectos da vida humana, leva a um quadro tal de coisificação que “essa auto-objetivação, esse tornar-se mercadoria de uma função do homem, revelem com vigor extremo o caráter desumanizado e desumanizante da relação mercantil” (Lukács, 2018, p. 209).

Cabe observar, por fim, que o caráter fragmentário inerente à reificação acontece concomitantemente a uma totalização da dominação capitalista. Se, por um lado, “racionalizar” pressupõe seccionar, por outro almeja ao todo das relações sociais. O capitalismo encontra seu êxito em abarcar gradativamente mais âmbitos sociais e humanos. “Foi o capitalismo a produzir pela primeira vez, com uma estrutura econômica unificada para toda a sociedade, uma estrutura de consciência – formalmente – unitária para o conjunto dessa sociedade” (LUKÁCS, id., p. 221), nas notas de rodapé, Lukács acrescenta um dado fundamental à presente leitura; ali ele menciona “nossa intenção de conceber a reificação como fenômeno fundamental, geral e estrutural de toda a sociedade burguesa” (ibid., p. 220 – nota 22).

---

<sup>48</sup> Em alemão: “Das Privateigentum entfremdet nicht nur die Individualität der Menschen, sondern auch die der Dinge. Der Grund und Boden hat Nichts mit der Grundrente, die Maschine Nichts mit dem Profit zu tun. Für den Grundbesitzer hat der Grund und Boden nur die Bedeutung der Grundrente, er verpachtet seine Grundstücke und zieht die Rente ein; eine Eigenschaft, die der Boden verlieren kann, ohne irgendeine seiner inhärenten Eigenschaften, ohne z.B. einen Teil seiner Fruchtbarkeit zu verlieren, eine Eigenschaft, deren Maß, ja deren Existenz; von gesellschaftlichen Verhältnissen abhängt, die ohne Zutun des einzelnen Grundbesitzers gemacht und aufgehoben werden. Ebenso mit der Maschine”. ENGELS, F.; MARX, K. Die Deutsche Ideologie: das Leipziger Konzill, III. In: *Karl Marx-Friedrich Engels Werke*, Band 3. Berlin: Dietz Verlag, 1978. p. 212. A tradução no corpo do texto é aquela presente na edição brasileira de HCC.

### 1.3 Coisificação e cálculo

Quatro vezes, em dois momentos, a palavra “coisificação” (*Verdinglichung*) aparece em *Ser e tempo*<sup>49</sup>. A primeira menção ocorre no §10, acerca da delimitação da analítica da presença (ST, §10, 46, 19-21/90). Ali aparece como “coisificação da consciência”, em relação à essa dimensão ontológica da pessoa (*der Person*). Heidegger afirma que para o entendimento da pergunta por um sujeito não-coisificado, seria preciso primeiro “já se ter verificado a proveniência ontológica da coisificação”. Disso ele se ocupará ao final de *Ser e tempo*, resolvendo-o, nesse parágrafo, a partir dos estudos de Scheler da vivência (*Erlebnis*). O que fica categoricamente estabelecido é que “A pessoa não é uma coisa” (ST, §10, 47, 23/92), nem se é substancialmente, ou seja, puramente em si mesmo. Qualquer tentativa de positivar o humano, de determiná-lo somente por seu caráter de ente, é, nesse sentido, uma coisificação. Pode-se dizer, portanto e preliminarmente, que a coisificação é uma operação da ordem da entificação, ou seja, do esquecimento da dimensão ontológica (do ser). O homem não é fundamentalmente em si mesmo, mas no modo de seu ser próprio (*Dasein*), cujo prefixo *Da* diz justamente esse estar-lançado, movimento e relação em que interior e exterior se fundam reciprocamente na existência – *ek sistere*, ou seja, ser-para, ser-com (no modo da *Sorge*, preocupação). Assim, pode-se dizer que o humano<sup>50</sup> seja fundamentalmente indeterminado pelo modo (privilegiado) com que participa do Ser. A preocupação inicial de Heidegger com a coisificação em *Ser e tempo* é com a coisificação da pessoa, ou seja, da consciência. Destarte, fica clara, portanto, a radical diferença no uso do termo (*Verdinglichung*) como vimos até aqui.

A aparição seguinte do termo está na última página de *Ser e tempo*. Em Heidegger, nada é aleatório: o autor termina seu percurso pela questão deixada em aberto no início. Que *Ser e tempo* se escreva para chegar a esse ponto, revela, talvez, a importância da questão para o pensamento de Heidegger nessa obra. “De há muito se sabe que a antiga ontologia trabalha com *conceitos de coisas* e que há o perigo de se *coisificar a consciência*. Mas o que significa coisificação?” (grifos do autor; ST, §83, 437, 3-5/534). A seguir, *Ser e tempo* elenca questões, sempre opondo a “coisa” e a “consciência”, mas não responde às indagações. “Exclusivamente para isso é que a presente investigação está a caminho” (ST, id., 437a, 7-8/535). Como

<sup>49</sup> Embora o uso dos termos *Versachlichung* (reificação) e *Verdinglichung* (coisificação) se alternem na escrita lukácsiana, para fins de inteligibilidade separamos as preferências de tradução nesse texto. Para a tradição marxista, reificação; para os textos heideggerianos, coisificação.

<sup>50</sup> Resistimos ao uso da metonímia “homem” para a pessoa humana para evitar polêmicas. O étimo alemão *mensch* diz humano, simplesmente, e não homem (*männer*), portanto não nos distanciamos da referência.

frequentemente em Heidegger, não há uma reposta no sentido de uma síntese acabada que se possa postular como fórmula, mas um caminho de questões que é, ele mesmo, a finalidade sem fim. O que fica claro nessa passagem, outra vez, é que o problema da coisificação só pode dar-se porque “Por nem sequer ter sido desencadeado, o combate em torno da interpretação de ser não pode se dar por terminado” (id., linhas 2-3). A coisificação em Heidegger, portanto, é uma ameaça sobretudo à consciência – é ao homem e ao pensamento que ela visa, ou seja, àquilo que, fundamentalmente, não é coisa. Trata-se de um limite ontológico, por assim dizer: no que, em um primeiro sentido, o ser de algo diz essência<sup>51</sup>, é preciso que algo não seja coisa para poder ser “coisificado”. Porém como, então, poderia sê-lo, se essência, por definição, opõe-se a acidente?

A interpretação dominante da obra do filósofo fala em dois Heidegger, situando a *kehre* por volta da década de 1930<sup>52</sup>. Reconhece-se, porém, a permanência de certas questões e recursos entre um e outro. A questão ora colocada parece-nos melhor iluminada ao final da conferência acerca da *Questão da técnica*, proferida na Escola Bávara de Belas Artes, em Munique, em 1953. Ali, Heidegger distingue o que diz essência “na linguagem escolar” (2012, p. 32), no sentido de *Wesen*<sup>53</sup> – “essência, em sentido verbal de vigência” (id., p. 33). A vigência está ligada ao durar e ao perdurar, ao acontecer. O ensaio preocupa-se, portanto, e ainda no início, em distinguir a especificidade do modo de ser, ou seja, o *como* aquilo que é, está sendo. A vigência de algo pode ser encoberta, e frequentemente o é. Para Heidegger, essa é a questão central da técnica: o produzir (ποίησις, *pro-ducere*, trazer adiante, conduzir afora) enquanto um dos modos da ἀλήθεια, o desvelamento.

Retornamos ao problema da técnica para entender a possibilidade da coisificação que, ao mesmo tempo, deve incidir sobre algo que não é coisa, mas não pode nunca se completar, posto que aquilo que é, não pode não ser. Percebemos que se pode encobrir a vigência de algo, que algo pode ser sem vigorar no próprio acontecimento, e percebemos, mais ainda, que o desvelamento é um dos atributos da técnica, pois, fundamentalmente, τέχνη pertence ao âmbito do poético (2012, p. 32). Deparamos com o oposto do que se disse antes: como pode a técnica velar, se sua essência é *pro-ducere*?

<sup>51</sup> *Essentia* deriva de *esse*, particípio ativo infinitivo do verbo ser, em latim – *sum*. Na tradição, seria a tradução do grego οὐσία, do radical ὄν, o ser, provavelmente a partir de Cícero.

<sup>52</sup> Günther Figal situa a virada a partir de uma carta a Jaspers de 1934 e, na sequência, o curso de inverno acerca dos hinos de Hölderlin de 1934/1935 (2011, p. 130).

<sup>53</sup> Substantivo alemão oriundo da substantivação do verbo ser (*sein*), que no dicionário define-se como “*Charaktereigenschaften*”, ou seja, “caráter próprio” de alguma coisa – em português, usualmente traduzido para “vigência”.



A questão que aqui se coloca só pode ser explicada entendendo-se que há dois sentidos na palavra técnica: o sentido “antigo”, em que τέχνη diz em grego simplesmente “arte”, e a técnica moderna – Heidegger evidentemente coloca essa questão de modo explícito (id., p. 18). Informa, porém, que “O desencobrimento dominante na técnica moderna não se desenvolve numa produção no sentido de ποιήσις” (ibd.). Se há dois sentidos da palavra técnica, aquele da artesanaria e o da moderna indústria científica, há dois modos de se produzir o desvelamento. O que corresponde à técnica moderna é *Gestell*, o dispor, e aquilo que nele vigora é a exploração (ibd., p. 19). Trata-se de um desencobrimento que “se apropria do que surge e aparece no pôr da exploração” (id., p. 20). O dispor é aquilo que desvela o real enquanto disponibilidade. Isso não quer dizer que não haja, também e de alguma forma, dispor na técnica originária, ou seja, na artesanaria. Heidegger o explica em alusão à lavra (2012, p. 19): o lavrador dispõe as sementes na terra, dispõe esteios ao arranjar proteções para o solo etc. A passagem da técnica originária para a técnica moderna é, portanto, da ordem da regência do verbo dispor: no sentido de acomodar, arrumar e cuidar, o verbo dispensa preposição. Acontece, dessa forma, como uma disponibilidade no sentido da concessão. Quando, porém, na acepção de usufruto, no polo oposto, o verbo é indireto e exige a preposição. Na técnica moderna dispõe-se *de* alguma coisa.

No modo da técnica moderna, aquilo de que se dispõe torna-se, portanto, disponível. Em alemão, chama-se *Bestand* aquilo que “No sentido da disponibilidade, o que é já não está para nós em frente e defronte, como um objeto [*Gegenstand*]” (2012, p. 21). O jogo de palavras com o radical *steh*, que origina *stand*, é evidente. *Steh* designa levantar-se (como na expressão “*aufstehen*”), estar de pé, porém no étimo *Bestand*, imperou o figurativo, definindo a denotação: esse “estar de pé”, como que à espera, designa uma prontidão. Ao contrário, *Gegenstand* diz primeiro *gegen*, ou seja, “contra”; trata-se daquilo que se opõe – “objeto” no sentido daquilo que encontramos no mundo<sup>54</sup> e que nos faz corpo –, enquanto *steh*, aí, marca a tomada de uma posição. Prepondera no objeto enquanto *Gegenstand* o sentido de *objeção*, derivado da expressão *entgegenstehen*, que diz literalmente opor-se<sup>55</sup>. Dessarte, a escolha lexical reforça o caráter de dominação da técnica moderna, que remove – à força, diga-se – a oposição dos objetos. Nisso consiste tornar disponível *para* o dispor. É dizer: dominar, remover resistências.

<sup>54</sup> Referimo-nos a “mundo” conforme utilizado em *Ser e Tempo*. Vattimo (1989, p. 115) aponta três estâncias do conceito de mundo na obra de Heidegger: a analítica existencial, a teoria da obra de arte e a quadratura.

<sup>55</sup> Os irmãos Grimm, no tomo 5 de seu dicionário, remontam o termo à literatura do século XVI. Trata-se de um jogo de palavras de Johann Fischart acerca da guerra, em que se “segura um objeto” (provavelmente a espada) “contra alguém”: “deutlich aus dem kampfleben, wo es denn schon länger im gang sein muszte, auch einem den gegenstand halten, wie noch stand halten gegen einen”. GRIMM, J.; GRIMM, W. Deutsches Wörterbuch, Band 5 (1838). Der Digitale Grimm. Universität Trier, s/d. Disponível em: <http://dwb.uni-trier.de/de/>. Acesso em set. de 2022.

Nesse modo da técnica fica, portanto, clara uma passagem fundamental na vigência do objeto. Vejamos os dois exemplos que o texto emprega:

(...) uma região se desenvolve na exploração de fornecer carvão e minérios. O subsolo passa a se desencobrir como reservatório de carvão, o chão, como jazidas de minério. (2012, p. 19)

A usina hidroelétrica posta no Reno dis-põe o rio a fornecer pressão hidráulica (...) o próprio rio Reno aparece como um dispositivo. A usina hidroelétrica não está instalada no Reno, como a velha ponte de madeira que, durante séculos, ligava uma margem à outra. A situação se inverteu. Agora é o rio que está instalado na usina. O rio que hoje o Reno é, a saber, fornecedor de pressão hidráulica, o Reno o é pela essência da usina. (id., p. 20)

Embora a palavra “coisificação” não seja usada nenhuma vez no texto, todo o problema da redução dos entes à coisidade está posto. A apropriação emerge como cunho da relação com os entes intramundanos e, em suas últimas consequências, entre os próprios humanos. O solo se torna minério, o rio, hidráulica, o ar, eólica, e assim por diante. Trata-se da ação de uma razão que calcula, ou seja, que em quantificar, reduz ao apropriável. Heidegger dirá que a técnica moderna provém das ciências modernas da natureza. Alternativamente, diz: ciências matemáticas da natureza, ciências exatas da natureza (2012, p. 25). Heidegger: “τέχνη ocorre, desde cedo até o tempo de Platão, juntamente com a palavra ἐπιστήμη” (ibid., p. 17). A pergunta que antes colocamos pelo limite ontológico da coisificação encontra aqui sua remissão: o problema não se funda somente sobre a questão ontológica do ser enquanto essência, ou seja, o rio continua rio, mas do seu aparecer enquanto vigência (*Wesen*). O rio na hidrelétrica parece menos rio. O *como* se encobre, no âmbito da técnica, é epistemológico. A técnica que pode encobrir é fundamentalmente aquela cuja essência (a exploração) rege as próprias ciências – ainda que em termos historiográficos essas se antecipem àquela. Nesse ponto, Heidegger diverge fundamentalmente das ideias aqui analisadas nas seções anteriores: para ele, “a força de exploração, que reúne e concentra o desencobrimento da disposição, já está regendo a própria física, mesmo sem que apareça, como tal, em sua propriedade (...)” (id., p. 25).

O fato de que o étimo coisificação não seja retomado nesse texto deve-se a uma diferença digna de nota: em *Ser e Tempo* esse termo foi empregado para denotar um modo de apreensão do humano, uma concepção do ser da presença como algo simplesmente dado – um perigo. No primeiro uso do termo, no §10, esse perigo está associado ao proceder das ciências

do homem (antropologia, psicologia e biologia); no segundo, no §83, à “antiga ontologia”<sup>56</sup>. Há nesses dois empregos a ideia de uma certa continuidade, *id est*, do problema do esquecimento do ser, que tem início na “antiga ontologia” e arrasta-se pela tradição metafísica; isso quer dizer: por toda história da filosofia ocidental, tendo se intensificado na filosofia do XVII, particularmente em Descartes (ST, §18B-§22, 89-102/139-154). Na *Questão da Técnica*, ao referir-se à associação entre técnica moderna e ciência exata da natureza, Heidegger localiza o aparecimento dessa última no século XVII (2012, p. 25). Filosofia racionalista, filosofia da revolução científica. Que Heidegger empregue o mesmo termo tanto em *Ser e Tempo*, quanto na *Questão da Técnica*, para a denúncia dessa *épistème*, tampouco é casual e aponta para uma aproximação do problema da coisificação com aquele da técnica, nem que seja em seus fundamentos. O termo é “perigo” (*Gefahr*). Na *Questão da Técnica*, esse perigo em seu último grau, é análogo àquele de *Ser e Tempo*, é dizer, é o perigo do desencobrir do homem enquanto disponibilidade – para nós, afim à coisificação em sentido heideggeriano. Vejamos:

Quando o des-coberto já não atinge o homem como objeto, mas exclusivamente como disponibilidade, quando, no domínio do não objeto, o homem se reduz apenas a dis-por da dis-ponibilidade – então é que se chegou à última beira do precipício, lá onde ele mesmo só se toma por disponibilidade. E é justamente este homem assim ameaçado que se alardeia na figura de senhor da terra. (HEIDEGGER, 2012, p. 29)<sup>57</sup>

O modo em que se dá a *τέχνη*, para o autor, depende, portanto, do modo de sua relação com a verdade. Quando essa verdade emerge como uma verdade da totalização do ente, ou, como Heidegger diz em *Meditação* (1938), como “asseguramento da objetualidade do ente” (2010b, p. 151), então estamos na técnica moderna. Porém, “se compreendermos a verdade como abertura do ente na clareira do ser”, então “escapamos do perigo de perguntarmos por uma *finalidade* da técnica e de explicarmos a partir daí sua essência” (id., p. 150). A definição

---

<sup>56</sup> A conexão entre o problema moderno e a tradição metafísica é mais diretamente explicitada pelo autor em outra obra – *Meditação* (1938), texto que ecoará profundamente no posterior *Serenidade* (1955). “A técnica é o triunfo mais elevado e mais abrangente da metafísica ocidental, ela é a própria metafísica em sua propagação através do ente na totalidade” (2010, p. 152-153).

<sup>57</sup> No original, em alemão: “Sobald das Unverborgene nicht einmal mehr als Gegenstand, sondern ausschliesslich als Bestand den Menschen angeht und der Mensch innerhalb des Gegenstandlosen nur noch der Besteller des Bestandes ist, - geht der Mensch am äussersten Rand des Absturzes, dorthin nähmlich, wo er selber nur noch als Bestand genommen werden soll. Indessem spreizt sich gerade der so bedrohte Mensch in die Gestalt des Herrn der Erde auf”. HEIDEGGER, M. Die Frage nach der Technik. In: *Gesamtausgabe*, Band 7. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2000. p. 30-31/27-28.

retoma aquela de seu texto anterior da obra de arte<sup>58</sup>. A “finalidade” retoma o caráter de incompletude desse saber científico que precisa que seus fins sejam impostos arbitrariamente, porque não pode dar sentido a si mesmo – trata da técnica como instrumentalização e não mais como instrumentalidade do manual (no modo da regência do verbo dispor). A pergunta pela finalidade é, em suma, a pergunta pelo ente, no que o termo coisificação é abandonado por outro, de caráter ontológico, ou seja, a entificação. Esse conjunto de procedimentos da técnica que ascende à dominação, chama-se *maquinação* (*Machenschaft*), ou factibilidade, e diz “a potência de fazer”. “A maquinação exige em muitos mascaramentos da violência múltipla a calculabilidade de antemão completamente abarcável do apoderamento submissor do ente ao erigir disponível; dessa exigência essencial, mas ao mesmo tempo velada, emerge a técnica moderna” (ibid., p. 19). O texto se chama *Besinnung* (Meditação) porque ao cálculo (*Rechnen*) como modo do pensar, Heidegger opõe a meditação, modo autêntico do pensar no sentido da verdade enquanto desvelamento e abertura.

Na conferência em Meßkirch pelo centenário de morte de Conradin Kreutzer, junto ao diálogo filosófico que a acompanha, hoje chamada *Serenidade*, Heidegger diz acerca do cálculo que este consiste no pensamento no qual “contamos sempre com condições prévias que consideramos em função do objetivo que pretendemos atingir” (2001, p.13). Isto é, onde os fins já estão de saída estabelecidos e todo o mais se dobra a eles, em almejá-los sempre do modo mais rápido e econômico. O que fica excluído na oposição ao radical *Sinn*, de *Besinnung*, é justamente o próprio sentido. “O pensamento que calcula não é um pensamento que medita [*ein besinnliches Denken*], não é um pensamento que reflete sobre o sentido que reina em tudo o que existe” (idem). Na verdade, é o oposto: seu ser é a pressa. Para esse texto, esta é uma “revolução radical da visão de mundo” – outra vez, uma questão epistemológica<sup>59</sup> – “consumada na filosofia moderna” (id., p. 18). O cálculo, enquanto espírito da ciência, é o pensamento que “investe” e que remove resistências (ibid., p. 19), em que o homem emerge como aquilo (e não “aquele”) que domina a Terra (ibid.). O cálculo, assim, já é um pensamento suprimido, amputado do sentido, um pensamento que impõe à coisa os fins. A serenidade (*Gelassenheit*), por sua vez, aguarda na própria coisa, no seu silêncio.

---

<sup>58</sup> *A Origem da Obra de Arte*, de 1936.

<sup>59</sup> No diálogo filosófico que acompanha a conferência, registrado em 1944, “a investigação no domínio das Ciências da Natureza é uma espécie de ataque à natureza” (2001, p. 67).

## 2 ARQUITETURA

### 2.1 História e regionalismo

O termo “regionalismo crítico”, já mencionado neste trabalho, aparece no vocabulário dos arquitetos em 1981 a partir da pergunta-artigo de Tizonis e Lefaivre *Por que regionalismo crítico hoje?* O termo vinha em resposta ao que os autores identificam como um esgotamento do modernismo internacional notadamente a partir dos anos 1950. Em um apanhado mais recente e bastante completo da discussão ao longo do século XX – *Architecture of regionalism in the age of globalization* (2012) –, os arquitetos gregos apontam que 30% do currículo das universidades estadunidenses já era composto, em 1944, por disciplinas de planejamento regional (2012, p. 130). Em 1954, até Siegfried Giedion já havia abandonado a neo-monumentalidade pela “abordagem regional” em *The regional approach*. Não obstante, trinta anos depois a discussão acerca do sentido de um regionalismo em arquitetura estava longe de resolvida. No segundo pós-guerra, os apelos regionalistas ainda eram facilmente confundíveis com os pastiches da *Heimatsarchitektur* nazista ou do “mediterraneísmo” dos arquitetos pró-Mussolini (id., p. 165). Da mesma forma, em virtude de seus antecedentes – sobretudo no romantismo, com o regionalismo pitoresco – talvez por uma série de mal-entendidos, a proposta ainda soava a uma espécie de idealização do passado. Uma redefinição do significado de regionalismo era, portanto, necessária. Segundo os autores (Tizonis e Lefaivre, 2012, p. 142), um artigo fundamental nessa elaboração foi *Embassy buildings*, de Jane Loeffler na *Architectural Record* (junho de 1956). No artigo a comentadora analisa as embaixadas estadunidenses de Nova Délhi, Atenas e Bagdá, projetadas respectivamente por Edward Durell Stone (1957), Walter Gropius (1959) e Josep Lluís Sert (1955) em uma espécie de regionalismo ilustrativo que visava tanto a incorporação a um suposto gosto local, quanto a significância (o projeto de Gropius, por exemplo, foi batizado de Αρχαία). A função diplomática suscitou o modismo de se tentar agradar “sensibilidades locais” outra vez em um modelo comunicativo que reduz a chamada “cultura” a signos identificáveis, resultando em um vocabulário extraído da tradição local, mas deslocado ao ponto do estereótipo. O edifício de Nova Délhi de Stone é particularmente notável nesse quesito. Elevado sobre o solo em uma espécie de podium com uma fileira de colunas frontais centralizando um enorme brasão circular, o edifício parece uma estilização modernista de elementos ora históricos, ora vernaculares (como sua fachada em

painel vazado aludindo a um muxarabi). Alhures, Lefaiivre comenta: “O regionalismo das embaixadas, como todas as formas de *branding*, era uma superficial produção de imagens” (2003, p. 32)<sup>60</sup>.

A percepção que marca, por conseguinte, a redefinição pretendida é a de que a mera apropriação de formas do vernáculo não pode fazer muito mais do que propostas extemporâneas que não respondem, justamente, à constância das transformações históricas e o sentido dos seus elementos. A apropriação meramente sintagmática desses elementos revela sua impotência porque o sentido histórico de uma coletividade humana não advém do elemento, mas ao contrário, o elemento é que só pode ter sentido a partir desse povo e dessa história. O que marca essa relação autêntica é sempre o uso, ou seja, sua função para aquela coletividade. O significado é sempre encontrado na lida com o mundo. Mais que isso, é a própria ideia de “cultura” que está em questão, ainda que os críticos gregos insistam – ainda no texto de 2012 – em um apelo à noção (ademais em voga) de “identidades”.

O que é a ideia de cultura senão já uma separação do humano do seu modo de ser histórico? Separação em que, posicionado como sujeito, o homem vê a si mesmo como objeto na positivação das próprias atividades comuns. A “cultura”, nesse sentido, é a redução de uma sociologia comportamental a uma hermenêutica dos comportamentos e artefatos. Mas por que, sempre e insistentemente, essa dissecação procura nos elementos o sentido? Trata-se de uma sistematização, de uma articulação de elementos tidos como definidores naquilo que se conveio, até então, no melhor espírito científico, chamar de uma estrutura. Esses elementos são forçosamente apreendidos dentre as coisas e manifestações materiais – elementos que se apresentam, dessa forma, determinados para uma consciência analítica que se pressupõe independente e desde já constituída. Dizemos: um dualismo sujeito/objeto. Nesse sentido, as coisas emergem como representações de si mesmas para a mente humana. “Essa objetificação do ente se consuma” – diz Heidegger na *Época das imagens de mundo* (1938, na sequência da OOA) – “em uma re-presentação (Vor-stellen) que visa trazer cada ente diante de si mesmo [do homem]” (HGA 5, 80/87)<sup>61</sup>. Transformar-se em sujeito diz, nesse texto, tornar-se referência do ser dos demais entes, ou seja, defini-los a partir de si (subjetivismo) no seu aparecer para a consciência. Heidegger aponta o sentido da expressão alemã “über etwas im Bilde zu sein” (HGA 5, 82/89), ou seja – em uma tradução aproximativa – “estar junto de algo na imagem”,

<sup>60</sup> “The regionalism of the embassies, like all forms of branding, was skin-deep image-making”.

<sup>61</sup> Aqui citado apenas em alemão, a partir da *Gesamtausgabe*, porque não conhecemos edição brasileira. “Diese Vergegenständlichung des Seienden vollzieht sich in einem Vor-stellen, das darauf zielt, jegliches Seiende so vor sich zu bringen”.

significando que se pode convir de que algo é como aparece, que se pode claramente saber algo. O que marca uma época que assim procede é que o ente, por conseguinte, o é na sua representação.

Quanto mais completa e amplamente o mundo está disponível como conquistado, quanto mais objetivado o objeto aparece, tanto mais subjetivo, isto é, mais intensamente se ergue o sujeito, mais inexoravelmente a visão do mundo e a doutrina do mundo se transformam numa doutrina do homem, numa antropologia. (...) Uma vez que o mundo se torna imagem, a posição do humano é compreendida como visão de mundo. (HGA 5, 86/93)<sup>62</sup>

Tizonis e Lefavre são, por conseguinte e já desde o início, profundamente eficazes em traçar a história do conceito de regionalismo, tanto quanto em perceber seus impasses e entraves no momento em que decidem reformulá-lo. A preocupação em distingui-lo de propostas nacionalistas é tão fundamental, nesse ínterim, quanto a consciência da impossibilidade da repetição do vernáculo. Nesse sentido, citam a arquiteta do Sri-Lanka Minnette de Silva, regionalista já na década de 1950 e anticolonialista aguerrida: “Como arquiteta, não posso subscrever à cópia da arquitetura de uma época passada. Acredito em edifícios que se adaptem às nossas necessidades de vida” (2012, p. 161)<sup>63</sup>. Necessidades que estabelecem para os elementos evocados um emprego, empregabilidade que os demove do mero simulacro. Notavelmente, Minnette utiliza na casa de Karunaratne (1949-51) tanto o recuo avarandado frontal típico do Sri-Lanka, quanto ecrãs japoneses (figuras 1 e 2). Ela própria denomina esse seu proceder de “trans-regionalismo” (id., p. 162). A eficácia do casal grego, porém, não se estende até o traçado de um quadro epistemológico mais geral da problemática. Apontam um esgotamento do funcionalismo racionalista em arquitetura, mas de onde vem esse esgotamento? Tanto no artigo de 1981, quanto no livro de 2012, o problema parece posto nos termos de um desgaste quase natural de um “estilo”; parece advir da insatisfação técnica com o mal desempenho do estilo internacional em condições diferentes daquelas para as quais foi concebido, bem como das crescentes demandas de consciência ecológica. Nesses termos,

---

<sup>62</sup> “Je umfassender nämlich und durchgreifen-der die Welt als eroberte zur Verfügung steht, je objektiver das Objekt erscheint, um so subjektiver, d. h. vordringlicher erhebt sich das Subjectum, um so unaufhaltsamer wandelt sich die Welt-Betrachtung und Welt-Lehre zu einer Lehre vom Menschen, zur Anthropologie. (...) Sobald die Welt zum Bilde wird, begreift sich die Stellung des Menschen als Weltanschauung”.

<sup>63</sup> “As na architect, I cannot subscribe to copying the architecture of an era that is long past. I believe in buildings to suit our living needs”.

todavia, a questão aparece desconectada de um movimento histórico de pensamento mais amplo e se apresenta como um mero problema de conveniência.

Figura 1: Minnette de Silva, Casa Karunaratne, 1951. Kandi, Sri-Lanka.



Fonte: Architectuul, 2023. Acesso em ago. de 2023<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> <https://architectuul.com/architecture/karunaratne-house>



Figura 2: Minnette de Silva, Casa Karunaratne, 1951. Kandi, Sri-Lanka. Detalhe.



Fonte: Architectuul, 2023. Acesso em ago. de 2023<sup>65</sup>.

Por essa razão, talvez, dois anos depois do artigo inicial dos gregos, Frampton virá acudir justamente essa deficiência. Em *Rumo a um regionalismo crítico* (1983)<sup>66</sup>, o autor procura não somente situar a problemática do regionalismo em oposição à sociedade de consumo, como também no panorama mais amplo do problema da técnica moderna e do racionalismo ocidental. “Desde o início do Iluminismo, a civilização tem se preocupado principalmente com a razão instrumental” (1983, p. 16)<sup>67</sup>, ele começa. Citando Hannah Arendt, estabelece que nesse modo de racionalidade, os fins funcionam como causas e a utilidade como sentido, redundando em uma ausência de significação.

Hoje em dia, a prática da arquitetura parece estar cada vez mais polarizada entre, por um lado, uma abordagem dita *high-tech*, baseada exclusivamente na produção e, por

<sup>65</sup> Idem.

<sup>66</sup> Tradução nossa de *Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance*, publicado na coletânea *The Anti-Aesthetic: essays on post-modern culture*, de Hal Foster (org).

<sup>67</sup> “Ever since the beginning of the Enlightenment, civilization has been primarily concerned with instrumental reason (...)”.

outro, a criação de uma fachada compensatória para encobrir as duras realidades deste sistema universal [capitalismo]. (idem)<sup>68</sup>

Em outras palavras, a infraestrutura e a tecnologia, aquela respondendo aos apelos sociais e essa, à mal compreendida questão da forma. A crítica também se aplica ao campo do urbanismo. O texto de *Rumo a um regionalismo* segue com um detalhado comentário acerca do então *Bouwcentrum* (BIE), atual Instituto de Estudos de Habitação e Desenvolvimento Urbano (IHS) da Universidade de Rotterdam, a partir da revisão de 1975 do plano urbanístico da cidade. Para Frampton, essa edição exemplifica a redução do urbanismo às “ciências da gestão” (1983, p. 24), uma “(...) tendência atual para reduzir todo o planejamento a pouco mais do que a alocação do uso do solo e a logística da distribuição” (idem)<sup>69</sup>. Nessa abordagem, o urbanismo emerge como administração pública e suas questões são sempre aquelas do financiamento, da burocracia do estado (legislação) e da extensão dos serviços. O sentido da paisagem não está aí porque falta a demora. A menção à escola europeia de urbanismo não é casual; como vimos de apontar, Tizonis e Lefavre (2012, p. 130) também retraçam, a partir do relatório de Paul Zucker (*New Architecture and City Planning*) de 1944, que as escolas de planejamento foram pioneiras na discussão de regionalidade nos Estados Unidos. Também desse contexto de um urbanismo enquanto disciplina de administração pública o conceito de regionalismo crítico terá de se desvencilhar.

A menção às escolas não é exclusiva do ensaio sobre o regionalismo. Antes, Frampton já a colocara nos termos da fundação da *Academie Royale d'Architecture* (1677) e da *École des Ponts et Chaussées* (1747). “(...) a virada de *o quê* para *como* encontrou-se refletida na divisão entre engenharia e arquitetura durante o iluminismo” (1979, p. 112). A virada em questão é aquela da técnica moderna (o “como”). Não por acaso, é exatamente esse o período da publicação da *Aesthetica* de Baumgarten (1750), fato para o qual Frampton chama a atenção. Para o Heidegger de *A época das imagens de mundo*, a entrada da arte no regime da estética já configura a perda da sua presença, do seu sentido intrínseco e original, por assim dizer. Em outras palavras, se precisamos de uma doutrina do seu sentido, é porque ele já não está mais dado. Marco Aurélio Werle (2023) interpreta da seguinte forma:

---

<sup>68</sup> “Today the practice of architecture seems to be increasingly polarized between, on the one hand, a so-called high-tech approach predicated exclusively upon production and, on the other, the provision of a compensatory façade to cover the harsh realities of this universal system”.

<sup>69</sup> “(...) the current tendency to reduce all planning to little more than the allocation of land use and the logistics of distribution”.

Na época moderna, nossa relação com as coisas e com os outros de nosso meio não ocorre segundo um deixar ser pautado por um comprometimento e segundo um acontecer. Antes, somos guiados pelo atuar sobre, pelo fazer acontecer segundo o esquema dos meios e dos fins. Esse modo de pensar está presente também na obra de arte vista pela estética (...). (p. 75)

Podemos aqui recordar o supracitado sentido de re-presentação nesse ensaio. A família lexical de *Vorstellen*, aquela do radical *stellen* (dispor), é a mesma de *Gestell*, a essência da técnica moderna, como vimos na seção anterior (1.3). Cinco fenômenos marcam, para Heidegger, a configuração de uma tal época, e a estética é um deles. Os outros são aqueles de que vimos tratando: a metafísica moderna, a ciência moderna, o surgimento da cultura e o sumiço dos deuses. Destarte, a estética entra em campo quando as obras de arte já não conseguem falar por si mesmas. A esse conceito da representação, portanto, a arte se verá confinada, aparecendo sempre como mimese e, por conseguinte, como objeto sem efetividade real – invariavelmente descrita, ainda que de maneira elogiosa, como aquilo que não tem função. Desse equívoco deriva tanto a dificuldade recente dos arquitetos em entender seu fazer como arte, quanto os entendimentos mais frequentes da arte como (apenas) alegoria ou documento histórico. Alhures, em *Ciência e meditação* (1953)<sup>70</sup>, Heidegger diz: “Mas nunca será demais repetir: o traço fundamental de operar, *wirken*, e da obra, *Werk*, não reside no *efficere* e no *effectus*, mas em algo vir a des-encobrir-se e manter-se desencoberto” (2012, p. 43; HGA 7, 43/46<sup>71</sup>). Werle (2023, p. 135) comenta acerca da passagem que o que subjaz ao problema é sempre ainda a dualidade entre sujeito e objeto; para esse sujeito moderno que em tudo busca uma efetividade, um direcionar, o próprio real aparece como objeto. A distinção, claro, só vale para a técnica moderna, imbuída do espírito científico da instrumentalidade, já que anteriormente arte se dizia *τεκνή* e técnica, *ars*. A distinção é, em última análise, já o sintoma de alguma perda – que a técnica não possa mais fazer sentido, que à arte se negue sua efetividade (o desvelamento). Ademais, as obras de arte sempre cumpriram uma função no todo histórico em que estão inseridas, ainda que não possuíssem um emprego utilitário imediato. A questão, aqui, define-se por como se entende esse empregar. Se pensarmos, por exemplo, na manualidade dos instrumentos a que Heidegger se refere em ST §15, 69/117, a lida com eles (*πραξις*) se dá por esse estar-à-mão, vir-à-mão, ou seja, por um caráter ferramental desses

<sup>70</sup> *Wissenschaft und Besinnung*. Na tradução brasileira de *Ensaio e Conferências* (2012, p. 39-60) figura traduzido por “Ciência e pensamento do sentido” – é o segundo texto.

<sup>71</sup> “Aber nicht oft genug kann eingeschärft werden: Der Grundzug von Wirken und Werk beruht nicht im *efficere* und *effectus* im Sinne von Effekt qua Erfolg und Kausalität, sondern darin, daß etwas ins Unverborgene zu stehen und zu liegen kommt”.

utilitários. Nesse sentido, uma viga não tem maior utilidade que uma pintura, ainda que esteja ali desempenhando uma função, inclusive porque se pode dizer o mesmo da outra. A viga está ali, mas não a usamos. Quanto ao caráter técnico da viga, inserida em um sistema de pesos e sustentações, ele não é nem um pouco menos técnico que a química implicada na pintura, ou a física na música, e assim como essas duas, tampouco se reduz a esses aspectos ou se deixa por eles definir.

A crítica de Frampton à epistemologia moderna nesse ensaio de 1979 é eficaz em formular esse deslocamento da “contemplação dos objetos” para a “penetração instrumental das leis da natureza” (1979, p. 111)<sup>72</sup>. Essas ciências serão o modelo dessa epistemologia que fragmenta não só seus objetos de estudo como o próprio mundo que produz. Ao comentar a demolição de boa parte da muralha de Viena, no século XIX, Frampton nota que as obras se destinaram a sua substituição pela *Ringstrasse*, via circular que procura conectar a cidade às cercanias de então – hoje há muito extrapoladas pelo espraiamento – no fluxo automotivo que caracteriza o trânsito de mercadorias. Acontece que “Nossos conceitos de arqueologia e de história foram ambos desdobramentos de desenvolvimentos como este [Viena]. Despojado pela ciência de sua mágica coalescência, o mundo moderno começou a fragmentar-se” (id., p. 113). A ciência ocorre então como uma dissecação do seu objeto de estudo, desde sua revolução, na renascença, até o século XX, e não fica imune ao próprio espírito, decompondo também o conhecimento nas muitas ciências. Rembrandt testemunha-o desde o interior da revolução científica; apresenta-nos a questão na *Aula de anatomia do Dr. Tulp*, 1632 (figura 3), em que centraliza o cadáver dispondo-o à maneira da iconografia de Cristo na tradição – algo da *Entgötterung* na ascensão da ciência fragmentadora se apresenta ali não como alegoria, mas em ato. O mesmo princípio, porém, se pode observar em outros campos, desde pretender, por exemplo, que o sentido se possa determinar desde os elementos sintagmáticos até a ideia de “estilo”, em arquitetura, que vincula ornamento e significado. Frequentemente, como no caso das embaixadas que acabamos de citar, a palavra “estilo” já há muito não denota um arcabouço coeso e próprio de formas, mas um maneirismo mais ou menos arbitrário, como quando falamos em “estilização”. Aquilo que aqui se procura enunciar é o mesmo que dizer que não se pode pretender conhecer o canto dissecando-se a laringe.

---

<sup>72</sup> “Contemplation of objects” e “the instrumental penetration of the laws of nature”.

Figura 3: *Aula de anatomia do Dr. Tulp*, Rembrandt van Rijn, 1632. Óleo sobre tela, 169.5 x 216.5 cm. Mauritshuis, Haia, Holanda.



Fonte: Maritshuis, Haia. Acesso em ago. de 2023<sup>73</sup>.

A questão da separação das escolas, com a fundação de *Ponts et Chaussées* apenas três anos antes da publicação da *Aesthetica* de Baumgarten, tampouco se encerra em uma superficial separação entre função e ornamento. Em um texto anterior, publicado na primeira edição da revista *Oppositions* (1973)<sup>74</sup>, Frampton situa na postura moderna da dicotomia entre verdade e aparência a separação entre forma e conteúdo. “Ademais” – escreve – “uma vez que a aparência desmentia a verdade, tornou-se necessário tratar a forma como independente do conteúdo: a ciência moderna da estética surgiu com a obra de Baumgarten de 1750” (p. 61)<sup>75</sup>. Na esteira desse pensamento que separa vem todo aquele do par forma e significação, bem como significado e função; por outro lado, é esse o mesmo pensamento que só com dificuldade diferencia significado de sentido, buscando sempre o primeiro, querendo dizer o segundo. Dessas relações dicotômicas deriva a ideia de que a arte é avessa à utilidade. Talvez por isso desde a antiguidade nunca se questionou se arquitetura seria ou não arte, até o momento triunfal do racionalismo moderno. Da República de Platão, no século 4º antes da era comum, até os cursos de estética de Hegel entre 1818 e 1829, a arquitetura sempre já figura entre as artes.

<sup>73</sup> <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/146-the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp/>

<sup>74</sup> *Industrialization and the crises in architecture*. O artigo em questão se trata, na verdade, de uma conferência lida na Universidade de Toronto em novembro de 1972 em memória de Hannah Arendt e foi retomado, em larga medida, no capítulo de livro de 1979 acerca da *Condição humana* citado aqui no parágrafo anterior.

<sup>75</sup> “Moreover, since appearance now belied truth, it became necessary to treat form as independent of content: the modern science of aesthetics coming into being with Baumgarten's *aesthetica* of 1750”.

Platão (Rep., I, 346d) une a arquitetura às artes úteis, produtoras de coisas, pelo que escapa à condenação das artes miméticas. Reale (2004, p.397) comenta nesse sentido a divisão das artes n’O Banquete, entre “produtoras de coisas reais” e “produtoras de imagens”, estando as últimas subordinadas à primeira pelo critério da utilidade. Ainda que Hegel o inverta na sua hierarquia das artes, figurando ali a arquitetura como a menos elevada, seu posto entre as demais tampouco é questionado.

Não obstante sua origem já em movimento desde o século XVIII, o problema não se tornou imediatamente apreensível. Para Frampton, o ponto em que a questão ganha a teoria da arquitetura é em *Science, industry, art*, de Gottfried Semper (1852), escrito a partir da exposição universal do final do ano anterior. O que ali se constatou? “Resta evidente que as invenções não mais são, como em tempos anteriores, meios para evitar a carência e ajudar o consumo; em vez disso, a carência e o consumo são os meios para comercializar as invenções” (FRAMPTON, 1973, p. 68)<sup>76</sup>. Desde então – e já se vão lá quase 200 anos – os arquitetos voltam, de tempos em tempos, a falar em crise.

A essa altura podemos dizer, talvez, que a crítica de Frampton ecoa diversos aspectos daquela heideggeriana da técnica, porém de modo frequentemente tangencial. Frampton o citará muitas vezes, por exemplo em outro artigo para a *Oppositions* (n. 4, 1974, editorial), *On reading Heidegger*, no Brasil publicado na coletânea de Kate Nesbitt (2013, p. 474-480). Texto curto que apenas menciona *Construir, habitar, pensar*, preocupa-se com a “nossa total incapacidade de produzir lugares” (2013, p. 477)<sup>77</sup>. A afirmação de Heidegger aos arquitetos em Darmstadt, em 1951, de que não é a ponte que se encontra em um lugar, mas é ela que o instaura (2012, p. 133; HGA 7, 156:145)<sup>78</sup>, é evidentemente conhecida, porém o que é que Heidegger quer dizer com “lugar” (*Ort*), Frampton não chega a perguntar. Nesse artigo, o inglês começa a elaborar uma ideia de “regionalismo” a partir da imbricação de questões ecológicas, políticas e de produção. O que essa última quer dizer? Uma questão orçamentária, mas também de lógica construtiva. Ecoa o texto anterior, de 1973, no que entende a arquitetura do século XX problemáticamente como um “funcionalismo economicamente determinado” (1973, p. 63). Agora, porém, formula-o como uma “oposição dialética entre lugar e produção” (2013, p. 479) alertando o perigo de se confundir um com o outro, meios e fins. “Onde o lugar é essencialmente

<sup>76</sup> “It is already evident that inventions no longer are, as they had been in earlier times, means for warding off want and for helping consumption; instead want and consumption are the means to market inventions”.

<sup>77</sup> Citaremos sempre por Nesbitt porque o editorial não está paginado; ali, é a quinta página a partir da capa.

<sup>78</sup> “So kommt denn die Brücke nicht erst an einen Ort hinzu stehen, sondern von der Brücke selbst herentsteht erst ein Ort”.

qualitativo e, em si e por si concreto e estático, a *produção* tende a ressaltar a quantidade e a ser em si e por si dinâmica e abstrata” (idem; grifo do autor). Embora haja alguma afinidade entre os termos da crítica e a obra do filósofo alemão, ela não chega nunca a ser específica e nem muito bem determinada. Antes, Frampton evoca com seus sucessivos acenos a Heidegger uma espécie de crítica difusa à “tirania utilitarista da técnica” (2013, p. 479) e a menção ao poético, mas segue buscando estruturar uma resposta a partir de elementos ônticos e funcionais, retornando em grande medida ao mesmo modo de pensar que denuncia, apenas mudando a lista de funcionalidades da vez. Em *Studies in tectonic culture* (1995), por exemplo, aborda ainda na introdução a relação entre obra de arte e instrumento na OOA (pág. 21-24). Ele cita o exemplo do machado com que Heidegger compara o templo-obra na primeira parte do texto. Vejamos e analisemos o trecho antes de retornar ao historiador:

Quando da fabricação do utensílio, por exemplo, o machado, a pedra é utilizada e gasta. Ela desaparece na serventia. O material é tanto melhor e mais apropriado quanto mais desaparece, sem resistência, no ser-utensílio do utensílio. A obra-templo, ao contrário, no que ela instala um mundo, não deixa a matéria desaparecer, mas, sim, aparecer em primeiro plano e, na verdade, no aberto do mundo da obra: o rochedo chega ao suportar e ao repousar. E somente assim se torna rochedo (...) (2010, p. 112; HGA 5, §84, 35/32)

Werle (2023, p. 100-101) recorda a relação entre *Zeug* (instrumento) e *Zeuge* (testemunho) na sua leitura da OOA; o comentador aponta concomitantemente uma outra relação lexical, ou seja, de que o instrumento só está, pois, reduzido à sua serventia (*Dienlichkeit*, de *Dienen*, servir) no modo do lucro (*Ver-dienen*). De modo autêntico, os instrumentos instauram a confiabilidade do mundo. No que o homem está sobre a terra e sob os céus, precisa instaurar sempre o mundo no seu embate com a terra; assolado pelas intempéries, o homem instrumenta sua lida. “O ser-utensílio do utensílio consiste certamente na sua serventia. Porém, esta mesma repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. Nomeamos isso a confiabilidade” (HEIDEGGER, 2010, p. 83; HGA 5, §47, 23/19). Na segurança do habitar que o utensílio assim possibilita, o instrumento permite a confiabilidade do mundo na forma de uma colaboração. Nisso, porém, o instrumento ultrapassa a mera serventia e tem já algo em comum com a obra de arte. Ainda que silencioso, ele está diretamente implicado no conflito entre terra e mundo que origina a obra de arte. “Eles [instrumentos] possuem sua instrumentalidade na serventia, sem que notemos neles seu caráter de ser, seu sentido mais amplo, o fato de que não são apenas instrumentos, mas algo que os transcende e que nos permite viver em confiança e familiaridade no mundo” (WERLE, 2023, p. 101). Ainda assim, para

trazer o ser do instrumento à tona, é preciso a obra de arte. O exemplo são os sapatos de van Gogh (da camponesa) sujos de terra, que atestam possibilitar a travessia do campo.

O ser utensílio do utensílio foi encontrado (...) Não através de uma descrição e comentário de um utensílio-sapato realmente existente; não através de um relato sobre o processo de fabricação de sapatos; também não através da observação de uma real utilização do utensílio-sapato (...) (OOA, 2010, p. 85; HGA 5, §51, 24/20)

Dessa forma o filósofo prepara, no texto, sua famosa distinção entre o sentido originário da verdade (ἀλήθεια, des-velamento) e aquele da verdade da ciência – verdade com “v” minúsculo da evidência. Se encontramos o ser do utensílio, não foi por nenhum método positivo de incidência ôntica; não foi por dissecar o sapato, por descobrir suas etapas de fabricação na costura, no couro das solas ou na extensão dos cadarços. A pergunta que devemos empregar é o que significa, por exemplo, ouvir uma suíte para violoncelo se, digamos, sabemos que está em sol maior, ou seja, aproximadamente 392 Hz. O que esse número nos diz sobre o escutar a suíte? Nada. Nisso se apoia o argumento que vimos de estabelecer há pouco sobre a dissecação. Nenhum elemento objetivo, nem do utensílio, nem da obra, nem nenhuma ordem de relações entre os elementos isoláveis, detém o sentido do ser do utensílio e, muito menos, da abertura da obra de arte. Somente a percepção, no encontro desses entes intramundanos, pode oferecer o sentido. Impossível não recordar aqui o Jankélévitch de *Le je-ne-sais-quoi ou le presque-rien* (1957), mas trataremos disso mais adiante (seção 3). Por ora, basta dizer que o que os elementos objetiváveis fazem, ou são levados a fazer, é funcionar como indícios, na maneira como lidamos com os utensílios, ou como metáforas, na maneira como lidamos com a arte.

O argumento de Frampton em *Studies of tectonic culture* não chega à discussão da verdade, mas procura apenas estabelecer a relação da arquitetura com o poético de maneira lateral<sup>79</sup>. O que ele entende por poético, porém, é uma suposta expressividade da forma tectônica, ou seja, do edifício enquanto principalmente sua estrutura, sua construção, mas como algo que, nessa expressividade, supera o mero construir. Essa definição ele elabora desde a querela entre Semper e seus contemporâneos; em oposição ao teórico do revestimento (da *Bekleidungskunst*), Frampton levanta o par “representação/ontologia” (sic) contra o simbólico/técnico semperiano. A impropriedade incomoda, mas Frampton certamente tem os

---

<sup>79</sup> De modo inexplicável, após a citação do machado de Heidegger, em que o filósofo claramente aponta a arquitetura como arte, o crítico diz poucas páginas depois que arquitetura não é nem arte, nem “alta tecnologia” (1995, p. 27).



méritos de denunciar o pensamento do decalque de superfícies na arquitetura (fortemente ligado à discussão já muito gasta do ornamento) e de inserir algo de indizível na sua teoria da arquitetura. Apesar do termo “expressão” não fazer jus, já permite colocar a pergunta pelo que é isso, então, que a obra arquitetônica expressa – ao que ele prontamente, e com felicidade, responde: “Em última análise, [arquitetura] nada tem a ver com imediaticidade e tudo a ver com o indizível” (1995, p. 27)<sup>80</sup>. O trecho que assim termina é aquele em que mais próximo Frampton chegou do pensamento de Heidegger, pelo menos conforme *Construir, habitar, pensar*. Vejamos:

Situada na interface da cultura e da natureza, a construção tem tanto a ver com o solo como com a forma construída. Próxima da agricultura (...) Ao mesmo tempo, tem tanto a ver com a criação de lugares e a passagem do tempo como com o espaço e a forma, a luz, a água, o vento e as intempéries, que são os agentes pelos quais se consuma. (idem)

O parentesco com a agricultura, Heidegger o menciona em seu ensaio no *colere e aedificare* mutuamente implicados (2012, p. 128; HGA 7, 141/149). A “interface cultura/natureza” é um sucedâneo um tanto quanto aproximativo e ainda metafísico da luta entre terra e mundo, mas tendo em vista o que expusemos no início desta seção, deixemo-lo por ora de lado. A preocupação com a passagem do tempo, aí entendida como parte da presença do edifício e não como mera recepção futura da ruína (como anteriormente, na discussão romântica do pitoresco), bem como com outros elementos imateriais como a luz, já propõe também algo da ideia de atmosfera de que trataremos a seguir (2.1). Nessa definição também está bem estabelecida a afinidade do autor com o regionalismo crítico a cuja fundamentação teórica dedicou a década anterior. Alguns de seus traços fundamentais são a relação com o solo (topografia), com a noção de lugar, bem como com vento e a umidade (água). Podemos a partir desse elenco pensar as características propriamente arquitetônicas a que o conceito alude. Antes, porém, precisamos diferenciar os conceitos de lugar e espaço. Seguindo a sugestão de leitura de Frampton, comecemos pela conferência de Darmstadt de 1951:

À pergunta pela relação e, destarte, a diferença entre lugar (*Ort*) e espaço (*Raum*), Heidegger dedica a penúltima parte da sua preleção (id., p. 134-137; HGA 7, 149/157-153/160). O passo inicial é estabelecer “espaço” como o termo mais abstrato entre os dois. O espaço aparece na linguagem moderna como designação de um intervalo mensurável que possibilita a

---

<sup>80</sup> “In the last analysis, it has nothing to do with immediacy and everything to do with the unsayable”.

depreensão de medidas (largura, altura e profundidade). Nisso acontece como algo extraído das coisas mesmas, ou seja, um conjunto matematizado de equivalências que só se realizam enquanto são aplicadas a todo e qualquer ente – mas não são o ente. A isso Heidegger chama *extensio*, como na refutação de Descartes em ST §19. “Como *extensio*, o espaço ainda se deixa abstrair mais uma vez, a saber, em relações analíticas e algébricas” (2012, p. 135; HGA 7, 150/157-158). O lugar, por sua vez, emerge sempre de alguma coisa. A ponte de Heidelberg, Heidegger diz, não está em um lugar, mas o possibilita. Para entende-lo precisamos brevemente elucidar o que Heidegger entende por “coisa” nesse ensaio: uma “reunião integradora” (*Versammlung*) (2012, p. 133; HGA 7,147/155). A tradução, aí, deixa um pouco a desejar – o ensaio insere a noção da seguinte forma: “*Versammlung* heißt nach einem alten Wort unserer Sprache thing” (id.), é dizer “Reunião nomeia, segundo uma antiga palavra da nossa língua, coisa”. Mas por que é que “coisa” se diz “reunião”? Porque toda coisa se dá sempre enquanto e na medida das suas propriedades. Recordemos que nas conferências de lógica intituladas *Pergunta pela Verdade*<sup>81</sup> (1923-1944) Heidegger esclarece que sujeito e predicado só estão separados na forma da cópula predicativa. No mundo em que nos deslocamos, porém, encontramos sempre já uma garrafa vermelha, por exemplo, e nunca primeiro a garrafa e depois o vermelho, ou vice-versa. O vermelho só pode se dar enquanto algo que é vermelho, e a coisa dada, da mesma forma, se dá sempre enquanto as características que a constituem<sup>82</sup>. Assim, a noção de “propriedade”, como vimos anteriormente (1.2), guarda algo de metafísico no sentido de que separa a coisa dos seus atributos, o ente do εἶδος. Se ouvirmos a palavra, teremos dificuldade, a partir do seu sentido usual, de entender como a “propriedade” pode designar a constituição do ente. Dizemos pertencente aquilo que se adiciona a um sujeito; por exemplo, o relógio que se tem no pulso. A subtração do acréscimo, porém, não altera o sujeito, que é independente do predicado. Se roubarem o relógio, o sujeito continua tal e qual. Porém usamos a mesma palavra para dizer que uma propriedade da água é ser molhada, por exemplo. Não obstante, poderia a água se dar sem isso? Não, porque enquanto coisa ela já reúne e integra as suas características na sua constituição. Por esse motivo seria absurdo, senão terrivelmente óbvio, dizer que “a água é molhada”, por exemplo. Isso se dá porque dizer água é já dizer a sua umidade, uma vez que a coisa e a característica são o mesmo na doação. Na experiência prévia do sentido da coisa no mundo é que se funda a possibilidade de todo dizer. Dessa forma, também

---

<sup>81</sup> *Logik: die Frage nach der Wahrheit.*

<sup>82</sup> Recordemos sempre do problema daquilo que, aqui, chamamos anteriormente de “dissecação”.

é uma característica da coisa a sua circunstância (*Stätte*), pois ela arruma ou aloja (*einräumen*) a partir de si. A coisa dá lugar no seu integrar porque ela mesma é um lugar.

Outra forma de dizê-lo mais simplesmente é voltarmos-nos às coisas. Façamos de maneira alternativa o seguinte: pensemos nas condutas mais triviais. Ao agendar um encontro é necessário se estabelecer um lugar. Como se faz isso, geralmente? Apontando uma coisa. Dizemos “nos vemos sexta-feira perto do coreto da praça”, “estarei sentado à mesa do canto” etc. Assim é que a coisa arruma no sentido de *rum*, radical de *Raum*, e por isso é que não é o espaço que contém lugares, reduzindo-se “lugar”, aí, a meras posições, mas o lugar é que concede o espaço. “A partir dessa circunstância [*Stätte*] determinam-se os lugares e os caminhos pelos quais se arruma, se dá espaço a um espaço” (HEIDEGGER 2012, p. 133; HGA 7, 147/155).

Um lugar, portanto, é algo de concreto e já abarca sempre a sua circunstância. Um lugar não é nunca uma abstração meramente mensurável, mas as idiossincrasias de uma estância. Do coreto da praça onde se faz o encontro se ouve o burburinho das crianças que correm em volta e a brisa da noite recém caída pontua a escuta e a espera atenta. Tudo isso é um lugar. A questão acerca de sua apreensão, porém, permanece. Como é que um lugar pode vir à tona? Como é que se constrói um lugar? Heidegger não se cansa nunca de dizê-lo: a técnica enquanto *poiésis*. Frampton diz o mesmo de maneira bela: recorda que Sapho emprega τέκτων para dizer o poeta (1995, p. 3). “Construir”, em grego, é τίκτω, que partilha o radical tanto com τεκνή, quanto com τέκτων, o carpinteiro, ou construtor. Não por acaso o último tópico de *Construir, habitar, pensar* é a técnica.

Entendido o sentido de “lugar”, nossa última citação de Frampton se mantém inteiramente. A essa especificidade integradora de uma infinidade de aspectos é a que o regionalismo se dirige. O projeto de arquitetura instala sempre uma coisa e, por isso, instaura sempre um lugar. Mas o instaurar desse lugar se dá sempre a partir de um outro já existente, um lugar anterior estabelecido por uma outra ordem de coisas. O pressuposto fundamental de um regionalismo crítico é que a arquitetura que assim se faça deve atender a esses dois lugares – o prévio e o próprio. Dos outros pontos que a frase elucidativa de Frampton aproxima – solo, luz, água, vento, tempo – podemos depreender traços definidores do regionalismo que advoga; essa proposição irá ao encontro também do casal Tizonis e Lefavre nos textos que vimos de analisar. Em síntese do que até aqui se expôs, podemos levantar cinco pontos principais da sensibilidade

regionalista: a topografia, o clima, os materiais, as técnicas construtivas e a história<sup>83</sup>. Com cada um desses, o regionalismo crítico proporá um modo específico de se lidar, via de regra pautado por uma atenção e sinceridade em relação àquilo que é próprio. Na seção que se segue vamos analisar esses pontos a partir de exemplos e, concomitantemente, traçar um breve panorama do desenvolvimento arquitetônico dos regionalismos da segunda metade do século XX. Para a análise desses projetos utilizaremos sobretudo fotografias das obras construídas e descrições.

## 2.2 Regionalismo e história

Definido grandemente em oposição às aspirações globalizantes industriais do chamado estilo internacional, o sentido de cada um dos pontos constitutivos do regionalismo crítico pode ser por vezes aferido por contraste. A julgar pelas propostas do primeiro Le Corbusier, pode-se falar na tão propalada *tabula rasa*<sup>84</sup> dos modernistas europeus, tanto como um modo geral de se lidar com o lugar (como espaço), quanto, mais especificamente, como um modo de projetar que primeiro desconsidera justamente a topografia e parte sempre de um aplainamento ideal. O termo não se restringe, porém, a esse apagamento das características físicas do sítio. Tournikiotis (1999, p. 240), por exemplo, considera-o como um ensejo de descontinuidade histórica, ou seja, de ruptura com a tradição: “A arquitetura moderna pressupõe a *tabula rasa* e a eliminação sistemática de quaisquer elementos que possam denotar uma continuação da tradição clássica; era assim uma condição *sine qua non* para uma história que se esforçava por impor a sua própria descontinuidade”. Embora a expressão não apareça nos escritos de Corbusier, podemos perceber seu sentido em curso desde a proposta da *ville radieuse*. É interessante notar que, embora tenha sido concebida em 1924, essa proposta só seria descrita e publicada em livro em 1933 com o IV Congresso de Arquitetura Moderna (CIAM) e a Carta de Atenas. O ponto da carta relevante para a discussão dessa seção é a standardização da construção, tanto do ponto de vista de materiais quanto de técnicas, visando a torna-la mais ágil.

---

<sup>83</sup> Esse último termo substitui aquele que é usual nesse debate, “contexto”, porque “contexto” nos parece dizer simplesmente o conjunto das práticas e relações postas, sem dizer o como e o porquê desses fenômenos. Enquanto contexto, o modo de ser coletivo aparece como um mero estado de coisas, enquanto “história” diz o sentido e a vigência, na acepção de vir e se atualizar, desses fenômenos.

<sup>84</sup> Não conseguimos retrair o primeiro uso do termo para referir-se à arquitetura moderna. Na filosofia, o conceito ocorre desde pelo menos a renascença e aparece com destaque no *Ensaio sobre o conhecimento humano* (1690) de Locke. Acerca de sua aplicação na arquitetura, Pier Vittorio Aureli (2015) o associa à opinião de Benjamin acerca das forças destrutivas da modernidade – tanto em *Passagens* quanto, sobretudo, no ensaio de 1931 acerca do *Caráter destrutivo*. Disponível em: <http://thecityasaproject.org/2015/05/the-theology-of-tabula-rasa-walter-benjamin-and-architecture-in-the-age-of-precarity/>. Acesso em jul. de 2023.

Da mesma forma, a reproduzibilidade dos edifícios era um fim almejado e útil na reconstrução europeia após a primeira guerra. Nesse sentido, as dificuldades de um terreno acidentado não podem figurar senão como um contratempo a ser dissolvido. A standardização das técnicas construtivas requer em grande medida a standardização das condições de construção. Outros pontos como o adensamento vertical e o espaçamento dos edifícios, interconectados por uma malha regular de transporte e saneamento, também têm um impacto no desenho do solo. Quando se constrói no limite de uma encosta, não se pode obter os espaçamentos ideais e os trajetos retilíneos sem um extensivo escalonamento ou a anteposição de uma bandeja sobre pilares. Nesse modelo, o solo não aparece em nenhuma consideração enquanto terra; aparece, na verdade, como via, como distância (espaçamento), etc. O formalismo do primeiro Corbusier é centrado sobretudo em dinâmicas de circulação. O ponto 79 da Carta de Atenas, por exemplo, declara a vida doméstica (da habitação) o centro do planejamento urbano; a cidade existe para auxiliar na regulação da vida do indivíduo na forma de três funções básicas: habitar, trabalhar, recrear (recuperar-se). A lista denota o entendimento do sujeito desse projeto – o cidadão – como o trabalhador, ou seja, aquele que ali mora para trabalhar, recuperar-se e retornar ao trabalho. A cidade funcional é aquela que torna funcionais aos indivíduos<sup>85</sup>. Assim entendida, porém, ela não prevê um terreno acidentado em que são forçadas curvas e desvios. O texto de Corbusier do IV CIAM o proíbe: “O ciclo das funções quotidianas – habitar, trabalhar, recrear (recuperar) – será regulado por um urbanismo que privilegia a economia de tempo” (1993, item 79). A distância mais curta entre dois pontos, sabemos, é uma linha reta. A contemplação e a demora são estranhas ao texto.

Em oposição à *tabula rasa* do modernismo industrial, a relação do regionalismo com os elementos do sítio deve se dar, por conseguinte, de maneira orgânica – e essa palavra será frequente nas abordagens que ora se apresentam já desde Frank Lloyd Wright<sup>86</sup>. Pfeiffer (1987, p. vii) afirma em seu prefácio à edição inglesa da correspondência de Wright que desde 1909 o arquiteto estadunidense já estava comprometido com essa noção. Em seu livro *The natural house* (1954), FLW elucida lentamente, item por item, seu conceito em termos muito semelhantes àqueles em que vimos ser colocado o regionalismo crítico na seção anterior: não como uma negação da técnica mecânica (máquinas), mas como uma igualdade entre ela e as

---

<sup>85</sup> Fazemos questão de ressaltar também que nem tudo na carta é de se condenar; o ponto 11, por exemplo, já demonstra uma precoce preocupação ecológica ao desencorajar o espraiamento urbano em função de suas consequências deletérias para a natureza no entorno das cidades. O adensamento vertical é apregoadado junto ao entremeio ajardinado como forma de manter os cinturões verdes também dentro do perímetro urbano, o que certamente antecipa muito dos problemas atuais acerca da permeabilidade do solo, das ilhas de calor e afins.

<sup>86</sup> Chamá-lo-emos por vezes FLW.

técnicas tradicionais a ser decidida no uso (1954, p. 19). Também preocupado com o aspecto verdadeiro dos materiais, escreve que em sua “arquitetura orgânica”, “Os materiais passaram a ser utilizados de forma a realçar a beleza natural do seu caráter” (id., p. 116)<sup>87</sup>. A homogeneidade de técnicas e materiais expressos não é, portanto, encorajada, e muito menos o falseamento de materiais industriais que impõe aspectos distintos daquele do material em si (por exemplo, os revestimentos cerâmicos em voga na última década, que utilizam impressão 3D para imitar as texturas de outros materiais, como madeira e mármore). Diz também, explicitamente, que “o próprio terreno é sempre considerado como um componente básico do próprio edifício” (ibid., p. 50)<sup>88</sup>. Nesse sentido, o perfil natural do solo se incorpora às estratégias projetuais volumétricas, ao invés do contrário. Vejamos por exemplo o último projeto residencial de Wright, a casa Norman Lykes, conhecida como *circular sun house*, 1959-1967 (figuras 4 e 5).

Figura 4: Casa Norman Lykes, Frank Lloyd Wright, 1959-1967. Phoenix, Arizona.



Fonte: Revista Domus, fevereiro de 2023. Acesso em jul. de 2023<sup>89</sup>.

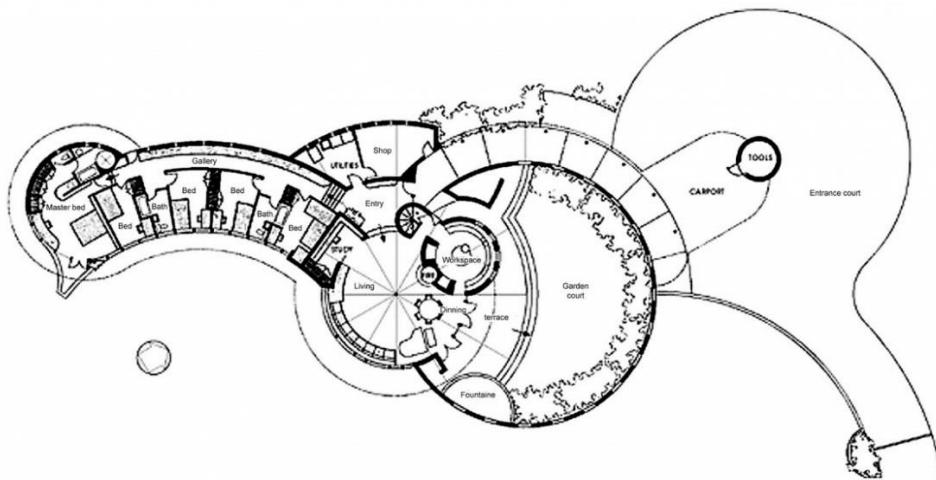
---

<sup>87</sup> “Materials were now so used as to bring out their natural beauty of character”.

<sup>88</sup> “the ground itself held always as a component basic part of the building itself”.

<sup>89</sup> <https://www.domusweb.it/en/news/gallery/2023/02/05/frank-lloyd-wrights-circular-sun-house-is-for-sale-for-89-million.html>

Figura 5: Casa Norman Lykes, Frank Lloyd Wright, 1959-1967. Phoenix, Arizona.



Fonte: Metalocus. Acesso em jul. de 2023<sup>90</sup>.

Construída nas colinas do deserto subtropical do Arizona, nessa casa Wright resolve a topografia acidentada sem interferir no perfil natural do terreno através de uma estratégia recorrente em sua obra: a suspensão do edifício em arrimos a partir da curva mais alta, formando uma pequena plataforma que apenas ajusta o edifício à declividade, quase como um encaixe. As formas ostensivamente curvas, nesse caso, não são meramente estilísticas, mas colaboram tanto para aproveitar a vista privilegiada do terreno em 360°, como para permitir ventilação cruzada em todas as direções (as aberturas regularmente espaçadas ao redor da circunferência dos escritórios e na área da piscina atestam-no). Wright protege as aberturas para o interior com as platibandas compridas do edifício, gerando sombreamentos e aproveitando esse efeito no térreo para distribuir uma circulação externa na forma de uma varanda lateral. A escolha da cor rosada e clara do exterior do edifício também acompanha a tonalidade do solo no local, permitindo que o volume se integre à paisagem ao mesmo tempo que evita a radiação solar. Essa quase camuflagem, por assim dizer, só é possível graças ao assentamento sutil do sólido no relevo que acompanha. Assim, Wright integra soluções topográficas e climáticas na volumetria do sólido. Nesse caso, claro, pode-se argumentar que esse acompanhar o terreno só é possível porque a inclinação é pequena, o que permite solucionar o projeto sem criar grandes bandejas suspensas. De outra forma, seria necessário escalonar o edifício conforme as curvas de nível.

<sup>90</sup> <https://www.metalocus.es/es/noticias/la-norman-lyker-home-ultima-casa-de-frank-lloyd-wright-vuelve-a-la-venta-por-27-millones-de-euros>

Com esse exemplo inicial pretendemos esclarecer o sentido dos termos “orgânico” e até mesmo “caráter”, que se repetem na escrita de FLW. Na escolha de trazer o arquiteto estadunidense, procuramos introduzir os antecedentes da discussão do regionalismo na década de 1950. A pergunta, porém, que se deve fazer agora é quanto sucesso teve esse viés em operar uma crítica ao modernismo. Embora FLW tenha escrito que “a arquitetura orgânica [é] a única arquitetura que pode viver e deixar viver, porque nunca pode tornar-se um mero estilo” (1954, p. 19), sua talvez contraditória – e quiçá involuntária – assimilação ao modernismo é algo que deve ser colocado em questão. De modo geral, Tizonis e Lefaivre o fazem em *Critical Regionalism* (2003). Ali, em um texto chamado “Regionalismo crítico: uma faceta da arquitetura moderna desde 1945”, Lianne Lefaivre sustenta o papel crucial das exposições de arquitetura do MoMA<sup>91</sup> nas décadas de 40 e 50 em definir os rumos do modernismo arquitetônico. Uma, porém, foi pioneira em inserir no cânone os pressupostos de um regionalismo modernista: *Brazil Builds*, 1943 (id., p. 25). Na esteira dessa exposição viriam ainda outras – *Built in USA* (1947), notoriamente, com os pioneiros estadunidenses do organicismo (Rudolph, Sullivan e Wright). Essa sistemática atenção institucional não foi, evidentemente, meramente casual. O regionalismo foi rapidamente abraçado no segundo pós-guerra pelo *American Institute of Architects* como uma forma de afirmação cultural norte-americana em relação à Europa. Interessava aos Estados Unidos firmar-se como um polo independente e de relevância própria. O continente – a América – era parte desse projeto. A exposição *American Architecture since 1947*, por exemplo, organizada por esse instituto, aconteceu em Havana e, em 1956, *Latin American Architecture since 1945*, no MoMA. Rapidamente o regionalismo se tornaria uma grife (*brand*; *ibid.*, p. 31). Inclusive, é a esse sucesso que a autora atribui os equívocos – como a questão das embaixadas mencionada no início da seção anterior, bem como a problemática dos hotéis Hilton.

O caso dos hotéis Hilton é ainda mais paradigmático que o das embaixadas. Se, por um lado, também visava lisonjear o olhar local, por outro deliberadamente procurava transformar supostas características desse lugar em atração turística. Os três projetos que Lefaivre nomeia são Istanbul, Atenas e Cairo, respectivamente de Gordon Bundshaft (então SOM)<sup>92</sup> e Sedat Eldem (1951-55), uma comissão de quatro arquitetos gregos capitaneados por Emmanuel Vourekas (1957-1963) e Burns e Lunde (1976-81). O hotel turco possuía um dossel na entrada imitando o tapete voador das *Mil e Uma Noites*, além de ladrilhos pintados imitando arquitetura

<sup>91</sup> Museum of Modern Art, Nova Iorque – EUA.

<sup>92</sup> Skidmore, Owings and Merrill, escritório fundado em Chicago em 1936 e transferido para Nova Iorque no ano seguinte. Ainda ativo.



otomana. No caso grego, o acesso principal foi feito por uma escadaria descendente, arremedo de um anfiteatro antigo, e era mesmo pretensiosamente descrito como “um novo monumento da antiguidade” (ibid., p. 33). O Cairo, por fim, chamado Hilton-Ramsés, possuía no lobby elementos funcionais imitando *stelas* do museu egípcio e o suporte das lâmpadas em formato de lótus; a decoração em geral seguia o tema vago “faraós”, incluindo cenas de caça perfiladas etc.

A crítica que vimos de fazer acerca das imagens de mundo, aqui se encontra bem demonstrada, sobretudo porque o procedimento pelo qual essa arquitetura opera não seria possível se a historicidade e até a própria alteridade já não estivessem reificadas na forma da cultura. *Kitsch* é o termo que Frampton (1979, p. 119) utiliza em sua crítica à arquitetura pós-moderna<sup>93</sup>. O autor recorda que, em alemão, *Verkitschen* significa justamente “falsificar”. Essa falsificação, porém, como apontam Tizonis e Lefaivre (supracitados; 2003, p. 32), não é mais que mera fabricação de imagens. Frampton tem o mérito de ter introduzido na sua discussão do pós-modernismo o termo “populismo” para se referir ao caráter comunicativo e reducionista dessa arquitetura. O que aqui procuramos sustentar é que também o regionalismo pode decair em uma forma de populismo muito facilmente se se tornar um apelo carismático ou indulgente de qualquer tipo. Isso se dá, principalmente, quando esse regionalismo se pretende um discurso melancólico ou celebrativo de um ou outro identitarismo qualquer. Ocorre se esse regionalismo não for capaz de mobilizar o histórico enquanto contínua formação de pensamento e o positivar na apropriação de elementos autóctones. Mesmo em obras arquitetônicas sérias como a biblioteca universitária da UNAM<sup>94</sup>, de Juan O’Gorman (1948), isso pode acontecer. Nesse edifício de volumetria simples, o arquiteto mexicano isola uma única torre sobre o pedestal do pavimento térreo e a faz quase inteiramente cega (figura 6) – à exceção de pequenos basculantes centrais em cada face. O prisma que assim se forma é destinado a funcionar inteiramente como superfície para murais imitando estilos pré-colombianos mexicanos, pintados por David Alfaro Siqueiros. O pintor opta por uma narrativa historicista que reconta, a partir de uma sucessão de símbolos, o passado pré-hispânico (fachada norte) e o período colonial (fachada sul). Se a ideia era elencar signos visuais para fins comunicativos, a composição assim elaborada parece funcionar contrariamente às próprias intenções: a sobrecarga de elementos visuais torna ilegível aquilo que se propõe uma narrativa. Perdida essa narratividade, o efeito é de poluição visual. Além disso, a inautenticidade dos murais é algo a ser comentado. Esse problema fica mais claro

<sup>93</sup> Como definida principalmente por Jencks, como vimos na seção 1.1 deste trabalho, e o casal Venturi.

<sup>94</sup> Universidade Nacional Autônoma do México.

nos relevos em pedra dos muros do térreo, que imitam, via-de-regra, feições humanas geometrizadas e serpentes (talvez em referência ao culto maia de Kukulcán) em um arremedo de “estilo” maia ou asteca (figuras 6 e 7).

Figura 6: Biblioteca da UNAM. Juan O’Gorman, 1948. Vista externa noroeste.



Fonte: Divisare, novembro de 2017. Acesso em ago. de 2023<sup>95</sup>.

<sup>95</sup> <https://divisare.com/projects/372130-juan-o-gorman-adlai-pulido-unam>

Figura 7: Fonte de Tlaloc. Biblioteca da UNAM. Juan O’Gorman, 1948.



Fonte: Divisare, novembro de 2017. Acesso em ago. de 2023<sup>96</sup>.

O próprio entendimento do regionalismo nesse edifício é digno de comentário. Todas as estratégias projetuais, desde a volumetria racional e regular, bem como a técnica construtiva do concreto armado, até as estratégias de conforto ambiental – sendo o andar térreo e o subsolo um prisma longitudinal envidraçado – provêm do vocabulário modernista do estilo internacional. Todo o discurso regional acontece como decalques de superfícies, sendo os relevos dos muros externos e os murais da torre. Esses últimos funcionam como *outdoors* para a prolixidade do socialismo anticolonial de O’Gorman e Siqueros. Aqui é interessante fazer a comparação com o regionalismo de Minnette de Silva anteriormente apresentado no exemplo da casa Karunaratne (1951; figuras 1 e 2). A arquiteta do Sri-Lanka, embora igualmente comprometida com um programa decolonial<sup>97</sup>, não resvala para proposições discursivas e

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> O pai da arquiteta foi um dos líderes da luta anticolonial no então chamado Ceilão (renomeado Sri-Lanka após a independência em 1948); sua mãe foi uma pioneira do sufrágio feminino e uma notória defensora e ativista da

panfletárias, empregando aspectos do regional nos projetos não como signos, mas como soluções – as varandas típicas cingalesas e a *midula* (espécie de jardim de inverno, espaço que medeia entre interior e exterior) são exemplos de estratégias locais frequentemente empregadas nos projetos de Minnette. Nessa abordagem, os elementos não são forçosos depoimentos de uma cultura em que ela justamente se vê reduzida, nem símbolos identitários, nem parte de uma retórica. Ao invés disso, são aquilo que são, e funcionam para aquilo que foram criados, mantendo vivo, ainda que redesenhados e circunscritos a um novo universo, algo de sua criação. Dessa forma, o elemento não aparece como uma mera forma de um arcabouço, mas antes como o conteúdo de uma relação do homem com seus objetos – que pode, desse modo, apresentar-se de outro jeito, como os ecrãs japoneses das fachadas da casa Karunaratne, que não necessariamente têm um desenho tradicional sem perder seus vínculo e sentido. Os arremedos de relevos maia nos muros externos da biblioteca da UNAM, por outro lado, não podem ser desenhados de outra forma sob pena de perder a sua remissão. O que os vincula à referência é justamente a forma entendida meramente como um “como” da representação. Nisso consiste, precisamente, o estilo.

Adicionamos ainda um questionamento à biblioteca, pensando que essa proposta se entende histórica: teriam os antigos estilo? Faz sentido, por exemplo, falar em estilo maia ou estilo grego, como comumente se faz, se pensarmos desde esses povos? Estilo pressupõe uma decisão consciente justamente a partir de uma anteposição das formas ao sujeito, ou seja, que os modos de vida já tenham aparecido positivados como formas. O que configura o estilo é que nele se pode decidir, subjetiva e, portanto, arbitrariamente, entre as formas. Em que momento os maias decidiram passar do clássico tardio para o terminal? Ou em que momento os gregos se sentaram para decidir a forma da tragédia? Não dissemos ainda suficientemente: estilo só é possível a partir de uma separação entre forma e conteúdo, entre o homem e o mundo no modo da subjetividade moderna. Para que os objetos apareçam determinados em sua entidade, primeiro o homem deve aparecer separado do seu modo de ser. Como um sujeito que posiciona (*Gestell*) diante si um objeto como uma imagem, uma representação (*Vorstell*) do objeto que, portanto, o determina, o encerra em sua objetividade.

Por tudo que se elenca, pode-se também inferir que estilo pressupõe igualmente uma equivalência. Nele a historicidade emerge positivada enquanto forma, não mais como os modos de ser que a permitiam e constituíam. Desvinculada desse sentido, essas formas se equivalem e

---

preservação do idioma, tradição e artesanias cingalesas. Sua irmã, Anil, foi a fundadora da revista anti-colonial *Marg* (TIZONIS; LEFAIVRE, 2012, p. 160).

dispõem à mera escolha do homem moderno. Se a proposta agradar mais, é grega, mas se hindu for mais conveniente, que seja. Formas entre formas. À escolha entre essas formas chama-se estilo e por essa equivalência é, destarte, apenas uma questão de gosto. Teriam os antigos gosto?

Outra vez o problema do “estilo” aparece lado a lado com aquele da “cultura”. Quando modos de ser coletivos são reduzidos a meros elementos ônticos e a história aparece como um elenco de fatos, simulacros são produzidos e apropriados na forma de signos em sistemas que pretendem associá-los de modo mais ou menos arbitrário. Os acontecimentos deixam de emergir enquanto sentido e emergem enquanto meras experiências; a arte, dessa forma, é mero depoimento, frequentemente submetido a uma agenda externa e previamente estabelecida – como tudo que se instrumentaliza, seus sentido e significado vem da sua finalidade.

Acerca da biblioteca mexicana, de modo geral os comentadores apontam sua qualidade técnica e bom desempenho climático, além da sensibilidade do arquiteto para os materiais e revestimentos. Em 2007 o edifício tornou-se patrimônio cultural da humanidade pela UNESCO.

Nessa altura, podemos retomar os termos que antes pensávamos após ter traçado as devidas distinções. Eram o orgânico e o caráter. Façamo-lo junto a mais um edifício: a casa Pieris, de Minnette de Silva em Colombo, no Sri-Lanka, de 1952 (infelizmente demolida em 2011; figuras 4 e 5). Nesse projeto a arquiteta parece conscientemente operar com os limites entre interior e exterior, utilizando de maneira original a tipologia da *midula* comum na região. Também emprega uma estratégia própria do modernismo europeu, com parte do térreo em pilotis (figura 9), porém trazendo funções de ambientes internos para essa semi-exterioridade que vai configurando.

Figura 8: Casa Pieris. Minnette de Silva. Colombo, Sri-Lanka. 1952. Fachada principal.



Fonte: Hidden Architecture, março de 2021. Acesso em ago. de 2023<sup>98</sup>.

Figura 9: Casa Pieris. Minnette de Silva. Colombo, Sri-Lanka. 1952. Fundos.



Fonte: Hidden Architecture, março de 2021. Acesso em ago. de 2023<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> <http://hiddenarchitecture.net/pieris-house/>

<sup>99</sup> Idem.

Além do pilotis, para proteger as janelas da insolação, Minnette incorpora brises verticais às paredes externas (figura 8) que se encaixam perfeitamente sob a platibanda do telhado. E nisso rompe com o vocabulário modernista ao não utilizar uma laje plana impermeabilizada. O muro exterior que delimita o lote é feito em cantaria, de modo tradicional, e o travamento na parte superior é em madeira, com um comprido tronco longitudinal. Os elementos funcionais também não são escondidos, mas ostensivamente inseridos mesmo na fachada principal, como a calha em toda extensão da platibanda (figura 8) ou o escoamento de uma calha no jardim (figura 9), que desce à vista por toda lateral da casa e deságua em um canteiro. Não há falseamento de materiais de nenhum tipo. Tanto essa sinceridade com o aspecto natural dos materiais empregados, quanto a permeabilidade entre interior e exterior são ainda mais prementes nos ambientes internos. Na sala de estar, por exemplo, os afastamentos ajardinados são integrados ao ambiente interno com uma cobertura leve em madeira que se apoia diretamente no muro. O muro de tijolos de barro compactado não recebe revestimento; não há massa corrida ou pintura (figura 10).

Figura 10: Casa Pieris. Minnette de Silva. Colombo, Sri-Lanka. 1952. Interior.



Fonte: Hidden Architecture, março de 2021. Acesso em ago. de 2023<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Ibidem.

A arquitetura de Minnette de Silva nos parece por vezes muito próxima da brasileira Lina Bo Bardi. Acreditamos ser importante retornar ao cenário brasileiro de meados do século XX em virtude do protagonismo da arquitetura nacional em trazer a questão do regionalismo para o debate do segundo pós-guerra. Tizonis e Lefaivre (2012, p. 151) recordam inclusive o papel da antropofagia brasileira da década de 1920 em preparar um modernismo com ares locais na arquitetura do final dos anos 1930 e 1940. Em *Critical Regionalism* (2003), dedicam a primeira seção inteiramente à Pampulha de Niemeyer.

Acerca da similitude entre Bo Bardi e De Silva que vimos de mencionar, podemos resumi-la em dois pontos principais: o uso programático de elementos vernaculares e a fidelidade aos materiais brutos de construção. No primeiro, queremos dizer que os elementos empregados da tradição aparecem segundo sua função no projeto, inseridos no todo do edifício sem a necessidade de determinarem sua linguagem, mas acontecendo na medida do seu emprego. Já com a expressão seguinte, frisamos o ponto do não-falseamento dos materiais. Podemos perceber essas duas características em pleno efeito na Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1975-1982), em Uberlândia (figura 11).

Figura 11: Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Vista frontal (entrada principal).



Fonte: Nelson Kon. Vitruvius, julho de 2019. Acesso em ago. de 2023<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/19.223/7432>



Figura 12: Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Interior da nave.



Fonte: Nelson Kon. Site pessoal do fotógrafo. Acesso em ago. de 2023<sup>102</sup>.

Figura 13: Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Sala comunitária de reuniões.



Fonte: Nelson Kon. Site pessoal do fotógrafo. Acesso em ago. de 2023<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> <https://www.nelsonkon.com.br/igreja-espírito-santo-do-cerrado/>

<sup>103</sup> Idem.

Os elementos indígenas são abundantes. A estrutura do telhado na nave (figura 12), toda feita em mastros de madeira roliça sem acabamento, sustentando os travamentos no mesmo material com juntas de encaixe, é uma notável releitura. Lina utiliza o sistema de construção indígena, mas apoia um telhado convencional (de telhas cerâmicas) sobre ele, dispensando a solução tradicional em palha ou folhas de Palmeira<sup>104</sup>. As descrições de van Lengen (2013, p. 58-62) do sistema construtivo dos povos indígenas amazônicos são bastante elucidativas:

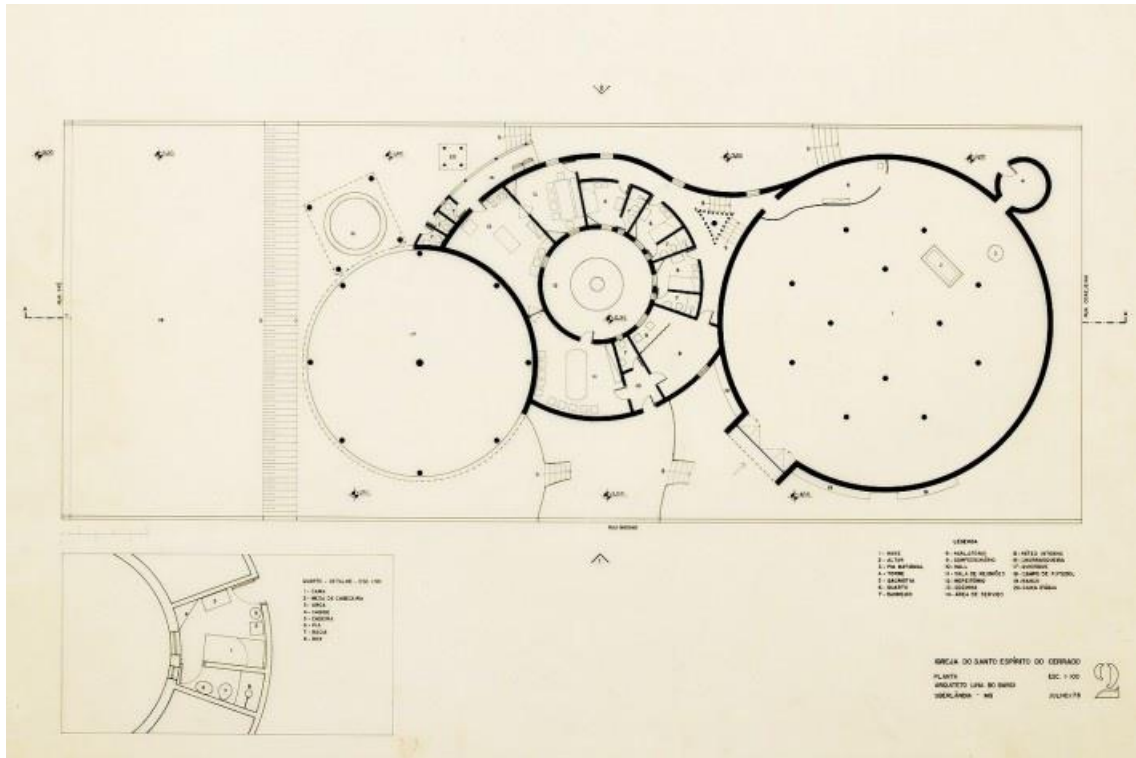
Os três pares de mastros centrais com um diâmetro aproximado de 15 centímetros são colocados a mais ou menos 4,5 metros de distância um do outro para formar o esqueleto da estrutura. Vigas cruzadas são amarradas em cada par e postes menores são colocados em cada viga para formar o suporte da cumeeira. Um conjunto secundário de postes verticais, também a 4,5 metros de distância e conectados por vigas transversais, são adicionados para suportar uma série de postes inclinados do telhado. (VAN LENGEN, 2013, p. 58)

No caso de Lina, não são três, mas quatro pares de pilares centrais e dois outros pares periféricos, um deles emoldurando o altar (figura 14). Além disso, a vedação em ripas de madeira (figura 13) na sala comunal da igreja também é outra técnica indígena transplantada por Bardi. Cristina Sá (1983, p. 125) nota, por exemplo, essa estratégia entre os Karajás, que fazem as vedações de palha. Nessas construções, não são necessárias janelas pois a circulação de ar se dá pelo espaçamento da vedação. Esse espaço comunal, por ser menor, também possui uma estrutura de sustentação do telhado mais simples que vai ao encontro das descrições de Sá da arquitetura karajá. Em ambas, um pilar central mais alto faz o esforço principal sendo cercado de pilares menores no limite da construção; no caso karajá, apenas quatro terças dividem o esforço para os pilares dos cantos (a construção tem formato quadrangular), enquanto em Bardi, uma terça parte em direção a cada pilar ladeada por dois caibros convergentes (figura 15), formando oito cumeeiras. Por outro lado, além dos elementos indígenas, a igreja conta com referências de origens diversas; o piso da nave, por exemplo, é em calçamento português de calcário irregular.

---

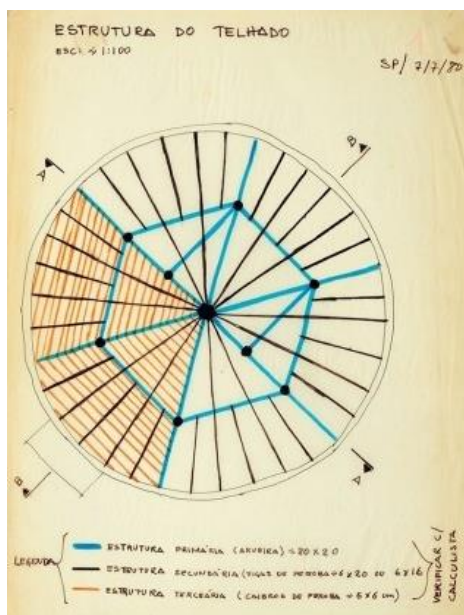
<sup>104</sup> Importante, aqui, fazer menção ao campus da Universidade do Amazonas (UNAMA) de Severiano Porto, entre 1970-80.

Figura 14: Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Planta.



Fonte: Vitruvius, julho de 2019. Acesso em ago. de 2023<sup>105</sup>.

Figura 15: Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Desenhos do telhado (vista superior).



Fonte: Vitruvius, julho de 2019. Acesso em ago. de 2023<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/19.223/7432>

<sup>106</sup> Idem.

Para mais três aspectos da obra gostaríamos de chamar a atenção: o pátio central no bloco intermediário, onde estão os aposentos da igreja, tendo Lina feito as águas dos cômodos dispostos ao redor convergirem para dentro, gerando nove calhas que despejam no jardim (figura 16); o escalonamento do edifício em três platôs, um para cada bloco edilício, acompanhando a declividade do perfil natural do terreno (figura 17); o grande espaço não-construído a oeste do edifício que, na verdade, é uma quadra de futebol pré-existente e preservada pela arquiteta no projeto (figura 14). Comentaremos os dois primeiros: o pátio funciona como uma estratégia de conforto térmico permitindo a ventilação e iluminação dos cômodos ao redor, mas também pode ser pensado como uma estratégia contemplativa – as janelas para o interior do edifício apontam uma paisagem de quietude, criam uma ambiência distinta daquela do movimento da rua; o escalonamento, por sua vez, retoma nossa discussão anterior acerca da incorporação da topografia ao projeto. A intervenção de Lina, nesse sentido, procura adequar o edifício ao perfil em declive, acompanhando-o. Talvez nisso e nas escolhas de materiais, madeira e barro o menos tratados possível, possamos falar em um organicismo.

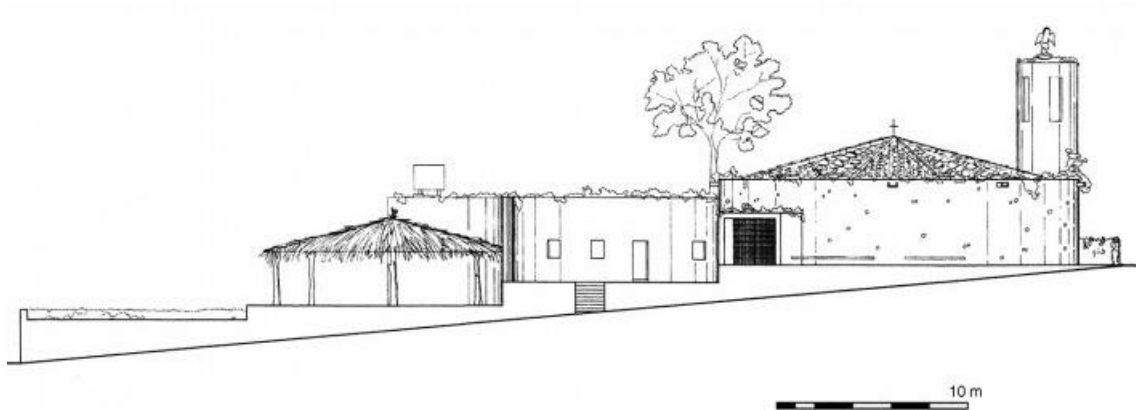
Figura 16: Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Jardim interno.



Fonte: Nelson Kon. Site pessoal do fotógrafo. Acesso em ago. de 2023<sup>107</sup>.

<sup>107</sup> <https://www.nelsonkon.com.br/igreja-espírito-santo-do-cerrado/>

Figura 17: Igreja do Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi, 1975-1982. Uberlândia, Minas Gerais. Elevação lateral.



Fonte: Vitruvius, julho de 2019. Acesso em ago. de 2023<sup>108</sup>.

“Orgânico”, portanto, pode ser entendido em vocabulário arquitetônico como a integração entre o sólido edifício e seu sítio em diversos aspectos – e não somente o clima, a topografia e a vegetação como usualmente se supõe. Desnecessário ressaltar que o termo por vezes é mal compreendido como significando formas curvas, mais livres em relação ao dogma modernista europeu do ângulo de 90°. Apesar de certos arquitetos terem por vezes tomado esse partido, a organicidade das formas não resume o sentido do termo em arquitetura, mas ao contrário, reduz. O orgânico e a curva nada tem em comum aprioristicamente. Antes, o termo significa incorporar ao edifício o seu meio a partir de soluções, por exemplo, de iluminação e ventilação passiva, de aproveitamento do perfil natural do terreno e de materiais acessíveis. Nesse sentido, a propalada integração entre interior e exterior nas obras de Minnette da Silva e Lina Bo Bardi não é senão organicidade, por exemplo.

O caráter, por sua vez, é algo de mais sutil. Se o “orgânico” pode ser facilmente identificado onticamente – porque afinal refere-se aos entes como entes –, o caráter, ao contrário, envolve a sensação que um lugar pode despertar. Retoma as definições menos determináveis, menos claras, do que é um lugar. Para se falar em caráter, precisamos primeiro admitir que há aspectos indetermináveis, quase inefáveis, da vivência humana sobre a terra e sob os céus – como diz Heidegger (2012, p. 129; HGA 7, 143/151) – ou seja, em um lugar. “Caráter”, termo utilizado por FLW, já foi dito “atmosfera” por Gernot Böhme (1995)<sup>109</sup>. No uso que fazem, o termo tem conotações ecológicas e psicofísicas. O mesmo acontece com

<sup>108</sup> <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/19.223/7432>

<sup>109</sup> *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.

Alberto Pérez-Gómez em seu estudo da “afinação” (2022). O que nos parece dissonante nas perspectivas teóricas adotadas por esses dois últimos é a objetificação dos existenciais (traços ontológicos de *Dasein*) na forma de estados psíquicos. Esse equívoco deriva sobretudo de uma indistinção daquilo que Heidegger diz com a palavra *Stimmung*, cuja tradução francesa o próprio filósofo aconselhou que usasse “disposição” (Martineau, 1985), de uma mera sensação ou sentimento. Na próxima seção nos dedicaremos a discutir essa questão.

### 2.3 Atmosferas

Há algo que é, por assim dizer, a má consciência da boa consciência racionalista e o último escrúpulo das mentes fortes; algo que protesta e sussurra dentro de nós contra o sucesso dos empreendimentos reducionistas. Esse algo é comparável, senão às reprovações internas da razão diante de provas desrespeitadas, ao menos ao remorso do foro íntimo, ou seja, ao desconforto de uma consciência insatisfeita diante de uma verdade incompleta. Há algo óbvio e indemonstrável de que depende o lado inesgotável e atmosférico das totalidades espirituais, algo cuja presença invisível nos preenche, cuja ausência inexplicável nos deixa curiosamente preocupados, algo que não existe e que é, no entanto, a mais importante de todas as coisas importantes, a única digna de ser dita e a única que não pode ser dita. Como explicar a ironia um tanto ridícula desse paradoxo: que o mais importante em todas as coisas é justamente aquilo que não existe ou cuja existência, no mínimo, é a mais duvidosa, anfibólica e polêmica?<sup>110</sup> (JANKÉLÉVITCH, 1980, p. 10)

Pedimos licença para essa longa citação. Com esse parágrafo, Vladimir Jankélévitch inicia *Le je-ne-sais-quoi ou le presque-rien* (1980). Trata-se do modo como o filósofo escolhe apresentar algo que, por definição, é inefável: aquilo que não pode ser meramente explicado pela razão porque não pode ser simplesmente igualado a nenhum elemento objetivo. Aqui, análises como as que vimos de fazer não são possíveis; não há plinto ou cornija que o resuma e nem nenhum pé-direito que o explique. Ainda assim, é algo que encontramos no mundo – e

---

<sup>110</sup> “Il y a quelque chose qui est pour ainsi dire la mauvaise conscience de la bonne conscience rationaliste et le scrupule ultime des esprits forts; quelque chose qui proteste et « remurmure » en nous contre le succès des entreprises réductionnistes. Ce quelque chose est comparable, sinon aux reproches intérieurs de la raison devant l'évidence bafouée, du moins aux remords du for intime, c'est-à-dire au malaise d'une conscience insatisfaite devant une vérité incomplète. Il y a quelque chose d'inévident et d'indémontrable à quoi tient le côté inexhaustible, atmosphérique des totalités spirituelles, quelque chose dont l'invisible présence nous comble, dont l'absence inexplicable nous laisse curieusement inquiets, quelque chose qui n'existe pas et qui est pourtant la chose la plus importante entre toutes les choses importantes, la seule qui vaille la peine d'être dite et la seule justement qu'on ne puisse dire! Comment expliquer l'ironie passablement dérisoire de ce paradoxe: que le plus important, en toutes choses, soit précisément ce qui n'existe pas ou dont l'existence, à tout le moins, est le plus douteuse, amphibolique et controversable?”

quando está ali, não podemos deixar de percebê-lo, porque nos interpela o tempo todo. Trata-se de algo, nas coisas, que nos assalta sem que saibamos o que é; que nos chama a atenção, de repente, em um lugar, sem que possamos ao certo precisar o quê. Não se trata, tampouco, de um estado de espírito no sentido da psicologia, mas pressupõe uma ressonância no interior do humano. Tem a ver com um humor, mas não no mero sentido da psiquê individual. Não é nem subjetivo, nem objetivo, e não está nem meramente fora, nem meramente dentro. A isso esse trabalho se dedica. O que vimos expondo até aqui serve para tentar situá-lo no campo a que nos prestamos. Falamos, afinal, de um “caráter” do lugar e das coisas, de uma sensação do lugar e dos materiais, da apreensão com que o humano encontra na luz a passagem do tempo, etc. Falamos sobretudo acerca de como o homem encontra os entes intramundanos, sobre a abertura que permite esse achar: αἴσθησις e νόησις – sensação e intuição. Vejamos o que diz *Ser e Tempo* da verdade em sentido originário:

Em sentido grego, o que é verdadeiro, de modo ainda mais originário do que o λόγος, é a αἴσθησις, a simples percepção sensível de alguma coisa. Como uma αἴσθησις visa sempre aos seus ἴδια, ou seja, ao ente que só se torna genuinamente acessível na percepção e para ela (por exemplo, a visão das cores), a percepção é sempre verdadeira. (...) Verdadeiro, no sentido mais puro e originário, isto é, no sentido de só poder descobrir e nunca poder encobrir, é o puro νοεῖν (...) (ST §5, 33, 30-40/73)

Para entender o trecho é preciso retroceder à reflexão que o introduz, acerca do sentido de λόγος, do verbo λέγειν, que significa simplesmente “falar”. Mas não falar de qualquer forma ou falar levianamente, e sim φωνή μετα φαντασίας – “articulação verbal em que algo é visualizado” (ST §5, 32-33, 1/72) (a palavra final diz “fantasia”). Visualizar é, pois, produto dos sentidos; para que algo seja visualizado é preciso que haja primeiro uma sensação subjacente que aquele falar possa fazer vir desde a experiência com os entes no mundo. Não é senão por seu caráter de estar lançado (*Geworffenheit*) no mundo que o homem fala, porque este estar-lançado é, para a linguagem, essencial<sup>111</sup>. Lafont (2002, p. 55) frisa inclusive não se tratar de mera questão de percepção. A linguagem não poderia estar simplesmente fundada em um perceber o mundo porque, antes, é justamente através dela que, por vezes, podemos percebê-lo melhor – como por exemplo quando alguém nos aponta algo que até então não nos havíamos dado conta, mas depois de ter sido dito, já não podemos deixar de vê-lo; ou quando, no decurso

<sup>111</sup> A nota de rodapé da página 161 (da edição alemã de referência) de ST o diz explicita e sucintamente.

de uma análise, falando damo-nos conta de algo que até então passara incólume e já não podemos contorná-lo. Alhures, na conferência de Marburgo de 1925, Heidegger diz: “Nós não vemos tanto os objetos e as coisas em primeiro lugar e originalmente, mas primeiro falamos sobre eles, mais precisamente, não falamos o que vemos, mas o contrário, vemos o que é falado sobre a coisa” (HGA 20, 6:75). Em *Ser e Tempo*, a passagem do ôntico ao ontológico se dá, via de regra, pelo caráter fático de *Dasein*, que não é (de nenhum modo) um eu ou uma consciência transcendental (Lafont, id.), e que aponta para uma medianidade da linguagem. Lançada também em meio às atividades humanas e, na forma da *Mitteilung* (comunicação), constituinte das ocupações do humano<sup>112</sup>, a linguagem está sempre já implicada em uma rede de referências (Casanova, 2023, p. 168), assim como, antes dela, todo fenômeno na própria percepção tampouco aparece isolado, ou aparece simplesmente. Vejamos:

A rede referencial sedimentada está na base da gênese dos significados fenomênicos na cotidianidade, assim como os sentidos disponíveis no mundo circundante propiciam a relação do existente humano com um campo de ação particular. (...) Não há, em suma, nada que se mostre como algo, sem que o mundo enquanto horizonte de manifestabilidade do ente enquanto ente se descerre, na mesma medida em que não há descerramento de mundo, sem que um sentido suporte a significância. (CASANOVA, 2023, p. 169).

Não há abertura sem significação, não há significação sem abertura. Esse ir-e-vir entre linguagem e percepção fenomênica do mundo não indica uma reversibilidade, mas correspondência. Não há um sujeito, acabado e encerrado, posto diante de um mundo que observa e apreende, nem tampouco um objeto fechado em si mesmo e apreensível somente em seus muitos momentos, mas uma relação em ato que pressupõe tanto a efetividade de uma agência, quanto a particularidade de um agente. O que permite essa conveniência é a disposição (*Stimmung*). “Disposição é a implicação recíproca do fato de ser enquanto ser-lançado (...) *Ela emana fenomenologicamente do mundo* ou das coisas tomadas na sua totalidade como aquilo que nos toca, impressiona ou surpreende. (...) nela, sujeito e objeto são indissociáveis” (HAAR, 2002, p. 152; grifos nossos). Para entendermos a relação entre linguagem e mundo no primeiro Heidegger, é preciso entender a disposição. Se o mundo é a condição de possibilidade de significado de toda coisa, é preciso que haja uma suscetibilidade humana para a conjuntura, ou seja, que de alguma forma, por estar em meio às coisas, *Dasein* possa apreendê-las. E na

---

<sup>112</sup> Entendimento expresso por Gadamer na terceira parte de *Verdade e Método* p. 388 (da edição alemã) sobre a “linguisticidade”.



verdade, ele as apreende porque se constitui com elas, enquanto ser-no-mundo – os hifens, longe de meramente estilísticos, designam a indissociabilidade dessa junção; são uma só e mesma coisa, possível somente nessa articulação. A essa suscetibilidade inerente do modo de ser do humano, *Ser e Tempo* chama “disposição” (*Stimmung*).

Para o primeiro Heidegger, aquele dos cursos de lógica da década de 1920, todo julgamento deve ser precedido por uma manifestação já antes estabelecida do ser. Isso não deve, porém, ser lido em sentido transcendental: trata-se simplesmente de uma prévia manifestação da consciência perceptiva de que as coisas são conforme as encontramos. Por isso, para Heidegger, o problema da lógica não é da ordem de intencionalidade e representação, como para os psicologistas, mas de apresentação e separação. Ou seja, algo se dá à consciência já na forma de uma percepção que não acontece senão em seus aspectos. A questão que se coloca, então, é que o conceito da verdade em sentido fenomenológico não pode, para Heidegger, ser entendido como mera adequação do enunciado. Destarte, nas preleções sobre a Lógica acerca da *Pergunta pela Verdade*, Heidegger diz: “A proposição não é aquilo em que a verdade se torna possível pela primeira vez, mas ao contrário, a proposição só é possível na verdade (...). A proposição não é o lugar da verdade, mas a verdade é o lugar da proposição.” (HGA 21, 12:135)<sup>113</sup>. A verdade precede e possibilita a proposição porque se dá no juízo perceptivo enquanto manifestação do ser.

O que em síntese vimos de tentar estabelecer e fundamentar é que o sentido precede a linguagem, mas se dá a conhecer através dela. O modo como se estabelece, porém, é no ser-lançado de *Dasein*. Nessa acepção, Heidegger retoma a formulação de Aristóteles (*De anima*, G 8, 431 b, 21) de que ἡ ψυχή τὰ ὄντα πῶς ἐστίν, ou seja, “a alma (humana) é de certa forma todo ente”. *Ser e Tempo*: “a alma, que constitui o ser do homem, descobre, em seus modos de ser, αἴσθησις e νόησις, todo ente naquilo que ele é e como ele é, ou seja, descobre sempre todo ente em seu ser” (ST §4, 14, 7-10/50). Por isso, nessa seção, Heidegger estabelece a alma humana como o ente cuja essência (modo de ser) é convir (*zusammenzukommen*)<sup>114</sup> a todos os demais entes. Aqui, porém, gostaríamos de quebrar essa palavra alemã: *zusammenzukommen* diz “chegar junto” ao ente, aproximar-se dele (con-vir). Esse, porém, é um movimento da alma humana. A alma é que verdadeiramente conhece na sua vivência junto aos entes, não a razão, que apenas pode representá-los. Pensemos outra vez no exemplo da água: sua verdade está antes

<sup>113</sup> Tradução nossa. Em alemão: “Der Satz ist nicht das, darin Wahrheit erst möglich wird, sondern umgekehrt, der Satz ist erst in der Wahrheit möglich (...). Satz ist nicht der Ort der Wahrheit, sondern Wahrheit der Ort des Satzes”.

<sup>114</sup> Tanto Schuback (2015, p. 50), quanto Castilho (2020, p. 61) traduzem a palavra do mesmo modo.

e muito mais dada no modo como sempre a encontramos no mundo do que na expressão “H<sub>2</sub>O”, que não existe enquanto um ente. Não encontramos nunca H<sub>2</sub>O por aí, da mesma forma como no exemplo de Heidegger das maçãs, não encontramos nunca o número três no mundo, nem mesmo quando nos deparamos com três maçãs sobre a mesa – o que encontramos são sempre as maçãs enquanto maçãs (HGA 5, 72/78). O número é algo extraído (*ab-stractum*) da percepção, desvinculado dela porque se pode atribuir a qualquer coisa (três permanece três se disser respeito a maçãs ou a gatos ou aos três porquinhos, indiferentemente). É algo, enfim, já conhecido de antemão, antes do encontro com os entes. “Τά μαθήματα significa para os gregos aquilo que os humanos já sabem de antemão ao ver os entes e na lida com as coisas: do corpo, o corpóreo; das plantas, o botânico; dos animais, o zoológico; dos humanos, a humanidade” (HGA 5, 72/78)<sup>115</sup>. Tem, portanto, o sentido da evidência, daquilo que é verdadeiro, mas só porque é constatação. Verdade em sentido ontológico reclamará sempre o modo de ser do homem (ψυχή). “Quando a interpretação do sentido de ser torna-se uma tarefa, *Dasein* não é apenas o ente a ser interrogado primeiro. É, sobretudo, o ente que, desde sempre, se relaciona e comporta com o que se questiona nessa questão” (ST §4, 14-15/51). Porém, nesse reclamar da alma humana, ela não pode ser simplesmente positivada. Não pode ser simplesmente remetida a uma característica ôntica do ente. Em qualquer sentido ulterior ao da mera constatação, não se pode esperar que a verdade possa ser determinada, quantificada, calculada.

Iniciamos essa seção afirmando que análises como as que fizemos na anterior não serão possíveis aqui. O que tentaremos defender é justamente, portanto, que essa sensação difícil de nomear do todo de um lugar, essa aparição de uma conjuntura na forma da entidade de um lugar, não pode ser procurada na altura do pé-direito, no ângulo de insolação das aberturas ou na implantação do edifício. Esses fatores detêm, inegavelmente, a sua importância e por isso nos ocupamos de elucidá-los primeiro (2.2), porém nem de longe o sentido do lugar e aquilo que se intui na sensação pode ser resumido a eles. Aquilo de que falamos, e a que esse trabalho se destina, não pode ser determinado de modo objetivo e por isso não tem um nome que o resuma. Para valer-nos da expressão de Jankélévitch, é da ordem do *je-ne-sais-quoi*. Na falta, porém, de outro nome, chamá-lo-emos “atmosfera”, cientes dos mal-entendidos que essa palavra já suscitou. Porque em alemão, em sentido corriqueiro, “atmosfera” se pode dizer tanto *Stimmung* quanto *Atmosphäre*. E porque *Ser e Tempo* emprega essa primeira palavra no §29, já

---

<sup>115</sup> “Τά μαθήματα bedeutet für die Griechen dasjenige, was der Mensch im Betrachten des Seienden und im Umgang mit den Dingen im voraus kennt: von den Körpern das Körperhafte, von den Pflanzen das Pflanzliche, von den Tieren das Tiermäßige, vom Menschen das Menschenartige”.

se leu, em arquitetura, esse termo como dizendo simplesmente o conjunto de sensações despertadas pelas características de um lugar, quando na verdade não se trata disso.

*Stimmung*, em Heidegger, é um termo difícil de definir. Primeiro por sua etimologia complexa, segundo pela sua importância na filosofia romântica anterior e, particularmente, na pintura de Caspar David Friedrich, terceiro pelos muitos sentidos que tem no uso corriqueiro e que, de uma forma ou de outra, Heidegger mobiliza para construir o sentido da expressão em sua filosofia. Há algumas linhas atrás antecipamos algo dessa exposição e acreditamos ter dito o principal. *Stimmung* provém do verbo *stimmen*, afinar, sendo *Stimme*, voz. Na forma *zustimmen* diz precisar algo (definir), tal que *Bestimmung* é, justamente, “definição”. Acontece que *Ser e Tempo* introduz o conceito a partir de um outro já na primeira frase do §29: “O que designamos *ontologicamente* com a expressão encontrar-se [*Befindlichkeit*] é algo *onticamente* o mais conhecido e cotidiano: a disposição, o ser afinado” (grifos do autor; ST §29, 134, 7-9)<sup>116</sup>. Talvez dada a importância dessa passagem para este trabalho devêssemos dessa vez inserir o original no corpo do texto:

Was wir *ontologisch* mit dem Titel *Befindlichkeit* anzeigen, ist *ontisch* das Bekannteste und Alltäglichsste: die *Stimmung*, das *Gestimmtsein*.

Aquilo que ontologicamente se chama *situação*, onticamente é o mais trivial, a disposição, o ser consoante. Não o teremos dito tão cedo suficientes vezes. A *Stimmung* provém de *Befindlichkeit*. Essa última diz simplesmente que o humano é *Dasein*, ou seja, ser-no-mundo. Estar situado é ser sempre em um mundo já dado de antemão no qual *Dasein* encontra a si mesmo e aos demais entes, porque afinal, *Dasein* é um ente entre entes. A isso se pode chamar, grosso modo, uma situação, tal que *Befindlichkeit*, traduzido por Castilho (2020, p. 383) como “encontrar-se”, diz o ser sempre situado, o ser-no-mundo. Como vimos, o mundo em *Ser e Tempo* emerge como dimensão de significado de toda coisa; tudo significa e só pode significar segundo um mundo previamente dado, no qual *Dasein* está lançado, e no qual pode encontrar todo ente. Somente ao encontrar algo no mundo, na sua disposição, *Dasein* pode determiná-lo (*Bestimmen*). *Befindlichkeit*, enquanto ontológico, pertence à dimensão existencial do modo

---

<sup>116</sup> Não colocamos a paginação da edição brasileira, como usualmente, porque dessa vez não concordamos com a tradução. A que apresentamos é nossa e baseia-se na comparação com Fausto Castilho (2020, p. 383) mas também com Emmanuel Martineau (1985, p. 120).

de ser do humano, ou seja, é um dos existenciais na analítica heideggeriana de *Dasein* que *Ser e Tempo* encontra junto da *Geworfftheit*, o ser-lançado.

A partir disso, o que diz *Stimmung*? Diz o aspecto ôntico desse existencial do encontrar-se, ou seja, o como *Dasein* se encontra. Por isso foi traduzido frequentemente como “estado-de-ânimo” (Castilho; idem) e “humor” (Schuback; 2012, p. 193). Essas traduções, porém, podem levar ao equívoco de se supor que *Stimmung* seja o produto psíquico dos estímulos do meio, o que definitivamente não é o caso. Na verdade, não se poderia estar mais longe porque uma tal ideia colocaria outra vez em oposição sujeito e objeto, uma consciência responsiva e um objeto estimulante em relação a ela. Para o primeiro Heidegger, superar essa dicotomia é fundamental e *Stimmung* é um dos conceitos principais nesse movimento. Como Michel Haar (2002, p. 152) indica, nesse conceito sujeito e objeto são indissociáveis. *Stimmung* não é interno nem externo, mas é “a co-presença de todas as coisas” (idem, p. 149) que se revelam a nós intuitivamente, por uma certa sensação (daí a palavra “humor”, se entendida dessa forma). “Nossos humores revelam-nos a co-presença de todas as coisas de um modo muito mais compreensível do que qualquer compreensão, mais imediato do que qualquer percepção (...) toda *Stimmung* é *Bestimmung*” (ibidem). Ou seja, só podemos definir algo a partir de como nos aparece, sendo esse modo de sua aparição determinado pelo nosso próprio estado nesse mundo que nos aproxima. A *Bestimmung* (definição) depende e sucede da *Stimmung* (disposição). Em um entendimento próximo, Zumthor nos diz o seguinte acerca de seu conceito de *Atmosphäre* em arquitetura – e recordemos, ao lê-lo, o que Heidegger nos diz acerca da sensação e sua verdade própria no trecho de ST citado no início desta seção:

Atmosfera significa percepção [*Wahrnehmung*] afetiva, que é a percepção que funciona de forma incrivelmente rápida, que nós, humanos, parecemos ter para sobreviver. (...) Compreensão instantânea, contato imediato, apreensão súbita. (ZUMTHOR, 2004, p. 12)<sup>117</sup>

A dis-posição, como ôntico do ser situado, é sempre o modo como encontramos os entes intramundanos. É o *como* nós conhecemos fundamentalmente. Os nossos humores, nesse sentido, são como as coisas nos aparecem e, por isso, como as coisas nos parecem. Mas

---

<sup>117</sup> Peter Zumthor em sua conferência no festival de música e literatura de Ostwestfalen-Lippe, em Schloss Wendlinghausen, em primeiro de junho de 2003. O tema do festival era *Wege durch das Land* e o texto, chamado *Atmosphäre*, integra uma série chamada *Wege zur Architektur*. No original: “Atmosphäre spricht die emotionale Wahrnehmung an, das ist die Wahrnehmung, die unglaublich rasch funktioniert, die wir menschen offenbar haben, um zu überleben. Sofortiges Verständnis, sofortige Berührung, sofortige Wahrnehmung”.

insistamos: não são internos nem externos, são uma co-presença da coisa em nós, derivam do fato de que nunca somos à revelia das coisas, mas ao contrário, enquanto ser-no-mundo, somos sempre junto a elas. Constituímos as coisas para que possamos nos constituir, e porque somos assim, elas podem nos aparecer como são na forma como somos. A isso se chama disposição. *Stimmung* diz onticamente como as coisas nos aparecem, como nos vêm, como capturam a nossa atenção no dia-a-dia, no mais cotidiano e trivial. *Gestimmtsein* diz que isso é possível somente porque somos afins a estas coisas que encontramos no mundo. Desse modo também, Heidegger lê o fragmento 3 de Parmênides: τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστὶν τε καὶ εἶναι – pois o mesmo é ser e pensar. HGA 5, 83/90: “Essa frase de Parmênides quer dizer: ao Ser pertence a percepção do ente, porque ele mesmo o exige e determina”<sup>118</sup>. Em alemão, a palavra que Heidegger escolhe para dizer percepção nessa frase, *Vernehmung*, também significa escuta. O mutismo das coisas é o seu mistério, aquilo que não conseguimos facilmente perceber. É preciso escutar o seu silêncio. Disso deriva todo o sentido, que só é possível na alma humana.

Isso não se pode dizer com facilidade. O que assim se descobre, tampouco. Tem sempre de ser ganho na linguagem. Recuperado. Porque como alerta também Michel Haar (2002, p. 150):

(...) o humor é em si mesmo *Sprachlos*, inarticulado: a tonalidade silenciosa cujo mutismo chama e solicita as palavras tanto mais fortemente (...) O pensamento é a conquista na linguagem da doação do ser ao humano, que é previamente afinado no silêncio do humor. (grifos e germanismo no original)

Esse silêncio, porém, é justamente o insondável das coisas. Porque toda revelação pressupõe um ocultamento; porque como recorda Heidegger no final da *Época das Imagens de Mundo* (HGA 5, 88/95), mesmo quando o humano se torna sujeito e urge a dominação técnica do mundo, algo permanece em toda coisa, mesmo para a ciência positiva, inarticulável. A isso ele chama “sombra” (*Schatten*).

A atmosfera, portanto, como gostaríamos de entendê-la, é justamente o aparecer da proveniência das sombras de todas as coisas, e aquilo que de lá nos alcança pela nossa intuição, a partir da sensação assim entendida; é dizer: o seu sentido.

---

<sup>118</sup> “Dieser Satz des Parmenides will sagen: Zum Sein gehört, weil von ihm gefordert und bestimmt, das Vernehmen des Seienden”.

Esse entendimento não é comum no campo da arquitetura sobretudo pela orientação óptica que se dá usualmente a essa disciplina. Arquitetos são, de modo geral, treinados para fazer análises técnicas e estruturais, e aqui isso significa análises objetuais. Nesse modo de interpretação, para todo efeito apontado deve corresponder uma disposição física de coisas – um elemento que o justifique. Assim, se se diz de um edifício, por exemplo, que suscita a quietude, deve-se fazer medições com um decibelímetro ao longo de alguns dias para constatá-lo. Se, por outro lado, se diz de uma determinada construção que apresenta um senso de leveza, se deve apontar o diâmetro dos pilares como delgado e a ausência de vigas. Esse entendimento – que, repetimos, conserva sempre a sua importância – vai ao encontro daquilo que Böhme chama “atmosferas” em *Atmospheric Architectures* (2017), por exemplo. A centralidade da percepção corporal, ali, dá a dimensão do caráter objetificante da análise, porque aquilo a que se chama atmosfera é utilizado, quase sempre, para dizer um produto final da totalidade das sensações corporais em resposta a um lugar.

Atmosfera é a realidade compartilhada entre o perceptor e o percebido. É a realidade do percebido como a esfera de sua presença e a realidade do perceptor na medida em que ele ou ela, ao sentir a atmosfera, está presente corporalmente de uma maneira particular. (BÖHME, 2017, p.23-24)<sup>119</sup>

Na dicotomia implicada entre “perceptor e percebido” ouvimos um eco daquela entre sujeito e objeto. Da mesma forma, o entendimento de que a co-presença implicada na *Stimmung* seja algo meramente, ou principalmente, corporal é, em termos heideggerianos, impróprio. Ela diz respeito antes e mais fundamentalmente ao modo de ser do humano (*Dasein*) e não simplesmente ao seu corpo. Por isso, por exemplo, quando cessa uma das funções fisiológicas de alguém – na forma, digamos, de uma cegueira ou surdez – não cessa de modo algum o descobrir da disposição. Não cessa nem sequer o modo de descoberta daquela função, motivo pelo qual mudo ou não, ainda se é capaz de elaborar sentenças e de se ter algo a dizer sobre as coisas. Da mesma forma, na literatura grega – mormente em Homero, no período arcaico –, são cegos os aedos, inspirados pela musa, privilegiados justamente em criar figuras poéticas; também é cego Tirésias, o vidente. Porque ver não diz respeito aos olhos, nem ouvir, aos ouvidos. Antes, o que possibilita que o corpo veja e escute é a disposição ontológica para isso.

---

<sup>119</sup> “Atmosphere is the shared reality of the perceiver and the perceived. It is the reality of the perceived as the sphere of its presence and the reality of the perceiver insofar as he or she, in sensing the atmosphere, is bodily present in a particular way”.

Ademais, o autor termina a sentença dizendo que “sentimos a atmosfera”, quando na verdade aquilo que se diz com a palavra *Stimmung* é já sentir em si mesmo, de um determinado modo, e não algo a ser sentido como um exterior.

Outro indício de que Böhme entende as tais atmosferas como um todo de perceptos, e não como a essência da percepção, é que o autor, mais adiante, cunha a expressão “sinestesia” para se referir à imbricação das sensações corpóreas, indicando que a sinestesia é o que caracteriza as atmosferas:

O termo sinestesia é geralmente usado para descrever qualidades sensoriais que pertencem a múltiplos campos sensoriais ao mesmo tempo; assim, pode-se falar de um som agudo, um azul frio, uma luz quente e assim por diante. Esse caráter intermodal de algumas experiências sensoriais é baseado em sua dependência da percepção corporal, o que significa que elas só podem ser atribuídas aos respectivos campos sensoriais de forma ambivalente<sup>120</sup>. (2017, p. 93)

Destaquemos do trecho a “dependência da percepção corporal”. O perigo de se centrar tais análises nas funções do corpo humano é justamente de reificar o *Dasein* em uma tal análise, o que, claro, se dará sempre equivocadamente, já que por definição isso não é possível. *Dasein* é o termo que *Ser e Tempo* reserva para dizer ontologicamente o modo de ser do homem, e o texto preocupa-se nominalmente em reserva-lo da antropologia, da psicologia e da biologia no §10. Nesses três campos, o ser do humano aparece positivado em seus comportamentos coletivos, em seu comportamento individual e como seu funcionamento fisiológico. A análise heideggeriana procura explicitamente dissociar a dimensão de sua interpretação desses campos. Böhme (2017), por outro lado, é explícito em dissecar suas atmosferas em aspectos sociais, “sinestésicos” e de movimento (no seu vocabulário). Com esse último termo, o autor parece querer dizer o sentido temporal das experiências, porém dada a necessidade que tem de apontar objetivamente elementos físicos que justifiquem seus conceitos, e tendo em vista que o tempo não é um objeto, ele diz “movimento” querendo indicar deslocamento e perspectiva (ou seja, ainda espaço)<sup>121</sup>. Assim, situamos essa análise como uma espécie de hermenêutica da

<sup>120</sup> “The term synaesthesia is usually taken to mean sensory qualities that belong to multiple sensory fields at once; thus, one can speak of a sharp sound, a cold blue, a warm light, and so on. This intermodal character of some sensory experiences is grounded in their reliance on bodily sensing, which means that they can be assigned to the respective sensory fields in an ambivalent way only”.

<sup>121</sup> “A cena muda e o espaço é realmente experimentado ao se estar nele – por meio da presença corporal. E a maneira mais simples e convincente de determinar a presença corporal em um espaço é por meio do movimento. Portanto, os elementos na visão que nos dão a melhor impressão de espacialidade envolvem movimento, ou seja, perspectiva variável e mudança de fixação”. No original: “The scene changes, and space is genuinely experienced

psicofisiologia que não guarda afinidade com o tema do presente trabalho. Pode-se, claro, entender que Böhme não tem nenhuma intenção particular de manter-se próximo ao texto heideggeriano, o que seria perfeitamente assumível se frequentemente o autor não empregasse a terminologia heideggeriana. Por exemplo:

A atmosfera é, portanto, um fato fundamental da percepção humana, ou seja, da maneira como as pessoas sentem, de uma vez, o lugar onde estão através de sua disposição. Visto dessa maneira, as atmosferas moldam o ser-no-mundo de uma pessoa como um todo: os relacionamentos com os ambientes, com outras pessoas, com coisas e com obras de arte. É por isso que as atmosferas são extraordinariamente significativas para a teoria e prática da arquitetura. (BÖHME, 2017, p.71)<sup>122</sup>

Quando o modo de ser é positivado enquanto característica física do ente, ou seja, quando o ente é reduzido à sua entidade, uma série de inversões acontece porque todos os aspectos ontológicos tem de ser atribuídos a alguma coisa material. Por isso tivemos de frisar na leitura do trecho anterior (Böhme, 2017, p. 23-24) que a visão não meramente provém dos olhos, mas que porque somos no modo de um perceber fundamental, então podemos enxergar naquilo que vemos. Da mesma forma, na passagem com que ora nos deparamos, apesar do vocabulário heideggeriano, o autor diz: “a atmosfera é um fato da percepção humana”, quando na verdade é a disposição que nos dispõe para o perceber; “a atmosfera molda o ser-no-mundo”, quando na verdade é o ser-no-mundo que permite a disposição. Porque somos no mundo, junto às coisas e a partir delas, é que podemos encontrá-las da maneira como nos dispomos. No trecho que não nos cansamos de repetir há pouco, o primeiro do ST §29, Heidegger diz que *Stimmung* é onticamente o mesmo que *Befindlichkeit* no plano ontológico, mas o ontológico tem sempre a precedência. O ser-no-mundo é que permite a disposição, não o contrário. O ser-no-mundo, portanto, conforma a nossa disposição. Mas talvez Böhme possa argumentar, com razão, que o tom do nosso ser-no-mundo provém sempre da *Stimmung* (afinação). O tom no qual nos encontramos, o nosso humor, vem desde as coisas até o nosso ser...

---

by being in it – through bodily presence. And the simplest and most convincing way to ascertain one’s bodily presence in a space is through movement. Therefore, the elements in seeing that best give us an impression of spatiality all entail movement, that is, varying perspective and changing fixation” (BÖHME, 2017, p. 75).

<sup>122</sup> “Atmosphere is therefore a fundamental fact of human perception, that is, of the way in which people sense at once where they are, through their disposition. Seen in this way, atmospheres shape a person’s being-in-the-world as a whole: the relationships to environments, to other people, to things, and to works of art. That is why atmospheres are extraordinarily significant for the theory and practice of architecture”.



Alberto Pérez-Gómez, por sua vez, faz uma retrospectiva profunda e interessante do conceito de “afinação” em *Attunement* (2016). O ponto de partida é o mesmo que vimos estabelecendo neste trabalho: a crise da ciência moderna. O artigo possessivo, aí, não indica pertencimento, mas origem. A crise de sentido causada pela impregnação da ciência moderna em todos os âmbitos da existência humana. Nesse texto, o autor procura pensar desde os gregos o sentido de uma afinação com o mundo na forma da “temperança”, ou seja, a regulação dos humores. Embora cite Heidegger mais de uma vez, procura se aproximar mais de gregos e romanos que do alemão. Nesse sentido, sua afinação será entendida a partir de uma reinterpretção de aspectos do mundo antigo como a *temperatus* e a *coincidentia oppositorum*, depreendidas da *harmonia caelestis* (2016, p. 52 e 107, respectivamente). Nesse sentido, a obra toda terá tanto uma orientação para o conforto psíquico humano, quanto para a ecologia, entendendo, assim, a afinação como um bem-estar recíproco entre terra e homem. Sua tese ecoa um certo sentido da *Origem da Obra de Arte* de que já falamos, ou seja, aquele da confiabilidade do mundo pelos instrumentos. O entendimento de “sentido” que propõe para a arquitetura, em síntese, é histórico, hermenêutico e orientado para o conforto sensorial humano. Guarda, por conseguinte, semelhanças com a proposta de Böhme, que ele cita (id., p. 30). A proposta apresentada em *Attunement*, no entanto, detém o mérito de encampar a busca pelo sentido poético do habitar e do construir, o que faz sobretudo de uma abordagem historiográfica, porém que permite ao texto encontrar vários dos pontos do regionalismo, da crítica à tecnicização da arquitetura, e até mesmo – à distância – o inefável:

(...) é a imagem poética que se realiza através do que parece ser uma operação paradoxal e contraditória no coração de toda a criação artística; a sua função cognitiva última torna-se o inefável: a abertura ao mistério é a eloquência do silêncio. (PÉREZ-GÓMEZ, 2016, p. 207)<sup>123</sup>

Não nos passa despercebido, porém, o uso da expressão “função cognitiva”, que insiste na interpretação cientificista que o próprio autor vem de condenar. Ψύχή diz alma, e não intelecto (νοῦς). Assim como é a disposição que concede aos olhos verem naquilo que enxergam, ψυχή concede sempre ao intelecto a abertura pela qual ele pode descobrir. A alma não é, como supõem as psicologias cientificistas, uma mera função do cérebro. Talvez por medo

---

<sup>123</sup> “(...) it is the poetic image that is brought into being by what seems to be a paradoxical and contradictory operation at the heart of all artistic creation; it’s ultimate cognitive function becomes the ineffable: an openness to mystery is the eloquence of silence”.

de incorrer em algum tipo de misticismo ao supor sua existência, os teóricos hesitem tanto e façam um certo malabarismo para evitar o termo, reatribuindo sempre ao cérebro aquilo que faz o fundamento do nosso ser. Nisso, Pérez-Gómez acaba mesmo se contradizendo, primeiro porque é ele próprio quem recorda que “atmosfera” provém do sânscrito “atman” (ibid. p. 254), que significa primariamente respiração, mas mais profundamente “alma” (como o latino *spiritus*), e segundo porque é ele que diz:

Edifícios se tornaram objetos a ser experienciados fora do tempo, como composições belas e desapaixonadas ou, na melhor das hipóteses, no tempo linear da crítica voyeurística ou do turismo, como agudamente reportado pelos visitantes de ruínas nos anos 1700; a experiência tornou-se juízo estético, conectando-se a emoções como associações mentais, efetivamente por afirmar essas sensações corporais sinestésicas e explicar seus efeitos através de uma psicologia cartesiana. (idem, p. 183)<sup>124</sup>

O que é atribuir as emoções a meras correspondências mentais senão, justamente, dizer que o poético é, na criação artística, uma função cognitiva? Se a verdade na arte é o poético, ou seja, aquilo que a arte consegue trazer adiante, o que nos permite tanto fazer arte quanto descobrir na arte o sentido da sua abertura é justamente a disposição. *Erschlossenheit* e *Stimmung* são indissociáveis porque é a *Stimmung* que nos permite a *Bestimmung*, ou seja, a definição. A definição enquanto clareza possível do ser do ente só pode se dar, sempre, quando em sua sombra constitutiva, de que vimos de falar, se abre uma clareira, uma abertura (*Erschlossenheit*). Nesse sentido, o teórico mexicano acerta quando diz que: “Se poderia argumentar que o tema da arquitetura não é o edifício, mas o fazer-se presente de um evento de sentido: a vida ela mesma” (ibid., p. 213). Não por acaso, Stéphane Huchet nos diz que a arquitetura é, e sempre foi, obra-de-arte-total (*Gesamtkunstwerk*; 2005, p. 178), porque engloba também a vida – mas não a partir simplesmente de si mesma, o que não seria possível, mas de “todo um leque de determinações heterônomas”. Porque é isso, afinal, que mais fundamentalmente caracteriza o ser de uma obra de arte: aproximar. Aproximar tudo aquilo que ela não necessariamente é.

A arte é que, em suma, permite a arquitetura (como também a pintura, a escultura, o romance etc.). E a arquitetura, assim, não pode acontecer como nenhuma outra coisa senão arte.

---

<sup>124</sup> “Buildings became objects to be experienced out of time as dispassionate, beautiful compositions, or, at best, in the linear time of voyeuristic criticism or tourism, as keenly reported by visitors to ancient ruins during the 1700; experience became aesthetic judgement, connecting to emotions as mental associations, effectively by passing this kinesthetic bodily senses and explaining it's effects through cartesian psychology”.

As edificações meramente funcionais da indústria da construção em massa, até em sua funcionalidade medíocres, seja do dito alto padrão até os conjuntos habitacionais sociais, não chegam, por isso, nunca a ser arquitetura, e ainda assim são quase tudo que se constrói hoje em dia. Ao seu lado, quando muito se pode pagar, se fazem delírios de software e impressoras tridimensionais que ao invés de expandir as possibilidades construtivas, como prometem, condicionam-nas aos recursos dos softwares. Desnecessário é dizer que acreditar na infinidade desses recursos é já acreditar na tecnocracia instaurada. O virtuosismo formalista da parametria, em voga nos centros mais ricos do mundo, não é mais do que uma invariância do seu modo de produção; torcem ora para um lado, ora para o outro, mas se repetem nas torções sem motivo de ser. As torções da envoltória que possibilitam são somente isso: poderio técnico e econômico. Não há nada para se ver ali além disso: nas acrobacias da forma, comemoram a dominação da natureza pela técnica nos feitos estruturais possibilitados pelo capital. O que fazem eficientemente com seus custos exorbitantes é o autoelogio desse sistema. Trata-se de halterofilismo. A ideia da constante superação de limites físicos assenta sobre aquela da expansão econômica infinitamente possível. Pérez-Gómez:

Nas últimas décadas, os arquitetos têm sido consumidos pelas promessas do computador e do software de desenho digital. Há um otimismo curiosamente acrítico em relação a essas ferramentas, baseado na crença de que elas provocaram uma transformação radical no design. (...) A transformação cultural e epistemológica que se operou na Europa durante o início do século XIX e que levou à redução científica da arquitetura explica em grande parte que, quando os arquitetos entraram na era da computação, as ferramentas escolhidas tenham sido aquelas que funcionam numa abstração totalizante: softwares (...) (2016, p. 233)<sup>125</sup>

Embora Pérez-Gómez não o nomeie, os pontos que apresenta para uma proposta alternativa se assemelham justamente ao que vimos de apontar como características do conceito de regionalismo crítico que exploramos na seção anterior. Além das questões da sensibilidade ao lugar, o autor também dá destaque para aquela dos materiais construtivos. Os materiais são uma das principais trincheiras de disputa da industrialização absoluta da arquitetura. A

---

<sup>125</sup> A citação termina com a menção nominal aos softwares de arquitetura mais comuns hoje. No original: “Architects over the last few decades have been consumed with the promises of the computer and digital design software. There is a curiously uncritical optimism concerning these tools, based on the belief that they have brought about a radical transformation in design. (...) The cultural and epistemological transformation that took hold in Europe during the early nineteenth century and prompted architecture's scientific reduction greatly explain why, as architects entered the age of computation, the tools chosen have been those that work in a totalizing abstraction: software such as (...)”.

inigualável competência atingida pela indústria em falsificar a matéria-prima da construção é um dos muitos modos pelos quais o “caráter” das coisas se perde. Não há autenticidade quando uma placa cerâmica impressa tridimensionalmente aparece com cor e textura de madeira, mas sem cheiro e com a temperatura de um ladrilho.

Contrariamente aos materiais animados da arquitetura tradicional, acreditou-se, após o século XIX, que a matéria inerte não era mais do que um composto de substâncias químicas, quantificadas através do seu peso atômico na tabela periódica dos elementos. Nem o fogo, nem a água, nem o ar, nem a terra eram já elementos reais; as suas manifestações qualitativas podiam ser explicadas sempre pelas moléculas e pelas suas reações químicas. (idem, p. 257)

Se vimos de estabelecer como e porque a arquitetura é arte, fundamentalmente, foi só por tentarmos, nessa seção, encontrar um sentido mais originário do que sejam disposição e atmosfera, nos seus encontros e desencontros. Sempre que falamos propriamente da disposição, encontramos a possibilidade da abertura. Uma de muitas, porque os entes guardam sempre sua sombra. Somente por essa sombra pudemos encontrar a arquitetura como arte, e talvez a habilidade de reconhecê-la se esteja perdendo. Talvez por isso a nossa época, dentre todas as outras, tenha decidido ser a primeira a se interrogar se arquitetura é ou não arte. Ao se tentar positivar tudo, inclusive o dizer, e falar sempre do modo como precisamente os entes se apresentam na sua entidade, ou seja, em associações tópicas com a matéria, não se pode nunca encontrar a arquitetura como obra de arte, nem a arte em si mesma. Seria como dizer de uma tela que é a emulsão de pigmento em gordura líquida, de viscosidade alta, espalhada sobre uma superfície de fibra vegetal trançada e estirada. O que isso nos revela sobre um autorretrato de Rembrandt? Nada. Pérez-Gómez diz: “No nosso mundo tecnológico, é fácil imaginar que o único tipo legítimo de linguagem é aquele que fala sem ambiguidades, onde o signo e o significado se correspondem como uma equação matemática, numa relação de tom fixo” (2016, p. 213). O dizer poético é certamente outro e como as coisas têm sempre sua sombra, também ele tem sua indeterminação. A arte aproxima, mas somente porque, como Henri Maldiney esclarece: “Heidegger, em sua análise da proximidade diz que, no fundo, a proximidade exige um ato de distanciamento” (1997, p. 11)<sup>126</sup>. A intuição que assim se dá fenomenologicamente é como uma captura furtiva que, nas palavras de Maldiney, “uma vez recuperada, já se

---

<sup>126</sup> “Heidegger, dans son analyse de la proximité, dit qu’au fond, la proximité exige un acte éloignant”.

esqueceu”<sup>127</sup> (idem, p.12). Para isso Heidegger utiliza frequentemente a metáfora da luz<sup>128</sup>: um vislumbre.

Henri Maldiney é um grande articulador dessa questão. Questão que é cara a este trabalho. Em seu curso na Unicamp em 1989, ele diz: “Uma obra de arte origina-se no vazio que manifesta” (2018, p. 121).

Ainda nesse curso, o filósofo nos conta que o vazio e o nada são as expressões em chinês para o Aberto (id., p. 115). O ser, como se sabe, é aquilo que ainda intuitivamente tudo fundamenta. Porque dizemos ser para dizer todas as outras coisas – na forma sobretudo da cópula – sem nunca dizermos ou podermos dizer o que é ser, já que para dizê-lo precisaríamos empregá-lo. O ser é por isso ausência de fundamento. Ausência de fundamento em alemão se diz Abismo.

Talvez por essa razão vimos de nos opor, na seção anterior, ao exclusivismo das leituras meramente tópicas de obras de arte, aquelas que apontam elementos e os tratam como metáforas. Essa frase se faz contra a fixidez de um certo modo de se ler as obras que insiste sempre em ver nos lírios que florescem aos pés de Cristo, a morte; que a maçã no cesto de Caravaggio é o pecado, que as respigadoras, de Millet, são a pobreza do século XIX. Ainda que, por um motivo ou por outro, artistas em grande número tenham decidido proceder dessa maneira. Leituras desse tipo, portanto, acabam se justificando diante de uma infinidade de obras porque colhem as pistas que lhes foram deixadas. Nisso percebemos apenas uma intenção comunicativa por parte desses artistas. Uma comunicação que se esforça, às vezes não sem sacrifícios, em ser tão direta quanto possível. Nisso por vezes perde aquela sensação geral (Jankélévitch), aquela climática (Maldiney, 1997), que diz mais que todo o resto, sem nunca ter dito nada. Deste pecado padece o pós-modernismo historicista em arquitetura, que em apropriar frontões e cornijas, entablamentos e anfiteatros, faz com que percam o sentido quase imediatamente. Assim também são as demais abordagens comunicativas e estruturalistas da arquitetura, como aquela de Jencks que tratamos anteriormente. Assim são as tendências dominantes da semiótica que traduzem a arte para a comunicação social.

Na próxima seção, portanto, visitaremos obras de arte que se recusam a ser lidas dessa forma. Que não oferecem metáforas nem signos. Para introduzi-lo, porém, gostaríamos de

---

<sup>127</sup> “C’est comme dans la prise: prendre quelque chose, c’est aller à elle et la ramener. Au bout de quelques instants, l’ayant ramenée, je l’ai oubliée, elle n’est plus rien pour moi”.

<sup>128</sup> Na conhecida fórmula da fundamentação de *Ser e Tempo*, fenomenologia viria de φῶς, luz.

terminar esse capítulo como iniciamos: com uma citação. Uma citação que assombre e nos permita assombrar, porque assombração diz também aparição. Toda assombração é uma penumbra – é dizer, toda revelação pressupõe um ocultamento.

Começamos com Jankélévitch e gostaríamos de encerrar com Maldiney, que aqui nos fala sobre o paradoxo da ex-istência, ou seja, de estarmos sempre em nós mesmos e sempre lançados no mundo, fora, na forma de um *pro-jecto*:

Há aqui uma distinção muito importante, que afeta o corpo e a própria existência, a diferença entre estes dois termos: alojar e habitar. Habitar é de fato assombrar o espaço, estar presente nele, estar presente fora de si e ao mesmo tempo integrar esse fora<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> “Il ya là une distinction tout à fait importante qui touche au corps et à l'existence même, la différence qui sépare ces deux termes: habiter et loger. Habiter, c'est vraiment hanter l'espace, c'est y être présent, être présent hors de soi et en même temps intégrer ce hors”.

### 3 HAMMERSHØI

Figura 18: Hammershøi. *Quatro salas (interior da casa do artista, Strandgade 25)*. 1914. Óleo sobre tela, 71 x 85 cm. Museu Ordrupgaard, Copenhagen.



Fonte: Museu do Ordrupgaard. Acesso em nov. de 2022<sup>130</sup>.

Neste trabalho procuraremos evitar abordagens biográficas da obra de arte. Não acreditamos que as obras de arte sejam meros registros de época ou da personalidade dos artistas. Ademais, até onde se sabe, o próprio Hammershøi nunca fez esforço algum em documentar sua vida – antes, ao contrário, evitava deliberadamente chamar atenção para si, talvez para não estimular o equívoco de confundir com ele a sua obra. Apresentamos aqui, à guisa de introdução, apenas os fatos gerais e mais importantes da biografia do pintor:

---

<sup>130</sup> <https://ordrupgaard.dk/en/udstillinger/vilhelm-hammershoei/>

Vilhelm Hammershøi<sup>131</sup> nasceu, trabalhou e morreu em Copenhague entre 1864 e 1916, tendo pintado cerca de 400 telas em vida<sup>132</sup>. Iniciou seus estudos de arte aos 6 anos de idade e foi aluno, ainda na infância, de Niels Kierkegaard, primo do filósofo<sup>133</sup>. Estudou na Real Academia Dinamarquesa de Belas Artes e em uma escola independente sob Peder Severin Krøyer (VAD, 1992, p. 13-14)<sup>134</sup>. Casou-se em 1891 com Ida Ilsted, irmã de seu colega e amigo Peter Ilsted. Realizou diversas viagens de estudos, notavelmente para a Holanda, pela premiação de uma bolsa ainda durante a graduação e, posteriormente, estadias de 5 a 6 meses em Florença, Londres, Paris e Roma (CHAMPION, 2023, p. 27) – residiu ao todo 12 vezes no exterior e, além de dinamarquês, falava francês e alemão, tendo aprendido inglês mais tarde (STEVENS, 2014, p. 146). Não obstante, sua relação com a Inglaterra era mais particular, tendo pintado 11 vistas da capital inglesa (CLAUSTRAT, 2023, p. 45). Hammershøi chegou a Londres com sua esposa pela primeira vez no inverno de 1897 por indicação de seu principal apoiador e colecionador, o dentista dinamarquês Alfred Bramsen, e retornou ao todo 6 vezes, tendo realizado ali três exposições individuais ao longo da vida, em 1907, 1912 e 1913 (STEVENS, 2014, p. 156). Conheceu sucesso: participou de duas mostras em Paris (1889, 1900), da Bienal de Veneza de 1903 e da Exposição Internacional de Roma de 1911, além de em uma exposição itinerante que começou em São Petersburgo e terminou passando por cinco cidades dos EUA (CLAUSTRAT, 2023, p. 46). A Alemanha, porém, é o país fora de casa em que seu trabalho mais circulou; em 1905, uma mostra individual sua teve início na Galerie Eduard Schulte em Berlim e seguiu para Colônia, Düsseldorf, e Hamburgo, tendo exposto também em Munique em outra ocasião (STEVENS, 2020, p. 146). Era apreciado por Rodin, Diaghilev, Théodore Duret e Emil Node (CLAUSTRAT, 2023, p. 48), mas seu maior admirador talvez tenha sido Rainer Maria Rilke, que quis escrever um livro sobre ele (HEMKENDREIS, 2014, p. 166). Junto a pelo menos outros sete artistas de sua geração, foi um dos fundadores da *Frie Udstilling* (Exposição Livre) de Copenhague em 1891, após um de seus trabalhos ter sido rejeitado na mostra anual de Charlottenborg.

Apesar do currículo vasto, os fatos mais importantes de sua vida talvez sejam os endereços em que viveu em Copenhague e a biblioteca que possuía. Ignorando pequenas

---

<sup>131</sup> Doravante por vezes referido como VH.

<sup>132</sup> CHAMPION, 2023, p. 20.

<sup>133</sup> O único retrato do filósofo dinamarquês feito em vida de que se sabe é um esboço a lápis de autoria de Niels Kierkegaard feito em duas curtas sessões em 1840, quando o retratado contava 27 anos. O retrato se encontra hoje na Real Biblioteca Dinamarquesa, em Copenhague.

<sup>134</sup> O relato desses fatos biográficos de Hammershøi, e muitos outros neste trabalho, devo-o a Poul Vad, seu único biógrafo e primeiro historiador da arte a dedicar um livro inteiro a este pintor – uma obra monumental em completude e importância.



mudanças como Ved Stranden 2, onde apenas nasceu, e Kaesthusgade 6, onde viveu transitoriamente no ano de 1909, Hammershøi habitou somente quatro endereços: na casa de seus pais em Frederiksberg Allé 34, onde passou a infância; Strandgade 30, seu primeiro endereço de casado, um apartamento na região portuária de Christianshavn onde chegou em 15 de Dezembro de 1898; Bredgade 25, a 15 minutos de caminhada do endereço anterior, para onde teve de se mudar em 1910 em função da venda do prédio onde vivia anteriormente; e por fim Strandgade 25, onde chegaria em 1913 – apartamento de frente para o número 30 da mesma rua, onde vivera anteriormente (CHAMPION, 2023, p. 26).

Acerca de sua biblioteca, possuímos um único e surpreendentemente expressivo documento: um rol de leilão correspondente à venda póstuma de seus livros por sua viúva, em 1916<sup>135</sup>. A coleção contava com impressionantes mil e cinquenta e dois volumes, incluindo sete primeiras edições de Søren Kierkegaard (ALSDORF, 2016, p. 270), além de cinquenta volumes de Hans Christian Andersen, e coleções menores de Jens Peter Jacobsen, Herman Bang e Henrik Ibsen (CHAMPION, 2023, p. 20). Hammershøi certamente conhecia bem a literatura de seu país. Também chegou a fazer ilustrações para *The Pickwick Papers* de Charles Dickens (VAD, 1992, p. 13). As escolhas de autores e títulos elencadas nesse pequeno catálogo de venda são o depoimento mais relevante sobre a obra de Hammershøi que encontramos. Essa lista atesta a proximidade consciente e bem fundamentada do pintor com a filosofia e a literatura de seu tempo.

Por último, cumpre fazer um rápido comentário sobre as características gerais da pintura do dinamarquês. Hammershøi viveu um período de intensa transição nas artes visuais caracterizado, grosso modo, pela sucessão dos românticos pelos realistas. Foi aluno dos primeiros, mas declarava pertencer ao segundo grupo. O pintor que mais admirava era James McNaill Whistler, que tentou encontrar em Londres uma vez, sem sucesso. De modo geral, Hammershøi não parece se impressionar facilmente. Por exemplo: certa vez conheceu o biógrafo de Jhon Ruskin, W. G. Collingwood, arqueólogo, antiquário e aquarelista de estilo romântico sobre cujo trabalho teria dito a Borwick<sup>136</sup>: “não tem muito a ver com arte” (STEVENS, 2014, p. 151). Na juventude teria tido grande interesse em Vermeer, cuja obra, segundo Patricia Berman (2013, p. 235), conheceu em uma viagem de estudos para Berlim em 1885. Quando da bolsa da Real Academia Dinamarquesa de Belas Artes, dois anos depois, teria

---

<sup>135</sup> O título desse documento, absolutamente banal e descritivo, é *Fortegnelse over Vilhelm Hammershøi's Bogsamling*.

<sup>136</sup> Principal referência de Hammershøi em Londres que diversas vezes atuou como seu agente na capital inglesa. Pianista e amigo de Bramsen, o principal mecenas VH.

estudado de perto, na Holanda, os interiores do pintor (BBC4, 2005. 11'39"). A tela que parece ter causado maior impressão em Hammershøi, porém, é *Arranjo em cinza e preto n°1* (figura 19) de Whistler (1871), para a qual ele criou sua própria versão ainda em 1886 (figura 20). Podemos especular sobre a influência permanente dessa pintura em VH a partir de sua paleta reduzida em toda a sua obra posterior, trabalhando em geral praticamente só em preto e branco, com leves notas de azul ou ocre.

Figura 19: Arranjo em cinza e preto n°1 ou Retrato da mãe do artista. James McNeill Whistler. 1871. Óleo sobre tela, 144.3 × 162.4 cm. Museu D'Orsay, Paris.



Fonte: Museu D'Orsay. Acesso em jul. de 2023<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/arrangement-en-gris-et-noir-ndeg1-974>

Figura 20: A mãe do artista, Frederikke Hammershøi. Vilhelm Hammershøi. Óleo sobre tela, 34 x 37 cm. Coleção privada.



Fonte: MONRAD, K. 2014, p. 63.

Nesse encontro entre dois séculos em que viveu Hammershøi, muitos estilos lhe foram atribuídos pelos mais diversos critérios e quase todos encontram eco em algum aspecto de sua obra. Karl Madsen, diretor do Statens Museum por 14 anos e amigo pessoal do artista, cunhou o termo “realismo emocional” para referir-se à sua pintura<sup>138</sup>; Monrad (2014, p. 8) considera Hammershøi um dos pioneiros na transição do naturalismo para o impressionismo, enquanto Claustrat (2023, p. 44) menciona “o simbolismo de Hammershøi”. Ambas as proposições encontram eco na obra de juventude do pintor que, nesse período inicial, apresenta maior variedade temática – incluindo muitos retratos e nus femininos, além de paisagens urbanas<sup>139</sup> e rurais. Nesse sentido, o simbolismo de que fala Claustrat pode ser observado em *Artemis* (figura 21), tela de 1893 de temática mitológica. O argumento do impressionismo encontra eco, por sua vez, na sensibilidade para a luz; tem, porém, um cunho geracional, dada a colônia de artistas de Skagen em que Hammershøi tomou parte por pouco tempo – onde, aliás, conheceu Madsen.

<sup>138</sup> CLAUSTRAT, 2023, p. 44.

<sup>139</sup> A dedicação do jovem Vilhelm às cenas urbanas – sempre sem pessoas, ou seja, com enfoque nos edifícios – é notada por Berman (2013) como um pendor para a questão urbana e arquitetônica. Ele pintou igrejas, o castelo de Charlottenborg, o museu britânico, edifícios comerciais portuários e várias vistas do castelo de Kronborg.

Embora não tenhamos qualquer intenção de enveredar por discussões de estilo, gostaríamos de propor aqui uma possível periodização do trabalho de Hammershøi (grosso modo) em dois momentos: o primeiro e o segundo Hammershøi, antes e depois de 1900, que aqui serão por vezes referidos respectivamente como o jovem e o tardio. O motivo da datação é tanto técnico quanto temático. No verão de 1888, Vilhelm pinta seu primeiro interior doméstico sem pessoas (figura 22). A pincelada ainda guarda semelhança com o pós-impressionismo, mas isso desaparecerá logo a seguir. Da mesma forma, esse interior – pintado na casa de férias de Karl Madsen em Lyngby, nas cercanias de Copenhagen – constitui o primeiro cenário doméstico despovoado de sua obra. As pinturas de ambientes internos anteriores geralmente tratavam de cenas domésticas focadas na ação humana e implicando uma certa narratividade; frequentemente também tratavam mais da figura humana, tendo caráter de retrato. Com a pintura de Lyngby, Hammershøi envereda pelo caminho que originará a atenção majoritária de seu trabalho a partir de 1900, ou seja, os interiores. Por vezes povoados por uma única e distante figura humana, diferentemente da sua pintura anterior, agora dificilmente o rosto se voltará para o observador, excluindo qualquer intenção de retrato nessas telas. Indispensável esclarecer, no entanto, que essa periodização não se pretende uma divisão rígida; certamente há atravessamentos e interposições – como o *Nu feminino em pé* de 1909, além de os retratos terem sempre sido uma temática cara e frequente na obra de Hammershøi, tanto comissionados, quanto de amigos, Ida e de si mesmo.

### 3.1 Vigilius Haufniensis

Isso dito, passamos a um segundo esclarecimento: na presente seção buscaremos, enquanto uma tarefa preliminar, estabelecer os termos e os limites de uma relação entre a pintura de Hammershøi e a obra de Martin Heidegger. Nesse sentido, o primeiro passo que devemos seguir para delinear a tarefa à qual nos dedicaremos é esclarecer que não buscamos uma relação direta entre a obra do filósofo e a pintura do dinamarquês. A objeção evidente seria a de que o pintor faleceu em 1916, onze anos antes do aparecimento da obra que daria notoriedade ao filósofo alemão, tornando impossível que este tenha conhecido o pensamento daquele. Apesar disso, o que propomos está longe de ser arbitrário e não repousa, de modo algum, no simples argumento do *Zeit Geist*. Gostaríamos de assinalar dois fatores de ligação

precisos: a proximidade de ambos com a obra de Søren Kierkegaard e o problema da dicotomia subjetivismo *versus* realismo/cientificismo na primeira metade do século XX.

Elaboremos melhor assim: em primeiro lugar, a proximidade de ambos, artista e filósofo, ao pensamento de Kierkegaard, que Hammershøi leu extensivamente e que constitui uma influência importante para a obra de Heidegger, principalmente na sua compreensão da *Stimmung* no §29. Em segundo lugar, os problemas comuns que ambos, Hammershøi e Heidegger, cada um à sua maneira e no seu campo correspondente, tiveram de ultrapassar nas suas obras – problemas ligados à superação da dicotomia entre psicologistas e cientificistas, a que a própria fenomenologia deve o seu nascimento.

Figura 21: Artemis. Vilhelm Hammershøi, 1893. Óleo sobre tela, 193 x 251,5 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.



Fonte: Statens Museum for Kunst. Acesso em jul. de 2023<sup>140</sup>.

<sup>140</sup> <https://open.smk.dk/artwork/image/KMS3358>

Figura 22: Interior. O velho forno. Vilhelm Hammershøi. 1888. Óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.



Fonte: Statens Museum for Kunst. Acesso em jul. de 2023<sup>141</sup>.

Em relação ao primeiro ponto, Alsdorf (2016) destrincha meticulosamente a influência do texto kierkegaardiano *Enten-Eller* (1843), que Hammershøi possuía em sua biblioteca, com a obra do pintor. Para a autora, a aparência um tanto esboçada de suas eventuais figuras humanas aponta para o que Kierkegaard chama de *Skyggerids* ou *shadowgraphs* (silhuetas), na primeira parte de *Either/Or*<sup>142</sup>. Na quarta seção do ensaio, o filósofo dinamarquês discute a possibilidade da representação da vida interior humana principalmente nas artes visuais. Para Kierkegaard, os estados internos só podem ser representados como emoções circunstanciais, mas esse não é seu verdadeiro significado; os estados de espírito não são simplesmente aspectos sentimentais individuais, mas sim a condição em que sempre nos encontramos e por meio da qual qualquer coisa pode se apresentar a nós. Nossa relação com o mundo externo é, portanto, condicionada por nossa vida interior e, melhor dizendo, possibilitada por esse impulso interno por meio do qual encontramos toda e qualquer coisa no exterior. Talvez para marcar essa

<sup>141</sup> <https://open.smk.dk/artwork/image/KMS7246?q=Vilhelm%20Hammersh%C3%B8i&page=3>

<sup>142</sup> Em virtude de o termos lido em inglês e do título em português poder ser apenas de modo muito limitado traduzido para “Ou/ou”, utilizaremos o título sempre em inglês.

diferença, a tradução para o inglês (Hannay, 1992) usa a palavra *affect* (afeto), ao invés de *emotion* (emoção), para esses estados que direcionam nosso eu-interior kierkegaardiano (*self*). O problema é que esse mundo interior, em sua totalidade, não pode ser simplesmente postulado, dito ou representado em imagem, porque não é uma coisa – ele resiste à reificação. Kierkegaard é explícito no que diz respeito ao retrato humano:

Seja o retratado grande ou pequeno, significativo ou insignificante, bonito ou não tão bonito, nada disso importa; considerar se seria mais correto deixar a cabeça inclinada para um lado ou para o outro ou em direção ao chão, ter um olhar melancólico fixo ou encarar tristemente o chão, todas essas coisas são totalmente irrelevantes – uma não é mais adequada para expressar tristeza reflexiva do que a outra. (1992, p. 154)<sup>143</sup>

Meros traços fisionômicos não revelam o mundo interior de alguém, mas correspondem vagamente a eventuais reações físicas. A problemática em questão se torna tanto mais complicada quanto as afeições que presidem esse universo individual nos forem mais introspectivas. Esse é um dos aspectos centrais do conceito de “tristeza reflexiva” com o qual acabamos de nos deparar. Kierkegaard observa que, enquanto alguns estados, como a alegria, são expansivos (até comunicativos; 1992, p. 147), outros são silenciosos e retidos. Esses segundos seriam mais difíceis de retratar. No entanto, podemos argumentar que mesmo a tristeza comum, quanto mais transborda, à medida que desliza para estados de desespero, torna-se cada vez mais aparente. Consequentemente, a “tristeza reflexiva” não é o estado em que a pessoa chora ou se contorce, mas o estado em que ela está interiormente absorvida, em que ela mergulha na meditação. Esse estado é caracterizado pela completa falta de um objeto. A tristeza reflexiva não é tristeza por alguma coisa, mas sim uma inquietação interior que só permanece nessa falta fundamental de objeto, nesse vazio pelo qual ela é constituída. A escassez de sinais externos desse afeto é precisamente o seu traço distintivo. Para Kierkegaard, esse é o afeto fundamental do impulso interior, mas de uma forma paradoxal – que subverte a causalidade –, é justamente porque busca essa vida interior indeterminável que não encontra objeto. Isso porque esse universo interior de sentido transcende qualquer definição, já que é a base e origem de todo pensamento e, por conseguinte, de todas as definições. E é também por essa razão que esse afeto fundamental é igualmente aquele que nunca deixa de buscar um objeto. Nesse buscar

---

<sup>143</sup> “Whether the subject is large or small, significant or insignificant, beautiful or not so beautiful, none of that matters; to consider whether would it be more correct to let the head incline to one side or to the other or towards the ground, to have one stare in melancholy or fix the gaze sadly upon the ground, all such things are entirely irrelevant – the one is no more adequate at expressing reflective sorrow than the other”.

que incessantemente se depara com o vazio, esse afeto se angustia e nos põe a pensar. Queremos dar-lhe um objeto, mas é inútil; seu objeto é o nada como o qual nos aparece.

A implicação evidente do que se expõe é que Kierkegaard traça um limite para a representação na primeira seção de *Either/Or* – um limite que diz respeito não apenas às artes visuais, mas até mesmo às palavras. A tristeza reflexiva, em sua busca por um objeto, aponta o tempo todo para um aspecto inefável de nossa constituição humana. Há algo que, de alguma forma, podemos perceber e não podemos nomear, algo que nunca pode ser postulado, mas que intuitivamente sabemos que é o que somos. O conceito de *shadowgraphs* é a resposta do pseudônimo de Kierkegaard, A, a essa limitação. *Skyggerid* era o termo comum no século XIX para se referir a qualquer registro indicial de sombras. Esse rastreamento invariavelmente gera formas aproximadas, geralmente apenas dos contornos dos objetos representados. Portanto, é a essa incompletude da imagem fixada que Kierkegaard se refere em sua escolha de palavras. Se, nesse ponto, recuperarmos as pinturas tardias de Hammershøi, seremos mais capazes de entender o primeiro argumento de Alsdorf (2016) (figuras 23 e 24). As eventuais figuras humanas que aparecem em seus interiores muitas vezes são quase como esboços. Cobertas de preto, de costas para o observador, misturando-se com as sombras na meia-luz, essas figuras mal podem ser distinguidas. De acordo com essa hipótese de leitura, Hammershøi recusa buscar marcas de expressão física, como um olhar, uma carranca, um tremor labial porque, em vez disso, procura o afeto que nega, sempre, ser objetificado na forma da representação. Suas figuras são apenas um pouco mais do que sombras, ou melhor, particularmente nas pinturas com Ida, contornos escuros com um pescoço. A interioridade é transmitida não pela figura humana, mas pela atmosfera geral dos cômodos pintados.

Alsdorf (2016, p. 276) observa ainda outro paradoxo kierkegaardiano: em sua busca por circundar esse afeto inefável da tristeza reflexiva, o filósofo acaba tendo de lutar com a linguagem, e emprega metáfora atrás de metáfora para, de alguma forma, tentar ampliar os seus limites. Ao mesmo tempo que afirma que a tristeza reflexiva "não se enquadra em nenhuma categoria espacial", apresenta uma série de figuras visuais ligadas à vida doméstica. Como diz Alsdorf (idem): "no entanto, as descrições de A sobre a tristeza reflexiva são notavelmente espaciais". A vida doméstica, a seu turno, é um tema recorrente na obra de Kierkegaard. Não queremos dizer, é claro, que os interiores arquitetônicos transmitem materialmente afetos por si mesmos, mas que somente em nosso cotidiano, emaranhados com as coisas que temos em mãos, podemos encontrar tais estados. O cômodo não é uma tentativa de representar algo inefável, mas sim o *como* chegamos a um determinado estado.



Figura 23: Luz do sol na sala de estar. Óleo sobre tela, 58 x 67 cm. 1910. Galeria Nacional do Canadá. Ottawa.



Fonte: National Gallery of Canada, 25 de janeiro de 2017. Acesso em jul. de 2023<sup>144</sup>.

<sup>144</sup><https://www.gallery.ca/magazine/your-collection/in-the-spotlight-sunshine-in-the-drawing-room-solskin-i-dagligstuen-by>

Figura 24: Interior (Strandgade 30). Óleo sobre tela, 65,5 x 54,5 cm. 1905. Galeria Nacional Finlandesa, Helsinque.



Fonte: Galeria Nacional Finlandesa. Acesso em jul. de 2023<sup>145</sup>.

<sup>145</sup> <https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/434600>

### 3.2 Ínfimo infinito

Podemos agora retomar o segundo ponto de afinidade que pretendemos. Heidegger, assim como seu mestre Husserl, se empenhou na superação das correntes predominantes na filosofia europeia do conhecimento de sua época. Cientificismo e psicologismo sacrificariam de um lado as particularidades das humanidades, e do outro a base comum de conceitos e distinções rigorosos em nome de um relativismo subjetivista. Dizendo de modo grosseiro, o subjetivismo e o objetivismo sustentavam a dicotomia metafísica sujeito-objeto e, portanto, eram igualmente rejeitáveis. Para Hammershøi, a arte europeia estava oscilando entre o realismo/naturalismo de um lado e o simbolismo de outro. O primeiro se baseava muito em teorias artísticas de fundo sociológico, enquanto o segundo se sustentava na psicologia da *Einführung*. Para Heidegger, a relação de conhecimento é uma relação dupla na qual o indivíduo e a coisa estão mutuamente implicados; na apreensão da coisa, há um modo, dado de antemão, próprio da apreensão daquele que apreende, o modo pelo qual o *Dasein* encontra a coisa. Esse modo, forçoso repetir, não é nem externo, nem interno, mas permite uma aproximação entre ambos uma vez que determina as implicações que as coisas têm para o humano. Anteriormente chamamos esse modo *Stimmung*.

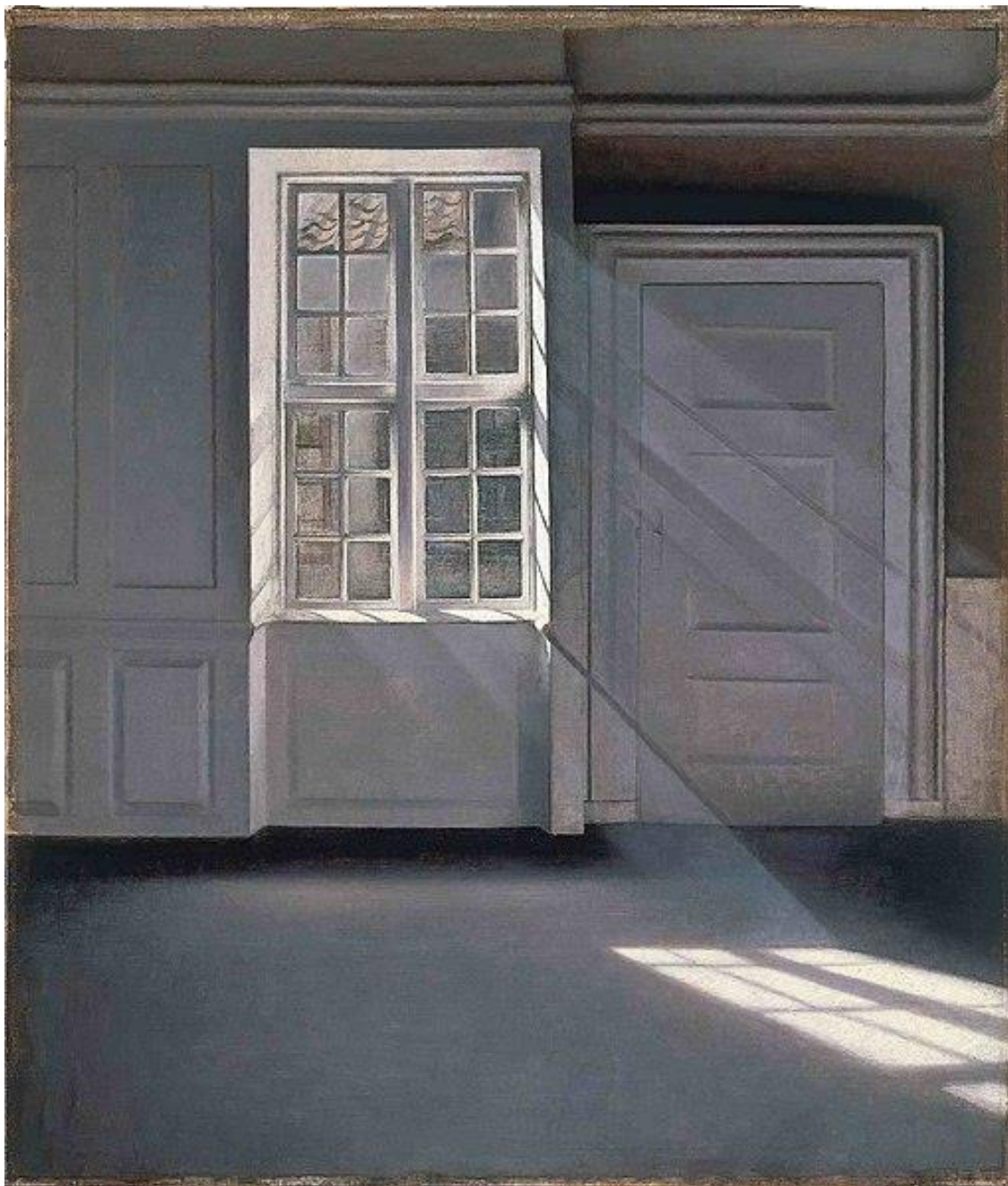
Esse é o problema que ocupa o §29 de *Ser e Tempo*, ou seja, como o mundo chega até nós na forma de nossas percepções. Antes de qualquer coisa, é necessário mencionar que “mundo”, em Heidegger, está longe de significar simplesmente a totalidade das coisas externas à consciência, mas é antes a condição de toda significação. Toda e qualquer coisa só pode adquirir significado e, portanto, ser representado e aceder à linguagem, a partir de uma conjuntura previamente dada. O discurso, para Heidegger, é um ente intramundano (GA 2, 34:161) e o mundo é um doador de significado. Portanto, é somente por causa de seu caráter de ser lançado no mundo (*Geworffenheit*) que o homem fala, porque esse ser lançado é, para a linguagem, essencial.

A proficuidade lexical da palavra *Stimmung*, aqui, ajuda a esclarecer o paralelo: disposição, humor, atmosfera. A semelhança com o entendimento kierkegaardiano de afeto é considerável. O afeto kierkegaardiano também não é somente interno nem externo, mas ambos, pois ele não apenas pressupõe situações exteriores que nos afetam, como também muda a forma como percebemos as coisas a partir de nossa disposição. Nessa correspondência dupla, não há oposição polar sujeito-objeto, pois ambos se constituem mutuamente. Nesse sentido, a pintura

de Hammershøi não é nem um depoimento intimista do mero estado-de-espírito (entendido em sentido corriqueiro) do pintor, nem apenas um elenco de coisas ajuntadas; não é um drama individual, como já se tentou psicologizar em vão, nem meramente pintura de gênero, mera observação. A pintura de Hammershøi é, na verdade, aquela que opera essa coincidência, em que estados de ânimo são modos de apreensão de sentido que ultrapassam a individualidade subjetiva; é aquela que faz aparecer diante de nós aquilo mesmo que também somos: o dispor da nossa disposição.

A essa asserção se responderá, indubitavelmente, com a pergunta: mas como? Quem assim pergunta espera que indiquemos elementos pontuais na pintura que justifiquem o que foi exposto. A resposta é tão mais complicada quanto parece simples. Nessa sua fase madura, Hammershøi pinta o *como* encontramos sempre o mundo, ou seja, pinta o arranjo dos objetos à mão, as imediações arrumadas, a cotidianidade e a medianidade do nosso ser-no-mundo. Dessa forma, o que paira sempre nesse ínterim é o encontro fundamentalmente humano com as coisas. Esse encontro, porém, nunca se dá de modo ideal, mas sempre concretamente, como somos. Ao pôr-nos sempre nesse encontro, Hammershøi faz com que encontremos sempre a nossa disposição. Não alguma disposição no modo de um afeto em particular, ou seja, não como estamos individualmente no momento em que nos deparamos com a pintura – chateados, entediados, alegres ou cansados, pouco importa. O que encontramos é esse *como* mesmo, sem estar objetificado ou determinado na forma de nenhum dos muitos possíveis modos que pode vir a assumir, mas enquanto tal. Hammershøi nos entrega umas certas coisas, a uma certa luz, em um certo tempo, a uma certa hora. Não se pode explicar muito, não se trata de uma leitura de elementos visuais. Não se pode chamar a sopeira de porcelana sobre o aparador a testemunhar pelo que vimos de dizer. Nessa pintura, ela é aquilo que ela é, uma louça de época, tão somente. Isso vale para todos os elementos isolados – a lâmpada na prateleira, a mulher perdida na sala, as portas nos seus gonzos, os livros esquecidos pelos cantos. Mas não vale para a pintura. Porque se não há elementos pontuais que justifiquem a análise que propomos, por outro lado há, antes, muito antes, sempre antes, uma certa sensação no ar. Aquilo que a obra expressa é maior que a expressão da própria obra. Hammershøi parece sabê-lo quando pinta aquela que é tida como a principal tela desse período – *Partículas de poeira*, 1910 (figura 25).

Figura 25: Partículas de poeira dançando nos raios de sol. Vilhelm Hammershøi, 1910. Óleo sobre tela, 70 x 59 cm. 1910. Ordrupgaard, Copenhagen.



Fonte: Museu do Ordrupgaard. Acesso em jul. de 2023<sup>146</sup>.

<sup>146</sup> <https://ordrupgaard.dk/en/udstillinger/vilhelm-hammershoei/>

Nesta tela (fig. 12) se desfaz toda tentativa de ler Hammershøi em termos metafóricos, atribuindo sentidos externos aos elementos de sua pintura. Nesta tela, ele nos oferece menos que menos, o mínimo ou quase-nada. Não hesita em declará-lo no título: partículas de poeira dançando na luz.

Quão obstinada em ver o que já sabe teria de ser uma leitura dessa tela que pretendesse alguma coisa ali? Ainda assim, frequentemente o fazem. Ocorre, por exemplo, leituras que supõem que a figura de Ida Hammershøi vagando pelos cômodos seja uma alegoria da condição feminina no século XIX – confinada ao ambiente doméstico e etc. Ainda que, sim, a tela se pintou sob essas condições e talvez arraste consigo algo daí, a biografia do casal não poderia desmenti-lo mais: Ida acompanhou seu marido em todas as viagens ao exterior a partir de 1897 em diante; frequentava com ele círculos de artistas em Londres e Copenhague com desenvoltura e provavelmente era, como ele, poliglota. Nas cartas, ela apresenta com naturalidade opiniões próprias sobre arte, bem como sobre os lugares por onde passam. Longe de todos esses feitos serem sinal de estar à sombra do marido, Ida vinha de uma família que também produziu artistas competentes (seu irmão) e certamente estava à altura das habilidades com que se viu sempre rodeada. Antes de ser a modelo preferida do marido, o que os depoimentos biográficos apontam é uma relação de cumplicidade e companheirismo duradoura. Ida Hammershøi está longe de ser a mulher apagada das pinturas simplesmente porque pintura e biografia são duas coisas inteiramente diversas. O que explica, então, que uma proposta interpretativa como essa se levante? É que quem o faz primeiro estudou a história social do século XIX e depois olhou para a tela. Pretende, assim, ver na arte o que já sabia antes. Nesse sentido, a informação não está necessariamente errada. Ao contrário, costuma ser mesmo verdadeira e por isso mesmo imediatamente convincente. Ganha adeptos tão rapidamente quanto se enuncia e por isso se alastra rapidamente; tende a tornar-se majoritária porque é sempre muito bem documentada – seus documentos, porém, são estranhos à obra. O único “porém” é que nesse modo de leitura a arte nunca nos surpreende.

Dizer, no entanto, que nada se vê nas partículas de poeira além disso – ar, poeira – não é o mesmo que dizer que não encontramos nada. Por um lado, encontramos a nós mesmos quando somos postos a contemplar algo que é o mais trivial, o mais ínfimo. Por outro, encontramos o próprio nada dessa insignificância como o nada daquela sensação que não sabemos ao certo de que é e que nunca cessa de nos acossar. Reles relevância: como quis Jankélévitch, esse quase-nada é a única coisa importante entre as coisas importantes.

Por fim nos damos conta de que ambas as coisas somos nós mesmos: o nada do pensamento, que em procurar fundamentar sempre os fundamentos, invariavelmente se depara com o abismo. Em *Ser e Tempo*, *Dasein* é o ente caracterizado pela *Sorge*, que a ela pertence; é o ente, portanto, que se ocupa fundamentalmente do próprio Ser; o único que pode fazer a pergunta pelo sentido de ser porque tem seu ser próprio sempre em relação com o Ser em geral. Esse último, porém, é aquele que tudo fundamenta e por isso não pode nunca ser fundamentado – tem sua constituição ontológica no vazio, vazio que por conseguinte marca o ser do humano. Essa interpretação carrega consigo muito do Schelling de *Sobre o eu como princípio da filosofia* (1795) no que tange ao *Unbedingt*, traço último, fundamental, do ser do humano. *Unbedingt* diz tanto incondicionado quanto indeterminado, em que *Ding* é “coisa”, dizendo também, desse modo, aquilo que não pode ser coisificado. Para Schelling, é o que funda e sustenta a liberdade humana e toda possibilidade de apreensão – e por isso também a filosofia e a arte. Nesse sentido, é mais que a condição do pensamento, é mesmo a sua forma, o seu ser, e também o ser do humano, o único que pensa. Parmênides, fragmento 3: pois o mesmo é ser e pensar. Nesse ponto poderíamos nos repetir infinitamente.

Perguntamos, finalmente, o que permite o aparecimento dessa coincidência na pintura. Saltemos em *Ser e Tempo* do §29 até §40, em que Heidegger nos recorda que “aquilo com que o ser-no-mundo se angustia é com a angústia enquanto tal” (ST §40, 186, 11-12/252). Angústia é esse sentimento do nada que nos vem quando encaramos o nosso ser fundamentalmente aberto. A análise existencial de Heidegger da cotidianidade de *Dasein* pouco antes se deparara com a *Verfallen* (Schuback traduz para “decadência”; 2012, p. 240), ou seja, o fato de que por ser sempre lançado, *Dasein* se deixa levar pelas suas atividades na lida cotidiana, se esquece de si mesmo e tende a se confundir com as suas ocupações e preocupações (*Besorgen* e *Fürsorge*) (ST §38, 175-176, 240). Dessa forma, *Dasein* positiva a si mesmo nas suas atitudes e comportamentos, como fosse aquilo que faz. O que isso encobre é o fato de que esse agir é meramente circunstancial em relação ao universo de possibilidades do humano. Isso significa dizer que a decadência é um ocultamento do ser mais próprio de *Dasein*, mas que enquanto tal, evita o vazio que ali se pronuncia. “O ser-no-mundo da decadência é, em si mesmo, tanto tentador como tranquilizador” (ST §38, 177, 36-37/243). Assim Heidegger encontra o existencial chamado “fuga” (*Flucht*) e adverte: “Não se foge *de* um ente intramundano, mas justamente *para* esse ente” (ST §40, 189, 8-9/255) – ou seja, é uma coisificação. A angústia em *Ser e Tempo* é a disposição que faz cessar essa fuga, é a disposição na qual e pela qual o nosso

ser-em, enquanto o poder-ser que é, é tematizado (ST §40, 188, 16-17/255). A angústia faz o contrário da fuga: nela, são as coisas que desaparecem.

A totalidade conjuntural do manual e do ser simplesmente dado que se descobre no mundo não tem nenhuma importância, ela se perde em si. O mundo possui o caráter de total insignificância. Na angústia, não se dá o encontro disso ou daquilo com o qual se pudesse estabelecer uma conjuntura. (ST §40, 186, 23-28/252-253)

O traço que nos confirma a marca indelével da angústia na pintura de Hammershøi é, por conseguinte, justamente esse desaparecer das coisas. O mobiliário está ali, mas como dissemos antes, não pode ser chamado em nosso auxílio. Não é uma coisa ou outra que significa. Na verdade, não se trata de um regime de significados. As coisas estão ali, mas parecem sempre muito distantes. Todos os elementos em Hammershøi parecem estar se distanciando. Como queria Maldiney, citado ao final da seção 2.3, a arte aproxima porque afasta. Talvez valesse dizer: a arte só aproxima na medida em que afasta. Esse *insight* talvez seja análogo àquele que teve Husserl na εποχή, ou seja, que para conhecer as coisas como elas são é preciso dar um passo atrás e suspender todos os juízos prévios sobre elas.

As interpretações que associam Hammershøi à angústia, sem ter ainda visitado Heidegger e dado a ela esse sentido, assim como ao silêncio ou ao estranhamento, são abundantes. Algumas são de clara matriz filosófica, como Mäcklin (2018), que com acerto destrincha em Hammershøi o *il-y-a* levinasiano, e Krämer (2007), que pensa Hammershøi a partir do *Unheimlich* freudiano<sup>147</sup>; outras partem da poesia, sobretudo da relação com Rilke, como Arndal (2014), e outras ainda fazem o mais simples: percebem-no – assim, Helena Bonett (curadora) nomeou a retrospectiva de VH na Academia Real de Artes de Londres, em 2011, de *Poetry of Silence*. Em todas essas leituras o que se percebe é que no vazio (silêncio) diante do mundo, encontramos um estranhamento, um estar-inquieto, algo que só a duras penas conseguimos exprimir, mas nos traz algo, nos põe algo diante dos olhos – nos faz perceber alguma coisa. *Poiése, producere*. A coincidência que há dois parágrafos anunciávamos se pode justificar apenas com essa palavra: acontece porque nos *angustia* – e a angústia, no vazio, apresenta a nós mesmos o nosso ser.

---

<sup>147</sup> Ainda na seção sobre a angústia, *Ser e Tempo* diz que ela nos causa estranheza, um estranhamento do mundo. “Estranheza significa, porém, igualmente não se sentir em casa” (ST §40, 188, 30-31/255).



A escolha de Hammershøi de tematizar os ambientes domésticos é, para nós, um privilégio. Assim como a pintura de Van Gogh dos sapatos de camponês na *Origem da Obra de Arte* abre o ser-utensílio dos sapatos, ao tematizar uma arte vizinha, Hammershøi abre-a através da outra. Na OOA, Heidegger nos diz, no §53 (2010, p. 87), que o que se põe na obra é a abertura daquilo que o utensílio é. A obra de arte desvela algo que o utensílio já é no mundo, mas que precisamos dela para enxergar. Da mesma forma, que Hammershøi tenha escolhido os espaços arquitetônicos pode ainda nos dizer algo sobre a própria arquitetura enquanto obra de arte. Nos diz, claro, o tempo todo, da importância dos seus aspectos imateriais – da luz, do silêncio – mas para além disso, nos diz algo mais: que ela pode fazer sentido, fundamentalmente; que ela não é apenas um objeto funcional, mas um dos principais modos nos quais se dá a luta terra/mundo. A luta contra as intempéries da confiabilidade dos instrumentos e a luta que sempre instaura um mundo a partir do qual todo e qualquer ente pode fazer sentido.

## 4 CONCLUSÃO

(...) e que o sentido que tudo isso possa ter  
 é ser assim e não diferentemente,  
 um vazio no vazio, vagamente ciente  
 de si, não haver resposta  
 nem segredo.

Manuel António Pina, Teoria das cordas.

Este trabalho se escreveu contra. Isso quer dizer que parte de um pressuposto reativo, que procura negar tendências às quais não é afim e, dessa forma, deve muito àquilo que rejeita. Honra desse modo suas oposições: sabe que é em função delas, e aquelas que escolheu, escolheu-as justamente por sua relevância. Precisamos dizer ao fim e ao cabo que também este trabalho se evola, como seu objeto: os afetos ou disposições. O que pretendia dizer é deveras simples – que só se pode pensar o sentido de qualquer coisa desde o mais íntimo, que é também o mais universal. Pensamos isso desde uma entrevista de Maldiney (1997, p. 18), em que recorre à expressão “paradoxo da existência” (*paradoxe de l’existence*) para dizer esse ser que somos, mas que encontramos sempre alhures pelo mundo. Neste trabalho, “lugar” tem dois sentidos principais que se encontram e se afastam. Aquele da *Befindlichkeit* e aquele mais ôntico do que dizemos, usualmente, com essa palavra. Importa-nos que se perceba as possíveis passagens de um sentido ao outro, ainda que precárias. Nesta invenção consiste tudo que fizemos. A reivindicação que assim se faz é que a arquitetura, essa arte de fazer lugares, possa outra vez se dar como uma poética. Para isso, todo um mundo em vias de se perder deve ser mobilizado.

Este trabalho se colocou como uma forma de entender arquitetura, uma busca por estabelecer essa forma em uma análise, e se enredou no vocabulário que tentou empregar. Com esse vocabulário veio uma obra, e o presente trabalho teve de dedicar-se a ela, deixar-se impregnar por ela. Uma linguagem é também um modo de olhar. O que propusemos – ver de outra forma a arquitetura – era, afinal, tentar falar dela de outro modo. A obra de Heidegger tornou-se um importante foco desse estudo, sempre em paralelo com o tema da criação artística, da linguagem e do lugar. Estamos longe, porém, de ter conseguido firmar qualquer coisa nessa leitura – afinal, a ler se está sempre começando.

O problema da reificação certamente não é só um problema da arquitetura; sendo ela somente uma dentre as artes, esse problema atinge também as demais. Nesse sentido, um questionamento simplesmente pelo como se deve fazer projetos corre sempre o risco de resvalar para o mero conforto técnico ou as doutrinas do bem-estar, acontecendo como mais um incremento à mercadoria edificação. O potencial de conceitos como “regionalismo crítico” ou “atmosfera”, assim, se vê limitado sempre que for tratado como uma questão de estratégias projetuais. Que não sejamos mal-entendidos: tirar os condicionadores de ar e inserir brises é, sem dúvidas, um ganho, mas não basta. O problema é externo à arquitetura e apenas se manifesta, dentre outros fenômenos, através dela. Ainda assim, por outro paradoxo, cabe à lida com a arquitetura procurar nela mesma as respostas.

Diante da limitação dos conceitos, algo que se processou na escrita deste trabalho foi uma inversão na ordem das questões. Perguntas que de início julgamos serem acessórias e meramente pertinentes à metodologia do trabalho acadêmico, um tanto burocrática, se mostraram as mais resistentes: por que os arquitetos buscaram dizer “atmosfera” em resposta à reificação? Por que “atmosfera” pode ser uma resposta legítima a esse problema? Porque “reificação” diz “coisa”, consiste em coisificar, e “atmosfera” é o nome que se deu para a sensação do nada, para coisa nenhuma. Já no fim da escrita, o vazio se revelou seu protagonista absoluto. O que vimos em Hammershøi e inicialmente confundimos com um ambiente, era o seu vazio. Se a arquitetura simplesmente pudesse voltar a produzir isso, aí sim teríamos espaço para respirar outra vez (*spiritus, atman*).

Em última análise, o problema da reificação atinge tudo em nossa época, inclusive a nós mesmos. Nestes tempos, estamos sempre falando de nós como corpos, como organismos, como cérebros, como coisas. Não surpreende que abundem as doutrinas do bem-estar mesmo no meio da crítica e da historiografia de arquitetura. Há muito não falamos de nós como seres. Nisso Heidegger tem razão: o preconceito com essa palavra significa a perda de uma dimensão. Arrasta consigo outros prejuízos: com a palavra alma, com o modo de falar da poesia, com a ontologia. O antigo é prejudgado gasto demais para falar diante da novidade da ciência. A arte, nisso tudo, perde sua credibilidade; é frequentemente entendida como devaneio ou supérfluo. O seu sentido epistemológico, porém, é deixado de lado – não é mais entendida como um modo de conhecimento, mas como somente algo a ser conhecido (na forma da cultura, do cultivo pessoal, e, na melhor das hipóteses, da erudição). O diletantismo artístico é a última parada em uma linha que leva à transformação da arte em turismo museológico, em museologia que tem de se pensar sempre como parque de diversões (exposições interativas, de luzes, de projeções

cinematográficas, em que se há obras, estão esquecidas nas paredes enquanto os brinquedos chamam a atenção). Já se vê o caráter combativo deste trabalho.

A pergunta, no entanto, de porque a arte perdeu seu poder de verdade só pode ser respondida com aquilo que se conclui nestas páginas: porque a arte mobiliza afetos e também esses foram coisificados em meras reações. Quando tristeza ou alegria dizem apenas estados de psicologia individual, sem qualquer sentido fenomenológico, o que acontece à arte? Quando as disposições mais fundamentais não são mais do que um comportamento, o que acontece à arte?

A última confissão desta seção consiste em dizer que muito ficou de fora. A escrita não deu conta de tudo que colecionou. Havia sobretudo ainda mais edifícios a se comentar, mais textos de Heidegger que vinham ao caso analisar. Para outro trabalho se deixou a pergunta pelo sentido de habitar e a proveniência poética da medida, bem como a misteriosa relação entre a linguagem e o lugar. Recordamos, porém, que o ensaio sobre Trakl inicia dizendo: “Colocar tem aqui o sentido de lugar. (...) A questão é a localidade do lugar” (2015, p. 27; HGA 12, 33/37). Deixemos. O fim se impôs; demo-nos conta de que nos repetíamos de exemplo a exemplo pelo prazer de ver as obras, mas o que dizemos não é a obra.

As esquinas desse trabalho são becos sem saída. O que deparamos todas as vezes foi o nada. A princípio foi custoso aceitá-lo, tementes de que a análise caísse em descrédito. Porém tudo, nela, apontava para isso: ir cada vez mais subtraindo entes, tirando coisas na esperança de des-coisificar, tinha mesmo de chegar ao nada. Demo-nos conta de que talvez fizéssemos algo como literatura, ao invés de ciência. Consideramos nosso papel cumprido. Retornamos ao silêncio.

## REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. *Pour Marx*. Paris: La Découverte, 2005.

AURELI, P. V. The teology of *tabula rasa*: Walter Benjamin and architecture in the age of precarity. *Log*, Nova-Iorque, n. 27, primavera de 2013. The City as a Project, maio de 2015. Disponível em: <http://thecityasaproject.org/2015/05/the-theology-of-tabula-rasa-walter-benjamin-and-architecture-in-the-age-of-precarity/>. Acesso em ago. de 2023.

ARNDAL, S. Rainer Maria Rilke und Vilhelm Hammershøi: zur Beziehung Zwischen bildender Kunst und Dichtung zur Zeit der Jahrhundertwende. *Anuário de Literatura* (UFSC). Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 224-232, 2014.

ALSDORF, B. Hammershøi's Either/Or. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 42, n. 2, p. 268-305, inverno 2016.

BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966. Reimpressão de 1990.

BERMAN, P. *In another light: danish painting in the nineteenth century*. Londres: Thames & Hudson, 2013. Reimpressão 2019. p. 221-250.

BÖHME, G. *Atmospheric Architectures: the aesthetics of felt spaces*. Basel: Birkhäuser, 2017.

BÖHME, G. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.

BRUZZI, H. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

CASANOVA, M. A. *Mundo e historicidade: leituras fenomenológicas de Ser e Tempo*, v. 3, uma estranha introdução. Rio de Janeiro: Via Verita, 2023.

CHAMPION, J. L. Hammershøi and his environment: or Hammershøi's interior. In: CHAMPION, J. L.; CLAUSTRAT, F. *et al. Hammershøi: painter of northern light*. Nova-Iorque: Rizzoli, 2023. p. 18-35.

CLAUSTRAT, F. When silence is gold: Vilhelm Hammershøi, Peter Ilsted, Carl Holsøe, and others. In: CHAMPION, J. L.; CLAUSTRAT, F. *et al. Hammershøi: painter of northern light*. Nova-Iorque: Rizzoli, 2023. p. 36-51.

CORBUSIER. *A carta de Atenas*. Trad. Rebeca Scherer. São Paulo: HUIITEC/EDUSP, 1993.

ENGELS, F.; MARX, K. Die Deutsche Ideologie: das Leipziger Konzill, III. In: *Karl Marx-Friedrich Engels Werke*, Band 3. Berlin: Dietz Verlag, 1978. p. 101-413.

FAUSTO, R. *Marx: lógica e política*, tomo I. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FIGAL, G. *Martin Heidegger: zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2011. 6. ed.

FRAMPTON, K. *História crítica da Arquitetura Moderna*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 4. ed.

FRAMPTON, K. Industrialization and the crises in architecture. *Oppositions*. Nova-Iorque, n. 1, p. 57-82, Setembro de 1973. (impresso)

FRAMPTON, K. On reading Heidegger (editorial). *Oppositions*. Nova-Iorque, n. 4, p. 4-7, Outubro de 1974. (impresso)

FRAMPTON, K. Perspectivas para um regionalismo crítico. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 503-520.

FRAMPTON, K. Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 556-569. 2.ed.

FRAMPTON, K. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in the 19th and 20th century architecture*. Cambridge, Masschusetts; London: The MIT Press, 1995. 2. ed.

FRAMPTON, K. The status of man and the status of his objects: a reading of The Human Condition. In: HILL, M. A. *Hannah Arendt: the recovery of the public world*. Nova-Iorque: St. Martins Press, 1979. p. 101-130.

FRAMPTON, K. Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance. In: FOSTER, H. *The Anti-Aesthetics: essays on post-modern culture*. Washington: Bay Press, 1983. p. 16-30.

FRAMPTON, K. Uma leitura de Heidegger. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 474-480. 2.ed.

GADAMER, H. G. Wahrheit und Methode. In: *Gesammelte Werke* Band 1, Hermeneutik I. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990.

GADAMER, H. G. Wahrheit und Methode. In: *Gesammelte Werke* Band 2, Hermeneutik II. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990.

GRIMM, J.; GRIMM, W. *Deutsches Wörterbuch*, Band 5 (1838). Der Digitale Grimm. Universität Trier, s/d. Disponível em: <http://dwb.uni-trier.de/de/>. Acesso em set. de 2022.

HAAR, M. Attunement and Thinking. In: DREYFUS, H.; WRATHALL, M. *Heidegger Reexamined*, v. 3: Art, poetry, and technology. Nova-Iorque e Londres: Routledge, 2002. p. 149-162.

HEGEL, G. F. W. Grundlinien der Philosophie des Rechts. In: *Theorie Werkausgabe*, Band 7. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

HEGEL, G. F. W. *Linhas fundamentais da filosofia do direito: direito natural e ciência do Estado no seu traçado fundamental*. Trad. Marcos Lutz Müller. São Paulo: Editora 34, 2022.

HONNETH, A. *Reification: a recognition-theoretical view*. In: The Tanner lectures on human values, v. 26. Berkeley: University of California, 2006. p.89-135.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azedo e Manuel de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. In: *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012. 8. ed. p. 11-38.

HEIDEGGER, M. *Bauen, Wohnen, Denken*. In: Gesamtausgabe, Band 7. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2000b. p. 145-164.

HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar. In: *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012. 8. ed. p. 125-142.

HEIDEGGER, M. Dichterisch wohnet der Mensch. In: *Gesamtausgabe*, Band 7. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2000. p. 189-208.

HEIDEGGER, M. Die Frage nach der Technik. In: *Gesamtausgabe*, Band 7. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2000. p. 5-36.

HEIDEGGER, M. *Être et temps*. Trad. Emmanuel Martineau. Paris: Authentica, 1985.

HEIDEGGER, M. Holzwege. In: *Gesamtausgabe*, Band 5. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1977.

HEIDEGGER, M. Logik: die Frage nach der Wahrheit. In: *Gesamtausgabe*, Band 21. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1976.

HEIDEGGER, M. *Meditação*. Trad. Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2010b.

HEIDEGGER, M. Poeticamente o homem habita. In: *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012. 8. ed. p. 165-182.

HEIDEGGER, M. Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs. In: *Gesamtausgabe*, Band 20. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1979.

HEIDEGGER, M. *Serenidade*. Trad. Maria Madalena Andrade; Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas, SP/Petrópolis, Rj: Editora da Unicamp; Editora Vozes, 2012. 2a reimpressão, 2020.

HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis: Ed. Vozes, 2015. 6ª reimpressão.



HEIDEGGER, M. Unterwegs zur Sprache. In: *Gesamtausgabe*, Band 12. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1985.

HEIDEGGER, M. Vorträge und Aufsätze. In: *Gesamtausgabe*, Band 7. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2000.

HEMKENDREIS, A. The essence of things: Hammershøi as seen through the eyes of Rainer Maria Rilke. In: *Hammershøi and Europe*. MONRAD, K. (Org.). Copenhagen/Munich: Statens Museum for Kunst, Prest Verlag, 2014. p. 165-180.

HUCHET, S. Horizonte tectônico e campo plástico – de Gottfried Semper ao grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária. In: MALARD, M. L. (org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

HUCHET, S. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

JANKÉLÉVITCH, V. *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, vol I: La manière et l'occasion. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

JENCKS, C. *The language of post-modern architecture*. Nova-Iorque: Rizzoli International Publications, 1977.

KIERKEGAARD, S. *Either/Or*. Trad. Alastair Hannay. London: Penguin Books, 1992. (reimpressão de 2004)

KRÄMER, F. *Das Unheimliche Heim: zur Interieursmalerei um 1900*. Böhlau Verlag, Köln, 2007.

LAFONT, C. Die Rolle der Sprache in Sein und Zeit. In: DREYFUS, H.; WRATHALL, M. *Heidegger Reexamined*, v. 4, Language and the critique of subjectivity. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2002. p. 53-71.

LEFAIVRE, L.; TIZONIS, A. Por que regionalismo crítico hoje? In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 520-531.

LÖWY, M. Stahlhartes Gehäuse: l'allégorie de la cage d'acier. In: LÖWY, M. (Org.). *Max Weber et les paradoxes de la modernité*. Paris: PUF, 2012. p. 61-80.

LÖWY, M; SAYRE, R. *Anticapitalismo romântico e natureza: o jardim encantado*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

LUKÁCS, G. Geschichte und Klassenbewusstsein: studien über marxistischen dialektik. In: *Georg Lukács Werke (GLW)*, Band 2. Darmstadt: Luchterhand, 1977. p.161-471.

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2018. 3. ed.

MÄCKLIN, H. How to paint nothing? Pictorial depiction of Levinasian il-y-a in Vilhelm Hammershøi's interior paintings. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 2018. v. 5, n. 1. p. 15-29.

MALDINEY, H. Curso na Unicamp. In: AGUILAR, N. (Org.). *Fenomenologia e arte: Maldiney no Brasil*. São Paulo: Editora da USP, 2018. p. 73-138.

MALDINEY, H. Mise en perspective philosophique: rencontre avec Henri Maldiney [entrevista]. In: YOUNÈS, C.; NYS, P.; MANGEMATIN, M. *Recueil L'Architecture au corps*. Grèce: Ousia, 1997. p. 09-24.

MARX, K. Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals. In: *Karl Marx-Friedrich Engels Werke*, Band 23. Berlin: Dietz Verlag, 1962.

MARX, K. Das Elend der Philosophie. In: *Karl Marx-Friedrich Engels Werke*, Band 4. Berlin: Dietz Verlag, 1977. p. 63-175.

MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. Livro I: O processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017. 2. ed.

Michael Palin and the mystery of Hammershøi. Direção: Eleanor Yule. Londres: British Broadcast Channel 4 (BBC4), 2005. 1 DVD (59').

MONRAD, K. Stories that are not told. In: *Hammershøi and Europe*. MONRAD, K. (Org.). Copenhagen/Munich: Statens Museum for Kunst, Prest Verlag, 2014. p. 165-180.

MUKAROVSKY, J. The essence of the visual arts. In: *Structure, Sign and Function*. New Haven: Yale University Press, 1970. 1. ed. p. 220-235.

MUMFORD, L. *The South in Architecture*. Nova-Iorque: Harcourt, brace & Co., 1941.

PARMENIDES. *Da natureza*. Trad. José Trindade Santos. São Paulo: Edições Loyola, 2013. 3. ed.

PÉREZ-GÓMEZ, A. *Attunements: architectural meaning after the crisis of modern science*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2016.

PIERUCCI, F. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: USP / Editora 34, 2013.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Perspectiva, 2014. 2.ed.

REALE, G. *Para uma nova interpretação de Platão*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

RICOEUR, P. *Histoire et vérité*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

SÁ, C. Observações sobre a habitação em três grupos indígenas brasileiros. In: NOVAES, S. C. (Org.). *Habitações indígenas*. São Paulo: Editora da USP, 1983.

SCHELLING, F. W. J. Vom ich als Prinzip der Philosophie. In: *Werke*, Band 2. Stuttgart: Frommann Holzboog, 1980. p. 1-67.

SCHELLING, F. W. *Sobre a forma da filosofia e sobre o eu*. Trad. Caio Heleno da Costa Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2021. p. 38-130.

SCHLUCHTER, W. *Die Entwicklung des Okzidentalen Rationalismus: eine Analyse von Max Webers Gesellschaftsgeschichte*. Tübingen: Mohr, 1979.

SCHLUCHTER, W. Excursus: the question of the dating of 'Science as a vocation' and politics as a vocation. In: ROTH, G.; SCHLUCHTER, W. *Max Weber's Vision of History, Ethics and Methods*. Berkeley: University of California Press, 1979a. p. 113-116.

SELL, C. E. *Max Weber e a racionalização da vida*. Petrópolis: Vozes, 2013.

SHKLOVSKY, V. Art as technique. In: LEMON, T.; REIS, M. *Russian formalist criticism: four essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. 2. ed. p. 25-44.

STEVENS, M. Hammershøi and England. In: *Hammershøi and Europe*. MONRAD, K. (Org.). Copenhagen/Munich: Statens Museum for Kunst, Prest Verlag, 2014. p. 145-164.

TIZONIS, A.; LEFAIVRE, L. *Architecture and regionalism in the age of globalization: peaks and valleys in the flat world*. Nova-Iorque: Routledge, 2012.

TIZONIS, A.; LEFAIVRE, L. *Critical regionalism: Architecture and identity in a globalized world*. Nova-Iorque: Prestel Verlag, 2003.

TIZONIS, A.; LEFAIVRE, L. Por que regionalismo crítico hoje? In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 520-531.

TOURNIKIOTIS, P. *The historiography of modern Architecture*. Cambridge, Massachusetts; Londres: The MIT Press, 1999.

VAD, P. *Vilhelm Hammershøi and Danish art at the turn of the century*. Trad. Kenneth Tindall. New Haven, London: Yale University Press, 1992.

VAN LENGEN, J. *A arquitetura dos índios da Amazônia*. São Paulo: B4 Ed., 2013.

VATTIMO, G. *Introdução a Heidegger*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1989.

WEBER, M. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. In: *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: LTC, 1982. p. 371-408.

WEBER, M. Zwischenbetrachtung. In: *Gesamtausgabe*. Abteilung I, Band 19. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1989. p. 479-522.

WEBER, M. Wissenschaft als Beruf. In: *Gesamtausgabe*, Abteilung I, Band 17. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1992. p. 70-111.

WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEBER, M. Sobre algumas categorias da sociologia compreensiva. In: *Metodologia das ciências sociais*. Trad. Augustin Wernet. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. 5. ed. p. 491-531.

WEBER, M. Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. In: *Gesamtausgabe*, Abteilung I, Band 7. Tübingen: J. C. B. Mohr, 2018. p.142-234.

WEBER, M. *Max Weber: a biography*. Trad. Harry Zohn. Nova York: Routledge, 2017.

WENGER, D. Der gute Hirte als Verfassungsbild: Eine Recht-Fertigungs-Tragödie mit Pierre Legendre, Michel Foucault und Carl Schmitt. *Rechtsgeschichte*, Frankfurt, v. 8, p. 111-128, 2006.

WERLE, M. A. *Arte e existência em Heidegger*. São Paulo: República do Livro/Discurso editorial, 2023.

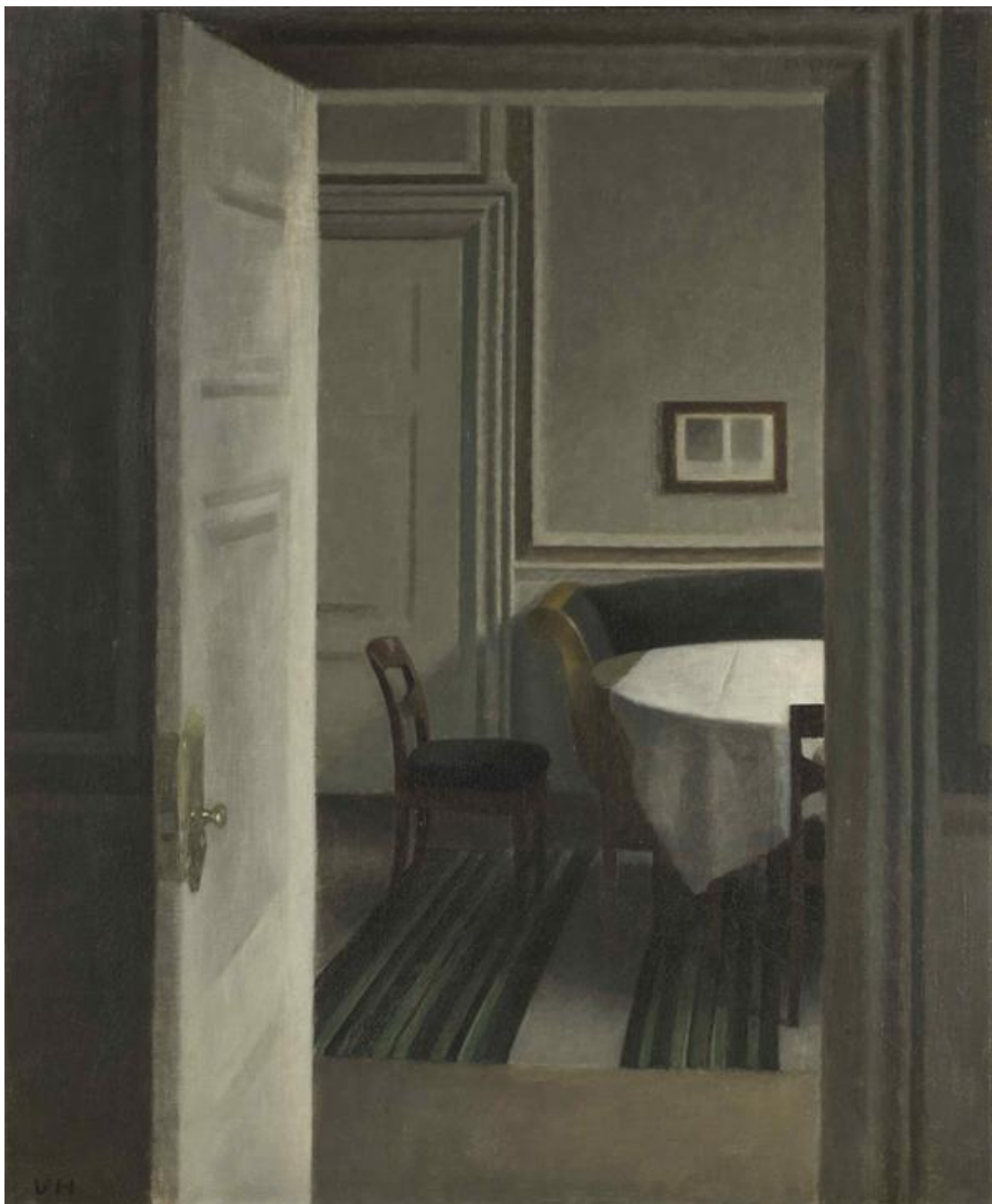
WRIGHT, F. L. *Letters to architects*. Bruce B. Pfeiffer (Org.). London: The Architectural Press, 1987.

WRIGHT, F. L. *The natural house*. Nova-Iorque: Horizont Press, 1954.

ZUMTHOR, P. *Atmosphären: Architektonische Umgebung, die Dinge um mich herum*. Detmold: Literaturbüro Ostwestfalen-Lippe, 2004.

## ANEXO A

Interior (Strandgade 30). Óleo sobre tela, 55,5 x 46,4 cm. 1904. Museu D'Orsay, Paris.



Fonte: Musée D'Orsay. Acesso em jul. de 2023<sup>148</sup>.

<sup>148</sup> <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/interieur-strandgade-30-109896>

**ANEXO B**

Portas brancas (Strandgade 30). Óleo sobre tela, 42,5 x 39,5 cm. 1899. Ordrupgaard, Copenhagen.



Fonte: Museu do Ordrupgaard. Acesso em jul. de 2023<sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> <https://ordrupgaard.dk/en/udstillinger/vilhelm-hammershoei/>

**ANEXO C**

Interior (Strandgade 30). Óleo sobre tela, 46,5 x 38,6 cm. 1905. Hamburger Kunsthalle.



Fonte: Hamburger Kunsthalle. Acesso em jul. de 2023<sup>150</sup>.

<sup>150</sup> <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/vilhelm-hammershoi/interieur-strandgade-30>