

# BRES

Revista de Estética e Semiótica  
Volume 14 - Número 1 - Ano 2024  
Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica - NEHS

**NEHS**  
Núcleo  
Estética  
Hermenêutica  
Semiótica

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO





REVISTA ESTÉTICA E SEMIÓTICA  
volume 14 – número 1 – 2024

---

<https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v14.n1.2024.00>

# RES

REVISTA ESTÉTICA E SEMIÓTICA

é uma publicação temática semestral, editada pelo Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília

ISSN 2238-362X

Solicita-se permuta/Exchange requested

Os autores são responsáveis  
pelos textos e pelas cessões  
das imagens em seus artigos.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Ciências – ICC Norte – Gleba A  
Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte – Caixa Postal 04431  
CEP: 70904-970 – Brasília – DF  
E-mail: [fau-unb@unb.br](mailto:fau-unb@unb.br)  
Telefones: 55 61 3107 6630 Fax 55 61 3107 7723

## UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**Reitora:** Profa. Dra. Márcia Abrahão Moura

**Vice-Reitor:** Prof. Dr. Enrique Huelva

**Decana de Pós-graduação:** Prof. Dr. Lúcio Remuzat Rennó Jr.

**Decanato de Pesquisa e Inovação:** Profa. Dra. Maria Emília Machado Telles Walter

**Decanato de Extensão:** Profa. Dra. Olgamir Amancia

## FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO -UNB

**Diretor da FAU:** Prof. Dr. Caio Frederico e Silva

**Vice-Diretora da FAU:** Prof.a Dra. Maria Cláudia Candeia de Souza

**Coordenadora de Pós-Graduação:** Prof.a Dra. Carolina Pescatori

**Vice-Coordenadora de Pós-Graduação:** Prof.a Dra. Ana Elisabete Medeiros

## EQUIPE EDITORIAL

### Fundadores

Dr. Flávio René Kothe, Universidade de Brasília – Brasília, Brasil

Dr. Júlio César Brasil, Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal;

### Conselho Editorial

Dr. Flávio René Kothe, Universidade de Brasília – Brasília, Brasil

Dra. Aline Stefania Zim, CEUB – Brasília, Brasil

Dra. Carolina da Rocha Lima Borges - UCB – Brasília, Brasil

Dr. Fernando Fuão, Faculdade de Arquitetura da UFRGS – Porto Alegre

### Editoria Executiva

Bárbara Tavares

### Organização do Dossiê

Dra. Aline Zim

Dra. Carolina da Rocha Lima Borges

Dr. Fernando Fuão

Dr. Flávio René Kothe

Laura Frossard

Daniel Gutenberg Eloi Anchieta

### Comitê Científico

Dr. Ernildo Stein, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Dr. Flávio R. Kothe, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil

Dr. Sergio Rizo, Universidade de Brasília – Brasília, Brasil

Dr. Fernando Freitas Fuão, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Dr. Guillermo De Santis, Universidad Nacional de Córdoba – Argentina

Dra. Carla Milani Damiano, Universidade Federal de Goiás – Goiânia, Brasil

Dr. Manuel Curado – Universidade do Minho, Portugal

Dr. Marcos Carmignani, Universidad Nacional de Córdoba – Argentina

Dr. Marcos Carvalho Lopes, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira – Redenção, Bahia, Brasil

Dr. Pedro Russi, Universidade de Brasília – Brasília, Brasil

Dr. Walter R. Menon Junior, Universidade Federal do Paraná – Curitiba, Brasil

### Diagramação

Bárbara Tavares

### Comitê de Redação do Dossiê

Dra. Aline Stefânia Zim

### Endereço Postal

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU Universidade de Brasília – UnB

Instituto Central de Ciências Ala Norte – ICC Norte – Gleba A

Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte

Brasília – Distrito Federal

70904-970



# APRESENTAÇÃO PRESENTATION

**Se a violência é a parteira da história e escorre sangue quando uma nova era está sendo parida, isso significa não só que é preciso repensar o pacifismo como uma forma de conservadorismo. Há situações em que é preciso não recuar mais, para não ser destruído. Um governo popular não imaginar que oligarquias não possam tentar tomar o poder até mediante um golpe de Estado é não ter a cautela suficiente para, mais que se manter no poder, preservar os valores que o fizeram chegar ao governo. Estar no governo não é necessariamente ter poder. Quem perde o poder é condenado pela história, seja como vilão, incompetente ou indigno de ser lembrado. Ele não será lembrado como alguém que perdeu o poder por méritos. Quem se mete em política tem de assumir que nela impõem regras outras que não as de um cerimonial palaciano.**

Se um político em alto cargo se deixa derrubar por não se precaver dos inimigos e não perceber punhais que se escondem em sorrisos de supostos aliados, ele não se mostra digno da causa que diz representar. Pode abdicar alegando que teria pretendido evitar derramamento de sangue, mas acaba apenas postergando sangrias maiores, destruições ainda mais perversas. Sim, deve-se tentar resolver o que se puder com negociações e diplomacia, mas se deve saber que o inimigo armado não vai hesitar em usar todas as armas de que dispõe. A guerra não é apenas a continuação da política por outros meios: a política já é uma guerra cotidiana. Que a maioria negue isso está de acordo com a tendência geral ao negacionismo.

Guerra não é apenas militar, como algo distante, em outros povos. Há lutas locais, negadas como guerras, mas que atingem os moradores. Há, todavia, uma guerra digital mundial, conduzida por transnacionais sígnicas, que nos afeta diariamente. Há genocídios de neurônios a cada dia. Não perceber isso significa, apenas, que se é mais afetado por ela do que se consegue suportar. Temos de reaprender a pensar para começar a pensar sob novos fundamen-

tos.

Há uma terceira guerra, que é mental, aquela que faz o colonizado bater continência para a bandeira do povo senhorial. Essa atitude – de fácil caricatura em políticos toscos – está tão presente dentro da universidade brasileira que nem sequer é percebida. Em vez de pensar a partir de problemas, autores das metrópoles delimitam o que pensar: tomados como referência, são sóis para que se “reflita” na colônia (que diz ser soberana, sem ser). Não se está propondo aqui ignorar o que autores europeus ou norte-americanos publicaram: o problema está em supor que eles são a dimensão do que se possa considerar ciência, filosofia ou arte, quando o fato de quererem controlar outros países escondendo essa ânsia de dominação faz com que não consigam aprofundar o próprio pensamento. Há pontos que eles não ultrapassam. O ponto de vista deles não é o nosso.

A atual guerra na Ucrânia está revelando tal evolução das armas de guerra que se pode supor que a soberania de um país reside mais em universidades, laboratórios de pesquisa e fábricas do que nos quartéis e nos soldos dos militares. Para um país ser soberano, não bastam hasteamentos de bandeira, hinos nacionais e discursos patrióticos. Não basta soberba para ser soberano: é preciso assumir fatos e pensar por si. Ser diferenciado faz diferença. Livre-pensar é apenas pensar: sem liberdade interior não há pensar.

A consciência crítica do século XIX tanto aceitou, não só com Marx e Engels, que a guerra é a parteira da história quanto aceitou com Darwin que o homem é um primata supostamente sábio (*homo sapiens*) e com Nietzsche que todo ser vivo acaba morrendo, por mais que procure escamotear isso. Não haverá consciência se ela não for crítica, não há crítica que não obrigue o sujeito a negar o que pensava e se reconstruir desde dentro. Não é por admitir fatos banais que se atinge um estágio superior: ao homem mediano basta preservar precárias condições de existência como se fossem o paraíso.

Nossa primeira casa é o útero materno, estamos todos abrigados na grande morada que é a natureza, a que nos fornece abrigo e alimento, mas em geral é maltratada como se fosse o útero estéril de uma bruxa. Ela há de ser, também, nossa última morada. A quem lhe dá pão e vinho, o ser dito humano responde com a devastação das superfícies, como se ele fosse um câncer da pele, e, ao arrancar petróleo das entranhas da terra, espalha a devastação pelos ares, afeta a temperatura do planeta, prejudica a vida de animais e plantas.

O que o homem? Ele não é aquela maravilha a ser admirada pelas maravilhas que faz, conforme pregava o sacerdote Sófocles; também não é uma criação divina, como o *Gênesis* judaico e suas variantes posteriores apregoam, pois ele é antes “demoníaco”. Ele não é o “*homo sapiens*” que tenha na sabedoria a sua diferença, pois o que a maioria demonstra é que ela não se inclui na espécie. Pretender que ele seja um “animal racional” ainda parte da animalidade, buscando uma diferença que seja a negação de todos os não-humanos (como se nenhum tivesse qualquer forma de “razão”) e colocando uma exigência que a maior parte dos humanos sequer cumpre (e talvez nem precisem, já que boa parte das decisões são tomados por motivos afetivos). O homem também não é mera “vontade de poder”, já porque poder é ânsia de dominar os outros por se ser dominado pelo que não se sabe. Vontade é um conceito que simplifica demais as forças e repressões que aí interagem. Reduzi-la a desejo é mero eufemismo.

Não se sabe o que é o homem. Ele mente para si e mente para outros, mas acredita que sejam verdadeiras as mentiras que ele repete como se verdades fossem. A mentira é contagiante: se outros, meus “iguais”, dizem e agem como se certas fantasias fossem verdades, então é fácil, e conveniente, aderir a palavras de mitos e atos de ritos. Seria demente crer no que proclamam, mas é considerado demente quem não “crê”, quem não acompanha “o coletivo”. Será preciso construir pela cidadania um cidadão mais digno. Os direitos do cidadão são mais importantes que os do Estado: estes derivam daqueles. O

homem não é, porém, apenas o “zoon politikon”, o único animal político, pois qualquer animal que viva em bando precisa aprender a respeitar a hierarquia que nele impera para sobreviver.

O que diferencia o homem? Ele é uma espécie diferenciada de primata, sim, mas faz coisas que chimpanzés, gorilas e bonomos não conseguem, embora eles sejam também capazes de atos que nem Tarzan faria. O homem é capaz de destruir a natureza, sim, mas é também o mais capaz de a reconstruir e proteger espécies ameaçadas. Antes de construir, ele destrói. Ainda precisa aprender a conviver com a natureza e construir habitações dignas, algo mais que “Minha casa, minha vida”, sem que sejam palacetes em que o dono, ao se exibir como melhor que os outros, já se mostra inferior. O homem só vai se respeitar se souber respeitar a natureza. A sociologia precisa ser superada pela ecossociologia.

Seguindo uma estrutura que surgiu da necessidade, o presente número segue o parâmetro geral de ter três partes distintas: a primeira, com temas gerais, que transcendem inclusive a questão das artes; a segunda, central, trata de um tema específico da moradia, mostrando como ela envolve outras dimensões, como o divino, a distinção de gêneros ou o percurso urbano; a terceira, com estudos específicos de arquitetura e comentários sobre outras artes, como a literatura. Os problemas teóricos derivam de questões práticas: suas respostas afetam o que se faz e como se faz. Nas questões teóricas há vivências práticas, assim como nos estudos singulares de obras há questões mais amplas envolvidas. Urbanismo e arquitetura só irão se renovar realmente quando questões teóricas tiverem novas respostas e gerarem novas atitudes.

O horizonte dominante no país supõe que a mente divina seria O Ser, no qual estaria presente a essência de todos os entes. A escolástica de Aquino se desviou aí de Aristóteles, que dizia que não há um ente que possa ser todos os entes. Cada ente é o que é por não ser o que outro é. Um não pode ser o ser de outro. Não é lógico que um ente possa ser todos

os entes e tenha sua identidade por conter a identidade de todos.

Na alegoria se tem, no entanto, o aceno de que nisso que nos aparece há algo mais, diferente, do que sua fachada encena. Como é que algo pode ser outro? Como algo diferente vibra no interior de um ente? Como podemos discernir esse outro? Ou seja, como fazer a leitura alegórica da alegoria? Na sobreposição do valor de troca sobre o valor de uso, quem compra a mercadoria acredita que está recebendo mais do que paga, a publicidade procura construir fetiches, auratizando artigos e pessoas. Não se pode ignorar o que Marx, Freud, Benjamin, Adorno, Jameson e outros escreveram sobre essa temática, mas temos de avançar.

Não pensa quem não pensa adiante. Que as metrópoles coloniais não respeitem o pensamento que surge no que querem que sejam seus quintais, isso é arrogância delas, mas ela já vai sendo superada pela história. As antigas potências coloniais europeias se tornaram, desde 1945, colônias de uma ex-colônia britânica e, atualmente, estão sendo superadas pelo mundo multipolar. Não se pode mais aqui pensar apenas em termos de repetir o que autores das metrópoles ditaram. A história está tratando de modificar os parâmetros vigentes.

Brasília, junho de 2024

Aline Zim  
Carolina Borges  
Fernando Fuão  
Flávio Kothe



---

## SUMÁRIO

Equipe Editorial 6

APRESENTAÇÃO 8  
*PRESENTATION*

ARTIGOS

EM BUSCA DE UM MUNDO MULTIPOLAR 16  
*LOOKING FOR A MULTIPOLAR WORLD*  
Flávio R. Kothe

A TEIA DA VIDA: RELAÇÕES ECOSSOCIAIS 27  
– HUMANOS E NÃO HUMANOS  
*THE WEB OF LIFE: ECOSSOCIAL RELATIONS*  
– HUMANS AND NON HUMANS  
Eugênio Giovenardi

A ARQUITETURA COMO OBJETO ESTÉTICO 34  
*ARCHITECTURE AS AN AESTHETIC OBJECT*  
Laura Frossard

LARES, CELLULARES. SOBRE ARQUITETURA E DOMESTICAÇÃO 50  
*LARES, CELLULARES. ABOUT ARCHITECTURE AND DOMESTICATION*  
Fernando Freitas Fuão

CASA SAGRADA: CASA EXISTENCIAL 67  
*SACRED HOUSE: EXISTENTIAL HOUSE*  
Enilton Braga da Silva Feldmann

CAMINHOGRAFIA URBANA A PARTIR DAS 100 IMAGENS DA 87  
ARQUITETURA PELOTENSE  
*URBAN WALKGRAPHY BASED ON 100 IMAGES OF PELOTAS*  
*ARCHITECTURE*

Eduardo Rocha, Otávio Gigante Viana, Taís Beltrame dos Santos, Fernanda  
Tomiello, Verônica Cardoso Voltz e Daniele Behling Luckow

LA CONSTANCIA DE LO INSOPORTABLE: ESCRITURA Y 99  
SUFRIMIENTO  
*THE CONSTANCY OF THE UNBEARABLE: WRITTING AND SUFFERING*  
Juan Manuel Díaz Leguizamón

# SUMÁRIO

---

- 108 IGREJA DA LUZ: ENTRE MODERNIDADE E TRADIÇÃO  
*CHURCH OF LIGHT: BETWEEN MODERNITY AND TRADITION*  
Isabela Silva Cunha Martins, Matheus Rudo Antoniassi Pereira de Oliveira
- 124 DANCING BUILDING: ESTÉTICA DESCONSTRUTIVISTA  
*DANCING BUILDING: DECONSTRUCTIVIST AESTHETICS*  
Breno de Lima Andrade

# EM BUSCA DE UM MUNDO MULTIPOLAR

## LOOKING FOR A MULTIPOLAR WORLD

FLÁVIO R. KOTHE<sup>1</sup>

### Resumo

A história manifesta a natureza humana. O que esta é se revela ser, porém, uma incógnita. Supor que seja uma criatura divina é desmentido pelo demoníaco na política e na guerra; que seja um animal racional mostra que nele o racional não prepondera e que o lado animal é uma ofensa aos animais; que seja um “zoon politikon” é desmentido por atos bélicos; que seja um ente subjugado pela “Angst”, pelo pânico de morrer, esquece que outros afetos povoam seus impulsos.

**Palavras-chave:** Natureza humana; história, historiografia, império americano; mundo multipolar

### Abstract

*History manifests human nature. What this is turns out to be, however, unknown. To suppose that it is a divine creature is contradicted by the demonic in politics and war; that it is a rational animal shows that the rational does not preponderate in it and that the animal side is an offense to animals; that it is a “zoon politikon” is contradicted by acts of war; that he is an entity subjugated by “Angst”, by the panic of dying, forgets that other affections populate his impulses.*

**Keywords:** Human nature; history; historiography; american empire, multipolar world

## I - MÁSCARAS E MASCARAMENTOS

**Por que, em tantos países – Israel, Argentina, Holanda, Estados Unidos etc. – a população vem optando pela extrema-direita? Por que esta tem tanto apoio em tantos países ditos civilizados? Como é que quem se apresentava como vítima de geno-**

**cídio se torna autor de genocídios, como se nada tivesse aprendido da história?**

Bollywood produz muito mais filmes do que Hollywood, mas não vemos quase filmes de lá, como se os feitos na Califórnia fossem todos de alta qualidade. O cinema africano produz mais que Hollywood, mas não se enxergam seus filmes nos cinemas e nas televisões do Brasil. No entanto, o país crê ser livre, porque não vê o que não lhe é mostrado. Ele é manipulado e não sabe que é.

Há um século prevalece no cinema e na televisão a celebração da violência como solução para os conflitos sociais: não precisamos ficar admirados com a eclosão fascista. Estamos marcados pelo estilo de *action movies*, que impregna o que vem sendo apresentado como arte pelo Otanistão bravio. Precisamos olhar com desconfiança para o que nos é imposto na guerra híbrida em que estamos todos envolvidos.

Quem está numa gaiola de Faraday fica imune à energia ao seu redor. Uma bússola nela posta continua, porém, a apontar para o norte. Nossa gaiola são as crenças que projetamos ao nosso redor, com a esperança de que exorcizem e resolvam os problemas que vislumbramos em torno e dentro de nós. É uma gaiola fictícia, que nada resolve, mas permite que empurremos com a barriga, ou pior, façamos de conta que podemos empurrá-los com a barriga. Quando formos fulminados por eles – como o da nossa finitude –, não estaremos mais aí para reclamar.

A atmosfera terrestre é a gaiola de Faraday em que vivemos. Sem ela, em pouco tempo estaríamos fritos em pouca banha. No entanto, não nos descuidamos de maltratá-la tanto quanto podemos. Não só

<sup>1</sup> Flávio R. Kothe é professor titular de Estética, aposentado, da Universidade de Brasília, coordenador do Núcleo de Estética e editor da revista RES.

com bombas, mísseis e tiros de canhão, mas com carro, carbono e metano.

A história não é apenas uma sucessão de acontecimentos que se precipitam sobre nós. Ela tem uma dimensão secreta, que também não é apenas a força dos vetores econômicos, mas algo que não sabemos o que é. A história manifesta a natureza humana. O que esta é se revela ser, porém, uma incógnita. Supor que seja uma criatura divina é desmentido pelo demoníaco de sua política militar; que seja um animal racional mostra que nele o racional não prepondera e que o lado animal é uma ofensa aos animais; que seja um “zoon politikon” é desmentido pelos fatos bélicos, levando os melhores a se retraírem da convivência social; que seja um ente subjugado pela “Angst”, pelo medo pânico de morrer e de estar vivo, mostra que outros afetos povoam seus impulsos; que ele seja um ser privilegiado na busca do ser recôndito dos entes, não se confirma.

Quando estamos sentados num trem em movimento e somos ultrapassados por outro trem na mesma direção, a impressão que temos é que estamos indo cada vez mais devagar, até parando. Há piadas contadas por pacientes hospitalizados, em que narram essa experiência. Podem alguns alardear que a história acabou e ficarem famosos por isso, mas a história dos fatos continua a acontecer, mesmo que não aconteça nela o afloramento do que se supõe ser a “essência” do ser humano.

Quando ficamos presos a uma crença determinada, ela gera filtros que nos fazem ver tudo como “eterno retorno do mesmo”: não vemos mais a diferença dos fatos, apenas os reduzimos ao mesmo dos nossos pressupostos. Nada muda porque nada deixamos mudar. Sentimo-nos poderosos, enquanto estamos subjugados por impulsos e medos que nos dominam. Rios mudam; não mudam os que que nelas se banham.

Presos a um momento da história – que não escolhemos nem nos escolheu –, achamos que captamos o momento se o reduzirmos aos nossos a priori, sem entender o que seus signos significam, pois eles só ficariam mais claros, talvez, se vistos da distância de um futuro que não nos pertence. Em cada ente e cada cena há um ser abscondido que os torna “simbólicos”, significando outra coisa que não aquela que supomos estar vendo. Sua transcendência é imanente; sua imanência se transcende.

O primeiro passo para pensar é olhar ao redor com estranheza, como se tudo pudesse ser e fosse diferente do que costuma nos aparecer: não é o que parece. Quando as coisas se tornam assombrações, cuja significação não entendemos, mas cuja ameaça pressentimos, precisar fazer delas signos que nos permitam releituras do real. O monstro precisa ser tornado mostrador. Todo momento significativo é a amostra de algo maior. Tudo se torna sinédoque. Só que ela ser parte de um todo que nunca se tem leva-a à autonegação. Precisamos ter uma noção do todo, sabendo que nunca vamos apreendê-lo, para entendermos algo da parte que se mostra.

O estranhamento leva a um duplo movimento: ver as coisas mais de perto, como se míopes fôssemos; ver as coisas de longe, como se precisássemos de um binóculo para ainda localizar algo. Quanto mais perto estamos de algo, mais distante ele se mostra, como se ele se escondesse dentro de si; quando olhamos de longe, temos condições de perceber com certa clareza o seu perfil, a sua diferenciação. Isso é mais complexo do que a “aura” de Walter Benjamin como aparição próxima de algo distante ou como um modo de rotular dois tipos de narrador: aquele que traz o distante no espaço para perto, o percurso por terras exóticas; e aquele que traz para perto o que estava distante no tempo, como a lembrança da infância evocada por uma “madeleine”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Kothe, Flávio R. *Alegoria, aura e fetiche*, livro de ensaio, ISBN 978-65-85121-36-1, Cotia, Editora Cajúina, Série Leituras, 2023, 184 páginas.

Quando tratamos de entrar num bom poema her-mético, quanto mais entramos nele, mais ele foge de nós. Aquilo que parecia perto se mostra estranho, distante, renegando sua primeira leitura. Ele como que se esconde dentro de si. Palavras se tornam máscaras de si. A mídia insiste em certos termos como terrorista, ditador, democracia, a exigir que os espectadores os assumam como verdadeiros, só porque o grupo dono da emissora assim determinou. É preciso fazer uma leitura de segundo grau: após destacar os termos, decifrar a maquinaria subjacente que determinou o seu uso.

Se sabemos que uma máscara é máscara, não a confundimos mais com o rosto. O rosto se torna máscara da máscara, pois ela se interpôs, fazendo desaparecer aquilo que supúnhamos conhecer. Ele se esconde atrás dela e, ao mesmo tempo, faz com que a máscara se esconda atrás de sua pretensão de querer ser rosto.

Há máscaras que se exibem como máscaras assim como há as que se disfarçam de rostos, escondendo sua identidade de máscaras: elas se tornam máscaras de máscaras. Saber identificar a máscara como máscara não significa que se saiba o que é o rosto que nela ou atrás dela se esconde. Palavras podem ser máscaras: podem servir para não dizer o que importa, para desviar a atenção a pontos que são menos relevantes do que aqueles que foram evitados.

Quando a máscara se exhibe como máscara, ela esconde o rosto, sim, mas não postula ser rosto, ser o rosto que ela esconde, ser rosto o que ela expõe. Quando a máscara se exhibe como se rosto fosse, ela se torna duplamente máscara: por pretender ser e por não ser. Precisamos entender no rosto a máscara que melhor o desvele. Se não soubermos distinguir no “rosto” a máscara que ele finge ser, vamos acreditar que a máscara é o rosto que ela finge ser. Podemos supor que vimos um rosto, embora não tenhamos senão vislumbrado a máscara que rosto fingia ser. Ela ser parecida com um rosto é o melhor modo de ser máscara. Parece ser o que não é, não é o que parece.

As máscaras do carnaval de Veneza se mostram como máscaras e, assim, se desmascaram. Servem para esconder os rostos que atrás delas estão. Não escondem que são máscaras. Embora sirvam para esconder identidades, apenas encobrem o rosto que não quer ser visto. Não dizem que são rosto. Podem até dizer aquilo que quem as ostenta gostaria de ser, como gostaria de ser visto. Chamam a atenção para si, mostram que algo se esconde, mas não dizem o que fica escondido.

As máscaras usadas pelos políticos mais caras de pau pretendem ser rostos, para melhor poderem ser máscaras: e as palavras que usam nos discursos servem para não dizer o que realmente pretendem (não “pensam”). Os nomes usados pelos partidos geralmente declaram o contrário do que são. As palavras servem para não dizer as coisas: não são a casa do ser, mas o acaso do desvanecer, o ocaso a esvanecer. Outro tipo de máscara permite, todavia, que o sujeito exhiba em público o que o ano todo escondeu no armário. O sujeito se assume: despe a máscara do rosto, para vestir a máscara que ele pretende ser seu rosto posto. Se fizer isso por três dias do entrudo, sua máscara-rosto estará colocada num período de exceção, em que são permitidas muitas coisas que no resto do ano não são, não são no rosto do ano. Ela estará, portanto, no período de uma mascarada. Assim, de antemão desmascara que seja rosto a máscara que usa nesses dias como se fossem o seu rosto mais autêntico.

Quando muda a ambiência por ter ascendido ao poder, digamos, um político de extrema-direita com vocação autoritária proporcional à própria incompetência, muitos ficam surpresos com a “virada” de muitas pessoas que se fingiam democráticas e tolerantes. Ao aflorar o fascismo que estava escondido, é como a pasta de dentífrico que saiu do tubo: se torna difícil fazer voltar para onde estava antes. O estrago está feito. Devemos ficar satisfeitos com ele, pois a relação se baseava antes num engano. O engodo já está em supor que o macio dentífrico corresponda à dureza totalitária.

O que torto se mostra, torto continua, mas se achan-

do reto e correto. Para não provocar mais conflitos e separações, muitos tentam empurrar com a barriga os desvelamentos havidos. Esse recuo interior, em que se finge que não houve nenhuma ruptura, é uma máscara que cada parte passa a usar. Assim se perde a noção de que a amizade se baseia na aceitação do outro como ele é, por não haver choque nem incompatibilidade entre os partícipes.

(Às vezes convém usar uma denominação para algo como uma capital, às vezes convém usar outro nome para a mesma cidade. Essa “conveniência” tende a ser uma convivência com o poder. A palavra é aí máscara em ambas as situações. Ela é a casa do fingir ser para melhor não ser. Assim, acabam sendo citados Pascal e Heidegger, que é melhor que sejam apresentados quando se quer usar lantejoulas das metrópoles, mas devem ser escondidos quando se quer pontificar de modo canônico.)

Um parágrafo entre parênteses como que suspende a sua presença, como se fosse uma voz a ser posta num tom mais alto ou mais baixo. Finge ser um parágrafo, que ele prefere não ser. Parênteses são como palavras postas “en guillemets”, entre aspas. A palavra está aí e, ao mesmo tempo, ela é suspensão de si mesma: uma ausência presente, uma presença ausentificada. Ela se duplica em si mesma: se afirma e se nega. Por um lado, é destacada; por outro, retirada.

Quando um ficcionista usa narrar em primeira pessoa, é preciso não só não confundir esse eu com o seu eu pessoal, mas desconfiar que ele pode ser mais fantasioso e inventivo do que uma descrição em terceira pessoa. Ao se tornar um *alter*, o autor é premido a se soltar ainda mais, como se tivesse assumido uma liberdade que o seu eu pessoal não teria nem o que fosse um eu posto na máscara de cientista objetivo. A hifenização de uma palavra quer destacá-la, dizendo que ela não é usual, não é português: como que é imposta uma máscara nela, só que assim ela se destaca, fica diferenciada.

O que o “patriota” queria como “defesa” da “língua nacional”, acaba sendo a genuflexão do colonizado

diante do seu colonizador. Não lembra que a língua portuguesa foi a língua de uma dominação, que precisava extirpar os idiomas dos povos nativos e escravizados, para que não circulassem relatos fora do controle. A “língua lusitana” foi um “latim vulgar falado mal”, uma nova vulgarização do vulgar. Há máscaras nas línguas também. O que serve para “denegrir”, rebaixar, acaba destacando.

A ditadura militar mostrou seu “respeito” aos melhores professores da universidade pública expurgando-os dos seus empregos: “no peito, ao invés de medalhas/ cicatrizes de batalhas”, diz uma canção gauchesca. Atiram-se pedras nas bergamoteiras mais carregadas. É um jeito de coagir quem é melhor para que sua capacidade maior não apareça. Estamos impotentes diante da prepotência que um povo exerce sobre outros, mas por isso mesmo precisamos refletir, olhando fixo para o que mais dói.

## II – DIZER SIM, DIZER NÃO

**A tradição autoritária excomungava a contradição. Era considerada prova de erro, não um registro de problemas que ainda precisavam ser mais bem pensados. Ela queria unidade, obediência. Só no final do século XVIII, quando já havia ocorrido a grande eclosão da burguesia e dos movimentos populares, é que surgiu a formulação da dialética com Fichte, mas como um problema de lógica: o eu gera o não-eu; o não-eu gera o eu.**

Essas duas assertivas, embora uma seja o contrário da outra, seriam ambas verdadeiras. Como duas assertivas que se negam entre si poderiam ser ambas verdadeiras? Seria possível também dizer que ambas *não* são verdadeiras. Seria possível supor que o não-eu existe antes de qualquer eu, só que ele não poderia ser chamado de não-eu se não houvesse um eu: só pode ser chamado de não-eu em função de um eu que o funda. Isso significaria que o eu gera tudo. Cada eu seria um deus criador de tudo. Esse idealismo absoluto pode ser projetado na figura de Deus ou ser a tradução de Deus no sujeito.

As coisas existem, porém, com algum eu ou sem nenhum eu, não dependem dele. Existiam antes do homem e vão continuar a existir depois dele. Só se conhece o não-eu, porém, à medida que ele passa a participar do eu. Se há não-eu no eu, o inconsciente é parte formante do eu. O eu é formado por consciente e inconsciente; o não-eu também é formado por dimensões que podemos conhecer e outras que nos permanecem ignotas. Para o eu conhecer o não-eu, ele precisa interiorizar o não-eu. Haveria, portanto, um não-eu no eu (que seria inconsciente, ou o inconsciente).

Autoconsciência seria o eu tomar conhecimento de si mesmo. Se, no entanto, esse si mesmo teria uma dimensão inconsciente no sujeito cognoscente, ela seria ampliada pelo fato de haver também a dimensão do que não conhecemos nas coisas que existem. Portanto, além do inconsciente do sujeito teríamos de admitir o inconsciente das coisas, nas coisas. Elas não coincidem exatamente com nossos objetos de conhecimento. Esses objetos não são idênticos às coisas.

Schelling achava que teria o Absoluto quando o subjetivo e o objetivo coincidissem. Assim teria Deus, o eu seria deus. Impávido engano. O sujeito pode até supor que o que ele imagina que as coisas sejam, fingindo que pensa, é idêntico ao que existe dentro dele. Tudo se transcende: não existe absoluto, algo separado de tudo. Um eu que pretende se colocar como contrapartida a tudo o que existe é uma megalomania sem lógica.

Schelling não havia questionado o conceito central da filosofia, a verdade. Continuava achando que ela seria, mais que a coincidência, a equivalência do subjetivo com o objetivo. Não sabia que esse conceito escolástico de verdade era falso. O que está na mente pode ser objetivo para o sujeito, mas é apenas “objetivo” na dimensão subjetiva. Pode pouco ter a ver com as coisas que existem. Um senhor me disse que acreditava na vida após a morte: eu respondi que para mim só era verdadeiro que ele acreditava nisso. A crença era real, mas não tornava real o que era objeto da crença.

A passagem pela tese contrária permite testar a tese postulada. Só temos noção do antitético, no entanto, quando além do tético temos certa noção do que supera cada uma delas e ambas em conjunto. É preciso um espaço de liberdade que os transcenda. Esse espaço não é, porém, apenas a disputa entre o tético e o antitético, cada qual querendo ter razão sobre o outro. O sintético não é mera junção ou soma, mas transcendência.

Nietzsche afirmou que a própria definição de verdade (como adequação: de *ad aequum*,  $X = Y$ ) é falsa. Formulou, portanto, uma antítese à tese dominante, fazendo com que fosse vista como apenas uma tese, algo tético. O que disse pode ser verdadeiro, mas não era uma solução. Kant ter dito que tendemos a considerar verdadeiro aquilo que corresponde à nossa vontade (*Wille*) não a promovia a dona da verdade. Isso também não ocorreu com seus desdobramentos em Schopenhauer (o mundo como vontade e representação) ou Freud (*Wunsch*, o desejo de algo, vontade bemolizada).

A noção de *Wille zur Macht*, de vontade direcionada ao poder, pareceu ao Nietzsche da década de 1880 uma simplificação, uma resultante de forças contraditórias, umas conscientes, outras inconscientes, mas repletas de desejos, frustrações, limitações, motivações. Seria preciso desdobrar o conceito em seus componentes, para perceber que ele é demasiado impreciso para reunir o que se quer subsumir nele. Enfatizar a vontade no sentido de que ela se volta para o poder significaria ter de se abrir para os fundamentos da questão política (por exemplo, a noção de igualdade).

Afamada tem sido no Brasil a concepção de que, para Heidegger, a verdade seria uma clareira (*Helle*). Ela não é sequer a verdade da floresta, mas uma exceção que permite vislumbrar aspectos dela ao redor, totalmente diferentes da clareira. Uma floresta feita de clareiras não é uma floresta, mas uma devastação. Pode ter sido outrora, depois deixou de ser. O próprio Heidegger enfatizou, na parte final de sua obra, que o revelar de algo não é apenas um desvelar, mas contém um novo velamento. O gesto de

apontar para algo, mostrar algo, serve para desviar os olhos de outros aspectos, que podem ser mais relevantes, mas que não se quer que sejam vistos. Quando o filósofo se reuniu com psicanalistas, em Zollinger, várias questões básicas deixaram de ser aventadas.

Isso Freud já havia visto no “dizer sim, dizer não”, em que concordar com a reconstituição de uma cena traumática pode, com o sim, servir para desviar a atenção de qual teria sido a efetiva cena, assim como um não enfático poderia sugerir que estava dizendo sim. Outras vezes, o dizer sim poderia ser complementado com detalhes, assim como o dizer não, negando a reconstituição, poderia despertar a cena que realmente teria ocorrido. Portanto, o sim pode significar sim ou não, assim como o não pode ser não ou sim.

A questão é mais complexa, porém, do que optar por algo tético ou algo antitético ou ver o tético no anti-tético e o antitético no tético. Será que essa opção entre sim e não, dia e noite, resolve a questão da verdade, consegue captar a natureza das coisas? Dizer que não acaba não resolvendo a questão.

Heidegger tentou de várias formas enfrentá-la: rezou no templo do seu oráculo Hölderlin, ouviu pitonisas da poesia hermética (Trakl, Rilke, Stephan George etc.), escreveu centenas de poemas herméticos, encheu centos de páginas sobre “*Ereignis*”, outras milhares de páginas ficaram guardadas nos *Cadernos negros*, fez ensaios portentosos. Pode-se dizer que chegou a uma definição mágica da verdade? Há um conceito que reúna tanta andança? Onde ficam os limites do seu pensar, para que se possa entender o seu “sistema”?

Ele queria examinar a diferença e conexão entre ente e ser (Sein), mas ele passou a escrever “*Seyn*”, em cuja grafia temos a inserção de um antigo y no lugar do i e ainda um riscar o termo, por não ser adequado ao que deveria expressar. Que entidade é essa? Quando aparece e se revela? Pode haver um “evento”, um *Ereignis*, o acontecer do aparecer de algo que transcende o ente em que ele aparece. Deve gerar

um estranho quarteto mágico: céu – terra – deuses – homens.

Quem procria deuses precisa ser um deus. Que deus é esse? Não pode mais ser o deus cristão, apesar da formação e origem católica do pensador. Ele está riscado. Também não pode mais ser o Ser da tradição metafísica, pois então não precisaria ser riscado nem escrito de modo inusual.

Kant observou que a mente humana só consegue pensar em termos de coisas finitas. Ainda que haja o infinito matemático como algo que fica além do nosso horizonte, quando se chega a esse além se descobre que ele é feito de finitudes. Aristóteles, ao falar do espaço, tomou como modelo uma ânfora em que se coloca vinho: o líquido é circunscrito pelo que o contém, a ânfora é circunscrita pela sala, que está dentro de uma casa, que está numa rua, que está numa cidade, que está numa região, num país, num planeta e assim por diante.

Em suma, a coisa maior precisa ser cercada por outra ainda maior. Toda última coisa se torna penúltima da próxima que a circunscribe. A escolástica “resolveu” isso fazendo de conta que haveria “Deus” a fazer tudo, e ser o primeiro e último de tudo. Não sabemos o tamanho do cosmos, mas ao usar esse termo está-se falando de algo organizado, finito. Colocar “espaços siderais” não vai resolver isso também: sempre se tem a redução a um “Ser” sendo ditado pelo homem. O conceito de “tamanho”, mesmo contado em anos-luz, não seria adequado, pois ele é uma distância entre corpos. A noção de espaço deriva da percepção do distanciamento entre corpos, dos movimentos que os aproximam e afastam entre si. Os distanciamentos geram a noção de espaço, mas é o espaço que torna possível haver distanciamentos.

Esse “*Seyn*” de Heidegger (que tem sido traduzido por Seer, quando talvez “Çer” poderia ser mais sintoma do ignoto) procria deuses como homens, céus e terras. Para Kant, a mente finita do homem não seria capaz de entender a infinitude. O saber infinito de Deus seria mistério para o homem (mas não para a

Igreja). Então “Ele” só poderia ser caracterizado pelo não ser, por aquilo que “Ele” não seria. Ele não se revelaria. Seria um “Atheos absconditus”.

Não poderia ser propriamente um deus, pois deuses se mostram aos homens. Como se queixar de que vivemos numa era sem deuses se esses deuses não se mostram e não podem ser confundidos com “influencers, ícones culturais, famosos”? O panteísmo não seria solução, pois seria o prenúncio da morte de deus na natureza.

Há de receber tal debate contribuição decisiva dos nossos filósofos? Provavelmente não, já porque as traduções que existem de Heidegger estão erradas nos termos básicos. Como esperar que alguém vá além se não chegou a uma ampla e competente dos grandes pensadores? De cursos como Letras, Jornalismo, Artes e assim por diante, dificilmente há de vir uma intuição precisa, uma definição que dê um salto adiante. Não é hábito nosso o embate denso de conceitos abstratos. Não interessa. Achar que basta a Sociologia para examinar a literatura é miopia.

O que acontece num aforismo ou num haicai é a captação de um ente, uma espécie de flagrante de uma fulguração em algo, no qual se prenuncia e enuncia uma transcendência, algo que vai além desse algo. Daí o sujeito se põe a caçar milhares dessas fulgurações, como se fosse um catador de vaga-lumes e pirilampos. Mesmo que saiba distinguir entre luz na dianteira ou na traseira do bicho, não vai conseguir mais que encher um frasco de bichinhos, condenando-os à morte, vítimas da sanha científica. Criar um cemitério particular achando que é iluminismo constitui doce ilusão.

Não basta dizer a que espécie pertence o ente no qual se tenta captar a diferença, o “*Unterschied*”, a divisão, a disjunção, a separação que se esconde lá embaixo. O problema principal nem é a *différence* (*diferença*) apregoada por Derrida em vez de *différence* (*diferença*), como se fosse grande solução escrever com **a** o que costuma ser escrito com **e**, ou com **s** o que vem normalmente com **ç**. Deslocar a diferença para a grafia atrofia a fala, como se fosse

menos relevante, como se erudição fosse um saber superior. Embora a pronúncia seja a mesma, há uma identidade própria em cada versão gráfica, que não aponta para uma unidade na fala.

O exemplo de Derrida não é feliz. Ao se falar em diferença, pressupõe-se uma identidade. Mesmo o “jogo de diferenças” que Saussure propôs como solução para a fala, com vários tipos de fonemas, só é possível porque cada fonema tem uma identidade: ele é o que ele é. Se não é o seu par oposicional, ele não é o seu antitético. Na metáfora, o leitor se depara com um ente como unidade inicial, para algo em que o autor viu uma identificação com outra coisa, uma união daquilo que em si se diferencia. Como é que algo pode ser certo ente e ser algo outro ao mesmo tempo?

Há uma identidade na diferença, seja escrita de um jeito ou de outro: nela mesma está aquilo que ela pretende negar. Derrida achar que a linguística de Saussure podia ser a chave para esse jogo oposicional de fonemas como diferenças era não perceber que já havia uma identidade em cada fonema, que havia uma lógica identitária ao propor pares oposicionais. Derrida não considerou aí a pesquisa feita pelo linguista suíço ao buscar palavras ocultas em textos latinos. Não basta, porém, a caça de acrósticos antigos para achar que se chegou a uma nova chave hermenêutica.

Quando nos diferenciamos de nós mesmos, nosso antigo rosto se torna máscara que não se usa mais. A penúltima que usamos é a mortuária, antes de chegarmos à caveira do ser ou não ser, estar ou não estar, viver ou não. É bastante fácil distinguir o ente de uma cena reproduzida num curto poema e apontar para uma conclusão moral, assim como podemos partir de uma reflexão para depois chegar à sua demonstração, sua “mostração” fática. Difícil é “definir” a sua conjunção.

O problema é que a própria busca de uma definição que conjugue milhares de exemplos, de fulgurações captadas com precisão verbal cirúrgica acaba levando a uma abstração dos casos concretos, em favor

de uma abstração lógica, como as “ideias” na mente divina. Em vez de ir para a frente, regride-se à escolástica medieval. Da qual pode-se não ter boa noção, mas se sabe bem que não se sustenta senão na crença e abdicação da lógica.

### III – MITOLOGIA COMPARADA

**Qual é a “estética” que hoje nos domina? Deve ser a estética dos nossos dominadores, a que mais nos envolve e menos questionamos: temos dificuldades em discernir suas estruturas profundas.<sup>3</sup> Quanto mais a estrutura profunda é a mesma, tanto mais são diversificadas as estruturas de superfície. O “império ianque” se expandiu desde antes da independência de 1776 e controla o Otanistão e adjacências desde 1945. O gesto semântico de sua guerra híbrida é, no âmbito dos signos, o mesmo que é o de sua prática de dominação: a violência como solução dos conflitos (reais ou supostos).**

Mitologia comparada é uma “disciplina” necessária para ampliar o horizonte da razão, mas exatamente por isso não é ensinada no Brasil. Serviria para comparar sistemas míticos diversos e, assim, acabaria desvelando estruturas que dominam as mentes e manipulam os intelectos. Quando se consegue ver a estrutura profunda, deixa-se de ser dominado por ela (ou, então, ao menos se sabe a quem se serve).

Ela não deve ser “disciplina” no sentido de um sistema fechado de conceitos, pois deve ser, sobretudo, uma busca para dentro do sujeito e da cultura. Essa introspecção serve para sair de si. A extrospecção na direção do modo de crer numa época acaba sendo um jeito de se ver, suspender o que nos foi doutrinado. Deve ser, portanto, um percurso por labirintos.

Nos deuses greco-romanos é evidente que são arianos e brancos: correspondiam aos patrícios e não à classe dos escravos, mas não se costuma ver o mais evidente. Os escravos antigos não conseguiram expor abertamente suas críticas. Não havia vaga para Cristo no Parnaso. Num sistema escravista, não se acredita em igualdade social, embora seja mais evidente a sua necessidade. A religião e a arte greco-romana serviam para legitimar a escravidão. O cristianismo deu a escravos e deserdados da terra uma esperança, a promessa de igualdade. Propôs amor e compaixão no lugar da celebração da violência. A estética ianque é o retorno à tese da violência. A justiça americana se baseia no *Antigo Testamento*.

Como os deuses greco-romanos eram antropomórficos e tinham ações e afetos humanos, só se distinguindo por sua suposta imortalidade, a religião servia para se pensar a condição humana, a presença da morte na vida de todos. Havia a crença de que a “sombra” do sujeito iria para os Campos Elísios. Cada morto levava uma moeda debaixo da língua, para pagar o barqueiro. Em Aristófanes, um escravo pergunta se também ele teria a possibilidade de ir para esse lugar, a resposta sarcástica é que, mesmo que tivesse uma “sombra”, não teria dinheiro para o transporte.

Assim como na *Bíblia* a rivalidade entre Caim e Abel no plano humano repete a rivalidade, no plano divino, entre Lúcifer e o próprio Jeová, na tragédia grega a luta entre Édipo e Laio recolocava no plano humano a disputa que marcara três gerações de deuses pelo trono do Olimpo. Nas duas mitologias, o pecado fundamental é desafiar o dono do poder: quem perde é condenado, na *Bíblia*, aos quintos do inferno e, do mais belo dos anjos, aflora o mais feio dos capetas; na mitologia grega, o condenado é deserdado, perde espaço no Olimpo. De Lúcifer, aquele que leva a luz, surge Satanás, condenado a representar o mal onde se crê que essa ficção seja texto sagrado.

---

<sup>3</sup> Kothe, Flávio R. *A narrativa trivial*, Brasília, livro, Editora da UnB, ISBN 85-230-0350-9, 250 páginas, primeira impressão em 1994, segunda em 2007.

Pelos deuses caídos não se tem mais culto. Não há compaixão pelo deserdado.

A finitude do homem se tornou tema central da religião greco-romana. Acreditava-se que os deuses eram imortais, mas de resto eram como os humanos. Nenhum homem ou deus poderia matá-los, mas até um humano podia acertar uma flechada no traseiro de um deus no entrevero da batalha e o fazer disparar para o Olimpo com saltos de sete léguas.

Haver muitos deuses permitia que cada um escolhesse o “santo de sua predileção”. Podia-se ser mais tolerante com deuses alheios do que no mono-teísmo que insistia no seu “único Deus verdadeiro”. Entre os antigos também havia quem não acreditasse nos deuses: era um *poliateísmo*. Platão inventou histórias sobre deuses, fora da mitologia oficial. O cristianismo acabou com o dilema do patriciado antigo: deu uma alma imortal a todos, democratizou o anímico. Nietzsche disse que o cristianismo era platonismo para os pobres.

Zeus chega ao poder destronando Cronos, assim como este havia chegado derrubando o pai, Saturno. Zeus se mantém no Olimpo repelindo o ataque dos filhos. Nos três casos, o filho é incentivado pela mãe a se rebelar contra o pai. Talvez ela quisesse ter mais poder ou quisesse se vingar da prepotência do marido. Hoje, as três deusas poderiam ser denunciadas por delitos na síndrome de alienação parental, mas, sendo divinas, pode-se crer que fugiriam ao poder humano.

Quando isso foi, na tragédia grega, transposto do plano divino ao humano, essa participação ativa da esposa contra o marido desaparece. No caso de Édipo, desaparece a disputa pelo trono, substituída pela caricatura de uma disputa de passagem na estrada. Os humanos se revelam pequenos se comparados com os deuses. Édipo é escolhido rei por mérito, por ser mais inteligente, e não por ter sangue real. Isso parece ser novo, mas só parece, já que só pode ter “mérito” quem tenha “sangue divino”. No cristianismo se banizou o sexo entre divindades e humanos, com exceção de Cristo, que deixou de ser filho do su-

mo-sacerdote Zacarias para ser filho de “Jeová”, com a assessoria de um anjo.

Ao formular o “complexo de Édipo”, caso Freud tivesse levado em conta a estrutura teológica subjacente, deveria ter examinado como um dos pais joga os filhos contra o outro e como há um rancor profundo da esposa contra a dominação patriarcal (da qual ela faz parte). Sófocles, que era sacerdote, foi processado pelos filhos, que queriam impedi-lo de gastar a fortuna. Para se defender, leu diante do tribunal trechos de *Édipo em Colomno*, perguntando se poderia ser considerado insano quem escrevesse algo assim. Venceu a causa.

Electra é a figura ideal de uma filha, como Sófocles talvez não tivesse tido nos próprios filhos. Platão registrou, no início da *República*, que teriam perguntado, no porto de Pireu, a Sófocles como ele, aos 80 anos, se via diante do sexo. O sacerdote teria respondido:

– Desse tirano eu já me livreí.

Em Olímpia, num pequeno museu local, há uma grande escultura do deus Hermes, bem preservada, maravilhosa. O deus aparece nela como digno de ser o mediador entre deuses e homens. Perguntei como a estátua tinha ficado tão bem preservada. O que lá me disseram é que ela tinha sido encontrada enterrada a vários metros de fundura, num local longe de qualquer templo (as colunas estavam com suas partes estendidas no chão, derrubadas por terremotos). A única explicação sensata que os arqueólogos do século XX encontravam é que ela foi enterrada pelos sacerdotes gregos para que não fosse destruída pela horda cristã que avançava por volta do ano 100.

O vencedor da corrida nos jogos em Olímpia tinha direito a uma estátua. Os atletas corriam nus. Como os jogos foram realizados a cada quatro anos durante sete séculos, pode-se fazer a conta de quantas estátuas deveriam estar lá. Para não dizer que tudo foi destruído, havia os pés de uma delas. O cristianismo foi em muitos aspectos um avanço da barbárie. Afinal, o primeiro mandamento de Moisés proibia que

se fizesse arte.

Na mitologia cristã, Cristo aparece, sobretudo, como crucificado. Era a punição para escravos rebeldes, para líderes de povos vencidos. O réu ficava todo pelado, para retirar-lhe a dignidade. Não tinha tanguinha. Ninguém viu, porém, em dois mil anos, uma representação de Cristo com os documentos à mostra.

O que era a pior punição foi transformado em salvação. Houve e há inversão entre fato e símbolo. Alega-se que se propaga a compaixão e o amor, mas o que se mostra é a violência como caminho da salvação. Ir a missas e se confessar não impediu homens católicos de exercer violência (surras, ajoelhar no milho, prisão domiciliar, coação psicológica etc.) contra os filhos e esposas, sem acharem que tivessem feito algo errado.

Numa cena no Evangelho oficial, um soldado romano, vendo Cristo na cruz, diz a ele: “Se és um deus, apeia dessa cruz.” Ele apontava para o fato de que não poderia salvar os outros quem não conseguia salvar sequer a si mesmo. Não era digno de um deus antigo ficar na posição degradada de um torturado. Ao se concentrar na figura do crucificado, a iconografia cristã faz um câmbio na estética: o horrendo se torna central. Propõe a tese do sofrimento como algo que redime, que é divino. Consagra o sadomasoquismo. Gerou-se uma estranha dialética, em que o feio é bonito; a desgraça, salvação; a tortura, forma de amor. Há como que uma perversão dos valores.

Os deuses antigos degradavam o ser humano, pois se distinguiam por serem imortais, o que nós, os mortais, jamais alcançaríamos. O valor da vida era central na teologia antiga. Esses deuses tiveram, como deuses, no entanto, apenas a duração da crença neles. Extinta a crença, morreram os deuses, ficaram estátuas e textos. O cristianismo veio prometendo vida eterna a todos: foi um sucesso. Sua Igreja herdou o Império Romano.

A historiografia insiste na noção de progresso ao longo dos tempos. Ao contrário do que se apregoa, não houve apenas progresso com o monoteísmo ju-

daico-cristão. Pelo primeiro mandamento mosaico (que é falseado na versão cristã), não só os judeus foram proibidos de fazer arte e sim todos os que adotaram os dez mandamentos. O catolicismo, embora se declare monoteísta, é uma forma de politeísmo. Isso gerou uma diversificação icônica, mas sempre dentro do parâmetro instituído pela e na figura de Cristo crucificado.

Quando São Petersburgo se chamava Leningrado, visitei a Catedral de Santo Isaac, cuja cúpula tem mais de 100 metros de altura e que é aberta aos turistas como museu. Do topo interno pendia um pêndulo, que reproduzia no solo o movimento da Terra: demonstrava o princípio do Pêndulo de Foucault. No solo, colocava-se um leve pedaço de madeira, para que se visse melhor como o pêndulo ia se aproximando dele a cada ida e vinda até derrubá-lo. Na última vez que estive lá, a União Soviética não existia mais, o pêndulo tinha sido retirado: a religião havia vencido.

Os comunistas tinham acreditado que a ciência superaria a religião. Era uma forma de crença. Achavam que a história tinha um sentido, o sentido que achavam. O sistema soviético caiu por falta de materialismo, de historicidade, de dialética, de espírito progressista. O que pretendia ser virtude havia se tornado sua negação. A dialética dos fatos foi mais forte do que a dogmática. O comunismo soviético caiu por não ter conseguido fazer as reformas que os chineses conseguiram; não cuidou das demandas do povo, pois a cúpula do partido supunha encarnar a verdade histórica.

No sistema soviético, os preços eram estranhos: havia mercadorias que eram muito baratas, abaixo do seu custo de produção, e outras demasiado caras. A divisão dizia basear-se na distinção feita por Marx entre artigos de necessidade e artigos de luxo, sendo luxo aquilo que a classe operária não podia usar. Essa distinção de meados do século XIX não correspondia mais ao modo de vida dos trabalhadores europeus na segunda metade do século XX. O próprio socialismo deveria acabar com a diferença de consumo entre classes, mas o mantém, baseando-se

nele. Os alemães orientais sabiam o que os parentes ocidentais usavam, quanto tempo de trabalho gastavam para comprar uma tevê colorida ou um carro. Eles tinham de esperar 14 anos para conseguir um carro novo, que já era obsoleto quando encomendado. O sistema é que mostrava assim ser obsoleto.<sup>4</sup>

No regime soviético, havia certo equilíbrio nos salários, mas não se levava em conta a produtividade. Depois de se esforçar por algum tempo, o funcionário ia se acomodando ao desempenho dos colegas, que mais fingiam trabalhar do que faziam, mas se isentavam de críticas. Se o diretor quisesse despedir o relapso, era obrigado a arranjar outro lugar para ele. Por que o outro diretor iria querer assumi-lo? O sistema faliu por querer ser bonzinho e por não saber enfrentar questões cruciais. Quando quis romper com a gerontocracia, era tarde demais, por caminhos errados.

Ficar preso ao horizonte da disputa política ou histórica ignora que o homem não é o centro do universo. Não há centro, pois não há um todo fechado, no formato de uma elipse. Não há também cosmos, como algo sem choques, perfeito.

O homem é um animal metafísico, mas tem medo disso. Ele se preocupa com o que está além do horizonte, quer saber o que ainda não conhece. Teme que o ignoto esconda ameaças. Talvez o *homo sapiens* seja o único ser que tenha preocupações com os espaços siderais e consiga, às vezes, repensar a relação entre entes e ser, entre ser e Ser. Não se pode dizer o Ser por entes, como também não há um ente que seja o ser. O ser não é o Ser. Este não pode ser dito. O que vale em Ser é o risco que o nega.

A pequenez do humano diante da infinitude é tanta que ele povoa essa distância com divindades, obras de arte e espaçonaves. Antes, porém, de se sentir ameaçado pelo nada do além, ele se vê obrigado a correr entre entes bem próximos para sobreviver ou

prefere construir áreas técnicas de conhecimento ou especialidades humanísticas, em que conceitos e estudos povoam o espaço e se encobre a ameaça do além do além, que não se sabe onde vai dar. Refugiar-se entre entes pretende esconder o que não se entende, o que está além do entendimento, mas funda tudo, e não é Deus.

Ao fazer de Cristo o novo rei dos homens e dos deuses menores, o cristianismo seguiu os passos do Olimpo. Deus Pai não é igual a Jeová, pois este não teve filhos nem participou da Paixão, mas ocupa a mesma função de deus principal. Quando Cristo apela por salvação (“Pai, afasta de mim esse cálice”), faz com que o pai (que, sendo todo-poderoso, poderia livrá-los das dores) demonstre que não tinha sentimento paterno e, portanto, tinha de ser apeado do poder. A era cristã se impõe com o destronamento de Jeová e a ascensão de Cristo ao poder supremo. Divide a história ao meio. É a mesma estrutura da mitologia grega.

Quando propõem a Laio, nas *Fenícias* de Eurípidés, que sacrifique o filho para salvar a cidade cercada, ele se recusa não só porque as tropas perderiam seu comandante, mas porque: “Eu não mereceria o nome de pai se permitisse isso.” Os autores do *Novo Testamento* deviam conhecer Eurípidés e fizeram um “canto paralelo”, não como paródia e sim como estilização, uma imitação que pretendia ter um tom mais elevado. Ainda que a Igreja procure apresentar o pai como extremamente compassivo ao sacrificar o próprio filho para a salvação dos homens, isso não se sustenta, pois, sendo poderoso e onisciente, poderia ter imposto alternativas. Os dois últimos milênios provam que a humanidade não está salva. O pão partiu o Senhor que partiu o pão.

O velho Jeová demonstra no Calvário que não representa o valor da compaixão e, de modo sutil, é apeado do poder. Não se mostra digno do cargo, embora se apregoe que o pai mostrou amor aos homens sa-

<sup>4</sup> Kothe, Flávio R. *O Muro*, romance, São Paulo, Editora Scortecci, 400 páginas, ISBN978-85-366-4613-8, 2016.

crificando o próprio filho. O cristianismo aceita que um pai faça isso, como se fosse não só normal e sim divino. Crueldade se torna bondade; indiferença, atenção; sadismo, retidão. Enquanto o filho morre como homem, ressurge dele e nele um novo deus, de uma nova era.

Ao fazer do crucificado o centro de sua iconografia, o cristianismo promoveu o feio ao topo da arte, como se fosse sublime. Um torturado agonizante, incapaz de se salvar, é proposto como salvador de todos. A perversão de valores ecoa na deformação das representações. Como se fosse garantia dos valores, o dólar assinala “*in God we trust*”. Nunca houve nos Estados Unidos um presidente que não se dissesse cristão. A opção do país sempre foi a guerra.

A Justiça americana se funda miticamente no *Antigo Testamento*: olho por olho, dente por dente. Quem mata deve pagar com a própria vida. Existe prisão perpétua. A Justiça brasileira faz de conta que se funda no *Novo Testamento*: quer dar ao criminoso um tempo para refletir sobre os pecados, para que se redima. Ele passa a ter na prisão mais direitos que o cidadão comum: quem olha, de fora, acha que, com as vantagens que usufrui, ele foi para o paraíso, quando de fato está num inferno. Ou seja, o sistema quer mostrar que é compassivo. Promete um percurso de redenção, mas promove cursos de crime.

Há um século, a estética ianque tem propagado nos cinemas, na tevê e na mídia a violência como solução dos conflitos sociais. Isso ecoa no avanço da extrema-direita com apoio popular (USA, Brasil, Argentina, Israel, Holanda, Espanha etc.). Estamos metidos numa guerra híbrida, queiramos ou não. Se os faroestes e filmes policiais ianques viam no soco e no tiro a solução dos problemas, isso tem uma variante soft nas novelas e filmes de detetives europeus (ingleses, franceses, suecos, italianos etc.), em que o investigador busca apontar e prender o criminoso, como se todos os países estivessem sempre em busca da justiça.

Neles todos não se discute a fundo o que seja crime, conflito, motivação. Apenas se detecta o “fato”, já

enquadrado num código penal. A linguagem da televisão e do cinema não permite que se aprofunde a reflexão, pois é uma sequência de falas e cenas, em que não se pode ficar parado, pensando, já que isso se torna muito chato. Os franceses tentaram fazer cinema como teatro filmado, e não deu certo.

Não se quer, no entanto, uma reflexão crítica que questione o que se propõe como bem e mal. Há variantes, não alternativas. Que a violência seja o “gesto semântico” dessa enxurrada de narrativas em vários gêneros e mídias, não significa que ela seja exposta como problema. Ela é o que abre o apetite dos espectadores e prende sua atenção. Isso não destoa da tradição cristã. É uma retomada das lutas de gladiadores no Coliseu.

A insuficiência da imagem visual deveria propiciar que literatura e ensaio assumissem o espaço vazio e produzissem obras densas e longas. Isso não ocorre, não serve para o gosto de um público treinado no soco, no tiro, na perseguição. Não se quer pensar. Já não se pode ter a esperança de que novas gerações façam algo melhor: elas querem espetáculos pirotécnicos. A *pop singer* canta melhor com coxas expostas. Qualquer texto mais longo não tem espaço nos jornais e revistas. Nas redações impera a vontade do dono, com uma série de ditos e interditos sobre os quais nada pode nem deve ser dito.

Se estamos numa guerra híbrida, seria preciso que se colocasse a questão de saber se essa propaganda da violência deve continuar sendo aceita como diversão ou se há um problema político sendo gerado aí. Na corte francesa de Louis XIV, os atores encenavam a peça dirigindo-se ao público: em nenhum momento se perdia a noção de que era uma encenação. A estética americana procura esconder isso e faz de conta que se está mostrando a própria realidade, como se a câmera fosse um deus onisciente. Isso induz a crer que as coisas aconteceram como se mostra. É o modo como o crente lê o seu texto sagrado: como documento de fatos, não como ficção.

Essa estética do crente supõe que o que está sendo contado no texto realmente aconteceu conforme é

relatado: ele é sacralizado para que não se duvide. Não se suspeita que milagres possam ter sido *fake oldies*. Não se desperta a desconfiança de que houve algum desvio, que eventuais fatos tenham sido interpretados de modo a se ajustarem aos interesses da casta sacerdotal e governante. Duvidar da fidedignidade textual deixa de ser questão de hermenêutica para se tornar questão de fé e, daí, de a pessoa ser confiável ou não. Quanto menos se poderia confiar nela, mais se exige que se reverencie.

# A TEIA DA VIDA: RELAÇÕES ECOSSOCIAIS – HUMANOS E NÃO HUMANOS

## THE WEB OF LIFE: ECOSSOCIAL RELATIONS – HUMANS AND NON HUMANS

EUGÊNIO GIOVENARDI<sup>5</sup>

---

Está a desenvolver-se uma nova consciência que vê a terra como um único organismo e reconhece que um organismo em guerra consigo mesmo está condenado. Nós somos um planeta.

(Guy Nancarrow, Eng. Eletrônico, sobre a visão de Carl Sagan)

*We are a part of this nature, as we destroy nature, we destroy ourselves.*

Carl Sagan

### Resumo

Todos os seres vivos, humanos e não humanos, envolvidos na teia da vida que enlaça o planeta Terra, se comunicam uns com outros. As relações ecossociais entre os seres vivos fazem parte da auto-organização da natureza. Romper essas relações ou impor a supremacia da espécie humana sobre o comportamento de vidas não humanas são feitos que podem causar a redução da biodiversidade e a extinção de milhares de outras espécies, inclusive a homo sapiens.

**Palavras-chave:** Teia da vida, sistema, organização, relações ecossociais, desflorestamento, leis ecológicas, política ecológica.

### Abstract

*All live beings, human and non-human, entwined in the web of life that embraces planet Earth, communicate with each other. The “ecossocial” relationships*

*amongst live beings are part of the self-organization of nature. To break these relationships or to impose a supremacy of the human species over the behavior of non-human lives can cause a reduction of biodiversity and the extinction of thousands of other species, including the Homo sapiens.*

**Keywords:** Web of life, system, organization, ecossocial relationships, deforestation, ecological laws, ecological politics.

**Ao perceber a vida, a reação imanente da célula seminal é agarrar-se ao solo e buscar nele a sobrevivência e a reprodução. Ao eclodir o ovo, o nascituro implume pia à espera do alimento que a mãe buscou na fruta ou tirou da terra. As habilidades das aranhas, das térmitas e das formigas se desenvolvem e se aperfeiçoam no estreito contato com os elementos essenciais da natureza. O princípio fundamental da sobrevivência dos seres vivos, estabelecido no funcionamento rotativo da natureza, é que a vida se alimenta de vidas, graças aos elementos de um sistema contínuo de relações que a sustenta com água, solo, ar e o menos mencionado fator essencial - luz/calor. “A luz é fundamental para a natureza. Quase todas as criaturas do planeta dependem de energia solar. A fotossíntese produz açúcar, que dá vida às plantas e, indiretamente, aos seres humanos e animais”, lembra o Engo. Florestal, Peter Wohlleben.**

---

<sup>5</sup> Ecossociólogo, Consultor aposentado da Organização Internacional do Trabalho.

A inteligência, a função perceptiva humana ainda não alcançou a das árvores e dos animais não humanos que coparticipam da regeneração permanente da natureza para sustentação da teia da vida. O poder discricionário da espécie humana de abocanhar os bens naturais e transformá-los em recursos de propriedade individual é um fator de autodestruição por seus efeitos quase incontroláveis. A acumulação de bens de uso, a pressão para distribuí-los à população e a multiplicidade de itens oferecidos correspondem, em grande parte, à diversificação de necessidades dos usuários de produtos e sua capacidade de adquiri-los. Nem todos os usuários de bens consomem todos os itens da oferta, nem mesmo os alimentos, cuja utilização depende de hábitos culturais consolidados ao longo da história de um povo.

Por esse motivo, quanto mais uma população cresce numericamente, em igual proporção estimula a diversificação da oferta e o volume de bens utilizáveis. A relação entre a capacidade de oferta diversificada de bens para atender a uma população crescente, nem sempre é proporcional à demanda aberta, insatisfeita ou inacessível por baixa remuneração, distância ou desconhecimento. Oferta concentrada em setores produtivos contrasta com a dispersão da demanda. O poder econômico da oferta terá sempre o domínio sobre a pressão da demanda com a elevação dos preços dos bens de consumo.

No âmbito da natureza, a pressão do número de usuários sobre os bens disponíveis - alimentos, água, solo, ar, luz/calor - retrai a oferta do sistema natural, pois o tempo da difícil regeneração dos ecossistemas pode decretar a morte em cadeia de espécies vivas. Os bens produzidos pela espécie humana correspondem aos desejos e necessidades sociais e culturais de um povo e se sobrepõem, consciente ou inconscientemente aos impulsos inatos à sobrevivência e reprodução da vida. Os bens ofertados pelo sistema natural se destinam essencialmente à formação e sustentação da teia da vida que une e inter-relaciona todos os seres vivos do planeta. O aumento estimulado de seres vivos pode ser de utilidade econômica para os humanos, mas pode não ser adequado para a sobrevivência de não humanos,

cujo desaparecimento arrastará consigo a espécie humana.

Cientistas nacionais e internacionais, organismos ligados à proteção da riqueza do planeta para a sobrevivência de humanos e não humanos alertam os administradores públicos de todos os países com informações preocupantes e estudos científicos sobre os efeitos desastrosos da ação humana em suas relações sociais e econômicas com a natureza. No Brasil, a Amazônia, a Mata Atlântica e, mais do que nunca, o Cerrado estão na ordem do dia. Relativamente ao Cerrado, os textos da bióloga e professora da Universidade Nacional de Brasília, Mercedes Bustamante (O avanço do desmatamento do Cerrado é alarmante, *Correio Braziliense*, 14.9.2023), do engenheiro florestal Cesar Victor do Espírito Santo (Cerrado: destruição legalizada e incentivada, *Correio Braziliense*, 17.4.2024), dos pesquisadores da Embrapa sobre recursos genéticos e biotecnologia Daniel L. M. Vieira, Bruno M. T. Walter, Marcelo Fragomeni e Aldecir Scariot (Congresso ameaça mais uma vez a Lei de Proteção da Vegetação Nativa, *Correio Braziliense*, 24.3.2024), são exemplos de alertas, de apelo ao princípio da precaução e ao mais acurado conhecimento da auto-organização da natureza para preservar a vida dos seres humanos e não humanos.

Informações e dados que anunciam e demonstram catástrofes provocadas por fenômenos físicos incontroláveis se repetem diariamente, causando sofrimento e mortes em todos os Continentes. O crescimento econômico parece uma lei pétrea do capitalismo. Nos últimos sessenta anos, a população humana mundial passou de 3 bilhões a 8,5 bilhões, prevista a alcançar 10 bilhões no ano 2050. As áreas de produção agrícola e animal se expandiram a ponto de desmatar quase três partes do planeta. A urbanização intensa congrega 4 quintos da população mundial, arrastando consigo novas modalidades de consumo, diversificação da ocupação do solo e uso da água, poluindo rios e mares, solo e ar que todos respiram. Ao supor que a população humana chegue a esse número, somado ao incremento de outras espécies que acompanham as superproduções de safras, quantas estradas se abrirão e mais

veículos circularão, para transportar mercadorias e pessoas, aparelhos elétricos, produtos químicos e plásticos; mais construções, toneladas de lixo despejado, incinerado em aterros. Com maior aumento do comércio global e mais mineração, mais extração de madeira, mais represas para prover água; intensificação da pesca marítima e novas empresas de alimentação animal intensiva chegar-se-á à conclusão de que o planeta se tornou pequeno para prover a demanda de 10 bilhões de humanos e outros tantos não humanos.

O meio urbano e a urbanização desordenada se infiltram como entes dominadores no âmbito do sistema natural. A agressividade na ocupação e uso do solo, a expulsão de habitantes originais humanos e não humanos, a subtração vegetal nativa e a alteração do sistema hídrico reduzem a biodiversidade. A poluição do ar, a queima de combustível fóssil, a oscilação do clima e das temperaturas, a mobilidade de superfície, subterrânea e aérea compelem a população a defender-se diariamente dos efeitos adversos gerados pelo esgotamento dos ecossistemas sobre os quais se constroem as cidades.

O conhecimento da natureza tem se mostrado estrábico, visto com dois olhos em direções diferentes ou distintas. A natureza é um conjunto orgânico cuja auto-organização engloba o nascimento, a sobrevivência e a reprodução de todos os seres vivos, humanos e não humanos. A natureza não prioriza nenhuma espécie viva. Todos os seres vivos fazem parte da teia da vida. Todos dependem de todos e interagem segundo suas necessidades de sobrevivência. A árvore da vida floresce num complexo sistema natural regulado por leis físicas e elementos essenciais: água, solo, ar e luz. Todos os seres vivos estão sentados à mesma mesa e retiram desses elementos essenciais o que e o quanto seja necessário para sua sobrevivência e reprodução segundo a constituição de cada espécie. Os seres não humanos, instintivamente, se submetem aos rigores desse sistema.

Os seres humanos, ao longo da evolução, captaram e desenvolveram práticas para sobreviver e se reproduzir no âmbito desse complexo sistema em que to-

dos os seres vivos dependem dos mesmos elementos essenciais à vida. A passagem da alimentação herbívora para a onívora expandiu sua capacidade cerebral de explorar as riquezas alimentícias do planeta. A expansão da espécie humana sobre todos os Continentes afetou drasticamente o funcionamento e a relação entre os dois elementos essenciais de sobrevivência - água e solo - e provocou a limitação, o confinamento e até a extinção de espécies vivas tanto vegetais quanto animais.

Formularam-se, em pristinas eras, códigos orientadores - Hamurabi, pioneiras leis chinesas e gregas - (1792 - 1750 a.C.) que, milênios mais tarde, em 1948, culminaram na Declaração Universal dos Direitos Humanos, todos dirigidos a orientar e controlar as relações humanas com a natureza. Leis sobre o “Meio Ambiente” que orientam e controlam o comportamento da espécie humana devem basear-se no conhecimento do complexo sistema de relações dos seres vivos da natureza e dos elementos físicos essenciais que o animam. Trata-se, proeminente, de normas orientadoras que integrem o comportamento interativo da espécie humana e suas atividades necessárias à sobrevivência e reprodução, que respeitem o funcionamento da auto-organização da natureza e dos elementos físicos que a sustentam. A integração dentro de um ecossistema significa um estado de bem-estar mútuo para todos os componentes de uma biorregião. “Tornar-se integral significa trabalhar em conjunto de forma harmoniosa, aprimorando e complementando um ao outro, apoiando o florescimento mútuo, respeitando identidades diferentes e fronteiras apropriadas e vivenciando a união na diversidade”, define a socióloga Eileen Crist. (A pobreza de nossa nomenclatura, in Jason W. Moore, antropoceno ou capitaloceno).

O estado brasileiro possui uma das mais completas legislações sobre o meio ambiente. Temos discursos, boas intenções, excelentes profissionais, muito dinheiro. Temos as melhores leis, mais completas, minuciosas, baseadas nos termos da Constituição Federal, com incentivos, créditos, juros baixos, com força e autoridade para se interferir e agir como quiser na auto-organização da natureza, na peculiari-

dade dos biomas e no funcionamento dos ecossistemas. As leis foram compiladas ao longo do tempo, adaptando normas, restringindo ou fomentando atividades econômicas, permitindo ou proibindo a derrubada de florestas, mantendo desconexos os diferentes biomas. O Estado brasileiro não formulou uma política ambiental orgânica que responda ao sistema da auto-organização da natureza e as inter-relações das múltiplas atividades que interferem na regeneração dos ecossistemas. Falta aos integrantes dos três poderes conhecer e aceitar a auto-organização da natureza, refletida nos biomas e ecossistemas, conectados aos fenômenos físicos, para aplicar a legislação em benefício de todos os seres vivos humanos e não humanos.

A legislação brasileira sobre meio ambiente, promulgada pelo Congresso Nacional (2013), compõe sete cadernos ao longo de 1.804 páginas. As leis foram elaboradas para proteger o direito da propriedade aos cidadãos, para produzir alimentos vegetais e animais, para obter benefícios individuais, empresariais e públicos a serem gerados com investimentos financeiros, técnicos, tecnológicos e administrativos. A proteção dos sistemas naturais e a vida de todos os seres vivos humanos e não humanos faz parte das leis mencionadas, sem tolher, no entanto, a liberdade individual ou de grupos de produtores de administrar e usar os elementos da natureza segundo métodos e processos que nem sempre se compatibilizam com a regeneração dos ecossistemas de um bioma. As leis ditas do mercado se sobrepõem às leis ecológicas promulgadas e se estabelecem como poder político-econômico manejado por governos e empresários de países dominantes. O que falta é uma política de relacionamento com a natureza e de preservação da teia de vidas humanas e não humanas que ela gera e alimenta.

A aplicação de uma política ecológica nacional não se limita a um ambiente isolado ou só a uma área degradada. Todas as regiões de um país estão interligadas, são interdependentes e interagem tanto pela ação dos fenômenos físicos, quanto pelo movimento dos seres vivos, humanos e não humanos, que nelas se abrigam, A administração da política

ecológica nacional abrange toda a área que compõe uma unidade sistêmica: biomas, ecossistemas afetados por fenômenos naturais cíclicos e estações meteorológicas sucessivas, chuvosas e secas.

Uma possível proposta de política ecológica, para proteger o funcionamento da auto-organização da natureza, em seus diferentes biomas e múltiplos ecossistemas, se fundamenta em quatro colunas: água, solo, ar, luz/calor. Esses quatro elementos constam do cardápio sazonal que sustenta a sobrevivência e reprodução de todos os seres vivos. Os usuários - humanos e não humanos - que consomem simultânea e cotidianamente todos os itens desse cardápio, estão disseminados pelos quatro cantos de um país e contam-se aos milhões. As cinco gotas diárias que dessedentam um colibri somam-se aos três litros do sapiens e aos 30 litros de um bovino.

O primeiro aspecto a se considerar na condução da política ecológica é o equilíbrio entre a capacidade de oferta dos elementos do cardápio oferecido pela natureza e a demanda necessária dos usuários em consonância às características biológicas de cada espécie viva. O uso desses elementos do cardápio é diretamente proporcional ao crescimento numérico dos usuários. Maior a população, mais intenso é o uso da água e dos outros elementos. A oferta desses elementos é inversamente proporcional à demanda - as populações crescem, a disponibilidade de água diminui. A disponibilidade regular de água contrasta com o uso indiscriminado atemporal pelos usuários com tendência a crescer. Excetuada a espécie humana, os demais usuários são possuídos de um instinto de comedimento que os orienta, segundo sua estrutura biológica, a consumir esses elementos do cardápio na medida das necessidades e de conforto para sobreviver e se reproduzir. A espécie humana, dotada de cérebro capaz de estabelecer diferentes relações entre esses elementos, concebe formas de utilizá-los para suas necessidades, conveniência e conforto. O crescimento reprodutivo de todas as espécies depende da capacidade de suporte da área física, da interação e interdependência de todos os seres vivos, da competição e condições de cooperação entre todos os seres humanos e não humanos

para a continuidade da teia da vida.

Os usuários dos elementos da natureza, seres vivos humanos ou não humanos, se distinguem pela forma de relação que mantêm com eles para sua sobrevivência e reprodução. O uso consuntivo da água é a que se bebe, ou se irriga o solo para produzir mil quilos de um produto, sem que retorne à fonte. O uso regenerativo resulta da função específica das árvores que captam água para seu crescimento, floração e frutificação, ao mesmo tempo, infiltram o excedente no solo recarregando os aquíferos subterrâneos. Os usuários consuntivos podem colaborar com os usuários regenerativos para manutenção dos mananciais e contribuir para a conservação da teia da vida.

Um beija-flor se desidrata com 5 gotas de água por dia, uma pessoa requer 3 litros/dia, um bovino, 30 l/dia. Essas águas não voltam à fonte. Multiplique-se por mil ou por um milhão esses usuários e obtém-se numericamente o impacto sobre a oferta de água num bioma e em seus ecossistemas. Outras finalidades do uso consuntivo da água, por diferentes espécies, mostram a inversa relação entre a oferta e a demanda da água. Um bovino consome, sem repor, 15.000 litros de água para ganhar um quilo de massa orgânica num determinado tempo. Ao alcançar 250 kg, o animal terá consumido 3,750 milhões de litros de água. A produção de um quilograma de soja demanda, sem repor, 1.800 litros, ou ao redor de 6 milhões de litros por hectare ou 600 l/m<sup>2</sup> (produtividade média de 3.400 kg por hectare). O plantio de soja, em 2023, atingiu 21 milhões de hectares. O uso consuntivo de água, somente com o plantio de soja, ultrapassa 128,5 bilhões de metros cúbicos (Soja Embrapa, safra 2022/2023). O plantio de soja se repete a cada ano. A atividade continuada de produção de alimentos pela espécie humana ou a procura de comida por outras espécies afetam diretamente os quatro elementos mencionados, com maior ou menor intensidade, segundo o número de usuários e o volume de produtos requeridos para sua sobrevivência e reprodução.

A produção constante de alimentos, destinados a consumidores humanos e não humanos, implica

em desflorestamento, extinção de espécies regenerativas do ecossistema, desertificação gradativa, mudança estratigráfica do solo, uso de adubo químico, combustível fóssil, venenos que eliminam a vegetação nativa, poluem o ar e as águas profundas e matam insetos que alimentam aves. A produção de bilhões de toneladas de alimentos no curso do ano é diretamente proporcional à demanda do consumo de seres humanos e não humanos em constante crescimento. Em outras palavras, o reino vegetal é invadido pelo reino animal.

O reino vegetal é conformado por árvores grandes e pequenas, arbustos, milhares de espécies vegetais e gramíneas que compõem o colchão do solo, tendo como uma de suas funções captar, deter as águas da chuva e infiltrá-las para carregar os aquíferos. Por vezes, fala-se em reflorestamento pondo ênfase no plantio de milhões de árvores. A vegetação nativa, esquecida e humilhada, é vítima de queimadas arrasadoras. Milhares de espécies de vegetação nativa garantem a conservação dos biomas e os caracterizam. No Brasil, representam 94% da vegetação da Caatinga, 81% do Pantanal, 74% do Pampa, 74% do Cerrado, 14% da Mata Atlântica e 5% da Amazônia. Isto significa que não só as grandes árvores, em quase todos os biomas, são importantes e necessárias à preservação dos mananciais.

A desertificação de um bioma começa com a eliminação da vegetação nativa, segundo estudos de pesquisadores da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa). A retomada da análise do Projeto de Lei (PL) 364/2019, se aprovada, deixará desprotegidos 48 milhões de hectares de vegetação nativa em várias regiões do país (Instituto Sociedade, Produção e Natureza – ISPN). As recentes informações revelam que o desmatamento do Cerrado, em 2023, se acelerou diante das restrições impostas à Amazônia. A produção de soja migrou da Amazônia para o Cerrado. Dos 2.045.000 de km<sup>2</sup> do bioma Cerrado, 899.800 km<sup>2</sup> são atualmente usados, com a subtração da vegetação nativa, para produção agropecuária. O Brasil exporta ao mundo 42% de toda a soja consumida em vários países e 20% da carne, ou seja, bilhões de litros de água embutidos nos produ-

tos exportados a bilhões de consumidores.

Todas as atividades relativas à sustentação e reprodução de todos os seres vivos são realizadas no âmbito da natureza. A relação entre humanos e não humanos se dá no uso e contato com os mesmos elementos: água, solo, ar e luz/calor. Bilhões de seres vivos recorrem diariamente aos bens naturais. A pressão sobre o sistema natural, pela atividade constante dos seres vivos, é incalculável. Os efeitos benéficos e maléficos dessa pressão se revelam ao longo do tempo e da história humana. Há situações irreversíveis, quando a ocupação do planeta supera sua capacidade de responder a todas as demandas necessárias à sustentação da vida.

Um permanente armistício entre os humanos e a natureza é necessário. As normas, a orientação, as leis que conduzem o comportamento dos seres humanos se destinam a estabelecer relações de proteção à natureza e ao uso comedido dos bens disponíveis, para que todos os elementos do sistema natural fortaleçam a teia da vida. Um ambiente utilizado para produção de alimentos ou urbanização não se torna propriedade exclusiva do usuário ou objeto de uso pessoal, individual e discricionário, sem assumir responsabilidade pelos resultados negativos decorrentes dessa atividade humana. O ambiente permanece um espaço coletivo, permeado de relações sociais, de interação e interdependência de todos os seres vivos. É um espaço ecossocial. As relações sociais produzidas num ambiente coletivo armam a teia da vida que liga todos os seres vivos.

A natureza pródiga, embora limitada, oferece os meios suficientes para a sustentação da árvore da vida, desde que se mantenha o equilíbrio entre a demanda e a oferta de bens finitos sujeitos à extinção gradativa. Entre outros resultados negativos desse desequilíbrio, no Brasil, 8 milhões de desempregados dependem da proteção do Estado e de organizações filantrópicas; 21 milhões, com remuneração insuficiente, são protegidos pelo programa social Bolsa Família; 700.000 foram abatidos pela covid/19; 2 milhões foram afetados pelo vírus do mosquito *Aedes aegypti* (dengue) e, em consequência, centenas

morreram. Esse desequilíbrio entre a oferta e uso de bens gratuitos da natureza reflete a relação conturbada entre a espécie humana e a miríade de seres vivos em ambientes degradados. Tudo está pensado como se o solo não acabasse e nele coubesse mais e mais gente, mais e mais bovinos, mais e mais soja; como se as chuvas fossem regulares; ou se as florestas derrubadas crescessem do dia para a noite; ou se o envenenamento dos produtos, do ar e das águas possam ser sustados com alta tecnologia, com o lucro das exportações, com remédios e hospitais.

A natureza e todos os ecossistemas compõem um sistema complexo, cujos elementos se relacionam direta ou indiretamente para cumprir com a finalidade a que se destina. Uma estação de energia elétrica é um sistema. Começa na represa, ou na placa solar, ou na torre eólica, nos geradores de energia e alcança sua finalidade ao acender a luz, ligar a televisão ou fazer funcionar outros aparelhos ligados ao sistema. Se cair um poste, por força de uma tempestade, os geradores param, a luz, a geladeira, a tevê, o rádio, todos se apagam. No ecossistema é a mesma coisa: o desmatamento e o fogo secam as nascentes, poluem o ar, desnudam o solo; a urbanização desordenada altera a morfologia do espaço geográfico, o curso das águas e impermeabiliza o chão. Todos os seres vivos, em maior ou menor intensidade, sofrerão com o racionamento de bens imposto pela natureza, a ponto de causar a morte aos que mais necessitam de água e de alimento.

A irregularidade das chuvas, nos últimos 50 ou 100 anos, se manifesta com maior frequência e intensidade em razão do aquecimento global do planeta acelerado pela mão humana. Por incúria ou ignorância, a espécie humana não se preparou para enfrentar a irregularidade das chuvas. Cidades são inundadas, rios transbordam, moradores, casas, móveis e carros são levados pelas enchentes em todos os Continentes do planeta. A chuva passa e a vida continua como antes no quartel de Abrantes. A responsabilidade é de todos. Não é apostando apenas na aplicação de alta tecnologia, mas com humilde e corajosa compreensão da auto-organização da natureza, para que ela garanta gratuitamente a ar-

mação da teia universal da vida e anime as relações ecossociais entre humanos e não humanos.

## REFERÊNCIAS:

PALMER, Joe A. *Os 50 Grandes ambientalistas: de Buda a Chico Mendes*. São Paulo: Ed. Contexto, SP, 2006.

MOORE, J. W. *Antropoceno ou Capitaloceno: Natureza, história e crise do capitalismo*. São Paulo: Ed. Elefante, 2022.

DRUMMOND, J. Et alii, *História Ambiental: natureza, sociedade, fronteira*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2020.

BERTRAN, Paulo. *História da Terra e do Homem no Planalto Central, Eco-história do Distrito Federal, do Indígena ao Colonizador*. Brasília: Ed. UnB, 2011.

WOHLLEBEN, Peter. *A sabedoria secreta da natureza*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2022.

# ARQUITETURA COMO OBJETO ESTÉTICO

## ARCHITECTURE AS AN AESTHETIC OBJECT

LAURA FROSSARD<sup>6</sup>

### Resumo

Com base nos conceitos de Heidegger proponho a correlação entre o espaço e a arquitetura, e assim, evidenciar a arquitetura como um fazer de significação e pertencimento, de construção da identidade e dignidade do indivíduo, o caráter existencial do espaço e seu papel direto na fundamentação da arquitetura como um fazer de significação.

**Palavras-chave:** Arquitetura, significação, dignidade, identidade e pertencimento.

### Abstract

*Based on Heidegger's concepts, I propose the correlation between space and architecture, and thus, highlight architecture as a process of meaning and belonging, of construction of the individual's identity and dignity, the existential character of space and its direct role in the foundation of architecture as a making of meaning.*

**Keywords:** Architecture, meaning, dignity, identity and belonging.

## O EU COMO PERTENCIMENTO

**A concepção grega do eu se dá como parâmetro e medida, na esfera de pertencimento, em que o homem se insere na região de sua apreensão. Esse “eu” representa uma restrição daquilo que é e está para ele.**

Por meio desse pertencimento a essa esfera, um limite é ao mesmo tempo assumido contra aquilo que não se apresenta. É aqui, portanto, que o si mesmo do homem é definido como o “eu” respectivo por meio da *restrição* ao desvelado circundante. A pertinência restrita à esfera do desvelado constitui concomitantemente o ser si mesmo do homem. É por meio da restrição que o homem se transforma em “eu”, mas não por meio da supressão *de tal ordem* das restrições que o eu que representa a si mesmo se incha e transforma em ponto de medida e em centro de tudo aquilo que é representável. O “eu” é para os gregos o nome para o homem que se insere nessa restrição, e, assim, é junto a si *ele* mesmo (Heidegger, 2014, pg.555).

Heidegger busca o sentido de ser para a materialidade da existência do ente, dando a ela um sentido temporal de pertencimento do ente ao cotidiano que o envolve, em que o ente dá significado ao ser como ser/estar<sup>7</sup> -no-mundo. A significação de sua existência se dá na relação em que o ente cria com os entes à sua volta e assim afirma o seu pertencer, o seu estar-no-mundo.

A busca se desenvolve na tentativa de superação da dualidade metafísica da existência. Ainda dentro da construção eurocêntrica da filosofia moderna, Heidegger procura uma abordagem diferente do que a metafísica tradicional prega, deslocando a essência do ser e das coisas para o mundo transcendente.

Dessa maneira, ser é um conceito universal que não

<sup>6</sup> Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília, mestre em Teoria, História e Crítica, na linha de Estética, Hermenêutica e Semiótica pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília - PPG/FAU-UnB.

<sup>7</sup> “Cabe lembrar que para Heidegger “ser” e “estar” são a mesma coisa, o ser, o ente “é”, e o “é” é porque ele(a) “está” no mundo. Ser e estar são inseparáveis, mas infelizmente na língua portuguesa eles acabaram por nascer separados. O verbo ser (to be) em inglês e em alemão; serve tanto para expressar o “ser” como o verbo “estar”, e o “ser” é descrito como being, o sendo, “o estando, o inacabado; construir é sempre um construindo, um cultivando, um eterno construir, manter.” (Fuão, 2016, pg. 11 e 12.

possui delimitação própria, não pode ser a ele atribuído uma definição derivada de um conceito superior ou não pode ser definido por uma elaboração de conceitos inferiores (Heidegger, 2012, pg. 37). O ser não é um ente, pois ele não se delimita, ser é um conceito de entendimento próprio. Porém todo ente pergunta por um sentido de ser, o próprio ato de se perguntar pelo sentido de ser já é um modo de ser, uma maneira de se ser-no-mundo.

Tomás de Aquino, ao perguntar “o que é a verdade?”, primeiro sugere que verdadeiro é aquilo que é, ou seja, parece ser o ente. Parece que isso corresponderia à concepção aristotélica de que a verdade seria a coisa se mostrando, se desencobrendo. Conceito é, aí, o que se diz sobre uma coisa, uma definição, mas não é bem isso que Aquino pensa.

Para ele, a verdade não pode ser a disposição da coisa. Por que não? Porque esta é cambiante, enquanto a verdade para ele deveria ser eterna, já que repousaria em um mundo de formas eternas criadas por Deus antes mesmo de criar as coisas. As coisas seriam, portanto, mutáveis, mas a verdade não seria. A verdade não pode ser, então, a coisa aparecendo, se mostrando, se desvelando, pois isso muda no tempo (Kothe, 2020, pg. 10 e 11).

A concepção de ser de Heidegger afronta diretamente a tradição metafísica e escolástica de uma verdade absoluta fundada em crença e dogmas. A fundamentação de uma verdade absoluta e imutável baseada na crença monoteísta acarreta um crescente aumento do pensamento totalitarista de compreensão de mundo, realidade que vivemos atualmente. Ainda não se superou a crença do ser superior, apesar das barbáries das ditaduras fascistas vividas ao longo do século XX e das atrocidades cometidas pelo totalitarismo na Segunda Guerra Mundial.

O pensamento totalitário tem fundamento no monoteísmo, pois, ao afirmar que há somente um deus verdadeiro, defendido por quem nele crê e pela Igreja, não pode admitir o caráter temporal e relativo da verdade (Kothe, 2020, pg. 10 e 11).

Para Heidegger, a não conceituação própria do ser não é um esvaziamento do sentido do mesmo, mas uma busca de pôr em liberdade o sentido de ser, de potencializar diferentes formas e possibilidades de se ser/estar-no-mundo. A essência do ser está na sua própria existência, na forma como esse ser expressa e se apropria do seu modo de ser ente no mundo.

Ao perguntar sobre o ser, esse ser se refere ao ser do ente, ente, na concepção de Heidegger, é uma denominação dada a “uma multiplicidade deles e em diversos sentidos. Ente é tudo aquilo de que discorreremos, a que visamos, em relação a que nos comportamos dessa ou daquela maneira; ente é também o que somos e como somos nós mesmos” (Heidegger, 2012, pg. 45).

Para Aquino, “a primeira das coisas criadas é o ser”. Isso pretende ser Platão, mas não é, pois o mundo das ideias é expressamente refutado no final da *República* por Sócrates, que ironicamente havia proposto esse mundo como explicação da identidade das coisas. Embora isso pretenda ser Aristóteles, também não é. Não há um ser antes das coisas. O ser é o ser do ente, não um ser anterior a todos os entes. Aristóteles afirmou que nenhum ente é o ser.

Aquino inverteu isso. Para ele há um ser antes dos entes, que faz com que eles sejam. Isso é idealismo absoluto, não histórico. Não pode haver, portanto, um ser antes dos entes nem entes que não sejam. Eles são o que são porque são, porque estão aí, são decifráveis em sua identidade (Kothe, 2020, pg.11).

O ser do ente se projeta no significado que esse se lhe apresenta no seu cotidiano, no núcleo em que este está inserido, por isso, seu ser é um ser/estar-no-mundo, é habitar, morar, é concretizar a sua existência por meio de uma linguagem. Pertencer a um lugar, a uma função é que lhe dá sentido e identidade em sua existência.

Construir não é um meio para apenas meio, um pré-requisito, ou uma intermediação para estar dentro de casa, ter um teto; ainda que isso seja uma questão óbvia, não é tão óbvia assim. Não é só construindo

que eu moro, ou vivo de fato, ainda que o construir seja inseparável desse morar, e vice-versa. Nesse ponto, exatamente, Heidegger coloca que morar não é simplesmente morar, habitar não é só habitar. Para ele: “viver (habitar)” (Fuão, 2016, pg. 3).

As coisas com as quais o ente se relaciona, que pertencem em seu cotidiano, constituem o lugar do ente e dão abertura para a sua maneira de ser, seu ser-no-mundo.

A essência do ente é ser-no-mundo, é um estar-aí, assim, a essência daquilo que está no mundo, está, porque permanece no tempo, e essa permanência se dá em uma espacialidade, que o ser ocupa, na relação que constrói com os entes do espaço que compõem o seu cotidiano do qual o ente retira o seu significado e sua identidade. A existência se afirma no modo como o ente está-no-mundo, como ele habita, mora, vive.

O espaço é aquilo com que o ente se confronta. Não é uma abstração matemática de medidas e propriedades físicas de um experimento. O espaço é o lugar da existência do ente, em que ele elabora os seus

pensamentos, junto às coisas que o circundam, assim, o espaço é lugar, é significação, ou seja, é a maneira como habitamos o mundo.

Nesse sentido, os lugares é que dão abertura aos espaços. As coisas são lugares, à medida que constroem sentido àquilo que se relaciona com ela. No texto *Construir, Morar (Habitar)*,<sup>8</sup> *Pensar*, Heidegger indica como uma ponte cria estância e circunstância e, assim, surge dela um lugar que abre espaço aos relacionamentos entre as coisas e ao pensar dos entes.

A ponte é, sem dúvida, uma coisa com características próprias. Ela reúne integrando a quadratura<sup>9</sup> de tal modo que lhe propicia estância e circunstância. Mas somente isso que em *si mesmo* é um lugar, pode dar espaço a uma estância e circunstância. O lugar não está simplesmente dado antes da ponte. Sem dúvida, antes da ponte existir, existiam ao longo do rio muitas posições que podem ser ocupadas por alguma coisa. Dentre essas muitas posições, uma pode se tornar um lugar e, isso, *através da ponte*. A ponte não se situa num lugar. É da própria ponte que surge um lugar. A ponte é uma coisa. A ponte reúne integrando a quadratura, mas reúne integrando

---

<sup>8</sup> Ao longo do texto junto ao termo habitar inserimos os termos morar e viver, pois entendemos que esses termos expressão melhor o sentido original trazido por Heidegger de compreensão e copertencimento do mundo através da morada, permanência e construção da realidade que indica o processo de apropriação da existência pelo espaço que constrói e ocupa. Em *Construir, morar, pensar: uma releitura de 'construir, habitar, pensar' (bauen, wohnen, denken)* de Martin Heidegger, 2016, Fuão ressalta: “O verbo *wohnen* na maioria das traduções para o português e espanhol foi traduzido como “habitar”, aqui oportunamente traduzimos o *Wohnen* por outros sinônimos como: morar, viver, residir, sem nos fixar numa só precisamente. Adotei na maioria das vezes a tradução “morar” e ou “viver”; dentre esses vários sentidos, a meu juízo: os que melhor comportam, suportam o sentido poético do que seja *wohnen* para Heidegger.”

<sup>9</sup> O termo quadratura é empregado por Heidegger para indicar aquilo que compõe o mundo no qual o homem habita. Heidegger escreve: “Chamamos quadratura essa simplicidade. Em habitando os mortais são na quadratura. O traço fundamental do habitar é, porém, resguardar. Os mortais habitam resguardando a quadratura em sua essência. De maneira correspondente, o resguardo inerente ao habitar tem quatro faces.” A quadratura é composta pelo céu, a terra, os mortais e o divino. Sobre o divino Heidegger escreve: “Os mortais habitam à medida que guardam os deuses como deuses. Esperando, oferecendo-lhes o inesperado. Aguardam o aceno de sua chegada sem deixar de reconhecer os sinais de suas errâncias não fazem de si mesmo deuses e não cultuam ídolos. No infortúnio, aguardam a fortuna então retraída.” E mais adiante Heidegger conclui: “Salvando a terra, acolhendo o céu, aguardando os deuses, conduzindo os mortais, é assim que acontece propriamente um habitar.” (Heidegger, 2021, pg.130). Logo, na concepção de morada, da forma como se constrói o habitar do homem na terra proposta por Heidegger, ainda se perpetua a ideia de transcendência como um resguardo do essencial.

no modo de proporcionar à quadratura estância e circunstância. A partir dessa circunstância determinam-se os lugares e os caminhos pelos quais se arruma, se dá espaço a um espaço (Heidegger, 2021, pg.121).

O espaço é então uma abertura dada por uma coisa, algo construído ou cultivado pelo ente que lhe dá significação na sua relação com as coisas e com o seu modo de compreender, morar (habitar) o mundo. Esse espaço se abre justamente pela organização que o próprio ente opera, ao construir e delimitar um espaço, assim o ente dá extensão e, ao mesmo tempo, limite à sua maneira de viver, compreender e morar (habitar), pois consegue operar sua existência, dentro de um espaço factual, real e não apenas um espaço de abstração matemática. É a fatualidade do espaço que dá a ele significado, e é nele que se operam os conceitos que dão possibilidade ao pensar.

Trata-se de ver como o *homem* é no espaço. O homem não é no espaço como um corpo [*Körper*]. O homem é no espaço, de modo que ele **arruma** [*einräumen*] o espaço, sempre já instalou espaço. Não por acaso nossa língua fala em ceder espaço [*von einem Einräumen*] quando alguém admite algo, permite um argumento. O homem permite o espaço como **liberando o espaço** [*Räumende*], libertador [*Freigebende*] e arranja a si mesmo e às coisas nesse âmbito livre. O homem não possui corpo algum e não é nenhum corpo [*Körper*], mas vive seu corpo-próprio [*Leib*]. O homem vive [*lebt*] enquanto corporifica [*leibt*] e assim está imiscuído [*eingelassen*] no aberto do espaço e, por meio desse imiscuir-se,

já se detém em relação aos outros homens e às coisas<sup>10</sup>. (Heidegger, 2008, p.19).

Como consequência de sua existência, o homem mora (habita), em habitando constrói lugares, para dar significação, da mesma maneira que constrói a significação das coisas, por meio da linguagem. Tanto a linguagem quanto o construir são a forma como o homem habita o mundo.

Heidegger parte exatamente desta questão da linguagem para pensar o morar, ou seja: ele pensa o habitar desde a questão da linguagem, a linguagem como o lugar do poético que guarda a essência desse morar. Para a ele a linguagem funda o ser, somos o que somos pela linguagem, pensamos o que pensamos através da linguagem, ela determina nosso pensar. Mas também para Heidegger, esse “morar” funda o ser, somos o que somos graças à morada, a moradia, pensamos o que pensamos também através da casa, do lugar, ela também determina nosso pensar. As palavras moldam e direcionam nosso pensar, a casa doméstica e conforma também nosso pensar (Fuão, 2016, pg. 2).

Assim sendo, a essência do ente está na sua própria existência e no significado que ele dá à sua relação com os entes que compõem a sua vida cotidiana. A região, em que o homem está inserido, torna-se traço fundamental de sua essência, morara, habitar e pertencer são, dessa maneira, alicerces do ser do homem.

O próprio pensamento se caracteriza pelo fato de estarmos presentes e deixarmos vigente ao nosso

---

<sup>10</sup> Optei por alterar na tradução original a palavra instala para arruma e a palavra espaçante para liberando espaço, pois entendo que estas traduzem melhor o sentido pretendido por Heidegger para o texto. Segue a tradução original do texto: Trata-se de ver como o *homem* é no espaço. O homem não é no espaço como um corpo [*Körper*]. O homem é no espaço, de modo que ele *instala* [*einräumen*] o espaço, sempre já instalou espaço. Não por acaso nossa língua fala em ceder espaço [*von einem Einräumen*] quando alguém admite algo, permite um argumento. O homem permite o espaço como **espaçante** [*Räumende*], libertador [*Freigebende*] e arranja a si mesmo e às coisas nesse âmbito livre. O homem não possui corpo algum e não é nenhum corpo [*Körper*], mas vive seu corpo-próprio [*Leib*]. O homem vive [*lebt*] enquanto corporifica [*leibt*] e assim está imiscuído [*eingelassen*] no aberto do espaço e, por meio desse imiscuir-se, já detém-se em relação aos outros homens e às coisas.

pensamento aquilo que está presente em nosso entorno, o próprio perceber, como Heidegger destaca no texto “*O que quer dizer pensar?*” faz-se por meio desse estar vigente: “Este perceber que destaca é um re-presentar, no sentido simples, amplo e, ao mesmo tempo, essencial de deixar algo vigente estar e pôr-se diante de nós tal como está e se põe” (Heidegger, 2021, pg.121).

Ao perceber, o estar, como presença e pertencimento, no espaço e no tempo que o ser ocupa, é que ele é capaz de pensar o essencial de seu próprio ser e assim tornar-se disponível à espera necessária para que o pensamento aconteça. Segundo Heidegger, esse perceber das coisas não se dá apenas no sentido de, ao perceber representar a si, ou de si a perceber isoladamente. Se o movimento da percepção se der apenas no sentido de se impor à coisa, transformando-a em objeto da sua própria determinação, o pensamento da própria coisa e da essência do ser se limitam e o pensamento propriamente dito deixa de acontecer. Se o pensamento não superar esse auto-reflexo de si nas coisas e não se deixar aberto à possibilidade e se estar alerta para ir além disso, o pensamento não será dado no ser e, dessa maneira, o ser não será capaz de morar, habitar.

...em nosso tempo, que muito dá a pensar, o que cabe mais cuidadosamente pensar mostra-se no fato de não pensarmos, isto é, de ainda não correspondermos propriamente ao que cuidadosamente cabe pensar. Até agora ainda não nos introduzimos no modo próprio de ser do pensamento para aí habitarmos (Heidegger, 2021, pg.121).

Heidegger, no texto *Construir, morar (habitar)*<sup>1</sup>, *pensar*, define a essência do morar, viver, (habitar) como resguardo, resguardando aquilo que é essencial no ser, que podemos propriamente habitar e, assim, tendo resguardo do que é fundamental à essência do ser, esse pertence, de-mora-se, compreende, mora, habita. Ao morar, habitar e compreender, é que exerce a liberdade, pois a liberdade está no resguardo, pode expressar-se, porque a essência do ser está resguardada.

O indivíduo pode expressar o seu ser em liberdade, ao pertencer, a permanência do morar e compreender o seu espaço torna possível o pensamento livre com abertura do ser em direção ao essencial, sem o aprisionamento da capacidade e da potencialidade do indivíduo como ser.

## O ESPAÇO EXISTENCIAL DO SER

...o que é o espaço?

**Encontramos a primeira discussão tematicamente conduzida [ausgeführte] dessa pergunta no livro IV das preleções aristotélicas sobre a Φύσις. Traduz-se essa palavra grega, de modo bem impreciso, por meio da palavra latina *natura*, natureza. Os gregos pensam os φύσει ὄντα, aquilo que se apresenta a partir da natureza [das von Natur Anwesenden], como aquilo que eclode [aufgeht] a partir de si mesmo e, assim, aparece. Isso que desse modo se apresenta é distinto daquilo que não deve sua presença a Φύσις, mas vem à presença mediante o produzir [Her-stellen] humano. O conhecer-bem [das Sichauskennen] um tal produzir chama-se, em grego, τέχνη. Essa palavra é também o nome grego para a arte. Nossa palavra arte [Kunst] vem de conhecer [Kennen], conhecer bem uma coisa e sua produção. Τέχνη e arte não significam um fazer, e sim um modo de conhecimento. Este, por sua vez, tem para os gregos o traço fundamental do desocultar [entbergen], do apresentar desocultante daquilo que se apresenta [des Vorliegenden]. Aquilo que se apresenta mostrando-se a partir de si mesmo são os corpos (ἴωματα) animados e inanimados. Aquilo que, de modo bastante impreciso, denominamos de espaço é representado a partir da perspectiva dos corpos [Körper] que se apresentam (Heidegger, 2008, p.17).**

O próprio ser/estar-no-mundo, assim como pontuado por Heidegger, exige uma espacialidade, a corporeidade presente no ser e nas coisas, pressupõe um habitar do mundo, um estar no mundo, uma es-

pacialidade concreta, seja ela material ou abstrata, para que se possa ser como existência presente no mundo.

Essa relação de ser com a abertura de espaço, desse estar-aí das coisas, é que abre espaço que dá existência às coisas. Essa abertura de espaço é o que faz possível a significação, pois, dando lugar e abrindo espaço, é que se realiza o sentido da coisa com o mundo e com os que cercam e compõem seu entorno.

A permanência do ser, o estar junto as coisas confere o habitar, para a existência de cada um, a existência é essencialmente espacial, por isso, dá-se, dentro do espaço concreto, onde se efetiva o estar de cada um. A existência só se compreende, a partir de si própria, da sua relação de corporeidade e espacialidade que definem seus próprios limites de compreensão. A relação espacial do ser com as coisas que formam seu mundo, que compõem seu entorno, dão fatualidade à sua existência. Por meio dessas relações ele está no mundo e compreende a si mesmo. Assim, o ser não é uma dimensão externa ao mundo em que habita, ele compõe esse mundo e é formador dos lugares e do espaço em que concretiza sua existência. O espaço não está fora nem dentro dele, mas se forma junto com o ser, sendo assim, uma dimensão ontológica de sua existência e não um *extensio* matemático abstrato.

O “ser” em Heidegger é um geral, um conceito, enquanto o “ente” é o indivíduo “aqui e agora”, o “*Dasein*”, o singular. Seu correlato análogo seria o conceito de espaço e de lugar, o espaço é uma abstração tal qual o ser, e o lugar seria a individualização desse espaço, o lugar único. Para Heidegger o ser é o lugar também, o *Dasein* é inseparável de seu lugar, de seu *topos*. E esse *topos* fala, ele não é inócuo, não um espaço abstrato, mas um vivo e compartilhado com outros seres vivos; ele faz pensar (*denken*); dá o que o que pensar, dá o pensar, faz pensar um determinado pensar. Em Heidegger é o “ente” com todos os seus dramas do dia a dia que interroga o “ser”, interroga sobre sua inevitabilidade ante a morte, assim como o lugar também interroga o ser. O ser no mundo,

esse “estar aqui” é o que angústia, e essa angústia para Heidegger está relacionada a um “não mais nos sentirmos em casa” (Fuão, 2016, pg. 13).

A espacialidade essencial da existência do ser/estar está ligada diretamente com o seu pertencimento, a partir dela se habita o mundo e, não a encontrando, mergulha-se na angústia inerente à condição de existência. Pertencer está na formação de mundo, em que o ser se torna capaz de se resguardar, identificar as suas relações cotidianas e habituais. Assim é capaz de deixar-se aparecer, manifestar-se no mundo como identidade, pode interpretar e criar significação com as suas relações interpessoais e espaciais.

Sendo a espacialidade essencial ao próprio ser, o não pertencimento ou o não se identificar com um lugar provoca a angústia existencial de um confrontar-se com um mundo ao qual não se compreende e com o qual não se identifica, portanto não pertence. Assim, o ser, em confronto com um mundo, no qual não consegue encontrar referências de significação, não consegue identificar um *de onde* ou *para onde* das coisas e de si mesmo, dessa maneira, perde a capacidade de compreensão e interpretação do mundo a sua volta.

Na privação de acolhimento, que se apreende na angústia, o mundo deixa de ser o mundo de construção e identificação do indivíduo e passa a ser o mundo num sentido externo. Esse movimento do ser de retirada do seu próprio mundo permite confrontar-se consigo mesmo, chegar a sua condição mais originária, como uma angústia, um medo, do não pertencimento, que está sempre presente na condição de ser do indivíduo. Porém, na angústia, o indivíduo evidencia, para si mesmo, a sua necessidade primária de estar no mundo, de morar, de habitar e pertencer e, nesse movimento de entrada e saída de seu próprio mundo, consegue buscar um habitar ainda mais originário e próprio de sua existência.

Assim, a condição de habitar no mundo não exclui o sentimento de exílio sempre presente no ser, esse movimento de pertencimento e exílio de seu próprio

mundo é que o faz navegar, em sua existência, na busca de um habitar mais próprio e conectado com seu entorno. Dessa maneira, o indivíduo toma posse de si mesmo, mora em si, efetiva suas próprias vontades e possibilidades, mesmo na angústia da possibilidade de não estar sempre seguro e resguardado no seu habitar.

A existência do ser/estar é espacial em si. Ela se concretiza, em uma espacialidade fatídica, que se traduz para o ser como uma totalidade significativa em que ele compreende o seu mundo e a si mesmo. O espaço, quando tratado de maneira abstrata e externa à existência do ser estando, perde sua significação e neutraliza o mundo e o entorno, no qual está colocado, assim ele se des-mundaniza e se desumaniza, pois perde a capacidade de se compreender e compreender o mundo a sua volta.

O constante processo construção, formação e cultivo que é próprio da condição essencial do ser/estar se materializa e se torna compreensível para ele quando o seu mundo se concretiza nas relações que forma com as coisas e com meio em que vive. Assim, o construir é uma concretização do ser, do entendimento e da compreensão de mundo. É construindo as suas relações com o mundo que o ente se apropria dele.

O mundo, formado na existência do ser, é um congregar de mundos que se co-pertencem e relacionam-se entre si. O mundo se define, a partir desses encontros, que ganham significado e imerso, na sua própria existência, o indivíduo compreende a si mesmo. O encontro provoca a abertura desses significados que aparecem para o ser a partir dos quais interpreta sua existência.

O significado das coisas nos aparece na forma como nos ocupamos delas e não da sua mera presença. Assim, o nosso entorno não se forma apenas pela presença material, mas do que essa presença significa para a nossa existência. É na espacialidade inerente à presença e concretude das coisas que o ser, também essencialmente espacial, forma seu mundo. Pelo mundo, o ser estando se movimenta, cria

significados, identidade e habita o mundo a partir desses significados. É também, a partir desses significados, que as coisas se tornam referências que possibilitam o pertencer e, a partir dos quais, identifica-se a presença do ser, nos diversos mundos criados por ele e para os demais seres, cada um na sua individualidade.

O mover-se, ou seja, o estar aí espacial do ser é indispensável à sua compreensão de mundo. Somente nesse estar, nesse mover-se pelo mundo é que o ser consegue compreender a sua natureza e a natureza dos demais entes e assim diferenciá-las.

Dessa forma, o espaço que o ser percorre e no qual percebe as coisas e a si mesmo não é o espaço cartesiano como *res extensa* de um mundo abstrato de percepção matemática. O espaço percebido e formador do ser e de seu mundo é um espaço de referencialidade e significação, o ser não percorre o espaço apenas pela corporeidade imediata de sua matéria, mas pela presença dos significados que as coisas tomam dentro de seu mundo.

A presença da significação, não necessariamente é física, pode ser mental ou emocional, como uma obra de arte é capaz de fazer, pode ser remetida num espaço por outros elementos que tragam a presença de sua significação, mas é sempre concreta, na formação de mundo do indivíduo pela sua significação adquirida, na sua construção pessoal e na construção do mundo, no qual é parte integrante dele. O ser é presença em seu mundo e não objeto alienado que apenas o observa, por isso, não se pode separá-lo da sua própria formação. A relação aqui pensada já não se dá, em termos de sujeito e objeto, ou de sujeito transcendental de natureza superior que paira sobre um mundo como *res extensa*. Aqui o ser é presença no mundo que se forma dele e com ele, a partir da concretude de significação, que seu mundo adquire.

O espaço se forma, a partir do encontro das coisas, que ganham significação, na reunião que as faz revelar o sentido de mundo para o indivíduo ao qual pertence. Assim, o mundo e o ser se formam mutuamente e, dessa forma, abre-se o espaço existencial

no qual o ser experiencia a sua vivência.

A possibilidade de significação do habitar do ser no mundo é que dá possibilidade de elaboração do mundo como totalidade. As coisas, assim como a natureza, têm sua existência própria independente do ser. Faz-se necessário apontar é como o ser enquanto indivíduo constrói o seu próprio mundo, a partir de sua própria existência. Ele o faz ao dar significação, à medida que abre o seu espaço de vivência, no qual concretiza o seu mundo, revela seu sentido de ser no espaço de sua presença. A partir da experiência de mundo interior, compreende-se e se faz a conexão com o mundo externo como uma totalidade.

O espaço é então percebido pelo pertencimento mútuo das coisas que o compõem e a ele trazem significação. Esse pertencimento se dá a partir de um abrigar, de um estar dentro de uma interioridade recíproca, assim, os objetos alcançam a sua razão de ser e o espaço se organiza e aparece a partir das coisas. Desse modo, revela-se a totalidade e a significação que torna esse espaço significativo e perceptível como lugar ao indivíduo.

O sentido da coisa se revela, não nas suas características evidentes, mas no seu significado adquirido no contexto cotidiano da vida. O ser/estar-no-mundo se concretiza pela relação do ser com o seu mundo cotidiano, com as coisas que compõem o seu entrono e dão ao mundo cotidiano da pessoa humana significação. O mundo apreendido pelo ser humano não é uma totalidade abstrata no espaço, o mundo que compreende a existência do ser está naquilo que habita o mundo junto com ele e que forma o seu, ou os seus lugares no mundo.

O mundo e o si mesmo do ser são uma unidade, só se descobre um “sujeito”, quando se revela a “objetividade” necessariamente espacial e corporal que as coisas possuem, assim, revele-se a sua significação dentro da totalidade do mundo. Tanto o ser quanto as coisas, um perfaz o outro, ou seja, um não se impõe ao outro, eles se fazem juntos, são uma unidade que se organiza, a partir de um espaço, tanto como

corporeidade como quanto organização.

A dimensão espacial, como dimensão existencial do ser, é fundamento para o ser no mundo, tanto como essência como quanto individualidade. Esse ser refere-se às relações criadas espacialmente, para referenciar e percebe-se como subjetividade, pois só se está posto no mundo, quando se habita esse mundo como corporalidade concreta. Assim, as relações de transcendência, ou suas fronteiras de delimitação se dissolvem na concretude das coisas e da existência do ser como agir. Essas relações de transcendência acabam por se traduzir, numa relação de proximidade ou distância entre o ser e as coisas e a maneira como essas relações espaciais se dão, em termos de presença e distância, dentro do mundo que surge, a partir do agir do ser.

## A ARTE COMO ACONTECIMENTO DA VERDADE E ARTE COMO ARQUITETURA

**As coisas, então, por meio de sua relação, organizam e fundam o espaço. A obra de arte, da mesma maneira, é capaz, enquanto permanece como obra de arte, de fundar um espaço, pois se torna referência para a organização e para a ambientação que surge no espaço a partir dela. Ela torna possível a criação de novas relações espaciais e propicia novas possibilidades de mundo, a partir do agir do ser no mundo.**

Se porventura um corpo possui outro corpo a ser-lhe exterior, a envolvê-lo, está ele efetivamente num lugar, e se não tiver, não estará. Esta é, então a razão por que, caso uma determinada coisa se torne água (coisa essa sem possuir nada de si mesma), nessa ocorrência poder-se-ia considerar tal coisa como sendo sem lugar; na verdade, as partes do todo movem-se (isto é, envolvem-se mutuamente), embora, quanto ao todo, se porventura se mover num outro sentido, tal não acontece (Aristóteles, 2023, pg. 126, 212a).

A arte, como fazer humano, é uma forma de insta-

lar, é uma linguagem do habitar humano, assim a obra de arte forma lugares, pois dá espaço, promove abertura para que o pensamento possa estar liberto. Só pode estar liberto, pois foi-lhe concedido um lugar para isso. A liberdade concedida pela abertura que é própria do conceder, ocorre no espaço, formado pela região de encontro, em que se designam os lugares de acontecimento, em que o deixar abrir-se das coisas pode ocorrer.

Quando Hegel insiste na grande diferença de qualidade que uma pequena diferença de número pode constituir, ele já estava questionando a tendência moderna de reduzir o qualitativo ao quantitativo. Ele mostra que iguais quantias não são iguais. Dependem do que está próximo a elas, do sentido que assumem no todo da significação. Uma grande obra de arte decorre de muitos pequenos acertos no todo e em cada detalhe. Seu caráter único, aquilo que a faz ter uma qualidade especial e sugerir algo que somente ela consegue, é construído com muitos detalhes a partir de uma intuição geral, que somente sabe o que ela é à medida que ela vai sendo construída. A obra se obra no autor e faz com que ele seja autor. Não é tanto ele que faz a obra, mas a obra é que o faz, pois ela se perfaz através dele. Ele é o caminho para ela aparecer (Kothe, 2019, p. 10).

Heidegger diz que a obra de arte é onde a verdade acontece, pois, quando a obra é capaz de ser um lugar, ela permite a formação de uma região de encontro, em que há abertura como acontecimento, como um libertar sem limitações e sem impedimentos para o pensar. Na obra de arte, o ser se movimenta, nela o ser se mostra. A obra de arte é capaz de revelar aquilo que foi instaurado pelas coisas.

Heidegger descreve a conexão entre o artista e a obra de arte, como copertinência, em que o artista faz a obra, a obra que o constitui como artista.

O homem não *faz* o espaço; o espaço *também não é nenhum* modo *subjetivo* da intuição; ele também não é nada objetivo como um objeto. O espaço precisa, antes, do homem para espaçar como *espaço*. Essa relação misteriosa, que não apenas toca a vin-

culação do homem com o espaço e com o tempo, mas a vinculação “do Ser com” o homem (acontecimento apropriativo), essa relação é o que se esconde atrás do que nós, apressada e superficialmente, representamos como o mencionado movimento circular ou em círculo quando precisamos determinar a arte a partir do artista e o artista a partir da arte (Heidegger, 2008, p.20).

Se fizermos uma analogia a essa correlação, em termos de arquitetura, podemos especular que o meio construído, que é habitado pelo indivíduo, é feito ou modelado por ele, assim como pelo arquiteto. O primeiro, em seu habitar, morar e organizar de sua vida cotidiana e o segundo pelo planejar por ele, proposto ao definir os caminhos, usos, materiais, iluminação etc., da mesma forma, o meio irá constituir a formação do indivíduo em sua identidade e forma de habitar o mundo.

A arquitetura, então, revela a forma como o ser habita o mundo, como ele organiza e relaciona os seus espaços. Com ela, pode-se interpretar como cada indivíduo se identifica com o seu espaço e como uma cultura organiza e revela as suas relações.

Assim, poder-se-ia fazer um comparativo entre as noções de tempo e espaço, em Kant e em Heidegger. Enquanto Kant classifica o espaço como uma totalidade externa, numa noção abstrata e matemática, Heidegger coloca o espaço como sendo aquele criado da maneira factual pelo movimento e pelo agir do Dasein. De tal modo, o espaço existe por si, sua factualidade é real, porém sua percepção é subjetiva e intimamente ligada a formação da existência do ser, e não abstrata, objetivada e externa como em Kant.

O sentido de verdade, em Heidegger, está profundamente ligado ao lugar do ser, como ente essencialmente espacial. A verdade do ser está intrinsecamente ligada à sua forma de ser no mundo, como ele se movimenta e como age na concretização de sua existência. Assim, o sentido de verdade pertence ao lugar onde o ser realiza sua existência, essa verdade é espacial e temporal, refere-se ao tempo e espaço, assim, ela é relativa e mutante e não absoluta como

se pretende acreditar.

Temos uma circunstância de como a parte se vem a correlacionar com o todo. Por esse motivo, verifica-se um certo contacto entre as coisas, isto é, há uma espécie de conaturalidade, ao tornarem-se ambos num só por geração. É isso o que há a dizer em relação ao lugar, a saber, quanto a existir e àquilo em que consiste (Aristóteles, 2023, pg. 128, 213a).

Os limites definem uma identidade ao lugar. A identidade tanto de um lugar quanto a dos entes que compõem este lugar se dão dentro de um determinado tempo e de um determinado espaço. Essa identidade irá se refletir no habitar do ser e em como ele se relaciona com o lugar construído a partir da sua reunião e dos entes que compõem o lugar.

O ser só é, porque está em si mesmo, ele é necessariamente espacial e sua existência se dá necessariamente em um lugar, num permanecer, em um pertencimento ou na falta dele. Sua existência e o mundo só ganham sentido nesse lugar de existência, por isso, a sua verdade está intimamente ligada ao seu lugar.

A obra de arte é capaz de transformar qualitativamente o espaço, ampliar os seus limites, transformar a realidade de quem ocupa o espaço. A arte é abertura de espaço desvelando seu ser. Ela é capaz de transportar uma realidade externa ao espaço, transformando-o em seu lugar de representação e desvelamento. Assim, por meio da obra de arte, o espaço se torna um lugar propício ao acontecimento da verdade. Esse acontecer se dá justamente pelo fato de se encontrar esse lugar de resguardo onde a obra pode deixar-se acontecer. Acontece, pois tem lugar, cria e transforma o mundo ao encontrar esse lugar de acontecimento, em que o copertencimento entre a obra de arte e o seu lugar de permanência, reciprocamente, concedem significado, criando uma ambiência advinda desse pertencimento.

Uma obra arquitetônica, um templo grego, não copia nada. Ele se ergue simplesmente aí em meio às rochas escarpadas do vale. A obra arquitetônica

envolve a figura do deus e neste velamento a deixa projetar-se no âmbito do recinto sagrado através do pórtico aberto. Graças ao templo o deus se faz presente no templo. Esta presença do deus é em-si o alargamento e a trans-de-limitação do recinto como um recinto sagrado. Todavia o templo e seu recinto não pairam no indeterminado. O templo-obra junta primeiramente e ao mesmo tempo recolhe, em torno de si, a unidade daquelas veredas e referências, nas quais nascimento e morte, maldição e bênção, vitória e ignomínia, perseverança e queda, ganham para o ser humano a configuração de seu destino. A amplitude reinante dessas referências abertas é o mundo deste povo histórico. Somente a partir dele e nele é que retorna a si mesmo para consumir sua vocação (Heidegger, 2010, pg. 101 e 103).

A obra de arte, assim com a obra arquitetônica, instaura, em seu lugar de pertencimento, relações de referência e significação com seu mundo interior engendrado, a partir dela e de seu entorno, na instauração de novos espaços existenciais de significação. O significado está na sua relação original com seu lugar de origem e na relação com os diversos espaços que a partir da obra se instauram. “Ser-obra significa: instalar um mundo” (Heidegger, 2010, p. 109).

A arquitetura, como arte que instala lugares, não é aquela que imita coisas, mas aquela que dá início. Com a definição de seus limites e sua natureza autônoma, dentro da paisagem e entre os homens, a arquitetura inicia a conformação e a significação dos lugares onde se concretiza a existência. A obra arquitetônica constitui-se como referência, a partir da qual se abre um mundo, referenciam-se os caminhos dos indivíduos que, por seu entrono circulam, configuram as vias de uma cidade. A arquitetura faz parte do que caracteriza o reconhecimento de um povo como povo, como se dá sua manifestação cultural e hábitos de vivência. Mesmo um povo nômade organiza sua moradia para lhes prover a segurança do pertencimento e do entendimento do espaço em que habitam, organizam suas tendas com uma determinada organização, demarcam seu lugar transitório de morada e junto a ela organizam seus afazeres, costumes e dão expressão à sua cultura, sua

maneira de viver.

A arquitetura possui um poder conformador de abertura de um novo mundo que nasce a partir da obra arquitetônica. Ela determina o espaço, define o que é aberto e o que é fechado, como se dão as relações entre o mundo interior e o mundo exterior, dá rosto e significado ao lugar e caracteriza um tempo próprio de sua instauração. Esse poder se dá pelas relações de pertencimento da obra com seu lugar, seu tempo e com as pessoas que nela habitam.

Essas relações e essa vontade de habitar, de pertencer se tornam fundamento da existência do indivíduo, pois, em sua condição de ser, está sempre presente a angústia e o estar entre o estranho, isso instiga a busca pela morada, pelo habitual, pelo habitar, uma busca pelo pertencimento, por sentir-se localizado e por possuir referência na estância que é própria de sua existência.

A obra de arte, à sua maneira, abre inauguralmente o ser do sendo. Na obra acontece a abertura inaugural, ou seja, o revelar, ou seja, a verdade do sendo. Na obra de arte a verdade do sendo se põe em obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade (Heidegger, 2010, pg. 95 e 97).

A obra de arte opera o aparecer da coisa como coisa, revela seus significados, suas origens, seu lugar. Assim como Heidegger demonstra, em sua análise da obra de Van Gogh e do templo grego, em *A origem da obra de arte*. A obra de arte permite que se enxergue o mundo como aberto e não apenas o mundo do nosso cotidiano limitado pelas nossas próprias perspectivas, ela abre o mundo e o deixa acontecer para além da limitação da rigorosidade técnica ou da perspectiva pessoal do indivíduo. Ela abre para o próprio indivíduo aquilo que lhe é próprio, mas ele não consegue visualizar quando preso às suas habitualidades. Tem a capacidade de retirar a coisa do mundo do indivíduo e colocar o indivíduo no mundo da coisa, abrindo-lhe novas perspectivas de pensamento, força-lhe a encarar o estranho próprio de sua condição de ser para que possa repensar o seu habitar e o seu cotidiano sob uma nova perspectiva.

A dimensão espacial é fundamento da existência do ente, como materialidade e do ser, como condição primária da angústia e do não pertencimento original à condição de ser. Para que o ser dê significação à estância de sua existência, ele instaura lugares na relação criada pela definição de limites, em que habitam e se configura o seu pertencimento e, ao buscar esse pertencimento constantemente, necessita encarar a angústia e o estranhamento, expressando-os, por meio da obra de arte, para que possa alcançar novas aberturas de espaços no mundo em que amplia suas perspectivas de mundo e de conhecimento para além das suas próprias limitações.

A própria obra de arte amplia-se, ao acontecer como expressão de sua própria verdade, assim, a verdade não é suprema, absoluta e pertencente a uma dimensão acima do alcance dos homens, a verdade é espacial e temporal. A verdade acontece na obra de arte como uma abertura de horizonte que se dá, a partir dela mesma, expande-se, ao alcançar a configuração de lugar e ao impactar as pessoas que residem em sua presença.

O espaço enquanto região compreende o mundo como receptáculo da dimensão do pensamento, com relação entre o ente e as coisas, de maneira a não objetificar e reduzir o significado das coisas, mas, sim, uma relação em que se ganha e se desenvolve significados de pertencimento que contribuem ao habitar do ente no mundo criado por suas relações.

A razão é a capacidade de se contrapor, colocar-se à frente daquilo que forma o todo. Estando-se isolado, não se pode e não se justifica contrapor, pois não há nada além de si, se assim fosse, não haveria de ter razão, nem pensamento, nem individualidade. Ou seja, define-se como identidade, porque se cria relações entre as coisas, o ente e o mundo.

A metafísica busca, por meio de sua maior expressão, a técnica. A técnica é a expressão da busca por uma organização geral do mundo por meio de generalizações e da ocultação das diferentes expressões de pensamento. A razão de ser e a expressão da téc-

nica só são de fato importantes quando cumprem o seu papel como dimensão de contraposição das coisas. Onde ela deve cumprir a função de confrontar, para que se abra espaço para novas relações, onde exista abrangência e não apenas anulação como é utilizada atualmente.

Igualmente, a razão expressa a relação entre os entes, porém ela só se sustenta enquanto razão, quando serve à busca de novas significações, a aberturas de espaços para novas relações. Se for corrompida a restrição de abertura dessas novas relações, a razão torna-se instrumento da negação e da intolerância. Dessa maneira, tanto a razão como qualquer expressão do pensamento do ente ou da essência do ser implicam espaçar, uma abertura de espaço em que há uma espera ativa, um permanecer receptivo que permite o acontecimento das relações entre as coisas e, a partir dessas relações, gera o seu pertencimento ao mundo em que mora, habita. Quando o ser, a partir desse pertencimento, apropriar-se do próprio mundo e abrir novos horizontes de pertencimento pela significação, ele torna-se capaz de morar, habitar.

Não se deixar perecer na escuridão requer um movimento de interiorização, de abertura de um espaço interno de pertencimento a um mundo de significação própria e não generalista, um espaço em que se permite a estância do ser, onde ele mora, reside e habita. Dessa forma, o espaço deixa transparecer sua dimensão existencial, como deve ser compreendida na arquitetura. Arquitetura que se supera não pela superação vazia da técnica, mas por abranger sua posição de arte concretizadora de realidades, realidades que devem se superar, na criação de novas relações de pertencimento e significação, dando expressão ao habitar do ser.

O pensamento tradicional representativo postulado na metafísica gera uma separação e uma dualidade entre homem e mundo. Heidegger volta-se ao pensamento meditativo, em que o mundo é formado não pela oposição, mas pelo relacionamento de proximidade e pertencimento, que se formam entre o ente e as coisas, reflete uma postura ética, em re-

lação à maneira como o homem forma seu morara, seu habitar no mundo junto e entre as coisas e não contra e em oposição a elas. Nessa perspectiva, as relações não são hierarquizadas, mas, sim, colaborativas de mútua dependência, o ser da coisa e o ser do ente coexistem e confirmam a sua existência na relação criada mutuamente entre coisa e ser. Assim, as coisas não se reduzem a objetos da consciência do homem, elas existem por si mesmas e na relação de proximidade, referenciamento e pertencimento que se cria mutuamente entre coisa e ente que forma o mundo no qual o ente e as coisas habitam. Esse mundo é a abertura gerada na reunião da quadratura, em que o homem habita, a abertura é justamente a reunião, o acontecimento apropriativo que reúne as relações formadoras do mundo.

As coisas, assim como o ser, possuem corporalidade, e as relações entre ambos, que dão forma ao mundo, ou o espaço como lugar, tomam corpo por meio da linguagem que revela o significado dessas relações. Essa linguagem pode ser a literatura, tanto como escrita ou como fala, assim como qualquer outra forma de arte seja a música, a pintura, a escultura, a dança e principalmente a arquitetura. Todas as artes são capazes de criar uma ambiência e revelar significado a essas relações, muitas vezes, encobertas numa não obviedade para a vida cotidiana. Porém a arquitetura, nesse cenário, ganha protagonismo, pois ela é a própria matéria-prima de sua arte, a criação de espaços, de mundos de significação, de significação como realidade concreta, nas quais as demais artes vão tomar forma e integrar a vivência do indivíduo como ser, por isso, a primordial importância do entendimento de seu significado existencial, que compõe o próprio ser da arquitetura como arte.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Física**. Tradução e notas Carlos Humberto Gomes. 1ª edição, Coimbra:Ed. Edições 70, 2023. ISBN 978-972-44-2618-1.

AZEVEDO, M. K., & NETO, G. A. R. M. O desenvolvimento do conceito de pulsão de morte na obra de Freud. **Revista Subjetividades**, Fortaleza, v.15, n.1, p.67-75, 2015. <https://doi.org/10.5020/23590777.15.1.67-75>

BARRETTA, J.P.F. O conceito de vivência em Freud e Husserl, **Psicologia USP**, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 47-78, 2010. <https://doi.org/10.1590/S0103-65642010000100004>

BIERI, Andrea. Desinteresse e vontade em Kant, Schopenhauer e Nietzsche. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.84-107, 1998. ISSN 1981-9897.

COLIN, Sílvio. **Processos subjetivos de criação em arquitetura**. Rio de Janeiro: Silvio Vilela Colin, 2019. ISBN 978-65-900846-0-6.

\_\_\_\_\_. **Repensar a arquitetura**. Rio de Janeiro: Silvio Vilela Colin, 2019.

\_\_\_\_\_. **Fundamentos da arquitetura**. Rio de Janeiro: Silvio Vilela Colin, 2019. ISBN 978-65-900846-1-3.

\_\_\_\_\_. **Uma introdução à arquitetura**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2019. ISBN 978-855662-225-9.

COUTINHO, Evaldo. **O Espaço da Arquitetura**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. ISBN: 978-85-27301-66-4.

DESCARTES, René. **Meditações Metafísicas**. Tradução e notas Edson Bini. 1ª edição, São Paulo: Edipro, 2016. ISBN: 978-85-7283-953-2

\_\_\_\_\_. **Discurso sobre o método**. Tradução Paulo M. de Oliveira. 2ª edição, São Paulo: Edipro, 2006. ISBN: 85-7283-458-3.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916), Tradução Paulo César de Souza. Obras Completas volume 12, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ISBN 978-85-359-1606-5.

\_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil**: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920), Tradução Paulo César de Souza. Obras completas volume 14, 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. ISBN: 978-85-359-1613-3.

\_\_\_\_\_. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos** (1920-1923), Tradução Paulo César de Souza. Obras Completas volume 15. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. ISBN: 978-85-359-1871-7.

\_\_\_\_\_. **O eu e o Id, “autobiografia” e outros textos** (1923-1925), Tradução Paulo César de Souza. Obras Completas volume 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. ISBN:978-85-359-1872-4.

FUÃO, Fernando Freitas. Construir, morar, pensar: uma releitura de “construir, habitar, pensar” (bauen, wohnen, denken) de Martin Heidegger. **Revista Estética e Semiótica**, v. 5, n. 2, p.71-82, 2015.

GOMES, Matheus R. A ‘apercepção transcendental’ Kantiana frente ao eu puro Fichteano do criticismo ao idealismo alemão, **Revista Alamedas**, v. 7, n.1, 2019 e-ISSN 1981-0253

GUYER, Paul. Os símbolos da liberdade na estética kantiana. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 9, p. 73-92, oct. 1995. ISSN 0104-6675.

GUZZONI, Ute. A relação entre espaço e a arte no Heidegger tardio. Tradução Alexandre de Oliveira Ferreira. **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 5, p. 48-60, jul 2008.

HEIDEGGER, Martin. CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR. [Bauen, Wohnen, Denken] (1951) **conferência** pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Disponível em: [https://issuu.com/estevaosabatier/docs/heidegger\\_\\_martin\\_\\_](https://issuu.com/estevaosabatier/docs/heidegger__martin__)

construirhabitar

\_\_\_\_\_ **Que é uma coisa?**, Tradução Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 2018. ISBN 978-972-44-2013-4

\_\_\_\_\_ **A origem da obra de arte**, Tradução Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010. ISBN 978-85-62938-03-0.

\_\_\_\_\_ **Nietzsche**, Tradução Marco Antônio Casanova. 2ª edição, Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2014. ISBN:978-85-309-5633-2.

\_\_\_\_\_ **Kant e o problema da metafísica**, Tradução Alexandre Franco de Sá e Marco Antônio Casanova. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Via Verita, 2019. ISBN 978-85-64565-90-6.

\_\_\_\_\_ **O acontecimento apropriativo**, Tradução Marco Antônio Casanova, 1ª edição, Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2013. ISBN 978-85-309-4759-0.

\_\_\_\_\_ **Contribuições à filosofia: do acontecimento apropriador**. Tradução Marco Antônio Casanova; revisão Gabriel Lago Barbosa- 1ª edição – Rio de Janeiro: Via Verita, 2015. ISBN 9788564565258.

\_\_\_\_\_ **Ensaio e conferências**. Tradução Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8ª edição – Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. (Coleção Pensamento Humano). ISBN 978-85-326-2638-7.

\_\_\_\_\_ **Sere verdade**: a questão fundamental da filosofia; da essência da verdade. Tradução Emmanuel Carneiro Leão; revisão da tradução Renato Kirchner, 2ª edição, Petrópolis: Editora Vozes e Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2012. ISBN: 978-85-326-3571-6.

\_\_\_\_\_ Observações sobre Arte – Escultura – Espaço. Tradução Alexandre de Oliveira Ferreira, revisão Marcel Albierto da Silva Santos. **Revista Arte e Filosofia**, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 15-22, jul. 2008.

\_\_\_\_\_ **Coleção Os Pensadores** - Conferências e escritos filosóficos. Tradução e notas Erinaldo Stein, São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. ISBN: 85-13-00905-9.

\_\_\_\_\_ **Identidade e diferença**. Tradução e notas de Erinaldo Stein. 1ª edição Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2018. ISBN: 978-85-326-5792-3.

JUNG, Carl Gustav, **O homem e seus símbolos**, Tradução Maria Licia Pinho. 3ª edição, Rio de Janeiro: Ed. Haper Collins, 2017. ISBN 978-85-69809-63-0.

\_\_\_\_\_ **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11 edição, Petrópolis: Editora Vozes, 2019. ISBN 978-85-326-2354-6

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**, Tradução Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Ícone Editora, 2009. ISBN 978-85-274-1036-6.

\_\_\_\_\_ **Crítica da Razão Pura**, Tradução e Notas de Fernando Costa Mattos. 4ª reimpressão, São Paulo: Editora Vozes, 2018. ISBN 978-85-326-4324-7

\_\_\_\_\_ **Metafísica dos Costumes**, Tradução Bruno Nadai, Diego Kosbiau e Monique Hulshof. 4ª reimpressão, São Paulo: Editora Vozes, 2019. ISBN 978-85-326-4651-4.

\_\_\_\_\_ **Fundamentos da Metafísica dos Costumes**, Tradução de Paulo Quintela. Textos filosóficos 7, Lisboa: Edições 70, 2019. ISBN 978-972-44-1537-6.

KOTHE, Flávio R. **Fundamentos da teoria literária**, 1ª edição. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2019. ISBN 978-85-54150-59-4.

\_\_\_\_\_ Arte, arquitetura e liberdade. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, v. 9, n. 2, p. 8-25, 2019. ISSN 2238-362.

\_\_\_\_\_ A quina de Aquino. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, v. 10, n. 2, p. 9-23, 2020. ISSN 2238-362.

\_\_\_\_\_**A poesia hermética de Paul Celan.** Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2016. ISBN 978-85-230-1178-9.

MARTINS, C. A. Autoconsciência pura, Identidade e existência em Kant. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v.21, n.1, p. 67-89, 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-31731999000100008>

MOOSBURGER, Udo Baldur. A dedução das categorias na primeira edição da crítica da razão pura de Kant. **Dissertatio**: Revista de Filosofia da Universidade Federal do Paraná. v. 37, p.157-179, 2013. DOI: <https://doi.org/10.15210/dissertatio.v37i0.8648>

MOREIRA, Eliana Henriques. Sobre a “superação” da distinção corpo e alma e suas implicações para a arte - uma perspectiva heideggeriana. **ArteFilosofia**, v. 15, edição especial, P. 243-269, 2020. ISSN: 2526-7892, DOI: <http://www.artefilosofia.ufop.br/>

MUSSE, Ricardo. (1997). Diferenças entre as deduções nas duas edições da crítica da razão pura. **Trans/Form/Ação**: Revista De Filosofia Da Unesp, v.20, n.1, 45-55, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-31731997000100003>

NESBITT, Kate. **Uma Nova Agenda Para a Arquitetura.** 1ª edição, São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006. ISBN – 978-85-75035-05-4.

NIETZSCHE, **Nietzsche – Vida e Obra:** Coleção os pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005. ISBN: 85-13-00857-5.

\_\_\_\_\_**A vontade de poder.** Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2008. ISBN: 978-85-85910-96-9.

\_\_\_\_\_**Fragmentos do espólio:** primavera de 1884 a outono de 1885; seleção, tradução e prefácio Flávio R. Kothe. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. ISBN: 978-85-230-1226-7.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci:** Towards a phenomenology of architecture, New York -USA: Rizzoli International Publications, Inc., 1980. ISBN: 0-8478-0287-6.

\_\_\_\_\_**“Heidegger’s Thinking on Architecture.”** **Perspecta**, vol. 20, 1983, pp. 61-68. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1567066>.

PIMENTA, Arlindo Carlos. O tempo em Freud. **Estudos de psicanálise**, Estudos em Psicanálise, Belo Horizonte, n.41, p.59-66, jul. 2014. ISSN 0100-3437

PAULSEN, Friedrich. Kant, o filósofo do protestantismo. **Revista ética e filosofia política.** v. I, n. XXI, jul, 2018. DOI: <https://doi.org/10.34019/2448-2137.2018.26090>

RAWLS, Jonh. **Uma Teoria de Justiça**, Tradução Almiro Piseta e Lenita Maria Rímoli Esteves. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2002. ISBN: 85-336-1630-9

\_\_\_\_\_**História da Filosofia Moral.** Tradução Ana Aguiar Cotrim. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005. ISBN 85-336-2218-X.

SILVA, Hélio Lopes da. A Imaginação na crítica kantiana dos juízos estéticos. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 1, n.1, p. 45-55, 2016. ISSN: 2526-7892 (on-line), ISSN: 1809-8274 (impresso).

SCHILLER, Friedrich. **Cultura estética e liberdade.** Tradução Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009. ISBN 978-85-7715-110-3.

\_\_\_\_\_**A educação estética do homem:** numa série de cartas, Tradução Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1989. [10ª reimpressão, 2017]. ISBN 85-85219-10-6.

SARAMAGO, Ligia. **A “topologia do ser”:** lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2008. ISBN 978-8515-03584-7.

\_\_\_\_\_ Sobre a arte e o espaço de Martin Heidegger.  
**Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 5, p. 61-72, jul  
2008.

TREVISAN, D. K. Estética como 'ciência do sensível'  
em Baumgarten e Kant. **ArteFilosofia**, n. 17, de-  
zembro 2014.

UNWIN, Simon. **A análise da arquitetura**. Tradução  
técnica Alexandre Salvaterra. 3ª edição. Porto Ale-  
gre: Bookman, 2013. ISBN 978-85-65837-76-7.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. Tradução Ma-  
ria Isabel Gaspar, Gaetan Martins de Oliveira. 6ª edi-  
ção. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.  
(Coleção Mundo da Arte). ISBN 978-85-7827-084-1.

# LARES, CELLULARES. SOBRE ARQUITETURA E DOMESTICAÇÃO

LARES, CELLULARES. ABOUT ARCHITECTURE AND DOMESTICATION

FERNANDO FREITAS FUÃO<sup>11</sup>

---

## Resumo

No *oikos*, no *domus*, no culto aos deuses ‘lares’, está enraizada a domesticação, também a ética da hospitalidade, a questão do familiar versus não familiar, temas esses que passam pelo problema milenar e cultural do lar, do culto aos mortos, e posteriormente vão se trasladar ao culto dos monumentos. O artigo mostra ainda como a questão dos mortos foi e continua sendo determinante no processo de domesticação, principalmente na questão da cidade moderna do século XX com Le Corbusier. O artigo busca, ainda, evidenciar a persistência do fogo sagrado, agora não mais através dos deuses lares, dos antepassados; e que esse fogo reunia todos os familiares, e esses escutavam as leis pronunciadas pelos deuses geração após geração. Esse fogo foi substituído na Idade Moderna pelas máquinas – antes no rádio, depois a televisão, hoje o computador e mais enfaticamente sua apoteose nos ‘celulares, os novos deuses celulares da supremacia das individualidades –, e agora nos domesticam de outra forma através do consumo. Finalmente o artigo está baseado em autores como: Fustel de Coulanges, Jean-Claude Schmitt, Jacques Derrida, John Zerzan, Peter Sloterdijk, Hannah Arendt.

**Palavras-chave:** Deuses Lares, Propriedade privada, domesticação, celulares, espectros.

## Abstract

*In the oikos, in the domus, in the cult of the ‘deuses lares’, domestication is rooted, as well as the ethics of hospitality, the question of the familiar versus the unfamiliar, themes that include the ancient and cultural problem of the home, the cult of the dead, and later they will move to the worship of monuments. The article also shows how the issue of the dead was and continues to be decisive in the domestication process, especially in the issue of the modern city in the 20th century with Le Corbusier. The article also seeks to highlight the persistence of the sacred fire, now no longer through the home gods, the ancestors; and that this fire brought together all family members, and they listened to the laws pronounced by the gods generation after generation. This fire was replaced in the Modern Age by machines – before radio, then television, today the computer and most emphatically its apotheosis in cell phones, the new cellular gods of the supremacy of individualities –, and now they domesticate us in another way through consumption. . Finally, the article is based on authors such as: Fustel de Coulanges, Jean-Claude Schmitt, Jacques Derrida, John Zerzan, Peter Sloterdijk, Hannah Arendt*

**Keywords:** Deuses Lares, Private property, domestication, cell phones, specters.

---

<sup>11</sup> Fernando Freitas Fuão é professor titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS. Professor do Programa de pesquisa e pós-graduação em arquitetura (PROPAR), e pesquisador do CNPq Líder do grupo de pesquisa (CNPq): Arquitetura, Derrida e aproximações. [fuao@ufrgs.br](mailto:fuao@ufrgs.br)



Figura 1. Cellulares. Collage. Fernando Fuão. 2020

**Se construíssemos uma História da casa, ainda que fictícia, ela estaria entrecruzada pela história da morte, com a formação da religião, da lei e da propriedade privada. Todos esses temas são atravessados, entretecidos, pelo *domus* e pela domesticação. Na casa dormita o tema da morte, dos fantasmas, dos espíritos e dos espectros que nos assolam até os dias de hoje; mais que isso, do próprio morto que jaz dentro dela. A casa, quando pensamos em sua ancestralidade, sua *arché* – a casa grega e romana ou outras culturas ancestrais –, sempre esteve relacionada à morte; na maioria das vezes, a fixação de um grupo num determinado lugar era determinada pelo ‘enterramento’ de seus antepassados nesse lugar, geração após geração.**

No *oikos*, no *domus*, no culto aos *deuses* ‘*lares*’, está enraizada a domesticação, também a ética da hospitalidade, a questão do familiar versus não familiar, temas esses que passam pelo problema milenar e cultural do lar, do culto aos mortos, e posteriormente vão se trasladar ao culto dos monumentos. Se a familiaridade se alicerça numa certa ‘espera’, na permanência, no sedentarismo, no enraizamento, é porque existiu um trabalho secular de domesticação

sobre essa potência da errância do ser humano.

Fustel de Coulanges (1830-1889), nas primeiras páginas de seu clássico livro *A cidade antiga*, nos adverte que a nossa educação nos obrigou a viver desde a infância na tradição dos gregos e dos romanos, habituou-nos, acostumou-nos a comparar sempre a eles, a julgar nossa história pela deles, fazer nossa história como um adendo da história deles, e até a explicar nossas revoluções pelas deles. De algum modo, tudo está enraizado, fundado enquanto fundação de pedra mesmo nessa longa tradição. Ainda que nada da história dos tempos modernos se pareça com a história antiga Greco-romana, muito de suas leis ainda permanece até os dias de hoje. Como observou Coulanges, existe uma íntima relação entre os juízos e regras antigas do direito privado, assim como das instituições políticas com culto dos *deuses lares* e suas crenças.

O culto aos *deuses lares* nos mostra como se constituíram nas famílias gregas e romanas as regras do casamento, a autoridade paterna, o falocentrismo, a domesticação e o sentido de propriedade privada daquela época, bastante distinto da acepção atual da casa como mercadoria.

Coulanges nos explica detalhadamente sobre a origem e significado da palavra *Lares*, a qual está diretamente associada ao fogo sagrado. Diz ele:

Todas as casas dos gregos ou dos romanos possuíam um altar; neste altar devia haver sempre restos de cinzas e brasas. Era obrigação sagrada do dono de cada casa conservar acesso o fogo, dia e noite. O fogo só deixava de brilhar sobre o altar quando toda família havia morrido; lar extinto, família extinta, eram expressões sinônimas entre os antigos. (...) As almas humanas divinizadas pela morte chamavam os gregos de demônios, ou heróis. Os latinos, por sua vez, as nominavam *lares*, *manes*, *gênios*. (COULANGES, 1981, p.38)

Se o fogo se extinguisse, deixavam de existir os *deuses*, a proteção dada pelos antepassados ao do-

mus<sup>12</sup>. Aqueles a quem os antigos chamavam *deuses lares*, deuses domésticos, eram somente as almas dos mortos, às quais o homem atribuía um poder sobre-humano e divino, e que o cristianismo viria a considerar posteriormente como forma de paganismo. Aquilo a que hoje atribuímos a palavra pagão ou paganismo em nada corresponde ao seu sentido original, que vem do latim *paganus*, que significava somente e tão somente ‘camponês’, uma pessoa “rústica”. Hoje, grosso modo, simplesmente atribuiu-se à crença em vários deuses em oposição ao deus monoteísta do cristianismo; e às vezes até mesmo é confundido com ateísmo.

O sentido de morte que os latinos e ou os gregos tinham era também distinta do que hoje entendemos por mortalidade. A religião dos mortos não se constituía somente por um culto aos mortos, mas também por uma religião ditada pelos mortos, um *nomos* espectral, uma lei que organizava a vida dos vivos. Os deuses lares não eram mortos tal como entendemos hoje, eles não estavam nem mortos nem vivos, continuavam vivendo numa espécie de outra vida enquanto pertencendo à casa e à família, e seu espírito guardava e protegia a família. Não havia nenhuma transcendência desses deuses, não habitavam nenhum lugar transcendente, um outro mundo. Esses mortos pareciam estar mais vivos ainda do que quando vivos, pois, enquanto mortos, ditavam ainda suas leis, sua moral, maldições e conjuros caso não se cumprissem seus desejos ditados enquanto vivos.

Cada família tinha o seu túmulo, onde os mortos repousavam juntos, um após outro. Todos os de mesmo sangue deviam ser enterrados ali, com exclusão de toda e qualquer pessoa de outra família. Ali se celebravam as cerimônias e se festejavam os aniversários. O túmulo estava no próprio seio da família, no centro da casa, mas não longe da porta, a fim de, tanto ao entrar como ao sair de sua casa, encontrarem sempre seus pais, e de que, cada vez que o façam, lhes dirijam uma invocação. (COULANGES,

1981, p.38)

Entretanto, hoje o fogo dentro da casa já não guarda nenhuma relação com nossos antepassados mortos, nem tampouco a fumaça, o espiritual que advém dele. Já não conseguimos ver o fogo que cultuamos na atualidade, ele arde sob outra forma. Segue existindo mitologicamente, mas já não queima e tampouco segue organizando e reunindo nossas vidas em comunidade como antigamente. Esse fogo de hoje é distinto do fogo de antigamente, como diz Coulanges, o fogo que “(...) tinha algo de divino, adoravam-no, prestavam-lhe verdadeiro culto, davam-lhe oferendas: flores, frutas, incenso, vinho. Dirigiam-lhe fervorosas preces para dele conseguirem saúde, riqueza e felicidade.” (COULANGES, 1981, p. 28)

O que chamavam de deuses *lares* era o deus vivo protetor de cada casa e da respectiva família, a linhagem dos antepassados. A cada lar, seus respectivos *lares*. O lar, o fogo sagrado dos mortos, estava no altar, o lugar de adoração, o *lararium*; e o homem nunca saía ou chegava em casa sem antes dirigir uma prece a seus antepassados, a seus deuses. O fogo do lar era a providência da família, se o fogo apagasse, se extinguiu o Deus.

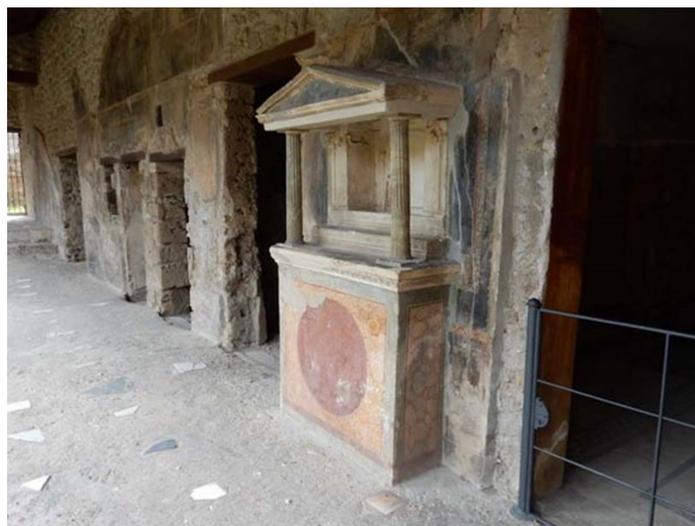


Figura 2. Lararium. Fonte da ilustração: <http://bluesy.eklablog.com/pompei-la-maison-des-amours-dores-a109044478>

<sup>12</sup> Lembrando que tanto a palavra *doméstico* como *domesticação* têm origem na palavra *domus*, que podemos entender também como ‘*du-omo*’, do homem.

Coulanges nos explica ainda que

A alma que não tivesse seu túmulo não teria morada. Era errante. Em vão aspiraria ao repouso que amava, depois das agitações e dos trabalhos desta vida, ficava condenada a errar sempre, sob a forma de larva ou de fantasma, sem jamais parar, sem nunca receber as oferendas e os alimentos de que tanto carecia. Atormentaria então os vivos, enviando-lhes doenças, devastando-lhes as searas, atormentando-os com aparições lúgubres, para desse modo os advertir de que tanto o seu corpo como ela própria queriam sepultura. (COULANGES, 1981, p. 18)

Até hoje tanto na língua espanhola como portuguesa podemos observar esse fenômeno, essa essência na relação com a palavra *hogar*, que em espanhol designa tanto ‘lar’ como lareira, e em português também, na palavra ‘lareira’, que guarda o prefixo ‘lar’; o lugar do fogo dentro da casa, ou mais atualmente: o celular, o lar dentro do bolso, o fogo na palma da mão.

A palavra lar durante muito tempo foi associada ao fogo, aos mortos e aos deuses da família; dessa maneira, devemos sempre distinguir a palavra lar da palavra casa, porque a primeira tem e guarda o passado, os antepassados. Em inglês se diz: ‘*a house is a not a home*’. O lar tem ‘algo a mais’, pois nele crepita o fogo dos antepassados. O culto do fogo sagrado não existiu só na cultura greco-romana, o encontramos igualmente no Oriente como *Agni*<sup>13</sup>.

Coulanges observa que o fogo mantido no lar, para o pensamento dos homens, não é o mesmo fogo da natureza material. O fogo do lar é de natureza inteiramente distinta, é um fogo puro, só podendo ser produzido quando ajudado por certos ritos e por determinadas espécies de madeira. É um fogo casto; a relação sexual, por exemplo, devia ser feita longe de sua presença. O fogo do lar era, pois, uma espécie

de ser moral. Esse fogo ditava também os deveres e vigiava o seu cumprimento.

Explica-nos, ainda, que mais tarde na cultura romana e grega, esse culto ao fogo sagrado, dos deuses lares, deu lugar ao grande culto da deusa *Vesta* (nome grego que designava o altar com o fogo sagrado para os romanos). *Vesta* surge como deusa virgem, não representa nem a fecundidade nem o poder, mas a ordem – não a ordem rigorosa, abstrata matemática, mas sim a ordem moral. Na Grécia, o altar era conhecido como *Héstia*. Grosso modo, quando se estabeleceu o culto à deusa *Héstia*, estabeleceu-se a criação das cidades-estados na Grécia: momento do primeiro intento de unificar todos os distintos cultos dos deuses lares praticados em cada casa numa só chama. Assim, cada cidade-estado grega tinha uma lareira comum com um fogo sagrado no edifício principal, onde os convidados se reuniam oficialmente. E, na fundação de novas colônias, os precursores levavam o fogo sagrado de sua cidade natal para acender o fogo da nova cidade. De maneira similar, quando um casal se unia, a mãe da noiva acendia uma tocha em sua casa e a transportava diante do casal recentemente casado até sua nova casa, para que acendessem a primeira chama em seu lar. Este ato consagrava o novo lar. Portanto, onde quer que um novo casal se aventurasse a estabelecer um novo lar, *Héstia* trazia o fogo sagrado, ligando o lar antigo com o novo.

Já não conseguimos ver o fogo que cultuamos na atualidade, ele arde sob a forma de estranhas lareiras, *larariuns* midiáticos sempre acesos, televisivos, do telejornal ou do *cell-ular* (*cell* em inglês quer dizer cela) sempre ligados à *Matrix*, identificados a cada passo que damos através de seus IP’s e ID’s. Ao ponto de pensarmos que celular sem bateria é celular extinto, perdemos a proteção, esse temor significa que pode ter acontecido algo trágico com seu dono, seu dom.

---

<sup>13</sup> *Agni* é uma divindade hindu, a palavra *agni* em sânscrito para quer dizer “fogo”, e tem a mesma origem do latim *ignis*. Daí *ígneo*, relativo ao fogo, que é de fogo ou a ele se assemelha. Ignição.



Figura 3. Cellulares. Collage. Fernando Fuão. 2020

Os gregos chamavam as almas humanas divinizadas pela morte por Demônios (*daímôn*) e Heróis (semi-deus). Os latinos as chamavam *Lares*, *Manes*, *Penates* e *Gênios*, e tudo se acha confundido, como ressaltou Coulanges.

Devemos entender que aqueles a quem os antigos romanos chamavam *lares* ou heróis nada mais eram que as almas dos mortos a quem os homens atribuíam um poder sobre-humano e divino. A lembrança destes mortos sagrados achava-se sempre ligada ao lar, ao *domus*. Nessa religião, para a família, a presença de um estranho durante seu culto aos mortos perturbava o repouso dos *manes*, dos espíritos da casa. Por essa razão, a lei proibía o estrangeiro também de se aproximar do túmulo. Os romanos escondiam-no no próprio coração da casa, por isso também lhes chamavam ‘deuses ocultos’, ou deuses domésticos, exatamente porque sua prática de culto era literalmente oculta, a portas e janelas fechadas.

O culto dos mortos que representava o culto dos antepassados encontraria eco em versões contempo-

râneas como o culto à História e o culto aos monumentos como desconjuro desses deuses terrenos. Como aparece na obra de Alois Riegl, *O culto moderno dos monumentos*.

Nem sempre ao longo da história da civilização os mortos eram enterrados em cemitérios, por nós conhecido como a casa comum dos mortos. Na Grécia e na Roma antiga, os mortos eram enterrados nas casas de seus familiares, e assim se estabelecia a relação entre o culto dos mortos e a casa.<sup>14</sup> Em cada casa, moravam não só os vivos, mas também os mortos. Esse lar não queria dizer somente a casa física, mas todo espaço e domínio que pudesse abranger – assim como os territórios indígenas antes do estabelecimento dos limites das reservas. Cada casa tinha seus respectivos mortos, nela se realizava uma coabitação incrível física e temporal entre os vivos e os mortos numa sucessão difícil de separá-los; e também dos que estavam para nascer. Daí, como se verá, essa religião dos deuses lares se justificava pela necessidade do nascimento, e pela importância do nascimento do filho homem para que os homens mortos pudessem se perpetuar e seguirem ditando suas leis. Coulanges nos explica como essa questão do tempo se encontra amarrada à questão da geração e da criação:

“(...) lembremo-nos de que entre os antigos não existia ainda a ideia de criação; e, por isso, para os seus homens, o mistério da geração lhes aparecia como aquilo que o mistério da criação hoje pode representar.... Esta religião só podia propagar-se pela geração. O pai dando a vida a seu filho transmitia-lhe, ao mesmo tempo, com a vida, a sua crença, o seu culto, o direito de manter o lar, de oferecer a refeição fúnebre.” (COULANGES, 1981, p. 39)

A condição dessa geração era masculina, ao mesmo tempo *pater* e *frater*, e acabaria resultando no

<sup>14</sup> Uma das primeiras regras do culto dos mortos estava no fato de este apenas poder ser prestado aos parentes de sangue dos mortos. Todo estranho era rigorosamente excluído.

direito privado e na constituição da família, e por isso a recitação do sobrenome da família evocava algumas gerações. A mulher, por exemplo, quando casava era considerada uma ‘estranha’ na família do esposo; para pertencer à família do esposo, ela deveria renunciar o direito ao culto de seus próprios antepassados, de seus pais, avós e bisavós, de seus *lares*, e passar a cultivar o lar, o fogo sagrado da nova família, o lar, os *deuses lares* de seu esposo. Cruelmente, seria ela a responsável que deveria manter a chama acesa dos lares. Diz Coulanges: “Porque a moça não podia adorar o lar do esposo, enquanto seu pai vivo não tivesse desligado do lar paterno.” (COULANGES, 1981, p. 47)

O casamento era o ato através do qual a mulher se desligava quase que por completo da família de seu pai. Ao migrar para o lar de seu marido, o Dom, ela entrava na casa dele, na morada dele, na família dele; enfim, passava a viver a vida dele e seus familiares. Perdia o direito ao culto de seus próprios antepassados. O culto aos *deuses lares* era masculino, falocêntrico, o *pater* e o *frater*, o pai e os irmãos homens; e acabaria resultando, como bem explicou Coulanges, no direito privado, no direito e suas leis de sucessão e herança. Devemos pensar que os familiares da esposa também desejavam que ela saísse de casa, que se casasse o mais rápido possível para gerar um filho homem, nem que fosse para a outra família. A mulher para o culto dos deuses lares se constituía, por um lado, como um fardo e, por outro, uma bênção

como procriadora. O primogênito era o herdeiro de todos os bens; naquela época, a herança não era ainda partilhada; cabia ao filho mais velho gerenciar e cuidar de todos os bens familiares. Somente depois, com a *Lei das Doze Tábuas* e *Código de Solón*, que a herança será passível de ser partilhada, dividida entre os herdeiros, proibida até então pela vigência da religião dos deuses lares, bem como o direito do homem de realizar testamento.<sup>15</sup>

Como bem explicou John Zerzan em seu livro *Patriarquismo, Civilização e as Origens do Gênero*<sup>16</sup>, a civilização é fundamentalmente a história da dominação da natureza e a da mulher. Patriarquismo significa o domínio do homem sobre a mulher e a natureza. As duas instituições – civilização e história – são basicamente sinônimas. O locus da transformação do selvagem para o cultural é o domicílio, onde a mulher se torna progressivamente limitada a seus horizontes de trabalho, e é encarregada dos cuidados da casa.

“Sabemos que a divisão sexual do trabalho conduz à domesticação e à civilização, que, por sua vez, produziu o sistema globalizado de dominação atual. Também parece que a divisão sexual do trabalho, artificialmente imposta, foi a primeira forma e a responsável pela formação daquilo que hoje entendemos como gênero”. (ZERZAN, s.d., p. 3)

---

<sup>15</sup> A velha religião dos Deuses Lares estabelecia diferenças entre o filho primogênito e o segundogênito: o primogênito – diziam os antigos arianos – foi procriado para o cumprimento do dever com os antepassados; os outros nasceram do amor. Por virtude dessa superioridade original, o filho mais velho tinha, depois da morte do pai, o privilégio de presidir a todas as cerimônias do culto doméstico; era esse filho quem oferecia as refeições fúnebres e pronunciava as fórmulas de oração. O primogênito era, pois, como afirmava Coulanges, o herdeiro dos hinos, o continuador do culto, o chefe religioso da família. Da crença derivaria a regra de direito: só o primogênito herdava os bens. O filho mais velho adquire a dívida para com os antepassados; deve, pois, herdar tudo. Isso significava manter o patrimônio coeso assim como a família.

<sup>16</sup> Segundo Zerzan, a filosofia também tem ignorado o vasto reino de sofrimento que tem se desdobrado desde seu início na divisão de trabalho durante seu curso. A filósofa Hélène Cixous, uma das pioneiras feministas da Europa, chamou a história da filosofia de ‘uma rede de sacerdotes’. A mulher continua tão alheia a isso quanto sofre por isso. A mitologia e a religião testificam ao longo da história essa redução da mulher.

Segundo Zerzan, “confinada, senão totalmente pacificada, a mulher é definida como passiva. Assim como a natureza, algo para ser feito produtivo, esperando a fertilização, estimulação externa a ela.” (ZERZAN, s.d. , p. 4)

Devemos atentar que, embora nossa sociedade classista eurocêntrica seja patriarcal em sua constituição, tendo a família paterna como unidade fundamental, muitas sociedades primitivas eram matriarcais, e sua unidade estava constituída pela *gens* materna ou pelo clã materno. No primitivo sistema matriarcal, baseado em princípios comunitários, não existia nenhuma forma de dominação de um sexo sobre o outro, como também, obviamente, não existia um domínio de classe sobre os demais. Outro aspecto da vida primitiva difícil de ser aceito pelos conservadores é o fato de que os povos primitivos não estavam preocupados em saber quem era o pai de cada filho que nascia. Os filhos ainda não eram uma propriedade como os demais artigos de propriedade privada; todos adultos cuidavam de todas as crianças de um modo igual, e não havia, assim como ainda não há em muitas culturas primitivas, a questão do primogênito. Para as crianças, todas as mulheres maiores eram mães, e todos os homens maiores eram irmãos das mães ou tios maternos. Na verdade, em muitas línguas primitivas, a palavra “clã” também é traduzida como ‘maternidade’ ou ‘irmandade’. Se existiu uma sociedade matriarcal, isso se deve ao fato de que todas as mulheres trabalhavam em um regime colaborativo, sem estarem dispersas mesmo após casarem, distintamente do culto aos *deuses lares* em que ela é obrigada a abandonar sua família, seu clã.

Há três coisas que, nos explica Fustel de Coulanges, desde os tempos mais antigos se encontram fundadas e estabelecidas solidamente pelas sociedades gregas e itálicas: a religião doméstica dos deuses *la-*

*res*, a família e o direito da propriedade: três coisas que andavam inseparáveis e que, em termos atuais, corresponderiam à TFP: a tradição, a família e a propriedade.<sup>17</sup>

A ideia de propriedade privada sempre esteve entranhada na própria religião; na Antiguidade, ela estava indissociavelmente amarrada à família e aos seus antepassados, embora aquele conceito de propriedade privada seja completamente distinto do atual, pois aquela morada da família não era passível de venda. O lar, o altar dos deuses lares era o símbolo da vida sedentária, da casa fixada, das fundações. Uma vez assente, nunca mais deveria mudar de lugar. Os Deuses da família queriam ter morada fixa sempre na terra. Assim, o lar, o morto, tomava posse do solo, apossava-se desta parte de terra, que ficaria sendo, assim, sua propriedade. O lugar pertencia-lhe por vida e por morte: era sua propriedade, propriedade não de um homem só, mas de uma família, de um clã, ou de uma tribo cujos membros deveriam vir, um após o outro, geração após geração, morrer ali, guardar-se ali. Para o culto dos deuses lares, o homem ainda não era o dono da terra, mas sim todo o contrário: os homens é que pertenciam à terra.

Essa questão dos mortos e da propriedade sobre a terra não é só pertinente à cultura Greco-romana, mas presente praticamente em todas as culturas ditas ‘primitivas’, ancestrais. Há uma passagem interessante do *Chefe Seattle* na ‘*Carta Resposta do ao Presidente dos Estados Unidos*’, F. Pierce, quando, em 1854, o presidente norte-americano Pierce propôs comprar toda a terra indígena, que ilustra bem essa total inversão da ideia de propriedade. Apresento aqui um breve fragmento dessa carta:

“O ar é precioso para o homem vermelho, pois todas as coisas compartilham o mesmo sopro: o animal, a árvore, o homem, todos compartilham

<sup>17</sup> É importante destacar que Fustel de Coulanges era um adversário declarado da democracia e da república. Fustel era defensor da família, da religião e da propriedade, recusava-se a aceitar o sufrágio universal, que considerou o responsável pelo fim do Império, pela derrota de 1870 e pela Comuna. Era um positivista, considerava que a história é ciência pura, uma ciência como a física ou como a geologia.

o mesmo sopro. Parece que o homem branco não sente o ar que respira. Como um homem agonizante há vários dias, é insensível ao [seu próprio] mau cheiro. Portanto, vamos meditar sobre sua oferta de comprar nossa terra. Se nós a decidirmos aceitar, imporei uma condição: O homem branco deve tratar os animais desta terra como seus irmãos. O que é o homem sem os animais? Se os animais se fossem, o homem morreria de uma grande solidão de espírito. Pois o que ocorre com os animais, breve acontece com o homem. Há uma lição em tudo. Tudo está ligado. Vocês devem ensinar às suas crianças que o solo a seus pés é a cinza de nossos avôs. Para que respeitem a terra, digam a seus filhos que ela foi enriquecida com a vida de nosso povo. Ensinem às suas crianças o que ensinamos às nossas: que a terra é nossa mãe” (CHEFE SEATTLE, s.d., n.p.)

Para a cultura Greco-romana, o lar era coisa sagrada, expressão essa popular, que ainda chegou até os nossos tempos. Abandonar um lar significava abandonar seus Deuses, não significava somente abandonar a família ou a casa, mas também abandonar seus antepassados, sentir-se desterritorializado, um desterrado, um errante.

A família, explica Coulanges, “estava vinculada a esse lar, e este, por sua vez, encontrava-se fortemente ligado ao solo; uma estreita conexão estabelecia-se entre solo e família. Ali deveria ser a sua residência permanente, que nunca pensará deixar, salvo alguma força superior a constranja. Como o lar, a família ocupará sempre esse lugar” (COULANGES, 1981, p. 75); numa coabitação entre vivos e mortos. O lugar pertence-lhe: é sua propriedade, propriedade não de um só homem, mas de uma família, cujos membros devem vir um após outros, nascer e morrer ali. O morto, ao sangrar a terra, ‘consa(n)grava-a’. A terra não podia ser vendida nunca, vender a terra

significava vender seus antepassados, perder toda proteção. Abandonar a terra significava tornar-se um errante, um qualquer, perder sua referência no mundo, seu sentido de existência; a casa era sua querência.

A cultura da Pachamama conseguiu ir mais além na questão dos antepassados, opondo-se basicamente ao falocentrismo greco-romano; para as culturas andinas que permeavam do sul ao norte da Américas, a *Abya Ayla*, a terra era a mãe, a mãe terra em equilíbrio; e todos os seres que participam de seu acolhimento sobre sua superfície, todos que se alimentam do leite sagrado da mãe terra, a água; para o culto da *Pachamama*, são todos irmãos, não só os humanos, mas as plantas, peixes, todos os animais. Por isso jamais a terra poderia ser vendida, como também explicou o chefe *Sioux*: vender a terra é como vender sua mãe.

Enfim, na questão da terra, no solo, na casa, no lar jaz também o tema dos espectros; mais que que isso, na terra está enraizada, encravada a própria morte: é a morte que fundava a casa. Tanto no território como na propriedade em suas fundações e fundamentos estavam os mortos, os antepassados que continuavam vivos mesmo enquanto mortos. Hoje, apenas um contrato de compra e venda e seu respectivo registro.

No início da história da cidade e da casa está essa questão fundamental de ‘pertencimento’. Na antiguidade os homens pertenciam à terra, e a terra não pertencia aos homens; a dita ‘propriedade’ sobre essa terra também pertencia aos mortos, assim os vivos tratavam de adorar a terra e os mortos em simultaneidade. Todos esses temas, segundo Coulanges, estão entrelaçados com família, religião, diria também até mesmo com os princípios da ideologia do comunismo. Friedrich Engels<sup>18</sup>, em *A origem da*

<sup>18</sup> É digno de ressalva que Engels fez referência aos primeiros trabalhos de Coulanges. Os estudos de Marx e Engels sobre a origem da propriedade privada estavam baseados na questão evolucionista das sociedades, e no estudo anterior de Georg Ludwin Maurer, sobre as comunidades germânicas principalmente. Coulanges havia contestado posteriormente os estudos de Maurer sobre a origem da propriedade privada, assim como posteriormente Stedman Jones. Veja-se sobre esse aspecto, Saito, Kohei, *Confining Marx to the nineteenth century on-gareth-stedman Jones*. Em: <https://www.imhojournal.org/articles/confining-marx-to-the-nineteenth-century-on-gareth-stedman-jones/>

*família e da propriedade privada*, no capítulo referente à *Gens* grega (capítulo 5), não se referiu ao culto aos deuses lares, entretanto se refere à *Gens*:

“Pois a *gens* grega tem também os seguintes atributos: Descendência segundo o direito paterno. Proibição do matrimônio dentro da *gens*, excetuado o caso das herdeiras. Essa exceção, tomada um preceito, prova a validade de antiga regra. E esta resulta do princípio geralmente adotado de que a mulher, por seu matrimônio, renunciava aos ritos religiosos de sua *gens* e passava a seguir os de seu marido, na fratria do qual era inscrita”. (ENGELS, 1984, p. 53)

O espectro por tradição é o fundamento do *oikos* e, por correspondência, a economia (*oikonomia*), a lei da partilha da produção do comum e, simultaneamente, o processo de domesticação. Por isso a questão política e a da distribuição da riqueza passarão também pela questão da domesticação, assim como também a lei da hospitalidade que ali aguarda em seu interior sem interior, o hóspede porvir do grupo, clã ou da família.

A casa é o lugar de assentamento ou mesmo da marcação de rotas, quando pensamos em sua ancestralidade, em sua *arché*, por exemplo: da casa grega (*oikos*), ou romana (*domus*), e também em outras culturas ancestrais que sobrevivem até nossos dias como nas culturas indígenas das Américas – na religião da *Pachamama* –, ou até mesmo na dos quilombolas no Brasil. Quase todos foram estabelecidos pelo enterramento de seus antepassados, assim como na Idade Média na Europa se enterravam os padres e bispos dentro da igreja, e os cemitérios faziam parte das igrejas nas laterais.

A terra, a casa, sempre esteve indissociável do sagrado e da morte. A fixação do grupo num determinado lugar era determinada pelo ‘enterramento’ de geração após geração; esse sistema de crenças criava um lugar especial, o lugar do encontro dos vivos com os mortos que ali permaneciam protegendo os vivos, numa coabitação, numa comunidade, numa comum unidade. No culto a *Pachamama*, por exem-

plo, os mortos ainda são enterrados em pequenas casinhas, pequenos túmulos construídos na casa de seus familiares. Agora, veja-se, como poderíamos hoje enterrar nossos mortos em nossas casas, ou dentro dos minúsculos apartamentos. Não enterráramos. Não somente por uma proibição baseada na lei, mas porque para as religiões de origem monoteísta a terra não é o lugar dos mortos, porque a alma transcende e vai para um outro mundo, que não se sabe onde fica.



Figura 4. Cellulares. Collage. Fernando Fuão. 2020

O que Jaques Derrida trouxe de contribuição, entre tantas outras questões que levantou em *Espectros de Marx* (1993) foi a questão de uma *hontologia*, uma espécie de estudo dos fantasmas, dos retornantes, afirmando que, embora mortos, eles continuam muito vivos. Nesse livro, retornava de alguma forma à fenomenologia para trazer o tema dos espectros, sua importância e implicação nos discursos contemporâneos, como o fim da história e, sobretudo, uma revisão dos marxismos desde a ótica dos espectros. Derrida propôs pensarmos uma *hontologia* (com H), ou seja, a palavra remete ao francês *hanter* (assombrar). Uma *hontologia* (*hauntologia*), então, seria o estudo das assombrações, das visitas espectrais, daquilo que retorna sob a forma de herança ou de uma obsessão; uma espécie de “ciência daquilo que retorna”. A *hontologia* seria produzida a partir da lei-

tura dos espectros; diferentemente de uma ontologia (sem H) do ser e sua morada, a *hontologia* não se deixaria mais capturar pelo estatuto do ‘ser’ e do ‘logos’ (ontologia), e sim trataria das aparições, das visitas, das rondas espectrais que habitam de tempos em tempos não só o âmbito político, mas toda a nossa existência, e nem sempre bem-vindas. Quando Derrida abre a questão dos espectros e passa a considerá-los também como um ‘outro’; um outro totalmente diferente está nos induzindo a rever a história, a cidade e a arquitetura pela lógica dos retornantes, está questionando sobretudo a realidade virtual e os espectros políticos, e também o retorno dos fascismos, os espectros não bem-vindos.

A família e seus *deuses lares* fundaram todas as instituições segundo Fustel Coulanges, assim como todo direito privado dos antigos, o direito romano; desse *domus* e *oikos*, a cidade tirou seus princípios, suas leis. Como nos explicou, com outras palavras, também Jean-Claude Schmitt em *Os vivos e os mortos, na sociedade medieval*: “Os mortos, fantasmas e espectros têm apenas a existência que os vivos imaginam para eles. Segundo suas diferenças culturais, suas crenças, sua época, os homens atribuem aos mortos uma vida no além, descrevem os lugares de sua morada e assim representam o que esperam para si próprios”. (SCHMITT, 1999, p.12)

Essa dimensão antropológica e universal do retorno dos mortos, dos retornantes está presente, segundo Schmitt, entre outras, na tradição ocidental desde a antiguidade, na Idade Média e até na contemporaneidade. Para Schmitt as mentalidades não consistem apenas nos estratos antigos e persistentes dos pensamentos e dos comportamentos, mas nas crenças e nas imagens, nas palavras e nos gestos que encontram plenamente seu sentido de atualidade presente e bem viva das relações sociais e da ideologia de uma época, como bem descreve o conteú-

do de seu livro.<sup>19</sup> Por exemplo, a complexa cultura medieval foi herdeira do paganismo greco-romano, do culto dos *Deuses lares*, o culto dos mortos, ou da *gens*, ou ainda, segundo Schmitt, das heranças ‘bárbaras’ revivificadas pelas migrações dos povos germânicos e integradas à cristandade durante o primeiro milênio.

Aquele sentido de propriedade na verdade era uma instituição, segundo Coulanges, que, sem mortos, sem a religião doméstica, não podia existir. “Essa religião prescrevia isolar o domínio e isolar também a sepultura: a vida em comum dos mortos tornava-se, pois, impossível. Não foram as leis, mas a religião, aquilo que primeiramente garantiu o direito de propriedade.” (COULANGES, 1981, p. 69)

Toda essa religião se limitava ao interior da casa, pois o culto não era público, assim o *lararium* nunca estava colocado fora da casa, ou nem mesmo junto à porta externa, donde qualquer estrangeiro pudesse ver com facilidade. Os romanos escondiam-no no próprio coração da casa. A todos esses deuses (*fogo, lares, manes*) chamavam-lhes também ‘deuses ocultos’, ou deuses domésticos, porque sua prática de culto era mesmo oculta. Por isso, ainda hoje encontramos expressões que dizem que a lareira é o coração da casa. Convém lembrar que a casa nunca foi e nunca é o lugar da transparência, mas sim o lugar das práticas veladas e ocultas – tanto é que em português se diz que ‘roupa suja se lava em casa’. A transparência e a cristalinidade de nossas casas modernas estão diretamente associadas ao desconjuro dos antepassados e dos novos espectros, fantasmas, espíritos fabricados pela modernidade. Mas essa transparência é mais uma ilusão. Nas cidades árabes, por exemplo, ou nas cidades da Andaluzia, é tudo ao contrário de hoje: as casas, em sua maioria, não têm muitas janelas para a rua, exceto as de dois pisos; elas ainda guardam a ideia de uma casa

---

<sup>19</sup> O livro basicamente trata do funcionamento social da memória dos mortos na época medieval. Mais exatamente, se ele se volta a esse grande tema de história que constitui a memória das sociedades, para interessar-se principalmente por seu aparente avesso, a uma só vez a necessidade do esquecimento e o que se opõe ao esquecimento.

oculta, voltada para si mesma, e sua abertura e relação com o cosmo se dá através do pátio interno, da ‘clareira’, em contraposição às casas modernas, cujas fachadas se assemelham a vitrines, um lugar de exibição. Esse oculto será justamente algo relacionado não só ao reprimido, corroborando Freud, mas também àquilo mais íntimo (*in-timus*) que deve ser preservado, guardado. A intimidade, o recolhimento.

Le Corbusier havia observado a dificuldade da desconstrução dos mitos contidos na casa, no lar, que persistiam ainda no início do século XX, e, pela terminologia empregada em seu livro *Vers une architecture*, ele conhecia bem os estudos Fustel de Coulanges historiador francês e professor da Sorbone (1879), sobretudo *A cidade Antiga* (1864); assim comenta Le Corbusier:

“...os homens vivem em casas velhas e ainda não pensaram em construir casas para si. Gostam muito do próprio abrigo, desde os tempos imemoriais. Tanto e tão fortemente que estabeleceram o culto sagrado da casa. Um teto! Outros deuses lares. As religiões são fundadas sobre dogmas; as civilizações mudaram, as religiões desmoronam apodrecidas. As casas não mudaram. A religião das casas permanece idêntica há séculos. A casa desabará” (LE CORBUSIER, 1983, p. 5)

“os engenheiros constroem os instrumentos de seu tempo. Tudo, salvo as casas e alcovas apodrecidas” (LE CORBUSIER, 1983, p. 6)

Em realidade, a modernidade se caracterizará pelo exorcismo dos espectros e fantasmas contidos nas casas até o final do século XIX e ainda no início do século XX. Os espectros dos antepassados estavam impregnados nas paredes, nos móveis, nas pinturas e retratos pendurados nas paredes, no próprio chei-

ro da casa, na tradição de conservação do passado. Para os modernos, assim como para o materialismo histórico, era preciso se desfazer de quase tudo que era antigo, desfazer-se dos móveis ‘pesados’ que pertenciam aos antepassados, trocá-los por novos e funcionais, livrar-se do peso do pensar dos antepassados. A modernidade literalmente expulsa a morte de dentro de casa, despeja o morto para fora, para um lugar distante, expurga a prática de velar o morto dentro da própria casa; retira antecipadamente o moribundo de dentro de casa, colocando-o no hospital ou no asilo para que não morra em casa.<sup>20</sup>

Não só o moribundo, mas o próprio nascer da vida também será retirado de casa. Como bem explicou Silvia Federici em seu livro *O Calibã e a bruxa*, os médicos, todos homens, se atravessaram no nascimento da vida, apossando-se do nascimento, fazendo o que outrora os homens normais não podiam fazer: o controle da vida. Esse trabalho, ao longo dos séculos, sempre foi realizado pelas parteiras e as mulheres amigas numa rede de colaboração histórica; convém lembrar que a palavra parteira vem de parto, que vem do latim *parere*, que quer dizer dar a luz, logo as parteiras são aquelas que fornecem a luz, iluminam a chegada do que está vindo.

Assim, entre tantos outros fatores, a modernidade criou uma cisão na continuidade da vida das gerações, dentro dessas antigas casas, dentro dessas antigas comunidades. A modernidade é antes de nada fragmentação, e teve por alvo a desintegração da família antiga, o loteamento da terra e o patrimônio, dividindo o máximo possível a ponto de tornar irrelevante, transformando tudo em mercadoria, inclusive o próprio morto.

O verdadeiro significado de família na antiguidade se expandia para além dos laços de consanguinidade, constituía-se como família tudo o que estava ao seu redor como propriedade: designava o campo, a

<sup>20</sup> Esse tema abordei no ensaio *O desconjuro moderno*. Fuão, Fernando. Em: Fuão, F. (org.) *Desconjuro Moderno*. Porto Alegre. UFRGS. 2020

casa, o dinheiro e os escravos. Entretanto, cabe ainda uma ressalva, essa ‘propriedade’ nunca era vista como literalmente ligada à família; a família é que estava ligada ao lar, e o lar ligado à terra. O homem era quem passava e morria, e casa e a terra ficavam. Mas não se pode esquecer que essa *gens*, essa religião dos *deuses lares* era um patriarcado grego latino dessa terra e dessa casa – diferentemente de alguns povos primitivos da América para quem a terra é comunal, e a família é a grande família que vive num lugar comum.

Na antiguidade e ainda hoje, felizmente, para alguns povos e pessoas, é a terra que tem a propriedade sobre os homens, sobre aquele que habita a casa, o lar. Assim como a casa que passa de geração a geração é quem tem a propriedade dos familiares que por ali passam e desaparecem. Difícil é entender isso hoje. A esfera doméstica residia originalmente no fato de ser o lar, preservar os mortos para que pudessem continuar vivendo. Como explica Hannah Arendt em *A condição humana*:

O caráter sagrado dessa privacidade assemelhava-se ao caráter sagrado do oculto, ou seja, do nascimento e da morte, o começo e o fim dos mortais que, como todas as criaturas vivas, surgem e retornam às trevas de onde vieram.” (ARENDR, 1980, p. 32)

A feição não-privativa da esfera do doméstico residia originalmente no fato de ser o lar a esfera do nascimento e da morte, que devia ser escondida da esfera pública por abrigar coisas ocultas aos olhos humanos e impenetráveis ao conhecimento humano.” (ARENDR, 1980, p.72)

“Não só interior desta esfera que permanece oculta e sem significado público, mas a sua aparência externa é importante também para a cidade, e surge na esfera da cidade sob a forma de limites entre uma casa e outra. A lei era originalmente identificada com essa linha divisória que, em tempos antigos, era ainda na verdade um espaço, uma espécie de terra de ninguém entre o privado e o público, abrigando e protegendo ambas as esferas e ao mesmo tempo se-

parando-as uma da outra.” (ARENDR, 1980, p.73)

Arendt também observou a duplicação que se gerou a partir do surgimento da cidade-estado.

Segundo o pensamento grego, a capacidade humana de organização política não apenas difere, mas é diretamente oposta a essa associação natural cujo centro é constituído pela casa (*oikia*) e pela família. O surgimento da cidade-estado significava que o homem recebera, além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*).” (ARENDR, 1980, p. 33)

Contudo, a antiga santidade do lar, embora muito mais pronunciada na Grécia clássica que na Roma antiga, jamais foi inteiramente esquecida. O que impediu que a polis violasse as vidas privadas dos seus cidadãos e a fez ver como sagrados foram os limites que cercavam cada propriedade privada tal como a concebemos, mas o fato de que, sem ser dono de sua casa, o homem não podia participar dos negócios do mundo porque não tinha nele lugar algum que lhe pertencesse.” (ARENDR, 1980, p. 39)

Arendt nos explica, ainda, que a palavra *nomos*, lei, vem de *nemein*, que significa distribuir, dividir, separar, possuir (o que foi distribuído) e habitar. Uma combinação de lei e de uma espécie de ‘muro’ que divide. A palavra *nomos* é bem evidente num fragmento de Heráclito: ‘o povo deve lutar pela lei como por um muro’. Ou seja, por sua divisão. Tanto o muro como a lei têm a função de dividir e separar – e, às vezes, unir. Entretanto, a palavra romana *lexi* tem significado inteiramente diferente: indica uma relação formal entre as pessoas, não um muro que as separa.

Essa lei de caráter mural era sagrada, mas só o recinto delimitado pelo muro era político. Sem ela, seria tão impossível haver uma esfera política como existir uma propriedade sem uma cerca

que a confinasse: a primeira resguardava e continha a vida política, enquanto a outra abrigava e protegia o processo biológico vital da família.” (ARENDR, 1980, p. 75)

A privacidade era como que o outro lado escuro e oculto da esfera pública; ser político significa atingir a mais alta possibilidade da existência humana; mas não possuir um lugar próprio e privado (como no caso do escravo) significava deixar de ser humano.” (ARENDR, 1980, p. 75)

Para Arendt, o totalitarismo requer o isolamento e desenraizamento, baseado no terror e na ideologia; o isolamento destrói a capacidade política, a faculdade de agir; ele é a base de toda tirania, mas não atinge, entretanto, a esfera privada. Não ter raízes significa não ter no mundo um lugar reconhecido e garantido pelos outros; ser supérfluo significa não pertencer ao mundo de forma alguma.

A religião dos mortos não era só um culto aos mortos, mas simultaneamente uma religião dos vivos, um *nomos*, uma lei que organizava a vida dos vivos. E a linha que dividia o público e o privado era exatamente essa linha da vida, analogamente, âmbito do público, a linha da morte, entre o meu oculto e o outro oculto. Não é o privado que está no âmbito do público, tampouco seu inverso, mas uma relação que parte do oculto, sempre da casa e dos mortos. Essa linha, esse traço, similar a uma representação, munia o mundo dos vivos e dos mortos, mas também separava o privado e o público.

O que oculta a casa? Senão sua própria condição de oculta, de um segredo, de um recolhimento de uma espécie de esconderijo? Que oculta a casa? O que arasta, senão o mistério do início da vida e a morte. A casa, o lar era sempre uma espécie de portal, de porta, a casa era um portal, ela transportava as sucessões de gerações no tempo, agora a porta foi deslocada para os hospitais. A casa era uma metáfora dessa gigantesca porta. A antiga religião dos deuses lares, dos deuses domésticos, que fazem parte de um mundo incomensurável, desmedidos de acompanhantes anímicos (que animam a alma) e de es-

píritos protetores, do mesmo modo similar a outros sistemas de crenças que sobrevivem até hoje; mas os arquitetos não enxergam mais nada disso.

Na antiguidade, o Dom, o Senhor da casa, o grande domesticador, não consistia somente nesse Dom físico, mas representava para os vivos através do primogênito os mortos; representava que todo o processo de domesticação estava mais sobre a guarda dos mortos que dos vivos, mais sobre o aspecto invisível do que sobre o visível. São eles, os mortos, os grandes domesticadores. Essa domesticação exercida pelos *deuses lares*, como bem aponta Coulanges, também foi responsável pela criação do direito romano, da propriedade privada e também da tradição. Esse espectro dos deuses lares atravessa a história, e, por mais que tentemos borrá-los, desconjurá-los, continuam presentes não só na lareira, mas também hoje no culto dos ‘deuses celulares’: a eles tudo consultamos e damos graças. E não podemos deixá-los de descarregar sob uma possibilidade de perdemos a guarda e a proteção que esses aparelhos nos proporcionam, e assim os alimentamos na tomada diretamente todos os dias para que o fogo não se extinga. O papel que antigamente exerciam os deuses lares com suas regras morais para cada casa hoje é ditado pelos meios de comunicação de massa; perdemos a relação espectral de familiaridade com os nossos antepassados e substituímos por novos oráculos.

O filósofo Peter Sloterdijk mostra-nos a relação direta que existia entre os *deuses lares* e a importância do nascimento do ser que está por vir e seu correspondente espectro, a entidade, o duplo, a ‘ID-entidade’. Hoje, ironicamente, a nossa entidade, a Identidade não está mais associada aos antepassados, mas carregamos no bolso, na carteira. A recitação do “eu, filho de tal, neto de tal e tal, bisneto de x com y” é que se perdeu hoje, mas era prática corrente a recitação sempre dos antepassados como forma de encadeamento que justifica a presença do eu vivo aqui e agora numa interdependência secular. Para o culto aos deuses lares, minha existência não se deve a um Deus único, e sim a uma sucessão de vidas que me trazem até hoje, numa interpelação com todos

os demais seres e outros deuses da natureza.



Figura 5. Cellulares. Collage. Fernando Fuão. 2020

Numa passagem contida em Esferas 1, Sloterdijk emprega a palavra *genius*, *gens*, que, como bem sabemos, é a mesma palavra que, para Coulanges, designava os *deuses lares* (*manes, penates e genius*).

Diz Sloterdijk: “Todos os partos são partos de gêmeos, ninguém vem ao mundo sem companhia e sem anexo” (SLOTERDIJK, 2003, p. 375). Lembrando que *Geminus*, em latim, quer dizer dobrado, duplicado, igual. O *genius* se diz aquele que acompanha a vida de todo indivíduo humano, e por isso lhe rendiam homenagens precisamente a cada aniversário. Gê-

nio é o deus sob cuja tutela vive cada um tão logo nasça. O *gênio* nos foi colocado ao lado como observador assíduo, de tal modo que não se afasta nem por um momento, e nos acompanha desde a saída do seio materno até o último dia de nossas vidas.<sup>21</sup>

Chama-se *genius* porque seguramente provém de *geno* (engendrar), porque se preocupa que sejamos engendrados; ou ainda porque é engendrado como nós, ou mesmo porque nos protege e aceita como engendrados.

Exatamente por isso, para os romanos todo aniversário era duplo; nele não se pensava somente no chamado acontecimento feliz, mas também na conexão indissolúvel entre o indivíduo e o espírito protetor que desde esse dia existiria. Sloterdijk nos explica que “para os romanos, o princípio da filosofia moderna, *cogito ergo sum*, ‘o penso logo existo’ teria sido totalmente incompreensível, porque unicamente esperavam a forma passiva: ‘se pensa em mim, logo sou.’” (SLOTERDIJK, 2003, p. 379).

Pelo fato de os deuses lares estarem sempre acompanhando os pertencentes da casa, observando-os, os *genius*, os *deuses lares* se tornavam também seres morais, o solilóquio era sempre moral, regrado e até hoje segue sendo. Como diria Derrida, metido e intrometido dentro do próprio sujeito, nem dentro e nem fora, mas mais fora do que dentro, mas sempre ao lado sem lado, ditando suas regras e leis silenciosamente. Como diz Sloterdijk, dentro da definição

<sup>21</sup> Para explicar essa relação, Sloterdijk recorre a uma passagem do reitor *Censorinus* no *De die natali*, próximo ao ano 238 depois de Cristo, por ocasião do quadragésimo nono aniversário de *Caerelius*; expôs o saber de seu tempo referente ao dia do nascimento, esclarecendo a discussão sobre quem é realmente o *genius*, sobre o qual se diz que acompanha a vida de todo indivíduo humano, e por isso lhe rendiam homenagens precisamente a cada aniversário. Sloterdijk transcreve a seguinte passagem: Gênio é o deus sob cuja tutela vive cada um tão logo nasça. Se chama *genius* porque seguramente provém de *geno* (engendrar), porque se preocupa que sejamos engendrados, ou ainda porque é engendrado como nós, ou mesmo, porque nos protege e aceita como engendrados. Muitos autores transmitiram que *genius* e *lar* são o mesmo... Se acreditava que essa divindade tem o maior e, inclusive, todo poder sobre nós. Alguns sábios defenderam a opinião de que havia que se honrar os gênios somente nas casa em que viveram matrimônios. Por outra parte, o discípulo de Sócrates, Euclides, afirma que para cada um de nós foi colocado ao lado um duplo gênio. Com toda regularidade, cada ano de nossas vidas consagramos ao gênio... Mas o gênio foi nos colocado ao lado como observador assíduo, de tal modo que não se afasta nem por um momento, e nos acompanha desde a saída do seio materno até o último dia de nossas vidas.

existencial do sujeito que forma com o gênio, ele é exclusivamente o observado pelo ‘grande outro’.

Os *deuses lares*, ou o *gênio* são muito parecidos também ao que Heidegger chamou o amigo do *Dasein* que carregamos dentro; ele, ela não fala, mas é a escuta da voz, o próprio amigo, amiga que escuta calado, calada; apenas observando, vigiando, sempre nos vê, mas estamos impossibilitados de sua visibilidade. Heidegger evocava esse estranho amigo, demonstrando que o *dasein* nunca está sozinho, não nasce sozinho; é como o nascimento duplo do *gênio*, esse amigo que não está nem dentro nem fora de nós, está dentro e fora, diz-se que está ao lado, mas talvez não esteja em lugar nenhum. Está na sombra, no umbral, na *umbra*, na portada.

Não é por acaso que, segundo a concepção geral romana, por *genius* se entenda, em primeiro lugar, a vitalidade específica do homem, enquanto as mulheres recebem sua vida de Juno (*Janus*), que é o deus da porta; mas, curiosamente, Janus é masculino também. A mulher porta, carrega, é receptáculo acolhimento desse outro. Até disto a cultura falocêntrica latina se apropriou: da porta, que é e sempre será feminina, colocando um guardião do tempo masculino para o controle dela, um porteiro, controlando a mulher e sua vagina. Janus, o deus masculino das partidas e chegadas, dos começos, com sua figura de duas faces opostas contempla, simultaneamente, o dentro e o fora, o início e o fim, o passado e o futuro.

Não é a casa que engendrava os *deuses lares*, os gênios, mas sim os que ali morreram e irão morrer, onde a mulher desempenhara um papel fundamen-

tal de submissão e domesticação para procriação, para dar de presente um primogênito para os deuses lares. Parece que o que fundava o lar, as fundações, era um pacto prévio do vivo jurando a si mesmo, jurando a esse outro oculto que morrerá ali.<sup>22</sup> São esses espectros que determinarão também a herança; e não há herança, nem ‘*herência*’, sem esta certa querência, sem esse lugar, sem o abraçamento entre mortos e vivos no tempo e no espaço. Na herança, como diz Derrida, sempre há um ato de aceitação ou de rejeição por parte do herdeiro.

Para Sloterdijk:

“Com a construção da casa, começam as criações de interiores com significações imediatas psicoesféricas. Desde o início a poética do lar se corresponde com a repartição psíquica do espaço entre os polos do campo íntimo de subjetividade. (...) Habitar em receptáculos caseiros sempre manifesta em princípio um duplo caráter: significa tanto a convivência de seres humanos com seres humanos como também a coabitação de seres humanos com seus acompanhantes invisíveis. Desde tempos imemoráveis, em certo sentido eram os espíritos da casa que davam dignidade e importância a um edifício habitado. O interior, a interioridade surgem dessa conexão entre arquitetura e habitantes invisíveis.” (SLOTERDIJK, 2003, p. 383).

Cabe aqui esclarecer que não devemos confundir o gênio da casa (*deuses lares*) com o *Genius loci*, utilizado correntemente na arquitetura pelo arquiteto Christian Norbert-Schulz, esse termo se apresenta como portador de ambiguidade, e Norbert-Schulz

---

<sup>22</sup> Se os antepassados permaneciam de algum modo nas casas é porque na antiguidade as casas eram quase sempre também tumbas, e guardavam-se urnas funerárias ou sarcófagos em lugares muito precisos, como no canto, no rincão dos antepassados: o *lararium*. O que posteriormente se considerou aparições fantasmagóricas não é outra coisa em princípio que a ocupação do espaço íntimo caseiro pelos espíritos dos mortos, algo que nos tempos do sedentarismo foi normal em muitas culturas. Nessa intimidade, nessa *liaison* entre casa e espírito, seguiu vigente durante todo processo civilizatório até os tempos mais recentes, está viva ainda nas modernas histórias e filmes de terror, seguem reafirmando, assim, a conexão entre receptáculo e animação.

não esclarece suficientemente a distinção entre *Genius loci* e *deuses lares*, ou *genius*. Para Norbert-Schulz, o *genius loci* é o espírito do lugar, diz ele:

“*Genius loci* é um conceito romano, do latim, que significa Espírito do lugar. Segundo os gregos cada ser ‘independente’ tinha o seu *genius*, o seu espírito-guardião, que dava vida às pessoas e aos lugares, os acompanhava desde o nascimento até a morte e determinava as suas características e essência. Entretanto, de acordo com o *Movimento Tradizionale Romano*, o *Genius loci* não se confunde com os *Lares*, que são os gênios (*geni*) do lugar que o homem possui ou por onde ele passa, os antepassados; enquanto o ‘*Genius loci* é o gênio do lugar habitado e frequentado pelo homem”. (Norbert-Schulz, In Nesbitt, 2006; p. 454)

Espero que fique claro ao longo do ensaio, que não se tratou aqui de defender a questão da propriedade privada ou mesmo o sepultamento dos antepassados na própria casa para garantir a propriedade privada; mas evidenciar como a questão dos mortos foi e continua sendo determinante no processo de domesticação. Buscou, ainda evidenciar a persistência do fogo sagrado, não mais através dos Deuses Lares, dos antepassados; que reunia todos os familiares, e esses escutavam as leis pronunciadas pelos deuses geração após geração. Esse fogo foi substituído na Idade Moderna pelas máquinas – antes o rádio, depois a tv, hoje o computador e mais enfaticamente os celulares, os deuses celulares da supremacia das individualidades –, e agora nos domesticam de outra forma através do consumo. Cada dia mais os vivos são governados pelos mortos. Essa afirmativa de certa forma pode explicar o atual retorno do fascismo, e o medo provocado por esses espectros do passado quando não são devidamente liquidados. Esse ensaio de certa forma buscou explicar e vincu-

lar a ideia de casa e de propriedade privada no processo de domesticação, onde a tradição ditada pelos mortos inicia por fundar a própria ideia de cidade onde a propriedade privada é o fundamento de uma moralidade.<sup>23</sup>



Figura 6. Collage Não estamos sozinhos. Fernando Fuão. 2020

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDR, Hannah. **A condição Humana**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1980.

CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. **Idiomas da Diferença Sexual**. Palimage. 2018

COULANGES, Fustel. **A cidade antiga**. São Paulo. Martins Fontes. 1981.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

<sup>23</sup> Para Norbert-Schulz, o *genius loci* é uma espécie de vocação do lugar, o espírito do lugar que temos que perceber para melhor projetar. Em última instância, a arquitetura é a concretização do *Genius Loci*. O pensamento de Schultz se apoiava também em Heidegger e em seu artigo *Construir, habitar pensar*.

CHEFE SEATTLE. **Carta Resposta do Chefe Seattle ao Presidente dos Estados Unidos F. Pierce.** Em [http://www.comitepaz.org.br/chefe\\_seattle.htm](http://www.comitepaz.org.br/chefe_seattle.htm)

ENGELS, Friedrich. **A Origem Da Família, Da Propriedade Privada e do Estado.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. Tradução de Leandro Konder.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa.** São Paulo. Editora Elefante. 2017

FUÃO, Fernando. Desconjuo moderno. Em: Fuão, F. (org.) **Desconjuo Moderno.** Porto Alegre. UFRGS. 2020

FUÃO, Fernando. **Desconjuo moderno.** Em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2020/05/desconjuo-moderno-fernando-freitas.html>

FUÃO, Fernando.. Em FUÃO, F.; VIECELLI, A.: **A porta, a ponte, o buraco, um orelhão.** Coleção Querências de A porta Derrida, moradas da arquitetura e filosofia, Porto Alegre, 2015, UFRGS, CNPq, Capes.

FUÃO, F.: Querências de Derrida. Em: Fuão, F.(org.), **Arquitetura e Desconstrução.** Coleção Querências de Derrida, moradas da arquitetura e filosofia, Porto Alegre, 2015, UFRGS, CNPq, Capes

LE CORBUSIER. **Vers une architecture.** 2.ed. Les Éditions G. CRÈS, 1924, Paris, p. 6.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura.** São Paulo. Editora Perspectiva. 1983.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2006; p. 454.

RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos. Goiânia, Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006.

SAITO, Kohei. Confining Marx to the nineteenth century on-gareth-stedman Jones. Em: <https://www.imhojournal.org/articles/confining-marx-to-the-nineteenth-century-on-gareth-stedman-jones/>

SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos, na sociedade medieval.** São Paulo. Editora Schwarcz Ltda. 1999.

SLOTERDIJK, Peter. Esferas 3. **Espumas.** Barcelona. Ed. Siruela, 2003.

ZERZAN, John. **Patriarquismo, Civilização e as Origens do Gênero.** Em <http://ervadaninha.sarava.org/patriciv.html>.

# CASA SAGRADA: CASA EXISTENCIAL

## SACRED HOUSE: EXISTENTIAL HOUSE

ENILTON BRAGA DA SILVA FELDMANN <sup>24</sup>

---

### Resumo

Entendendo-se por casa-pátio uma residência organicamente atrelada a um ou mais pátios, este trabalho propõe-se a compilar conceitos que permeiam esta atávica tipologia de habitação e que a relacionam com aspectos de sacralidade, inerentes à existência humana. A casa enraíza o homem no mundo, tornando-se um ponto de referência fixo, o que aparenta ser uma condição humana essencial. Miniaturizando a natureza e enclausurando-a, o homem parece intentar construir para si um paraíso privado, com seu próprio meio de acesso ao cosmos, ascendendo ao cosmos. Relacionando o pátio interno à Clareira heideggeriana (*die Lichtung*), a casa torna-se útero, acolhendo e guardando a família e seus descendentes sob a proteção dos deuses Lares, consagrados na lareira. Materializando uma casa no mundo, o homem resguarda uma existência apaziguada neste mundo, e no pátio interno, ele evoca a *physis*.

**Palavras-chave:** Heidegger; Fenomenologia; Clareira; Pátio; Casa-pátio.

### Abstract

*By understanding a courtyard house as a residence organically linked to one or more courtyards, this study aims to compile significant concepts that surround this primordial housing typology and relate it to aspects of sacredness that are inherent to human existence. The house roots man in the world, becoming a fixed point of reference, which seems to be*

*an essential human condition. By miniaturizing and enclosing nature, man seems to intend to build himself a private paradise with his own means of access to the cosmos, ascending to the cosmos. By relating the inner courtyard to Heidegger's Clearing (*die Lichtung*), the house becomes a womb, sheltering and protecting the family and their descendants under the guardianship of the Lares gods, consecrated at the hearth. Materializing a house in the world, man preserves a peaceful existence in this world, and in the inner courtyard, he evokes *physis*.*

**Keywords:** Heidegger; Phenomenology; Clearing; Courtyard; Courtyard house

**A casa-pátio é um arquétipo quase tão antigo quanto a casa convencional, presente na consciência humana dos construtores de casas há tempos. Inicialmente dispendo uma casa ao redor de um vazio central, o homem domesticou um pequeno fragmento de mundo no interior da edificação gerando uma clareira, que abriga animais, onde os filhos crescem em segurança, onde louva os deuses Lares, os antepassados, um espaço protegido que ascende ao cosmos, por onde sai a fumaça do fogo sagrado, por onde entra a água da chuva, utilizada para o consumo. As casas com pátio mais antigas de que se tem registro foram observadas nas escavações em Ur <sup>25</sup> (a Figura 2) e precedem as habitações vistas nos conglomerados urbanos egípcios, gregos e romanos. A casa-**

---

<sup>24</sup> Enilton Braga da Silva Feldmann é doutorando em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestre em Arquitetura pela mesma instituição (2017). Atuou como professor universitário no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Ulbra Campus Torres entre 2015 e 2020 e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Uniritter entre 2022 e 2023. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Ritter dos Reis (2006).

<sup>25</sup> Importante cidade-estado na antiga Suméria, Mesopotâmia, atual região do Iraque, no Oriente Médio. Temos acesso a esse material graças às escavações realizadas pelo arqueólogo britânico Sir Leonard Woolley.

-pátio rural, porém, antecede o protótipo urbano, com o espaço aberto, mas fechado na casa dos coletores e caçadores primitivos (SCHOENAUER, 2000, p. 96). Datadas da transição entre o quarto e o terceiro milênio a.C., foram escavadas somente na primeira metade do século XX.<sup>26</sup> Os recintos da casa típica urbana em Ur eram dispostos de forma concêntrica ao redor do pátio interno, organizador da casa. O hall de entrada, a cozinha e a sala auxiliar da família voltavam-se para esse pátio. Nas casas de dois pavimentos, os espaços íntimos da família, como salas e dormitórios, situavam-se no segundo andar, acessado por escada que normalmente ficava próxima à entrada e conduzia, também, à cobertura (SCHOENAUER, 2000, p. 102). No caso das casas mais humildes, de apenas um pavimento, a cobertura era utilizada como plataforma para dormir.<sup>27</sup> Cantacuzino observa que a planta da casa de Ur “é uma solução duradoura para a vida urbana. A casa é isolada da agitação da rua, defendida de saqueadores e protegida contra o clima feroz”. Por esse motivo, a moderna residência iraquiana ainda conserva as características essenciais daquela de Ur, organização que já

dura mais de 6.000 anos (CANTACUZINO, 1969<sup>28</sup> apud SCHOENAUER, 2000, p. 102).

Na casa de Ur, a proteção do interior, sagrado, contra a intervenção de forças do mal materializa-se no próprio muro da casa, na chamada *parede dos espíritos* (Figura 3) (SCHOENAUER, 2000, p.99). Os antigos acreditavam que “esses espíritos viajavam somente em linha reta. Uma vez dentro da casa, mesmo que fosse um espírito maligno muito pequeno, ele era capaz de expandir-se e desalojar seus ocupantes” (REIS-ALVES, 2006, p.42). A casa conhecida como N° 3 da Rua Alegre<sup>29</sup> (Figura 1) possui essa parede, que auxilia ainda no bloqueio visual de curiosos a partir da vista pública para dentro da casa, evidenciando o caráter introspectivo. Na Figura 2, é possível notar a ocupação compacta do setor residencial. Cada figura geométrica hachurada corresponde a um pátio. Observando-se as dimensões das ruas, entende-se a estratégia projetual de organizar as habitações em torno de pátios a fim de controlar a privacidade, o conforto térmico e garantir a incidência solar nos pontos mais importantes da casa (SCHOENAUER, 2000, p.103).

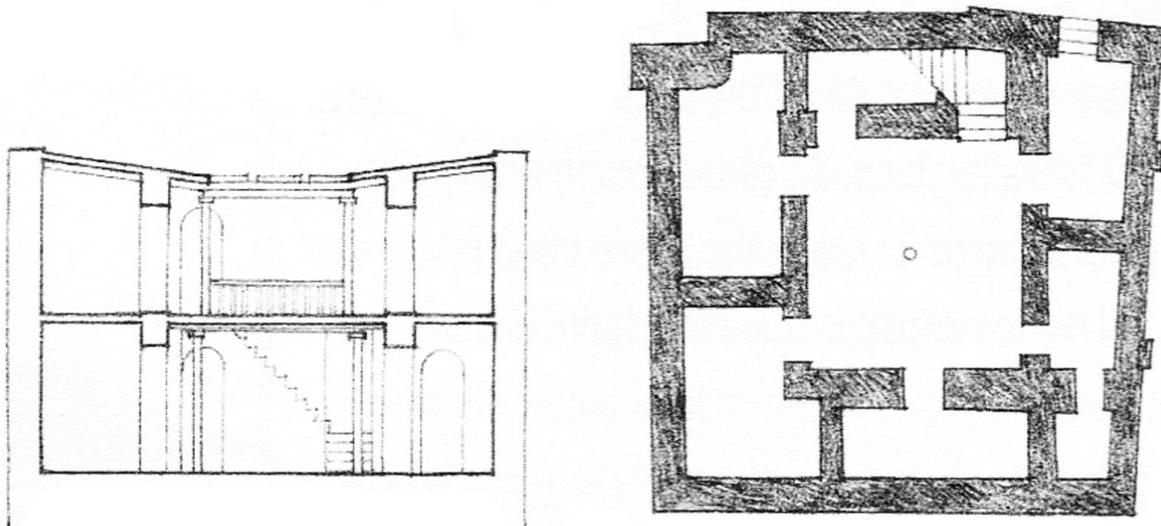


Figura 1 – Casa com pátio em Ur, nº 3 da Rua Alegre. Entre séculos XIX e XVIII a.C. Corte e planta baixa. Fonte: CHING, 2013, p. 158.

<sup>26</sup> Sir Leonard Woolley escavou uma dúzia de casas em uma pequena área residencial, no setor oeste de Ur, do período Larsa (séculos XIX a XVIII a.C.).

<sup>27</sup> A cobertura era plana, em forma de terraço.

<sup>28</sup> CANTACUZINO, Sherban. *European Domestic Architecture*. London: Studio Vista, 1969.

<sup>29</sup> Tradução literal de N° 3 *Gay Street* (tradução do autor).

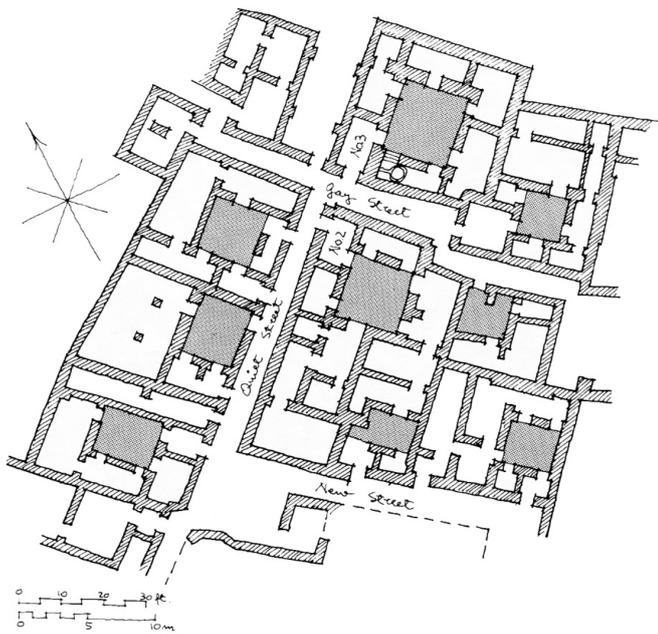


Figura 2 - Casas em Ur do período Larsa. Fonte: WOOLLEY apud. SCHOENAUER, 2000, p.103.

Para Schoenauer, quatro fatores contribuíram para a aceitação da casa-pátio oriental:

Primeiro, a consideração psicossocial, pois a habitação introspectiva fornecia privacidade dos vizinhos, tanto no sentido de atividades domésticas quanto de posses materiais. Segundo, os fatores econômicos, pois, como as fortificações das cidades limitavam a quantidade de terra para residências, a casa-pátio permitia maior densidade, impedindo o desenvolvimento de casas com mais pavimentos, o que era, na época, tecnologicamente inconcebível. Terceiro, as condições climáticas: ao contrário da casa com quatro lados expostos ao sol e ao tempo, a casa-pátio era colada aos vizinhos, protegida por todos os lados, exceto no centro, onde possuía galerias sombreadas e protegidas do vento. Além do mais, a presença de plantas e água gerava um microclima favorável. Por último, o quarto fator tinha conotação religiosa, pois o jardim do pátio interno tinha afinidade com a imagem do paraíso ou oásis no meio selvagem; suas duas dimensões laterais eram definidas, mas sua terceira dimensão, sua altura, era ilimitada (SCHOENAUER, 2000, pp. 98-99).

Na Grécia, registros arqueológicos e literários sugerem evidências de que a casa-peristilo, versão grega da casa-pátio urbana oriental, substituiu, gradualmente, o mégaro (μέγαρον) grego indígena, pré-helenístico, do século V a.C. em diante (SCHOENAUER, 2000, p.129). A casa, originalmente, era um mégaro isolado que, com a adição de alas e varandas, transformou-se em uma casa com pátio, com um plano de chão retangular. Robertson afirma que:

[...] a característica mais interessante dessas moradias é a predominância de um esquema que lembra acentuadamente o *megaron* do palácio micênico. Eram dotadas de pátios internos, mas nunca, até um período bastante adiantado, de peristilos completos, e havia quase sempre, na face norte, um aposento, mais largo que profundo, completamente aberto para o pátio (ROBERTSON, 1997, p. 355).

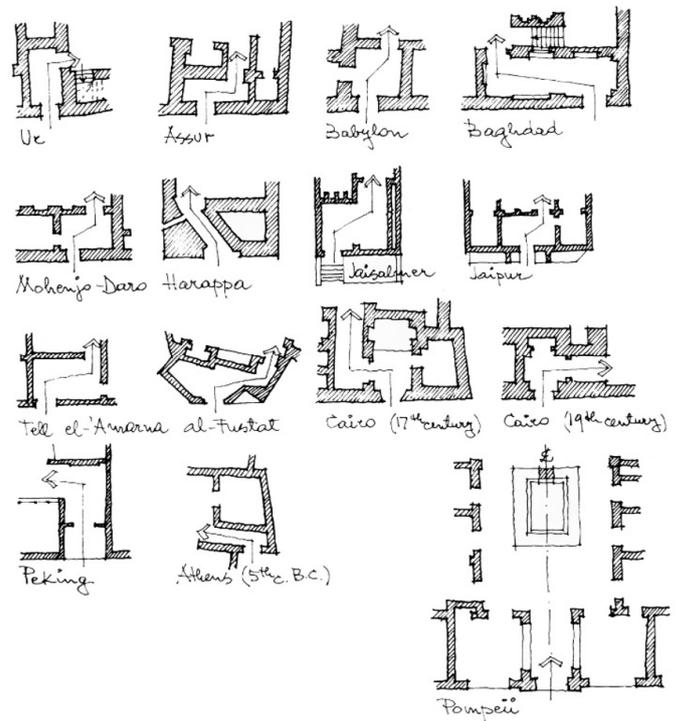


Figura 3 – Estratégias projetuais de aplicação da parede dos espíritos, que protegia o espaço sacro da casa contra espíritos malévolos. Fonte: SCHOENAUER, 2000, p. 98.

Abrindo-se sem restrições para o pátio interno, a casa grega, até o período helenístico, apresentava caráter desprezível quando vista a partir da rua (ROBERTSON, 1997, p. 353), expressando sua individualidade mais pelo isolamento do que pelo aspecto plástico externo. A volumetria da casa, essencialmente defensiva, ocultava o pátio que, protegido, oferecia privacidade, como um “paraíso privado, um centro particular do mundo” (NEVES, 2012, p. 9), onde incidia toda a insolação que iluminava a casa. A porta era a única abertura no muro para a rua. As melhores residências teriam uma ou mais colunatas nas laterais do pátio. O princípio compositivo da residência, contando com a presença do peristilo, tornava desnecessária a abertura de janelas para a rua, o que gerava fachadas modestas, de desenho simples, para a via pública<sup>30</sup>. A ausência dessas aberturas garantia a segurança e a privacidade de uma casa introspectiva, além de assegurar a insolação adequada aos recintos, uma vez que o peristilo podia facilmente superar as dimensões das estreitas ruas. Situadas no hemisfério norte, os construtores da época posicionavam sabiamente o peristilo na parte sul do lote, a fim de melhor captar a luz do sol. O *status* social dos habitantes era evidenciado a partir do interior da casa. Apesar do desenho simples da fachada, os espaços internos contavam com revestimentos nobres, afrescos rebuscados, presença de obras de arte e dimensionamento dos espaços (SCHOENAUER, 2000, pp. 129-130).

Robertson (1997, p. 353) explica que é provável que as moradias gregas fossem “baixas, usualmente em dois pavimentos, talvez, e que todo aquele que pudesse permitir-se possuiria algum tipo de pátio interno (*aula*)<sup>31</sup> para o qual se abriam os cômodos

principais”. O peristilo autêntico será encontrado já a partir do século III a.C., e introduzido como acréscimo às casas originalmente mais simples, quando o proprietário tinha recursos para isso. O peristilo era, portanto, o espaço central desta nova residência urbana. Tratava-se, como o pátio da casa oriental, de um ambiente cercado por todos os lados de colunatas, dando acesso aos quartos adjacentes. De acordo com a riqueza da família, viam-se casas maiores e com mais quartos e até mais de um pátio. A água para consumo humano era cuidadosamente captada e “transportada para cisternas abobadadas abaixo dos pátios” (ROBERTSON, 1997, p. 357).

No livro 6 de sua obra *Tratado de Arquitetura*<sup>32</sup>, Vitruvius descreve a clássica casa helênica: “sua versão da prototípica casa-peristilo tinha dois pátios, cada um com seu conjunto de quartos atendidos” (SCHOENAUER, 2000, p.130). Segundo Vitruvius, a casa grega (Figura 4) era dividida em duas partes. A parte frontal era destinada aos homens e convidados, conhecida por *andronitis* (ανδρονίτης). Nas salas deste primeiro trecho, “realizavam-se os banquetes dos homens; com efeito, não está instituído nos seus costumes as mães de família participarem” (VITRÚVIO, 2007, p.321). A metade posterior, conhecida como *gynaeconitis* (γυναικωνίτης), cujas salas serviam às mães de família a fim de se dedicarem ao trabalho com as fiandeiras de lã, era, portanto, dedicada às mulheres e crianças. Para Robertson (1997, p. 354), um dos motivos da separação entre homens e mulheres que o autor afirma ter sido mencionado por Xenofontes é “o desejo de manter os escravos de sexo masculino e feminino afastados durante a noite”.

O acesso à casa dava-se pelo *prothyron* (πρόθυρον),

<sup>30</sup> Por esse motivo, o termo para janela, em espanhol, é *ventana*, originária de vento, assim como em inglês é chamada de *window*, com relação a *wind*, que significa vento neste idioma. Isso se justifica porque a janela da casa romana não iluminava, servindo somente para ventilação, uma vez que as janelas eram ligadas ao pátio central da habitação através do *atrium*. Os termos para janela em francês, *fenêtre*, em alemão *Fenster*, e em italiano *finestra* têm origem no latim *fenestram*. O termo português janela também tem origem no latim, porém por outra via. A porta, em latim pode ser chamada de *janua*, tendo seu diminutivo como *januella*, ou seja, “pequena porta”.

<sup>31</sup> *Aula* (αὐλή), em grego: pátios, átrios (VITRÚVIO, 2007, p. 321).

<sup>32</sup> Tratado escrito em latim no século I a.C. sob o título original *De Architectura Libri Decem*. A tradução literal do título seria *Os dez livros de arquitetura*.

que se constituía de uma porta de madeira de uma ou duas folhas, frequentemente recuada em relação à rua a fim de fornecer proteção a quem ali aguardasse ser recebido na casa. Uma segunda porta encontrava-se ao fim de um estreito corredor, a qual dava acesso ao peristilo. Segundo Vitruvius, esse espaço entre as duas portas chamava-se *thyroron* (θύρων). Entre os dois peristilos ilustrados na planta da casa grega de Vitruvius, existiam passagens chamadas *mesauloe*, pois estavam dispostas entre duas *aulae*.

Um dos mais importantes exemplos desse tipo de arquitetura doméstica, trazido por Robertson (1997, p. 357), é o sítio urbano helenístico de Priene, datado do século IV a.C. As casas dessa cidade (Figura 5), hoje situada no território turco, são construídas em singular estilo monumental, com grande parte de suas fachadas revestidas em alvenaria de qualidade rudimentar. A casa é construída com tijolos secos ao sol e conta com ambientes de grande altura, entre 5,5 a 6 metros (ROBERTSON, 1997, p. 355).

No período helênico, o pátio interno era indispensável, servindo como principal fornecedor de luz e ventilação aos habitantes. Ao longo do ano, diversas atividades domésticas eram exercidas no pátio, protegido do mundo externo pela casa (SCHOENAUER,

2000, p. 130). O peristilo apresentava uma fileira de colunas cilíndricas em pedra, com proporções equivalentes aos troncos utilizados antigamente na construção de casas. O ritmo da colunata remetia ao bosque, com o espaço aberto como clareira. Em algumas situações, a piscina funcionava como uma lagoa artificial, conduzindo o inconsciente à presença da natureza, do natural. A cabana primitiva, como estudada por Joseph Rykwert, era inicialmente construída com galhos e troncos caídos (RYKWERT, 2003, p. 33).

Segundo o autor, o homem primitivo buscou proteção na floresta, procurando refúgio. Nela, enfrentou a umidade e as chuvas, que o obrigaram a adentrar uma caverna. Ali, porém, a escuridão e o ar insalubre o forçaram, novamente, a mover-se em busca de materiais para compor um novo abrigo. Na floresta, galhos quebrados constituíram sua matéria-prima. Escolhendo os quatro mais fortes, ergueu-os perpendicularmente ao chão, formando um quadrado. Sobre os quatro, apoiou outros, inclinados, formando uma água de telhado que originaria o frontão. Foi assim, para Durand, o surgimento da pequena cabana primitiva, o tipo sobre o qual passaram a ser elaboradas todas as magnificências da arquitetura (RYKWERT, 2003, p. 40).

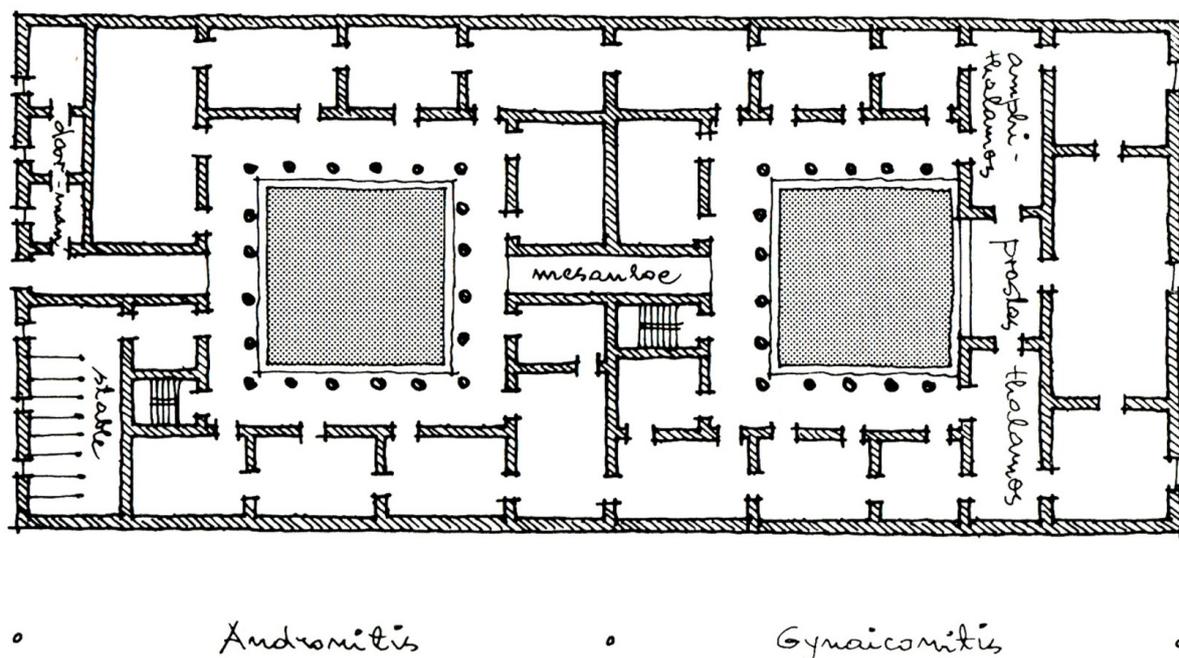


Figura 4 – Planta da casa-peristilo grega, descrita por Vitruvius. Fonte: SCHOENAUER, 2000, p. 129.

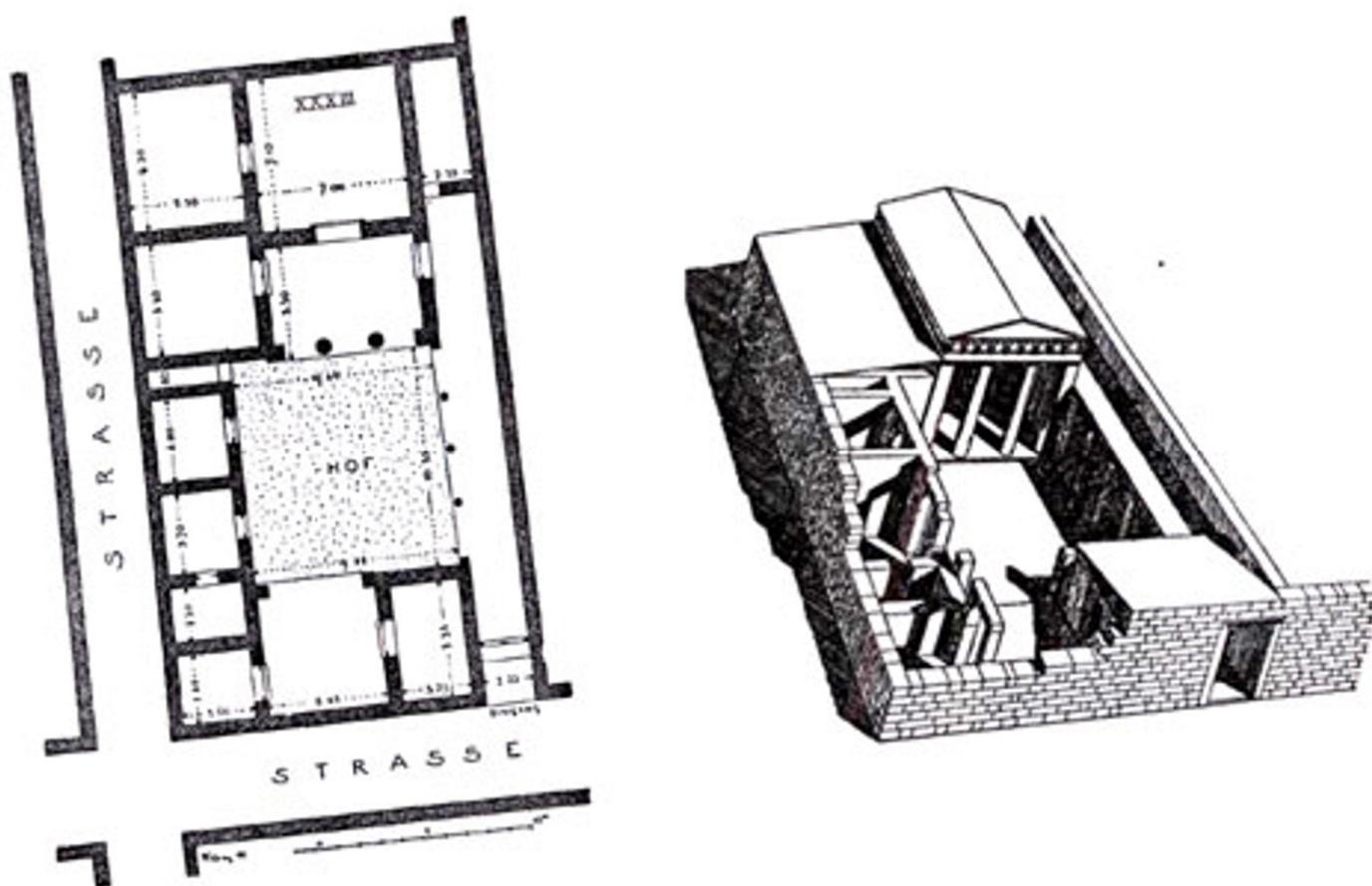


Figura 5 – Casa XXXIII, Priene (reconstituição elaborada por Wiegand). Fonte: ROBERTSON, 1997, p. 356.

A casa domestica a presença da natureza. A natureza oferece materiais que compõem o abrigo, mas a irregularidade da natureza não funciona na casa. Le Corbusier, argumentando sobre o uso dos traçados reguladores, capítulo em *Por uma arquitetura*, comenta que o construtor primitivo se baseava em medidas antropométricas, como o passo, o pé, o dedo, e introduziu uma ordem, um ritmo, uma regulação no trabalho, pois, “em torno dele, a floresta está em desordem com suas lianas, seus espinhos, seus troncos que o atrapalham e paralisam seus esforços”. (LE CORBUSIER, 2013, p. 43) Para Norberg-Schulz, a coluna, principalmente do templo grego, tem o poder de concentrar e visualizar um mundo onde as “forças da natureza e a psique do homem são inter-relacionadas, e não somente como fenômenos locais e individuais, mas sim como partes de uma totalidade significativa”. Ao alçar-se no espaço,

a “coluna faz com que o caráter se manifeste como uma qualidade do ‘estar-no-mundo’” (NORBERG-SCHULZ, 2008, p. 213).

Na obra *Trattato d’architettura*, o arquiteto italiano Filarete (1465, p.128) sugere que a coluna teve origem a partir de troncos (Figura 6),<sup>33</sup> convergindo com Vitrúvio (2007), que explica, no primeiro capítulo do segundo volume dos dez livros sobre arquitetura, que as “quatro árvores delimitam o espaço para a habitação”. Philibert de l’Orme (1567), em sua obra *Premier tome de l’architecture*, demonstra uma coluna-árvore bruta, com a irregularidade do tronco e, inclusive, algumas ramificações no capitel (Figura 7). A coluna como a releitura literal da árvore aparece também no *Estraordinario libro di architettura*, de Sebastiano Serlio (1551) (Figura 8) e no *Architettura* (1598), de Wendel Dietterlin (Figura 9).

<sup>33</sup> <https://originsofarchitecture.wordpress.com/2012/12/28/origin-myths-in-renaissance-vitruvius-editions/> e [http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib\\_digitale/Manoscritti/II.140/main.htm](http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/II.140/main.htm)



Figura 6 – As quatro colunas em troncos brutos, segundo Filarete. Fonte: FILARETE, 1465, p.128.

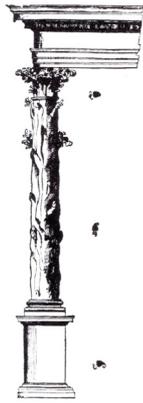


Figura 7 – A árvore coluna, segundo Philibert de l'Orme. Fonte: RYKWERT, 2003, p.105.

As colunas em tronco de madeira, com o tempo, são reproduzidas, nas mesmas proporções das árvores, em pedra, elemento menos perecível que a madeira. A materialidade mineral mostra-se mais durável que a orgânica, além de ser passível de manterem-se as proporções dimensionais. Para Milizia, (1781, *apud* RYKWERT, 2003) <sup>34</sup>, a hipótese é de que “os gregos foram os primeiros mestres da ciência e da arte da construção”, provavelmente começando pela cabana; logo “após aperfeiçoá-la, eles a traduziram para a pedra” (RYKWERT, 2003, p. 67).

Quando a Grécia entrou para o domínio romano, no século II a.C., os romanos surpreenderam-se com a cultura grega, absorvendo diversos elementos da civilização helênica. Os romanos “passaram a estudar a língua e a literatura gregas, a conhecer a filosofia, a importar obras de arte e professores gregos” (FUNARI, 2002, p. 125). Os gregos tiveram uma posição superior no império romano, ao contrário dos outros povos dominados. A língua grega passou a ser aceita e bem-vista no mundo romano. Os romanos de posses importavam da Grécia não somente obras de artes, mas também elementos arquitetônicos como colunas, frontões e adornos, extraídos de prédios pré-existentes (CHOAY, 2006, p. 40). Assim, também, a *domus* romana era basicamente uma “mescla entre a casa átrio etrusca e a casa peristilo grega” (COSTA, 2011, p. 131).

É o uso da simetria na arquitetura clássica que dá fim à *parede dos espíritos*. A *domus* romana, segundo Schoenauer, jamais teve essa parede em sua constituição (Schoenauer, 2000, p. 99). A entrada da *domus*, entretanto, não se dava sem alguma proteção divina. Uma das teorias etimológicas sobre o *vestibulum*, espaço intermediário entre a rua e o *atrium*, “pequeno e de uso público” (COSTA, 2011, p. 131), é encontrada por Edwin Fay em Públio Ovídio Naso e Nonius Marcellus. A explicação de Ovídio é que *vestibulum* é similar a *Vesta-stabulum*, o local da deusa Vesta. Em Nonius, Píndaro situa os deuses domésticos gregos no *prothyron*, e “se o *Vestibulum* não obteve seu nome do fogo sagrado, deve ter obtido da presença de uma *aedicula* de Vesta na proximidade, atrás ou diante da porta de entrada” (Fay, 1903, p. 64). Esta *aedicula* com a imagem de Vesta foi observada em pelo menos uma casa em Pompeia, em estuque. Em outras, *aediculae* foram encontradas no *atrium* ou nos recintos ao redor do peristilo. A deusa romana Vesta, assim como sua equivalente grega Héstia, eram associadas não somente à lareira, mas também ao lar.



Figura 8 – Libro straordinario (1551), de Sebastiano Serlio. Fonte: Serlio, 1584, p.33.



Figura 9 – Architectura (1598), de Wendel Dietterlin. Fonte: Dietterlin, 1598. Figura 9 – Architectura (1598), de Wendel Dietterlin. Fonte: Dietterlin, 1598.

Essa deusa doméstica também era responsável pelo conhecimento na construção de casas, e na casa romana e grega, a lareira era mais do que uma estrutura funcional: era uma espécie de chama eterna, guardada pelos deuses e a eles dedicada. Não se podia apagá-la, a não ser ritualisticamente para ser renovada, e Vesta (e as famosas Virgens Vestais) eram suas guardiãs (Heathcote, 2012, p. 38).

A habitação etrusca prototípica era “caracterizada por um plano axial com um hall central e abertura zenital, que talvez tinha um buraco para fumaça na versão antiga da casa e eventualmente tornou-se um pátio-poço e átrio” (Schoenauer, 2000, p. 136). Na *domus*, imagens dos deuses Lares, deidades domésticas, eram situadas no acesso, com lamparinas como oferenda. Na casa típica romana, assim como em diversas culturas, a abertura superior tem um significado cosmológico transcendental. As funções rituais são atribuídas à chaminé, ou seja, o orifício da fumaça, lembrando que os santuários mais antigos se encontravam a céu aberto, ou apresentavam uma abertura no teto. “A arquitetura sacra não faz mais, portanto, do que retomar e desenvolver o simbolismo cosmológico já presente na estrutura das habitações primitivas” (Eliade, 2010, p. 55).

Vitrúvio e Varrão “consideram o átrio, ou *cavum aedium*, um aposento, o principal aposento da casa” (ROBERTSON, 1997, p. 360). Esse aposento nomeia a palavra vigente átrio, de *atrium*, originário do termo latino para negro *āter*, provavelmente referindo-se ao escurecimento das superfícies pela fumaça (Zabalbeascoa, 2013, p. 56),<sup>35</sup> uma vez que a chaminé foi inventada somente em tempos posteriores.<sup>36</sup> O *atrium*, portanto, “descrevia o espaço no qual se encontrava a lareira (*focus*) da casa”<sup>37</sup> (Spalt, 1999, p. 10). O fogo ancestral ocorria livremente no coração da residência, no seu interior, e a fumaça saía pelo *oculus* no teto, que, ao longo do tempo, foi sendo ampliado, tornando-se o *atrium*, o *cavaedium*<sup>38</sup> na *domus*, uma caverna dentro da casa.

Os primeiros fogos acesos em casa teriam sido feitos de maneira autônoma, utilizando um recipiente ou um buraco no chão, localizados no coração da casa,

<sup>34</sup> MILIZIA, Francesco. *Memorie degli architetti antichi e moderni*. 3. ed. 2 vols. Parma: s.n., 1781.

<sup>35</sup> Como visto em <http://dictionary.reference.com/browse/atrium>. Acesso em maio de 2024.

<sup>36</sup> Mais precisamente, segundo Heathcote, no final do século XII (HEATHCOTE, 2012, p.40)

<sup>37</sup> A palavra grega para o fogo, *focus*, representava a lareira da casa. O termo francês *foyer* ainda mantém essa relação (HEATHCOTE, 2012, p.38-39).

<sup>38</sup> Contração de *cavum aedium*, que significa, literalmente, “oco de recintos”, um vazio na casa

a fumaça gerada seria elevada através de um *oculus* no telhado (*oculus* é literalmente um “olho” para o céu). O elemento misterioso do fogo foi então permitido para realizar a comunhão entre os céus e a terra, em memória ao ato de generosidade de Prometeu. O *focus* grego era queimado em um recipiente raso, aparentando uma espécie de ritual de oferenda, oferecida em um prato, como o sangue de um animal abatido. As “chamas eternas” que ainda queimam em memoriais ao redor do mundo continuam a usar esta mesma linguagem arquitetônica e decorativa (HEATHCOTE, 2012, p. 39).

Em contraste ao caráter singelo da casa quando vista a partir da rua, era no interior que a riqueza da família se manifestava. Ricos ornamentos, mosaicos, imagens enfeitavam o interior da residência. Além do altar da família, no *atrium*, o espaço era ricamente ornado de fontes, vasos, estátuas, entre outros (Schoenauer, 2000, p. 136). Quanto às recomendações dimensionais de Vitruvius sobre o átrio, Ana Elísia Costa observa que o romano cita proporções retangulares de “3:5, 2:3 ou 1 para a diagonal de um quadrado, devendo, nos três casos, a altura corresponder a ¼ da largura” (Costa, 2011, p. 132).

A *domus* romana tinha uma disposição binuclear, sendo os dois polos os espaços abertos que distribuíam os ambientes da casa de acordo com o caráter, público ou privado. Ao átrio, eram vinculados os espaços com atribuições públicas, como quarto de hóspedes (*hospitia*), quartos para escravos (*egastuae*) e espaços de estar, para encontros e reuniões (*alae*). O *compluvium*, um telhado de proteção, protegia a periferia do átrio enquanto lançava, em dias de chuva, a água no *impluvium*, um tanque onde era armazenada a água para consumo da família. No lado oposto à entrada e, conseqüentemente, ao

átrio, situava-se o peristilo. Os dois espaços eram separados pelo *tablinum*, um espaço aberto de recepção. De dimensões maiores que o átrio, o peristilo era utilizado nas atividades familiares. Assim como o átrio, o peristilo podia conter um *impluvium*, além de plantações de parreiras ou plantas em vasos. Ao redor do peristilo, dispunham-se os dormitórios (*cubicula*), a sala de jantar (*triclinium*), espaços de reuniões (*alae*), a recepção da família (*oecus*) e a cozinha (*culina*) (Schoenauer, 2000, pp. 136-137).

Os recintos que rodeavam o átrio formavam “um *continuum* relacionado através de portas abertas e iluminado através da entrada zenital de luz”, tornando o *cavaedium* o centro da vida doméstica. Originalmente, “esse espaço acolhia, além da lareira, a cama matrimonial, os deuses da família (lares e penates) e o tear”. No átrio, a natureza adentra a *domus* romana convertendo-o em uma clareira, transformando-o em “uma sala de recepção com lagoa, fonte e superfícies gramadas” (Spalt, 1999, pp. 10-11). O cosmos adentra a casa de forma natural, sem esforços. A linha de colunas, como árvores na casa, aponta à abóbada celeste, consolidando a integração entre céu e terra.

Fuão (2016) observa isso, comentando que:

[...] na planta de uma casa romana, pode-se observar que tinha mais aberturas ao cosmos do que portas para fora, para a rua. Na planta, se percebem as duas clareiras (pátios internos): *impluvium* (recolhimento das águas: lago) e a clareira do *peristilium*, a clareira da floresta mesmo, onde as colunas simbolizam a floresta, as árvores. Também o mesmo acontece no sentido de reprodução simbólica na clareira da habitação coletiva Yanomani.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Schoenauer também cita o assentamento dos Yanomami que habitam a selva do rio Orinoco. Quando a tribo é relativamente pequena, ela ocupa uma habitação comunal circular de palha com um buraco para a fumaça no topo. Tão logo a tribo cresce, esgotando o potencial do campo, ela abandona a construção e o campo antigo e limpa uma nova área de cultivo, abrindo uma nova clareira na floresta. A tribo constrói, então, uma nova e maior habitação circular, onde o buraco original para a fumaça transforma-se em um pátio central (SCHOENAUER, 2000, p.97).

A casa-pátio evidencia a feminilidade da habitação ao abrir-se para o cosmos, permitindo-lhe entrar. A verticalidade necessária para apontar-se ao cosmos é ainda representada por Eliade (2010, p. 144) na hierofania do casamento. A mulher, fértil, representando a terra, recebe do céu a chuva que fertiliza. Daí o termo *terra matter*, atribuindo o caráter feminino da terra. O homem conecta-se verticalmente ao cosmos, contrai matrimônio unindo o céu à fertilidade da terra, habitando sobre a terra e sob o céu, dentro da polaridade terra e céu, Terra-Mãe e Cosmos. Contrariamente à torre, masculina, agressiva, buscando ativamente o cosmos, a clareira é útero, aberta, (a) guardando o cosmos. Na clareira, o homem habita-se, habita a terra. A clareira como representação feminina permite a fertilidade, a produtividade, a espera. Enquanto torre, um obelisco,<sup>40</sup> por exemplo, representa a conquista militar, a errância, o falo, em oposição à clareira da casa, que representa o aspecto feminino, acolhedor. A clareira é lugar da espera, da esperança, da esperrância.<sup>41</sup> A espada paterna conquista terras onde a casa materna será estabelecida e defendida. A pátria (a)guarda o matrimônio,

que gerará patrimônio e prole, descendentes. Sendo abertura, a clareira aguarda os deuses pacientemente, ao contrário da torre, do zigurate, que busca ativamente os deuses. Na tentativa humana de proximidade com o céu, o contato é forçado nas torres, como na história bíblica da Torre de Babel.<sup>42</sup>

Norberg-Schulz explica importantes termos:

Em geral, a casa constitui um “microcosmos” que visualiza o fato de que a vida humana tem lugar entre a terra e o céu. O solo representa a terra; o teto, o céu; e as paredes, o horizonte que nos envolve. Isto é demonstrado pela etimologia das palavras. [...] “Solo” (do latim *solum*) quer dizer base, fundo e, sobretudo, terra na qual se vive, uma conotação que também existe tanto em inglês (onde *floor* significa uma extensa terra plana, um campo ou *field*) como em alemão (onde *Boden* significa solo e também terreno). O termo [...] “teto” (do latim *tectum*) faz referência a cobrir, ocultar ou proteger, mas existe também “teto baixo” que – como a palavra inglesa *ceiling*

---

<sup>40</sup> Os obeliscos eram utilizados em pares pelos antigos egípcios para demarcar a entrada dos templos. Tratava-se de elementos monolíticos de quatro lados, com a ponta piramidal, que esse povo utilizava como marco de homenagem e adoração a Rá, deus do sol. Os viajantes gregos referiam-se a essas estruturas pela palavra do Grego Antigo *obeliskos* (ὄβελίσκος), forma diminutiva de *obelos* (ὄβελός), que significa espeto, prego, pilar pontudo. Os romanos antigos foram fortemente influenciados pelos obeliscos egípcios. Roma chegou a apresentar o dobro de obeliscos do que o Egito, inclusive importando-os daquela região. A simbologia desse elemento, porém, foi sendo interpretada de formas diferentes. Como símbolo fálico representando a espada, esse tipo de monumento disseminou-se pelo mundo para marcar conquistas militares e homenagear figuras ou datas históricas.

<sup>41</sup> Segundo Fernando Fuão, a “esperrância é o nome que entrelaça a espera, e a errância, *esperrância* da simultaneidade da espera na errância, e da errância na espera, do um no outro. Esperar na errância, errar na espera. Bordas, limites de uma situação em intermitente deslocamento. Esperança já colada, nativa na errância, *esperrância* que só se realiza na atividade da errância. *Esperrância*” (SOLIS; FUÃO, 2014, p.65).

<sup>42</sup> Citada nos versículos 1 a 9 do capítulo 11 do livro do Gênesis bíblico, quando os descendentes de Noé, após o dilúvio, estabeleceram-se na planície de Sinar e resolveram erguer a alta torre dizendo “Eia, edifiquemos nós uma cidade e uma torre cujo cume toque nos céus, e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra”. Javé, então, o Deus Hebraico, desceu “para ver a cidade e a torre que os filhos dos homens edificavam”. Percebendo a unidade do povo que edificava a torre, historicamente ilustrada em formato de zigurate, o Senhor do Velho Testamento mostrou-se irritado com o desenvolvimento desse povo que intentava não somente construir uma estrutura que chegasse ao céu, a morada de Deus, mas também evitar que os homens se espalhassem pela Terra. O Senhor, então, confundiu “ali a sua língua, para que não entenda um a língua do outro. Assim o Senhor os espalhou dali sobre a face de toda a terra; e cessaram de edificar a cidade. Por isso se chamou o seu nome Babel, porquanto ali confundiu o Senhor a língua de toda a terra, e dali os espalhou o Senhor sobre a face de toda a terra” (BÍBLIA ONLINE, 2015).

– deriva claramente do latim *caelum*, céu. Por sua parte, “muro” (do latim *murus*) significa muralha, parede; enquanto o inglês *wall* provém do latim *vallum*, que quer dizer paliçada, cercado. (Em relação a isto, é interessante assinalar que “vale”, *valles* ou *vallis* em latim, tomou seu nome dos limites e não do espaço.) No interior privado, estes significados básicos podem ser mais ou menos aparentes, mas o significado geral da *imago mundi* ou “imagem do mundo” segue sendo sempre o ponto de partida (Norberg-Schulz, 2008, pp. 98-99).

A clareira da casa é o que, desde a antiguidade, confere a sacralidade na habitação, é ela que conecta o habitante ao cosmos, aos deuses. No pátio interno, encontra-se a *physis* (φύσις), o *pýr* (πῦρ), o *focus*. A clareira constitui-se num exterior interno, um fora dentro, um dentro do fora ao mesmo tempo, protegido pelos limites da casa. É a própria casa quem oculta o pátio interno, que se desvela somente a quem a ela é convidado. A familiaridade da casa “abriga a espera, domestica a errância, a loucura. A familiaridade é característica do *oikos*, dos Lares, é também o lugar do secreto e do oculto” (Solis; Fuão, 2014, pp. 85-86). A clareira fecha-se em todos os lados, abrindo-se somente ao cosmos.

Para Eliade:

a simples contemplação da abóbada celeste é suficiente para desencadear uma experiência religiosa. O céu revela-se infinito, transcendente. [...] A transcendência revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita. O ‘muito alto’ torna-se espontaneamente um atributo da divindade. As regiões superiores inacessíveis ao homem, as zonas siderais, adquirem o prestígio do transcendente, da realidade absoluta, da eternidade. Lá é a morada dos deuses” (Eliade, 2010, p. 100).

O “muito alto” é, portanto, “uma dimensão inacessível ao homem como tal; pertence de direito às forças e aos Seres sobre-humanos” (Eliade, 2010, p. 101). O historiador afirma ainda que a montanha figura

em meio às imagens que exprimem a ligação entre o Céu e a Terra, apresentando numerosas culturas que nos falam dessas montanhas, míticas ou reais, situadas no Centro do Mundo: “é o caso do Meru, na Índia, de Haraberezati, no Irã, da montanha mítica “Monte dos Países”, na Mesopotâmia, de Gerizim, na Palestina, que se chamava, aliás, Umbigo da Terra”. Visto que a montanha sagrada é, portanto, “um *axis mundi* que liga a Terra ao Céu, ela toca, de algum modo, o Céu e marca o ponto mais alto do mundo” (Eliade, 2010, p. 39). Esses locais sagrados de conexão cósmica entre o Céu e a Terra tornam-se, então, o centro do mundo na cultura dos povos, o Umbigo do Mundo; em grego, *omphalos*. É na base do tronco central da habitação dos povos arcaicos árticos e norte-americanos, assimilado ao eixo cósmico, “que se depositam as oferendas dirigidas às divindades celestes, pois é apenas através desse eixo que as oferendas podem subir ao céu”. A casa, homologada ao universo, é vista como situada no centro do mundo, com a abertura destinada à fumaça direcionada à estrela polar (Eliade, 1991, pp. 43-44).

Para René Guénon (2010) e Fuão (2016), não é necessário que o eixo esteja sempre representado materialmente.

[...] é esse o caso de uma cabana, cujo teto em forma de domo está suportado por um poste que liga o topo do teto ao solo [...]. No entanto, não é necessário que esse eixo, que representa o “Eixo do Mundo” esteja sempre presente de modo material. O que importa é que o centro do solo ocupado pelo edifício, isto é, o ponto situado diretamente sob o topo do domo, seja sempre virtualmente identificado ao “Centro do Mundo”. Este, com efeito, não é um “lugar” no sentido transcendente e primordial, e, em consequência, pode realizar-se em todo “centro” regularmente estabelecido e consagrado, donde a necessidade de ritos que fazem da construção do edifício uma verdadeira imitação da própria formação do mundo. Esse ponto é, portanto, um verdadeiro *omphalos* [...] em inúmeros casos é aí que está colocado o altar ou o lar, quer se trate de um templo ou de uma casa. O altar é, aliás, na rea-

lidade, um lar e inversamente, numa civilização tradicional, o lar deve ser visto como um verdadeiro altar doméstico; simbolicamente, é aí que se realiza a manifestação de Agni [...]. Quando se executa uma abertura no topo do domo, é por aí que escapa a fumaça que se eleva do lar. E isso ainda, longe de ter apenas uma razão puramente utilitária como poderiam imaginar os modernos, tem, ao contrário, um sentido simbólico muito profundo [...] (Guénon, 2010, p. 254).

O espaço domesticado, habitado e organizado possui o que podemos chamar de um centro, um lugar sagrado por excelência. É nesse centro que:

[...] o sagrado se manifesta totalmente, seja sob a forma de hierofanias elementares – como no caso dos “primitivos” (os centros totêmicos, por exemplo, as cavernas onde se enterram os *tchuringas* etc.) –, seja sob a forma mais evoluída de epifanias diretas dos deuses, como nas civilizações tradicionais (Eliade, 1991, p. 35).

Cada microcosmo pode conter diversos outros “centros”, quando cada habitação da cidade se torna um centro bem definido para sua família. A morada constitui uma imago mundi, situando-se simbolicamente no “Centro do Mundo” (Eliade, 1991, p. 36). A habitação humana era “identificada ao Universo, sendo a lareira ou a abertura feita para a saída da fumaça identificada com o Centro do Mundo. Dessa forma, todas as casas – assim como todos os templos, os palácios, as cidades – estão situadas em um único e mesmo ponto comum, o Centro do Universo” (Eliade, 1991, p. 50). Bollnow (2008, p. 153), fazendo a mesma leitura de Eliade, afirma que “a construção da casa tem, logo, seu significado mais profundo numa atividade criadora e mantenedora do mundo, que é somente possível segundo ritos santificados”. O que define a sacralidade da casa é o gesto humano de reproduzir a criação exemplar dos deuses, ou seja, “cada construção de casa [...] é uma repetição da criação do mundo, uma realização póstuma do trabalho dos deuses no início original” (Bollnow, 2008, p. 153). Para viver no Mundo, “é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer do

‘caos’ da homogeneidade e da relatividade do espaço profano” (Eliade, 2010, p. 26).

A centralidade proporcionada pela casa é fundamental para a existência humana. A casa deixa de ser mero abrigo, assumindo o papel de mundo individual. Vieceli (2014, p.146), interpretando Bollnow (2008), afirma que, para o homem, “a casa encontra-se no centro do mundo, demarcando o território do que é próximo e do que é familiar”. Possuir um ponto de referência fixo na vastidão infinita do espaço, portanto, torna-se uma condição para a existência. A construção da casa é, para o ser, um canto do mundo, o primeiro universo, um verdadeiro cosmos em meio ao caos (Vieceli, 2014, p. 146). A casa é santificada, assim como a cidade e o santuário, e por essa razão, instalar-se em “qualquer parte, construir uma aldeia ou simplesmente uma casa representa uma decisão grave, pois isso compromete a própria existência do homem”. Trata-se de criar seu próprio “mundo”, assumindo a responsabilidade de mantê-lo e renová-lo (Eliade, 2010, p. 54).

Coulanges (2009) esclarece-nos antigos costumes das civilizações remotas que deram origem ao estado, às cidades e à propriedade. Na casa antiga, explica ele, faziam-se oferendas no centro dela, ocultas, oferecendo, no fogo sagrado do altar, diversas substâncias, como flores, frutas, grãos, incenso, vinho (Solis; Fuão, 2014, p. 41). A quem os gregos chamavam *Demônios* ou *Heróis*, almas humanas divinizadas pela morte, os latinos referiam-se com os nomes *Lares*, *Manes*, *Gênios*. Esse fogo sagrado era conservado no altar das casas gregas e romanas, sobre o qual deveria haver sempre um pouco de cinzas e brasas acesas, sendo obrigação do senhor de cada casa manter o fogo aceso dia e noite. (Coulanges, 2009, p. 34). Coulanges refere-se a essa religião como a mais antiga que existiu entre os povos de berço grego, afirmando que:

[...] antes de conceber e adorar Indra ou Zeus, o homem adorou os mortos; teve medo deles, dirigiu-lhes orações. Parece que o sentimento religioso tenha começado com isso. Foi talvez na visão da morte que o homem teve, pela primeira

vez, a ideia do sobrenatural e quis ter esperanças para além do que via. A morte foi o primeiro mistério; pôs o homem no caminho dos outros mistérios. Ela elevou o pensamento do visível para o invisível, do transitório para o eterno, do humano para o divino (Coulanges, 2009, p. 33).

Fuão observa, de forma atenta, que “até hoje, tanto na língua espanhola como na portuguesa, podemos observar esse fenômeno associado à palavra *hogar*, em espanhol, que designa tanto o lar como a lareira; ou mesmo em português, na palavra ‘lareira’, que contém o prefixo *lar*”. O autor também observa:

[...] todas as casas dos gregos ou dos romanos possuíam um altar; neste altar, devia haver sempre restos de cinzas e brasas. Era obrigação sagrada do dono da casa conservar o fogo, dia e noite. O fogo só deixava de brilhar sobre o altar quando toda a família havia morrido; *lar* extinto, família extinta, eram expressões sinônimas entre os amigos. Esse fogo, diz Coulanges, tinha algo de divino, adoravam-no, prestavam-lhe verdadeiro culto [...] Dirigiam-lhe fervorosas preces para dele conseguirem saúde, riqueza e felicidade. O culto dos mortos era oculto, praticado dentro das próprias casas pelos membros da família. Cada casa tinha os seus deuses. O *lar*, os *lares* eram os deuses protetores da casa, da família. Os deuses eram os próprios antepassados. O homem nunca saía de casa sem antes dirigir uma prece ao seu *lar*, assim como quando voltava. O fogo do *lar* era a providência da família, e se o fogo se extinguísse deixava de existir o deus (Sollis; Fuão, 2014, p. 85).

É na casa antiga, portanto, que se tem o nascimento da religião. Em cada casa, está presente um altar. Ao redor deste, a família reúne-se “a cada manhã para dirigir à lareira as suas primeiras preces, a cada noite para invocá-la uma última vez” (Coulanges, 2009, p. 51). Durante o dia, agrupa-se junto à lareira para a refeição compartilhada piedosamente após prece e libação. Nesses atos religiosos, a família “canta em comum hinos que seus pais lhe legaram”. O que une os membros da família antiga, segue Coulanges

(2009, p. 53), “é algo mais potente do que o nascimento, o sentimento, a força física: é a religião do lar e dos antepassados. Ela faz que a família forme uma unidade nesta vida e na outra”. A família antiga é uma associação religiosa, mais ainda do que uma associação natural. A língua grega antiga “tinha uma palavra muito significativa para designar a família; dizia-se *ἐπίστιον*, palavra que significa literalmente *o que está junto a um lar*”. A família constituía um grupo de pessoas ao qual a religião permitia invocar o mesmo lar e oferecer o banquete fúnebre aos mesmos antepassados.

A morada murada é que esconde o culto da família a seus deuses domésticos, os Lares. Assim como na casa, o muro dos lugares habitados e das cidades, como sugere Eliade (1991, p. 35), tais como fossos, labirintos e muralhas, tinham sua função inicial como defesas mágicas, servindo mais como proteção às invasões de maus espíritos do que contra os ataques de seres humanos. Até em tempos mais avançados, como na Idade Média, era comum consagrar ritualmente os muros das cidades como uma defesa contra o Demônio, a doença, a morte. O simbolismo arcaico identificava o inimigo humano ao Demônio ou à Morte, pois o resultado desses ataques, tanto demoníacos quanto militares, resultariam igualmente em ruínas, desintegração, morte.

Eliade (1991, p. 34) afirma que:

[...] as sociedades arcaicas e tradicionais concebem o mundo que as cerca como um microcosmo. Nos limites desse mundo fechado, começa o domínio do desconhecido, do não-formado. De um lado, existe um espaço cosmicizado, uma vez que habitado e organizado. Do outro lado, fora desse espaço familiar, existe a religião desconhecida e temível dos demônios, das larvas, dos mortos, dos estranhos – ou seja, o caos, a morte, a noite.

A imaginação do homem primitivo criou os mitos animistas. Essa mesma imaginação cria um deus para protegê-lo do mal. “Deus nasceu nos bosques. A floresta é o berço dos medos” (Martins,

2004, p. 34).

A natureza é cheia de espectros, a noite povoada de sombras, o bosque fechado murmura e geme; e quando a lua do céu espalha rendas de luz pálida sobre o maciço das árvores sacudidas pelo vento, parece que a floresta inteira vive, com formas que se destacam e andam, com olhos acesos que veem, com gemidos longos e murmúrios entrecortados. Sente-se terror – o terror do inominado, esse medo a que os gregos chamaram pânico. (Martins, 2004, p. 33)

Coulanges (2009, p. 152-154) compila os ritos sagrados da fundação de Roma segundo diversas testemunhas. O início da consagração ocorre a partir da purificação através do fogo sagrado. Todos devem saltar por sobre um fogo de mato, por sobre a chama. A religião antiga “proibia abandonar a terra em que fora estabelecida a lareira e onde repousavam os antepassados divinos”, e por isso, cada um dos homens que iam habitar a cidade precisavam trazer, junto de si, um “pedaço de terra, o solo sagrado em que os seus antepassados estavam enterrados e ao qual seus Manes estavam vinculados”, demonstrando, ritualmente, que aquela ainda seria terra de seus pais, “*terra patrum, patria*; aqui é minha pátria, pois estão aqui os Manes da minha família”.

O fosso onde cada qual havia assim jogado um pouco de terra chamava-se *mundus*; ora, essa palavra designava, na antiga língua, a região dos Manes. Desse mesmo lugar, segundo a tradição, escapava a alma dos mortos três vezes por ano, desejosa de rever por um momento a luz. Não vemos também, nessa tradição, o verdadeiro pensamento desses homens antigos? Ao lançarem no fosso um pedaço de terra de sua antiga pátria, acreditavam ali encerrar também a alma de seus antepassados. Essas almas lá reunidas deviam receber um culto perpétuo e zelar pelos seus descendentes. Rômulo, naquele

mesmo lugar, colocou um altar e acendeu um fogo. Foi a lareira da cidade. Ao redor desse fogo, deve elevar-se a urbe, como a casa se eleva ao redor da lareira doméstica; Rômulo traça um sulco que demarca o espaço (Coulanges, 2009, p. 153).

Roma era cercada por muralhas consideradas sagradas que definiam o *pomoerium*<sup>43</sup>, onde moravam os vivos, desarmados. Fora da muralha sagrada, existia apenas o *Ager Romanus*, simples território pertencente a Roma. Os mortos eram enterrados, ou suas cinzas depositadas, fora dos muros da cidade. Por esse motivo, a arena, onde os gladiadores confrontavam-se até a morte, era construída no limite do perímetro urbano, permitindo que os mortos fossem rapidamente evacuados para fora dos muros (Funari, 2002, pp. 112-118). Não somente a cidade de Roma, mas todas as cidades fundadas seguiam esses rituais religiosos. Por fórmulas e ritos, os antepassados divinos e os deuses do país eram presos ao solo que eles mesmos iriam ocupar, encerrados no recinto cujos limites iriam traçar. Por isso, diziam-lhes: “Vinde conosco, ó Seres divinos, e habitai em comum conosco esta urbe”. As urbes eram constituídas para serem eternas, a partir de algo como um contrato entre deuses e homens. Os deuses habitavam a urbe como um espaço sagrado, um paraíso. “Toda urbe podia ser chamada de santa” (Coulanges, 2009, pp. 156-157).

A essência originária dos termos *jardim* e *paraíso* é o espaço *guardado*, e isso define a clareira. A palavra *paraíso*, do latim *paradisus*, tem sua origem no termo avéstico *pairi-daēza*, um espaço protegido por paredes. Cognato de *pairi* e do grego *peri* (περί), que significam ao redor, periférico, há o termo latino *paries*, que identifica paredes. O termo *jardim*, igualmente, assim como o inglês *garden*, tem a mesma essência de significado de paraíso. Não por acaso, a palavra para jardim em inglês, *garden*, tem semelhança fonética com o verbo *to guard* (guardar,

<sup>43</sup> Segundo Coulanges, “dos dois lados dessa muralha, um espaço de alguns passos é reservado para a religião”, onde não é permitido passar o arado, nem erguer qualquer construção (COULANGES, 2009, p.154).

proteger). Etimologicamente, a palavra jardim é um termo que remonta a um distante trajeto linguístico. O termo *jardin* já é usado a partir do século XII no Francês Antigo e deriva do termo Anglo-Normando, Francês Antigo do Norte, *gardin* ou, na forma oblíqua, *gard*, ou *jart* em Francês Antigo. *Yard*, o termo Anglo-Saxônico de mesmo significado, passa a ser usado na mesma época que *jart*. O Anglo-Francês *gardin*, ou sua mais recente forma, *jardin*, origina-se do Alto-Alemão Antigo, *gard* ou *gart*, que originará, conseqüentemente, o termo alemão para jardim: *Garten*. Taylor (1885, p. 80) explica que os termos *yard* e *garden*, assim como o Nórdico *garth*, denotam o mesmo lugar guardado,<sup>44</sup> ou seja, protegido. O local enclausurado é nomeado, portanto, a partir da sua natureza enclausurada. Os termos vigentes jardim, guardar, guarda e suas derivações têm, portanto, a mesma origem etimológica. O termo jardim não tem, entretanto, sua origem atrelada ao Latim, uma vez que, nesse idioma, o termo para esse espaço é *hortus*.<sup>45</sup> A origem mais distante do termo vem da língua protoeslava, a partir do termo *\*gordъ*. O termo eslavo *grod*, ou *hrod*, identifica peculiares e primitivos aterros que cercavam, em formato circular, uma área protegida por muro ou cerca, conhecidos posteriormente também como *Burgwall* ou *Slawischer Burgwall*. O *gord* era uma operação topográfica feita pelos eslavos no final da idade do bronze e início da idade do ferro, na Europa Central e Oriental, o qual formava uma estrutura circular com paliçadas em madeira para proteção de um pequeno aglomerado humano contra invasores. No interior, ficavam as principais edificações da vila e as casas dos mais abastados, enquanto na periferia ficavam as casas comuns. Em caso de ataque, toda a população permanecia confinada dentro do *gord*.

O construir, para Heidegger, é uma “ura” assim como agricultura, ou seja: ela é um cultivo, uma sementeira, uma criação que requer cuidado, proteção e trato, de outro modo poderíamos dizer de uma cer-

ta “manutenção”, cativo e cativo. Esse construir enquanto “ura”, cultivo, criação, se vê atravessada pela ideia da domesticação, mas essa domesticação não pressupõe a violência de retirar as coisas de seu lugar natural submetendo-as a doma, em Heidegger podemos vê-la como uma domesticação branda, de um trato, de uma guarda e de uma proteção do senhor da morada. Construir significa cuidar da coisa em si, a casa, o *domus* e tudo que permanece nas suas cercanias (Fuão, 2015).

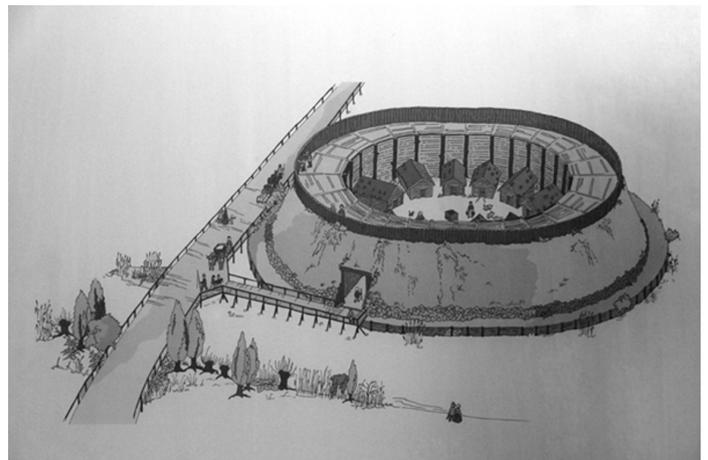


Figura 10 – Um gord. Fonte: Heimatkreis, 2024.

A origem do termo é, portanto, diretamente vinculada ao elemento circundante, a cerca, que se remete à natureza encerrada do local. Esses termos eslavos originaram a raiz alemã *gard-Einfriedung*, que foi preservada em uma série de palavras alemãs, tais como *Garten*, *garden*, *Stargart*, *Garz*. *Einfriedung*, a que Norberg-Schulz (1980, p. 23) refere-se como *Umfriedung*, significa cercado, recinto. Para Heidegger, o vigor essencial do habitar está nessa relação. A palavra em alto-alemão para construir, *bauen*, é originária do saxão antigo *wuon*, o gótico *wunian*, que significa permanecer, de-morar-se. *Wunian* explica melhor a experiência desse permanecer significando, ainda: “ser e estar apaziguado, ser e permanecer em paz” (Heidegger, 2012, p. 129). Para Heidegger, o vigor essencial do habitar está nesta relação. Heidegger (2012) explica em *bauen, wohnen, denken*

<sup>44</sup> Segundo o autor, *guarded* ou *girded*.

<sup>45</sup> Termo que significa, inclusive, horta e pomar, referindo-se também a um espaço enclausurado, protegido.

(construir, habitar, pensar) que a palavra em alto-alemão para construir, *bauen*, tem relação direta com ser. Nos idiomas de origem germânica ocidental, como inglês e alemão, um único termo define ser/estar, relacionados a construir. *To be* e *to build* têm a mesma essência. Em alemão, o verbo ser, *sein* na primeira pessoa do singular, tem relação com *bauen*: *ich bin* (eu sou), *du bist* (tu és), ou seja, “eu me construo”, “tu te constróis”. Heidegger (2012, p. 129) diz ainda:

A palavra *Friede* (paz) significa o livre, *Freie*, *Frye*, e *fry* diz: preservado do dano e da ameaça, preservado de..., ou seja, resguardado. Libertar-se significa propriamente resguardar. Resguardar não é simplesmente não fazer nada com aquilo que se resguarda. Resguardar é, em sentido próprio, algo positivo e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência, seguindo a correspondência com a palavra libertar (*freien*): libertar para a paz de um abrigo. Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. O traço fundamental do habitar é esse resguardo. O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre essa terra.

Para Heidegger, a fim de acontecer um habitar é necessário salvar a terra, acolher o céu, aguardar os deuses, conduzir os mortais. O habitar acontece enquanto um res-guardo de quatro faces do que o filósofo chama de quadratura. Res-guardar diz: abrigar a quadratura em seu vigor de essência. O que se toma para abrigar deve ser velado (Heidegger, 2012, p. 130). Os homens, ou seja, os mortais capazes da morte como morte, habitam nesta terra enquanto são capazes de resguardar a quadratura na sua essência. Os quatro, terra, céu, divinos e mortais, pertencem um ao outro numa unidade originária. “Sobre esta terra” já diz, no entanto, “sob o céu”. Ambos

supõem *conjuntamente* “permanecer diante dos deuses”, e isso “em pertencendo à comunidade dos homens”. Em habitando, os mortais são na quadratura.

Na leitura de *bauen*, *wohnen*, *denken*, Iñaki Ábalos observa importantes detalhes sobre a casa, cuja construção não é simples metáfora, mas é o sujeito próprio da filosofia existencial. Nela, pode-se “exercer o autêntico habitar, a plenitude do ser”. A casa, porém, para o arquiteto, “não é um marco inocente, imune ao reflexo de nossos conflitos, é o lugar do íntimo tanto quanto do inóspito, um espaço de alienação que vela ou esconde um desarraigamento, uma incapacidade para o pleno exercício do ser-aí”. Heidegger propõe uma volta às raízes, às origens, e somente nesse retorno é que “poderemos transformar um mero alojamento em um autêntico habitar”. (Ábalos, 2012, p. 45-46). Para Fuão:

Arquitetura não é só o abrigo, há outras dimensões para ela, como, por exemplo, a de comunicação, e talvez sua essência não seja justamente a de abrigar, como os livros nos tentam persuadir. A arquitetura também tem a função de comunicação com o cosmo, com o ascendente e descendente, como uma ponte entre o céu e a terra, exatamente como Heidegger pensou e apresentou em seu clássico texto *Habitar, construir e pensar*. Na tenda Hopi, por exemplo, a delicada estrutura de madeira se forma como um duplo cone, similar a uma ampulheta, onde o ponto de encontro entre um cone e outro reúne o acima e o abaixo, similarmente à imago e à formação da visão humana e de sua projeção. (Fuão, 2016)

No fundamental texto de Heidegger, Fuão encontra o papel do *Dasein* como ponte (2016). A ponte, no texto, é a imagem teórica que Heidegger “propõe deste construir identificado ao habitar, não é um espaço fechado, mas, surpreendentemente, uma construção de caráter transicional: uma ponte” por onde terra e céu, divinos e mortais unem-se, compondo a quadratura na qual habita o ser existencial. Para Ábalos (2012, pp. 47-48):

[...] a velha ponte de Heidelberg servirá a Heidegger para explicar como a esta inversão do valor do tempo corresponde também uma modificação radical da noção de espaço, já que o que caracteriza a ponte não é tanto a sua espacialidade, mas a sua capacidade de definir um lugar através do estabelecimento de ligações de ordem não apenas material, mas também espiritual e significativo, por exemplo, que as pontes tenham sido sempre, tradicionalmente, consagradas a uma santa ou a um santo.

O dono da casa, para Ábalos, funciona como uma ponte ao servir como herdeiro da propriedade que deve administrar a fim de deixá-la como herança a seu filho. Numa sequência falocêntrica, centrada no pai, o detentor da autoridade, o *pater familias*, a casa é habitada por quem domina a linguagem, <sup>46</sup> quem teoriza através dela. Para Sloterdijk (2000, p. 35), após o ser humano reunir-se em grupos maiores regidos não somente pela mesma linguagem, mas também pelas “casas construídas, eles ingressam no campo de força do modo de vida sedentário”. Daí em diante, “eles não estão apenas resguardados por sua linguagem, mas também domesticados por suas habitações”.

Heidegger filosofa sobre a casa existencial no abrigo de sua cabana, de 6 x 7 metros, em Todtnauberg, onde escreve desde os primeiros fragmentos de *Ser e Tempo*, a partir do verão de 1922 (Sharr, 2009, p. 9). Para Sloterdijk (2000, p. 37), Heidegger teoriza ali o sentido da clareira, que compara às janelas das paredes, “por trás das quais as pessoas se transformaram em seres capazes de teorizar”. Os efeitos da domesticação do homem são evidentes em Heidegger, em sua movimentação por caminhadas meditativas, típicas “de quem tem uma casa atrás de si”. Para Slo-

terdijk, é a própria segura vida doméstica quem dá origem à clareira.

Ábalos observa que a cabana de Heidegger é um imóvel cedido pela universidade quando na condição de reitor, e “não herdado, de uma casa de campo, e não de uma residência fixa, e de que ninguém ali trabalha na terra, apenas passeia por ela”. Não foge ao olho do arquiteto espanhol, também, a autoridade de Heidegger nas fotografias, sendo servido por sua atenciosa esposa, com semblante austero, autoritário. Evidencia-se um esquema vertical, na submissão do sujeito à quadratura, fixando a existência no enraizamento a um lugar, com a nítida noção da autoridade paterna (Ábalos, 2012, p. 50). Segue o arquiteto:

A relação com a natureza, assim como aquela mantida com o público, estará marcada pela violência. E será esta violência a nos remeter à figura central do pai, da autoridade. Na casa existencial, será permanente a presença latente de um esquema hierárquico autoritário, de um habitar totalmente voltado à proteção do exterior e à primazia do pai. É ele quem constrói a casa no tempo, é ele quem desenvolve o programa do “cuidado” a que Heidegger se refere. É, portanto, razoável estabelecer uma correspondência entre este eixo hierárquico e autoritário e a organização espacial da casa em torno de um espaço central. “A casa da fumaça”: assim Yago Bonet denominou esta tipologia, a casa em torno da lareira ou de um espaço central dominante, o hall, próprio das construções tradicionais do norte da Europa, e que cumpre a função tanto de lugar de reunião da família, como de centro das reuniões sociais, evidenciando seu caráter vertical e hierarquizado. Poder-se-ia descrever a casa existencial, por-

<sup>46</sup> A linguagem, para Heidegger, é a “casa do ser”. As linguagens tradicionais “do gênero humano tornaram capaz de ser vivido o êxtase do estar-no-mundo, ao mostrar aos homens como esse estar no mundo pode ser ao mesmo tempo experimentado como estar-consigo-mesmo. Nessa medida, a clareira é um acontecimento nas fronteiras entre as histórias da natureza e da cultura, e o chegar-ao-mundo humano assume desde cedo os traços de um chegar-à-linguagem” (SLOTERDIJK, 2000, p.35).

tanto, como uma casa centrada e vertical, habitada por alguém ancorado firmemente ao lugar, por uma família estável, hierárquica e autoritária, como uma casa que protege de um meio externo agressivo, inautêntico, e que se liga, no tempo e na memória, a um sujeito que se define integralmente, por assim dizer, por sua origem e por sua linhagem (Ábalos, 2012, p. 51).

Ábalos conclui que o espaço da casa existencial nunca é privado, pois é esmagado pela hierarquia patriarcal, pelo peso da família como instituição. Para ele, a negação heideggeriana da ideia de espaço substitui a interioridade da casa pela ideia de tempo, “sua analogia com a ponte, sua identificação do habitar com o construir” (Ábalos, 2012, pp. 54-55).

No ensaio “Poeticamente o homem habita...”, Heidegger analisa um poema tardio de Hölderlin, que começa assim: “*No azul sereno floresce a torre da igreja com o teto de metal...*”. Para o filósofo, o poético não é apenas um adorno e um acréscimo ao habitar, tampouco significa apenas que o poético anteceda de alguma maneira o habitar. As palavras “...poeticamente o homem habita...” dizem que é a poesia que permite ao habitar ser um habitar. Poesia é deixar-habitar, em sentido próprio, ou seja, poesia é um construir (Heidegger, 2012, p. 167).

Desse modo, é “a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar”, e no esforço por méritos, o homem levanta os olhos para os celestiais (Heidegger, 2012, p. 169). “Não obstante esse levantar os olhos percorra toda a direção acima rumo ao céu, permanece no abaixo da terra. Esse levantar de olhos mede o entre céu e terra. Esse entre possui uma medida comedida e ajustada ao habitar do homem” (Heidegger, 2012, p. 172). A essência dessa dimensão, portanto, é o comedimento tornado claro e, assim, mensurável do entre: tanto do acima rumo ao céu como do abaixo rumo à terra. Heidegger (2012, p. 172) conclui, então, que:

[...] o homem mede a dimensão em se medindo com o celestial. O homem não realiza essa medida de maneira ocasional, mas é somente nesse

medir-se que o homem é homem. E, na verdade, mesmo podendo obstruir, encurtar ou deformar esse medir-se, o homem nunca pode a ele furtar-se. Como homem, o homem sempre já se mediu com algo e nesse algo com o celestial. Até Lúcifer surge do céu. Por isso, os versos 28 e 29 dizem: ‘o homem mede-se... com o divino’. O divino é ‘a medida’ com a qual o homem confere medida ao seu habitar, à sua morada e demora sobre a terra, sob o céu. Somente porque o homem faz, desse modo, o levantamento da medida de seu habitar é que ele consegue ser na medida de sua essência. O habitar do homem repousa no fato de a dimensão, a que pertencem tanto o céu como a terra, levantar a medida levantando os olhos.

Habitar ocorre para Heidegger, portanto, quando os mortais “protegem e cuidam das coisas em seu crescimento. Quando edificam de maneira própria coisas que não crescem. Cultivar e edificar significam, em sentido estrito, construir. Habitar é construir desde que se preserve nas coisas a quadratura” (Heidegger, 2012, p. 131). Os mortais habitam enquanto res-guardam a quadratura em sua essência, quando habitam guardando a terra, (res)guardando o céu, (a)guardando os deuses.

A história da clareira de Heidegger inclui, desde o momento em que o ser humano pôde tornar-se o animal aberto e capaz para o mundo, a história social das domesticações. A história real da clareira, para Sloterdijk, tem início com a transformação do animal *sapiens* no homem *sapiens* (Sloterdijk, 2000, p. 33). A própria domesticação do ser humano pela casa dá início à epopeia da domesticação animal e dá origem ao elemento pátio a partir do pasto, uma clareira na casa ancestral que permitia aos animais domésticos desenvolverem-se protegidos.

A criação de um paraíso na casa parte da necessidade da criação de um espaço protegido por paredes, um jardim do éden, guardado que res-guarda. O resguardo da simplicidade dos quatro, nas palavras de Heidegger, sua quadratura, é o que confere o legítimo habitar do homem, na reunião dos mortais e deuses, céu e terra no centro da casa, no *axis mundi*,

a clareira. Na criação de uma miniatura de natureza, a casa-pátio transporta ao interior o exterior natural, onde a *natura* sempre surge. A clareira dá abertura na casa para o eixo vertical manifestar-se, conectando o símbolo de fertilidade e caráter feminino da *terra matter* com o cosmos, com a chuva santificada, com as estrelas. Os altos muros da morada murada bloqueiam espectralidades errantes, os olhares curiosos, invasões bandidas. A clareira da casa-pátio confere, portanto, centralidade na vida do habitante, contato com a natureza, um espaço existencial essencial.

## REFERÊNCIAS

ÁBALOS, Iñaki. **A boa-vida**: visita guiada às casas da modernidade. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

BÍBLIA ONLINE. **Genesis, 11:4 a 11:9**. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/11>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. Curitiba: UFPR, 2008.

COSTA, Ana Elísia da. **Clássicos da arquitetura**: residência Castor Delgado Perez / Rino Levi. 13 maio 2015. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/766189/classicos-da-arquitetura-residencia-castor-delgado-perez-rino-levi>>. Acesso em 10 fev. 2017.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 4 ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

COULANGES, Numa Denis Fustel de. **A cidade antiga**: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma. São Paulo: Martin Claret, 2009.

DIETTERLIN, Wendel. **Architectura**: von auss-theilung, symmetria und proportion den fünf seu-len, und aller darauss volgender kunst arbeit, von fenstern, caminen... Nuremberg: s.n., 1598. Disponível em: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/>

dietterlin1598/0073/image?sid=c4c601d8f3eac-d1428611bb45bf54eb0#current\_page>. Acesso em: 30 mai. 2024.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do pensamento humano).

FAY, Edwin Whitfield. Latin Etymologies. **The American Journal of Philology**, v. 24, n. 1, p.62-74, 1903. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/288532>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

FILARETE, Antonio. **Trattato d'architettura**. S.l.: s.n., 1465. Disponível em: <<https://archive.org/details/mss.-ii.-i.-140-images/page/n25/mode/2up>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

FUÃO, Fernando. **A porta**. Set. 2016. Disponível em: <<https://fernandofuao.blogspot.com.br/2016/09/a-porta-fernando-fuao-figura.html>>. Acesso em 30 mai. 2024.

FUÃO, Fernando. **Construir, morar, pensar**: uma releitura de construir, habitar, pensar (bauen, wohnen, denken) de Martin Heidegger. Jan. 2015. Disponível em: <<https://fernandofuao.blogspot.com.br/2015/01/construirmorar-pensar-umareleitura-de.html>>. Acesso em 30 mai. 2024.

FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2002. (Repensando a História).

HEATHCOTE, Edwin. **The meaning of home**. Londres: Frances Lincoln, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. 8 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. (Coleção Pensamento Humano).

HEIMATKREIS. Disponível em: <<http://www.heimatkreis-stargard.de/Bilder/Burg%20Pommernmuseum.jpg>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Estudos).

L'ORME, Philibert de. **Premier tome de l'architecture**. Paris: s.n., 1567.

MARTINS, Oliveira. **Mitos da religião**. São Paulo: Madras, 2004

NEVES, Susana da Cunha de Moraes. **Pátio**: gênese, evolução conceptual e morfológica. Investigação para a concepção de um edifício multifuncional em Lisboa. 2012. 85 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa. 2012.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci**: towards a phenomenology of architecture. Nova York: Rizzoli International, 1980.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Intenciones en arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. **O pátio interno escolar como lugar simbólico**: um estudo sobre a interrelação de variáveis subjetivas e objetivas do conforto ambiental. 2006. 393 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

ROBERTSON, D. S. **Arquitetura grega e romana**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no paraíso**: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos; 189).

SCHOENAUER, Norbert. **6000 years of housing**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2000.

SERLIO, Sebastiano. **Extraordinario libro di architettura**. Lion: Giovan di Tournes, 1551. Disponível em: <<http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/109863>>. Acesso em: 10 mai. 2024.

SHARR, Adam. **La cabaña de Heidegger**: un espacio

para pensar. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I**: bolhas. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SOLIS, Dirce Eleonora; FUÃO, Fernando Freitas (orgs.). **Derrida e arquitetura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

SPALT, Johannes. La historia de la casa con patio. In: BLASER, Werner. **Patios**: 5000 años de evolución desde la antigüedad hasta nuestros días. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. p. 7-23.

TAYLOR, Isaac. **Words and places or etymological illustrations of history ethnology and geography**. Londres: MacMillan and Co., 1885.

VIECELI, Ana Paula. **Lugares da Loucura: arquitetura e cidade no encontro com a diferença**. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2014.

VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. S.l.: Martins Fontes, 2007.

ZABALBEASCOA, Anatxu. **Tudo sobre a casa**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

# A CAMINHOGRAFIA URBANA A PARTIR DAS 100 IMAGENS DA ARQUITETURA PELOTENSE

## URBAN WALKGRAPHY BASED ON 100 IMAGES OF PELOTAS ARCHITECTURE

EDUARDO ROCHA, OTÁVIO GIGANTE VIANA, TAÍS BELTRAME DOS SANTOS, FERNANDA TOMIELLO, VERÔNICA CARDOSO VOLTZ E DANIELE BEHLING LUCKOW

### Resumo

O artigo analisa fotografias e vídeos capturados em 2023, 25 anos após a publicação do livro *100 Imagens da Arquitetura Pelotense* (1998), reconhecido como uma fonte essencial para a história arquitetônica de Pelotas. A metodologia utilizada foi a caminhografia urbana, experimentada por estudantes de Arquitetura e Urbanismo da UFPel, que refletiram e criaram sobre a prática. A análise revela poucas mudanças na aparência dos edifícios, mas grandes transformações em seus usos e denominações ao longo do tempo. Conclui-se que o estudo destaca a importância contínua do livro em selecionar e documentar exemplares arquitetônicos; e evidenciar as alterações do patrimônio cultural de Pelotas através da fotografia, vídeo e exploração urbana, ressaltando a dinâmica entre passado-presente-futuro na paisagem arquitetônica e urbana da cidade.

**Palavras-chave:** 100 Imagens da Arquitetura Pelotense, fotografia, vídeo, caminhografia urbana, patrimônio cultural.

### Abstract

The article analyzes photographs and videos captured in 2023, 25 years after the publication of the book *100 Images of Pelotense Architecture* (1998), recognized as an essential source for the architectural history of Pelotas. The methodology used was urban walkgraphy, experimented by Architecture and Urbanism students at UFPel, who reflected and created on the practice. The analysis reveals few changes in the appearance of the buildings, but major transformations in their uses and denominations over time. It

*is concluded that the study highlights the continuing importance of the book in selecting and documenting architectural specimens; and highlight the changes in Pelotas' cultural heritage through photography, video and urban exploration, highlighting the dynamics between past-present-future in the city's architectural and urban landscape.*

**Keywords:** *100 Images of Pelotense Architecture, photography, video, urban walkgraphy, cultural heritage.*

## 1. INTRODUÇÃO

O livro *100 Imagens da Arquitetura Pelotense* (1998), em sua primeira edição (Fig.1), organizado pelos arquitetos Rosa Maria Rolim de Moura e Andrey Rosenthal Schlee, levantou um inventário da produção arquitetônica da cidade de Pelotas, do período colonial charqueador, a partir do ano 1779, até a arquitetura pós-moderna produzida em meados dos anos 1990. A ideia do livro nas palavras dos autores, nos agradecimentos, conta: **Que as 100 imagens aqui apresentadas possam servir como janelas. Aberturas por onde nossos olhares se debruçaram sobre o patrimônio construído. E, quem sabe, pulando janelas, nossos olhares atraíam outros olhares que, num aprendizado coletivo e ético, incorporem ações as quais possam interromper o perverso processo de destruição deste patrimônio (p.7).**



Figura 1 - 1a. ed. do livro “100 Imagens da Arquitetura Pelotense” (1998). Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. 100 Imagens da Arquitetura Pelotense. (Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/100imagens/>).

Com o passar dos anos, o livro, além de ser uma espécie de inventário desse período de tempo e estilos arquitetônicos - colonial, eclético historicista, moderno e pós-moderno - tornou-se uma referência na maioria dos trabalhos acadêmicos que tratam da arquitetura e história da cidade de Pelotas. Ele também se tornou um dos documentos responsáveis pelo movimento de preservação do patrimônio cultural e arquitetônico que surgiu nos anos 1980, impulsionando a criação de teorias, legislações, inventários e tombamentos que ocorreram nas décadas seguintes para o centro histórico de Pelotas, servindo como exemplo para outras regiões e cidades do Brasil.

Em 2023, os Cursos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e da Universidade Católica de Pelotas (UCPel), organizaram o projeto de extensão “25 anos depois das *100 Imagens da Arquitetura Pelotense*” (<https://wp.ufpel.edu.br/100imagens/>), com o objetivo de realizar caminhadas e discussões, a partir do ato de (re) fotografar as 100 Imagens da Arquitetura Pelotense, para repensar as políticas públicas de preservação do patrimônio cultural, a arquitetura e a cidade.

Durante o ano de 2023, foram realizadas diversas atividades envolvendo as 100 Imagens, incluindo caminhadas fotográficas, filmagens, ações educativas, maquetes, debates, escritas, entre outras. Dentre todos esses movimentos, este artigo utiliza o material de experiência, registro e análise produzido pelas turmas de 2022/2 e 2023/1 da disciplina de Teoria e História I - Arquitetura e Urbanismo na Contemporaneidade, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPel. Essas turmas criaram roteiros, caminharam, fotografaram, filmaram e narraram as experiências vivenciadas nas ambiências das *100 Imagens*, utilizando a metodologia da caminhografia urbana (Rocha e Santos, 2023; 2024), uma prática que combina caminhada e cartografia para explorar e mapear o ambiente urbano de maneira sensorial.

Diante desse contexto, este artigo<sup>xx</sup> busca responder algumas questões: como a metodologia da caminhografia urbana pode contribuir para uma compreensão mais ampla do ambiente urbano? Quais são os principais resultados obtidos pela turma em suas atividades relacionadas às *100 Imagens*? Além disso, investiga-se de que forma a análise contemporâ-

<sup>47</sup> O artigo foi apresentado em versão reduzida no evento GRAPHICA 2024, sob o título: “25 Anos depois das 100 Imagens da Arquitetura Pelotense: fotografar, filmar e narrar”. Ver mais em: <https://wp.ufpel.edu.br/graphica2024/>

nea do patrimônio arquitetônico pode impactar na preservação e na valorização do ambiente urbano, e como a ampliação de conceitos e concepções teórico-críticas pode influenciar a percepção do patrimônio cultural vivo e ativo. Essas questões são fundamentais para uma compreensão mais abrangente e atualizada do patrimônio arquitetônico urbano e suas implicações na sociedade contemporânea.

## 2. REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADE CULTURAL, PATRIMÔNIO VIVO E A NATUREZA FLUIDA DO TEMPO

**Na obra *Cidade Partida* (1997), o sociólogo Hermano Vianna investiga as complexas relações entre diferentes grupos na cidade do Rio de Janeiro, fornecendo uma análise detalhada das tensões e interações que moldam a vida urbana na cidade. O livro analisa as divisões sociais e culturais na cidade, especialmente entre moradores de diferentes áreas urbanas, como favelas e bairros de classe média, oferecendo ingredientes e atravessamentos sob o qual as identidades culturais são construídas e fluídas, contestadas e vivenciadas, no contexto urbano.**

A identidade cultural na contemporaneidade não é constituída apenas da arquitetura, dos edifícios e das coisas, mas é viva e múltipla. Stuart Hall (2005), um dos principais teóricos da cultura na pós-modernidade, contribuiu significativamente para a compreensão da identidade cultural nesse contexto. Para Hall, esta é caracterizada pela ideia de “identidades fluídas”. Isso significa que a identidade não é estática e definitiva, mas sim múltipla, formada e transformada por uma variedade de influências sociais, culturais, políticas e históricas. Essas identidades podem ser construídas em torno de características como etnia, gênero, sexualidade, classe social, nacionalidade, entre outros, e podem se sobrepor e mudar ao longo do tempo e em diferentes contextos sociais. Produz-se assim um patrimônio cultural ativo e em constante alteração, em um patrimônio construído que se apresenta em diferentes estados

de conservação e sofre constantes transformações, formais, de uso, de produção de sentido no espaço urbano.

Na contemporaneidade, a definição de patrimônio cultural tem evoluído para incorporar uma perspectiva mais ampla e inclusiva, reconhecendo a diversidade de expressões culturais e a importância da preservação e valorização do legado cultural das comunidades. Em vez de se concentrar apenas em monumentos e artefatos históricos, o conceito de patrimônio cultural abrange uma variedade de elementos, incluindo práticas culturais vivas, tradições orais, expressões artísticas contemporâneas, conhecimentos tradicionais, paisagens culturais, entre outros.

O antropólogo e etnógrafo britânico Tim Ingold (2012) propõe o conceito de “linha de vida” (lifeline) sugerindo uma abordagem dinâmica para entender as trajetórias e transformações das práticas culturais ao longo do tempo. As “linhas de vida” de Tim Ingold não são apenas traços físicos, mas narrativas dinâmicas que moldam nossa percepção do mundo e orientam nossas práticas cotidianas. Elas representam histórias vividas, marcando territórios e fronteiras enquanto estão em constante transformação, refletindo a interação contínua entre indivíduos e seu contexto.

Essa “linha de vida” é de um tempo bergsoniano, concebendo-o não como uma sucessão de momentos, mas como uma continuidade fluida e indivisível. Para Bergson (2011), a verdadeira essência do tempo reside na duração, uma experiência subjetiva e interna que transcende a mera sucessão de momentos. Esta é vivida de maneira intuitiva, como um fluxo contínuo e ininterrupto, no qual passado, presente e futuro se entrelaçam. A duração não pode ser capturada pela razão ou pela linguagem, apenas experimentada diretamente. Essa abordagem desafia as concepções do tempo como uma entidade estática e fragmentada, destacando sua natureza dinâmica e em constante fluxo.

Por outro lado, Deleuze (1990) desenvolve o concei-

to de “imagem” como uma entidade dinâmica que não está restrita ao domínio visual, mas permeia toda a experiência perceptiva. As imagens para Deleuze não são representações estáticas do mundo, mas sim fenômenos que ocorrem em determinado momento. Elas são intensidades, processos e transformações que se desdobram ao longo do tempo e afetam nossa percepção e compreensão do mundo. A duração para Deleuze (2018) é o todo, aberto e em constante mudança. Ao analisar a imagem cinematográfica o autor define o plano como recorte da duração, que ao descrever um movimento no campo enquadrado exprime uma mudança no todo. O recorte da duração enquadrado no plano é o que se chamará imagem-movimento.

Ao conectar esses conceitos, podemos ver que tanto Bergson quanto Deleuze estão interessados na natureza fluida e contínua da experiência temporal e de sentidos. Essa relação - deleuze-bergsoniana - pode nos auxiliar a compreender as imagens produzidas no projeto “25 anos depois das 100 Imagens da Arquitetura Pelotense”, como capturas fluidas e dinâmicas da paisagem urbana ao longo do tempo. Ao invés de meras representações estáticas, essas imagens podem ser vistas como expressões da duração bergsoniana, onde o passado e o presente se entrelaçam em uma continuidade temporal.

Da mesma forma, a abordagem deleuziana das imagens como fenômenos perceptivos nos permite considerar como essas imagens moldam nossa percepção do ambiente urbano, revelando as transformações e continuidades que ocorrem ao longo das décadas. Assim, ao aplicarmos esses conceitos à análise das imagens do projeto, podemos enxergar não apenas a arquitetura materializada, mas as camadas de memória, a experiência contemporânea e a transformação da identidade cultural que compõem a paisagem urbana de Pelotas.

Realizar as imagens (fotográficas e filmicas) em deslocamento, caminhografando - caminhando e cartografando, em roteiros das “100 Imagens da Arquitetura Pelotense”, permitiu uma abordagem visual que transcende a mera representação estática. Essas

imagens capturadas em deslocamento refletiram a fluidez do tempo bergsoniano e a multiplicidade de percepções deleuzianas, revelando as relações dinâmicas entre espaço, tempo e experiência para além das edificações em si. Ao adotar a caminhografia urbana, os participantes podem explorar a cidade como um espaço vivo e em constante transformação, onde as camadas do passado e do presente, e as possibilidades em por-vir, se entrelaçam em uma narrativa fluida. Dessa forma, as imagens produzidas documentam a arquitetura pelotense, mas também capturam a essência da experiência urbana, revelando, de certa forma, traços da identidade cultural em produção da cidade ao longo do tempo.

Fotografar e filmar caminhografando pode, como Teju Cole em *Known and Strange Things* (2016), ser uma forma de expressão de captura de momentos fugazes, nuances que passam despercebidos, abstrações, etc. - detalhes da vida urbana, tornando o caminhografar e o capturar imagens atividades que se complementam e enriquecem a própria experiência de cidadania. Georges Didi-Huberman em *Cascas* (2017) oferece uma narrativa que se desenrola a partir de uma caminhada fotográfica por um campo de concentração nazista da Segunda Guerra Mundial. Ao utilizar as cascas como metáfora, o autor mergulha nas profundezas dessas superfícies exteriores, revelando camadas ocultas de significado e história. Além de explorar os temas relacionados à memória, trauma e representação, Didi-Huberman resgata histórias esquecidas ou silenciadas, oferecendo uma visão sensível e crítica dos horrores do Holocausto. Sua narrativa não apenas ilumina os processos de lembrança e esquecimento que moldam nossa compreensão do passado, mas também convida à reflexão sobre a experiência humana diante da tragédia e do sofrimento. As fotografias das cascas desempenham um papel crucial na condução da narrativa de “Cascas” e na criação de uma experiência visual e múltipla.

Na obra *Cinema 2: A Imagem-Tempo* (1990), Gilles Deleuze desenvolve o conceito de “imagem-cristal”, onde ele propõe uma nova abordagem para compreender a natureza do cinema. A “imagem-cristal”

representa uma das formas de imagem que Deleuze identifica no cinema moderno, particularmente na obra do cineasta francês Jean Epstein. A ideia central da imagem-cristal é que ela é uma imagem que se desdobra em múltiplos planos temporais simultaneamente. Enquanto as imagens convencionais do cinema clássico tendem a seguir uma sequência linear de eventos, a imagem-cristal desafia essa linearidade, apresentando uma multiplicidade de tempos coexistentes. Essa multiplicidade temporal é representada através de uma série de sobreposições, montagens e associações de imagens que criam um efeito de simultaneidade e complexidade temporal. A imagem-cristal captura não apenas o presente, mas também o passado e o futuro em um único momento, permitindo que diferentes temporalidades se cruzem e se entrelaçam. Deleuze usa o termo “cristal” para descrever essa imagem porque ela reflete a estrutura cristalina, na qual múltiplas facetas e camadas são visíveis ao mesmo tempo. Assim como um cristal refrata a luz de várias maneiras, a imagem-cristal refrata o tempo, revelando uma miríade de perspectivas e possibilidades temporais.

A experiência de re-fotografar as *100 Imagens da Arquitetura Pelotense* 25 anos depois, possibilita a imersão em uma multiplicidade de tempos coexistentes, é como uma imagem-cristal em si mesma.

Assim como a imagem-cristal pode desafiar a temporalidade linear do cinema tradicional, essa experiência pode desafiar as noções convencionais de história e memória, permitindo uma reflexão profunda sobre as transformações da paisagem urbana ao longo do tempo. Cada fotografia pode capturar não apenas a aparência física dos edifícios, mas também as camadas de significado e história que se acumularam ao longo dos anos na experiência na cidade.

### 3. CAMINHOGRAFIA URBANA COM AS 100 IMAGENS

**Durante o ano de 2023 foram realizadas caminhografias urbanas em roteiros pelas “100 Imagens da Arquitetura Pelotense”, por duas turmas: 2022/2 e 2023/1, envolvendo mais de 60 discentes, 1 docente e 2 estagiários docentes, além de bolsistas de pesquisa e extensão do projeto “25 anos depois das 100 Imagens da Arquitetura Pelotense”.**

Essas turmas foram divididas em 10 grupos e percorreram 18 roteiros no total, buscando sempre a proximidade das imagens e a diversidade de ambiências urbanas a serem experimentadas nas caminhografias (Fig. 2). Isso permitiu que cada grupo realizasse

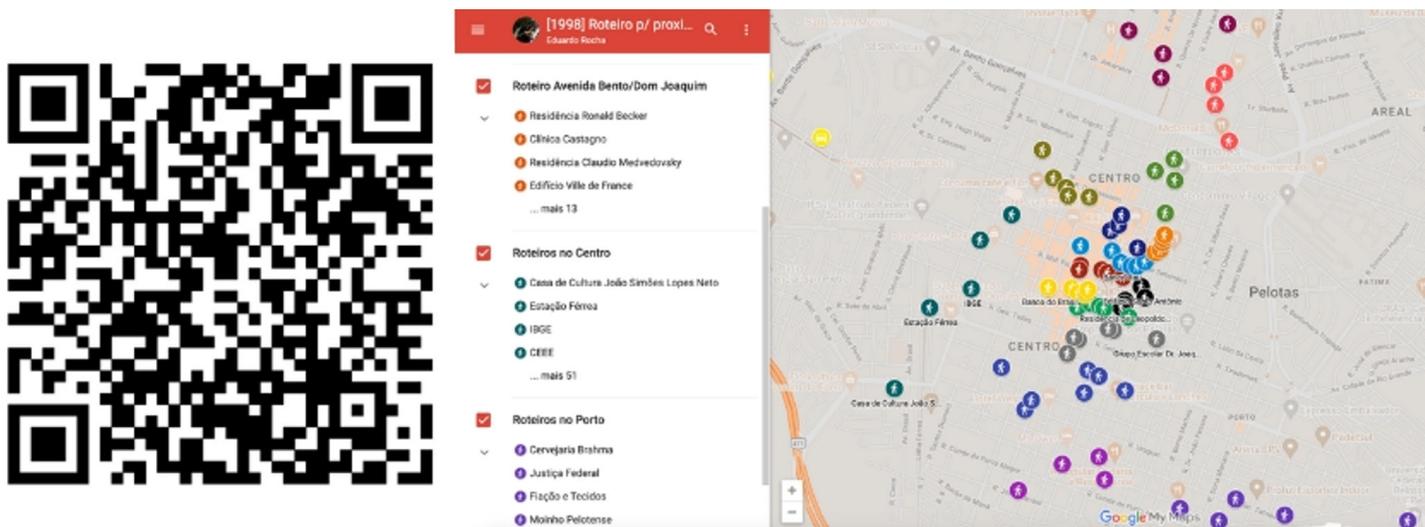


Figura 2 - [1998] Roteiro p/ proximidade. Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. 100 Imagens da Arquitetura Pelotense. (Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/100imagens/roteiros/>).

o trajeto de acordo com o que lhe chamasse atenção, perambulando pelo território.

As atividades foram divididas em: 1) preparação da caminhografia: breve introdução e apresentação da proposta, 2) a caminhografia: quando os discentes caminharam e cartografaram pelas ambiências das 100 imagens - fotografando, filmando e narrando e 3) apresentação e discussão final: narrativas e edições de vídeo.

### 3.1 CAMINHOGRAFIA FOTOGRÁFICA

Fotografar na caminhografia urbana, seguindo a tradição de Cartier-Bresson, envolve mais do que simplesmente congelar a imagem; requer também o exercício constante do olhar, a composição cuidadosa da cena, o comentário reflexivo e a capacidade de criar uma narrativa visual envolvente (Cardoso, 2024, p. 187). Enquanto se caminhografa, registram-se não apenas as imagens vistas no livro ou as predefinidas, mas também novas imagens e diferentes cenas que surgem durante a exploração urbana. Esse processo dinâmico de capturar o ambiente urbano permite uma interação única com a cidade, enriquecendo a experiência fotográfica e revelando aspectos inesperados e multifacetados do cenário urbano.

As fotografias realizadas buscaram captar a situação atual dos edifícios. Foram requisitadas fotografias: das fachadas principais; das perspectivas do edifício, das ambiências urbanas; e de detalhes, buscando uma variação nos planos e enquadramentos das captações.

### 3.2. CAMINHOGRAFIA FÍLMICA

Em caminhografia urbana, filmar significa capturar não apenas imagens estáticas, mas também planos dinâmicos, enquadramentos cuidadosos, sons ambiente e movimentos efêmeros que permeiam o am-

biente urbano em constante transformação. Como afirmou Otávio Viana (2024, p.182), “tudo que vemos é reflexão”, sugerindo que cada elemento capturado na filmagem é uma reflexão da complexidade e da fluidez do ambiente urbano, mas também da nossa perspectiva de registro.

Foram gravados pequenos vídeos (1 minuto) dos trajetos entre as edificações e em frente às mesmas, que posteriormente foram editados conforme os roteiros pré-determinados por grupos. A edição deveria ser simples: apenas corte e montagem em sequência (com no máximo 5 minutos de duração), sem tratamento de som ou inserção de efeitos de pós-produção. A simplicidade visava produzir um registro que se aproximasse da experiência audiovisual de deslocar-se no ambiente urbano. Intercalou-se capturas com a câmera em movimento ao longo do percurso entre as “100 imagens”; e capturas com a câmera estática, assumindo os movimentos presentes no ambiente urbano. Cada grupo produziu uma narrativa audiovisual da experiência de caminhografar os roteiros definidos em aula.

### 3.3. CAMINHOGRAFIA NARRATIVA

Narrar em caminhografia urbana é dar início a um modo de pensamento inovador, como destacado por Rodrigues e Lobo (2024, p. 157). É contar histórias sempre em processo de recriação, atravessando fronteiras, explorando lugares e texturas, fabulando sobre o cotidiano urbano. Caminhografar, narrar e escrever se entrelaçam nesse processo criativo. Com base na experiência de registro fotográfico e filmagem, solicitamos que os grupos desenvolvessem narrativas para os roteiros, abordando três aspectos principais: a arquitetura, o urbanismo e as pessoas.

### 3.4. IMAGEM-MOVIMENTO-TEMPO: ANÁLISE PRELIMINAR

Analisar na caminhografia urbana é atuar como um

agente, aproximando-se da noção de inventar e construir, como destacado por Luana Detoni, que enfatiza a importância de “evidenciar as experiências vividas [...] a fim de criar um grande mapa para dar visibilidade às relações” (Detoni, 2024, p. 50). Os

primeiros movimentos de análise foram realizados com as imagens fotográficas, criando fichas que colocam lado a lado as imagens originais do livro e as fotografias realizadas agora pelos discentes em caminhografias (Fig. 3).



Figura 3 - Fichas fotográficas 100 Imagens [1998-2023]. Fonte: 100 Imagens da Arquitetura Pelotense. (Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/100imagens/fichas/>).

As fichas são capazes de fornecer informações de momentos congelados no tempo, de uma certa aparência temporal, não apenas do intervalo de tempo entre 1998 e 2023, mas de cada caminhografia, da duração da caminhada de cada grupo de discentes, das condições climáticas daquele dia, como chuva, sol ou vento, frio ou calor, das imperfeições das coisas, dos edifícios, dos lugares, das pessoas, etc. Vale destacar, que nas novas capturas, a câmera registra as interferências que nas fotografias límpidas de 1998 não se percebiam ou não se queriam deixar ver como “imagem do patrimônio arquitetônico da cidade de Pelotas”.

Ao examinar as fotografias, é evidente que ainda preservam um certo aspecto de congelamento temporal em sua essência, capturando momentos que escapam da passagem do tempo e revelando sutis desvios e “interferências” nas arquiteturas. Além disso, destacam-se as diferenças entre a captura analógica e digital, especialmente em relação à quantidade e qualidade das imagens registradas em 1998 e 2023. Em 1998, todo o processo fotográfico,

desde a preparação para o momento da captura até a revelação do filme, demandava uma abordagem meticulosa e cuidadosa. Por outro lado, em 2023, com a proliferação dos smartphones, os discentes capturaram uma multiplicidade de imagens a partir de uma infinidade de ângulos e perspectivas, aproveitando a facilidade e praticidade oferecidas pela tecnologia moderna, mas por vezes tirando mais fotos, e não fotos mais bem compostas, ou mais interessantes no sentido artístico. O tempo do olhar e a meticulosidade desse demorar, alteraram a experiência de “obturar” a câmera.

Além disso, é importante mencionar que o ângulo da câmera e a amplitude da captura dizem sobre o equipamento e as lentes disponíveis, mas também sobre o espaço urbano que está comportando o corpo que captura a imagem. Para que as arquiteturas sejam fotografadas “inteiras” é necessário espaço em perspectiva. Segundo Fernando Fuão: “Quando se toma uma foto se instala todo um jogo de relações entre o espaço referencial, no qual se busca e elege, e o espaço finalmente tomado, que constitui o

espaço fotográfico. Assim, no outro extremo do ato, toda a contemplação de uma fotografia estabelece um sistema de relações entre o espaço topológico compreendido entre a câmara e o objeto, e o espaço de quem olha a imagem fotográfica” (2018, p.18).

As imagens mais recentes, inspiradas nas fotografias de 1998, procuram recriar a perspectiva referencial, mas ainda assim, por outro contexto, inclusive político, acabam capturando uma gama mais ampla de elementos urbanos. Através das lentes dos smartphones, as novas imagens revelam grafites urbanos, pedestres percorrendo as calçadas, vendedores ambulantes, serviços de reforma e construção, e outros detalhes que enriquecem a representação da vida urbana contemporânea.

À medida que o congelamento completo da imagem no tempo se torna cada vez mais impossível, há uma vida efervescente clamando por atenção, capturada apenas de relance pelo registro fotográfico. Assim, a “vida que pede passagem” nas imagens fotográficas não apenas ilustra a transitoriedade da existência humana, mas também aponta para a fluidez e complexidade das identidades culturais na contemporaneidade, conforme delineado pela teoria de Stuart Hall.

Acredita-se que assim como a identidade cultural é múltipla na contemporaneidade, conforme observado por Hall (2005), o patrimônio não se limita apenas ao aspecto arquitetônico, mas engloba dimensões históricas, culturais, sociais e econômicas - tanto materiais quanto imateriais - que coexistem simultaneamente no contexto de 2023. Dar conta de mapear através da imagem e da imagem-movimento estas dimensões que ampliam a noção de bem patrimonial, atualizando a compreensão de patrimônio enquanto parte da paisagem vivida, e atualizando o pensamento teórico e prático para a arquitetura e urbanismo e para a educação patrimonial, enquanto experiência de cidade na cidade.

Os vídeos editados pelos grupos de discentes avançam nas leituras e ampliam em lentes, movimentos e tempos (Fig. 4). Os discentes precisam, como nos lembra Gilles Deleuze (1990) na citação de Jean-Luc

Godard, “virar a câmera e estremecer a imagem”, a fim de criar uma imagem-cristal, explorando os fluxos que ampliam a compreensão do patrimônio enquanto objeto na e da cidade com suas múltiplas camadas e registros.

Quando os discentes filmam as imagens e seus arredores enquanto caminham, um mundo de possibilidades imagéticas e sonoras é desvelado, repleto de deslocamentos, pausas, ângulos, focos, e mais. Nesse sentido, a ideia de parar, olhar, demorar se desvela. “Parar para entender é caminhar sem sair do lugar” (Fiorin, 2024, p. 242). Observa-se que os arredores das 100 imagens são diversos e apresentam animações variadas. Em alguns casos, como em um clichê arquitetônico, estão repletos de atividades, pessoas, carros e uma infinidade de situações e possibilidades. Em outros, encontram-se em áreas bucólicas e quase inanimadas da cidade, em suas periferias. Todas essas cenas estão interligadas e interconectadas, resultando em uma nova interpretação das paisagens do patrimônio arquitetônico, urbano e cultural, que precisam ser incluídas e problematizadas ao pensar no futuro de nossas cidades e vidas.

Ao considerar a diversidade de paisagens urbanas capturadas nas imagens e a multiplicidade de elementos em constante interação, somos levados a refletir sobre o conceito de imagem-cristal de Gilles Deleuze. Assim como a imagem-cristal de Deleuze, que se constitui de uma multiplicidade de facetas e relações, as imagens fotográficas revelam uma teia complexa de elementos interconectados. Cada imagem funciona como um ponto de convergência de múltiplas realidades e narrativas, refletindo não apenas a arquitetura e o ambiente físico, mas também as atividades, interações e a vida cotidiana que pulsa ao seu redor. Essa abordagem nos convida a enxergar as imagens não como representações estáticas, mas como janelas para um mundo em constante movimento e transformação.

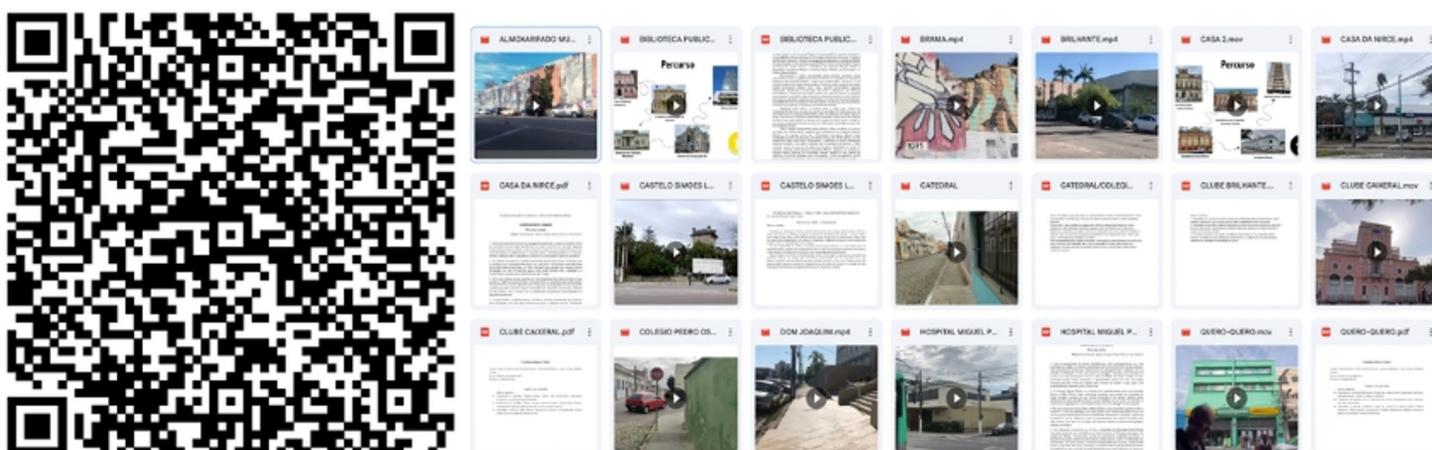


Figura 4 - Vídeos editados e narrativas 100 Imagens. Fonte: 100 Imagens da Arquitetura Pelotense. (Disponível em: <https://acesse.one/cNTW2>).

Por fim, as narrativas escritas ecoam a criação de mundos, onde as palavras entrelaçadas às imagens fluem coletivamente entre os corpos dos discentes. É como se absorvessem as imagens antropofagicamente, para depois transbordarem em textos, ora adornados de adjetivos, ora tecidos com elementos inventivos. Esses relatos oscilam no limiar entre a fábula e a história, entre o patrimônio cultural e a vida cotidiana. Habitam ali, como menciona Lorena Maia Resende (2024, p. 188), na fronteira, ocupando a fresta da porta da arquitetura no cristal que aspira a ser patrimônio cultural, nas *100 Imagens da Arquitetura Pelotense* na contemporaneidade.

Percebemos que as narrativas, embora ainda permeadas pelo descritivismo, abrem brechas para questionar, mais do que fornecer respostas, sobre as mudanças urbanas, identidades locais, experiências pessoais e o futuro urbano. Isso coloca em questão conceitos que, infelizmente, ainda são valorizados no âmbito do patrimônio cultural, como representação, significado e identidade, que muitas vezes são considerados fixos nas discussões sobre proteção e legislação.

Ainda será preciso compor e agenciar as fotografias, os vídeos e as narrativas, com a revisão teórica de uma forma mais ampliada e multifacetada, para que possamos chegar a singularidades e pluralidades coexistentes nessa ambiência urbana, histórica e

cultural da cidade de Pelotas. Entretanto, o processo de caminhografar as arquiteturas, registrá-las e analisá-las já gerou, no âmbito do ensino, uma miríade de discussões e percepções que corroboram com a compreensão da arquitetura enquanto ação construída no tempo da cidade, vínculo entre o que já foi, o agora e o que ainda virá, tudo coexistindo simultaneamente e em constante alteração.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Diante do exposto, torna-se evidente que o patrimônio experimentado em caminhografias urbanas pelas 100 Imagens da Arquitetura Pelotense encontra-se preservado de forma geral enquanto materialidade das edificações. No entanto, ao observarmos mais de perto, a partir de fotografias, vídeos e narrativas, percebemos mudanças significativas nos usos desses espaços, na linguagem de nomeações e até mesmo na pátina das cores que os revestem.**

É possível observar que, enquanto algumas edificações mais antigas são cuidadosamente preservadas ao longo do tempo, outras mais recentes sofrem constantes modificações ou até mesmo são demolidas para dar lugar a novos empreendimentos. O contraste entre a conservação das construções

históricas e a mutabilidade das mais recentes resalta a importância do equilíbrio entre progresso e preservação na construção e manutenção das cidades. Mas também, explicita uma característica das arquiteturas contemporâneas que são construídas e desmanchadas em uma velocidade urgente, movimentando constantemente a paisagem urbana e gerando desperdício de recursos e descarte acentuado de materiais. Fica então uma questão: o que será o patrimônio do futuro?

Em Pelotas, a ideia de preservação da paisagem urbana é recorrente, inclusive pelas legislações que se dispõem a tal zelo, logo é comum encontrar edificações que mantêm sua forma arquitetônica externa, com fachadas bem preservadas e características originais intactas. No entanto, se adentrarmos nessas edificações, muitas vezes nos deparamos com interiores dilapidados e desgastados pelo tempo, onde a decadência contrasta com a grandiosidade externa. Esse contraste entre a casca arquitetônica preservada e os interiores negligenciados pode ser reflexo de diversos fatores, como falta de manutenção, uso inadequado ou até mesmo questões socioeconômicas.

Outra questão recorrente é a especulação imobiliária: muitas edificações são aparentemente preservadas, enquanto seus telhados sem manutenção permitem que o tempo cause danos de dentro para fora. Em outro extremo, temos edificações que permitem que suas fachadas sejam alteradas pelos diversos desgastes ambientais por uma questão de estética, mas resguardam e atualizam os interiores em projetos de retrofit. Essa quebra de expectativa entre interior e exterior, e os muitos casos registrados ressaltam a importância de nos atentarmos não apenas pela preservação da aparência externa das construções, mas também pela conservação e valorização das suas entranhas.

Outro ponto importante diz respeito ao papel fundamental que o livro *100 Imagens da Arquitetura Pelotense* desempenhou no movimento de preservação do patrimônio histórico de Pelotas a partir dos anos 2000. Ao destacar a relevância da arquitetura local

e conscientizar a comunidade sobre a importância de proteger e valorizar suas construções históricas, o livro deu um impulso crucial aos esforços de inventário, tombamento e preservação. No entanto, é importante reconhecer que a seleção das 100 imagens também pode ter contribuído para a criação de uma “memória seletiva” do que deveria ser preservado. Ao focar em determinados edifícios e estilos arquitetônicos, o livro pode ter obscurecido outros elementos igualmente valiosos do patrimônio da cidade.

Como nos alerta Fernando Fuão (2018), ao escrever sobre fotografia e arquitetura:

Enquanto a fotografia for entendida como um espelho da realidade e existem arquitetos voyeurs de imagens técnicas, consumidores de imagens de revistas, que veem no corpo (arquitetônico) dos outros modelos, ou tipos ideais de possíveis reproduções, a arquitetura estará destinada a cobrir corpos atrofiados (p.22).

Tal ideia é válida também para as fotografias do patrimônio arquitetônico e cultural e está marcada na origem da palavra patrimônio, que vem do latim “patrimonium”, junção da palavra “pater” (pai) e “monium” (recebido). Portanto, em sua origem, o termo estava ligado à ideia de herança, ou seja, patrimônio se relacionava como tudo aquilo que era deixado pela figura do pai e transmitido para seus filhos. Portanto, eurocêntrica e patriarcal (Fuão, 2020) que não faz mais sentido na contemporaneidade da igualdade de gêneros, dos avanços de direito das mulheres, nas constantes mudanças econômicas e sociais e no reconhecimento das diversidades.

Repensar o patrimônio cultural, a partir da constatação da obsolescência do patriarcado é urgente, e envolve uma abordagem multifacetada que reconhece e valoriza a diversidade de perspectivas, histórias e contribuições de diferentes grupos sociais, incluindo mulheres e outras comunidades marginalizadas. No contexto do patrimônio cultural, surge uma série de novas transformações no cenário urbano contemporâneo, incluindo a proliferação de grafites, pichações, resíduos, fiações expostas, áreas aban-

donadas, bem como a presença frequente de automóveis e ambulantes. Esses elementos, que eram praticamente inexistentes ou deliberadamente evitados nos anos 90, agora fazem parte integrante da paisagem urbana. Isso evidencia a evolução dinâmica da vida nas cidades e a constante mutação da herança cultural urbana.

A presença desses novos elementos na paisagem urbana destaca a necessidade de registrar e compreender essas mudanças, que co-constroem a paisagem patrimonializada-vivida. É fundamental reconhecer que o patrimônio cultural não se limita apenas às estruturas arquitetônicas antigas, mas também inclui esses elementos contemporâneos que refletem as expressões artísticas, as atividades cotidianas e a diversidade cultural de uma comunidade.

Portanto, a potência de registrar esses acontecimentos reside na compreensão do contexto complexo e multifacetado que caracteriza a vida nas cidades na contemporaneidade. Esses elementos muitas vezes não são espetaculares, mas desempenham um papel significativo na construção da identidade cultural urbana e na narrativa histórica da cidade.

Essas transformações ao longo do tempo nos convidam a refletir sobre a evolução física da cidade, mas também sobre as mudanças nas dinâmicas sociais, culturais e econômicas que influenciam diretamente a vida urbana e a construção do patrimônio e da identidade cultural, e que decidem o que deve e não deve ser preservado.

Por fim, a caminhografia urbana mais uma vez se mostra como uma potente metodologia para a apreensão de questões sensíveis e complexas que alteram a dinâmica experiencial na cidade. O fotografar atentamente tem sido uma importante ferramenta de pensamento e de registro, principalmente quando atrelado à captação de imagens-movimento. Captar o que pede passagem, ou o que faz parte de um mapa maior de artes, arquiteturas, modos de vida, etc. pode permitir o jogo atento com a cidade, o registro da cidade e também a criação de aspectos conceituais, políticos e estéticos. Tudo isso, ao mes-

mo tempo, provoca o estremeamento das imagens, das certezas e das durações de compreensão do que pode ou não ser patrimônio, planejamento ou paisagem na cidade da contemporaneidade.

## 7. AGRADECIMENTOS

**A todas as alunas e alunos das turmas de 2022/2 e 2023/1 da disciplina de Teoria e História I - Arquitetura e Urbanismo na Contemporaneidade, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPel, que sentiram na pele e na alma as 100 Imagens da arquitetura Pelotense.**

## 8. REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

CARDOSO, Silvia Helena. Fotografar. In: ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís Beltrame dos Santos. **Verbolário da Caminhografia Urbana**. Pelotas: Editora Caseira, 2024. p. 185-187.

COLE, Teju. **Known and Strange Things**. New York: Random House, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-Tempo: Cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DETONI, Luana Pavan. Analisar. In: ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís Beltrame dos Santos. **Verbolário da Caminhografia Urbana**. Pelotas: Editora Caseira, 2024. p. 49-50.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2012.

FIORIN, Evandro. Parar. In: ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís Beltrame dos Santos. **Verbolário da Caminhografia Urbana**. Pelotas: Editora Caseira, 2024. p. 242.

FUÃO, Fernando Freitas. CELL(U)LARES. **Sobre arquitetura e domesticação**. 2020. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2020/12/lares-sobre-arquitetura-e-domesticacao.html?q=lares+e+celulares>.

. Pixo: Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade, Pelotas, v.2, n.4, p. 14-23.

HALL, Stuart. "Identidade Cultural e Diáspora." In: RUTHERFORD, Jonathan (org.). **Identidade: Comunidade, Cultura, Diferença**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 301-337.

INGOLD, Tim. **Linhas: Uma Breve História**. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2012.

MOURA, Rosa Maria Rolim de; SCHLEE, Andrey Rosenthal. **100 Imagens da Arquitetura Pelotense**. Pelotas: Pallotti, 1998.

RESENDE, Lorena Maia. Fronteiras. In: ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís Beltrame dos Santos. **Verbolário da Caminhografia Urbana**. Pelotas: Editora Caseira, 2024. p. 188-189.

RODRIGUES, Ana Cabral; LOBO, Clara. Escrever. In: ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís Beltrame dos Santos. **Verbolário da Caminhografia Urbana**. Pelotas: Editora Caseira, 2024. p. 157-160.

ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís Beltrame dos Santos. Como é a Caminhografia Urbana? Registrar, jogar e criar na cidade. **Arquitextos**, São Paulo, n. 281, ano 24, 2023. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/24.281/8923> . Acesso em: 18 de abril de 2024.

ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís Beltrame dos Santos. **Verbolário da Caminhografia Urbana**. Pelotas: Editora Caseira, 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. 100 Imagens da Arquitetura Pelotense. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/100imagens/>. Acesso em: 18 de abril de 2024.

VIANA, Otávio Gigante. Filmar. In: ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís Beltrame dos Santos. **Verbolário da Caminhografia Urbana**. Pelotas: Editora Caseira, 2024. p. 181-182.

VIANNA, Hermano. **A cidade partida**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1997.

# LA CONSTANCIA DE LO INSOPORTABLE: ESCRITURA Y SUFRIMIENTO

THE CONSTANCY OF THE UNBEARABLE: WRITTING AND SUFFERING

JUAN MANUEL DÍAZ LEGUIZAMÓN

---

## Resumo

Este trabajo analiza dos obras latinoamericanas de mediados del Siglo XX: *Quarto de Despejo: Diario de una favelada* (Carolina Maria de Jesus, 1960), y *Villa Miseria también es América* (Bernardo Verbitsky, 1957). Mediante la teoría de la vida cotidiana y la categoría de *cultural shifters* muestra cómo la escritura se convierte en instrumento de denuncia que hace frente a las condiciones espaciales y materiales de los barrios marginales conocidos como favelas y villas miseria, en los cuales se normaliza una cotidianidad inhumana y destructiva.

## 1. LA VIDA COTIDIANA COMO FENÓMENO SOCIAL Y LOS CULTURAL SHIFTERS

**Es precisamente la década de los 60, en la que se publican las dos obras que analizaremos, el momento en el que se consolida desde Europa una teoría que busca tomar como objeto de estudio sistemático un ámbito hasta ese momento descuidado por los estudiosos de lo social: la vida cotidiana. Autores como la húngara Ágnes Heller y los franceses Henri Lefebvre y Michel de Certeau, tratarán de llamar la atención sobre la importancia política de este campo de estudio, por considerar que en la vida cotidiana se anclan profundamente las posibilidades u obstáculos para diversas aspiraciones de liberación.**

Pero ¿Cómo explicar que se nos escape la importancia de lo cotidiano en nuestras vidas? No es un accidente que su centralidad se vuelva para nosotros “clandestina”, para usar una expresión de Reguillo (2020); al contrario, es algo que se explica por la naturaleza misma de la cotidianidad. En palabras de Sheringham:

Lo cotidiano está más allá de nuestra atención. Es lo que pasamos por alto. Desde un punto de vista, así es como debería ser: lo cotidiano es un lugar de perdición. ¿Por qué persistir en lo que es meramente diario? Nuestro deber es realzar las cosas: hacemos bien en rehuir lo ordinario. Sin embargo, por una razón diferente, es un riesgo pasar por alto lo cotidiano. Es la fuente de nuestra verdad; el mundo de todos los días es nuestro lugar de origen: nos alienamos en lo extraordinario, no en lo ordinario (22)<sup>48</sup>.

Este pasaje nos invita a pensar a la vez dos cosas: 1- la necesidad de reconocer la importancia de la vida cotidiana como algo que nos constituye, y por lo tanto se vuelve fuente de nuestras verdades; y 2- la necesidad de distanciarnos críticamente de lo ordinario y sus “verdades”, para no dejarnos embeber por ellas y vernos simplemente determinados por la normalidad que nuestras vidas ha instaurado en nosotros. Pero esto no es tarea fácil, si seguimos al filósofo Maurice Blanchot, quien: describe lo cotidiano como un nivel de la vida [...] caracterizado por la paradoja y la ambigüedad [...] ve la indeterminación

---

<sup>48</sup> Las traducciones de las citas, tanto del inglés como del portugués, son propias, a menos que se indique lo contrario.

como característica definitiva de la vida cotidiana: lo cotidiano escapa; es la cosa más difícil de desvelar. El hecho o condición de ser/estar en lo cotidiano no implica conciencia por parte nuestra (comentado por Sheringham 16).

Si como actores sociales nos definimos y constituimos a nosotros mismos a partir de nuestras acciones, y si estas acciones se naturalizan y normalizan en lo cotidiano mediante una serie de repeticiones y rutinas que se vuelven hábitos inconscientes, entonces resulta comprensible que “la vida cotidiana no [sea] problemática *a priori*” (Reguillo 1). Para decirlo de otra manera, los sujetos se funden tan estrechamente con las condiciones de su cotidianidad que empiezan a verla como algo necesario e inevitable; y esto les impide desarrollar una visión crítica ante ella. Cuestionar la existencia de lo cotidiano sería como cuestionar su propia existencia. Desde esta perspectiva, la cotidianidad parecería tener un sentido eminentemente conservador <sup>49</sup>, pues sería la responsable de garantizar que el orden social simplemente se reproduzca a perpetuidad. Sus discursos y prácticas tendrían como función “«proteger contra el acontecimiento», es decir, contra aquellos eventos disruptivos que trastocan el continuo de la vida cotidiana” (Reguillo 4).

Así, se reconoce lo complicado que resulta salir de la asfixia causada por lo cotidiano cuando sus condiciones son crueles y destructivas pues, antes de poder lograr un cambio y detonar un acontecimiento que implante desde afuera nuevas estructuras y posibilidades de transformación se requiere primero contrarrestar la fuerza de aquellas que han venido operado desde adentro. Y existe un caso extremo en la historia de América Latina en la que la cotidianidad se encuentra tan deteriorada, se ha hecho tan

violenta e inhumana, que cuesta entender cómo se hace soportable y cómo se puede siquiera pensar en luchar contra su inercia. Es el caso límite, extremo, de los sub-barrios conocidos como favelas y villas miseria.

## 2. FAVELAS Y VILLAS MISERIAS COMO FENÓMENO SOCIAL

**Hay quienes ubican en el siglo XIX el comienzo del fenómeno de las villas miseria –también llamadas invasiones, favelas, chabolas, asentamientos informales, tugurios, infraviviendas, cinturones de miseria o ghettos, según el país–, pero en general los investigadores encuentran que es en el siglo XX, más precisamente en los años 40, que se da “su mayor envergadura con la visibilización de los migrantes internos. No obstante, sólo a mediados de la década de los 50 comienzan a ser consideradas oficialmente como un problema social” (González 9). Verbitsky, comentando su propia obra, reflexiona que: “Es esencial distinguir si la migración interna es producto de una pobreza extrema, o por el contrario ha sido el resultado paradójico de un dinámico progreso económico [que produjo] un constante desplazamiento de masas rurales hacia las grandes ciudades” (1974 83). Sea lo que sea, estas masas se constituyeron en verdaderos aluviones de gente, una “avalancha humana” (84) que, al no encontrar acceso adecuado a tierra y vivienda, fue estableciendo las condiciones de informalidad propias de un nuevo tipo de realidad poblacional. Estos sub-barrios, intensamente sobrepoblados y por tanto afectados por el hacinamiento, se levantan en medio de descampados, generalmente a orillas de ríos y en**

---

<sup>49</sup> Advertamos que esto no es necesariamente así. La vida cotidiana, tal como ha mostrado la teoría, también puede y debe ser la plataforma para el cambio, tornándose así revolucionaria o progresista. Pero esta no es la vertiente que exploraremos en este trabajo.

<sup>50</sup> En ambas obras los elementos de la naturaleza son protagonistas en toda su crudeza hostil. Sobre todo el agua y el fuego, que en su imprevisibilidad toma constantemente la forma de inundaciones e incendios descontrolados, se vuelven una amenaza permanente que llena de zozobra constante a los habitantes y genera tensión narrativa. En *Quarto de Despejo* se vuelve protagonista también el hambre, en su omnipresencia.

**la falda de montañas, expuestas a fenómenos atmosféricos y climáticos adversos<sup>50</sup>. Se atiborran de habitáculos y ranchos precarios, sin servicios públicos o con servicios piratas, hechos de materiales diversos: aquellos que se tiene a la mano, generalmente frágiles y baratos –cartón, madera, zinc, aluminio– y a menudo fruto del reciclaje, la donación o el robo. Su informalidad también es generadora de aislamiento respecto de las otras zonas urbanas. La ausencia de las instituciones oficiales y de los servicios normales de la población regular, sumado al descuido y la falta de inversión, cuidado y mantenimiento, se vuelve un cocktail de insalubridad y criminalidad: en ellos prosperan las enfermedades y la violencia.**

La reacción estatal ante este “problema social” ha cambiado con el tiempo. González categoriza algunas de las diferentes concepciones del problema, en términos de: “políticas de erradicación”, “acceso al suelo urbano y derecho a la ciudad”, “trayectorias y estrategias habitacionales y el surgimiento del mercado informal inmobiliario”, “autoconstrucción por parte de los pobladores”, y “relación del Estado con las organizaciones villeras” (12). Pero frente a la visión de las políticas gubernamentales resulta interesante ver cómo se ha construido otra desde las representaciones culturales, en este caso literarias.

La capacidad que tienen estos barrios marginales de absorber a los individuos que habitan en ellos y condicionarlos a la brutalidad de sus lógicas y dinámicas es tan excepcional, que resultan igualmente excepcionales los sujetos capaces de resistir a ella. Es a individuos como estos que ciertas teorías han denominado *cultural shifters*: aquellos que por alguna condición especial de sus vidas son capaces de ver de manera más clara que otros la constricción que les causan las estructuras cotidianas en las que están envueltos, de cuestionarlas para no verse determinados por ellas y de tomar acción. Estos se caracterizan por su: “capacidad de poner en circulación los discursos y los bienes, de manera no alineada u ortodoxa, como agentes activos de la apropiación y la transformación de la información para las necesidades prácticas” (Reguillo 7) y volverse

así “operadores de cambio” (13). Exploremos la manera como dos de estos *cultural shifters*, Bernardo Verbitsky (Buenos Aires, 1907-1979) y Carolina Maria de Jesus (Sacramento, Minas Gerais, 1914-1977), se posicionaron ante una realidad inmediata extrema y quisieron actuar frente a ella mediante el uso de la escritura como un dispositivo que logra suspender los efectos de lo cotidiano destructivo, permitiendo entenderlo con ojos críticos.

### 3. VILLA MISERIA TAMBIÉN ES AMÉRICA Y CUARTO DE DESPEJO: EL DISPOSITIVO LITERARIO COMO CORTO CIRCUITO DE UNA VIDA COTIDIANA INSOPORTABLE

**Agnese Codebò, basándose en la novela de Verbitsky y en las series pictóricas de Antonio Berni sobre *Juanito Laguna*, sostiene que se puede constatar que: “la borradura conceptual políticamente motivada de la villa dio forma a su representación estética” (85). Creemos que hay razones para pensar que es más bien al revés: que las representaciones literarias anticiparon la mirada política-institucional, presionando para que esta observara el fenómeno. Son representaciones que parten de un interés tanto profesional-vocacional como humano: en el caso de Verbitsky, de su trabajo como periodista, así como de su empatía y sensibilidad social; y en el de Carolina de Jesus, de su necesidad vital de no dejarse absorber por la favela, así como por su deseo de ser escritora. Estas obras son pioneras en hacer visible y objeto de muchísimo interés algo considerado indigno de atención por parte de las instituciones, la política, la cultura, el mercado y los otros ciudadanos, como no fuera para tratar de eliminarlo.**

Se reconoce que fue Verbitsky quien acuñó el término de “Villa miseria”, proponiéndolo en un artículo de 1955 y llevándolo a la altura de concepto sociológico, acogido por políticos y académicos. Y es que al escribir su novela no lo movió un objetivo meramente literario: “*Villa Miseria también es América* es tal vez la única novela que escribí con deliberado

propósito de denuncia” (1975 85). La primacía del tratamiento cultural-literario respecto del político también se evidencia en un dato que proporciona González, al citar el primer documento oficial de la Comisión Nacional de la Vivienda, llamado “Investigación Social en Agrupaciones de Viviendas del tipo villas miseria en la Ciudad de Buenos Aires” (11), de 1957. Su nombre, posterior a la obra de Verbitsky, demuestra una apropiación del concepto por parte de la política, no al revés. Esto lo confirma otro análisis: “las imágenes de las villas en la literatura anteriores al gobierno de la Revolución Libertadora nos permiten constatar que si bien las villas aún no eran un problema para el Estado sí lo eran para la literatura, y desde allí comienzan a ser nombradas y caracterizadas” (de Lucía citado por González 27). Por el lado de *Quarto de Despejo*, el hecho de volverse un *best seller* en 1960 llevó el fenómeno al centro de la opinión pública, de modo más efectivo que cualquier medio de comunicación o programa estatal. Y generó una discusión que levantó todo tipo de interrogantes éticos sobre la forma de representar la identidad nacional brasileña, en relación con la pregunta sobre qué tan constitutiva de su cultura es su violencia social (Rocha). Así pues, estas obras fueron cruciales en mostrar una realidad hasta ese momento desconocida para la amplia población de las ciudades, que prefería ignorar y hacer la vista gorda a un asunto que generaba incomodidad, incertidumbre y miedo. Su aparición tiene el efecto de un cortocircuito que pone en crisis el sistema de convicciones tradicional y obliga a tener en cuenta un mundo que, por más despreciable que parezca, cobija numerosas vidas humanas, las cuales recla-

man también su derecho a existir.

Su narrativa exhibe un estilo realista, plano, más descriptivo que introspectivo, y sin demasiadas aspiraciones retóricas. Es una escritura de emergencia que, a la manera de sencillos esbozos o bosquejos, prioriza la captación de elementos fundamentales de situaciones fugaces, sacrificando la corrección de las formas. En el caso de Verbitsky, se trata de un escritor profesional, habituado a la crónica. En el caso de Carolina, que tenía una educación muy rudimentaria, su escritura es informal y callejera, a tal punto que la editorial Ática, al publicar su libro advierte al lector así: “Esta edición respeta fielmente el lenguaje de la autora, que muchas veces contraría la gramática, incluyendo la grafía y acentuación de las palabras, pero que por esto mismo traduce con realismo la forma del pueblo ver y expresar su mundo” (de Jesus 2014).

En cuanto al lugar de enunciación, *Villa miseria* es una visión desde afuera, la de un periodista que se siente tocado por la existencia de un mundo al que, si bien no pertenecía, igual trató de entrar genuinamente, como muestran testimonios que lo describen yendo a pasar tiempo para compartir con la gente de las villas, llevando consigo a su hijo pequeño. Y podemos atribuir su sensibilidad social también al hecho de ser hijo de migrantes rusos<sup>51</sup>-. En su novela asume de manera ficcional la voz de los villeros –aunque en un pasaje extraordinario no se resiste a incorporarse a sí mismo en tercera persona a la narrativa<sup>52</sup> –, para tratar de dar una visión vívida y humana del sufrimiento de estas personas pues:

---

<sup>51</sup> El asunto de la migración está muy presente en ambos libros. Se muestran personajes migrantes tanto de provincias internas de Argentina y Brasil, como de países limítrofes o metrópolis cultural e históricamente vinculadas a ellos. En *Villa miseria* vemos, junto a porteños, a correntinos, santafecinos, y a paraguayos, chilenos y bolivianos. En *Quarto de Despejo* encontramos junto a paulistas, bahianos, nordestinos, pernambucanos, y a portugueses y españoles.

<sup>52</sup> “se recibió, no sin desconfianza, la visita de alguien que se presentó a sí mismo como periodista. Explicó que debía informarse al público sobre la existencia de esos extraños barrios que él conocía desde tiempo atrás, pero sobre los cuales no se permitió escribir hasta ahora. El visitante era medio viejo y medio joven, medio serio y medio chistoso, medio pelado y medio melenuado. Hizo preguntas inesperadas, se metió en las viviendas, conversó con la gente, con dominio de los detalles domésticos, del costo cada vez más alto de la vida, que seguía siendo el gran tema de la época. Habló con sentido del humor con los grandes y con toda solemnidad con los chicos que en bandadas le siguieron y que además lo llevaron por todas partes, estimulando nuevas preguntas. El periodista se mostró muy asombrado cuando la gente le indicó la altura a que a veces había subido el agua en las mayores inundaciones” (1966 200-1).

“una cosa es el concepto, y otra la gente, una cosa es nombrar el subdesarrollo pensando en cifras, y otra ver y tocar su imagen humana” (Verbitsky 1975 87).

En *Quarto de Despejo*, tenemos una visión desde adentro. Carolina es una habitante de la favela que escribe su diario, y es descubierta por el periodista Audálio Dantas, una especie de Verbitsky brasileño, quien le ayuda a publicar y darse a conocer. Su propósito, junto a la denuncia, es autoafirmarse como alguien que no se pierde en la favela y sus lógicas: “lo que distingue a este libro, lo que lo valida psicológicamente es la absoluta necesidad que tiene Carolina de no ser una favelada más, de no sentirse uno de ellos” (Trejo xii); “necesita dejar bien en claro su falta de complicidad con el medio, necesita denunciar a los otros, a sus compañeros de infierno [...] Denuncia a los arquitectos de ese infierno y [...] a sus habitantes” (xiv).

La sinceridad y la lucidez del ejercicio literario de estos dos escritores, su clarividencia y valentía, nos abre un mundo de otro modo imposible de ver por quienes no pertenecemos a él. Los eleva al nivel de *cultural shifters*, como expresan bien sendos testimonios. El primero de Antonio Pages, quien dice que Verbitsky:

nos abre las puertas de Villa Miseria, una y todas. No hay en su ademán ni la rigidez dramática de la exageración, ni actitud avergonzada, ni ironía. No. En esa mano extendida que muestra y ofrece, hay un ancho sentido de la solidaridad humana, de comprensión, de esa ternura que sentimos ante lo feo irremediable, la pobreza decorosa. Es de inusual objetividad. Ni una sola vez a lo largo de casi 300 páginas el autor emite un juicio. Ni favorable ni adverso. Solamente los personajes –seres humanos tan humanos que no parecen personajes sino hombres– se juzgan entre sí, se

quieren, se aborrecen, se ayudan o perjudican [...] Nada deja de mostrar de la Villa Miseria y sus habitantes. Pero de nada se asombra o espanta. No se detiene en líricas idealizaciones... sin que tampoco nos tire el barro y la basura a la cara, con su prosa. Donde otros hubieran buscado el fácil asombro con la detonante minucia de lo asqueroso, Verbitsky pasa, lanza una mirada triste y sigue de largo. Ha logrado el casi inverosímil equilibrio de hablar de lo más abyecto, con limpieza (citado por Verbitsky 1976 85).

El segundo testimonio de Audálio Dantas, se dirige a la “hermana” Carolina:

Tú gritaste tan alto que el grito ha terminado hiriendo los oídos. La puerta del *Cuarto de Desahogo*<sup>53</sup> está abierta. Por ella sale un poco de la angustia de los favelados. Es la primera puerta que se abre. Fue preciso abrirla por dentro y tú encontraste la llave. Ahora vamos a esperar que los de acá afuera, miren hacia adentro y vean mejor” (14).

Exaltar la figura de estos dos escritores y reconocer la importancia de su ejercicio no debe llevarnos a simplemente estetizar ni mucho menos a romantizar la vida de la villa o la favela; no debe hacernos olvidar que ellos quieren describir una realidad en muchos sentidos horrenda. Veamos unas muestras de ello. Primero en Verbitsky: “lo que aterraba a veces en ese lugar era la intuición de que allí no existía futuro, de que estaban en un inmóvil círculo del infierno. Todos los caminos estaban clausurados; era un mundo especial cerrado en sí mismo, inmutable hasta la eternidad” (17). “¿Por qué iban a estar bien los chicos en medio del barro, las moscas y la mugre?” (83). “Villa Miseria es creación de nuestra inmoralidad” (203). “Los chicos, las muchachas, las adolescentes, eran todos ofendidos y rebajados en su condición de se-

<sup>53</sup> La edición cubana de *Quarto de Despejo* traduce “despejo” como “desahogo”, lo cual considero un error. Yo opto por traducirlo como “desecho”, algo claro cuando la misma Carolina juega con la analogía de São Paulo como una casa, en la cual “el Palacio, es la sala de visita. La Prefectura es el comedor y la ciudad el jardín. Y la favela el patio donde se tira la basura” (15 de mayo de 1958).

res humanos en esos lugares resbaladizos, en esos fangales repugnantes donde se pierde el respeto de sí mismo, pues en el acuoso reflejo del asco parece verse la imagen de la propia irredimible degradación” (38). Las imágenes de la degradación pueden incluso alcanzar ciertos visos poéticos y épicos:

somos las ratas y los murciélagos, menos que eso, somos los gusanos que nacen en toda podredumbre, pero podemos arrastrarnos. Hacemos la marcha de los gusanos, que las sombras y los espectros salgan a la luz, [...] de todos los barrios de las latas, que se movilicen las casuchas y echen a andar, en un gran desfile de todas las Villas Miserias, que salgan de sus repliegues en los que crecen como alimañas ciegas, para que la ciudad los vea, para presentar sus saludos a las casas de verdad, a los hogares de los seres humanos (68).

Y en Carolina:

No estoy resentida. Ya estoy tan habituada con la maldad humana” (28 de julio del 55) y “Creo, para vivir en un lugar así sólo los puercos. Esto aquí es el chiquero de São Paulo” (19 mayo del 58). También nos dice cosas como: “A veces se mudan algunas familias a la favela, con niños. Al comienzo son educadas, amables. Días después usan jerga, son soeces y repugnantes. Son diamantes que se transforman en plomo [...] en objetos que estaban en la sala de visita y fueron para el cuarto de desecho” (20 de mayo del 58). Y:

Llegaron nuevas personas a la favela. Están andrajosas, andar curvado y mirada fija no sólo como si pensarán en su desdicha por residir en un lugar sin atractivo. Un lugar en el que no se puede plantar una flor para aspirar su perfume, para oír el zumbido de las abejas o del colibrí

acariciándola con su frágil piquito. El único perfume que exhala la favela es la lama podrida, los excrementos y el alcohol (30 de mayo del 58).

Una de las formas en las que podemos constatar el horror cotidiano de los barrios de emergencia es rastreando la forma como estas obras retratan una condición adversa que emana de su espacialidad y su arquitectura: la inexistencia de una sana proximidad entre unos y otros seres humanos. En términos de geografías emocionales y espacialidades culturales, un espacio inadecuado puede ser una fuente de conflicto y violencia, una variable que puede generar asfixia y ahogo, la sensación permanente de sentirse observado y vigilado. Todo esto es un obstáculo para desarrollar un espacio de interioridad adecuado, pues este requiere de un mínimo de silencio, paz, quietud y distancia. Por eso es esta una espacialidad de crisis, que es caldo de cultivo para el chisme, la promiscuidad, el robo, la insalubridad y la violencia<sup>54</sup>. Así lo muestra *Villa Miseria*: “Al ir a entrar a su cueva la golpeó como un puñetazo el ronquido áspero que escuchó, al tomar el borde de la cortina. Era tan estrepitoso que la sobresaltó primero, llenándola luego de rencor” (60). También acá: “

Le aterraban las discusiones, los gritos, los golpes, y en esos momentos ella sentía atrozmente estrecha la piezucha donde se amontonaban los cuatro chicos y sus padres” (179-80), “sentían también que el mundo de ellos era mas precario y frágil que las mismas casillas” (247). De ahí se deriva que: “nadie podía llevar allí una vida estrictamente privada” (152):

La casucha estaba dividida en dos compartimientos por un tabique elemental, una hoja de madera terciada. En este simulacro de habitaciones separadas se amontonaban, los padres en una, y los hermanos y ella en la otra. Rosa pasó a la de los padres, y su cuñado se acomodó

<sup>54</sup> El hacinamiento e inevitable proximidad en las villas hizo que estas fueran, una vez más, concebidas como amenaza social durante la crisis de la pandemia por COVID-19 (Bonino).

con Tomas y Juancho. En esa promiscuidad solo podía separarlos en la noche el sueño más o menos pesado de cada uno. Su cuñado se acostaba en el suelo, ya que ni catre había allí (139).

En el diario de Carolina, la maldad pulula, y ella resiente no poder evadir a sus vecinos, que se atacan unos a otros. “Quien reside en la favela no tiene patrón de vida. No tiene infancia, juventud ni madurez” (12 de julio del 58). La favela y los favelados la enferman: “mi enfermedad es física y moral” (11 de julio del 58). Su enfermedad, su infierno, aparte de la favela, son los otros, a quienes no puede evitar en ese espacio superpoblado: “¡Si yo pudiera mudarme de esta favela! Tengo la impresión de que estoy en el infierno” (24 de julio del 55). “La favela, sucursal del infierno, o el propio infierno” (15 de enero del 59). “En esta favela uno ve cosas de arrancarse los cabellos. La favela es una ciudad siniestra y su alcalde es el Diablo. Y los ayudantes que durante el día están ocultos aparecen en la noche para atentar” (10 de julio del 58). Sus vecinos, casi siempre malintencionados, no le dan tregua, no puede dejar de escucharlos y verlos, de sentirse observada, juzgada y requerida. Le molesta sobre todo el chismerío y las intrigas de las mujeres, a quienes llama “mujeres fiera”, inevitables cuando tienen que encontrarse al recoger agua; pero lo que más le asusta es cuando se ensañan contra sus hijos – les pegan, les echan excrementos en la cara, una de ellas amenaza cada rato con picar a cuchillo a su hijo José Carlos; su hija Vera Eunice en algún momento es violada, aunque ella se autocensura sobre este hecho–. Y esto es una constante de todos los días: “los pésimos vecinos que tengo no dan sosiego a mis hijos” (16 de julio del 55); “Ellas ya dieron el espectáculo. Y mi puerta actualmente es teatro. Todos los niños tiran piedras, pero mis hijos son los chivos expiatorios” (18 de julio del 55). Y también le pesa saber que sus hijos aprenden lo mismo, pues considera a sus vecinas como “profesoras de

escándalos” (9 de julio del 55) –y efectivamente su hijo José es acusado de tratar de violar a una niña de dos años, y Carolina trata de entregarlo a las autoridades–. Y sigue: “Lo que me aborrece es verlas venir a mi puerta para perturbar mi escasa tranquilidad interior (...) Aún ellas aborreciéndome, yo escribo. Sé dominar mis impulsos. Tengo apenas dos años de escuela, pero busqué formar mi carácter. La única cosa que no existe en la favela es solidaridad <sup>55</sup>” (18 de julio del 55).

Trabajé deprisa pensando que aquellas bestias humanas son capaces de invadir mi barraca y maltratar a mis hijos. Trabajé aprehensiva y agitada. Mi cabeza comenzó a dolerme. Ellas acostumbra a esperar a que yo salga para venir a mi barraca a golpear a mis hijos cuando justamente no estoy en casa. Cuando los niños están solos no pueden defenderse (19 de julio del 55).

En la favela no encuentra un hogar, un espacio de sosiego ni seguridad:

Llegué a la favela: no veo forma de decir que llegué a casa. Casa es casa. Barraca es barraca. La barraca tanto al interior como al exterior estaba sucia. Y aquel desorden lo aborrezco. Me quedé en el patio, la basura podrida exhalaba mal olor” (31 de mayo del 58). La irracionalidad es la que manda en esos “proyectos de gente humana” (21 de julio del 55), “La asamblea de los favelados es con palos, navajas, pedradas y violencias” (3 de junio del 58).

Terminemos señalando cómo, en medio de todo el dolor, la pobreza y la decadencia que estos autores ven con claridad, igual ellos logran germinar con grandeza, como esas plantas que florecen en medio del concreto. Y no lo hacen ignorando o evadiendo la realidad, pues uno y otro resaltan lo feo. Caroli-

---

<sup>55</sup> Incluso la solidaridad se corrompe. Carolina cuenta cómo una mujer que pide limosna se alegra al recibir un paquete, y al abrirlo en su casa se encuentra un obscuro contenido: ratones muertos.

na: “Hay visitantes de São Paulo, que ignoran que la ciudad más afamada de América del Sur está enferma. Con sus úlceras. Las favelas” (7 de julio del 58). Verbitsky:

Delante de una casilla descolorida de madera vieja, un cerco de tablas espaciadas encierra un pedazo de calle convertida así en patio breve en el que apenas caben dos cajones de desperdicios que lo colman. La basura, revuelta por los perros, se abre como un monstruoso ramo inmundo de papeles sucios, verdura descompuesta, cascara de papa y un amarillo pedazo de zapallo. Y esa flor de vaciadero bajo el sol agrega mugre y miseria al lugar, que se vuelve terriblemente repulsivo. Llaga purulenta en un cuerpo descompuesto, armoniza la tristeza de los ranchos costrosos, las tablas podridas y el barro reseco y proyecta alrededor una intolerable desolación, una irremediable e irredimible putrefacción (265).

Ante todo eso, dice Verbitsky: “En la realidad, tal como la estaba viendo, la gente triunfa sobre la suciedad, sobre la sordidez, sobre todas las formas de lo miserable” (251). Esta postura de resistencia es todavía más notable en Carolina, pues ella incluso sufrió persecución por parte de sus vecinos debido a su escritura, pero no cae en el cinismo. Cuenta que les dice “Voy a escribir un libro referente a la favela. He de citar todo lo que aquí pasa. Y todo lo que ustedes hacen. Quiero escribir el libro, y ustedes con estas escenas desagradables me brindan los argumentos. La Silvia me pidió retirar su nombre de mi libro” (19 de julio del 55). “Me senté al sol para escribir. La hija de la Silvia, una niña de seis años, pasaba y me decía: —¡Está escribiendo, negra jodida! La mamá la oía y no la reprendía. Son las madres las que instigan” (24 de julio del 55). “Yo percibo que si este Diario fuera publicado va a ofender mucha gente. Hay personas que cuando me ven pasar sellan la ventana o cierran las puertas. Estos gestos no me ofenden. Hasta me gustan porque no necesito parar para conversar” (1 de julio del 58). Y su hijo José Carlos dice que “oyó a Florentina decir que parezco loca. Que escribo y no gano nada” (14 de julio del 55). Así y todo, sufriendo como sufrió a los otros, Carolina no deja de querer el

bien para ellos, y procura hacerlo a través de la escritura: “Aquí en la favela casi todos luchan con dificultades para vivir. Pero quien manifiesta lo que sufro soy sólo yo. Yo hago esto en pro de los otros” (19 de mayo del 58).

Creo haber podido mostrar cómo la escritura se torna en un dispositivo para hacer frente a una cotidianidad insoportable. Cerraré ahora señalando el que considero un momento extremadamente poético, cuando Carolina nos cuenta que un día en que estaba hambrienta y sucia hasta el desespero, por no haber conseguido dinero para comida ni jabón, se marea en plena calle. Alguien la ve y le llama la atención sobre el hecho de que está muy sucia. Ella, sintiéndose juzgada, al volver a la favela escribe: “No quedé enojada por la observación del hombre desconocido refiriéndose a mi suciedad. Creo que debo andar con unos letreros en la espalda [que digan]: Si estoy sucia es porque no tengo jabón” (22 julio). Este episodio, aparentemente superficial y tautológico, resulta revelador y maravilloso. Carolina, por un momento, se vio absorbida por la suciedad causada por su pobreza; su cotidianidad amenazó con transformarla, de simplemente estar sucia, a ser una sucia. Y ante su impotencia material de quitarse esa suciedad, su manera de rebelarse fue acudiendo a la escritura, para desdoblarse su ser y ponerlo al cobijo de lo simbólico. La escritura le permite hacer entonces un cortocircuito en su vida cotidiana y suspender sus efectos. La capacita para gritarle al mundo que, aunque puede que no tenga jabón, tiene la escritura, y ella le permitirá mantener lejos de sí toda la suciedad del mundo.

## OBRAS CITADAS

Bonino, Nicole. *Villa miseria también es América: Resistance and Resilience in Argentinian Slums During the COVID-19 Pandemic*. En *Spanish and Portuguese Review*, 6, 2020.

Codebò, Agnese. “Against the Grid: the Cultural Emerge of *Villas Miseria* in Buenos Aires”. En *Journal*

of *Latin American Cultural Studies*, Vol 29, No 1, 2020.  
Pp 85-107.

Dantas, Audálio. “Nuestra hermana Carolina”. En *La favela*. Casa de las Américas, 1965. pp. 1-15.

Gómez, Lucía. *Villas miseria: la construcción del estigma en discursos y representaciones (1956-1957)*. Universidad Nacional de Quilmes, 2015.

Jesus, Carolina de. *La favela*. Casa de las Américas, 1965.

Jesus, Carolina de. *Quarto de Despejo*. Editorial Ática, 2014.

Reguillo, Rossana. “La clandestina centralidad de la vida cotidiana”. En *Quintapata, Revista de artes visuales*, 1, 2020.

Rocha, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. En *Letras*, No 32, 2007.

Trejo, Maria. “Crónica de un rencor”. En Jesus, Carolina. *La favela*, 1975. pp. vii-xiv.

Verbitsky, Bernardo. “Ante mi obra”. En *Hispanamérica*, Año 2, No 7, 1976.

Verbitsky, Bernardo. *Villa miseria también es América*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966

# IGREJA DA LUZ: ENTRE MODERNIDADE E TRADIÇÃO

## CHURCH OF LIGHT: BETWEEN MODERNITY AND TRADITION

ISABELA SILVA CUNHA MARTINS<sup>56</sup> MATHEUS RUDO ANTONIASSI PEREIRA DE OLIVEIRA<sup>57</sup>

### Resumo

Este artigo explora a intersecção entre modernidade e tradição na arquitetura japonesa, através da análise de obras do renomado arquiteto Tadao Ando, com foco particular na igreja da luz. Utilizando o ensaio “Em Louvor da Sombra” de Jun’ichirō Tanizaki como um ponto de contraste e comparação, este estudo busca identificar e discutir as características da arquitetura tradicional japonesa que persistem nas práticas contemporâneas. Através de uma abordagem qualitativa, a análise revela como Ando integra conceitos como a interação entre luz e sombra, a materialidade e a simplicidade espacial em seus designs, refletindo assim uma continuidade cultural adaptada às necessidades e ao contexto do Japão moderno. Este artigo contribui para a compreensão mais ampla da obra de Ando e oferece ensinamentos sobre como elementos da estética tradicional japonesa podem ser reinterpretados em um cenário arquitetônico moderno.

**Palavras-chave:** Tadao Ando, Jun’ichirō Tanizaki, Igreja da Luz, Em Louvor da Sombra, Arquitetura Japonesa.

### Abstract

*This article explores the intersection between modernity and tradition in Japanese architecture through the analysis of works by the renowned architect Tadao Ando, with a particular focus on the Church of*

*the Light. Using Jun’ichirō Tanizaki’s essay “In Praise of Shadows” as a point of contrast and comparison, this study seeks to identify and discuss the characteristics of traditional Japanese architecture that persist in contemporary practices. Through a qualitative approach, the analysis reveals how Ando integrates concepts such as the interaction between light and shadow, materiality, and spatial simplicity in his designs, thus reflecting a cultural continuity adapted to the needs and context of modern Japan. This article contributes to a broader understanding of Ando’s work and offers insights into how elements of traditional Japanese aesthetics can be reinterpreted in a modern architectural context.*

**Keywords:** Tadao Ando, Jun’ichirō Tanizaki, Church of the Light, In Praise of Shadows, Japanese Architecture.

## 1. INTRODUÇÃO

**Jun’ichirō Tanizaki, um renomado escritor japonês, é o autor de “Em Louvor da Sombra”, enquanto Tadao Ando é um distinto arquiteto japonês conhecido por seus projetos minimalistas e pelo uso inovador de luz e espaço. Apesar de pertencerem a diferentes disciplinas artísticas, surgem paralelos fascinantes ao examinar a obra de Tanizaki e**

<sup>56</sup> Graduanda em arquitetura e urbanismo. Universidade de Brasília. E-mail: 180122550@aluno.unb.br

<sup>57</sup> Graduando em arquitetura e urbanismo. Universidade de Brasília. E-mail: 190114207@aluno.unb.br

## **as criações de Ando, notadamente a igreja da luz.**

Tanizaki e Ando exploram a interação entre luz e sombra em suas respectivas obras. Em “Em Louvor da Sombra”, Tanizaki investiga a estética da sombra e sua importância na cultura japonesa, contrastando-a com a intensa iluminação do Ocidente. Sua obra explora como as sombras podem criar uma atmosfera mais misteriosa, íntima e elegante em espaços interiores.

Da mesma forma, Tadao Ando emprega magistralmente luz e sombra em suas obras arquitetônicas, incluindo a igreja da luz. Nessa obra, Ando incorpora elementos de luz natural filtrada e sombras projetadas para criar uma experiência sensorial. Ele utiliza aberturas estrategicamente posicionadas, superfícies texturizadas e materiais como concreto para manipular a luz, fomentando uma sensação de serenidade e contemplação.

Outro ponto de convergência entre Tanizaki e Ando é a valorização da tradição japonesa. O livro de Tanizaki discute a apreciação da estética tradicional japonesa, incluindo a valorização de materiais naturais e a simplicidade elegante. Essa mesma abordagem pode ser observada nas obras de Ando, que frequentemente incorporam elementos tradicionais da arquitetura japonesa, como a estética, materialidade e a fusão entre interior e exterior.

Além disso, tanto Tanizaki quanto Ando atribuem grande importância à conexão entre o ambiente construído e a natureza. Tanizaki enfatiza a importância de se considerar a paisagem circundante e a luz natural ao projetar espaços, enquanto Ando frequentemente incorpora elementos naturais, como jardins e água, para criar uma harmonia entre a arquitetura e o entorno.

## ARQUITETURA DE TADAO ANDO

**De acordo com o Erzen (2005), a arquitetura de Tadao Ando é uma interpretação contemporânea**

**dos valores tradicionais japoneses, que enfatizam a importância da apreensão, participação, busca e aisthesis na estética japonesa. O autor destaca que Ando incorpora esses valores em sua arquitetura por meio do uso do centro (yuva), das paredes e dos contrastes de luz e escuridão. Além disso, o autor argumenta que a arquitetura de Ando é um exemplo de como a modernização não precisa significar ocidentalização e que suas obras representam sensibilidades semelhantes às encontradas nos jardins zen, Igrejas de chá e música japonesa.**

Veal (2002) discute como Tadao Ando incorpora conceitos tradicionais de “tempo” em seus projetos modernos. Segundo o autor, a arquitetura de Ando é marcada pela importância do tempo, que é considerado um elemento fundamental na criação de espaços arquitetônicos. Para isso, o arquiteto utiliza materiais brutos, como concreto e pedra, que criam uma sensação de atemporalidade e conexão com a natureza. Além disso, Ando incorpora elementos tradicionais japoneses, como jardins e lanternas de pedra, para criar uma sensação de continuidade histórica. A luz natural e as sombras são utilizadas para criar uma sensação de mudança constante ao longo do dia e das estações. Por fim, a arquitetura de Ando é caracterizada pela criação de espaços que permitem a contemplação silenciosa e a conexão com o mundo natural.

## EM LOUVOR DA SOMBRA

**Jun’ichirō Tanizaki foi um renomado escritor japonês do século XX, conhecido por sua habilidade em retratar a complexidade da cultura e da sociedade japonesa em suas obras. Nascido em 1886 em Tóquio, Tanizaki experimentou uma época de grandes mudanças no Japão, que passava por um processo acelerado de modernização e ocidentalização.**

Tanizaki é especialmente reconhecido por sua obra intitulada “Em louvor da sombra” (ou “*In Praise of*

*Shadows*”, em inglês). Publicado originalmente em 1933, o livro é um ensaio que explora a estética tradicional japonesa e a relação entre luz e sombra na cultura nipônica. Nele, Tanizaki reflete sobre a diferença entre a estética japonesa, que valoriza a obscuridade e as nuances das sombras, e a estética ocidental, que privilegia a iluminação clara e direta.

Nessa obra, Tanizaki discorre sobre a beleza e o encanto da sombra, descrevendo como ela cria uma atmosfera misteriosa e evocativa nos espaços japoneses tradicionais, como as Igrejas de chá, templos e teatros Noh. Ele explora a ideia de que a sombra permite uma experiência mais sensorial e íntima, ressaltando a importância da escuridão e dos detalhes sutis que são realçados pela falta de luz direta. “Em louvor da sombra” o autor apresenta uma análise profunda da estética japonesa, abordando temas como o uso de materiais naturais, a simplicidade elegante e a fusão entre interior e exterior. Tanizaki nos convida a apreciar a beleza nas coisas imperfeitas, nas texturas desgastadas pelo tempo e nas formas que surgem da interação entre luz e sombra.

Essa obra influenciou não apenas a literatura japonesa, mas também teve um impacto significativo em outros campos, como a arquitetura, o design e as artes visuais. Através de suas reflexões, Tanizaki nos convida a repensar nossas noções ocidentais de beleza e a apreciar a estética da imperfeição e da transitoriedade.

O livro de Tanizaki é considerado uma das obras mais importantes de Jun’ichirō Tanizaki, destacando-se pela sua sensibilidade poética, sua perspicácia cultural e sua capacidade de transmitir uma profunda compreensão da estética japonesa. É uma leitura essencial para aqueles que desejam explorar a riqueza e a complexidade da cultura japonesa através das palavras e das reflexões de um dos maiores escritores do país.

## ANÁLISE DA IGREJA DA LUZ PELA ÓPTICA DE TANIZAKI

**No livro “Em louvor da sombra”, Tanizaki explora detalhadamente a relação entre os materiais e a estética japonesa, apresentando sua visão sobre o que é considerado ideal para o público japonês. Ele destaca a preferência por materiais não excessivamente brilhantes ou reflexivos, contrapondo-se à prata reluzente do ocidente – os japoneses valorizam materiais que adquirem uma pátina natural com o tempo, revelando sua história e passagem pelo mundo.**

A igreja da luz, uma obra icônica de Tadao Ando, evoca um diálogo silencioso, mas eloquente, com as reflexões profundas de Jun’ichirō Tanizaki em “Em louvor da sombra”. O livro de Tanizaki, uma meditação sobre a estética japonesa, ressoa através dos espaços meticulosamente articulados e da harmonia material encontrada na igreja da luz. Tanizaki apresenta uma apreciação pelo envelhecimento natural dos materiais e pela sobriedade que é intrínseca à estética tradicional japonesa. Suas palavras em seu livro destacam a complexidade e os desafios enfrentados por aqueles que desejam fundir a arquitetura tradicional japonesa com as conveniências modernas.

“Hoje em dia, qualquer indivíduo interessado em construir sua própria Igreja no mais puro estilo arquitetônico japonês precisa recorrer a uma série de estratégias engenhosas para harmonizar certas instalações como rede elétrica, de água e de luz com a sobriedade dos aposentos japoneses, estratégias, que assim acredito, mesmo aqueles que nunca passaram pela experiência de construir uma Igreja são capazes de perceber ao entrar em estabelecimentos tradicionais como Igrejas de chá, restaurantes ou hospedarias. Pois por mais que queiram seguir fielmente os costumes japoneses, tais amantes da arquitetura japonesa [...] jamais conseguirão evitar a instalação em seus lares, de certas comodidades como aquecimento central, luz elétrica e aparelhos sanitários, essenciais no cotidiano de

suas famílias” - TANIZAKI (2021), p.17.

Nesse trecho, o autor descreve um balanço delicado entre manter a autenticidade estética japonesa e incorporar comodidades modernas essenciais como aquecimento central, luz elétrica, e aparelhos sanitários. Tadao Ando, por meio da obra igreja da luz, navega por essa interseção de tradição e modernidade de forma a refletir uma profunda compreensão e respeito pela estética tradicional japonesa. A Igreja, com suas janelas pensadas, penumbra convidativa, e uma iluminação artificial que ecoa a suavidade e calidez da luz natural, parece responder ao chamado de Tanizaki por uma harmonização entre o tradicional e o moderno.

A análise subsequente da igreja da luz, vista através da lente das reflexões de Tanizaki, explora a manifestação de ideias estéticas tradicionais japonesas no contexto de uma arquitetura moderna e funcional. Tadao Ando, embora avançando em direção à modernidade, permanece enraizado em uma estética que valoriza a simplicidade, a moderação e a evocação do natural. É essa confluência de tradição e inovação que ressoa através da igreja da luz, proporcionando uma experiência arquitetônica que é tanto uma ode à tradição japonesa quanto uma aceitação da modernidade. Ao explorar a igreja da luz através das palavras de Tanizaki, somos convidados a contemplar a delicada dança entre o antigo e o novo, e como essa dança é coreografada com respeito e apreciação pela estética que define a cultura japonesa. A respeito do uso deliberado de conceitos teóricos da arquitetura tradicional japonesa, de antemão, o arquiteto declara que não as faz conscientemente, mas por ser japonês, esses conceitos estão em seu subconsciente (Maruyama, 1994).

## MATERIALIDADE

**Essa concepção encontra eco na abordagem do arquiteto Tadao Ando, especificamente na igreja da luz. Ando demonstra sensibilidade ao escolher os materiais que compõem o espaço arquitetônico,**

**como o concreto armado. Combinado com formas metálicas, esse concreto adquire um acabamento liso e reflexivo, captando a luz de forma suave. Ao longo do tempo, com a exposição às intempéries e o efeito do envelhecimento natural, esse brilho gradualmente se perde, evocando a ideia de transitoriedade e beleza que Tanizaki ressalta em seu livro.**

“Às vezes, fazemos chaleiras, taças e frascos de saquê de prata, mas não os lustramos. Ao contrário, apraz-nos observar o tempo marcar sua passagem esmaecendo o brilho do metal, queimando e esfumando sua superfície.” - TANIZAKI (2021), p.28.

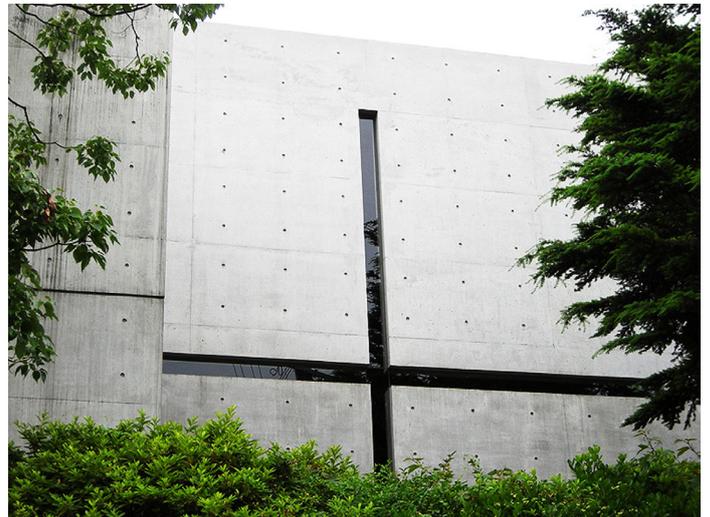


Figura 1: igreja da luz de Tadao Ando. Foto: Antje Verena.

O arquiteto já foi questionado sobre a aceitação da materialidade do concreto em suas obras (Maruyama, 1994). Sobre isso, ele acredita que o povo japonês gosta do concreto porque sentem que este está próximo da sensação da materialidade encontrada em suas habitações tradicionais. Ele também acredita que os japoneses há muito tempo criaram espaços simples usando materiais brutos de maneira extremamente rica. Segundo ele também, os japoneses amam inconscientemente o espaço do vazio, e supõe que eles apreciem o clima que o concreto produz (Maruyama, 1994).

Em sua obra, Tanizaki fala também sobre a dificuldade de fazer com que os azulejos nos banheiros se

adequem à utilização da madeira: “O único problema é que, quando se usa madeira japonesa de boa qualidade em pilares, forro e lambris, a área revestida de chamativos e brilhantes azulejos passa a destoar do conjunto.” (TANIZAKI, 2021, p.21.). Sobre isso, Ando encontra uma alternativa ao usar o concreto – o azulejo se torna muito mais natural desde que seja mais fosco. Além disso, Tadao Ando incorpora a utilização de madeira opaca nos ambientes internos da igreja da luz. Esse material proporciona uma sensação de calor e conforto, ao mesmo tempo em que oferece uma superfície mais opaca e discreta em comparação ao brilho mais intenso de outros materiais.

Outro aspecto mencionado por Tanizaki em seu livro é a importância do polimento e da limpeza na estética japonesa. Em consonância com essa ideia, Tadao Ando utiliza um ladrilho escuro em áreas molhadas ou expostas às intempéries, como uma maneira de realçar a beleza que surge do leve polimento proporcionado pela limpeza ao longo dos anos. Essa abordagem se alinha com a valorização da pátina natural e da conexão entre o tempo, a utilização e a estética na arquitetura japonesa. Sobre isso, Tanizaki utiliza a expressão lustro dos anos.

Isso não significa que todo brilho nos desgoste, mas ao superficial e faiscante, preferimos o profundo e sombrio. Seja em pedras ou em utensílios, nosso gosto é pelo brilho mortiço que remete ao lustro dos anos. *Lustro dos anos* é expressão poética, pois tal lustro na verdade nada mais é que sebo acumulado. Ou seja, é o brilho resultante da contínua manipulação de áreas ou objetos: tocadas e acariciadas constantemente, tais peças acabam absorvendo gordura das mãos. E então, em vez de “o frio estimula a estesia”, talvez pudéssemos dizer também que “a sujeira estimula a estesia. (TANIZAKI, 2021, p.30)

Tanizaki contrasta a preferência ocidental por objetos metálicos polidos com a apreciação japonesa por uma estética mais contida: “No Ocidente, prata, ferro ou cobre são usados na fabricação de aparelhos de jantar e talheres, os quais são polidos até

brilhar, coisa que não apreciamos” (TANIZAKI, 2021, p.28). A abordagem de Tadao Ando na igreja da luz reflete essa preferência japonesa, evitando o uso excessivo de materiais brilhantes e optando por materiais que, ao invés disso, capturam e modulam a luz de maneira sutil.

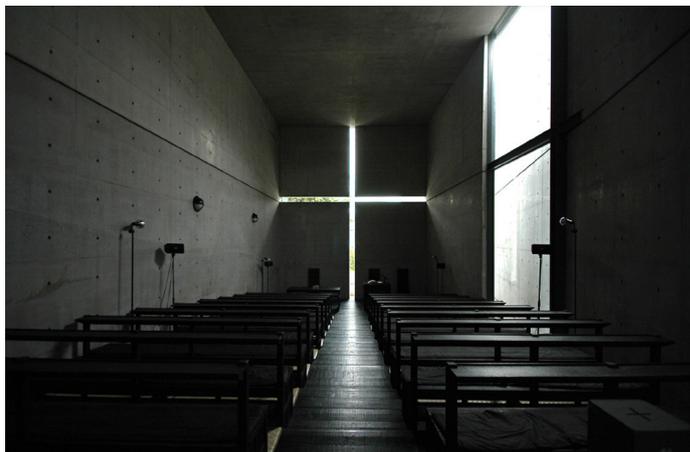


Figura 2: igreja da luz de Tadao Ando. Foto: Antje Verena.

Tanizaki faz também em seu livro uma alusão à beleza dos utensílios laqueados na penumbra:

Realmente, a sombra é um elemento indispensável à beleza dos utensílios laqueados. Embora hoje em dia haja até laca branca, os objetos laqueados existem desde a Antiguidade sempre foram pretos, marrons ou vermelhos, cores que resultaram da sobreposição de camadas e camadas de sombra, e que nasceram de maneira natural da escuridão que tudo envolvia. (TANIZAKI, 2021, p.32)

Essa alusão pode ser relacionada com o uso de ladrilhos com textura aveludada na igreja da luz. Esses ladrilhos, reminiscentes da laca escura, exibem uma qualidade tátil e visual que é realçada pela interação sutil com a luz e a sombra no espaço. A textura aveludada dos ladrilhos pode ser vista como uma extensão moderna da tradição de laca, proporcionando uma continuidade entre a estética tradicional e contemporânea. Tanizaki discorre sobre a simplicidade e a estética da sombra na arquitetura japonesa encontra uma manifestação na abordagem de Tadao Ando:

“Considero perfeitamente compreensível e até inevitável que o ocidental, ao examinar um zashiki, se espante com sua simplicidade e com suas paredes acinzentadas desprovidas de itens decorativos, mas creio que isso acontece porque não decifrou o enigma da sombra. Nós, japoneses, ampliamos o beiral diante dos zashiki, já de si tão pouco isolados, e ali construímos varandas com o intuito de afastar ainda mais o sol. Em seguida, providenciamos para que o reflexo proveniente do jardim atravessasse o shoji e se infiltrasse vazamento no interior do aposento. O elemento de beleza primordial de nossos aposentos é a pura e simplesmente dúbia luz indireta. Pintamos intencionalmente as paredes em tons esmaecidos para que essa claridade frágil, desolada e tímida nelas se infiltrasse com tocante serenidade.” (TANIZAKI, 2021, p.37)

Ando utiliza o concreto, um material cinza e aparentemente austero, para criar espaços que celebram a interação entre luz e sombra. A simplicidade deliberada do design de Ando, juntamente com o uso cuidadoso do concreto, reflete uma apreciação pela “beleza primordial” que Tanizaki atribui à luz indireta e às sombras.

O autor faz também uma reflexão sobre as variações sutis de tonalidade entre diferentes aposentos pode ser explorada na maneira como a luz é modulada através dos espaços na igreja da luz.

A tonalidade pode variar de aposento para aposento de maneira tão sutil que se julgaria imperceptível, uma variação não de cor, mas feita de mínimas gradações de claro e escuro, cuja percepção dependeria apenas do humor de quem observa. Contudo, são essas tênues variações que alteram o tom das sombras dos aposentos.” (TANIZAKI, 2021, p.38)

O design de Ando cria uma experiência de luz e sombra em constante mudança, onde a insolação varia sutilmente entre os aposentos, ecoando as “mínimas gradações de claro e escuro” mencionadas por Tanizaki. Este jogo de luz e sombra não apenas en-

riquece a experiência espacial, mas também ressoa com a valorização japonesa da transitoriedade e da beleza encontrada na simplicidade e na moderação.

## A SOMBRA

**A obra de Tanizaki aborda a importância da penumbra e da luz indireta na estética japonesa, destacando como esses elementos podem criar uma atmosfera intimista e contemplativa. Essa concepção se relaciona diretamente com a igreja da luz, onde a luz e a sombra desempenham papéis significativos na experiência espacial, onde podemos observar a presença da penumbra em diferentes aspectos. O exemplo maior é do rasgo cruciforme na capela da igreja que, em combinação com a posição em relação à carta solar, oferece uma visão muito clara de uma cruz por trás do altar.**

Tanizaki, em seu livro, expressa apreciação pela experiência sensorial de estar próximo à natureza, mesmo em um ambiente construído, uma sensação evocada pelas janelas nas laterais da igreja da luz.

Gosto de ouvir a chuva caindo mansamente enquanto estou em latrinas semelhantes. Sobre tudo as da região de Kanto, providas de longas e estreitas aberturas similares a janelas ao rés do chão, possibilitam ouvir bem de perto o suave murmúrio da chuva que, gotejando de um beiral ou de folhas, lava a base da lanterna de pedra, umedece o musgo crescido em bordas de lajotas e quietamente desaparecem terra adentro. (TANIZAKI, 2021, p.22)

Essas janelas, presentes em ambas as partes da construção, proporcionam uma conexão íntima com o exterior, permitindo que os habitantes apreciem o suave murmurar da chuva, semelhante à experiência descrita por Tanizaki. Essa concepção de design ressoa com a valorização japonesa da naturalidade e do elo entre o interior e o exterior.

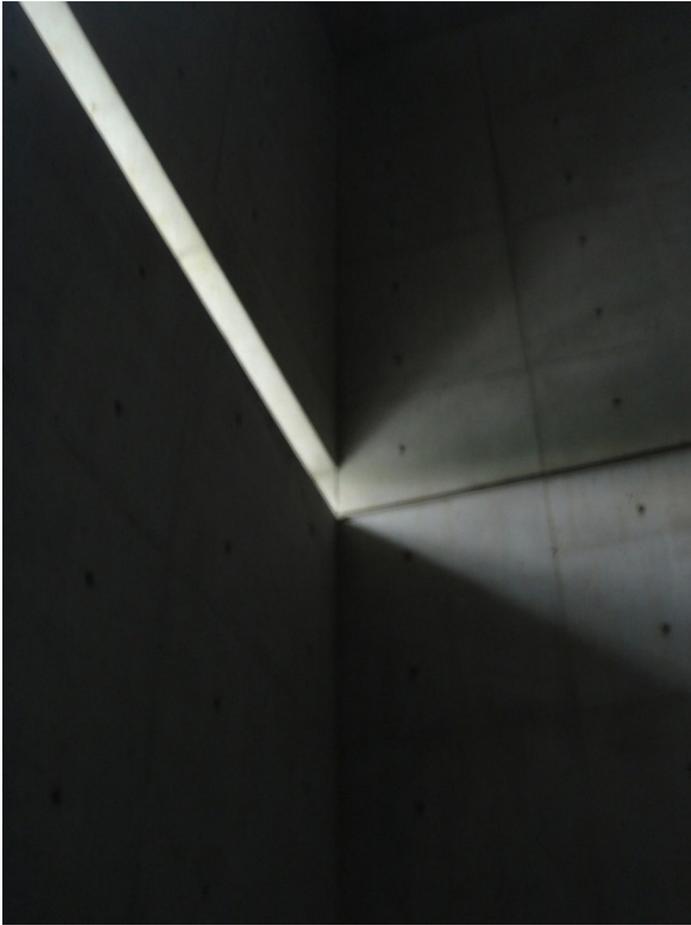


Figura 3: igreja da luz de Tadao Ando. Foto: Naoya Fujii

Em seu livro, Tanizaki também menciona a penumbra criada pelos telhados tradicionais japoneses, algo que, embora a igreja da luz desvie do uso de telhados tradicionais, ainda consegue capturar através da estrutura da ponte e outras características arquitetônicas que modulam a luz.

Externamente, o que mais se destaca nas construções japonesas, sejam elas templos, palácios ou Igrejas populares, é o telhado - por vezes revestido de telha, por vezes revestido de colmo - e a espessa sombra reinando sob o beiral. Às vezes, pode acontecer de, em pleno dia, a escuridão sob o beiral ser tão intensa e cavernosa que quase nos impossibilita localizar entrada, porta, parede e pilares. (TANIZAKI, 2021, p.36)

Tanizaki aponta também a falta de recursos como uma razão para as escolhas arquitetônicas tradicionais japonesas. Essa escolha reflete uma continua-

ção da tradição estética japonesa, apesar da disponibilidade de novos materiais e tecnologias:

Uma vez que também teríamos preferido aposentos claros a escuros, foi certamente a falta de recursos - como a inexistência do tijolo, da vidraça e do concreto - que nos obrigou a aumentar a projeção do beiral para proteger-nos das arremetidas da chuva. (TANIZAKI, 2021, p.37)

Tanizaki fala sobre a beleza dos aposentos japoneses sendo uma gradação de sombras, Tadao Ando encapsula essa estética na igreja da luz: “Realmente, a beleza do aposento japonês é apenas gradação de sombras, nada mais nada menos.” (TANIZAKI, 2021, p.37.). A variação suave de luz e sombra através dos espaços, facilitada por elementos como as paredes que varam o projeto e as janelas, reflete essa apreciação pela gradação de sombras que Tanizaki descreve. Através desta análise, percebe-se como a obra de Tadao Ando na igreja da luz se alinha e moderniza as observações tradicionais de Tanizaki sobre a estética japonesa, criando uma moradia que é ao mesmo tempo contemporânea e profundamente enraizada na tradição cultural japonesa.

## A LUZ

**A iluminação artificial desempenha um papel significativo na criação da atmosfera na igreja da luz de Tadao Ando. O arquiteto utiliza lâmpadas de baixo Kelvin, que emitem uma luz mais alaranjada e suave, semelhante à luz de velas e lampiões tradicionais. Essa escolha de iluminação se relaciona diretamente com a visão de Tanizaki sobre a iluminação artificial e tem impacto na experiência do morador em relação aos objetos culturais ligados à cultura japonesa. Tanizaki defende que a iluminação artificial deve ser suave e difusa, valorizando as sombras e criando uma atmosfera intimista. Ele aprecia a luz que imita a luz natural e a iluminação que evita o brilho excessivo. A iluminação de baixo Kelvin utilizada por Tadao Ando na igreja da luz se alinha com essa visão, proporcio-**

**nando uma luz acolhedora e quente, semelhante à luz natural ao entardecer ou à luz de velas, que são tradicionalmente utilizadas para criar uma atmosfera aconchegante e tranquila.**

Essa abordagem de iluminação cria um ambiente que afeta diretamente a experiência dos utilizadores em relação a objetos culturais ligados à cultura japonesa. Por exemplo, a alimentação tradicional japonesa é cuidadosamente preparada e apresentada com atenção aos detalhes. A iluminação suave destaca os alimentos de maneira sutil, realçando sua textura e cores naturais. Da mesma forma, a escrita japonesa, que envolve traços delicados e precisos, pode ser apreciada em um ambiente com uma iluminação mais suave, que enfatiza os detalhes da caligrafia.

Além disso, a iluminação suave e difusa proporcionada por lâmpadas de baixo Kelvin também afeta a percepção dos materiais utilizados na igreja da luz. Tanizaki valoriza o envelhecimento natural dos materiais e a apreciação da pátina que se desenvolve ao longo do tempo. A iluminação mais suave cria sombras e realces sutis nos materiais, destacando sua textura e revelando as nuances do envelhecimento, proporcionando uma experiência estética mais rica e profunda.

Dessa forma, a escolha de Tadao Ando de utilizar lâmpadas de baixo Kelvin na igreja da luz não apenas reflete a visão de Tanizaki sobre a iluminação artificial, mas também afeta diretamente a experiência do morador em relação a todos os objetos culturais ligados à cultura japonesa presentes na Igreja. A iluminação suave e semelhante à luz natural cria um ambiente acolhedor, ressalta detalhes sutis e contribui para uma experiência estética e contemplativa, em sintonia com a filosofia estética japonesa.

No caso das lâmpadas elétricas, por exemplo, a verdade é que nossos olhos já se habituaram à presença delas e, a tomar meias medidas inadequadas com o intuito de camuflá-las, creio muito ser melhor mantê-las nuas, apenas protegidas por convencionais quebra-luzes de vidro leitoso,

pois assim terão aspecto mais simples, natural. (TANIZAKI,2021, p.18)

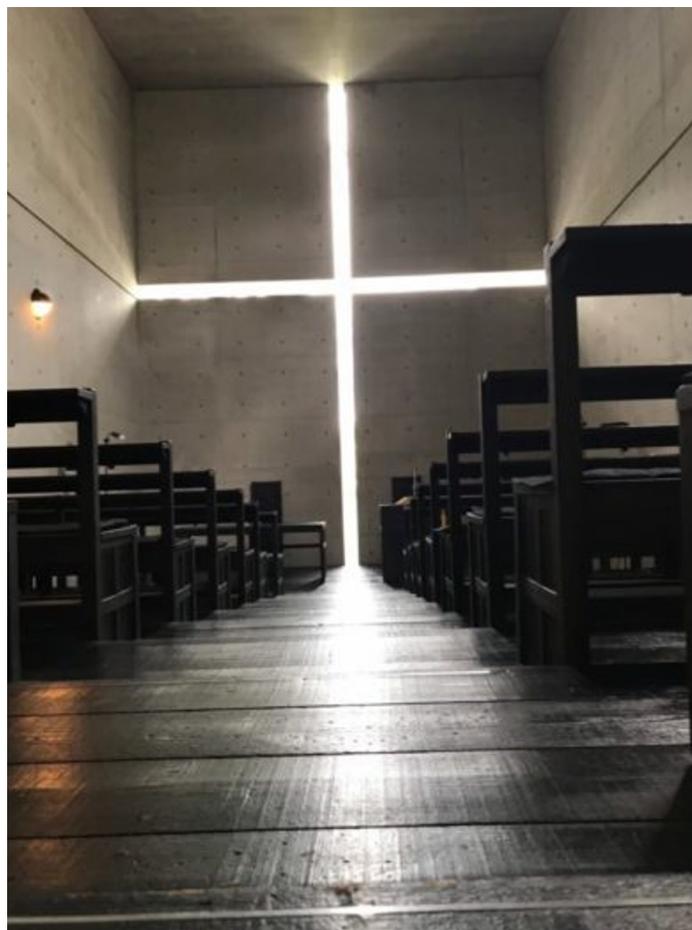


Figura 4: igreja da luz de Tadao Ando. Foto: Japan Travel Guide.

Tadao Ando, em sua igreja da luz, parece ecoar essa preferência por simplicidade. As lâmpadas de baixo Kelvin utilizadas por Ando não apenas emulam a suavidade da luz natural ou da luz de velas, como mencionado anteriormente, mas também são apresentadas de maneira simples e direta, sem excesso de ornamentação. A abordagem minimalista de Ando em relação à iluminação artificial respeita a estética de simplicidade e naturalidade que Tanizaki aprecia, criando uma atmosfera calma e contemplativa que enriquece a experiência dos moradores.

Além disso, o uso de lâmpadas de baixo Kelvin por Ando pode ser visto como uma resposta moderna à preferência de Tanizaki por uma iluminação suave e natural. Enquanto Tanizaki menciona a aceitação das lâmpadas elétricas com quebra-luzes de vidro

leitoso como uma forma de manter a simplicidade, Ando vai além, escolhendo uma temperatura de cor de luz que não apenas simplifica a apresentação da iluminação artificial, mas também evoca uma qualidade de luz mais natural e suave. Essa escolha reflete uma compreensão profunda e uma adaptação considerada da estética tradicional japonesa à moderna tecnologia de iluminação, mantendo uma conexão com as qualidades estéticas valorizadas por Tanizaki.

A interação entre a modernidade representada pela tecnologia de iluminação na igreja da luz e a tradição estética japonesa expressa por Tanizaki ilustra uma continuidade na apreciação pela simplicidade, pela naturalidade e pela criação de uma atmosfera contemplativa. Tadao Ando, ao empregar lâmpadas de baixo Kelvin e apresentá-las de maneira despretensiosa, honra a estética tradicional japonesa, ao mesmo tempo que a adapta de forma respeitosa e inovadora ao contexto contemporâneo. Esta análise destaca como a igreja da luz, através de sua iluminação artificial, serve como um diálogo entre o moderno e o tradicional, refletindo uma abordagem arquitetônica que valoriza tanto a inovação quanto a herança cultural.

## ANÁLISE ESTÉTICA ENQUANTO OBJETO LEIS DA GESTALT

**As leis da Gestalt são princípios fundamentais da psicologia que explicam como os seres humanos percebem e organizam visualmente os elementos do mundo ao seu redor. Formuladas pelos psicólogos alemães Max Wertheimer, Kurt Koffka e Wolfgang Köhler no início do século XX, essas leis se concentram na ideia de que a percepção humana é inerentemente orientada para ver padrões e formas completas, em vez de apenas uma coleção de partes isoladas. As principais leis da Gestalt incluem a lei da proximidade, que sugere que elementos próximos uns dos outros tendem a ser percebidos como um grupo; a lei da semelhança, que indica que itens semelhantes são vistos como parte de um mesmo conjunto; a lei da continui-**

**dade, que afirma que a percepção prefere caminhos contínuos e suaves; a lei do fechamento, que aponta que as pessoas tendem a completar figuras inacabadas para ver formas completas; e a lei da figura-fundo, que descreve como as pessoas distinguem uma figura do seu fundo. A seguir faremos uma análise da obra pela perspectiva das leis da Gestalt.**

### **Semelhança**

Na figura 5, podemos observar como os pontos marcados no concreto moldado in loco formam um padrão que exemplifica a Lei da Semelhança da Gestalt. Essa lei sugere que elementos semelhantes são percebidos juntos dentro de um arranjo mais amplo, criando uma unidade visual. Os pontos na superfície de concreto, embora possam parecer aleatórios à primeira vista, são consistentes em forma, tamanho e cor, o que leva o observador a percebê-los como uma série ou sequência.

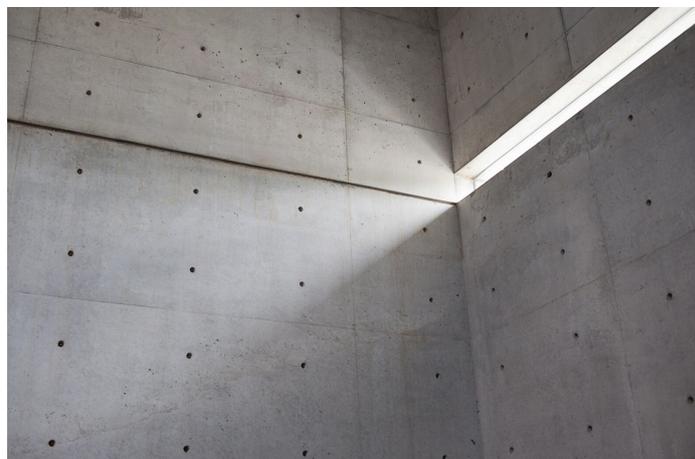


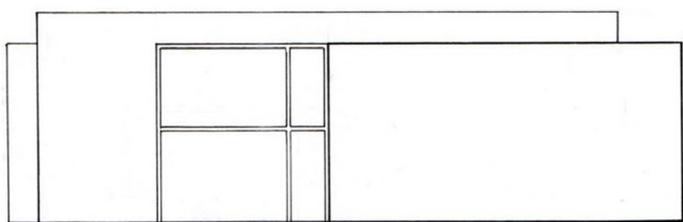
Figura 5: igreja da luz de Tadao Ando. Foto: Jon Reksten.

Esses pontos funcionam como um elemento visual unificador no contexto do espaço arquitetônico mostrado na imagem. Eles não apenas adicionam textura e profundidade às superfícies planas do concreto, mas também reforçam a coesão visual do ambiente. A consistência e repetição desses pontos através das diferentes superfícies de concreto reforçam a percepção de unidade e ordem dentro da composição arquitetônica, ilustrando eficazmente como a semelhança pode ser usada para criar harmonia e ordem

visual em design e arquitetura.

### **Proximidade**

Na Figura 6, da elevação sul, podemos aplicar a Lei da Proximidade da Gestalt para interpretar a organização dos elementos arquitetônicos. Esta lei sugere que objetos ou formas que estão próximos uns dos outros tendem a ser vistos como uma unidade. Na elevação mostrada, a proximidade dos elementos como janelas e divisões das paredes cria um agrupamento visual.



### **SOUTH ELEVATION**

Figura 6: Elevação sul. Imagem: Eleanor Cui Shan.

As janelas e as linhas da estrutura, por estarem próximas e alinhadas, formam grupos visualmente coerentes, o que sugere uma interpretação de que esses elementos estão relacionados ou que funcionam juntos dentro do design geral do edifício. Esse arranjo não apenas ajuda na leitura visual da fachada, mas também reforça a estética e a funcionalidade da construção, demonstrando como a proximidade pode ser utilizada para enfatizar a relação e a interação entre os componentes arquitetônicos.

### **Continuidade**

Analisando a Figura 7, que mostra uma parede de concreto com um padrão de formas metálicas repetitivas, podemos aplicar a Lei da Continuidade, uma das leis da Gestalt. Esta lei sugere que os elementos são percebidos como alinhados em uma linha contínua ou curva, formando um caminho que o olho segue.

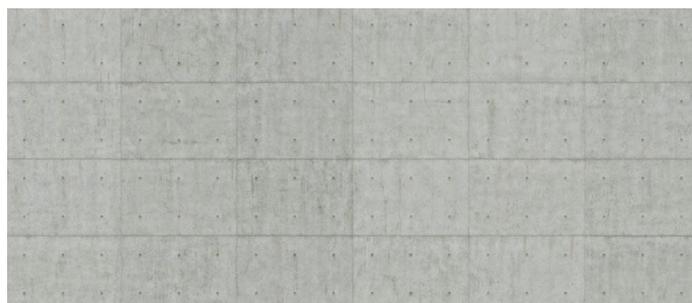


Figura 7: Padrão das paredes da Igreja da Luz. Foto: Elvin Aliyev.

Nesta imagem, o padrão constante das formas metálicas usadas na construção das paredes exemplifica a Lei da Continuidade. As juntas entre as formas de concreto criam linhas horizontais e verticais que se estendem por toda a imagem. A regularidade e o alinhamento destas linhas levam o observador a perceber a parede como um conjunto contínuo e unificado, em vez de um agrupamento de blocos individuais.

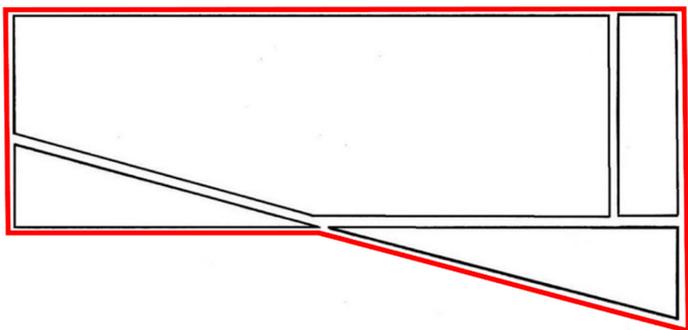
Essa continuidade visual não apenas facilita a leitura da superfície da parede como uma entidade coesa, mas também influencia a percepção de estabilidade e solidez da estrutura. As linhas contínuas e ordenadas proporcionam uma sensação de calma e ordem, reforçando a estética minimalista e funcional comum na arquitetura moderna, onde a simplicidade e a repetição são frequentemente empregadas para criar impacto visual e unidade.

### **Pregnância**

Na Figura 8, a Lei da Pugnância, da teoria da Gestalt, pode ser aplicada para analisar como os diferentes volumes se combinam para formar uma forma única e coesa. Esta lei sugere que as formas simples, regulares e simétricas são mais facilmente percebidas e lembradas pelo observador.

Na imagem, a disposição dos volumes e a orientação das linhas guiam o olhar de maneira que todas as partes contribuem para a percepção de uma única forma mais compreensiva e ordenada. As linhas vermelhas destacadas sugerem um fluxo visual e uma integração dos elementos, conduzindo a uma interpretação mais harmônica e esteticamente agradável.

dável do espaço arquitetônico.



## GEOMETRY

Figura 9: Análise geométrica da planta baixa. Imagem: adaptado de Eleanor Cui Shan.

Os elementos visuais na planta não são apenas separados fisicamente; eles são concebidos de modo a interagir visualmente. Por exemplo, as linhas diagonais que convergem criam um ponto focal que organiza visualmente o espaço, proporcionando uma sensação de movimento e direção que é intuitivamente compreensível. Essa abordagem não só estabelece uma clareza na leitura da planta, mas também reflete uma sofisticação no design que enfatiza a simplicidade e a eficiência visual, elementos centrais na pregnância visual na Gestalt.

Este tipo de design maximiza a legibilidade e a estética da forma arquitetônica, facilitando a compreensão imediata da organização espacial e contribuindo para uma experiência visual coerente e integrada.

### **Fechamento**

Na Figura 10, projetada por Tadao Ando, podemos observar a aplicação da Lei do Fechamento, uma das leis da Gestalt. Esta lei sugere que os elementos visuais tendem a ser percebidos como uma entidade completa, mesmo quando partes da informação estão faltando ou são incompletas. Nosso cérebro preenche as lacunas para formar uma percepção coerente do todo.



Figura 10: igreja da luz de Tadao Ando. Foto: Naoya Fujii.

Na fotografia, o espaço vazio formado pela luz natural, que entra por uma abertura em forma de cruz na parede oposta, exemplifica o fechamento. Embora a cruz não esteja completamente delineada no material físico, o contraste entre a luz e as sombras na parede de concreto faz com que nosso cérebro complete a forma da cruz. Este símbolo é fortemente associado ao ambiente de uma igreja, reforçando não só a função do espaço como um local de culto, mas também contribuindo para a atmosfera espiritual e contemplativa do ambiente.

Além disso, a simplicidade das linhas e a restrição na paleta de cores amplificam o impacto visual da cruz, tornando-a um ponto focal que atrai a atenção e concentra a contemplação. Este design deliberado permite que a interação entre luz, sombra e estrutura arquitetônica ofereça uma experiência visual e emocional profundamente significativa, ressoando com a intenção espiritual do espaço.

## Segregação

Na Figura 11, o aspecto da segregação, outra importante lei da Gestalt, é claramente observado através do uso estratégico de luz e sombra em conjunto com a materialidade consistente do concreto. A segregação ajuda na percepção de separação e organização visual entre diferentes partes de uma cena, baseando-se em contrastes claros como os de luz, cor, ou textura.

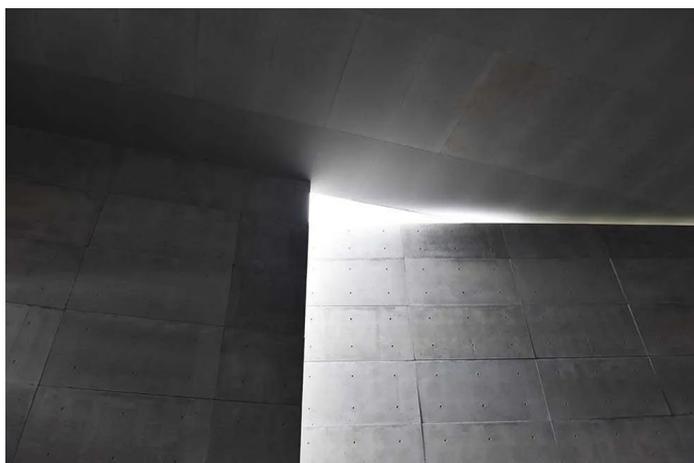


Figura 11: Tadao Ando's "Endeavor". Foto: Masaru Tezuka.

Neste caso específico, a luz que penetra através da abertura cria uma divisão visual marcante entre as áreas iluminadas e as sombras profundas. A consistência da materialidade, ou seja, o concreto com sua textura e tom uniformes, serve como um pano de fundo que realça ainda mais este contraste. Os elementos de concreto que são banhados em luz versus aqueles que permanecem na sombra são vistos não apenas como diferenciados pela incidência da luz, mas também como partes distintas de um todo coeso, apesar de serem do mesmo material.

Esta interação cria espectros de alto e baixo contraste que não só segregam o espaço visualmente, mas também adicionam uma camada de profundidade e interesse visual ao ambiente. O alto contraste entre as áreas iluminadas e sombreadas destaca as formas e as texturas do concreto, tornando a experiência do espaço mais dinâmica e atraente. A habilidade em manipular esses contrastes é fundamental para definir o caráter do espaço, enfatizando certos elementos arquitetônicos e guiando a interação vi-

sual e física das pessoas com o ambiente.

Além disso, a segregação por contraste facilita a compreensão espacial do ambiente, permitindo que os observadores percebam as dimensões e a profundidade do espaço de forma mais intuitiva. Este método de segregação visual é um exemplo poderoso de como a arquitetura pode utilizar a luz natural não apenas como um elemento funcional para iluminação, mas também como um componente estético crucial que define a percepção e a experiência do espaço construído.

## Estruturação, eixos e traçados reguladores Eixos Verticais e Horizontais

Os eixos verticais e horizontais são elementos estruturais e simbólicos cruciais na Igreja da Luz, projetada por Tadao Ando. A cruz iluminada na parede frontal cria uma intersecção focal que organiza o espaço de forma visual e simbólica. A linha vertical da cruz, que atravessa a altura total da parede, guia os olhos para cima, realçando a verticalidade do ambiente e sua conexão espiritual.

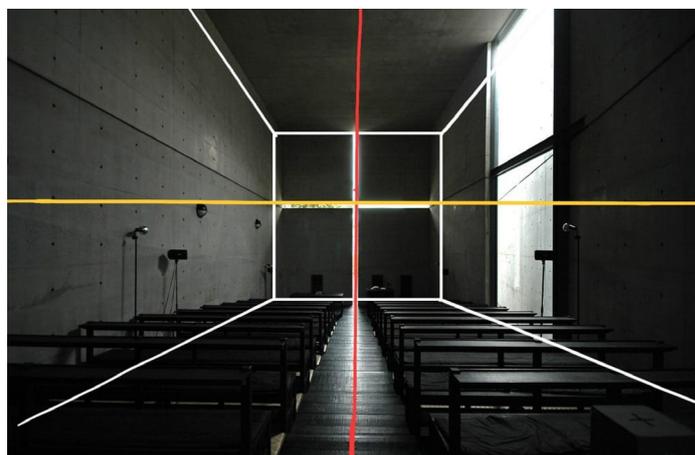


Figura 12: Eixos. Produção própria.

A linha horizontal da cruz, por sua vez, enfatiza a largura do espaço, funcionando como uma âncora visual que divide o espaço em duas metades distintas, mas equilibradas. O uso dessas linhas verticais e horizontais também destaca a organização das bancadas, que estão dispostas de forma ordenada e alinhadas com esses eixos. Essa disposição oferece uma clareza visual que ajuda os visitantes a se orien-

tar no espaço.

Além disso, as texturas do concreto, marcadas por juntas regulares, reforçam a grade geométrica que é criada pelos eixos da cruz e dos assentos. Essa grade estrutural não é apenas estética, mas também oferece uma sensação de ordem e equilíbrio. A parede de concreto serve como um pano de fundo perfeito para a cruz iluminada, amplificando sua presença e simbolismo.

Dessa forma, os eixos verticais e horizontais, combinados com as linhas das bancadas e as texturas do concreto, proporcionam uma leitura clara da arquitetura. Eles se unem para criar um espaço que é ao mesmo tempo simples, sereno e profundamente simbólico, refletindo a habilidade de Ando em integrar elementos funcionais e simbólicos de maneira harmoniosa.

### **Traçados Reguladores**

Os traçados reguladores são essenciais para entender a organização espacial e a estética arquitetônica da Igreja da Luz de Tadao Ando. Na planta apresentada na Figura 13, as linhas amarelas e vermelhas destacadas representam os eixos fundamentais que orientam a disposição dos elementos arquitetônicos. Essas linhas não apenas definem a geometria das aberturas, mas também influenciam a disposição de janelas, entradas e outros componentes estruturais, garantindo uma harmonia visual e funcional dentro do espaço.

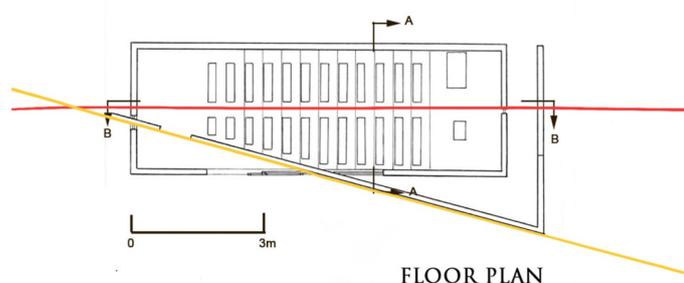


Figura 13: Traçados reguladores. Produção própria.

1. Eixo Horizontal (Linha Vermelha): Esta linha age como um eixo principal, estendendo-se ao longo da maior dimensão da igreja. Ela define uma orientação

clara para a disposição das bancadas e o posicionamento estratégico da entrada principal e do altar, o que ajuda a guiar os movimentos naturais dos visitantes dentro do espaço. A linha vermelha também ajuda a criar um equilíbrio visual, assegurando que o espaço seja percebido como coerente e unificado.

2. Eixo Vertical (Linha Amarela): A linha amarela corta perpendicularmente o eixo horizontal e está alinhada com importantes elementos arquitetônicos, como a abertura cruciforme que permite a entrada de luz natural, destacando a cruz na parede oposta ao altar. Este eixo vertical não apenas reforça o foco no altar e na cruz - elementos centrais do propósito espiritual do espaço - mas também divide o espaço de maneira simétrica, contribuindo para a sensação de ordem e tranquilidade.

3. Geometria das Aberturas: Os traçados reguladores definem a forma e a localização das aberturas na igreja, que são cruciais para a manipulação da luz natural dentro do espaço. Estas aberturas são projetadas de forma a maximizar a eficácia da luz que entra, criando ambientes dinâmicos de luz e sombra que variam ao longo do dia e das estações, contribuindo para a experiência contemplativa do espaço.

4. Disposição das Janelas e Entradas: A orientação e o posicionamento das janelas são igualmente influenciados pelos traçados reguladores. Estes elementos são estrategicamente localizados para otimizar a entrada de luz e a ventilação natural, além de proporcionarem vistas específicas do exterior, o que reforça a conexão do espaço interno com o ambiente externo.

Os traçados reguladores na Igreja da Luz são, portanto, fundamentais para a organização do espaço, orientação das áreas funcionais, e a criação de uma experiência espacial que é tanto esteticamente agradável quanto funcionalmente eficaz. Tadao Ando, através de seu uso meticuloso desses traçados, consegue uma síntese de forma, função e espiritualidade, exemplificando sua habilidade em criar espaços que são profundamente enraizados em conceitos de simplicidade e contemplação.

## **Análise estética enquanto imagem**

A Igreja da Luz de Tadao Ando oferece uma experiência estética singular que transita entre o tangível e o intangível, moldando as impressões sensoriais e intelectuais de quem a contempla. Essa obra, com sua arquitetura depurada e emprego magistral da luz, desafia os visitantes a reinterpretar a relação entre espaço, luz e espiritualidade.

Ao primeiro olhar, a Igreja da Luz apresenta-se como um volume de concreto simples, quase austero, mas a análise mais profunda revela uma complexidade que se desdobra à medida que a luz natural penetra através da cruz vazada na parede de fundo. Esta abertura não apenas ilumina o espaço interno de maneira dramática, mas também projeta uma imagem que pode ser interpretada como um símbolo de fé transcendente ou como um elemento de design puro, dependendo das disposições pessoais e experiências do observador.

A luz é a verdadeira artífice neste espaço, transformando o ambiente consoante as variações do dia e das estações do ano. Esta dinâmica cria um diálogo contínuo entre a obra e seu espectador, onde cada visita pode suscitar uma nova interpretação ou emoção. Ando utiliza a luz não apenas como um elemento arquitetônico, mas como um meio de evocar a contemplação e a introspecção. Este jogo de luz e sombra é essencial para compreender a Igreja da Luz não só como um local de adoração, mas como um espaço de reflexão sobre a natureza efêmera da existência.

Além disso, a forma como Ando manipula o concreto — material bruto e ao mesmo tempo poético — contribui para a estética de simplicidade e serenidade. O concreto, com suas texturas e imperfeições sutis, age como uma tela em branco que captura e modifica as sombras projetadas, reforçando a natureza mutável da percepção visual. Esta escolha material e o design minimalista da igreja facilitam um tipo de envolvimento meditativo, onde o espaço se oferece não como uma mera construção, mas como um portal para o transcendental.

A experiência de visitar a Igreja da Luz é, portanto, profundamente pessoal e variável. Ela se molda de acordo com a luz, o ângulo de visão, o estado emocional e até o background cultural do observador. Ando cria uma obra que é ao mesmo tempo universal em sua simplicidade e profundamente subjetiva em sua recepção. Assim, a Igreja da Luz se destaca não só como um marco da arquitetura moderna, mas também como um espaço que desafia os visitantes a explorar as fronteiras entre o visível e o invisível, entre o material e o espiritual, proporcionando uma experiência estética que é tanto uma jornada pessoal quanto uma descoberta coletiva.

## **Exemplos de outras obras**

As discussões em torno da luz, sombra, natureza e experiência sensorial na igreja da luz refletem uma filosofia que pode ser observada em muitas outras obras de Ando. A Igreja da Luz, em Osaka, é um exemplo emblemático da habilidade de Ando em orquestrar a luz e sombra para criar atmosferas introspectivas e contemplativas. A luz natural entra na escuridão concreta da igreja através de uma abertura em forma de cruz, criando uma interação dramática entre luz e sombra que ressoa com as reflexões de Tanizaki sobre a beleza da penumbra. Semelhante à igreja da luz, a Igreja Azuma exemplifica a valorização da luz natural e da simplicidade, características centrais da estética tradicional japonesa.

Outro projeto notável é o Museu de Arte de Chichu, na ilha de Naoshima, onde Ando desafia as convenções arquitetônicas ao submergir a maior parte do museu no subsolo, permitindo que a luz natural se infiltre através de aberturas estrategicamente posicionadas. Esta abordagem não apenas protege as obras de arte da luz solar direta, mas também cria uma série de espaços contemplativos que evocam uma sensação de introspecção e calma, remanescente das descrições de Tanizaki sobre a apreciação da penumbra e da luz suave.

Além disso, a Igreja Koshino, com suas paredes de

concreto e aberturas que enquadram a vista da natureza circundante, demonstra uma busca por uma conexão entre interior e exterior, similar à descrita por Tanizaki. O uso cuidadoso de luz e sombra na Igreja Koshino, bem como a integração respeitosa com o ambiente natural, reflete as sensibilidades estéticas japonesas que Tanizaki e Ando compartilham.

A questão da modernidade versus tradição, discutida por Tanizaki, também encontra ressonância na obra de Ando. Através de suas obras, Ando demonstra uma abordagem que, embora moderna em sua execução, busca uma conexão com a tradição e a natureza, oferecendo uma experiência sensorial e contemplativa. Seja no silêncio meditativo proporcionado por suas criações ou na incorporação respeitosa da luz natural e do ambiente, as obras de Tadao Ando parecem ecoar o apreço de Tanizaki pela estética tradicional japonesa, criando espaços que não apenas servem funções práticas, mas também enriquecem a experiência humana através de uma cuidadosa consideração da luz, sombra e natureza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**A interseção da estética tradicional japonesa com a modernidade arquitetônica é vividamente ilustrada na obra de Tadao Ando, onde a essência das reflexões de Jun'ichirō Tanizaki em “Em Louvor da Sombra” encontra uma expressão arquitetônica contemporânea. A igreja da luz, um exemplo emblemático do corpus de Ando, encapsula uma harmonia entre luz, sombra, natureza e experiência humana, ecos diretos dos ideais estéticos de Tanizaki. Ando, através de sua meticulosa manipulação de luz e espaço, não apenas dialoga com a estética tradicional, mas expande sua relevância no contexto contemporâneo.**

As nuances da luz e sombra exploradas por Tanizaki encontram ressonância na maneira como Ando molda a experiência espacial. A valorização da penumbra, a busca por uma conexão autêntica com a natureza, e a criação de espaços que incentivam

a introspecção e contemplação são qualidades intrínsecas tanto nas reflexões de Tanizaki quanto nas criações arquitetônicas de Ando. A igreja da luz, com sua iluminação suave e difusa, espaços que promovem a reflexão e o respeito pela natureza, é um testemunho da continuidade e evolução da estética tradicional japonesa na modernidade arquitetônica. Além da igreja da luz, outras obras de Ando também refletem a percepção apreciativa de Tanizaki da luz suave e das sombras graciosas, demonstrando uma profunda reverência pela tradicional estética japonesa. A maneira como Ando aborda a modernidade, incorporando inovações sem perder a essência da tradição, responde à inquietação de Tanizaki sobre a rápida modernização e sua consequente erosão da estética tradicional.

Este diálogo entre passado e presente, entre tradição e modernidade, não apenas enriquece a narrativa arquitetônica, mas também propõe uma maneira de avançar que é consciente, respeitosa e celebrativa das raízes culturais. Tadao Ando, através de sua arquitetura, não só presta uma homenagem silenciosa à sensibilidade estética de Tanizaki, mas também nos convida a explorar, apreciar e continuar a tradição estética japonesa em um mundo cada vez mais modernizado e despersonalizado. É uma exploração que não apenas enriquece a arquitetura contemporânea, mas também propõe uma maneira introspectiva e contemplativa de habitar e experimentar o espaço, ressoando com a busca de Tanizaki por uma estética que celebra a sutileza, a natureza e a experiência humana.

## REFERÊNCIAS

ANDO, T. *Tadao Ando: Complete Works 1975-2012*. Colônia: Taschen, 2012.

BAEK, J. *Nothingness: Tadao Ando's Christian Sacred Space*. Taylor & Francis, 2009. ISBN 978-1-282-15316-5. OCLC 742294296.

CHING, F. *Arquitetura: Forma, Espaço e Ordem*. Tra-

dução de Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ERZEN, J. *Tadao Ando's architecture in the light of Japanese aesthetics*. Middle East Technical University Journal of the Faculty of Architecture, METU JFA 2004/1-2 (21), 67-80. 2005.

FILHO, J.G. *Gestalt do Objeto*.

FURUYAMA, M. *Tadao Ando*. Taschen, 2006. ISBN 978-3-8228-4895-1.

ITO, C. 伊東忠太建築文献 [*Documentos de Arquitetura de Ito Chuta*], Volumes 1-6. 竜吟社 [*Ryuginsha*], 1936.

MARUYAMA, H.; ANDO, T. *Interview with Tadao Ando*. ANY: Architecture New York, n° 6 (1994): 10-19. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41845653>.

TANIZAKI, J. *Em louvor da sombra*. Editora Schwarcz S.A., 2021. ISBN 978-85-8285-059-6.

THE PRITZKER ARCHITECTURE PRIZE. *About the Prize | The Pritzker Architecture Prize*. Disponível em: <https://www.pritzkerprize.com/about-the-prize>. Acesso em: 12 abr. 2023.

THE PRITZKER ARCHITECTURE PRIZE. *Biography: Tadao Ando*. Disponível em: <https://www.pritzkerprize.com/biography-tadao-ando>. Acesso em: 12 abr. 2023.

UT OCW Podcasts. 安藤忠雄 『建築をつくる、都市をつくる』 その2 [*Título em japonês*]. Disponível em: [https://ocw.u-tokyo.ac.jp/lecture\\_625/](https://ocw.u-tokyo.ac.jp/lecture_625/). Acesso em: 07/11/2023.

VEAL, A. *Time in Japanese architecture: tradition and Tadao Ando*. Architectural Research Quarterly, 6, 349-362. 2002. <https://doi.org/10.1017/S1359135503001878>.

WOLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*.

# DANCING BUILDING: ESTÉTICA DESCONSTRUTIVISTA

## DANCING BUILDING: DECONSTRUCTIVIST AESTHETICS

BRENO DE LIMA ANDRADE <sup>58</sup>

### Resumo

Este artigo busca o resgate histórico e a compreensão estética do edifício Dancing Building, marco da arquitetura desconstrutivista de Frank Gehry. Localizado na cidade de Praga, capital da República Tcheca, o prédio de escritórios foi idealizado e construído na década de 1990, no contexto da dissolução da União Soviética. Se hoje o edifício é tido como referência indissociável de Praga, seu surgimento causou intenso debate na sociedade local pela eleição de um partido disruptivo em meio a uma determinada ambiência estética. Nosso esforço de entendimento da obra se divide em três partes: primeiro, situamos o edifício quanto à sua historiografia, ressaltando a polêmica instaurada em torno de seu surgimento; em seguida, visualizamos o prédio segundo a metodologia dos pares conceituais de Heinrich Wölfflin; por último observamos como essa edificação responde a conceitos típicos da arquitetura contemporânea, sobretudo na dimensão em que arte e arquitetura se dissolvem e se confundem.

**Palavras-chave:** estética; arte e arquitetura; pares conceituais de Wölfflin; arquitetura desconstrutivista; Frank Gehry.

### Abstract

*This article seeks to provide a historical overview and an aesthetic understanding of the Dancing Building, a landmark of Frank Gehry's deconstructivist architecture. Located in Prague, the capital of the Czech Republic, the office building was designed and built in the 1990s, in the context of the dissolution of the Soviet Union. Although the building is now consid-*

*red an inseparable reference to Prague, its emergence sparked intense debate in local society due to the election of a disruptive party in the midst of a specific aesthetic environment. Our effort to understand the work is divided into three parts: first, we situate the building in terms of its historiography, highlighting the controversy surrounding its emergence; then, we view the building according to Heinrich Wölfflin's methodology of conceptual pairs; finally, we observe how this building responds to concepts typical of contemporary architecture, especially in the dimension in which art and architecture dissolve and merge.*

**Keywords:** aesthetics analysis; art and architecture; Wölfflin conceptual pairs; deconstructivist architecture; Frank Gehry.

## 1. INTRODUÇÃO



Figura 1: Dancing Building e o contraste com os arredores. Visão do Rio Moldava. Fonte: arquivo pessoal, 2020

<sup>58</sup> Estudante de arquitetura da Universidade de Brasília. Jornalista formado pela Universidade Estadual Paulista. E-mail: 170002071@aluno.unb.br

Em meio à arquitetura típica da cidade de Praga, capital da República Tcheca, uma edificação de meados dos anos 1990 se destaca. Trata-se do Dancing Building – também conhecido como “Dancing House” ou “Fred and Ginger” – situado em uma área nobre, à beira do rio Moldava, e a cerca de 1,5 quilômetro do marco zero da cidade.

Idealizada pelo arquiteto Frank Gehry, com participação de Vlado Milunić, a edificação se inscreve como uma obra pós-modernista, de matiz desconstrutivista (FAZIO, MOFFET, WODEHOUSE, 2009, p. 544). A definição do que seja uma “arquitetura desconstrutivista” é tomada emprestada de JOHNSON e WIGLEY (1988, p. 11):

Desconstrução não é demolição ou dissimulação. Enquanto diagnostica certos problemas estruturais em estruturas aparentemente estáveis, essas falhas não levam ao colapso das estruturas. Elas não podem ser removidas sem as destruir; elas são, na verdade, estruturais.

Um arquiteto desconstrutivista não é, portanto, aquele que desmonta as edificações, mas aquele que localiza os dilemas inerentes aos seus interiores. O arquiteto desconstrutivista coloca as formas puras da tradição da arquitetura no divã e identifica os sintomas de uma impureza reprimida. A impureza é trazida à superfície por meio de uma combinação de persuasão suave e tortura violenta em que a forma é interrogada.

Nossa experiência com essa arquitetura data do início de 2020. Nessa época, o edifício já havia tido sua função redefinida, passando de uma torre de escritórios privados a um cobijado hotel. A mudança imprimiu uma nova dinâmica à obra, acentuada pela presença de um restaurante e de um bar na cobertura, ambos abertos ao público em geral.

Os momentos de observação da relação da edificação com usuários e transeuntes não deixam dúvidas: há ali uma espécie de reverência imposta, já que não há como passar por ela sem um misto de espanto e admiração. Afinal, não é todos os dias que vemos

uma edificação “dançar” em nossa frente, impondo seu próprio ritmo de forma despreziosa, como que a desafiar o regulado ambiente circundante e a expectativa humana de buscar uma certa ordem em seus elementos estruturais e de fachada.

Esse invólucro abertamente provocativo traz rebates à experiência vivida no interior do edifício, já que o dançar da edificação se imprime, por exemplo, na perda de ortogonalidade das paredes e nas janelas a diferentes alturas do piso. Essa memória sensorial nos instiga a buscar entender o significado dessa edificação, o que fazemos com suporte de referencial histórico, da teoria de visibilidade pura de Heinrich Wölfflin e por fim, recorrendo a debates sobre princípios cruciais da arquitetura contemporânea, entre eles o da tênue fronteira entre arte e arquitetura.

## A HISTÓRIA DO DANCING BUILDING E DE SUA RELAÇÃO COM A ARQUITETURA TÍPICA DO CENTRO DE PRAGA

**FIOLAVÁ (2003, p. 20) narra que se, hoje, o Dancing Building é aceito como parte inseparável do cenário de Praga, capital da República Tcheca, tornando-se ponto de orientação na cidade e local de peregrinação para visitantes, quando da conclusão da obra, em 1996, sua aceitação, sobretudo por parte da sociedade das imediações do edifício, foi marcada por uma espécie de disputa entre defensores e opositores, disputa essa que durou anos. Basta observarmos a inserção da obra em seu entorno – não só o imediato, mas na cidade como um todo – para entendermos a razão de tal disputa ideológica.**

Com seus 1,3 milhão de habitantes, Praga ganha reconhecimento por ter um dos mais preservados centros urbanos da Europa, tendo sido poupada de destruições generalizadas ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial. Seu patrimônio arquitetônico compreende obras que podem datar de quase um milênio, tendo, notadamente, exemplares de base

românica, gótica e renascentista (BALDWIN, 2020).

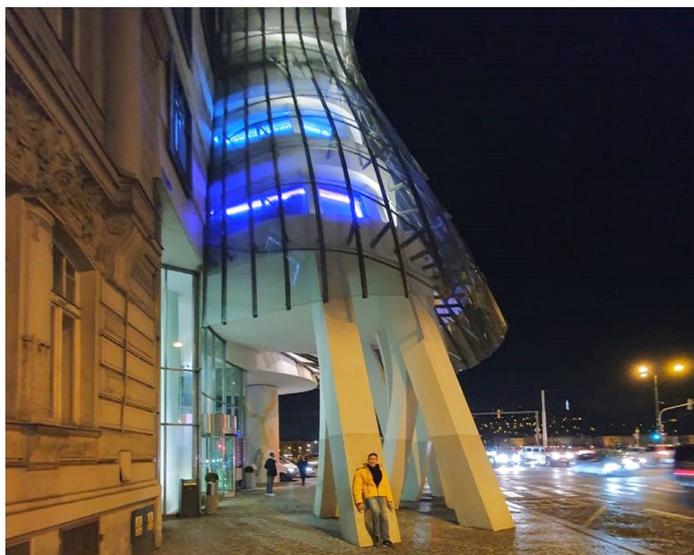


Figura 2: Um dos pontos questionados no projeto era o fato de que ele lança elementos estruturais no passeio público. O recurso acaba por marcar a experiência dos transeuntes com a edificação, já que redefine caminhos e faz perceber a obra. Fonte: arquivo pessoal, 2020

Registram-se, contudo, a ocorrência de ao menos três ataques aéreos nos distritos da cidade durante a Segunda Grande Guerra, entre 1944 e 1945. Um deles é o ocorrido em fevereiro de 1945, provocado pelos Estados Unidos e que, entre outros estragos, atingiu em cheio um bloco residencial na esquina Jiráskovo náměstí. De estilo neobarroco, concluído em 1902, foi concebido pelo arquiteto Arnošt Jenšovský (1842-1904). Já em 1948, com a abolição da propriedade privada, o local passou a pertencer ao estado e, ainda que privilegiadamente posicionado a cerca de um quilômetro e meio do ponto central da cidade, permaneceu vago nas próximas décadas. A restituição<sup>59</sup> aos descendentes dos antigos proprietários ocorreu em 1989, como consequência da Revolução de Veludo, que depôs o governo comunista da antiga Tchecoslováquia, no contexto da dissolução do bloco da União Soviética.

O lote foi, então, em 1992, adquirido pela seguradora holandesa Nationale-Nederlanden, hoje parte do Grupo NN, que decidiu investir no local construindo uma torre de escritórios para aluguel e um restaurante na cobertura. No lapso temporal entre a restituição e a venda, houve a tentativa do então presidente, Václav Havel, ícone da Revolução de Veludo, influenciar no futuro do local, por meio da construção de um complexo cultural com galeria de arte, livraria e café, considerando a frente para o rio Vltava (Moldava) e a vista privilegiada para o Castelo de Praga. Houve, para isso, um concurso informal de propostas, entre as quais uma de Vlado Milunić (1941-2022), que já antecipava uma silhueta irreverente – fazendo alusão, inclusive, ao corpo de uma mulher, Joana D’Arc – e que já previa um proeminente coroamento para a edificação. Conforme o arquiteto, dois eram os princípios da composição:

O princípio da dualidade - em que o edifício teria uma parte estática e outra dinâmica. Queria que a estrutura personificasse o espírito da república Tcheca à época da Revolução de Veludo, expressando a saída de uma paralisia totalizante em um mundo de mudanças.” (FIOLAVÁ, 2003, p. 57

Contudo, os novos proprietários do lote desejavam o nome de um arquiteto famoso associado à edificação, o que não era o caso de Vlado Milunić àquele momento. Ele poderia continuar a trabalhar no projeto, desde que com um parceiro de renome internacional. Esse parceiro foi Frank Gehry, que, em 1992, assumiu a continuidade da parte projetual, enquanto Milunić cuidaria da adaptação da forma ao contexto arquitetônico de Praga, incluindo as posturas regulatórias (FIOLAVÁ, *op. cit.*, p. 25).

Na primeira apresentação do projeto, ainda em 1992, Gehry designou a ideia como “Fred e Ginger”,

<sup>59</sup> Com uma redução de cerca de 12% da área original, em razão de obras de infraestrutura pública ocorridas em vias nesse lapso de cinco décadas.

referência ao casal de dançarinos Ginger Rogers e Fred Astaire, antecipando os principais partidos projetuais: a expressão de dois volumes visualmente distintos e sua forma de apresentação com atmosfera dançante. Essa expressão audaciosa tomaria forma em uma esquina com apelo turístico, defronte o rio Moldava. Contextualizando a proposta em relação ao momento histórico do país, recuperamos a seguinte definição:

Ali, dentro de um contexto histórico, ele adotou o movimento como tema principal para criar um edifício de esquina que se contorce e se projeta no espaço com uma energia que expressa a abertura do leste europeu após a dissolução da União Soviética. (FAZIO, MOFFET, WODEHOUSE, 2009, p. 549)

Em junho de 1993, vem a apresentação da versão definitiva do projeto aos investidores. No mesmo mês, ocorre uma apresentação pública do projeto, passo estratégico dado por Paulo Koch, diretor-geral de atividades de desenvolvimento da Nationale-Nederlanden para o oeste europeu, em vista da controversa recepção do projeto pelo público. Isso porque a forma extravagante da edificação vinha causando intensos debates sobre o futuro do tão bem conservado centro histórico de Praga, bem como debates legais em razão de sua cota máxima ultrapassar as dos arredores, bem como sua volumetria ir além das linhas definidas para o lote. Essa apresentação pública teria sido, segundo Vlado Milunić, o momento em que o projeto finalmente passou a ser entendido não como uma forma de “provocação vazia”, mas um trabalho sólido, fruto de análises. As permissões legais de construção vieram ao fim de 1993 e as obras foram finalizadas em 1996 (FIOLAVÁ, op. cit., p. 26). Em relação ao diálogo com o contexto, FAZIO, MOFFET, WODEHOUSE (2009, p. 449) notam que “*Apesar de peculiar, o resultado é surpreendente contextual, reconhecendo as torres medievais e fachadas e cúpulas*

*las barrocas do entorno próximo*”.

Em 2016, a icônica edificação ganhou nova função, passando a operar como hotel, ganhando um bar na cobertura e mantendo um restaurante, esses abertos ao público em geral (DAILY SABAH, 2016). Enquanto uma torre de escritórios, o acesso público era limitado ao restaurante. Essa mudança, assim, redefiniu o patamar de acesso à edificação, que já era um ícone consagrado e ponto de atenção turística na cidade.

## A REPRESENTAÇÃO DO DANCING BUILDING CONFORME OS PARES DE CONCEITOS DE WÖLFFLIN

**Nesta seção, buscamos uma compreensão estética da edificação apresentada segundo a tipologia de pares conceituais propostos em 1915<sup>60</sup> por Heinrich Wölfflin, um dos grandes teóricos sobre a arte ocidental. O sistema investigativo proposto por ele busca enxergar um fenômeno estético nas artes ou na arquitetura segundo o que a obra diz por si própria, buscando isolar da análise fatores individuais do artista, bem como os políticos, econômicos e sociais. Por isso, é expoente das teorias do campo da “visibilidade pura”, que tem como um de seus fundadores Konrad Fiedler (1841-1891) (BARROS, 2011, p. 66).**

O sistema explicativo de Wölfflin foi proposto em um momento anterior ao advento das artes e arquitetura modernas, que têm em comum uma linguagem de raiz abstracionista. Nossa proposta é, portanto, um exercício de aplicação a uma edificação contemporânea – notadamente do movimento pós-moderno desconstrutivista – de um sistema explicativo de estética artística proposto no início do século XX e que não chegou a refletir sobre o advento dos primeiros movimentos abstracionistas. Contudo, a re-

<sup>60</sup> Para este artigo, utilizamos a primeira edição brasileira, de 1984, conforme referências bibliográficas.

flexão sobre a existência de pares conceituais em fenômenos artísticos mais contemporâneos não chega a ser uma novidade. Na década de 1960, Clement Greenberg já promovia uma reflexão sobre o pictórico em obras do expressionismo abstrato, reconhecendo a validade das categorias na percepção de continuidades e diferenças significativas também na arte do século XX (GREENBERG, 1964, p. 111).



Figura 3: A edificação desafia qualquer tentativa de interpretá-la como um conjunto organizado e definido de linhas e planos. Como na produção arquitetônica barroca, há um apelo para a multiplicidade de planos e de elementos, enfatizando o caráter emotivo da obra. Fonte: FIALOVÁ, 2003

O sistema proposto por Wölfflin busca encontrar formas mais gerais de representação nas artes (desenho, pintura e escultura) e arquitetura segundo pares de conceitos que correspondem às mudanças de estilo verificadas, por exemplo, na transição do renascimento - como releitura do período clássico - para o barroco - representando a entrada nas artes modernas -, ou deste para o neoclássico, que surge em grande parte ligado à “necessidade de acomodar as novas instituições da sociedade burguesa e de representar o surgimento do Estado republicano” (FRAMPTON, 2015, p. 8). Nesse sentido, importa ressaltar que, como uma teoria do campo da “visibilidade pura”, os pares conceituais buscam isolar o fenômeno estético de aspectos ligados, por

exemplo, ao desenvolvimento técnico das artes e da arquitetura, ao contexto sociopolítico vivenciado no momento da produção e à biografia dos criadores (BARROS, 2011, p. 66).

O primeiro e mais geral par de conceitos de Wölfflin trata do “linear” e do “pictórico”, o que marca uma diferença de épocas que é capaz de sobrepor às particularidades de cada artista ou arquiteto. A definição mais simples desse par é que “o estilo linear vê em linhas, o pictórico em massas” (WÖLFFLIN, 1984, p. 21). Isso significa dizer que a arte linear dá mais intensidade aos limites dos objetos, revelando valores tácteis, ao passo em que, no estilo pictórico, a expressividade sai dos contornos e é transferida às partes internas das formas.

O estilo linear é um estilo de discriminação visualizada plasticamente. O contorno nítido e firme dos corpos suscita no espectador uma sensação de segurança tão forte, que ele acredita poder tocá-los com os dedos, e todas as sombras modeladoras adaptam-se de tal modo à forma, que o sentido do tato é imediatamente estimulado. Representação e objeto são, por assim dizer, idênticos. Ao contrário, o estilo pictórico libertou-se, de certa forma, do objeto tal como ele é. Para esse estilo, já não existe o contorno ininterrupto, e as superfícies tangíveis são dissolvidas. Manchas se justapõem sem qualquer relação, em sentido geométrico, desenho e modelação já não coincidem com a forma plástica, mas reproduzem apenas a aparência óptica do objeto. (WÖLFFLIN, op. cit., p. 23)

A aplicação do par conceitual na arquitetura leva à produção de efeitos distintos, ora indicando formas definidas, sólidas e perenes, embora seja possível que os elementos construtivos em si denotem certa noção de movimento; ora indicando um movimento constante, ainda que, na essência, a edificação seja dotada de estabilidade.

Na arquitetura rigorosa, cada linha parece uma aresta e cada volume, um corpo sólido: na arquitetura pictórica, não desaparece a impressão de

massa, mas com a noção de tangibilidade combina-se a ilusão de um movimento homogêneo, derivado justamente dos elementos não-tangíveis da impressão. (WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 74)

O próximo par de conceitos é tratado como “plano” e “profundidade”, advindo da percepção de que a base das artes se alterna, ao longo do tempo, da combinação de formas no plano para uma composição voltada a efeitos de profundidade. Em um primeiro sentido, o par reconhece o desenvolvimento gradual dos recursos de representação de profundidade espacial. Em outro, e mais relevante, contudo, está a constatação de que a norma fundamental de combinação de formas em camadas paralelas à boca de cena alternou-se com um modo de representar que valoriza as relações entre elementos que se encontram em diferentes planimetrias, dotando a composição de uma complexidade que é transmitida ao expectador.

A visualização desses conceitos na arquitetura requer atenção. O fazer arquitetônico sempre lida com a profundidade, uma vez que estabelece espaços; assim como a ideia de “plano” não indica que a construção não contará com massas em diferentes planos. É possível, conforme Wölfflin, encontrar o estilo plano inclusive em construções circulares.

O que diferencia a aplicação dos conceitos é que, em obras planares, “identifica-se facilmente uma série de planos paralelos que organizam regularmente a profundidade do conjunto de imagens, e nestes planos de composição os vários elementos isolados são distribuídos” (BARROS, 2011, p. 75). Já as construções com suporte em profundidade têm natureza mais dinâmica, apresentando-se em como uma série e “imagens alternantes” a depender do ponto de observação: o corpo não se imobiliza em aspectos determinados, sugerindo movimento.

Essa noção de movimento também está presente no terceiro par de conceitos, conhecidos como “forma fechada” e “forma aberta”. As formas fechadas, em síntese, apresentam-se como limitadas em si mesmas ou voltadas a si mesmas. “O estilo de forma

aberta, ao contrário, extrapola a si mesmo em todos os sentidos e pretende parecer ilimitado, ainda que subsista uma limitação velada”. (WÖLFFLIN, 1984, p. 135)

Ao transpor essa percepção conceitual para a arquitetura, nota-se que há momentos em que as edificações se apresentam como ordenações rígidas, ao passo em que em outras, há uma certa dissimulação na observância de regras. Alguns conceitos associados por Wölfflin a esses pares conceituais são, respectivamente, estilo tectônico e estilo atectônico, rigidez e flexibilidade, forma acabada e forma inacabada, serenidade e tensão, forma inerte e forma fluida. Como se percebe, há momentos em que arquitetura priorizou um rigor geométrico nas projeções da edificação (forma fechada); e há momentos em que prevalece a iniciativa de liberdade, sugerindo a continuidade da composição.

Na sequência, se apresentam os conceitos de “pluralidade” e “unidade”. Segundo BARROS (2011, p. 76), esses são conceitos que informam os anteriores. A pluralidade denota a dispersão de elementos, que podem ser observados isoladamente, em detalhes. Conforme WÖLFFLIN (*op. cit.*, p. 204), “quanto mais rigoroso o sistema, maior será o efeito de autonomia das partes dentro dele”, ao analisar fenômenos da arquitetura italiana clássica.

Já conforme o conceito de unidade, as partes acabam sendo absorvidas pelo todo. Elas são submetidas a um motivo geral e só ganham sentido à medida em que participam desse “efeito global”:

Já não se trata da fusão de formas belas num todo harmônico onde as partes continuam a ter vida própria, e sim da submissão dessas mesmas partes a um motivo geral predominante, de sorte que elas somente ganham sentido e significado na medida em que participam conjuntamente do efeito global. Sem dúvida, a definição de perfeição formulada por L. B. (Leon Battista) Alberti vale tanto para o Renascimento quanto para o Barroco: a forma deve ser de uma natureza tal, que se torne impossível modificar ou excluir qualquer

elemento, por menor que seja, sem destruir a harmonia do conjunto. (WÖLFFLIN, 1984, p. 203)

Por fim, os pares “clareza” e “obscuridade” referem-se ao grau de nitidez objetiva de uma obra. A arte clássica, explica Wölfflin, “coloca todos os meios de representação a serviço da nitidez formal”, enquanto o Barroco renuncia a essa clareza objetiva, evidenciando sua beleza na diluição da consistência da forma. O impressionismo bebe dessa fonte, adotando um gosto pela “clareza difusa”. Na arquitetura, a noção de obscuridade se reflete, entre outras maneiras, na sensação do “inacabado”.

Em outras palavras: clareza clássica significa representação de formas absolutamente estáveis, perenes; obscuridade barroca significa apresentar a forma como algo mutável, que se transforma continuamente. É à luz desse ponto de vista que se realizada toda a transformação da forma clássica pela multiplicação de elementos, e que desfigura a forma antiga, através de combinações aparentemente absurda. A clareza absoluta encerra o motivo da fixação da forma, que o Barroco recusa-se a aceitar em princípio, por considerá-lo antinatural.(...)

O Barroco tem grande predileção pelas intersecções. Ele não se limita a ver a forma diante da forma, a interceptante e a interceptada, mas saboreia a nova configuração que resulta dessas intersecções. Por esta razão é que não basta deixar ao critério do espectador a escolha do ponto de observação, para que ocorram as intersecções: elas já são incluídas no próprio projeto arquitetônico, como elementos imprescindíveis. (WÖLFFLIN, op. cit., p. 245)

Entendemos que a aplicação dessa metodologia à obra escolhida leva a enxergar o Dancing Building, expoente do movimento arquitetônico pós-moderno desconstrutivista, como uma obra com características visuais da arte e arquitetura tipicamente barrocas. Ou seja, o edifício analisado situa-se no campo do pictórico, da profundidade, da forma aberta, da unidade e da obscuridade, como defen-

deremos a seguir.

Antes, contudo, importa ressaltar que, como estamos no campo da “visualização pura”, não entra em questão o fato de que a produção barroca remete, em geral, a uma arquitetura religiosa patrocinada pela Igreja Católica (FAZIO, MOFFET, WODEHOUSE, 2009, p. 359), ao passo que o edifício analisado nasce em um contexto de produção encomendada com finalidades tipicamente comerciais, sem qualquer remissão a uma arquitetura religiosa. O que entendemos interessante observar é que, de forma geral, tanto o barroco como a produção pós-moderna tendem à uma fuga da organização e pureza geométrica típicas do renascimento e do neoclássico, enfatizando o caráter emotivo da edificação.

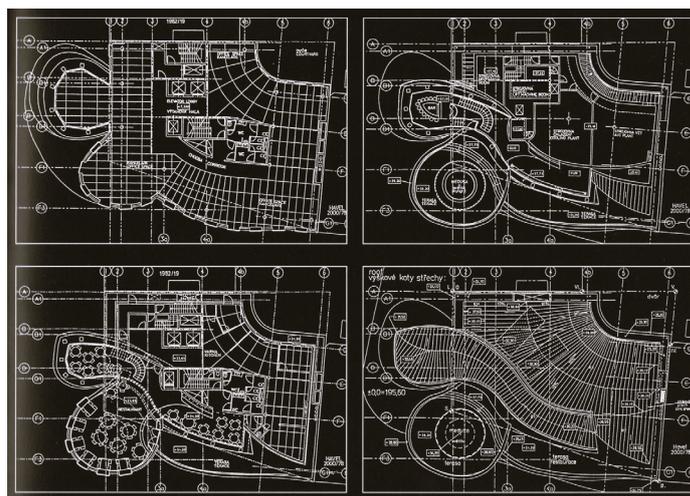


Figura 4: Planta baixa do terceiro (superior esquerda), sétimo (inferior esquerda), oitavo (superior direita) e nono pavimentos (inferior direita). A quebra de ortogonalidade em todos os eixos traz claros rebatimentos à experiência no interior do edifício. Fonte: FIALOVÁ, 2003

O Dancing Building se inscreve no campo do pictórico, ao renegar qualquer tentativa de enxergá-lo como um conjunto organizado e definido de linhas. Há ali um encontro de massas cujos contornos se mesclam, transferindo expressividade para as partes internas das formas que formam o todo edificado. A realização máxima disso ocorre pela nada judiciosa sensação de vertigem e movimento provocada pelo jogo volumétrico da edificação.

Está, também, no campo da profundidade, uma vez que a construção de formas leva invariavelmente à percepção de diferentes planimetrias, transmitindo ao espectador a sensação de complexidade. É, a nosso ver, uma forma aberta, no sentido de que sugere extrapolação do espaço físico que a restringe, como que a querer – sobretudo por não impor uma conclusão a seus limites laterais – “desafiar” as edificações vizinhas a incorporarem seu ritmo dançante. É, ainda, uma composição inscrita no campo da unidade, uma vez que a desarticulação ou supressão de algum de seus elementos constituintes – seja a dos grandes volumes, a do ritmo das aberturas e mesmo a dos riscos no reboco de fachada – leva, inexoravelmente, à quebra do sentido de “efeito global”. Em outras palavras, os elementos desse sistema não gozam de autonomia plena, necessitando estar agregados para que a edificação realize seu propósito emotivo. E, por fim, a edificação inscreve-se no campo da obscuridade, não gozando de uma nitidez formal objetiva. Isso se nota em várias oportunidades como, por exemplo, na colunata irregular que é subitamente “despejada” no passeio público, mostrando que a forma não busca provocar no espectador uma sensação de consistência, mas o oposto disso.

Por fim, como já antecipado, um dos propósitos deste artigo era, para além da aplicação de conceitos de visualidade pura ao objeto de estudo, enxergá-lo também como manifestação contemporânea de arte <sup>61</sup> e como expoente de princípios observados na arquitetura contemporânea, considerando, respectivamente, as contribuições oferecidas por Anthony Vidler e por Richard Scoffier. Essa ligação busca agregar outras reflexões à análise do fenômeno estético, considerando-o no ambiente de experimentação e tensão nascido a partir da “quebra de hegemonia” do projeto modernista da primeira metade do século XX. (BRANDÃO, 2014, p. 264)

Arte-arquitetura: a ampliação de campos com os movimentos do pós-modernismo

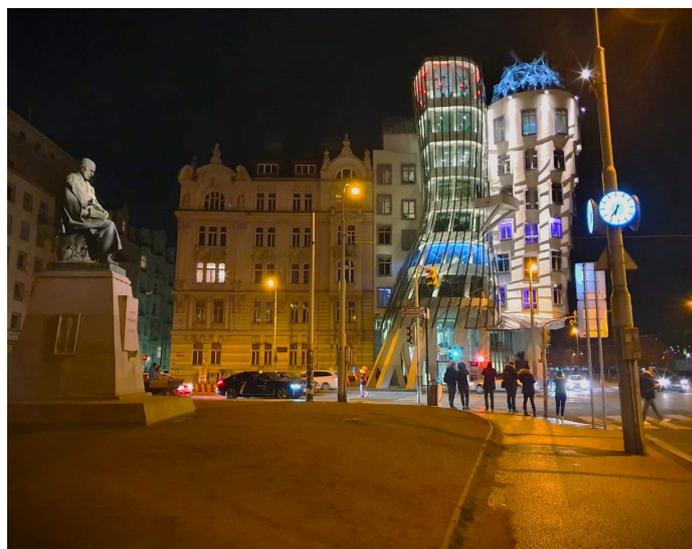


Figura 5: O edifício exerce uma espécie de fascínio sobre transeuntes e tornou-se ponto de referência na cidade de Praga. Fonte: arquivo pessoal, 2020

Debates sobre os limites entre arte e arquitetura são periodicamente evocados no estudo da arquitetura, inclusive na contemporaneidade. A superação dos dogmas do movimento arquitetônico modernista, que ocorre em paralelo com as profundas mudanças econômicas e sociais ocorridas após a Segunda Guerra Mundial, inaugura um novo momento neste debate. Contudo, as raízes das experimentações estavam presentes já no início do século XX, a partir de mudanças de paradigmas que influenciaram simultaneamente as artes e a arquitetura.

Em 1979, um artigo pioneiro de Rosalind Krauss <sup>62</sup> analisa a escultura da década de 1960 em relação ao paisagismo e à arquitetura, concluindo que, naquela, houve uma perda gradativa da especificidade escultórica. Rememorando esse marco analítico, quase duas décadas depois, VIDLER (2008, p. 245) revive o debate ao afirmar que essa ambiguidade entre escultura e arquitetura, visivelmente presente desde

<sup>61</sup> Lembremos que a própria sistemática proposta por Wölfflin propõe a aplicação dos pares conceituais tanto à arte quanto à arquitetura, antecipando o debate sobre os tênues limites entre os dois campos.

<sup>62</sup> Trata-se do artigo “A escultura no campo ampliado” publicado originalmente na edição nº 8 da revista *October* (Cambridge - MA).

a década de 1960, nasce com a adoção modernista da abstração como linguagem formal em ambas. Até então, de forma geral, a escultura se encarregava do campo da “figura”, enquanto a arquitetura cuidava da aplicação de estilos históricos.

Um dos pontos simbólicos de quebra dessa divisão teria ocorrido com a escultura “Portas do inferno”, de Auguste Rodin, que erige um elemento construtivo à categoria de escultura artística. Pelo movimento construtivista e neoplasticista, o abstracionismo passa a servir de base formal igualmente à arquitetura, à escultura, à pintura e às artes gráficas. Décadas depois, tanto arquitetura como criações artísticas passaram a se valer de explorações no campo digital, reforçando também a diluição da especificidade dos meios de produção. (VIDLER, *op. cit.*, p. 245)

A questão do limite parece não mais se resolver quando se tenta atribuir à arquitetura o caráter do uso. Afinal, a obra *Tilted Arc*, de Richard Serra, por suas dimensões, passou a ser determinante sobre o uso de uma praça, ao ponto de ser removida pelo impacto que causava na fruição vivencial, estética e funcional do local pelo público. O descontentamento popular foi a tal ponto que a obra precisou ser removida da praça. Da mesma forma, a arquitetura contemporânea não mais se constringe pelos princípios vitruvianos clássicos (estrutura, forma e uso), deixando transbordar outros aspectos que mexem no balanço dessa trilogia e que expressam novos princípios a serem observados em um mundo em que a única constante é a certeza da transformação.

Feitas essas considerações, a dúvida que nos inquieta é: em que ponto arte e arquitetura dialogam no *Dancing Building*? A edificação é arquitetura enquanto organizadora de espaço, criadora de abrigo para relações humanas e dotada de estabilidade estrutural. Contudo, é também arte porque sua camada externa traz consigo uma dramaticidade escultórica, porque as longas pernas da torre envidraçada avançam no espaço público e sugerem uma percepção que vai além da simples composição estrutural, permitindo jogos de luz e sombra, passagem e interrupção, revelação e ocultação. Por outro lado, o co-

roamento metálico da edificação, conhecido como “medusa”, é uma peça de pura fruição estética, sem comprometimento com aspectos de ordem formal ou estrutural. E por que não citar a vivência experimentada no interior do edifício, onde se presencia o rebatimento da falta de ortogonalidade conferida à edificação: janelas em diferentes alturas em relação ao pé direito, paredes que avançam e recuam – respondendo ao movimento de fachada –, além do grande tubo envidraçado que é, simultaneamente, um mirante para a cidade e um local onde se percebe a dança da colunata que dá forma ao volume “feminino” da edificação.

Para SCOFFIER (2009, p. 163), há quatro conceitos fundamentais a serem verificados na arquitetura contemporânea, na forma de princípios que orientam a produção de construções e cidades na forma como são hoje concebidas e vivenciadas. São eles: objeto, tela, meio e acontecimento.

A noção de “objeto” evoca um “feixe de correspondências”, dentre as quais o fato de que a edificação contemporânea se afirma como objeto singular, ainda que haja algum nível de produção em série em sua composição. Sendo assim, essa edificação resiste à troca, não é permutável. Outra leitura possível é que, apresentando-se como objeto, a forma pode desvincular-se do uso. O conceito também invoca as obras de arquitetura que representam objetos do mundo real, mas em uma escala que faz desaparecer as relações com o corpo humano.

O conceito de “tela” evidencia a quebra da tradição da fachada como o elemento que anuncia a função do edifício e explica sua construção. Enquanto o movimento moderno renunciava a qualquer nível de “ficção” na camada exterior das edificações, a postura contemporânea pode adotar, a depender do projeto, uma noção de fachada como “carenagem” da edificação. A transparência não é dogma obrigatório, podendo ser negada ou manipulada.

O terceiro conceito fundamental diz respeito à edificação como um “meio” (pragmático), em contraposição a “lugar” (existencial). Essa correspondência

provém, em parte, da biologia, que aprendeu a criar ambientes incubadoras para o desenvolvimento de biotas específicas. Ao manipular essa técnica, a arquitetura é capaz de produzir espaços para trocas específicas, reações metabólicas planejadas ou, em contraposição a isso, lugares totalmente neutros, que se recusam a produzir qualquer forma de expressão.

Por fim, a ideia de “acontecimento” trata da nova forma de temporalidade em que a arquitetura contemporânea se insere. Enquanto a tradição ocorre no espaço da estabilidade e o moderno no espaço da experiência, a contemporâneo caminha no contexto da imprevisibilidade. Nesse contexto, a concepção do edifício passa também pela previsão de mutabilidade a eventos – o que dialoga com o terceiro conceito, de edificação como meio – ou mesmo no papel do edifício como gerador desses eventos, algo presente nas obras de arquitetura de transgressão.



Figura 5: Estátua junto à entrada do Dancing Building, mostrando que a proposta do edifício, limítrofe entre arte e arquitetura,

acaba sendo um polo gerador de outras manifestações artísticas.  
Fonte: arquivo pessoal, 2020

Entendemos que há no Dancing Building uma resposta aos quatro conceitos propostos por Scoffier. Primeiro, pelo fato de se revelar como “objeto singular”, inclusive em sua dimensão escultural, cuja imagem fortemente pregnante somente sobrevive no contexto e no local em que implantado. O conceito estético da edificação contemporânea não é transponível ou transacional, valendo-se como objeto único e indisponível. Qualquer tentativa de reproduzir o ritmo da colunata de Ginger ou o coroa-mento de Fred soaria como uma agressão ao objeto original<sup>63</sup>.

Em segundo lugar, porque, renegando a excessiva pureza do movimento moderno, essa edificação não se acanha ao manipular conceitos de transparência e verdade estrutural para atingir um determinado objetivo plástico. Aqui, a ideia de “carenagem” aplica-se bem. O Dancing Building é uma edificação, mas é também uma grande tela transmitindo um conceito de movimento e inquietação a quem o observa.

Por fim, ao falar da edificação como “meio” e fenômeno de “acontecimento”, entendemos que o Dancing Building apresenta-se como um nato gerador de eventos. Sua própria concepção demonstrou isso, ao instigar uma agitação cultural de recusa à sua apresentação, encarada por muitos como uma forma de deboche. Uma vez pronto, tornou-se polo de atração de curiosos e de peregrinação de turistas, exercendo fascínio por sua forma sinuosa e instável. Por fim, no contexto de imprevisibilidade, a edificação mostrou aptidão à mudança de uso, passando, logo após seus vinte primeiros anos de existência, de torre de escritórios para um hotel que nasce naturalmente cobiçado, dadas a forma e fama inconfundíveis da edificação.

<sup>63</sup> Uma cópia declarada da volumetria “feminina” (Ginger) de fato ocorreu no hotel Bahria Town, localizado no Paquistão. É clara a falta de ligação do volume com o restante da edificação, pensado em termos ortogonais, com linguagem do estilo internacional. Evidência de que a produção contemporânea, agente de expressividade, se converte automaticamente em peça única, não reproduzível em contextos diferentes àqueles em que surge.

## CONCLUSÃO

**Em nossa abordagem, buscamos compreender uma edificação arquitetônica contemporânea pós-moderna de matiz desconstrutivista, que tem em Frank Gehry um de seus grandes expoentes mundiais. Seu advento se dá no contexto da dissolução da União Soviética e sua concepção traduz esse momento político eufórico.**

Defendemos que, quanto à matriz conceitual de Wölfflin, o Dancing Building carrega conceitos visuais típicos da arte e arquitetura barrocas: pictórico, profundo, da forma aberta, unitário e obscuro. Isso significa reconhecer a edificação como expressão uma emotividade, que se manifesta na forma de uma volumetria sinuosa, inconstante e que joga com a percepção espacial do observador.

O Dancing Building pode, também, ser compreendido como uma obra que provoca a discussão sobre os limites entre arte e arquitetura, o que evidenciamos ser uma discussão cíclica nos dois campos do fazer humano, e que ganhou corpo quando o abstrato passa a orientar criações artísticas e arquitetônicas e, ainda, quando os meios técnicos de produção passam a ser compartilhados. Por fim, como fenômeno de uma arquitetura pós-moderna, analisamos como esta obra em particular responde a princípios verificáveis na produção arquitetônica contemporânea.

Nosso apanhado referencial certamente não encerra as possibilidades de se compreender esteticamente a obra em questão, mas abre o leque das possíveis camadas que podem ser agregadas à teoria de visibilidade pura de Wölfflin ao se analisar produções mais contemporâneas.

## REFERÊNCIAS

BALDWIN, Eric. Trad.: LIBARDONI, Vinicius. *Praga: uma janela para o mundo*. Archdaily. 2020. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/948254/praga-uma-janela-para-o-mundo>. Acesso em: 31 mai. 2024.

BARROS, José D´Assunção. Heinrich Wölfflin e sua Contribuição para a Teoria da Visibilidade Pura. In: *Existência e arte - Revista eletrônica do Grupo PET*. Ano II, nº VI. Universidade Federal de São João Del-Rei, 2011. Disponível em: [https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/6\\_Edicao/Heinrich\\_Wolfflin\\_e\\_sua\\_contribuicao\\_para\\_a\\_teor\\_da\\_visibilidade\\_pura.pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/6_Edicao/Heinrich_Wolfflin_e_sua_contribuicao_para_a_teor_da_visibilidade_pura.pdf). Acesso em: 31/05/2024.

BRANDÃO, Ludmilla. Da cidade moderna às contemporâneas: notas para uma crítica do urbanismo modernista. In *Revista Territórios & Fronteiras*, Vol. 7, nº 1. Cuiabá: UFMT, 2014.

DAILY SABAH. *Part of Prague's iconic Dancing House turns into hotel*. 2016. Disponível em: <https://www.dailysabah.com/travel/2016/09/22/part-of-pragues-iconic-dancing-house-turns-into-hotel>. Acesso em: 31 mai. 2024.

FAZIO, Michael; MOFFETT, Marian; WODEHOUSE, Lawrence. *A história da arquitetura mundial*. Tradução: Alexandre Salvaterra. 3ª ed. Porto Alegre: AMGH, 2011.

FIALOVÁ, Irena. *Dancing Building*. Rotterdam: Prototype editions, Zlatý řez, 2003.

GREENBERG, Clement. Abstração pós-pictórica. In FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

JOHNSON, Philip; WIGEY, Mark. *Deconstructivist architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1988.

SCOFFIER, Richard. Os quatro conceitos fundamentais da arquitetura contemporânea. In OLIVEIRA, Beatriz Santos de [et al.] (orgs.). *Leituras em teoria da Arquitetura, vol. 1*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

VIDLER, Anthony (2008). O campo ampliado da arquitetura. In KRISTA SKYES, A. (org.) *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica (1993-2009)*. Tradução: Denise Bottman e Roberto Grey. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984