

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE SERVIÇO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SERVIÇO SOCIAL

VINICIUS ROCHA RODRIGUES MORAIS

**O COMPLEXO CATEGORIAL ESTÉTICO ARQUITETÔNICO:
O SISTEMA DE MEDIAÇÕES CATEGORIAIS DA ARTE EM LUKÁCS NO INTERIOR DA
PECULIARIDADE DA ARQUITETURA**

Juiz de Fora
2024

VINICIUS ROCHA RODRIGUES MORAIS

**O COMPLEXO CATEGORIAL ESTÉTICO ARQUITETÔNICO:
O SISTEMA DE MEDIAÇÕES CATEGORIAIS DA ARTE EM LUKÁCS NO INTERIOR DA
PECULIARIDADE DA ARQUITETURA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da Faculdade de Serviço Social da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Serviço Social.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Vielmi Fortes

Juiz de Fora
2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Morais, Vinicius Rocha Rodrigues.

O Complexo Categorical Estético Arquitetônico : o sistema de mediações categoriais da arte em Lukács no interior da peculiaridade da arquitetura / Vinicius Rocha Rodrigues Moraes. -- 2024.

251 p. : il.

Orientador: Ronaldo Vielmi Fortes

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Serviço Social. Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, 2024.

1. Arquitetura. 2. Peculiaridade estética. 3. György Lukács. I. Fortes, Ronaldo Vielmi , orient. II. Título.

Vinicius Rocha Rodrigues Morais

O Complexo Categoral Estético Arquitetônico: o sistema de mediações categoriais da arte em Lukács no interior da peculiaridade da arquitetura

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Serviço Social da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Serviço Social. Área de concentração: Questão Social, Território, Política Social e Serviço Social.

Aprovada em 22 de abril de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof Dr Ronaldo Vielmi Fortes - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof Dr Alexandre Aranha Arbia

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Ester Vaisman Chasin

Universidade Federal de Minas Gerais

Prof Dr Juarez Torres Duayer

Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Cristina Lontra Nacif

Universidade Federal Fluminense

Juiz de Fora, 08/04/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Ronaldo Vielmi Fortes, Professor(a)**, em 20/07/2024, às 08:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Aranha Arbia, Professor(a)**, em 23/07/2024, às 14:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ester Vaisman Chasin, Usuário Externo**, em 25/07/2024, às 12:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristina Lontra Nacif, Usuário Externo**, em 02/08/2024, às 11:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juarez Torres Duayer, Usuário Externo**, em 02/08/2024, às 12:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1775503** e o código CRC **6D303F6D**.

Para Pedro, meu filho.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Ronaldo Vielmi Fortes que soube, frente a sua evidente competência e superioridade intelectual, me direcionar rigorosa e pacientemente em meio ao complexo pensamento filosófico sobre o qual nos debruçamos.

Aos membros da banca Ester Vaisman Chasin, Juarez Torres Duayer, Alexandre Aranha Arbia e Cristina Lontra Nacif que, além de interlocutores ao meu processo investigativo e de aprendizado em grupos de estudos, seminários, e projetos de pesquisa, gentilmente se dispuseram a ler o trabalho e contribuir com comentários valiosos ao seu aperfeiçoamento.

Aos técnicos administrativos e professores do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da UFJF como um todo, com especial atenção aos professores José Paulo Netto, Marilda Vilela Iamamoto, Maria Lúcia Duriguetto e Ednéia Alves de Oliveira com quem tive a honra e o prazer de cursar disciplinas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFJF Hajime Takeuchi Nozaki, André Silva Martins e da Pós-Graduação em Geografia Maria Lúcia Pires Menezes, Elias Lopes de Lima e Ruy Moreira, com os quais tive os primeiros contatos formais com o pensamento marxiano em participações na condição de ouvinte de suas disciplinas entre os anos 2017 e 2019.

Ao professor Elcemir Paço Cunha da Faculdade de Administração e Ciências Contábeis que me permitiu participar do seu grupo de estudos História da Administração e Economia Política entre os anos 2019 e 2021.

Aos colegas de sala Anderson Martins Silva, Daniela Leonel de Paula Mendes, Érica Alves Martins, Lívia Neves Ávila, Michelle Neves Capuchinho, Patrícia da Silva Coutinho, Thaíse Seixas Peixoto de Carvalho pela parceria e companheirismo em sala e trocas bibliográficas.

Ao colega de classe e parceiro de estudos Luiz Agostinho de Paula Baldi pelas conversas, debates e, principalmente, aprendizado em conjunto.

À Carolina Peters pela troca de ideias referente a temática específica da literatura.

À Universidade Federal de Juiz de Fora pela licença e auxílio capacitação imprescindíveis à tarefa de estudos, conclusão de créditos e, principalmente, a confecção da tese.

À Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, seus técnicos-administrativos e respectivos departamentos.

Aos alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFJF André Faria Beraldo, Bernardo Pinto Lima Barcelos, Vanessa Andretto Rodrigues e Cyntia M. Montes pelas conversas e estudos.

Aos professores e parceiros Ana Aparecida Barbosa, Klaus Chaves Alberto, Mauro Santoro Campello, Caio Augusto Rabite e Bruno Sarmiento pelas conversas sobre o texto e dicas bibliográficas.

Aos professores e amigos Fernando Tadeu de Araújo Lima, Ernani Simplício Machado, Ricardo Ferreira Lopes e Fabrício Rezende Fontenelle.

À Luciana Ferreira da Silva e Ludmila Carvalho M. Ventura com quem por vezes dividi o cansaço e as angústias do processo de doutoramento.

Ao grande amigo Alexandre, responsável pela apresentação das ideias marxianas e minha introdução nesse complexo estudo.

À Cida, Dudu, pela ajuda com a vida diária, os afazeres da casa e pelo carinho com que nos ajudou com o Pedro.

À minha cachorrinha Doce, pela sua fidelidade inabalável, presença diária e olhar atento a qualquer movimento.

À minha mãe Diva pelo amor, atenção e suporte de uma vida à essa realização.

À minha esposa e parceira cotidiana Ingrid pelo carinho, paciência, resignação e boa vontade em ouvir inúmeras vezes minhas leituras de trechos da tese e inúmeros textos.

E por fim, ao meu filho Pedro, que em meio ao trabalho inesgotável por vezes se aproximava carinhosamente e me desafiava com seus trava-línguas, truques de mágica e complexas explicações sobre jogos e desenhos animados, dando sentido à vida e me ensinando pouco a pouco o que verdadeiramente importa.

O rei está nu!

(Hans Chistian Andersen)

*A verdade profunda do marxismo, que nem os ataques
nem o silêncio podem ferir, consiste entre outras coisas
que com sua ajuda podem manifestar-se os fatos básicos,
antes ocultos, da realidade da vida humana, e fazer-se
conteúdo da consciência dos homens.*

(György Lukács)

*Fabrico um elefante
De meus poucos recursos.*

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

O presente trabalho busca determinar a dimensão estética do espaço arquitetônico segundo as ideias concebidas por György Lukács em sua obra tardia. Para tanto, coube compreender as categorias filosóficas da arte tratadas por ele em sua *Estética* e apresentá-las em inerência ao nosso objeto de estudo; o complexo categorial da arquitetura. A tese desse trabalho aponta que as categorias filosóficas da arte da maneira como são entendidas por Lukács podem nos ajudar na compreensão e determinação do espaço estético no interior do complexo arquitetônico em contrapartida ao que é entendido e apresentado contemporaneamente como arte em arquitetura. A forma expositiva da pesquisa é dividida em duas partes, sendo a primeira delas destinada à compreensão e exposição dos elementos gerais do estético – o capítulo 1 – e a segunda parte, composta pelos capítulos de 2 a 4 destinados a decomposição analítica do complexo categorial arquitetônico e a crítica às produções contemporâneas. Ao fim, é apresentado como as determinantes históricas se articulam intimamente à determinação do espaço estético no interior do complexo sobre o qual lançamos análise, dada a natureza peculiar da sua forma objetiva de manifestação.

Palavras-chave: Arquitetura; Peculiaridade estética; György Lukács.

ABSTRACT

The present work aims to determine the aesthetic dimension of architectural space according to the ideas conceived by György Lukács in his later work. To do so, it was necessary to understand the philosophical categories of art as treated by him in his Aesthetics and present them in connection with our object of study: the categorical complex of architecture. The thesis of this work suggests that Lukács' philosophical categories of art, as understood by him, can assist us in comprehending and determining the aesthetic space within the architectural complex, in contrast to what is contemporarily understood and presented as art in architecture. The expositional form of the research is divided into two parts, with the first one dedicated to understanding and presenting the general elements of the aesthetic on chapter 1. The second part, consisting of chapters 2 to 4, is devoted to the analytical decomposition of the architectural categorical complex and criticism of contemporary productions. In conclusion, the presentation illustrates how historical determinants intimately articulate with the determination of aesthetic space within the complex under analysis, given the peculiar nature of its objective form of manifestation.

Keywords: Architecture; Aesthetics peculiarity; György Lukács.

RESUMEN

El presente trabajo busca determinar la dimensión estética del espacio arquitectónico según las ideas concebidas por György Lukács en su obra tardía. Para ello, fue necesario comprender las categorías filosóficas del arte tratadas por él en su Estética y presentarlas en relación con nuestro objeto de estudio: el complejo categorial de la arquitectura. La tesis de este trabajo sugiere que las categorías filosóficas del arte de Lukács, tal como él las entiende, pueden ayudarnos a comprender y determinar el espacio estético dentro del complejo arquitectónico, en contraste con lo que se entiende y presenta contemporáneamente como arte en arquitectura. La forma expositiva de la investigación se divide en dos partes, siendo la primera dedicada a la comprensión y presentación de los elementos generales de lo estético, en el capítulo 1. La segunda parte, compuesta por los capítulos 2 a 4, se dedica a la descomposición analítica del complejo categorial arquitectónico y a la crítica de las producciones contemporáneas. Al final, se presenta cómo las determinantes históricas se articulan íntimamente con la determinación del espacio estético dentro del complejo que analizamos, dada la naturaleza peculiar de su forma objetiva de manifestación.

Palabras clave: Arquitectura; Peculiaridad estética; György Lukács.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Edifícios de tendência Pós-Moderna.....	19
Figura 02 – Lata de Sopa <i>Campbell</i> à esquerda e Marilyn Monroe à direita....	20
Figura 03 – Estátua de <i>Laocoonte</i>	72
Figura 04 – Escultura do <i>Discóbolo</i>	74
Figura 05 – <i>A Dúvida de Tomé</i>	76
Figura 06 – Pintura aborígene de <i>Western Arnhem Land</i> , Austrália.	112
Figura 07 – Corte esquemático da Pirâmide de <i>Quéops</i>	115
Figura 08 – <i>Stonehenge</i>	119
Figura 09 – Detalhe dos “pilares” e “vigas” de <i>Stonehenge</i>	124
Figura 10 – Prisma seccionado por plano oblíquo.	134
Figura 11 – Plantas baixa das etapas construtivas da Catedral.....	156
Figura 12 – Ruínas de <i>Santa Reparata</i> (subsolo de <i>Santa Maria del Fiore</i>)..	157
Figura 13 – Simulação da <i>Catedral de Santa Maria del Fiore</i> sem cúpula.....	158
Figura 14 – Cúpula da <i>Catedral de Santa Maria del Fiore</i>	159
Figura 15 – Planta baixa (acima) e seção longitudinal (abaixo) do <i>Panteão romano</i>	161
Figura 16 – Simulação em 3D de uma seção do <i>Panteão</i> e suas espessas paredes.	162
Figura 17 – Cargas horizontais junto à base da cúpula.	162
Figura 18 – Esquema geométrico representativo de uma pendente.....	163
Figura 19 – Esquema espacial do conjunto cúpula e pendente.	163
Figura 20 – Conjunto de cúpula e pendentes presente na <i>Catedral de Santa Sofia</i>	164
Figura 21 – Esquema de forças aplicadas ao arcobotante e contraforte.	165
Figura 22 – Parte do sistema estrutural da <i>Catedral de Notre Dame de Paris</i> . (arcobotantes, contrafortes e pináculos)	166
Figura 23 – Simulação do início construtivo da cúpula da Catedral sobre seu tambor.	168
Figura 24 – Cruzeiro da Catedral sob a cúpula e o tambor octogonal.	169
Figura 25 – Esquema construtivo dos arcos.	171
Figura 26 – Esquema de anéis tensores ao longo da altura da cúpula.....	173

Figura 27 – Anel tensor de pedra em detalhe.	173
Figura 28 – Contenção das forças horizontais em um barril de madeira.	174
Figura 29 – Exemplo de cimbra de madeira auxiliar à construção de arco.	175
Figura 30 – Assentamento de tijolos na cúpula.	176
Figura 31 – Desenho de Leonardo da Vinci da grua <i>Castello</i>	177
Figura 32 – Teoria de Massimo Ricci.	178
Figura 33 – Teoria de Rowland Mainstone e Salvatore di Pasquale.	179
Figura 34 – Teoria de Andrea Chiarugi.	179
Figura 35 – <i>Santa Maria del Fiore</i> em meio a paisagem de Florença.	186
Figura 36 – Vista de Florença conhecida como <i>Veduta della Catena</i>	187
Figura 37 – <i>Villa Savoye</i>	199
Figura 38 – <i>Villa Stein</i>	201
Figura 39 – <i>Dom-ino House</i>	202
Figura 40 – <i>Catedral de Brasília</i>	202
Figura 41 – <i>Edifício Niemeyer</i>	203
Figura 42 – <i>Palácio Capanema</i>	204
Figura 43 – <i>Palácio do Itamaraty</i>	204
Figura 44 – Corte ilustrativo da conexão entre os edifícios.	208
Figura 45 – Vista aérea do <i>Museu Judaico de Berlim</i>	209
Figura 46 – Estrela de Davi decomposta na fachada do <i>Museu Judaico</i>	210
Figura 47 – Vagão de trem que transportava prisioneiros judeus.	210
Figura 48 – Abertura zenital no <i>Eixo da Continuidade</i>	211
Figura 49 – Eixos do <i>Museu Judaico de Berlim</i>	212
Figura 50 – <i>Jardim do Exílio</i>	213
Figura 51 – <i>Torre do Holocausto</i>	214
Figura 52 – <i>Eixo da Continuidade</i> em corte.	214
Figura 53 – Escadaria presente no <i>Eixo da Continuidade</i>	215
Figura 54 – <i>Vazio da Memória (Memory Void)</i> à esquerda e à direita, em destaque, as faces de metal dispensadas no solo.	216
Figura 55 – Auditório da <i>Universidade de Leuphana</i>	217
Figura 56 – Edifício <i>Felix Nussbaum Haus</i>	218

Figura 57 – Fachada do <i>Royal Ontario Museum</i>	219
Figura 58 – Fachada da <i>Villa Libeskind</i>	219
Figura 59 – <i>Museu Guggenheim de Bilbao</i>	221
Figura 60 – <i>Walt Disney Concert Hall</i>	223
Figura 61 – <i>Hotel Marqués de Riscal</i>	223
Figura 62 – <i>Galeria Alberta</i>	224
Figura 63 – <i>Biblioteca Peter B. Lewis da Universidade de Princeton</i>	224
Figura 64 – Fachada do <i>Centro Aquático Nacional de Pequim</i>	229
Figura 65 – Fachada do <i>Estádio Nacional de Pequim</i>	230
Figura 66 – Vista aérea do hotel <i>Yas Marina</i>	231
Figura 67 – Implantação do hotel em meio ao circuito de F1.	231
Figura 68 – Membrana de iluminação.	232
Figura 69 – Painéis de iluminação afixados às fachadas.....	232
Figura 70 – Edifício virtual da bolsa de valores.	234
Figura 71 – Três formas possíveis ao <i>Virtual Guggenheim Museum</i>	235

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	17
PRIMEIRA PARTE: QUESTÕES PRELIMINARES AO ENTENDIMENTO DA ARTE	30
Capítulo 1 – Elementos gerais do sistema de mediações categoriais do estético como pressuposto ao entendimento da peculiaridade da arquitetura	31
1.1 A arte como forma de reflexo da realidade	31
1.2 Da arte em geral ou da inerência da arte	40
1.3 A peculiaridade do estético: da evocação à receptividade estética	43
1.4 A transformação das categorias estéticas.....	57
1.4.1 A categoria estética do quase-tempo.....	71
1.4.2 A categoria estética do quase-espaço	78
SEGUNDA PARTE: A DECOMPOSIÇÃO ANALÍTICA DO COMPLEXO CATEGORIAL ARQUITETÔNICO	90
Capítulo 2 – A gênese da dimensão estética do espaço na arquitetura	91
2.1 A antropomorfização do espaço na vida cotidiana.....	93
2.2 Os princípios evocativos nas formas pré-estéticas das construções	97
2.3 A determinação do conteúdo estético na arquitetura	105
2.4 O princípio orientador da forma na arquitetura.....	111
Capítulo 3 – A dupla mimese em arquitetura	126
3.1 O reflexo desantropomorfizado: a primeira mimese.....	129
3.1.1 A generalização científico-tecnológica	129
3.1.2 A generalização social	136
3.2 A mutação categorial: do extraestético ao estético	141
3.2.1 A relação de identidade entre sujeito-objeto na arquitetura	146
3.3 O reflexo antropomorfizado: a segunda mimese.....	149
3.4 A unidade formal arquitetônica: o exemplo de <i>Santa Maria del Fiore</i> ..	155
3.4.1 A demanda projetual de uma cobertura	155
3.4.2 As soluções tradicionais à época	160
3.4.3 O projeto de Brunelleschi.....	167

Capítulo 4 – Arquitetura e sua possibilidade, ou impossibilidade, histórica ..	190
4.1 O caráter afirmativo da arquitetura.....	190
4.2 Os desvios na determinação estética do espaço arquitetônico.....	196
4.2.1 As teorias especulativas e princípios abstratos	196
4.2.2 Simbolismos, metáforas e analogias	205
4.2.3 A tendência ornamentística e as fachadas	226
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A DESFETICHIZAÇÃO NA ARQUITETURA: A CRIAÇÃO POSITIVA DO ESPAÇO ESTÉTICO.....	238
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	245

INTRODUÇÃO

O problema para Lukács é responder a uma questão decisiva; constata-se que “a arte existe”, de onde decorre a questão “O que é arte?” É uma questão fundamental a ser debatida nos nossos dias, em que a arte ganha contornos fluidos e imprecisos em sua definição. (FORTES, 2019, p.13).

Sempre me questioneei sobre o que era a arquitetura. Não posso dizer que não recebi respostas, mas elas sempre me pareceram vazias, fantasiosas ou que respondiam, pretensiosamente, a outro campo do conhecimento.

Atribuía a incompreensão acerca das explicações dadas – tão precisas quanto românticas – a mim mesmo, mas hoje identifico que as respostas a mim apresentadas representam conteúdo que reclama investigação de decisiva importância ao campo das Ciências Sociais Aplicadas com a devida seriedade e rigor que merecem.

Apesar da certeza de ter dado apenas os primeiros passos na investigação sobre a qual me debruço, tenho maior clareza do lugar das respostas que recebi ao longo da minha trajetória; e, mais que isso, tenho maior clareza das perguntas que devem ser formuladas.

“Todo começo é difícil, e isso vale para toda ciência!” (MARX, 2017a, p. 77).

Tomo essa máxima marxiana como ponto de partida, não para justificar qualquer dificuldade acerca do referencial teórico adotado nos processos de investigação do tema ou sobre a forma expositiva por nós apresentada. Mas sim, para advertir ao leitor desse trabalho que aqui pretende-se uma abordagem qualitativamente diversa da qual habitua-se o campo da arquitetura.

Pode parecer que a “dificuldade acerca do referencial teórico” ou a “abordagem qualitativamente diversa” tal como foram mencionadas remeta a algum tipo de originalidade audaciosa que se proponha ao estabelecimento de novos rumos da ciência ou da arte; mas não se trata disso e não teríamos tamanha pretensão. Ao nosso ver, tamanha ambição resultaria ou em fracasso

analítico e expositivo, delimitado pela propositura de um estudo que não nos cabe nos moldes a que se propõe uma tese, ou expressaria a nossa insuficiência intelectual ao tratamento de um objeto que requer uma abordagem de competências diversas que não seria coerente com as pretensões de uma investida pontual e de um só sujeito.

Dessa forma, o que nos propomos como tarefa nesse trabalho, e a ela nos limitaremos, é a de apresentar as categorias filosóficas da arte que permitam recuperar a dimensão estética do espaço arquitetônico.

Seja no campo acadêmico ou na prática de uma profissão que tem se rendido à incorporação acrítica dos mais variados modismos e tendências contemporâneas, o que deveria estabelecer a *diferença específica*¹ da arquitetura frente a outras áreas e determinar seu conteúdo em essência – sua dimensão enquanto arte – tem se desviado, na atualidade, a mistificadas formulações teóricas que implicam a perda da dimensão estética do objeto arquitetônico sobretudo desde as tendências da pós-modernidade².

¹ A “diferença específica” de um ser é o que o determina enquanto tal. Nas palavras de Marx: “uma explicação que não dá a *differentia specifica* não é uma explicação (...) de modo que há apenas a aparência de um conhecimento real.” (MARX, 2013, p. 40). Segundo Chasin: “A eliminação da *diferença essencial*, em suma, mutila a reprodução ideal do *ser-precisamente-assim*, indeterminando o objeto pelo cancelamento de sua processualidade formativa e especificação histórica.” (CHASIN, 2009, p. 126).

² Não será abordada nessa tese as teorias ou as críticas atribuídas à Pós-Modernidade. O estudo desse conteúdo mereceria atenção e trabalho específicos. Referencial teórico acerca dessa temática pode ser encontrado no livro *A Condição Pós-Moderna* (LYOTARD, 2009), que é considerado o ponto de arranque da discussão no final dos anos 70 (1979), bem como sua crítica pode ser encontrada em *Teoria Social Pós-Moderna: introdução crítica* (EVANGELISTA, 2007). No campo da arquitetura podemos considerar os projetos dos arquitetos Robert Venturi, Michael Graves, Charles Moore e Aldo Rossi como representantes desse movimento. Referência bibliográfica teórica podemos encontrar nos livros *Complexidade e Contradição em Arquitetura* (VENTURI, 2004), *Aprendendo com Las Vegas* (VENTURI, 2003) e em *A Linguagem da Arquitetura Pós-Moderna*. (JENCKS, 1984).

Figura 01 – Edifícios de tendência Pós-Moderna³.



Fonte: (JENCKS, 1981, p. 116 - CECILIA; LEVENE, 2006, p. 113
GÖSSEL; LEUTHÄUSER, 2001, p. 341)

Vale considerar que essa tendência pode ser observada não só na especificidade do tema sobre o qual nos debruçamos, a arquitetura, mas também, guardadas suas diferenças peculiares, nas mais diversas formas de arte; na pintura, escultura, música, etc. A figura seguinte ilustra duas obras de Andy Warholl (1928-1987), ícone do movimento *Pop Art* americano⁴.

³ À esquerda acima a *Casa Cara* (1974) de Kazumasa Yamashita em Kyoyo (JENCKS, 1981, p. 116), à esquerda abaixo a sede da agência *Chiat-Day-Mojo* – o “*Edifício Binóculo*” – (1991) de Frank Gehry em Los Angeles (CECILIA; LEVENE, 2006, p. 113) e à direita o *Edifício AT & T* – em referência formal a um “armário antigo” – (1978-1982), de Philip Johnson em Nova Iorque (GÖSSEL; LEUTHÄUSER, 2001, p. 341), considerado o marco inaugural da arquitetura Pós-Moderna.

⁴ A *Pop Art* pode ser considerada um dos principais movimentos de vanguarda das tendências Pós-Modernas. Surgida nos anos 1960 tem em Andy Warholl um dos seus principais representantes e se caracteriza por ser um movimento voltado às massas populares. Segundo seus integrantes, tem como objetivo explorar o tema do consumismo, do humor, da desconstrução de valores, da espetacularização social, dentre outros.

Figura 02 – Lata de Sopa *Campbell* à esquerda e Marilyn Monroe à direita.



Fonte: (ARGAN, 1992, p. 649)

Essa condição tem levado a arquitetura a se fundamentar, ora em teorias especulativas e princípios abstratos à determinação da sua unidade formal, ora na criação de simbolismos, metáforas e analogias para justificar suas pretensões formais, ora no juízo particular dos gostos; transferindo, na maioria das vezes, a dimensão estética às competências próprias da técnica que, como veremos, respondem a outro polo de reflexo presente na unidade formal arquitetônica e tem intenção diversa da arte.

Vale a ressalva de que a ciência e a arte não representam dimensões antagônicas no interior do complexo categorial da arquitetura posto que compõem uma unidade dinâmica de determinação reflexiva entre os polos do seu reflexo; mas sim, que estão diametralmente opostas dentro da mesma unidade que respondem a interesses diversos e específicos.

O ponto em comum aos supostos fundamentos “estéticos” supracitados utilizados como bases à determinação do espaço arquitetônico é que todos eles, se analisados em suas determinações estruturais e de fundo – suas determinações ao nível da gênese e da peculiaridade –, não respondem às categorias filosóficas que determinam, de fato, o genuíno espaço estético arquitetônico; tampouco tais categorias estão presentes no centro das

discussões da área.

O filósofo húngaro György Lukács (1885-1971), na segunda metade do século XX já havia identificado essa tendência e a expôs na redação da sua *Estética* que no original em alemão data de 1963 (LUKÁCS, 1987). Vejamos como o filósofo se manifesta acerca da “dissolução” da fundamentação teórica em arquitetura⁵:

A decadência da missão social confiada à arquitetura, sua dissolução em abstração, subjetividade vazia e capricho da moda – fenômenos condicionados histórico-socialmente pelo apogeu do capitalismo –, se consumou quase até a completa destruição da arquitetura como arte. (LUKÁCS, 1966d, p. 134).

Em referência a técnica assumida como a dimensão estética em arquitetura, assim ele se manifesta:

O erro teórico e prático de muitas concepções modernas (por exemplo, da [concepção] dos membros da *Bauhaus*), carregado de consequências para o desenvolvimento da arquitetura, consiste precisamente em entender a construção objetivo-tecnológica da obra (quando é alcançada como tal) como algo imediatamente estético. (LUKÁCS, 1966d, p. 105).

A extensão e a magnitude de uma crítica dessa envergadura colocam Lukács em conflito com grande parte da tradição acadêmica e prática profissional arquitetônica, bem como seus pensamentos vão de encontro às concepções de escolas de referência da área como a supracitada *Bauhaus* e o pensamento “incontestável” de arquitetos tradicionalmente aclamados, tais como Le Corbusier e Walter Gropius, ou icônicos do *star system*⁶ contemporâneo como Frank Gehry, Daniel Libeskind⁷, etc.

Vale considerar que para Lukács os fenômenos associados a

⁵ Vale destacar que as citações utilizadas nessa tese se referenciam na versão espanhola da *Estética* (LUKÁCS, 1966) de Manuel Sacristán e suas traduções para a língua portuguesa foram realizadas por nós e são de nossa responsabilidade. Contudo, por vezes recorreremos ao original alemão (LUKÁCS, 1987) na tradução de alguns termos para preservar o sentido dado por Lukács ao texto.

⁶ O termo popularizou-se na arquitetura no século XX e está associado ao fenômeno midiático em que arquitetos renomados ganham destaque, por vezes, em virtude da sua fama e reconhecimento em detrimento de outros profissionais menos conhecidos. O conceito ganhou força à medida que a arquitetura Moderna se desenvolveu e a mídia começou a desempenhar um papel significativo na promoção de projetos e profissionais.

⁷ O Capítulo 4 dessa tese destina-se a crítica de alguns arquitetos e projetos da arquitetura contemporânea após ter sido apresentada, no capítulo que o antecede, a determinação positiva da dimensão estética do espaço.

decadência da arquitetura como arte não despontam a partir da produção de arquitetura coincidente ao capitalismo pós-industrial. Para ele, tal fenômeno tem origens que remontam ao período Barroco após o surgimento das fachadas como elementos autônomos que segmentaram a unidade formal arquitetônica e assumiram a dimensão “estética” do complexo; rompendo, assim, a relação dialética entre forma e conteúdo no interior do complexo categorial da arquitetura como veremos no capítulo 4 dessa tese; especificamente no subitem *A tendência ornamentística e as fachadas*.

Apoiado nas ideias de Lukács, e na sua crítica, nossa problemática gira em torno da determinação positiva do espaço estético arquitetônico na medida em que se identifica a perda da sua dimensão estética, o que faz com que a arquitetura seja desconsiderada justa e especificamente no que a peculiariza e a distingue, por exemplo, da engenharia; qual seja, a sua dimensão enquanto arte.

A partir do problema apresentado, nosso objetivo nesse trabalho é apresentar o comportamento das categorias filosóficas da arte como inerentes ao complexo categorial da arquitetura e compreender as determinações lukácsianas acerca do sistema das mediações categoriais que, de fato, estabelecem a dimensão estética do espaço no interior desse complexo.

No pensamento de Marx, Lukács encontra o referencial teórico-metodológico para estabelecer os princípios sobre os quais ergue suas reflexões sobre o estético. Não por uma volição pessoal ou “simpatia” pelo autor, mas por entender que o pensamento de Marx foi e é capaz de identificar corretamente as categorias filosóficas da arte, sua gênese, como elas se desdobram na realidade e como se reproduzem idealmente. Em outras palavras, o pensamento lukácsiano, sobretudo a partir da sua inflexão filosófica às ideias de Marx, é capaz de reproduzir idealmente o movimento real do objeto⁸ sob o qual lançamos

⁸ Assim Netto se manifesta acerca da reprodução teórica da realidade a partir do pensamento marxiano: “o conhecimento teórico é o conhecimento do objeto – de sua estrutura dinâmica – tal como ela é em si mesmo, na sua existência real e efetiva, independentemente dos desejos, das aspirações e das representações do pesquisador. A teoria é, para Marx, a reprodução ideal do movimento real do objeto pelo sujeito que pesquisa: pela teoria, o sujeito reproduz em seu pensamento a estrutura e dinâmica do objeto que pesquisa. E esta reprodução (que constitui

análise e levar a êxito nossa pesquisa.

Nesse sentido, apesar da extensão e complexidade do texto lukácsiano, não poderíamos ter recorrido a referencial teórico de fundamento distinto, pois a “escolha” não se deu a partir de uma decisão subjetiva ou mera volição, mas sim a partir do entendimento de que a análise, a compreensão e o reflexo da realidade são corretamente identificados por Lukács na medida que resultam de determinações extraídas da objetividade; seja para as determinações da ordem natural ou social.

Diante de um tempo em que “a arte ganha contornos fluidos e imprecisos em sua definição” (FORTES, 2019, p. 13) esse pensamento merece destaque e estudo.

Podemos afirmar com certa segurança que Lukács destinou parte significativa da sua vida e produção intelectual ao estudo do estético e da determinação da sua peculiaridade; basta considerarmos as mais de 1.800 páginas da versão em língua espanhola da sua *Estética*⁹.

Resultado de um projeto ambicioso, os quatro volumes¹⁰ da *Estética* lukácsiana é, na verdade, apenas o primeiro livro idealizado pelo filósofo. Trata-se de uma obra de grande complexidade em virtude das categorias filosóficas tratadas, dos filósofos abordados e da complexidade e profundidade das análises realizadas pelo autor. Nesse livro, o único que foi de fato escrito e

propriamente o conhecimento teórico) será tanto mais correta e verdadeira quanto mais fiel o sujeito for ao objeto.” (NETTO, 2011, p. 20-21).

⁹ Vale considerar que Lukács redigiu, além da sua obra final, um número significativo de livros sobre arte. Dentre eles podemos citar a *Estética de Heidelberg* (1916-1918) – (LUKÁCS, 2022), ainda em sua fase idealista, os *Apontamentos à História da Estética* (1933-1952) – (LUKÁCS, 1965a), a *Introdução a uma Estética Marxista: sobre a categoria da particularidade* (1957) – (LUKÁCS, 1978), além de textos avulsos sobre a temática, entrevistas e extensa crítica destinada especificamente ao campo da literatura. Segundo Fortes: “Basta lembrar, a esse propósito, a grande quantidade de artigos, e os livros, escritos por Lukács sobre, por exemplo, os realistas russos, os escritos alemães, etc., O livro *Goethe e sua época*, e vários outros textos e livros em que o autor se dedicou a estudar as obras de arte, analisá-las exatamente naquilo que elas constituem efetivamente, por meio da análise imanente de seus conteúdos estéticos autênticos.” (FORTES, 2019, p. 14-15).

¹⁰ Vale considerar que a *Estética* de Lukács é dividida em quatro volumes na versão espanhola (LUKÁCS, 1966) e em dois volumes no seu original em alemão (LUKÁCS, 1987). Entretanto, esses volumes publicados devem ser entendidos como um livro único e independente dos demais que o filósofo havia idealizado compondo, segundo ele, um “todo autônomo” (LUKÁCS, 1966a, p.07).

publicado, Lukács visa determinar a peculiaridade do estético.

Nele o autor determina as questões de princípio do complexo da estética. Quais são suas categorias, como essas categorias se articulam, quais são as questões centrais da arte. Nesse sentido, o primeiro tomo é a determinação geral do complexo categorial da estética, buscando estabelecer a gênese deste complexo, as questões centrais dessa dimensão da prática humana, assim como a sua peculiaridade frente às outras formas da prática social¹¹. (FORTES, 2019, p. 14).

No segundo livro de título provisório *A obra de arte e o comportamento estético*, Lukács pretendia analisar concretamente as obras de arte a partir das categorias apresentadas no primeiro volume. Segundo Fortes: “O projeto seria analisar as obras de arte propriamente ditas, estudar as realizações humanas nesse campo, e também abordar o problema da criação e recepção das obras estéticas¹².” (FORTES, 2019, p.14).

E por fim, no livro também de título provisório *A arte como fenômeno histórico-social*, Lukács pretendia estudar as obras de arte em relação ao período histórico de sua produção. Segundo Fortes:

Nele seria desenvolvido o tema da historicidade da arte, destacando como a arte reflete as grandes questões da individualidade frente a seu próprio gênero dentro de um determinado contexto histórico. Aqui Lukács estudaria as obras de arte à luz dos acontecimentos históricos, demonstrando o seu desdobramento no tempo¹³. (FORTES, 2019, p. 15).

¹¹ Assim Lukács descreve o primeiro livro da sua *Estética* em suas páginas iniciais: “O livro aqui entregue ao público é a primeira parte de uma estética que tem por tema central a fundamentação filosófica do tipo de pôr estético, a dedução da categoria específica da estética e a sua delimitação em relação a outros campos. Na medida em que as exposições se concentram nesse complexo de problemas e só abordam problemas concretos da estética quando isso é imprescindível para o esclarecimento dessas questões, esta parte forma um todo acabado e compreensível também sem as partes subsequentes.” (LUKÁCS, 2023, p. 153).

¹² Assim Lukács descreve o segundo livro: “A segunda parte dela – com o título provisório “*Obra de arte e comportamento estético*” – tem por objetivo sobretudo concretizar a estrutura específica da obra de arte, que, na primeira parte, é deduzida e esboçada apenas de modo sumamente genérico; as categorias que, na primeira parte, foram obtidas somente como generalidades poderão obter ali, pela primeira vez, sua fisionomia verdadeira e definida. Na primeira parte, problemas como conteúdo e forma, visão de mundo e conformação [*Formbildung*], técnica e forma etc. aparecerão de modo extremamente genérico, apenas como questões no horizonte; filosoficamente, sua verdadeira essência concreta somente poderá vir à tona no decorrer de uma análise detida da estrutura da obra. O mesmo se dá com os problemas referentes ao comportamento criativo e receptivo.” (LUKÁCS, 2023, p. 155).

¹³ Assim Lukács descreve o terceiro livro: “Pretendemos investigar nesse momento sobretudo o problema do desenvolvimento desigual na gênese, no ser e no devir estético e a influência exercida pelas artes”. (LUKÁCS, 2023, p. 156).

O projeto de Lukács faz transparecer sua legítima aspiração ao estudo do estético e demonstra sua notória complexidade. Longe de qualquer intenção de construir uma teoria comunista para a arte – e de fato, se opor veementemente a essas pretensões¹⁴ – podemos afirmar que Lukács em sua *Estética* debate com os grandes pensadores da filosofia tais como Aristóteles, Kant, Hegel, Espinoza, Lessing e escritores como Schiller e, em especial, Goethe.

Se, portanto, insistirmos em dizer que em Lukács se realiza uma estética marxista, devemos entender sua realização teórica nesse sentido, qual seja: não é simplesmente a versão comunista de uma teoria da arte, mas é acima de tudo um debate com toda uma herança da filosofia, com a longeva trajetória filosófica das reflexões em torno da estética a partir das descobertas e conquistas do pensamento marxiano. (FORTES, 2019, p. 13).

Apoiado nas ideias de Marx e na inflexão que seu pensamento trouxe à filosofia, a reflexão lukácsiana e seu debate com os autores citados deixa clara a seriedade das discussões apresentadas, a relevância do seu pensamento e a magnitude do seu texto ao tratamento do estético.

Nesse sentido, defendemos a tese de que Lukács tenha identificado e apresentado as categorias filosóficas da arte em sua obra tardia – sua *Estética* – e estabelecido, segundo suas palavras, o “sistema de mediações categoriais” capaz de lançar luz na discussão da arte de maneira geral, bem como, a partir da análise e compreensão do comportamento das categorias levantadas por ele de forma abstrato-conceitual, permitir a solução do problema por nós apresentado de forma específica; recuperando, assim, a autêntica dimensão da arquitetura enquanto arte e a peculiaridade que estabelece a diferença específica do complexo arquitetônico.

¹⁴ Aqui fazemos menção ao movimento *Proletkult* surgido em 1917 na União Soviética. Segundo Fortes, a *Estética* de Lukács: “não é de modo algum a mera tentativa de construir uma teoria comunista da arte, no sentido, por exemplo, daquilo que se deu na União Soviética ao longo dos anos iniciais da revolução de 1917, o assim chamado *Proletkult*, ou seja, as incursões do marxismo (no sentido vulgar do termo) nos temas candentes da cultura, cujo objetivo era construir ideias próprias em oposição ao mundo ocidental, erguer uma concepção própria daquilo que vem a ser a estética, daquilo que vem a ser a arte do ponto de vista do comunismo. Lukács está longe de uma proposta de tal monta, muito pelo contrário: os diversos artigos por ele escritos durante a década de 1930 mostram que o autor empreendeu uma briga ferrenha contra tais tentativas no interior do socialismo real.” (FORTES, 2019, p.12).

Entretanto, apesar da notória capacidade intelectual que se faz evidente em sua obra, riqueza de conteúdo e complexidade do texto de Lukács – talvez seja especificamente esse o seu “infortúnio” – os estudos da sua *Estética* não ocupam lugar de destaque na contemporaneidade. A escassez de análises dedicadas à sua obra derradeira – e aqui podemos considerar, à reboque, *Para uma ontologia do ser social* – podem ser confirmadas a partir das palavras de Nicolas Tertulian:

por mais surpreendente que pareça, a *Estética* ainda não recebeu o tratamento crítico que merece. Seria falso dizer que não existem comentários (nós mesmos dedicamos estudos ao pensamento estético de Lukács), mas ainda esperamos por uma análise exaustiva da sua estrutura, das suas principais teses e de seu rico desdobramento categorial. (Tertulian, *apud* Duayer, 2003, p. 2).

O próprio Lukács, em meados dos anos 1960, adverte para o fato de que a expressiva discussão do seu texto seria uma tarefa para gerações futuras. Diz ele: “um livro tão detalhado tem necessidade de um tempo de incubação de vários anos” (Lukács, *apud* Duayer, 2003, p. 2-3).

Tais circunstâncias apontam que a obra como um todo carece de investigação diligente para que se possa trazer à luz o pensamento de Lukács e sua ideia estética, bem como identifica-se a necessidade de estudos específicos ao tema da arquitetura. Analisada pelo filósofo em subitem do Capítulo 14¹⁵ da obra, apesar de concisa em número de páginas é notória a riqueza e complexidade do texto direcionado à peculiaridade do complexo categorial da arquitetura, o que abre campo para vasta investigação e pesquisa.

Pode-se presumir que existam algumas abordagens ao texto. No entanto, poucas delas foram por nós identificadas e, salvo melhor juízo, algumas de natureza duvidosa quanto à compreensão da obra lukácsiana de maneira geral e ao “capítulo” da arquitetura em particular.

Ao que pudemos inventariar, como referência confiável ao tema, identificamos o breve texto do ano de 1978 de Leandro Konder (1936-2014) na

¹⁵ Lukács analisa a peculiaridade da arquitetura no segundo subitem do Capítulo 14 da sua *Estética* de título *Questões-limite da mimese estética*. (LUKÁCS, 1966d, p.82-141).

revista *Módulo*¹⁶ e o livro de Juarez Torres Duayer de título *Lukács e a arquitetura* (DUAYER, 2008), fruto da sua tese de doutorado (2003) de título homônimo¹⁷.

Tal contexto evidencia a necessidade de novas investidas à obra de Lukács, tanto ao estudo da sua *Estética* de maneira geral quanto ao tema da arquitetura de maneira específica, sendo essa – o estudo da peculiaridade estética arquitetônica – a lacuna teórica por nós identificada sobre a qual propomos desenvolver o trabalho.

A forma expositiva do texto divide-se em duas partes. Essa divisão se fez necessária para que a peculiaridade do tema por nós abordado na *Segunda Parte* fosse compreendida a partir dos esclarecimentos apresentados no início do texto.

Em sua *Primeira Parte – Questões Preliminares ao Entendimento da Arte* –, composta pelo capítulo 1, são apresentados em síntese os elementos gerais do sistema de mediações categoriais da arte identificados e apresentados por Lukács em sua *Estética* que permitem a compreensão da peculiaridade da arquitetura; a *Segunda Parte* do texto.

Nessa *Segunda Parte*, composta pelos capítulos de 2 a 4, realizamos a *Decomposição Analítica do Complexo Categorical Arquitetônico*. Iniciamos pela gênese da dimensão estética do espaço na arquitetura – os princípios evocativos e sua manifestação objetiva ainda nas formas pré-estéticas das construções –, seguimos no capítulo seguinte, capítulo 3, com a determinação positiva do espaço estético na arquitetura apresentando sua determinação fundamental – a dupla mimese: o reflexo desantropomorfizado, a mutação categorial e o reflexo antropomorfizado –, e no capítulo final, de número 4, a propósito do que

¹⁶ A revista *Módulo* circulou entre 1955 e 1965. Fundada pelo arquiteto e urbanista Oscar Niemeyer, seu conteúdo era voltado principalmente aos temas relacionados a arquitetura, embora contemplasse o campo do design, do urbanismo, da cultura e das artes em geral. Todos os exemplares da revista estão disponíveis no acervo *online* da *Biblioteca Nacional*. O texto citado pode ser encontrado no exemplar de número 51 de outubro/novembro do ano de 1978 disponível em <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&pagfis=4625>. Acesso em 17.01.2024

¹⁷ A tese do professor Dr. Juarez Torres Duayer pode ser encontrada no *Repositório da Produção Intelectual da Unicamp*. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/294026>. Acesso em 17.01.2024

apresentamos enquanto determinação positiva do espaço estético, fazemos a crítica ao que é admitido e produzido na atualidade como espaço arquitetônico, destacando a íntima relação que as determinações históricas possuem com a determinação do espaço estético no interior dessa peculiaridade.

Ao fim da tese, nas *Considerações Finais*, evidenciamos a necessidade – e as adversidades – de criação positiva, afirmativa, do espaço estético em arquitetura dada a natureza peculiar da sua forma objetiva de manifestação.

Por fim, algumas ressalvas fazem-se necessárias. A primeira delas, refere-se ao fato de que as condições econômicas, políticas, etc. apesar de decisivas e de interferirem na determinação do complexo categorial arquitetônico, só serão abordadas quando efetivamente tangenciarem nosso estudo posto que esse trabalho tem seu foco nas categorias filosóficas envolvidas na determinação do espaço estético arquitetônico.

A segunda delas, é a ressalva segundo a qual não almejamos pretensiosamente estabelecer um tratado universal e atemporal de arquitetura, mesmo porque seria contraditório aos próprios fundamentos dos quais nos valem; mas sim, nossa intenção tem como objetivo formalizar um horizonte de estudos sob orientação ontológica e materialista com a intenção de traçar as linhas gerais do que peculiariza o complexo categorial de interesse específico dessa tese.

A terceira, e última, é que somente com o passar do tempo, a partir de um ponto futuro, poderemos ter a real dimensão se o que defendemos nesse trabalho responde genuinamente a demanda de uma época e ao campo de estudos das Ciências Sociais Aplicadas.

Nesse sentido, apesar da veemente defesa do que apresentamos a seguir, críticas deferidas ao texto que assumam o mesmo rigor segundo o qual ele foi produzido serão de grande valia no sentido da correta avaliação e legitimação do seu conteúdo.

**O COMPLEXO CATEGORIAL ESTÉTICO ARQUITETÔNICO:
O SISTEMA DE MEDIAÇÕES CATEGORIAIS DA ARTE EM LUKÁCS NO INTERIOR DA
PECULIARIDADE DA ARQUITETURA**

PRIMEIRA PARTE

QUESTÕES PRELIMINARES AO ENTENDIMENTO DA ARTE

Nosso objetivo na *Primeira Parte* é identificar as categorias filosóficas da arte de forma geral para que possamos apresentá-las na medida da sua inerência ao nosso objeto de estudo. Passemos, pois, à exposição da síntese dos fundamentos estéticos elaborados por Lukács que nos permitirão compreender a peculiaridade da arquitetura a ser tratada na *Segunda Parte* desta tese.

Capítulo 1 – Elementos gerais do sistema de mediações categoriais do estético como pressuposto ao entendimento da peculiaridade da arquitetura

1.1 A arte como forma de reflexo da realidade

Lukács em sua *Estética* dedica especial atenção a diferença existente entre três formas do reflexo da realidade: o reflexo da vida cotidiana, o reflexo científico e o reflexo estético¹⁸. Sendo a arte uma dessas formas específicas de reflexo, cabe a ela capturar as grandes questões da humanidade, tendo por centro os elementos da objetividade social que perpassaram os processos de formação das individualidades, reproduzi-las em alinhamento a essas determinações e orientar a evocação estética a partir de uma forma específica capaz de traduzir objetivamente o conteúdo pretendido.

as formações estéticas são reflexos da realidade objetiva, e seu valor, sua significação, sua verdade descansam na capacidade que tenham de captar corretamente a realidade, reproduzi-la e evocar nos receptores a imagem da realidade que subjaz a elas mesmas. (LUKÁCS, 1966b, p. 41).

Vale a ressalva que não é nossa intenção recuperar o percurso histórico, os desdobramentos, ou as divergências entre o idealismo filosófico e a teoria do reflexo. Entretanto, duas importantes passagens de Lukács devem ser consideradas.

A primeira refere-se à tripartição do reflexo orientar-se a partir de uma mesma realidade a ser refletida e a segunda refere-se à suposta concepção segundo a qual as categorias possam ser fruto da criação humana em contrapartida ao entendimento materialista de que elas sejam extraídas exclusivamente das determinações materiais concretas. Na primeira delas, diz o autor:

Temos dito em geral que o pensamento cotidiano, a ciência e a arte refletem a mesma realidade objetiva, porém que – segundo os tipos

¹⁸ Há que se ressaltar que Lukács não reduz o reflexo da realidade a essas três formas (LUKÁCS, 1966a, p. 36). Vale considerar que para além do reflexo da vida cotidiana, do reflexo científico, e do reflexo estético existem outras formas como a filosofia, o direito, a política, a ética, a magia e a religião. Entretanto, essas demais formas de reflexo somente serão consideradas na medida da sua relação direta com tema; não sendo o caso de abordá-las nesse contexto.

concretos de objetivos originados na vida social dos homens – o conteúdo e a forma da refiguração podem e tem que resultar distintos. (LUKÁCS, 1966a, p. 57).

Na segunda, complementa Lukács:

o reflexo da mesma realidade suscita a necessidade de trabalhar em todos os campos com as mesmas categorias. Pois, diferentemente do idealismo subjetivo, o materialismo dialético não considera as categorias como resultado de alguma enigmática produtividade do sujeito, senão como formas constantes e gerais da realidade objetiva mesma. O reflexo dessa não pode, portanto, ser adequado mais que se a refiguração na consciência contenha também essas formas como princípios formadores de conteúdo refletido. (LUKÁCS, 1966a, p. 57).

Segundo Lukács, entende-se, em primeiro lugar, que as formas de reflexo se referem à mesma realidade, em segundo lugar, que as categorias são extraídas exclusivamente da objetividade e, por fim, que a captura das legalidades do mundo se dá a partir das mesmas categorias.

De acordo com Lukács, não obstante as formas de reflexo refletirem a mesma realidade sob as mesmas categorias, a forma assumida pela categoria da realidade na consciência sempre se apresenta em conformidade a peculiaridade do reflexo por meio da qual ela é idealmente representada; seja ele relativo ao reflexo da ciência, do cotidiano ou da arte – para nos atermos as formas especialmente consideradas na *Estética* –, seja relativo as demais formas de reflexo existentes. Em outras palavras, a realidade é sempre unitária e capturada a partir das mesmas categorias, contudo sob formas de apreensão dessa realidade a partir de reflexos distintos a depender do complexo sob o qual determinada categoria se apresenta.

a identidade da realidade objetiva que a ciência e a arte refletem cada uma a seu modo, os mesmos fatos, as mesmas formas objetivas, as mesmas determinações etc., cobram em cada campo uma função adequada, de acordo com o método específico de aproximação da realidade que tem cada um deles. (LUKÁCS, 1966b, p. 311).

Diferentemente do reflexo do mundo procedente da vida cotidiana que tem como característica decisiva a imediaticidade entre teoria e prática¹⁹ (LUKÁCS, 1966a, p.44-5), o reflexo da realidade na ciência e na arte se

¹⁹ Vale considerar que a imediaticidade entre teoria e prática é também identificada por Lukács em outras formas do reflexo como as formas procedentes da magia e da religião. (LUKÁCS, 1966a, p. 118-9).

estabelecem, cada um a seu modo, segundo características próprias. Fundamentam-se de forma qualitativamente diversa ao reflexo da cotidianidade, pois implicam o distanciamento da imediaticidade prática característica da vida vivida.

Vale considerar que Lukács salienta que os automatismos da vida cotidiana, em sua origem, foram respostas conscientes a problemas concretos da vida. Uma vez que atuam de forma eficaz, são reproduzidos de maneira quase mecânica, o que levam ao apagamento de seus processos originários. Embora as mediações estejam presentes no plano das relações cotidianas, lidamos na vida vivida apenas com o resultado final do processo que esconde suas relações não aparentes, fazendo com que nesses procedimentos, contraditoriamente, se escondam as mediações que os tornaram possíveis, ao mesmo tempo que se fazem presentes de forma velada e viabilizam as relações sociais.

seria totalmente errado supor que os objetos da atividade cotidiana têm, em si, um caráter objetivo, imediato. Pelo contrário. Eles só existem por causa de um sistema de mediação muito ramificado, multifacetado, complexo, que, no decorrer do desenvolvimento social torna-se cada vez mais complexo e ramificado. Contudo, na medida em que se trata de objetos da vida cotidiana, estes estão prontos e, quando se mostram em seu *ser-aí* e *ser-assim* imediatos, ou seja, tais como são, todo vestígio do sistema de mediação que os produz é apagado. (LUKÁCS, 1966a, p. 45).

Em contrapartida ao reflexo característico da vida cotidiana, as formas do reflexo promovidos pela arte e pela ciência aspiram a generalizações que visam a apreensão da realidade e a ulterior intervenção na objetividade de forma distinta.

Embora a ciência e a arte sejam formas de reflexo da realidade elas guardam diferenças significativas entre si. A ciência ocupa o lugar das formulações que pretendem o conhecimento de viés desantropomorfizado orientado segundo um sistema de conceitos que se traduzem em leis, enquanto a arte se orienta segundo o reflexo antropomorfizado da realidade que se manifesta a partir de um objeto de arte.

Tais generalizações, em seu atributo último, referem-se ao

fundamento de captura da estrutura dinâmica da realidade e formulação consciente do mundo a partir da capacidade investigativa e reprodutiva dessa realidade pelo sujeito com vistas a posterior atuação orientada e consciente no próprio mundo. Entretanto, embora a generalização refira-se, tanto no complexo da ciência quanto no complexo da arte à mesma realidade e reprodução de suas legalidades, a generalização possui características distintas no interior de cada uma dessas esferas.

A generalização que se formula pela ciência, estabelece-se a partir da descoberta de leis que permitem que um caso particular determinado e específico seja vinculado a uma formulação geral, e que as suas conclusões operem segundo a correspondência e verificabilidade constantes no mundo sensível. Dessa forma, o caso particular é subsumido ao processo de construção de uma generalização e, em certa medida, se “dissolve nesse processo”. Vale elucidar que a afirmativa de que o caso particular na ciência se “dissolve no processo” de formulação do conhecimento refere-se à condição desse tipo de reflexo não se constituir como um “mundo próprio” como no caso do reflexo estético.

A ciência tem que proceder concreta e realmente, e a lógica tem que seguir avançando no descobrimento das mais abrangentes conexões formais, se é que pretendem aproximar-se intelectualmente à dialética objetiva da realidade. (LUKÁCS, 1966b, p. 310).

Com vistas às mais abrangentes conexões entre o caso particular e sua formulação geral, o reflexo científico almeja, a partir de um critério direto de verificabilidade entre o fenômeno e a sua lei correspondente, a construção do conhecimento de determinado fenômeno mediante a elaboração de um conjunto de leis; um sistema de conceitos.

Seus fundamentos são elementos e conexões da realidade objetiva mesma, cuja elaboração abstrativa, que é a criação de um tal meio homogêneo, consiste antes de tudo em desvincular o que objetivamente existe de todo modo de consideração carregado de tendências antropomorfizadoras vinculadas à subjetividade. Por isso esse meio homogêneo da ciência consta de elementos e vinculações dos mesmos, legalidades etc. que expressam a objetividade alcançável em cada caso. A verdadeira objetividade está, como é natural, submetida a um constante controle da realidade. (LUKÁCS, 1966b, p. 320-1).

A formulação desse sistema de conceitos e conjunto de leis deve

responder única e exclusivamente à tradução mais aproximada possível da lógica e da estrutura interna do fenômeno com vistas ao conhecimento das leis da natureza, estando o comportamento subjetivista afastado dessa esfera.

A essência da atitude científica é, na verdade, o abandono de preconceitos pessoais e a subordinação de preferências e aversões pessoais. (...) A atitude científica se nota pelo hábito de formar juízos sobre os fatos, sem sujeitá-los aos sentimentos pessoais. (CHILDE, 1971, p. 20).

A partir da isenção subjetiva pressuposta às práticas das ciências fixa-se o reflexo do mundo de caráter desantropomorfizador. Nas palavras de Lukács: “a tendência científica desantropomorfizadora (...) tem, entre outras, também a função de suprimir as separações ou delimitações que não procedem do *em-si*, mas sim dos modos de comportamento da subjetividade humana.” (LUKÁCS, 1966b, p. 331). Estabelece-se, assim, a generalização na ciência por meio da desantropomorfização.

a imagem objetiva do mundo que traça a ciência não segue – diretamente – nenhuma exigência de ação ou conduta determinadas, de um modo de comportamento previamente definido. Certo que o conhecimento do mundo externo é o fundamento teórico de toda ação. Esta nasce também (em seus motivos objetivos) das leis e tendências da realidade; porém quando esses motivos se expõem cientificamente, sua essência assim reconhecida não pode apresentar nenhuma ameaça imediata à ação do indivíduo. (...) O conhecimento científico serve, simplesmente, para superar todas as consequências subjetivas imediatas e *a priori*, para mover os homens a operar sobre a base de uma consideração objetiva e sem prejuízos dos fatos e das conexões entre eles. (LUKÁCS, 1966a, p. 139-40).

O reflexo desantropomorfizador do mundo não deve, portanto, considerar as impressões que o sujeito possa vir a ter do objeto. Na matemática, na física, química etc. nem ao menos se levanta a hipótese acerca das impressões subjetivas sobre fenômenos como a gravidade, o peso, a quantidade, a proporção, o resultado das reações químicas e desses fenômenos traduzidos em suas leis. No reflexo desantropomorfizado procura-se excluir as impressões e as interferências subjetivas no processo de construção do conhecimento, fazendo com que a objetividade permaneça preservada no caminho entre a realidade e a sua formulação ideal.

O reflexo científico é, como sabemos, um reflexo desantropomorfizador, o qual impõe ao seu meio homogêneo uma objetividade correspondente a essa atitude; a eficácia desse meio e

sua natureza essencial estão determinadas pela estrutura do objeto de cada caso. (LUKÁCS, 1966b, p. 322).

Entretanto, enquanto na ciência se busca o conhecimento do *em-si* da objetividade de forma desantropomorfizada com vistas a tradução da realidade em uma abstração conceitual – um sistema de leis, fórmulas etc. –, a generalização no estético se orienta de forma distinta.

Esse tipo de reflexo, o reflexo estético, se apresenta como a síntese de processos humanos levados em consideração tanto na sua lógica quanto na sua contradição histórica – disputas intersubjetivas, progressos e retrocessos sociais –, diferenciando-se qualitativamente das competências científicas no sentido da forma e do objetivo do reflexo.

como o objeto do reflexo estético é o mundo do homem, as relações entre os homens e a de todos eles com a natureza, a estrutura e a diferenciação do meio homogêneo têm que ser nesse caso muito diversa. O objeto desse reflexo tem que se apresentar, de fato, não somente tal como é *em-si*, mas também como momento da interação entre a sociedade e a natureza, seus fundamentos e suas consequências na sociedade. Na mera objetivação dos objetos já está contida, pois, a relação humana com eles, a reação humana a eles. (LUKÁCS, 1966b, p. 322).

Na arte, as formas objetivas de reflexo da objetividade social não pretendem uma formulação geral de conhecimento, mas sim, cada obra em sua particularidade realiza um reflexo concentrado e intensificado da realidade a partir de um meio homogêneo específico.

Vale evidenciar que para Lukács o meio homogêneo de determinada peculiaridade estética é o meio a partir do qual se traduz a realidade extensiva – a realidade *em-si* –, em uma realidade intensiva; um objeto de arte. Essa objetividade, para que seja admitida como verdadeiramente estética, deve conter os traços essenciais da objetividade social de uma época e, a partir de uma forma que traduza esse conteúdo, orientar a evocação estética.

cada obra de arte converte em fundamento da totalidade intensiva refigurada as determinações que são decisivas para determinado aspecto do mundo. Desse modo é cada obra de arte uma refiguração do mundo inteiro visto de um importante ponto de vista humano; sua totalidade e a das determinações que a subjazem não é pois primariamente uma totalidade formal, mas sim de conteúdo; porém essa não pode conseguir uma objetividade caso não se faça estética, ou seja, caso não se realize no mundo das formas que a evoca. (LUKÁCS, 1966b, p. 332).

Nesse sentido, evidencia-se que o “mundo” próprio de cada obra não se vincula a uma formulação lógico-conceitual, mas sim, cada obra em sua especificidade se orienta ao reflexo de uma determinada parcela da realidade; se manifesta como o reflexo intensivo de uma realidade extensiva.

Especificamente na arte, o reflexo da realidade opera a partir da “criação de um mundo” que se manifesta sob uma forma específica como a literatura, a música, a pintura, a arquitetura, a escultura etc.

nasce na obra de arte um “mundo” que é, por uma parte, diverso, em sua forma aparential, da realidade existente (e cientificamente reconhecida), e com uma diversidade qualitativa, principal, entretanto, por outra parte, conserva a estrutura essencial do mundo e sua construção categorial; o “mundo” da obra opera simplesmente no mundo um reagrupamento, uma tal mudança funcional, que este se faz adequado à capacidade receptiva do homem, às suas necessidades vivenciais. (LUKÁCS, 1966b, p. 515-6).

Diferentemente do reflexo desantropomorfizado que busca a tradução do *em-si* das coisas em um sistema de leis e conceitos – a objetividade preservada da ciência –, a arte reflete a realidade objetiva a partir de uma forma especificamente criada pela subjetividade humana de maneira que o objeto estético apresenta, necessariamente, o *em-si* das coisas permeado pela subjetividade.

essa vinculação objetiva de tudo com tudo é também vinculativa para o reflexo estético como estrutura do seu objeto. Porém seu objeto não é simplesmente, como sabemos, o *ser-em-si* do mundo, mas sim o *ser-em-si* do mundo do homem (...) ou seja, o *ser-em-si* de um mundo no qual as marcas da atividade humana aparecem objetivadas, convertidas em objetos, porém de tal modo que essa sua objetividade, sem suprimir-se se refere de novo ao homem. (LUKÁCS, 1966b, p. 331).

Na medida em que o reflexo da realidade é permeado pela subjetividade, a arte opera a transformação das categorias objetivas. As categorias não se apresentam em seu *em-si* tal qual se manifestam na realidade mesma, tampouco segundo os pressupostos da ciência; mas sim, as categorias se objetivam em formas de arte permeadas pela subjetividade. São as categorias da realidade apreendidas sob a forma do reflexo estético; as categorias da realidade se antropomorfizam.

A arte opera a transformação das categorias objetivas em categorias

estéticas a partir de determinado meio homogêneo específico onde as categorias da realidade, transformadas esteticamente, se manifestam. A mimese da realidade no interior do complexo da arte “transforma” a categoria objetiva – sem que essa perca suas determinações essenciais – em categoria permeada pela subjetividade humana.

ao mesmo tempo que as situações objetivas recebem a forma de umas mesmas categorias, estas experimentam nas diversas esferas uma alteração do seu modo aparential – agrupamento, abreviação ou desenvolvimento, relação proporcional com outras categorias etc. A transformação imposta pelo meio homogêneo no reflexo estético da realidade tem pois que referir-se a essas categorias, e até de um modo essencial. Esse ato é, por sua natureza, formal à primeira vista. Porém somente no sentido mais imediato e geral. Pois suas consequências para o desenvolvimento concreto no meio homogêneo são, esteticamente vistas, de caráter de conteúdo: a específica conformação por meio dessas categorias, de função em certo sentido transformada, é o que dá origem ao conteúdo artístico, e a conformação deste é precisamente a tarefa do processo de conformação artística. (LUKÁCS, 1966b, p. 368).

Considerada a subjetividade humana no reflexo, as categorias objetivas passam a operar na relação com o indivíduo a partir da mimese da realidade. A objetividade criada a partir dessa mimese – o objeto estético – orienta a evocação dos sentidos e pensamentos humanos à recepção e vivência de determinados conteúdos fundamentais da objetividade social com vistas a apreensão das questões essenciais do desdobramento do gênero em épocas determinadas, diferenciando-se de outras formas de reflexo.

Nesse sentido, a arte se estabelece enquanto uma capacidade humana de reflexo distinta da ciência, da filosofia, da vida cotidiana, da política, do direito, ou de qualquer outra forma de espelhamento, pois distancia-se de formulações lógico-conceituais; porquanto de um caráter cognitivo que a obra de arte não contém.

Seria um erro, entretanto, interpretar a mimese lukácsiana como uma legitimação em favor da ideia do caráter eminentemente cognitivo das obras de arte, limitando sua função à de reproduzir uma realidade transcendente. Uma página da *Estética* levanta, com acuidade, a questão de saber se é legítimo identificar a arte a qualquer forma de conhecimento, e a resposta do autor é categoricamente negativa: assimilar a atividade estética a uma atividade cognitiva significa, na visão de Lukács, abstrair a capacidade da arte de evocar experiências que escapam da apreensão lógico-conceitual e, portanto, da atividade cognitiva propriamente dita. Ele tem o cuidado de especificar que o mundo das paixões, que fornece a matéria das obras de arte, nem

sempre está acompanhado da presença da consciência de si, que pode ser uma presença aleatória ou intermitente, mas que o processo de criação artística só começa quando o lugar escondido nas profundezas da subjetividade se transforma em um poder sintético dominante, que reorganiza os dados da experiência com vistas a sua própria objetivação: pode ser chamado de *Weltgefühl*, um sentimento do mundo, que, segundo Lukács, deve ser considerado o princípio configurador do “mundo” da obra de arte. (TERTULIAN, 2023, p. 335- 6).

A arte é, portanto, uma forma de reflexo da realidade voltada para a interioridade do indivíduo, suas emoções, percepções e pensamentos. A arte refere-se sempre ao que é especificamente humano – à integralidade humana razão + sentidos –; ou seja, ao conjunto ampliado de determinações que escapam a um sistema conceitual que podem ser traduzidos em leis.

É nesse sentido que a arte transcende o aspecto cognitivo, pois nas experiências que retrata estão presentes as emoções, os sentimentos e os pensamentos experimentados pelos homens ao longo do seu processo de autoprodução.

A dimensão humana refletida nas obras estéticas representa, em síntese, as experiências sócio-históricas, incorporando seus aspectos universais nos quais coexistem a interioridade dos indivíduos e a exterioridade social. Segundo Lukács, a arte é capaz de registrar esse processo e, mediante um objeto de arte que oriente a evocação estética, transformar a subjetividade humana.

Aqui a arte alcança sua “utilidade”²⁰. A objetividade estética, por meio da orientação evocativa intrínseca a ela, toca nos homens – em sua sensibilidade e racionalidade – e desvela percepções do mundo antes ignoradas. Tal conteúdo torna-se evidente ao receptor estético e sua mera particularidade é incitada a perceber-se frente as determinações objetivas essenciais do desdobramento da autoconsciência do gênero.

²⁰ Utilizamos a palavra “utilidade” entre aspas para evidenciar que, para Lukács (2013), a arte não cumpre um papel de utilidade prática; ou seja, não pretende alterações diretas da realidade. Para ele, a arte é considerada um pôr teleológico puro no interior do pôr teleológico secundário. Para tanto, ver o Capítulo 3 de título *O ideal e a ideologia* (LUKÁCS, 2013, p. 355-575) do livro *Para uma ontologia do ser social II* (LUKÁCS, 2013). Segundo Lukács: “o pôr artístico não está direcionado para fins imediatos, prático-reais”. (LUKÁCS, 2013, p.544).

Nesse momento, o indivíduo preso em si mesmo, em sua singularidade, vê-se diante da possibilidade de elevar-se em sua consciência aos elementos essenciais e decisivos que remetem ao que a humanidade em seu curso histórico foi capaz de conceber e, assim, *mudar de vida*. Segundo Lukács, a arte, nesse sentido, é capaz de “transformar”, elevar qualitativamente, a subjetividade e cumprir sua missão social.

As diferenças apontadas entre as diversas formas de reflexo da realidade consideradas por Lukács em sua *Estética* peculiarizam cada uma delas e tornam específicas suas competências e objetivos. A exposição dos diferentes tipos de reflexo da realidade não se limita, pois, à mera contraposição entre suas formas ou a simples comparação entre suas especificidades.

Recorremos a essa concepção lukácsiana, pois ela nos permite compreender que a diferenciação – e complementação –, estabelecida entre as formas do reflexo científico e do reflexo artístico será de decisiva importância ao entendimento da peculiaridade estética da arquitetura na medida em que no interior desse complexo estão presentes, simultaneamente, essas formas de reflexo da realidade – o reflexo desantropomorfizado e o reflexo antropomorfizado – ambos componentes da unidade espacial arquitetônica como veremos no Capítulo 3 dessa tese.

1.2 Da arte em geral ou da inerência da arte

Certo de não ser nossa pretensão reconstruir todo o conjunto de determinações e questões tratadas por Lukács em sua *Estética*, o que pretendemos – e a tal tarefa nos limitaremos – é identificar e apresentar as categorias estéticas presentes no meio homogêneo específico da arquitetura a partir do sistema de mediações categoriais da arte tal como estabelecido por ele. Para tanto, cumpre demonstrar como as categorias da arte encontram-se articuladas a esse meio homogêneo específico.

Tal proposição coloca uma pergunta fundamental ao problema do tratamento das categorias estéticas próprias da arquitetura: como identificar e

compreender a articulação das categorias de um sistema de mediações categoriais do estético no complexo particular que pretendemos analisar?

O tratamento dessa questão aparece desenvolvido por meio da crítica que o autor realiza à forma pela qual o pensamento idealista lidou com esse problema²¹. Para Lukács, não se trata de partir de uma formulação que postula a ideia de arte em geral – um princípio estético ideal e unitário – que se expressaria de maneira fragmentária em cada gênero artístico específico como a pintura, literatura, arquitetura etc. Nessa medida, cada uma das formas de arte seria tão somente a expressão particular da universalidade da arte em geral que conteria em si os elementos fundamentais de um suposto princípio estético abstrato.

A pluralidade das artes não é nenhum resultado da diferenciação de um princípio estético unitário (ou da ideia estética, como diriam os filósofos idealistas); melhor dizendo, o fato originário do estético, e o princípio estético não pode conquistar-se – intelectualmente, não ao nível do imediatamente estético – mais que levando à consciência filosoficamente o que existe em comum àqueles meios homogêneos. (LUKÁCS, 1966b, p. 144).

Assim como, também segundo o pensamento lukácsiano, seria equivocada a concepção inversa de que as diversas artes em suas peculiaridades – os distintos meios homogêneos – operariam isoladamente e se isentariam a qualquer entendimento e relação com a “arte de maneira geral”.

A concepção dialético-materialista tem que romper igualmente com ambos extremos metafísicos, tanto a dedução apriorística das artes particulares a partir de uma suposta fonte originária, da “essência” do homem, quanto com o rígido isolamento delas, para poder entender

²¹ A crítica ao pensamento idealista que se apresenta em evidência no *Prólogo da Estética* de Lukács (LUKÁCS, 1966a, p. 11-31) permeia sua obra como um todo. Não por uma questão protocolar a que o autor recorra como contraponto ao seu pensamento materialista, mas sim afim de evidenciar a relevância de se tratar as categorias em seu processo de gênese e desdobramento com vistas a determinação do reflexo da realidade. Nesse sentido diz o autor: “separar a investigação histórica genética da análise filosófica do fenômeno surgido em cada caso daria lugar, se o fizesse com pretensão metodológica, a uma deformação dos fatos verdadeiros. A verdadeira estrutura categorial de cada fenômeno está vinculada de modo mais íntimo com sua gênese; só é possível mostrar, de um modo completo e em sua proporcionalidade correta a estrutura categorial, caso vincule-se organicamente a análise temática com a aclaração genética. /.../ Essa metodologia se transforma também em concepção de mundo porque supõe uma ruptura radical com todas as concepções que veem na arte, no comportamento artístico, algo ideal, supra histórico ou, pelo menos pertencente ontológica ou antropologicamente a “ideia” do homem. Do mesmo modo que o trabalho, que a ciência e que todas as atividades sociais do homem, a arte é um produto da evolução social, do homem que se faz homem mediante seu trabalho.” (LUKÁCS, 1966a, p. 24).

corretamente o fenômeno real do estético e seu devir e em sua essência. (LUKÁCS, 1966a, p. 244).

Para Lukács, o reflexo estético da realidade se estabelece de forma distinta às dicotômicas hipóteses abstratas anteriores. Para ele, em cada meio homogêneo específico – que se conforma em determinação de reflexão²² entre sua forma/conteúdo – estão inerentes as categorias da arte que compõem a objetividade estética.

Isso significa que no meio homogêneo de cada arte se encontra, contraditoriamente, uma articulação geral e ao mesmo tempo uma interrelação reflexiva própria das categorias do estético, constituindo um complexo particular, tanto no que diz respeito à forma quanto no que se refere ao conteúdo estético. Nesse sentido, em cada uma das artes – nos peculiares meios homogêneos –, tem-se os elementos gerais do estético que lhe são inerentes, mas que operam de forma distinta no interior de cada meio homogêneo específico.

O entendimento diverso a essa proposição rompe com a concepção de arte como uma unidade dialética entre forma e conteúdo. Para Lukács, a forma não faz remissão a algum conteúdo que está para além dela mesma. O conteúdo está na própria forma; consubstanciado na objetividade estética. Forma e conteúdo determinam-se reciprocamente e se apresentam de maneira imediata no reflexo estético. Em referência a Hegel, diz Lukács:

Hegel descreveu corretamente do seguinte modo a relação entre a forma e o conteúdo que aqui nos interessa: “Em si se encontra aqui a relação absoluta do conteúdo e a forma, a saber, a mutação de um no outro, de tal modo que o conteúdo não é senão a mutação da forma em conteúdo, e a forma nada senão a mutação de conteúdo em forma” (Hegel, *apud* Lukács, 1966b, p. 52).

A concepção abstrata de que a ideia de arte se manifestaria em diversas formas distintas, ou o contrário, que o conjunto das diversas formas de

²² A “determinação de reflexão” é uma condição segundo a qual categorias ou processos se influenciam de maneira recíproca na sua constituição e entendimento, de forma que é necessária a compreensão simultânea dos componentes integrantes do processo. Acerca das determinações reflexivas, assim Chasin se manifesta: “Quanto às determinações reflexivas, basta sublinhar que se trata, obviamente, de uma figura que se manifesta no interior do processo de articulação, quando o foco recai em pares ou conjunto de categorias cuja conexão é indissociável, de tal modo que a apreensão efetiva de cada um de seus membros depende da apreensão recíproca dos outros.” (CHASIN, 2009, p. 135).

arte teriam autonomia absoluta, criaria a possibilidade de entendimento autônomo entre conteúdo e forma, fazendo com que um mesmo conteúdo pudesse se manifestar indistintamente em formas artísticas específicas e ser concebido independentemente – extrinsecamente – à forma que o permite objetividade. Sob essa condição, a forma estética seria mera expressão particular de um conteúdo extrínseco e não um campo de determinações formais que condiciona a existência do próprio conteúdo.

A concepção da inerência das categorias estéticas em distintos meios homogêneos em contraposição ao entendimento que pressupõe a participação dessas categorias apenas à uma ideia abstrata do estético ou uma suposta autonomia plena das artes, permite compreender e evidenciar o comportamento das categorias da arte no interior do complexo da arquitetura. Ou seja, a categoria da inerência permite, de maneira geral, o entendimento das categorias da arte no interior de distintos meios homogêneos peculiares e, de maneira específica ao nosso estudo, apreender o comportamento das categorias do estético no interior das conformações arquitetônicas.

Para tanto, cumpre analisar as categorias e as determinações que estabelecem a diferença específica do espaço estético arquitetônico frente às demais artes condicionadas pela sua forma particular de manifestação. Em outras palavras, analisar a peculiaridade do seu meio homogêneo.

1.3 A peculiaridade do estético: da orientação à receptividade estética

Para se compreender a peculiaridade do reflexo estético no interior do complexo arquitetônico em específico, pressupõe-se a compreensão de uma série de categorias da arte tratadas por Lukács em sua *Estética*.

Na medida da compreensão específica da peculiaridade estética a qual nos propomos, nos cabe destacar os elementos gerais do sistema de mediações categoriais da arte que fundamentam a compreensão desse complexo para que, ulteriormente, viabilize-se a análise e compreensão do comportamento das categorias estéticas quando inerentes ao meio homogêneo

da arquitetura.

Para tanto, mencionamos a tripartição do reflexo da realidade presente na *Estética* e o entendimento lukácsiano da arte como uma das formas de reflexo do mundo que se dá mediante a criação de uma objetividade especificamente a esse fim; evidenciamos a diferença específica do reflexo estético frente ao reflexo antropomorfizado próprio das relações imediatas do cotidiano e também sua distinção frente ao reflexo desantropomorfizado estabelecido pela ciência que se dá segundo um sistema de leis; e destacamos a relevância de se entender a arte segundo uma determinação de reflexão entre forma e conteúdo sob pena de recairmos em entendimento idealista segundo o qual os conteúdos se estabeleceriam extrinsecamente à forma e se manifestariam indistintamente nas diversas formas de arte.

Apresentados tais pressupostos essenciais do estético, cumpre à essa altura expor a síntese das categorias que operam no interior desse complexo para que seja possível o entendimento da arte e sua relação com a subjetividade orientadora/receptora da evocação estética.

Para Lukács, em última instância, a arte é uma forma de reflexo da realidade que tem como centro captar as questões essenciais do desdobramento do gênero em épocas determinadas – a autoconsciência da humanidade – e manifestá-las em uma objetividade – um objeto de arte –, a fim de orientar a evocação de sentimentos e pensamentos humanos com vistas a desvelar processos que na vida cotidiana se manifestam de forma fetichizada.

Entretanto, a forma estética desdobrada que cumpre tais tarefas nem sempre existiu, mas sim, possui seus fundamentos em raízes bem mais simples que, em sua origem, se misturavam à natureza mimética da magia e da religião na medida que operavam segundo o mesmo princípio, o princípio antropomorfizador, que orientava a evocação dos sentidos e emoções humanas. Diz Lukács do princípio antropomorfizador:

Este princípio, considerado de um modo geral e abstrato, é precisamente o que existe de comum entre a arte e a magia, e logo entre a arte e a religião, ainda que, por seu conteúdo último, seja diverso e até contraposto a ambos. (LUKÁCS, 1966b, p. 35).

Contudo, gradualmente no curso da história os conteúdos específicos ao complexo estético se desvincularam dos conteúdos referentes aos complexos da magia e da religião, tendo o primeiro – o estético – um caráter ceterior e mimético do próprio mundo, enquanto os demais – mágico e religioso – um caráter transcendente de pressuposta influência direta na matéria.

é essencial ao estético conceber a reprodução refletida da realidade precisamente como reflexo, enquanto a magia e a religião atribuem realidade objetiva ao sistema de seus reflexos e exigem a fé correspondente. (LUKÁCS, 1966b, p. 40).

Distingue-se, assim, o conteúdo da arte frente aos demais. Mediante a subjetividade que captura as grandes questões humanas, as concentra e intensifica conformando o conteúdo a ser traduzido em objeto de arte, essa forma objetiva de objetividade social agora é capaz de incitar determinados sentimentos, emoções e pensamentos no receptor mediante conteúdo intrínseco ao objeto retirado da própria realidade pelo artista.

as formações estéticas são reflexos da realidade objetiva, e seu valor, sua significação, sua verdade descansam na capacidade que tenham de captar corretamente a realidade, reproduzi-la e evocar nos receptores a imagem da realidade que subjazem a elas mesmas. (LUKÁCS, 1966b, p. 41).

Vale ressaltar que Lukács deixa clara sua ideia acerca da ação da subjetividade orientada ao estético. Para ele, a subjetividade estética não se refere exclusivamente ao sujeito em sua singular particularidade (*Partikularität*), mas sim, ao complexo processo de interação entre essa particularidade com o mundo e com o universal humano a que pertence, formando, em segunda instância, uma nova particularidade (*Besonderheit*²³).

²³ Para Lukács, a particularidade é o singular que contém em si o universal. Nesse sentido a obra de arte é sempre a representação singular – de factuais singulares – que contém em si a universalidade ao representar aspectos essenciais atinentes ao desdobramento da autoconsciência do gênero humano. As categorias filosóficas do *singular, universal e particular* aparecem especificamente desenvolvidas no Capítulo 12 da *Estética* lukácsiana. (LUKÁCS, 1966a, p.199-275). Para além, o próprio Lukács nesse capítulo remete à discussão detalhada do assunto presente no livro *Introdução a uma Estética Marxista: sobre a categoria da particularidade* (LUKÁCS, 1978) nos capítulos 1 a 4. Em *Nota de Revisão* da versão em língua portuguesa do primeiro volume da *Estética* (LUKÁCS, 2023), assim Fortes as define: “Ambas correspondem ao termo “particularidade” no português. Porém, Lukács as utiliza em sentido distinto. *Besonderheit* corresponde à categoria da tríade frequente na tradição filosófica “universalidade, particularidade e singularidade”, enquanto *Partikularität* possui o sentido de parte, de delimitado, ou mesmo de interesses particulares. Nessa última acepção, por exemplo, a *Partikularität* dos indivíduos, corresponde ao indivíduo isolado, preso a si mesmo, em sua

A subjetividade estética refere-se, pois, à subjetividade humana – ao “ser social geral de um período²⁴” (LUKÁCS, 1966d, p. 122) – e não às subjetividades em suas manifestações meramente particulares (*Partikularität*).

o artisticamente conformado se libera da individualidade meramente particular e, com ele, da satisfação prático-fática da necessidade, imanente ou transcendente, porém sem perder o caráter da vivencialidade individual e imediata. Ainda mais: esse tipo de generalização tem precisamente a tendência a fortalecer e aprofundar esse traço. Pois, preservando a individualidade no objeto e em sua recepção, destaca o genérico e supera desse modo a mera particularidade. (LUKÁCS, 1966a, p. 255).

Segundo Lukács, o artista aliena-se no mundo com vistas a apreensão das grandes questões da humanidade tendo por centro os elementos da objetividade social que perpassaram os processos de formação das individualidades. Em outras palavras, no movimento de alienação o criador captura, isento às suas impressões pessoais, os sentimentos, as emoções, os pensamentos e, mediante a um objeto de arte, retrata a dimensão histórica – o processo de desdobramento do ser social – que se colocou frente ao processo de individuação humana.

Esse movimento – alienação – implica a suspensão de sua própria subjetividade, suas convicções pessoais, opiniões e valores, o que permite que ele ascenda aos elementos subjetivos centrais que caracterizam a generidade humana de dada época e alcance o conteúdo essencial a ser consubstanciado. A ação contrária a esse entendimento sugere o subjetivismo tão comum na esfera artística de nossos dias.

a subjetividade tem que superar-se a si mesma até a plena desapareção, para ser um espelho no qual apareçam sem falsear todas as determinações importantes do objeto, e tem que intensificar-se simultaneamente no interior até o extremo, se é que a refiguração não deva seja rígida e morta. (LUKÁCS, 1966b, p. 468).

O conteúdo assim concebido – isento de subjetivismos – reflete, em essencialidade, os traços propriamente típicos de determinada conjuntura histórico-social e estabelece, por tocar em questões fundamentais aos homens,

cotidianidade.” (FORTES, 2023, p. 140).

²⁴ A terminologia “ser social geral de um período” utilizada por Lukács pode ser entendida como o conjunto de capacidades, atributos, conflitos que foram as tendências do complexo geral da formação das subjetividades em dada época.

o que deve consubstanciar-se em forma e orientar a evocação estética.

A tendência à desaparecimento da subjetividade em sua alienação, em sua entrega à objetividade *entitativa-em-si* dos objetos, está destinada a descobrir e dar sentido ao que é importante em cada caso para a humanidade no mundo dos objetos. E como o fundamento disso é o *em-si* dos objetos, independentemente da consciência, resulta imprescindível para a recepção estética do mundo externo a percepção mais exata e total que seja possível do mesmo. (LUKÁCS, 1966b, p. 237).

Vale considerar que, para Lukács, assim como é necessária a anulação da subjetividade do criador (*Partikularität*) no movimento de alienação com vistas à captura das determinações essenciais de conteúdo e reflexo dos traços fundamentais da objetividade social, a obra de arte em sua forma objetiva também não pode se render, ou reduzir-se, a aspectos fortuitos ou insignificantes da realidade. Nesse sentido, a objetividade estética deve eliminar da sua composição toda determinação eventual, secundária, desnecessária, que aponte a determinações inessenciais.

Se a obra de arte há de ser uma totalidade intensiva das determinações essenciais que resultam do aspecto do meio homogêneo, é imprescindível eliminar da reprodução da realidade esteticamente refletida, orientada a uma totalidade intensiva, todas as conexões casuais, periféricas, fugazes, cujas complicadas interações constituem na vida a linha tendencial das necessidades. O jogo combinado de acentuações e eliminações é o único que pode fazer da formação estética isolada, limitada pelo conteúdo e pela forma, um “mundo” em algum sentido. (LUKÁCS, 1966b, p. 351).

A arte acaba por refletir, em essência, o conteúdo historicamente determinado da sociabilidade humana. O objeto de arte manifesta, em sua forma, a síntese de contradições, processos e disputas intersubjetivas reveladas em seus traços essenciais no que Lukács descreve segundo a categoria do típico.

A necessidade de caracterização individual – tanto na vida quanto em seu reflexo – não aparece senão com os conflitos nascidos das relações entre os indivíduos e a sociedade, ou seja, em um período posterior, subsequente à dissolução do comunismo primitivo. /.../ pode seguir-se nesse contexto a origem de uma categoria fundamental da estética: a categoria do típico. Aquela concentração dos fatos da vida no reflexo que, como temos visto, é já separável da mimese puramente mágica, não pode ser eficaz senão pelos acontecimentos e as reações que se selecionam e agrupam de acordo com os momentos da vida que os homens são capazes de perceber imediatamente como reproduções das correspondentes partes de sua existência. (LUKÁCS, 1966b, p. 55-6).

As múltiplas possibilidades de relações entre o sujeito, o mundo e as

artes – desde as intenções mais particulares e individuais até as formulações mais substantivas e universais do gênero humano –, concentram-se e intensificam-se em uma unidade resultante desse jogo contraditório de forças que se manifesta em objetividade estética.

Pois por causa da multiplicidade das relações do sujeito com o mundo e com a arte, por causa das diferenças de nível – desde a mera particularidade até a consciência do gênero humano, por causa da principal pluralidade das artes – a qual, por sua natureza, não é só uma diferença de forma nem tão somente do material da matéria, senão, inseparavelmente das leis especiais desta, também uma pluralidade de conteúdo estético, da concepção do mundo, da forma –, por causa do condicionamento histórico-social de cada pôr artístico – que assume na consumação da obra sua própria gênese histórica e a importância desta para a evolução do gênero humano –, por causa de tudo isso se produz em toda obra relevante uma peculiar e única unidade das contraposições mais importantes em cada caso. (LUKÁCS, 1966b, p. 355).

O típico a ser figurado em determinada forma de arte revela a superação (*Aufhebung*²⁵) dessas contradições que não se universalizam, tampouco se peculiarizam, nos diversos gêneros artísticos.

A unidade que assim se produz – a mais íntima e orgânica que conhece a consciência humana – é em si mesma, como demonstrado, de caráter contraditório: é uma unidade de contraposições cujos membros

²⁵ A “superação” (*Aufhebung*), está na base do conceito de dialética hegeliana e pressupõe a noção de que está no movimento a condição de dinamismo em que cada etapa não é somente cancelada, mas é também preservada e elevada a um patamar superior. Ou seja, para cada etapa em relação a outra a essência permanece preservada, apesar do necessário momento de cancelamento e elevação a outro nível. Hegel ilustra esse conceito no *Prefácio da Fenomenologia do Espírito* com o exemplo da rosa que enquanto botão necessariamente desaparece no desabrochar da flor, até mesmo o nega, da mesma maneira que o fruto se faz parecer como a verdade no lugar da flor. Diz Hegel: “O botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta; do mesmo modo que o fruto faz a flor parecer um falso *ser-á* da planta, pondo-se como sua verdade em lugar da flor: essas formas não só se distinguem, mas também se repelem como incompatíveis entre si. Porém, ao mesmo tempo, sua natureza fluida faz delas momentos da unidade orgânica, na qual, longe de se contradizerem, todos são igualmente necessários. E essa igual necessidade que constitui unicamente a vida do todo.” (HEGEL, 1992, p. 22). Vale considerar que embora a categoria da superação utilizada por Lukács no reflexo estético mantenha relação direta com a categoria hegeliana, para ele, Lukács, a arte mantém sua objetividade independentemente da apreensão por parte da consciência. Contém na forma o conteúdo e, precisamente por isso, pode trazer em si a memória do desdobramento da autoconsciência da humanidade. Já em Hegel, diferentemente de Lukács, a superação implica a dissolução da objetividade. A objetividade é tão somente um momento necessário da passagem da consciência à autoconsciência; nesse sentido ela é dissolvida no instante em que o saber se torna absoluto. Em *Nota de Revisão* da versão em língua portuguesa do primeiro volume da *Estética* (LUKÁCS, 2023), assim Fortes se manifesta acerca do termo: “*Aufhebung* foi traduzido por “superação”, evitando o uso, comum entre os hegelianos, do neologismo “suprassunção”. Essa opção traria problemas, pois significaria hegelianizar o pensamento de Lukács, forçando uma aproximação exagerada, conferindo a seu pensamento a atmosfera de desdobramentos diretos das reflexões de Hegel.” (FORTES, 2023, p. 139).

se excluem, e a mesma contraposição se preserva nela. (LUKÁCS, 1966b, p. 354).

O meio homogêneo, por sua vez, é a forma pela qual tal intensificação e concentração de conteúdo assume figuração estética e traduz, em síntese, a resultante dessas contradições. Por eliminar da sua mimese as determinações inessenciais da realidade e apresentar em sua forma a essencialidade do conteúdo capturado no movimento de alienação do artista à objetividade, no reflexo estético, e somente nele, a forma em aparência revela de imediato seu conteúdo em essência ao receptor, quando a objetividade estética retroage sobre ele.

por estar toda negação que se apresenta nesse campo essencialmente vinculada de modo dialético com os pores conformados (...) se produz um sistema de momentos exclusivamente essenciais, algo que na vida mesma não pode produzir-se por razões de princípio e que, sem dúvida, diz sobre a vida o mais essencial. (LUKÁCS, 1966b, p. 351).

Vale considerar que para Lukács, o movimento de alienação não se limita à captura das determinações da objetividade social realizada pelo artista no ato da criação, assim como o movimento de retroação²⁶ (*Rücknahme*) não se restringe a consequente recepção desse conteúdo no ato da fruição estética. Segundo o pensamento lukácsiano, alienação e retroação²⁷ estão presentes tanto no ato da criação quanto no momento da recepção da arte.

No ato criativo, o artista aliena-se no mundo com vistas à captura do conteúdo que remete ao desenvolvimento da autoconsciência do gênero; o que Lukács entende como sendo o conteúdo estético. Nesse movimento, a apreensão do criador é fruto da retroação da objetividade sobre ele. É quando o artista captura as questões essenciais das individuações de determinada época.

No ato receptivo ocorre algo semelhante, porém trata-se aqui da alienação de si – do fruidor – para a vivência receptiva da obra de arte. Assim como no ato criativo o artista aliena-se no mundo desfazendo-se da sua

²⁶ Na versão espanhola da *Estética* (LUKÁCS, 1966) o termo *Rücknahme* do original alemão (LUKÁCS, 1987) é traduzido por “retrocaptação”. Entretanto, optamos por utilizar o termo “retroação” pois entendemos que melhor traduz e preserva o sentido original do texto na medida que indica a ação da objetividade sobre o artista.

²⁷ As categorias da alienação e retroação estão desenvolvidas especificamente na Seção II do Capítulo 7 da *Estética*. Para tratamento pormenorizado do tema ver (LUKÁCS, 1966b, p. 223-246).

subjetividade para capturar as grandes questões da humanidade – tendo por centro os elementos da objetividade social que perpassaram os processos de formação das individualidades – representando-as na forma estética; no momento receptivo, o fruidor da obra de arte também aliena-se no mundo alheio às suas convicções pessoais e conceitos preestabelecidos para perceber na vivência receptiva a objetividade humana contida na obra e voltar a si transformado, caso exitoso o efeito estético.

alienação significa caminho do sujeito ao mundo objetivo, as vezes até o sujeito perder-se nesse caminho; a retroação ou retrocaptação de uma tal alienação representa pelo contrário a penetração completa de toda objetividade assim nascida pela qualidade particular do sujeito. (LUKÁCS, 1966b, p. 237).

Ao se estabelecer a conexão entre as determinações essenciais de conteúdo – conteúdo, esse, sempre remissivo à interioridade do homem frente a exterioridade da vida social – produzidas na orientação evocativa – ato da criação – e a recepção desse conteúdo pelo fruidor dessas determinações – ato da recepção –, estabelece-se a condição indispensável ao complexo estético sob a qual ele pode vir a se realizar efetivamente enquanto arte. A relação entre a orientação evocadora do conteúdo estético consubstanciado em forma e a sua recepção pelo sujeito. Nas palavras de Lukács, a identidade entre sujeito-objeto.

Identificada por Hegel e desenvolvida por Lukács em sua *Estética*, a categoria da identidade entre sujeito-objeto fundamenta, em essência, o entendimento do complexo da arte. Para Lukács, o objeto estético só se realiza como tal se posto em relação; somente se a esse objeto for associado um sujeito receptivo que reconhece a intenção criadora que está consubstanciada em objetividade. Caso contrário, uma pintura, escultura etc. que não se ponha em relação torna-se mera materialidade. Nesse sentido diz Lukács:

Se há o pôr estético, então se põe ao mesmo tempo um sujeito estético, pois a essência estética do objeto consiste, como temos dito várias vezes, em evocar certas vivências no sujeito receptor por meio da mimese, que é uma forma específica de reflexo da realidade objetiva. Se se prescinde disso, a formação estética deixa de existir como tal; será um bloco de pedra, ou tela, um objeto como outro qualquer, que sem dúvida existirá como tal objeto independentemente de toda consciência, de toda subjetividade. A proposição “não há objeto sem sujeito” se refere, pois, exclusivamente à natureza estética de tais formações. (LUKÁCS, 1966b, p. 231).

Vale considerar que nosso objeto de análise preserva em seu *em-si* as determinações que lhe são próprias – seu reflexo desantropomorfizado – independentemente da subjetividade humana e, nesse sentido, pode apresentar-se enquanto mera materialidade. No caso específico da arquitetura, meras construções²⁸, que não alcançam a dimensão estética do espaço como veremos na *Segunda Parte* desse trabalho.

Lukács recorre ao hipotético naufrágio de um navio em sua *Estética* valendo-se do exemplo de uma máquina e uma ferramenta para demonstrar que as propriedades presentes no *em-si* desses objetos não desaparecem na ausência do sujeito. Segundo ele, mesmo que momentaneamente a máquina ou a ferramenta percam sua função social, sua serventia – como no caso de estarem perdidas em uma praia deserta ou desaparecidas no mar – tais objetos não perdem ou alteram seus atributos a depender da presença, ou não, da subjetividade.

Para Lukács, após o ato da produção desses objetos, as propriedades e atributos estão cristalizados em sua materialidade e eles passam a existir como entes em si mesmos. Nessa medida, a máquina e a ferramenta tomadas como exemplo possuem as propriedades engendradas em seu *em-si* independentemente de qualquer relação subjetiva, juízo de valor ou interpretação que se faça delas.

O naufrágio isola efetivamente a ferramenta e a máquina de todo contexto econômico-social, único no qual podem funcionar como ferramenta ou como máquina; e como sua objetividade enquanto ferramenta ou máquina está vinculada a um tal funcionamento (pelo menos à possibilidade desse, pois, por exemplo, a ferramenta não vendida é tão ferramenta como a que está em uso), com o naufrágio deixa de ser ferramenta ou máquina, ao menos enquanto que se termina a possibilidade de voltar a se inserir na conexão ativa “natural”. Porém, contemplada socialmente, essa vinculação da objetividade específica à possível função social técnico-econômica-social é algo tão puramente objetivo como a circunstância de que todo objeto natural está vinculado, para sua particular existência, a um determinado lugar do processo natural e, distante desse lugar, perde também seu ser

²⁸ Aos edifícios que não alcançam a dimensão estética do espaço e manifestam-se enquanto mera materialidade, Lukács costuma referir-se a eles como “arquitetura”, entre aspas, como “construções” ou como “meras construções”. Quando se trata da arquitetura enquanto arte, do espaço que atinge sua dimensão estética, Lukács se limita a denominá-los de arquitetura ou espaço arquitetônico. Para ele, ao objeto denominado arquitetônico já está implícita sua dimensão enquanto arte; sua dimensão estética.

particular. (...) O trabalhador que utiliza uma ferramenta ou serve a uma máquina não é sujeito desse objeto em sentido gnosiológico, e a mera existência desse objeto não pode depender de um tal “sujeito”. Ambos juntos são parte de um processo técnico-econômico-social, e a subjetividade do trabalhador referente ao objeto-ferramenta é uma subjetividade prática, não gnosiológica. (LUKÁCS, 1966b, p. 231-2).

A objetividade nesse caso realiza-se *em-si*. Os atributos postos socialmente estão presentes objetiva e intrinsecamente nessa materialidade, independentemente da presença de um sujeito que os reconheça ou se relacione com ela. Nas palavras de Lukács, o trabalhador “não é sujeito desse objeto” (LUKÁCS, 1966b, p. 232) e a existência desse último – do objeto – não depende da subjetividade para conferir-lhe sentido. Ou seja, após o ato de sua produção o objeto existe como algo em si mesmo.

Em contrapartida, o reflexo estético não opera nesse sentido. No complexo das artes lidamos com o reflexo da realidade de forma mimético-figurativa de maneira que esse reflexo não se concebe segundo um sistema de conceitos que podem ser traduzidos em leis e transmitidos à matéria no ato da sua produção; mas sim, a partir do reflexo da objetividade social atravessado pela subjetividade que consubstancia determinado conteúdo em forma orientadora da evocação estética e só se realiza na presença do sujeito.

A mediação antropomorfizada entre sujeito e objeto que desaparece no reflexo desantropomorfizado da ciência, no reflexo estético assume posição de destaque na medida que permeia a reprodução ideal da realidade. A subjetividade opera “como elo peculiar de mediação entre uma realidade objetiva esteticamente neutra e uma obra pura e exclusivamente baseada em categorias estéticas transformadas.” (LUKÁCS, 1966b, p. 477). Em outras palavras, está na subjetividade o ponto de inflexão entre o objeto *em-si* e a objetividade qualitativamente transformada, que só quando posta em relação ao homem assim assume significado.

Permeado pela subjetividade no ato da criação, o conteúdo típico intrínseco à forma objetiva da arte entra em contato com a subjetividade no ato da recepção. Na correspondência entre a intenção criadora e a receptividade do conteúdo pretendido a arte cumpre sua função. Realiza-se enquanto um pôr

teleológico²⁹ sob a condição de identidade entre sujeito-objeto. Nesse sentido, evidencia-se a afirmativa lukácsiana citada anteriormente de que “na arte não há objeto sem sujeito”. (LUKÁCS, 1966b, p. 231).

Quando estabelecida a identidade entre a objetividade síntese das questões humanas essenciais de um tempo e a subjetividade, o objeto supera (*Aufhebung*) suas determinações meramente materiais e alcança sua dimensão estética. Na presença da subjetividade o objeto de arte realiza-se e o conteúdo intrínseco a ele é reconhecido. Manifesta-se e simultaneamente reconhece-se na objetividade estética, em essência, o que o gênero humano em sua dimensão mais desdobrada foi capaz de produzir em determinado período histórico tanto objetiva quanto subjetivamente.

Em suma, a arte é a expressão do desenvolvimento da consciência da humanidade. O reflexo propriamente estético passa a operar, isento a subjetivismos, como registro da história da humanidade. Nas palavras de Lukács, a arte é capaz de retratar a autoconsciência do gênero humano.

a arte, como temos comprovado várias vezes, não é simplesmente a consciência dos homens acerca de algo que exista *em-si* com independência da arte mesma. Sem dúvida está também contido esse momento no reflexo estético. Porém não passa de ser um momento, e o significativamente estético desse reflexo consiste em ser autoconsciência da humanidade. Essa autoconsciência se prepara desde as vivências pré-artísticas do criador até a produção da obra, e se consuma na individualidade conformada da obra, para conseguir sua plenitude social na vivência estética da receptividade e em seu *depois*. A conquista da realidade objetiva, várias vezes exposta como fundamento imprescindível de toda arte, a infinitude intensiva de conteúdo, a crítica da vida, a universalidade do estético, que se revela no pluralismo das artes, todos esses momentos são caminhos para uma tal autoconsciência da humanidade (LUKÁCS, 1966b, p. 542-3).

Em contato com o conteúdo que traduz essa autoconsciência, o sujeito em sua particularidade (*Partikularität*) eleva-se a esses elementos e se vê diante ao que o homem em sua forma universal – o “ser social geral de um período” (LUKÁCS, 1966d, p. 122) – foi e é capaz de estabelecer enquanto

²⁹ Embora não seja nossa intenção nesse texto o tratamento dessa categoria em seu amplo espectro, vale evidenciar que, para Lukács (2013), toda atividade humana orientada a determinado fim é um pôr teleológico. Essa ação visa determinada finalidade e movimentada cadeias causais no sentido da sua realização. Podemos considerar como pores teleológicos o trabalho, a política, o direito, a filosofia, a arte, etc. O tratamento detalhado da categoria do pôr teleológico aparece em *Para uma ontologia do ser social II*.

tendências próprias ao seu complexo subjetivo em relação ineliminável com a objetividade socialmente posta. Torna-se lúcido a ele o gênero humano; a autoconsciência da humanidade de um determinado período em sua real dimensão. Nesse momento, por vezes a obra de arte pode vir a constranger o sujeito frente a potencialidade humana velada que se expõe de maneira imediata no estético.

No imediato se mescla a comoção do receptor pelo novo que nele desencadeia por cada obra individual um sentimento concomitantemente negativo, um pesar, uma espécie de vergonha por não haver percebido nunca na realidade, na própria vida, o que tão “naturalmente” se oferece na conformação artística. (LUKÁCS, 1966b, p. 507).

Através de determinado meio homogêneo orientador da evocação estética a obra de arte expõe ao receptor sua condição por vezes ensimesmada em um mundo fetichizado em suas relações e o incita a perceber-se frente a determinado conteúdo que remete ao essencial de si mesmo e da sua sociabilidade; a transformar-se de homem cotidiano em homem consciente de sua potencialidade universal.

O poder orientador e evocador do meio homogêneo penetra na vida anímica do receptor, subjuga seu modo habitual de contemplar o mundo, lhe impõe sobretudo um “mundo” novo, lhe preenche de conteúdos novos ou vistos de um modo novo e lhe move assim a receber esse “mundo” com sentidos e pensamentos rejuvenescidos, renovados. A transformação do homem inteiro em homem inteiramente opera aqui uma ampliação e um enriquecimento de conteúdo e forma, eficaz e potencial, de sua psique. Lhe afetam novos conteúdos que aumentam seu tesouro vivencial. O meio homogêneo o orienta a recebê-lo, a apropriar-se do novo desde o ponto de vista do conteúdo, e assim se desenvolve simultaneamente sua capacidade perceptiva, sua capacidade de reconhecer e gozar novas formas objetivas, novas relações etc. (LUKÁCS, 1966b, p. 496).

Para Lukács, o efeito catártico no interior do complexo estético remete a essa “transformação” humana. A obra de arte expõe ao “homem inteiro” do cotidiano as condições que o limita se comparado ao “ser social geral de um período”. Ou seja, apresenta ao homem do cotidiano suas limitações frente a potência humana universal alcançada em determinado tempo.

Revelado em sua mera singularidade (*Partikularität*), ao perceber-se ínfimo frente a tal grandiosidade, sua interioridade – envergonhada por essa condição – é incitada a transformar-se. O homem transforma-se, segundo as

palavras de Lukács, no “homem inteiramente considerado”.

O homem se transforma assim transitoriamente de homem inteiro da cotidianidade que era, no homem inteiramente considerado, cujas capacidades ativas e passivas ficam orientadas desde o primeiro momento em uma determinada direção por aquela concentração mediada pelo meio homogêneo, pela influência de todas as vivências nesse canal, e pela reelaboração de todas nele contidas. (LUKÁCS, 1966b, p. 363).

Diz Lukács do efeito catártico:

a catarse: uma sacudida tal da subjetividade do receptor que suas paixões vitalmente ativas assumem novos conteúdos, uma nova direção, e, assim purificadas, se convertem em fundamento anímico de ‘disposições virtuosas’. (LUKÁCS, 1966b, p. 508).

Ao perceber os processos formativos da sociabilidade e os processos que constituem a sua própria vida, o sujeito compreende que pode se fazer outro e transformar a objetividade na qual está inserido, cabendo a si mesmo a responsabilidade pelas transformações desejadas. Cabe a ele, frente ao conteúdo estético mover-se – ou não – à tomada de decisões diante ao que lhe foi revelado pela objetividade estética que remonta à autoconsciência humana. Em última instância, cabe ao sujeito decidir sobre seu destino e sobre sua individualidade – na medida da sua liberdade³⁰; das suas possibilidades objetivas – frente as suas convicções pessoais recônditas a partir da tomada de consciência realizada nesse processo.

Vale a ressalva que a ascensão à autoconsciência não significa a dissolução da objetividade; a superação das contradições reais. A arte traz à vista a memória dos desdobramentos da trajetória humana em seu processo de autoconstrução o que não quer dizer que ela, por si só, faça com que os indivíduos superem os estranhamentos vigentes na medida da sua elevação ao plano consciente.

³⁰ Aqui nos referimos à condição de liberdade apresentada por Marx no *18 de brumário de Luís Bonaparte* (MARX, 2011b) segundo a qual o homem é livre para agir na intenção da satisfação das suas necessidades com fins a realizá-las *dentro de determinado campo de possibilidades*. Ou seja, para Marx, liberdade não é uma ação deslocada e independente do mundo, nem a manifestação de um desvario da vontade, mas sim a ação humana *dentro do seu campo de possíveis*. Em suas palavras: “Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram.” (MARX, 2011b, p.25).

Enquanto síntese de conteúdos da própria realidade, a arte não deve ser considerada uma forma objetiva de objetividade social que apresenta uma suposta saída autônoma, uma saída por si mesma, que leve o indivíduo à autenticidade da vida por meio da sua própria interioridade – uma saída subjetiva em contrapartida a transformação do próprio mundo –, tampouco deve ser entendida como algo que opera como mecanismo de ação imediata e transformação direta da objetividade ou do homem.

O que o efeito estético promove, de fato, é a percepção do indivíduo frente ao mundo humanamente construído. Caso exitosa, a evocação estética eleva o sujeito à essa nova percepção e, nesse sentido, arte transforma o homem. No retorno ao fluxo da vida, essas novas percepções da objetividade e o conjunto das transformações realizadas na subjetividade fixam-se na cotidianidade como base para novos e sucessivos graus de enriquecimento do sujeito e da sua sociabilidade; novas determinações iniciais ao processo.

a comoção estética se converte, no *depois* de cada vivência receptiva, em possessão do homem inteiro da vida assim reconstituído; enriquece, amplia e aprimora sua alma e, com todos esses efeitos transformadores, se converte em firme elemento da vida, e, portanto, do *antes* das sucessivas vivências artísticas. (LUKÁCS, 1966b, p. 536).

Por sua vez, essas novas determinações estabelecem o conteúdo a ser considerado pelo reflexo estético que conduz novamente o homem para além da casca da vida cotidiana³¹. É fomentado, dessa maneira, o desdobramento humano a sucessivos processos desfetichizadores da realidade. O reflexo estético que se pretende ser um reflexo da realidade e “crítica da vida” (LUKÁCS, 1966b, p. 542-3) permite que sejam alteradas as capacidades vivenciais dos homens ampliando-as e aprimorando-as sucessivamente no curso da evolução da arte e desdobramento da humanidade.

A missão social da arte está em promover essa transformação nuclear do homem³². Sem que apresente respostas práticas e imediatas que

³¹ A terminologia aqui por nós utilizada faz referência ao Subitem I de título *O homem como núcleo ou como casca* presente no Capítulo 10 da *Estética* de Lukács (1966). Para tanto ver (LUKÁCS, 1966b, p. 465-491).

³² Novamente fazemos remissão ao subitem *O homem como núcleo ou como casca* presente no Capítulo 10 da *Estética* de Lukács (1966).

intervenham na sociabilidade e alterem prontamente seu *status quo*, a arte aparelha o sujeito “às novas formas de vida” (LUKÁCS, 1966b, p. 539). Nas palavras de Lukács:

como a arte não costuma intervir nesse processo [de adaptação e habituação a novas condições vitais] senão muito indiretamente, é compreensível que se forme a opinião da total ausência de influência social da arte, hoje muito difundida em ambientes burgueses. /.../ O papel social da arte é, pois, “meramente” – como perceberam os gregos acertadamente – uma preparação anímica às novas formas de vida, com o efeito subsidiário de que na arte se acumulam de modo vivenciável todos os valores humanos do passado, pelo qual a arte é capaz de mostrar de modo mais preciso as formações que se transformam totalmente no cenário histórico, com sua plena totalidade humana. (LUKÁCS, 1966b, p. 539).

Quando essas “novas formas de vida” são reconhecidas pelos indivíduos, torna-se possível identificar as possibilidades reais de uma transformação social; uma transformação das subjetividades particulares com reflexo em autênticas transformações sociais. Ou seja, uma alteração qualitativa do homem e da sua sociabilidade sem pretensão revolucionária ou ação imediata.

Em suma, para Lukács a arte representa a história da autoconsciência da humanidade e cumpre um papel fundamental na sua edificação e desdobramento. Na medida que expõe o descompasso entre o sujeito e o seu correspondente universal – o gênero humano –, a arte opera como uma forma de objetividade social que traz à luz processos engendrados no interior de determinadas sociabilidades que em aparência manifestam-se de forma velada. Nesse sentido, a arte tem como missão social a desfetichização desses processos formativos que impedem a construção de um social autêntico – desfetichizado – no qual o homem possa reconhecer a si mesmo e reconhecer o mundo como sua criação.

1.4 A transformação das categorias estéticas

Conforme apresentamos anteriormente, para Lukács a arte é uma forma específica de reflexo da realidade que opera a partir de uma objetividade estética – um objeto de arte – a mimese do mundo segundo a natureza

específica do meio homogêneo considerado.

Esse tipo de reflexo apresenta como traço distintivo que as categorias da realidade no interior do seu complexo não se manifestam segundo um sistema de conceitos ou como espelhamentos mecânicos; mas sim, que as categorias se apresentam transformadas pela subjetividade.

Essa transformação suscita que as categorias sejam postas de maneira distinta da sua manifestação objetiva, mas que, ainda sim, preservem suas legalidades. Esse entendimento fundamenta o tipo de reflexo com o qual estamos lidando, sendo condição fundamental à compreensão dos *Elementos gerais do sistema de mediações categoriais do estético* por nós considerado nessa etapa da exposição.

O problema ora apresentado remete de maneira direta à questão do movimento categorial que se realiza no interior de distintos complexos que é pressuposto ao entendimento da transformação das categorias objetivas em categorias estéticas realizada no interior do complexo das artes.

ao mesmo tempo que as situações objetivas recebem a forma de umas mesmas categorias, estas experimentam nas diversas esferas uma alteração do seu modo aparential – agrupamento, abreviação ou desenvolvimento, relação proporcional com outras categorias etc. A transformação imposta pelo meio homogêneo no reflexo estético da realidade tem pois que referir-se a essas categorias, e até de um modo essencial. (LUKÁCS, 1966b, p. 368).

Vale considerar que o movimento das categorias no interior de diferentes complexos sustentado por Lukács só é possível a partir do entendimento da diferença entre “definições” e “determinações”; que, para além de qualquer filigrana etimológica, implica em abordagens qualitativamente distintas ao objeto.

a definição fixa sua própria parcialidade como coisa definitiva, e tem conseqüentemente que fazer violência ao caráter fundamental dos fenômenos. A determinação, em contrapartida, se considera desde o princípio como coisa provisória, necessitada de complementação, como algo que essencialmente tem que ser continuado, desenvolvido, concretizado. (LUKÁCS, 1966a, p. 29).

Segundo esse entendimento, qualquer categoria que tenha sido apreendida da objetividade não se fixa em definitivo ao complexo no qual se

apresenta inicialmente; mas sim, a partir da adoção do caráter provisório das determinações, pode se manifestar no interior de complexos distintos apresentando-se em conformidade ao reflexo por meio do qual ela é idealmente representada.

Isso permite que as categorias assumam novas funções e sentidos no interior de diferentes complexos categoriais e ainda sim refiram-se a mesma categoria objetiva que fora apreendida da realidade.

O exemplo da gênese e desdobramento da categoria do ritmo analisada por Lukács em sua *Estética* pode nos ajudar a compreender como se dá o movimento das categorias, sua transformação e a forma segundo a qual determinada categoria se manifesta no interior de distintos complexos desde sua forma natural até sua forma estética.

Independentemente da nossa vontade, da nossa compreensão ou interferência, o ritmo se apresenta nas esferas inorgânicas e orgânicas da objetividade. Na esfera inorgânica, poderíamos citar o nascer e o pôr do sol, as estações do ano, o movimento dos astros, a arrebentação das ondas do mar, as fases da lua etc. Na esfera orgânica poderíamos citar o florescimento das plantas, o ritmo cardíaco, a respiração, o sono e o despertar etc., caracterizando-se sob esse contexto, o ritmo enquanto uma categoria natural; uma categoria que opera independentemente da vontade humana.

Não há dúvida de que a existência biológica dos homens (e dos animais), assim como os dados do seu mundo circundante apresentam numerosos fenômenos do ritmo. Porém devemos distinguir claramente duas séries desses fenômenos. Por um lado, os elementos da rítmica da natureza circundante ao homem (dia e noite, estações etc.) (...) por outra parte, determinados fenômenos rítmicos na existência somática do homem (respiração, palpitação etc.) (LUKÁCS, 1966a, p. 266-7).

Entretanto, o que hoje somos capazes de identificar como ritmo não se deu de maneira inata, imediata, nem tampouco simples. O progresso intelectual, bem como o desenvolvimento da consciência dos homens e a capacidade de identificação das propriedades objetivas da natureza desdobrou-se no curso de milênios.

Somente após determinado grau de compreensão da objetividade

natural pela consciência, o homem tornou-se capaz de identificar as propriedades específicas de cada objeto e abstraí-las de forma conceitual; separando assim, em definitivo, o reflexo da realidade em relação ao mundo mesmo.

no espelhamento³³ da realidade como condição para o fim e o meio do trabalho, se realiza uma separação, uma dissociação entre o homem e seu ambiente, um distanciamento que se manifesta claramente na confrontação entre sujeito e objeto. No espelhamento da realidade a reprodução se destaca da realidade produzida, coagulando-se numa “realidade” própria na consciência. Pusemos entre aspas a palavra realidade porque, na consciência, ela é apenas reproduzida; nasce uma nova forma de objetividade, mas não uma realidade, e – exatamente em sentido ontológico – não é possível que a reprodução seja semelhante àquilo que ela reproduz e muito menos idêntica a isso. (LUKÁCS, 2013, p. 66).

Foi necessário um longo período para que o atributo identificado em um objeto pudesse se generalizar enquanto conceito – ser refletido abstratamente na consciência – e reconhecido em outro objeto. Ou seja, para que a propriedade identificada na objetividade ganhasse, na consciência, o caráter de uma representação geral.

Foi a partir das práticas do trabalho que se desenvolveu no homem essa capacidade. No metabolismo estabelecido entre a objetividade que impõe suas legalidades e a subjetividade que as captura com vistas a alterar a forma natural da matéria, o homem foi capaz de fazer generalizações; de apreender os atributos de certos objetos e elevá-los ao plano consciente sob a forma de pensamento conceitual.

Os povos primitivos eram incapazes de identificar propriedades abstratas de um material – por exemplo a “dureza” na madeira e na pedra – como sendo um mesmo atributo presente simultaneamente em ambos objetos. Para eles, o que hoje identificamos como uma generalização – a forma conceitual da dureza –, existia distinta e especificamente na pedra e na madeira

³³ Optamos por transcrever a passagem tal qual ela se apresenta no livro *Para uma ontologia do ser social II*, embora tenhamos utilizado a palavra reflexo quando nos referimos a tal conteúdo. Vale lembrar que tanto “espelhamento”, quanto “reflexo” são traduções a partir da mesma palavra em alemão “*spiegeln*”. Desde já, as traduções de “*spiegeln*” por “espelhamento”, da maneira como está presente em *Para uma ontologia do ser social II*, podem ser entendidas como “reflexo” nesse texto como um todo.

isoladamente.

A percepção abstrata surge no ato de transformação da natureza mediante a ação do homem sobre ela. A partir da investigação de elementos distintos – a ação humana frente a diferentes objetos – o homem foi capaz de identificar e comparar suas propriedades e perceber que o atributo de um elemento da matéria poderia estar presente em outro elemento. Basta pensarmos na ação humana frente a necessidade de produzir uma ferramenta.

A princípio, o homem poderia utilizar determinado objeto para alcançar certa finalidade e, para ele, limitado à inexistência de um pensamento que generalizasse as propriedades identificadas nesse objeto escolhido, se via limitado especificamente ao seu uso. Entretanto, na medida que identifica as propriedades intrínsecas à matéria e consegue generalizá-la – perceber a dureza de forma abstrata, por exemplo –, essa propriedade pode ser “transferida” a outro objeto. Nesse momento, o homem foi capaz de identificar a dureza em uma pedra e construir um machado, “transferindo” para ele a propriedade que havia identificado inicialmente na pedra.

Somente a partir da conquista desse tipo de pensamento o homem passou a ser capaz de abstrair – refletir – na consciência uma propriedade extraída da natureza: a dureza ou o corte da pedra e identificá-la em um outro objeto: em um machado ou em uma faca respectivamente; ou perceber determinada cadência natural – dia-noite, batidas cardíacas –, e elevá-la à forma abstrata do ritmo, para seguirmos com o exemplo adotado.

Adquirida essa capacidade de percepção do mundo, cuja gênese está na relação com o próprio mundo mediante o trabalho, o homem pôde operar com esse conceito na sua consciência e a partir daí alterar a sua forma de apreensão da objetividade. Transformou sua capacidade de formulação ideal – o reflexo –, sua própria subjetividade e a sua maneira de atuar na realidade.

Nesse sentido, o espelhamento tem uma natureza peculiar contraditória: por um lado, ele é o exato oposto de qualquer ser, precisamente porque ele é espelhamento, não é ser; por outro lado, e ao mesmo tempo, é o veículo através do qual surgem novas objetividades no ser social, para a reprodução deste no mesmo nível ou em um nível mais alto. Desse modo, a consciência que espelha a

realidade adquire certo caráter de possibilidade. (LUKÁCS, 2013, p. 67).

O reflexo realizado na consciência humana dos atributos presentes originalmente na categoria natural permitiu que novas funções e sentidos se desdobrassem a partir da categoria de origem. Considerando o movimento das categorias e seu comportamento no interior do complexo sob o qual se apresenta, as categorias de forma geral, ou o ritmo especificamente, pôde assumir novas funções, sentidos e atribuições elevando-se qualitativamente a partir da ação humana sobre ele. Consideremos inicialmente o ritmo no interior do complexo do trabalho.

Vale a ressalva de que aqui estamos nos referindo ao “trabalho” enquanto o princípio ontológico fundamental humano – o pôr teleológico –, e não do trabalho particular vinculado a qualquer modo de produção de riquezas materiais. Nesse sentido, o trabalho diz respeito ao princípio único e particular do homem e não a qualquer prática subsumida a meios de produção. Nas palavras de Lukács: “No trabalho estão contidas *in nuce* todas as determinações que, como veremos, constituem a essência do novo no ser social” (LUKÁCS, 2013, p. 44). Ou ainda: “Só podemos falar racionalmente do ser social quando concebemos que a sua gênese, o seu distinguir-se da sua própria base, seu tornar-se autônomo baseiam-se no trabalho, isto é, na contínua realização de pores teleológicos”. (LUKÁCS, 2013, p. 52)³⁴.

A partir da necessidade de ação objetiva frente a natureza no sentido de identificar e alterar suas configurações originais o homem se viu diante da possibilidade de valer-se de um atributo identificado no mundo, elevá-lo à sua consciência de forma abstrata, e utilizá-lo a seu favor.

Poderíamos dizer que o movimento cadenciado para realizar certa atividade junto à natureza é a forma propriamente social de impor, por meio do ritmo, a transformação adequada às pretensões humanas. Nesse momento, o ritmo deixa de ser uma categoria meramente natural e eleva-se a uma categoria natural-social; uma categoria posta pelo trabalho em função da satisfação de

³⁴ As ideias já contidas no texto da *Estética* de Lukács, são desdobradas e apresentadas de maneira mais pormenorizada em sua obra *Para uma ontologia do ser social*.

determinadas necessidades do homem, que se submete à causalidade espontânea da natureza para em seguida orientar-se em função das finalidades úteis desejadas. Estabelece-se, aqui, um salto qualitativo em relação a categoria em sua forma natural frente sua manifestação natural-social.

Podemos encontrar exemplos prosaicos de práticas cadenciadas impostas pela ação humana nas atividades da vida cotidiana para demonstrar o comportamento dessa categoria no interior do complexo do trabalho como, por exemplo, o ritmo imposto ao utilizar um pilão para moer alimentos, o ritmo ao puxar uma corda para arrastar um objeto, ou o ritmo ao pressionar um fole para alimentar com oxigênio uma fogueira permitindo o aumento da temperatura e preservação do fogo, dentre tantos outros exemplos.

A esse nível de desdobramento, o homem percebe-se capaz de alterar o mundo e, em certa medida, compreende-se a si mesmo e as suas capacidades; em última instância ele se eleva enquanto indivíduo. Desenvolvem-se conjuntamente a essa atividade o aprimoramento das aptidões humanas que implicam de maneira direta o disciplinamento de seus instintos e emoções, assim como o aprimoramento de técnicas que aumentam a sua capacidade de domínio da natureza.

Lukács identifica a partir das práticas postas pelo trabalho, que o sucesso desse tipo de atividade junto à natureza acaba por causar no homem sentimentos que, em última instância, evocam suas emoções; a exemplo da satisfação alcançada por ter conservado o fogo da lareira a partir do ritmo imposto ao fole para cadenciar a projeção do oxigênio às chamas, ou do orgulho de ter conseguido movimentar uma pedra a partir do ritmo imposto ao puxar uma corda para satisfazer determinada necessidade de abrigo, proteção etc., ou da alegria e desopressão por ter preparado um alimento ao impor determinado ritmo ao utilizar um pilão para tanto.

O surgimento de emoções no interior do complexo do trabalho sugere novo movimento categorial ao ritmo e incremento de suas determinações anteriores. Tais emoções despertadas criam o campo de possibilidades para que o ritmo se desvincule da sua forma anterior – exclusivamente relacionada às

práticas úteis que atuam diretamente na realidade –, e transforme-se qualitativamente.

Entretanto, tais emoções subsumidas às práticas do trabalho, mesmo que alcancem determinado caráter emocional, são frutos de uma prática ainda voltada à utilidade, não sendo assim, mais que uma consequência do trabalho. Subsumidos a essa prática esses sentimentos ainda se vinculam propriamente à utilidade e não alçam à peculiaridade do complexo categorial do estético: um pôr teleológico puro³⁵.

tais sentimentos não surgem mais que como acompanhamento imediato do processo concreto de trabalho, o *em-si* meramente germinal do estético fica objetiva e subjetivamente latente, e requer ainda para sua implantação outros momentos diferenciadores que separem o ritmo dessa originária e inseparável conexão com o processo de trabalho particular e concreto, lhe deem uma função independente na vida do homem e possibilitem desse modo sua generalização e aplicação aos mais diversos campos, já fora do trabalho mesmo. (LUKÁCS, 1966a, p. 273).

Somente quando o ritmo empenhado em determinada ação não mais se limita às exigências impostas pelos elementos naturais – manifestando-se, conseqüentemente, como epifenômeno da sua ação junto à natureza; como uma consequência direta às práticas úteis – a categoria do ritmo, ou determinada categoria estética que se pretenda, desprende-se do processo de trabalho ou de qualquer orientação de outra ordem – mágica, religiosa etc. –, e manifesta-se como atributo componente da forma que orienta determinada evocação na intenção de despertar no receptor os seus sentidos, emoções e pensamentos.

Nesse momento o ritmo passa a operar de maneira autônoma e despertar a dimensão interna do próprio homem, evocar seus sentidos, despertar sua reflexão sobre si mesmo e desenvolver suas potencialidades propriamente humanas.

³⁵ Poderíamos afirmar sob o risco de simplificações grosseiras ou direta complementaridade entre os complexos que, para Lukács (2013), os pores teleológicos podem ser identificados segundo naturezas distintas; sendo o pôr teleológico primário orientado às atividades do trabalho – às atividades práticas e úteis –, e o pôr teleológico puro – no interior do pôr teleológico secundário –, às produções humanas que não têm a pretensão de alterar diretamente a realidade; no qual está presente a arte e a filosofia. Para tanto, ver respectivamente os capítulos 1 e 3 do livro *Para uma ontologia do ser social II*.

todo ritmo de interesse estético tem um caráter emocional, evocador. Esse caráter se encontra já presente em germe na realidade, no processo de trabalho, porém somente como produto secundário e espontâneo. Somente quando esse ritmo – como reflexo de uma forma, de um processo de formação no sentido antes dito – se aplica conscientemente, a evocação se faz meta, e a inicial causação se faz teleológica. O mesmo trabalho é, naturalmente, teleológico, porém o produto real do trabalho é objetivo de um processo real de trabalho, enquanto o ritmo não é senão um expediente auxiliar; no reflexo [estético], pelo contrário, a evocação se faz *télos*. (LUKÁCS, 1966a, p. 294).

Para considerarmos a categoria do ritmo enquanto atributo componente da forma artística, basta pensarmos a evocação orientada pelo ritmo estabelecido por um bailarino na dança, ou o ritmo adotado à execução de notas musicais, para se fazer evidente sua presença no interior do complexo estético.

esses reflexos de reflexos convertidos em ações não imitam já para determinados fins práticos imediatos, determinados fenômenos da realidade, mas sim que agrupam suas imagens segundo princípios plenamente novos: se concentram na intenção de despertar no espectador determinadas ideias, convicções, determinados sentimentos, paixões etc. (LUKÁCS, 1966b, p. 38).

A esse nível de complexidade, a categoria alcança um novo sentido no interior do complexo sob o qual se apresenta. Eleva-se de uma categoria mista – resultado obtido pelas práticas do trabalho –, à uma categoria propriamente estética; uma forma da mais alta complexidade de construção do quadro espiritual do homem.

Nessa condição, o ritmo – ou determinada categoria da arte – passa a ser o elemento compositivo sob o qual determinado conteúdo se faz evocador a partir de determinada forma estética orientada a despertar a compreensão das capacidades e potencialidades propriamente humanas. Nas palavras de Lukács, o ritmo em sua forma desdobrada, estética, “produz uma intensificação de nossa autoconsciência, de nossa capacidade de dominar o ambiente e de nós mesmos.” (LUKÁCS, 1966a, p. 288).

Nesse momento, a categoria diferencia-se qualitativamente das suas manifestações anteriores e desprende-se de fato, e definitivamente, dos processos de trabalho, sendo, a esse nível de complexidade, um atributo componente da forma capaz de cumprir uma determinação estética.

O exemplo adotado apresenta o movimento da categoria no interior dos complexos – natural, natural-social e estético –, assim como evidencia seu comportamento distinto em cada um deles; seus graus de desdobramento, complexidade e a transformação categorial no interior do complexo estético que nos interessa em específico.

Entretanto, Lukács aponta que o tratamento dado por grande parte da filosofia às categorias estéticas – leia-se Kant, Schopenhauer³⁶ etc. –, as reproduz inadequadamente³⁷. Para ele, Lukács, o pensamento desses filósofos ora as ignora ou desfigura, ora acaba por levar em conta apenas parte das categorias objetivas, resultando no entendimento parcelar da realidade com consequências fetichizadoras ao reflexo.

Vale considerar que para Lukács o fetichismo possui duas dimensões em sua *Estética*. A primeira delas refere-se ao apagamento dos processos constitutivos do reflexo na vida cotidiana – cabendo à ciência e à arte a missão desfetichizadora ao revelar a dimensão da processualidade –; e a segunda, que por ora temos em tela, refere-se à negligência de certos filósofos no tratamento das categorias da objetividade quando se apresentam no interior do complexo estético.

O reflexo parcial ou distorcido das categorias objetivas dissocia o reflexo estético do que em verdade fenomênica estabelece-se e, por consequência, faz-se deduzir equivocadamente o reflexo da realidade no plano do estético; seja em formas que ignoram ou desfiguram determinados elementos da realidade, seja em formas que segmentam o que em realidade se constitui.

Para destacar como o reflexo estético exige que as categorias em sua transformação não negligenciem as categorias objetivas nas quais se fundamentam, Lukács introduz duas importantes noções que poderíamos tomá-

³⁶ Lukács cita na sua *Estética* além de Kant e Schopenhauer, os pensadores Bergson, Heidegger, Klages, Möller van der Bruck e Hermann Broch; mas, segundo suas próprias palavras, o estudo aprofundado desses autores ou o aprofundamento nessa temática “carece para nós de importância.” (LUKÁCS, 1966b, p. 387).

³⁷ Conforme apresentado no corpo do texto, convém reafirmar que não pretendemos levantar as divergências entre o idealismo filosófico e a teoria do reflexo. O tratamento dessa questão não está no escopo das nossas pretensões pois mereceria atenção especial em trabalho específico.

las como exemplo a título de evidenciarmos como se dá a transformação das categorias da realidade em categorias estéticas. Recorramos, pois, as categorias do *quase-tempo* e do *quase-espaço*.

Contudo, precedente à compreensão dessas categorias no interior do complexo das artes, faz-se necessário que esclarecimentos preliminares acerca da unidade dimensional do espaço/tempo sejam apresentados para que se fundamente o entendimento dessa categoria objetiva enquanto uma unidade em determinação de reflexão e não como supostos elementos independentes – como “duas potências cósmicas contrapostas e hostis.” (LUKÁCS, 1966b, p. 387) –, com suposta correspondência desse entendimento fragmentado da realidade em sua manifestação estética.

Lukács destaca em suas considerações que a unidade dialética espaço/tempo tem se apresentado, sobretudo desde as ideias de Kant, (LUKÁCS, 1966b, p. 387), segundo o entendimento que sugere a separação dessa unidade dimensional. Sob influência desses pensamentos, as artes nesse período (séc. XVIII) eram classificadas segundo a rígida separação entre *artes do espaço* e *artes do tempo*. (LUKÁCS, 1966b, p. 391).

Essa concepção filosófica admite a dissociabilidade da unidade dimensional do espaço/tempo, implicando a fetichização na representação estética. Sob essa condição fetichizada, ignora-se a unidade real e indissociável do espaço/tempo presente no próprio mundo, omitindo as relações efetivas dessa objetividade – seja ela o tempo ou o espaço –, inviabilizando a figuração mimética precisa. Nesse sentido, admite-se que as categorias estéticas sejam postas de maneira distinta da forma como elas se apresentam em realidade.

Consequentemente, a unidade dimensional espaço/tempo concebida segundo essa suposta separabilidade, permite a concepção hierarquizada das artes como, por exemplo, propõe Schelling entre uma *série ideal* que se aproxima das formas mais espiritualizadas da arte como a literatura – romance, poesia etc. –, contraposta à uma *série real* representada pela pintura, escultura etc. Segundo Schelling, a aproximação ao mundo real e suas determinações como no segundo caso – na *série real* – qualificava a arte como menos

espiritualizada por tratar diretamente com a matéria como forma de objetivação do estético. (LUKÁCS, 1966d, p. 82).

Para Lukács, independentemente de classificações arbitrárias – tomadas *a priori* – como no caso de Schelling, a arte como forma de reflexo da realidade deve refletir as legalidades existentes na objetividade. A categoria dimensional do espaço/tempo precisa estar figurada no meio homogêneo próprio de cada arte sem que se desconsidere suas determinações reais sob pena de prejuízos fetichizadores que impossibilitem a manifestação da sua dimensão estética.

Hegel constitui o ponto de partida das reflexões de Lukács acerca do complexo espaço/tempo como unidade dialética inseparável, tal como se apresenta na realidade.

O importante para nós é que sua [Hegel] motivação básica é a unidade dialética contraditória do espaço e do tempo, e que essa unidade não pode impor-se separada e abstratamente da realidade (como *a priori* subjetivo-formal), senão somente em vinculação inseparável com a matéria e o movimento, os quais, por sua parte, não são tampouco separáveis. Escreve Hegel: “que a matéria é o real do espaço e do tempo. Porém estes, por sua abstração, têm que apresentar-se aqui como o primeiro; e então tem que resultar que a matéria é a sua verdade. Do mesmo modo que não há movimento sem matéria, assim tampouco há matéria sem movimento. O movimento é o processo, a passagem de tempo a espaço, e o seu inverso; a matéria, em contrapartida, é a relação de tempo e espaço como identidade em repouso.” (Hegel, *apud* Lukács, 1966b, p. 388).

Estabelece-se assim uma concepção oposta em relação as visões de Kant, dentre outros, na medida que se entende a relação entre espaço/tempo a partir de uma dialética inseparável e não como entidades dicotômicas opostas. O que não quer dizer que não possam ser tratadas em separado – didaticamente, no plano do conhecimento – embora sejam inseparáveis no plano da realidade.

Este co-pertencimento inseparável do espaço e tempo é dialético. Ao mesmo tempo se reconhece plenamente, como é natural, a possibilidade do tratamento científico separado de problemas do tempo e problemas do espaço, de acordo com a natureza da coisa. (LUKÁCS, 1966b, p. 388).

Estabelecido o co-pertencimento entre espaço/tempo e da matéria como expressão estática e sensível do movimento de tempo a espaço e de

espaço a tempo, o que interessa para nossa análise está na relação dessa unidade dialética indissociável – a unidade *em-si* do espaço/tempo – com o complexo estético.

Para Lukács, no interior do complexo estético cada forma de arte reproduz em sua síntese intensiva o espaço/tempo transformado esteticamente em conformidade ao caráter predominantemente espacial ou temporal do seu meio homogêneo. Nas suas palavras: “É sem dúvida verdade que cada meio homogêneo tem – total ou predominantemente – um caráter espacial ou um caráter temporal.” (LUKÁCS, 1966b, p. 391). Contudo, mesmo que determinado meio homogêneo evidencie a predominância de determinações alinhadas a certo caráter – espacial ou temporal –, isso não quer dizer que sob a síntese promovida pelo reflexo estético possam ser eliminadas determinações do outro tipo – do caráter não predominante – fazendo com que se anule ou se fetichize a categoria em realidade. Nesse sentido, determinados meios homogêneos que se manifestam prioritariamente sob forma espaço-visual, ou que tenham predominância auditivo-temporal, não devem eliminar o espaço/tempo enquanto uma unidade dialética da sua figuração. Diz Lukács:

a homogeneidade espaço-visual do meio pictórico por exemplo, ou a auditivo-temporal do meio musical, não implica uma rígida contraposição metafísica de espacialidade e temporalidade de tal modo que, posta uma como base da homogeneidade, a outra tivesse que desaparecer totalmente da esfera do conformado. (LUKÁCS, 1966b, p. 391).

Como ao reflexo estético cabe uma síntese intensiva onde devem estar presentes as determinações da objetividade em correspondência ao meio homogêneo mais apropriado a esse reflexo, ele, o reflexo estético, não deve figurar a dissociação categorial do que se compõe enquanto uma unidade no plano real; ou seja, a dissociação da unidade dimensional objetiva do espaço/tempo quando situada no interior do complexo da arte. Em outras palavras, à objetividade estética não cabe figuração parcial e fetichizada da unidade espaço/tempo, desconsiderando-se o tempo em meios homogêneos com inclinado caráter espacial; ou o contrário, desconsiderando-se o espaço em meios homogêneos de predominância temporal. Em suma, desconsiderando o espaço ou o tempo em formas de arte em que estes sejam menos evidentes.

É, pois, uma fecunda contradição dialética a que todo meio homogêneo primária e imediatamente espaço-visual tenha que inserir um quase-tempo na totalidade do seu mundo, do mesmo modo que tampouco há meio homogêneo temporal que seja capaz de construir seu “mundo” sem elemento algum do quase-espaço. (LUKÁCS, 1966b, p. 392).

Estabelece-se, assim, a necessidade de expressão da dimensão temporal e espacial em quaisquer que sejam os meios homogêneos – sejam eles predominantemente temporais ou espaciais –, posto que ambas as dimensões dessa unidade espaço/tempo são constituintes da realidade que deve ser captada e refletida pela obra que se pretende verdadeiramente estética.

Para que se torne compreensível a forma pela qual o espaço/tempo tenha sua figuração nas formas de arte – sua manifestação sensível –, vale recuperar o entendimento hegeliano reconhecido por Lukács em sua *Estética* segundo o qual a matéria deve ser considerada a manifestação em repouso do movimento de espaço a tempo e de tempo a espaço conforme apresentamos anteriormente.

a matéria é o real do espaço e do tempo. Porém estes, por sua abstração, têm que apresentar-se aqui como o primeiro; e então tem que resultar que a matéria é a sua verdade. Do mesmo modo que não há movimento sem matéria, assim tampouco há matéria sem movimento. *O movimento é o processo, a passagem de tempo a espaço, e o seu inverso; a matéria, em contrapartida, é a relação de tempo e espaço como identidade em repouso.*” (Hegel, *apud* Lukács, 1966b, p. 388 – grifo nosso).

Ou seja, a matéria contém em si, em sua forma estática, as dimensões da espacialidade e da temporalidade. Portanto, na forma objetiva de uma obra estão contidas as dimensões do tempo e do espaço intrínsecos à matéria que a constitui, ainda que se manifeste de maneira estática como no caso de uma escultura. Nesse sentido, a orientação da evocação estética a partir dessa forma – consequentemente dessa matéria – deve figurar tais categorias, posto que se pretendem reflexo da realidade.

Entretanto, o espaço/tempo manifesta-se a partir da forma estética segundo categorias transformadas. A categoria do espaço/tempo objetivo, sem perder suas legalidades, transforma-se em espaço/tempo permeado pela subjetividade humana, antropomorfizado, a partir da seleção de conteúdo a ser figurado e criação de um objeto de arte à essa finalidade; tornam-se

espaço/tempo estéticos.

Na intenção de demonstrar a transformação da categoria objetiva do espaço/tempo em categorias estéticas do quase-tempo e quase-espaço, tomemos inicialmente os meios homogêneos da escultura e pintura – de caráter predominantemente espacial –, na qual transforma-se o tempo *em-si* em quase-tempo; e, na sequência, o meio homogêneo da literatura e música – de caráter predominantemente temporal –, na qual transforma-se o espaço *em-si* em quase-espaço.

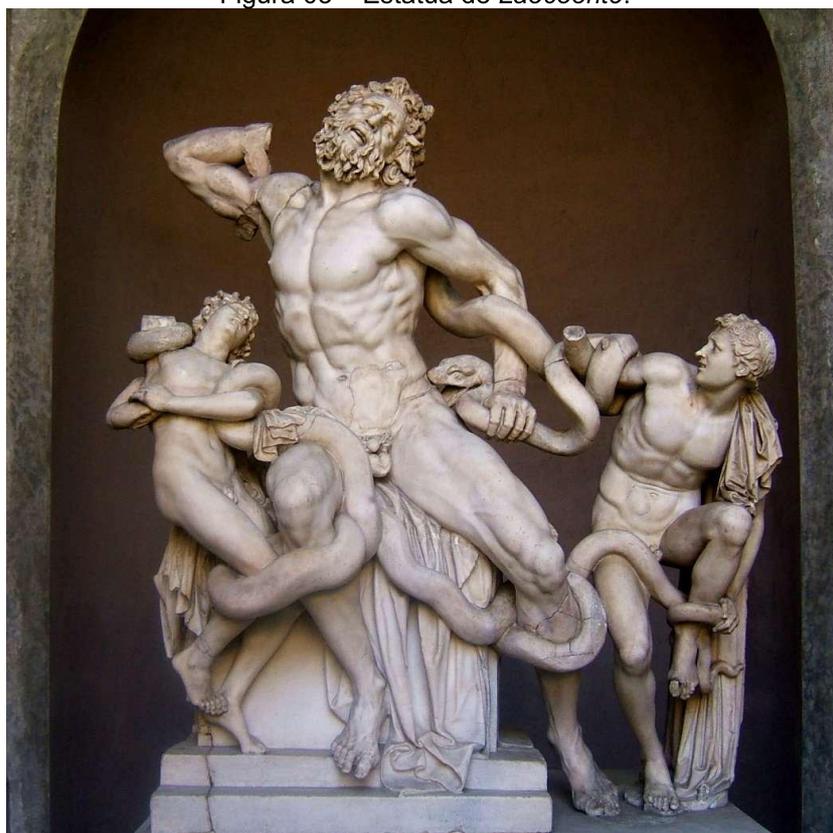
1.4.1 A categoria estética do quase-tempo

Ao tomarmos uma obra de arte predominantemente espaço-visual – que eterniza a realidade dinâmica em um único instante – devemos ter em mente que a totalidade das determinações temporais daquela síntese deve estar contida precisamente no momento representado, dada a impossibilidade desses meios homogêneos manifestarem o curso temporal como pode ser percebido na literatura ou na música.

Poderíamos recorrer a análise de Lessing (2011) conferida à escultura de *Laocoonte* recuperada por Lukács em sua *Estética* acerca da impossibilidade de reprodução em uma escultura “mais que um instante da natureza em constante mudança.” (LUKÁCS, 1966b, p. 392).

Nessa obra está retratada a punição imposta por Apolo a Laocoonte, que sofre a mordida de uma serpente, pois ao disparar sua lança contra o cavalo de Tróia, intencionava revelar o segredo da invasão aos seus compatriotas. Vale considerar a existência de versões distintas à *Laocoonte*. Contudo, aos fins que pretendemos, qualquer divergência de versão atribuída à escultura não interfere na análise pretendida da transformação da categoria do tempo em quase-tempo pela subjetividade estética.

Figura 03 – Estátua de *Laocoonte*.



Fonte: (JANSON, H; JANSON, A, 1996, p. 66)

Diferentemente do meio homogêneo da música que pressupõe uma sequência temporal de notas, ou da literatura e da dramaturgia que pressupõe ações e acontecimentos para dar forma a um determinado conteúdo, nas artes visuais, e na escultura que utilizamos como exemplo, o estático deve revelar esse movimento concentrado em um instante único conformado a partir da matéria; um instante que expressa na escultura o movimento *de uma vez por todas*; ou seja, *de uma só vez*.

A mordida da serpente em Laocoonte que poderia ser figurada em uma narrativa literária por uma sequência temporal de eventos a partir de um enredo que conduza o leitor a tal momento, encontra na escultura uma impossibilidade. Nesse sentido, torna-se muito mais complexa a expressão de movimento – o destino daquele momento – em um meio homogêneo de predominância visual, onde a expressão do instante deve ser alusiva ao que veio *antes*, ao *momento propriamente dito* do fato, e ao que virá *depois* do instante representado pela obra, sob pena de consumir única e exclusivamente o

momento de “plenitude” – o momento consumado da mordida – e impedir o desdobramento da ação que se pretende figurado na escultura.

Sob a hipótese de se fixar no rosto de Laocoonte a agonia e a dor no instante exato da mordida da cobra, a estátua “paralisaria o tempo” especificamente naquele ato, rompendo assim com o curso temporal entre o antes e o depois do que se pretende na manifestação estética; estancando o tempo no momento presente e impedindo que a expressão facial remeta para além do ato da picada e figure a dimensão da temporalidade.

A unidade de contraposições que realiza a pintura e a escultura em sua criação de mundo é uma superação tal da temporalidade que no presente, único que chega a forma, a essência concreta se preserva como resultado do passado e ponto de partida do futuro. (LUKÁCS, 1966b, p. 392).

Sob pena de aniquilação do movimento temporal, não obstante a expressar única e especificamente um instante, o momento estático deve capturar a dinâmica espaço/tempo, posto que esse movimento é parte da realidade a qual a obra deve seu reflexo. Caso contrário, se em *Laocoonte* a escultura se alinhasse a uma mera representação do exato momento do horror e dor promovidos pela mordida da cobra, não haveria a possibilidade de uma fluência do tempo. A dor expressaria no rosto de Laocoonte o ponto final – a consumação – e para além dali não haveria desdobramentos. Nesse sentido, a ausência de fluência temporal implicaria a ausência de fruição estética por não contar com a dimensão do tempo – quase-tempo – na objetividade da escultura.

O movimento tem, pois, que conseguir uma exposição na qual o *de onde* e o *para onde*, sem destruir o momento do instantâneo, o único que pode ser dado forma, se façam imediatamente vivenciáveis, e sua qualidade, sua direção e sua essência se façam evocadoramente sensíveis. Somente se todas essas determinações desembocam no meio homogêneo da visualidade e se elaboram por ele até seus próprios componentes orgânicos, pode criar-se – uma vez superada a primeira imediatez – aquela segunda imediatez estética na qual ficam destruídas todas as formas fetichizadoras da cotidianidade e o pensamento no que diz respeito ao movimento. (LUKÁCS, 1966b, p. 394).

Outro exemplo ao qual poderíamos recorrer na intenção de captura do conceito do quase-tempo em meios homogêneos de predominância espacial pode ser expresso pela escultura do *Discóbolo* de Míron.

Figura 04 – Escultura do *Discóbolo*.



Fonte: (JANSON, 1992, p.133)

Embora não nos caiba aqui a análise da relevância estética dessa obra, consideramos que ela reflete uma atividade cultural do homem grego e nessa medida capta a dimensão social dos seus corpos. Nesse sentido, diz dos homens daquele tempo e ao traduzir em forma uma atividade social relevante da época, a escultura reflete os desdobramentos da trajetória humana e revela seu potencial estético. Contudo, por ora nossa análise limita-se à categoria do tempo inerente a esse objeto.

Na obra, mediante a impossibilidade escultórica de manifestar o movimento do atleta em seu curso temporal descrevendo um arco no ar ao lançar o disco, podemos perceber a partir do registro corporal do homem ali figurado, a captura do instante compreendido entre a intenção – quando o atleta inicia a sua ação com a finalidade de arremesso –, e o lançamento do disco propriamente dito; dando, assim, dimensão temporal ao objeto estético em contrapartida a

qualquer instante figurado na obra que desconsidere ou interrompa seu movimento. A captura temporal realizada nesses termos pelo escultor permite a figuração do tempo em sua dimensão estética e a fruição do objeto enquanto obra de arte.

O momento escolhido pelo artista a ser capturado pela escultura em ambos os exemplos, permite em si, não a transcorrência temporal como ocorre em uma narrativa literária ou como pode ser observado na passagem das cenas de um filme em que podem ser figurados passo a passo o movimento completo das personagens e o curso temporal imanente a esses meios homogêneos; mas sim, o momento escolhido representa – concentrado em um único instante selecionado pelo escultor – a ação que se pretende completa ao entendimento da obra a partir de um quase-tempo expresso na escultura.

Em *Laocoonte*, bem como no *Discóbolo*, não está figurado o momento consumado da ação; seja o horror da dor pela mordida da cobra no primeiro ou o efetivo lançamento do disco no segundo. Em verdade, o que as esculturas capturam em um instante – o único que se manifesta em forma – não pretende traduzir a plenitude, a consumação ou o ato final a que se pretende determinada objetividade estética, mas sim, capturar a dimensão do movimento. O *de onde* ao *para onde* da cena que se pretende expresso por determinada forma; o movimento que se consubstancia em matéria permeado pela captura dessa determinação temporal pelo artista.

Vale considerar que esse momento estático selecionado pelo escultor a captar o movimento *de onde* ao *para onde* – o quase-tempo – anterior à sua consubstancialização em obra de arte tem como resultado um quase-tempo subjetivo formulado a partir da síntese de conteúdo realizada por ele; que, por sua vez, expresso em matéria assume sua dimensão objetiva – quase-tempo objetivo –, posto que na obra de arte de natureza escultórica, o quase-tempo está consubstanciado objetivamente, fruto do trânsito subjetividade/objetividade que figura a dimensão estética do tempo no objeto de arte. Em outras palavras, a seleção do instante temporal da realidade a ser figurado anteriormente a sua materialização manifesta-se como quase-tempo subjetivo; ao passo que esse

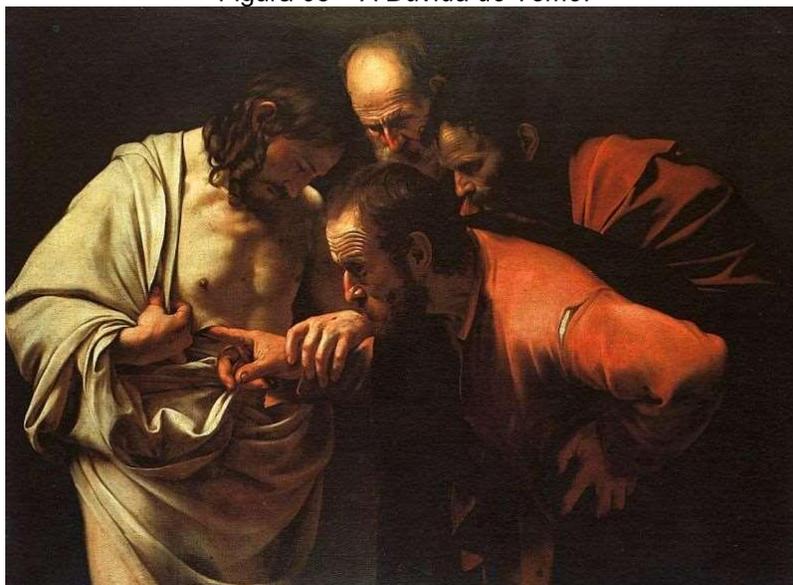
quase-tempo subjetivo, expresso materialmente – objetivado na obra de arte –, expressa-se como um quase-tempo objetivo.

Trata-se da formulação geral do problema, da prova da existência de um quase-tempo objetivo e subjetivo, de sua função na criação de mundo por essas artes, de sua participação – sobretudo do quase-tempo objetivo – na missão desfetichizadora da arte. (LUKÁCS, 1966b, p. 398).

Em suma, na medida em que a seleção realizada pela subjetividade criadora é a síntese de uma realidade extensiva em uma realidade intensiva que captura a dimensão temporal em um instante capaz de figurar a dinâmica da realidade – o *de onde* ao *para onde* –, podemos considerar que o tempo expresso por determinado meio homogêneo trata-se da categoria do tempo *em-si* transformado pela subjetividade em um tempo referente ao humano – o quase-tempo –; uma categoria apreendida da realidade e transformada a partir de determinado meio homogêneo pela subjetividade estética.

Semelhante relação temporal estabelece-se no meio homogêneo da pintura. Tomemos como exemplo a tela *A Dúvida de Tomé* de Caravaggio. Nela podemos perceber o tempo consubstanciado estaticamente em um instante que representa o movimento pretendido por Tomé na investida ao corpo de Jesus para sanar sua dúvida acerca do ferimento.

Figura 05 – *A Dúvida de Tomé*.



Fonte: (BONSANTI, 1984, p. 40)

Na tela podemos perceber a projeção do braço de Tomé ao ferimento, a orientação de Jesus ao movimento pretendido, além do debruçar de dois apóstolos em segundo plano. Com esses elementos, Caravaggio captura e manifesta objetivamente o *de onde ao para onde*; o transcorrer do tempo figurado estaticamente na obra. O momento capturado pelo quadro compreende, assim, o “ponto médio” entre a dúvida e a certeza; o momento estático na pintura entre o antes e o depois da verificação da sua incredulidade. Nesse sentido há um movimento figurado pela obra e não uma confirmação da verificação pretendida e já consumada por Tomé; o que impediria o curso temporal e inviabilizaria sua condição estética.

Para além, vale considerar que a tela capta o tempo – o momento histórico – em que a dúvida se coloca como elemento da apreensão do mundo. Não mais a fé nos dogmas, mas a experimentação do mundo como certificação do conhecimento. O ato do dedo na ferida não é a condenação da falta de fé, mas a constatação do fato. Nesse sentido, o religioso perfaz a atmosfera de seu tempo, em que surge a ciência frente à dogmática religiosa. Nesse quadro estaria um exemplo do que Lukács designa como a *guerra de guerrilhas*; ou seja, usa-se uma representação religiosa para se voltar a conteúdos que vão além dela, por vezes, até mesmo contrários à religião.

A mimese figurativa aqui apresentada na tela de Caravaggio demonstra que a forma não remete apenas a indução de movimento na figura, mas à condição de sujeito-objeto idêntico. Ao contemplar a imagem, tem-se a evocação do conteúdo humano objetivo; a expressão da autoconsciência humana do momento histórico da criação da obra que só se faz possível mediante a presença do sujeito. É a memória da humanidade, o período da transposição da compreensão do mundo pela fé para a capacidade de compreender as forças da natureza e dominar o próprio destino.

As obras tomadas como exemplo retratam em uma figuração estática a dimensão do movimento. Não se limitam a figuração de uma cena estanque, que não se desdobra no tempo, como uma suposta confirmação da certeza de Tomé, o efetivo lançamento do disco no *Discóbolo*, ou o horror da dor no exato

instante da mordida da cobra em *Laocoonte*; mas sim, nessas figurações estão expressas, em um instante único e específico, as determinações que permitem o desdobrar do tempo segundo as características particulares dos meios homogêneos considerados.

1.4.2 A categoria estética do quase-espço

Quando comparado aos casos anteriores da pintura e escultura de caráter predominantemente espaço-visual, a figuração do espaço/tempo assume comportamento diverso nos meios homogêneos da literatura, das artes cênicas, da música ou do cinema.

Embora se preste a figuração do mundo em manifestações estéticas, bem como se submeta às transformações categoriais em alinhamento aos seus meios homogêneos específicos, no caso das formas de arte de caráter predominantemente temporal, como a literatura, a temporalidade aparece de maneira mais evidente na medida que orienta a evocação estética durante o curso de uma narrativa. Tomemos como exemplo o parágrafo de abertura d' *A Metamorfose* de Kafka:

Quando certa manhã Gregório Samsa despertou, depois de um sono intranquilo, achou-se em sua cama convertido em um monstruoso inseto. Estava deitado sobre a dura carapaça de suas costas, e ao erguer um pouco a cabeça viu a figura convexa de seu ventre escuro, sulcado por pronunciadas ondulações, cuja proeminência a colcha mal podia aguentar; estava visivelmente a ponto de escorregar até o solo. Inúmeras patas, lamentavelmente esqueléticas em comparação com a grossura incomum de suas pernas, ofereciam a seus olhos o espetáculo de uma agitação sem consistência. (KAFKA, 1996, p. 23).

A partir desse pequeno excerto, em meio a descrição de elementos visuais presentes na cena tais como “a dura carapaça das suas costas”, a “figura convexa de seu ventre escuro sulcado por pronunciadas ondulações” e as “inúmeras patas lamentavelmente esqueléticas em comparação com a grossura incomum de suas pernas”, podemos identificar alguns elementos temporais como o “despertar de um sono intranquilo”, o personagem “convertido em um monstruoso inseto”, o “erguer um pouco a cabeça”, a colcha que se apresenta “visivelmente a ponto de escorregar até o solo” e as pernas que “agitavam-se

sem consistência”.

A partir da inserção desses elementos temporais que se desdobram e se revelam consecutivamente no interior de uma narrativa, estabelece-se uma diferença decisiva entre o meio homogêneo da escultura e pintura, frente ao meio homogêneo da literatura, das artes cênicas, da música ou do cinema.

Ao passo que no primeiro caso – escultura e pintura –, a figuração do mundo em objeto estético se apresenta imediatamente ao fruidor da obra de arte a partir da captura de um quase-tempo expresso em um instante único que vem a manifestar-se em forma, podemos identificar uma construção diversa na literatura na medida que o enredo orienta paulatinamente a evocação estética.

No interior de uma narrativa literária a construção das cenas permite o trânsito temporal das ações. Essas, por sua vez, se apresentam sucessivamente – mesmo que haja um jogo com a temporalidade em determinados casos – e a figuração de “plenitude” – consumação – é possível nesse meio homogêneo, pois na sequência o texto desfaz a fixação nesse momento específico e permite fluir para outras cenas que orientam novos conteúdos a serem figurados a partir de outras ações e desdobramentos da narrativa.

A análise de Lessing (2011) evidencia que *Laocoonte* em sua forma literária, diferentemente do que ocorre em sua forma escultórica, pode figurar especificamente o horror do exato instante da mordida da cobra, posto que esse momento clímax na literatura é imediatamente desfeito na sequência do texto. A figuração do horror da mordida, se figurada no meio homogêneo literário, não impede o movimento *de onde ao para onde* como ocorre na escultura caso figurada a consumação do ato. Preserva-se, assim, a dimensão temporal na literatura e, conseqüentemente, sua dimensão estética.

Vale considerar que o curso temporal em uma narrativa literária permite sua manipulação como recurso a evocação estética. O presente pode remeter ao passado e dar curso a decorrências futuras. A narrativa pode intercalar sucessivamente tempos diversos no interior da história ou até mesmo

pode transcorrer do fim para o começo. Ademais, vale destacar como centrais no estudo da dimensão estética da literatura a presença dos pares categoriais “determinação e negação”, “substância e acidente”, a categoria da “objetividade indeterminada” e a categoria da “hiperdeterminação”; sejam essas categorias as mediações peculiares a esse meio homogêneo ou enquanto crítica à sua presença no estudo estético desse tipo de arte³⁸. Entretanto, afirmamos não estar na literatura nossa pretensão de análise nesse trabalho. A tomamos, tão somente, como aproximação inicial ao problema da espacialidade – o quase-espaço – e, portanto, não nos ocuparemos de análise pormenorizada do seu complexo de categorias.

Relevante ao que pretendemos analisar está no fato de que o meio homogêneo de predominância temporal, em verdade, demanda uma figuração espacial; um quase-espaço, na sua mimese artística. Uma figuração que fixe espacialmente no tempo transcorrido o *momento anterior*, o *momento presente* – o instante imediato – e o *momento posterior*, com vistas ao entendimento da obra como um todo, posto que a dimensão temporal aparece de maneira evidente como pôde ser observado no parágrafo de abertura d’*A Metamorfose* de Kafka.

Enquanto um caso especial de manifestação da espacialidade na arte, Lukács apresenta em sua *Estética* como o meio homogêneo da música pode nos ajudar na compreensão do quase-espaço presente em meios homogêneos de predominância temporal.

Embora não seja nossa pretensão o tratamento específico das

³⁸ Lukács dedicou grande parte do seu estudo estético especificamente à teoria e crítica da produção literária. Embora não seja da nossa competência, tampouco do interesse particular desse trabalho, podemos citar bibliografia específica ao tema. Dentre os textos lukácsianos que abordam a temática podemos citar *História do Desenvolvimento do Drama Moderno* (1911), *A Alma e as Formas* (1911) e *A Teoria do Romance* (1914-15) ainda em sua fase “pré-marxista”, assim como *O Romance Histórico* (1936-37) – (LUKÁCS, 2011), *Goethe e seu Tempo* (1946) – (LUKÁCS, 2021), *Marx e Engels como historiadores da literatura* (1948) – (LUKÁCS, 2016), e os ensaios *Narrar ou Descrever*, *Notas sobre o Romance*, *Franz Kafka ou Tomas Mann?*, *Grande Hotel Abismo*, dentre outros. No Brasil, podemos encontrar algumas coletâneas a respeito, tais como *Realismo Crítico Hoje* (LUKÁCS, 1991), *Ensaio Sobre Literatura* (LUKÁCS, 1965b) e *Arte e Sociedade* (COUTINHO, 2011). Descrições resumidas da maioria dos textos citados podem ser encontradas na *Apresentação da Estética* em língua portuguesa (LUKÁCS 2023) escrita por José Paulo Netto. (NETTO, 2023).

categorias estéticas peculiares ao meio homogêneo da música³⁹ – assim como o complexo categorial da escultura, pintura e literatura –, recorremos a essas diversas formas de arte no intuito de demonstrar como se opera a transformação categorial da unidade dimensional do espaço/tempo em meios homogêneos de diferentes naturezas; seja sua transformação realizada através da escultura, pintura, literatura, ou nesse caso específico, a transformação no interior do meio homogêneo musical. Diz Lukács acerca da relevância de se recorrer a meios homogêneos distintos a fim de elucidar a forma peculiar de arte sobre a qual se pretende entendimento.

Esse contraste é instrutivo pelo fato de que essas artes se concentraram durante muito tempo em íntima colaboração com a arquitetura (ainda que tenham nascido independentemente dela), de tal modo que sua divergência e sua convergência não somente elucidam a essência de todas essas artes, como também uma parte considerável de suas interrelações históricas reais. (LUKÁCS, 1966d, p. 124-5).

Lukács aponta o mérito de Nicolai Hartmann (1882-1950) ao descrever acertadamente a estrutura do meio homogêneo musical. Segundo Hartmann, no meio homogêneo da música a forma estética se dá a partir de um sequenciamento temporal de notas que se apresentam progressivamente *pari passu* à passagem do tempo. Entretanto, cada nota, para além de si mesma, sempre remete a nota anterior e a nota subsequente; tornando a compreensão de cada uma delas dependente da compreensão da totalidade da composição. Diz Lukács da análise elaborada por Hartmann na sua *Estética*:

por exemplo, falando da música, [Hartmann] destaca que na audição se produz necessariamente uma unidade apesar da separação temporal dos sons: “A frase necessita tempo, passa por nosso ouvido, tem sua duração; em cada momento o ouvinte não tem presente mais que um fragmento. E, sem dúvida, a frase não tem sentido para o ouvinte, se não se capta como conexão, como um todo. Assim ocorre, pelo menos, na autêntica audição ‘musical’: a frase, apesar de sua separação nos diversos estágios temporais, se capta como uma totalidade, não, certamente, como uma simultaneidade, mas sim como algo que segue junto, como uma unidade. Essa unidade segue sendo sem dúvida temporal, porém não é uma simultaneidade”. E segue dizendo: “A obra musical obriga o ouvinte a ouvir antecipadamente e *a posteriori*, a ter em cada estágio da audição a expectativa do que vem na sequência, a antecipar a continuação determinada musicalmente. E essa afirmação é válida inclusive quando a

³⁹ Lukács dedicou atenção à peculiaridade da música no Subitem I do Capítulo 14 da sua *Estética* de título *Questões-limite da mimese estética*. Para tanto ver (LUKÁCS, 1966d, p. 7-82).

continuação real da peça resulta ser distinta do que se esperava. Pois, a solução da tensão surgida pode sempre ser distinta da que se esperava; e a valoração da possibilidade musical inesperada (nova) é precisamente um traço essencial da surpresa e o enriquecimento. Isso se dá na música exatamente da mesma maneira pela qual se dá na criação poético-literária (continuação distinta da ação na novela e no drama) ... Pois musicalmente cada frase aponta mais além de si mesma, tanto para adiante, quanto para trás". (Hartmann, *apud* Lukács, 1966b, p. 363-4).

Vale a ressalva de que o idealismo de Hartmann o faz crer que a forma estética remete a uma possibilidade de a consciência construir a totalidade a partir das categorias do entendimento. Para o idealismo em geral e para ele, Hartmann, em particular, a forma simplesmente remete a conteúdos que lhe são extrínsecos. Entretanto, para Lukács esse entendimento não encontra eco. Não se trata da objetividade estética e seu efeito pretendido como o resultado de uma síntese realizada pela subjetividade a partir das categorias do entendimento. Não se trata, portanto, de uma formulação da consciência a partir dos elementos evocativos da arte que toca as emoções humanas como entende Hartmann; mas sim, que a evocação das emoções no interior do complexo das artes, remonta ao efeito da objetividade *em-si* que se realiza na presença da subjetividade, estabelecendo-se a condição de identidade entre sujeito-objeto. Nesse momento as categorias da arte, de forma geral, se realizam bem como as categorias do espaço/tempo são permeadas pela subjetividade humana e antropomorfizam-se; passam a existir enquanto categorias estéticas a partir da presença humana.

Apesar de Lukács, por um lado, evidenciar a contribuição de Hartmann, ele – Lukács – diverge radicalmente do entendimento de que o conteúdo não esteja propriamente na música, na escultura, na arquitetura, na pintura etc. Ou seja, Lukács diverge do entendimento de que o conteúdo não esteja consubstanciado nas objetividades e que essas objetividades, *em-si*, orientem a evocação estética.

Para Lukács, não são as categorias do entendimento humano que constituem o sentido, mas sim, a obra de arte possui sua objetividade e conteúdos próprios fruto de um processo de alienação e retroação do sujeito ao mundo para a captura desse conteúdo e objetivação em um objeto estético, sendo esse conteúdo imediatamente dado em sua forma, constituindo a unidade

entre forma e conteúdo e a imediaticidade entre aparência e essência.

Enquanto cientificamente a essência e a aparência têm que separar-se claramente, com objetivo de que o conhecimento das leis possa projetar-se sobre as aparências que elas aclaram, a obra de arte estabelece em contrapartida uma inseparabilidade sensível e significativa de aparência e essência; a essência não se dá esteticamente senão na medida em que se funde sem restrições com o mundo aparential, sem dúvida com uma generalização sensível e significativa que manifesta a essência por sua vez como *ser-para-si* e como imanente aos fenômenos. (LUKÁCS, 1966b, p. 316).

Retomando a concepção de Hartmann reconhecida por Lukács, depreende-se que cada nota musical reproduzida em sua individualidade não possui sentido estético quando isolada do seu contexto. O sentido da música, ou de cada frase musical, só pode ser conferido quando da compreensão do seu conjunto, e, nesse sentido, é justo considerar que a música não se dá a conhecer de imediato em um único instante como a figuração estética de uma pintura ou de uma escultura. A ela é imposta a necessidade de um desdobramento temporal para que se realize sua fruição. Ou seja, o meio homogêneo musical pressupõe uma sequência intercalada de sons e pausas desdobrando-se no tempo para que se torne perceptível o seu conteúdo e possam ser identificados seus elementos: ritmo, harmonia e melodia.

A propósito da interdependência e indivisibilidade entre espaço/tempo reconhecida por Lukács segundo a concepção hegeliana, não deve haver a possibilidade da manifestação temporal – a sequência de notas que se desdobra temporalmente – sem que se considere a dimensão espacial nas formas do reflexo sob pena de fetichização da realidade.

Posto que ao meio homogêneo de predominância espacial é demandada a necessidade de manifestação da dimensão temporal – quase-tempo –, por sua vez, aos meios homogêneos de predominância temporal é imposta a necessidade de manifestação da dimensão espacial – quase-espaço –; já que ambos meios homogêneos, de acordo com suas naturezas específicas, devem se encarregar de refletir a unidade dimensional do espaço/tempo objetivo, preservando suas legalidades de forma concentrada e “transformada” na obra de arte. Nas palavras de Lukács: “O problema da orientação da receptividade apresenta para as artes cujo meio homogêneo é

temporal o problema do quase-espaço” (LUKÁCS, 1966b, p. 398).

Vale considerar que o termo “transformada” refere-se à mimese operada no objeto de arte das categorias da realidade em categorias estéticas e não a qualquer deformação da realidade em si. A arte opera uma transformação das categorias *em-si*, em categorias *para-si*; categorias atravessadas pela subjetividade estética. Ou seja, categorias do mundo que se tornam referentes ao homem – antropomorfizam-se –, sob condição de identidade entre sujeito-objeto.

Entretanto, em meios homogêneos de predominância temporal, como no caso da música, por vezes a dimensão espacial não se evidencia de imediato ou mesmo aparentalmente como se dá no entorno de uma escultura, no espaço mimeticamente figurado de uma pintura, ou como se dá no caso específico da arquitetura. A dimensão do espaço estético na música se apresenta como um caso especial em meios homogêneos de predominância temporal.

Para Lukács a dimensão espacial no meio homogêneo da música se manifesta no lugar onde se realiza a sucessiva justaposição⁴⁰ de notas – a nota

⁴⁰ A tradução espanhola da *Estética* de Lukács adota o termo “simultaneidade” ao invés de “justaposição” em referência a palavra *Nebeneinander* da versão alemã. Vejamos: “la separación temporal, su sucesión, la posición de cada cual en esta sucesión pertenezca a su esencia igual que la sucesión misma creada por esa íntima referencialidad, tienen que producir constantemente y hacer evocadoramente una síntesis contradictoria de la sucesión y la *simultaneidad*. El echo de que en esa unidad contradictoria el momento de la sucesión sea abarcante, el echo de que el Antes y el Después de los momentos – sin aniquilar su esencia – tengan quer ser insuperables, incambiables, muestra precisamente que esa *simultaneidad* no puede ser reflejo de un espacio real, sino sólo un cuasiespacio en el marco del medio homogéneo temporal de la música.” (LUKÁCS, 1966b, p. 400 – grifo nosso). Na versão alemã temos: “die zeitliche Trennung, ihr Nacheinander, die Stelle eines jeden in diesem Nacheinander ebenso zu ihrem Wesen gehört wie das durch diese intime Bezogenheit geschaffene Nebeneinander), müssen sie eine widerspruchsvolle Synthese des Nacheinander und des *Nebeneinander* ununterbrochen produzieren, evokativ machen. Daß in dieser Einheit der Widersprüche das Moment des Nacheinander das Übergreifende ist, daß das Vorher und Nachher der Momente - ohne ihr Wesen zu vernichten - unaufhebbar, unaustauschbar bleiben muß, zeigt eben an, daß dieses *Nebeneinander* nicht die Widerspiegelung eines realen Raumes sein kann, sondern bloß ein Quasiraum innerhalb des zeitlichen homogenen Mediums der Musik.” (LUKÁCS, 1987, p. 679 – grifo nosso). Entretanto, o termo “simultaneidade”, adotado no espanhol, remete a determinado evento que se realiza ao mesmo tempo que outro, concomitantemente; dando assim um caráter temporal a palavra. Já o termo “justaposição” refere-se ao posicionamento de elementos em um mesmo lugar o que denota um caráter espacial ao seu entendimento. Considerando-se que “justaposição” é uma tradução a partir da palavra *Nebeneinander*, desde já, sempre que o termo “simultaneidade”, utilizado na versão espanhola, aparecer no sentido supramencionado, esse será substituído por “justaposição”.

emitida em determinado instante em interdependência ao conjunto de notas anterior e posterior a ela – correspondente ao curso temporal onde essas notas são executadas/percebidas.

Como é indispensável ao entendimento da obra musical a realização de uma síntese constante entre o momento anterior, o instante propriamente dito e o instante posterior para a compreensão e fruição desse tipo de manifestação estética, somente o conjunto justaposto das notas musicais é o que torna possível a compreensão do todo e a realização do sentido conferido à música.

a separação temporal, sua sucessão, a posição de cada qual nessa sucessão pertence a sua essência da mesma maneira que a sucessão mesma criada por essa íntima referencialidade, têm que produzir constantemente e fazer evocadoramente uma síntese contraditória da sucessão e da justaposição. O fato de que nessa unidade contraditória o momento da sucessão seja o abarcante, o fato de que o *antes* e o *depois* dos momentos – sem aniquilar sua essência – tenham que ser insuperáveis, imutáveis, mostra precisamente que essa justaposição não pode ser reflexo de um espaço real, senão de um quase-espaço no marco do meio homogêneo temporal da música. (LUKÁCS, 1966b, p. 400).

Essa justaposição se efetiva na presença da subjetividade receptiva que reconhece constantemente as determinações da objetividade e realiza o sentido conferido à música. Nessa justaposição, o espaço transforma-se em quase-espaço, antropomorfiza-se. O espaço onde se justapõem as notas se transforma a partir da presença da subjetividade humana – a condição estética ineliminável de identidade entre sujeito-objeto –, deixando de ser espaço *em-si* para alçar sua dimensão de espaço estético.

O quase-espaço é, portanto, a referência espacial antropomorfizada – o espaço como categoria transformada; uma categoria estética – referente ao instante de determinada manifestação em meio homogêneo de predominância temporal que, dialeticamente, justapõe momentos temporais na presença da subjetividade que realiza o sentido conferido à objetividade, ao mesmo tempo que permite seu desdobramento.

Assim, demonstra-se que o meio homogêneo predominantemente áudio-temporal traz consigo a dimensão do quase-espaço onde são justapostas as notas interdependentes entre si, que em relação de identidade sujeito-objeto

– e em sua totalidade – conferem sentido à manifestação estética. Apesar do meio homogêneo da música não evidenciar de imediato, e em aparência, qualquer dimensão espacial, o espaço vige em realidade – espaço *em-si* –, bem como sua categoria transformada pela mimese estética vige em seu reflexo quando o espaço se apresenta sob a categoria do quase-espaço; o espaço enquanto uma categoria da arte.

Assim como foi abordado nos meios homogêneos de predominância espacial a questão do quase-tempo subjetivo e objetivo, vale considerar nos meios homogêneos de predominância temporal essa condição. Em referência ao meio homogêneo da música, a categoria do quase-espaço, diferentemente do quase-tempo, é de caráter exclusivamente subjetivo, posto que no seu meio homogêneo não há manifestação objetiva – sensível –; não há, assim, uma consubstancialização do som efetivamente para que se possa haver uma manifestação objetiva do quase-espaço. Nesse sentido:

O quase-espaço com o qual aqui nos defrontamos não pode ter, portanto, mais que um caráter subjetivo; é uma consequência necessária da orientação da receptividade, com a qual tem que contar inevitavelmente toda composição artística que se mova no meio homogêneo do tempo. (LUKÁCS, 1966b, p. 398).

Em suma, os meios homogêneos de predominância espaço-visual considerados anteriormente – escultura e pintura – operam a partir das dimensões objetiva e subjetiva do quase-tempo posto que contam com sua forma concreta – sensível – de manifestação, enquanto o meio homogêneo de predominância áudio-temporal – o caso particular da música – atua somente na dimensão subjetiva, posto que não há objetivação sensível de conteúdo.

A diferença entre os aspectos e entre os meios homogêneos nos quais o reflexo estético manifesta a contradição e sua resolução tem como consequência que, espacialmente considerado, se produza um quase-tempo objetivo, enquanto seu modo de manifestação na temporalidade cobra um caráter subjetivo. Porém, em tudo isso se preserva a origem objetiva: essa subjetividade se refere aos princípios objetivos últimos de composição da obra, enquanto aquela não é mais que uma apropriação puramente receptiva da estrutura já alcançada da obra. (LUKÁCS, 1966b, p. 399).

Evidenciamos que o reflexo que se pretenda verdadeiramente estético deve preservar as legalidades das categorias e traduzir as determinações da objetividade como um “todo”. Vale considerar que esse “todo”

não se refere à totalidade das determinações em si, posto que nenhuma das formas específicas do reflexo é capaz de reproduzir em totalidade o mundo real em suas infinitas determinações. Em seus argumentos, Lukács recupera uma importante formulação de Lenin nesse sentido:

não se trata de um reflexo simples, nem imediato, nem total, senão do processo de uma série de abstrações, formulações, construção de conceitos, de leis etc. os quais conceitos, leis etc. (pensamento, ciência = “ideia lógica”) abarcam somente condicionada, aproximadamente a legalidade universal da natureza que se move e desenvolve em si mesma (...). O homem não pode compreender = refletir = refigurar a natureza inteira, nem plenamente, nem em sua “totalidade imediata”; o que unicamente pode fazer é aproximar-se eternamente a esse conhecimento, criando abstrações, conceitos, leis, uma imagem científica do mundo etc. (Lenin, *apud* Lukács, 1966b, p. 11-2).

A consideração do “todo” aqui mencionada refere-se, de maneira geral, à preservação das legalidades da objetividade social nas formas transformadas do reflexo estético e, de maneira específica, a não exclusão do tempo em meios homogêneos de predominância espacial, bem como a não exclusão do espaço em meios homogêneos de predominância temporal; ou seja, à preservação do espaço e do tempo em meios homogêneos em que esses sejam menos evidentes.

É uma questão de importância decisiva para toda arte criadora de mundo refletir realmente o mundo como um todo, o que a unidade e a multiplicidade dialéticas desse se expressem não somente no conteúdo conformado, mas sim também nas formas conformadoras; e que a obra que se apresenta com pretensão de ser um “mundo” não se limite a uma seção fetichizada pelo conteúdo nem a um aspecto formalmente fetichizado. (LUKÁCS, 1966b, p. 403).

Qualquer forma de reflexo que desconsidere determinada dimensão da realidade tal qual o espaço ou o tempo, incorreria em uma expressão estética fetichizada com consequências decisivas ao estudo filosófico da arte em geral e de determinado meio homogêneo em particular.

Sob pena de deformação do reflexo a partir da hipótese de que seja desconsiderada a determinação temporal – quase-tempo: nos meios homogêneos predominantemente espaciais –, ou desconsiderada a determinação espacial – quase-espaço: nos meios homogêneos predominantemente temporais –, incorreríamos na distorção das categorias

objetivas tal como se apresentam na realidade e, conseqüentemente, fetichização da categoria espaço/tempo no plano do estético.

As categorias transformadas do quase-espaço e quase-tempo a partir da presença da subjetividade humana permitem a figuração em obra de arte das categorias elementares da realidade – espaço, tempo e movimento – (LUKÁCS, 1966b, p. 404) por via de determinado meio homogêneo na intenção da superação de proposições deformadoras, separadoras ou excludentes; fetichizadas.

em todas suas tendências criadoras de mundo, a evocação sensível, há que ter em conta categorias tão elementares como o espaço, o tempo e o movimento como condições prévias imprescindíveis de todo efeito possível. Toda arte é a refiguração da vida humana, da evolução da humanidade. E como a determinação espacial e a temporal da existência, a coexistência de ambas, constitui em toda manifestação vital o fundamento objetivo de todo existir humano, e como, por outra parte, os meios homogêneos das artes prescrevem imperativamente uma diferenciação segunda a espacialidade e a temporalidade, estes mesmos meios têm que procurar que sua diferenciação não se volte a degenerar em uma separação fetichista. (LUKÁCS, 1966b, p. 404).

Ao fim e ao cabo, confirma-se a unidade dialética inseparável entre espaço/tempo tal como se apresenta em objetividade nas formas estéticas transformadas sob diversos meios homogêneos, ratificando a formulação hegeliana reconhecida por Lukács dessa unidade dimensional quando no interior do complexo das artes.

A transformação das categorias do espaço/tempo *em-si* em categorias do quase-tempo e do quase-espaço operantes no interior dos meios homogêneos da escultura, pintura, literatura e música nos permitiu demonstrar como as categorias objetivas alteram seu comportamento no interior do complexo sob o qual se apresentam.

Tais considerações são de decisiva importância pois permitem, de maneira geral, o entendimento de como se operam as transformações das categorias objetivas em categorias estéticas; evidencia, em particular, o necessário tratamento da unidade dialética do espaço/tempo no interior do complexo das artes sob pena de figuração fetichizada da realidade na objetividade estética, bem como abre campo ao entendimento de como essa

unidade pode vir a se apresentar quando inerente à peculiaridade arquitetônica da qual trataremos na sequência desse trabalho.

SEGUNDA PARTE

A DECOMPOSIÇÃO ANALÍTICA DO COMPLEXO CATEGORIAL ARQUITETÔNICO

As construções edificadas pelos homens em determinada sociedade e em determinado período histórico aparecem em objetividade como a capacidade e a possibilidade de organizar o espaço no sentido da satisfação das necessidades de um povo no mais amplo espectro; desde a organização de espaços que permitam a produção e reprodução desses homens com vistas a sua sobrevivência, até a organização espacial que extrapola essa necessidade imediata e destina-se a outras dimensões do humano.

Como meio de compreensão da dimensão estética do espaço arquitetônico, a decomposição analítica das categorias que compõem essa forma de arte é a maneira pela qual podemos compreender a peculiaridade desse meio homogêneo. Passemos, pois, à sua análise.

Capítulo 2 – A gênese da dimensão estética do espaço na arquitetura

Para Lukács, a compreensão da peculiaridade de uma arte – seja a pintura, a escultura, a música, a arquitetura etc. – implica sempre a determinação de sua gênese⁴¹. Para ele, a forma acabada de determinada objetividade estética não revela seu processo formativo; os desdobramentos categoriais processados no interior do seu meio homogêneo. Nesse sentido, a concepção de determinada peculiaridade estética que limite sua análise às formas mais desdobradas de sua manifestação e ignore seu percurso histórico – sua gênese e desdobramento – incorreria em equívoco metodológico; ou pior, em erro de entendimento e determinação do próprio objeto, e, por consequência, na formulação de critérios falsos tanto para a determinação da historicidade da arte quanto para sua manifestação já desenvolvida. A esse respeito Lukács assim se pronuncia:

separar a investigação histórico genética da análise filosófica do fenômeno surgido em cada caso daria lugar, se o fizesse com pretensão metodológica, a uma deformação dos fatos verdadeiros. A verdadeira estrutura categorial de cada fenômeno está vinculada de modo mais íntimo com sua gênese; só é possível mostrar, de um modo completo e em sua proporcionalidade correta a estrutura categorial, caso vincule-se organicamente a análise temática com a aclaração genética. (LUKÁCS, 1966a, p. 24).

No caso da arquitetura, tal entendimento terminaria por negligenciar o pressuposto do desenvolvimento técnico de apreensão das leis naturais como prerrogativa à criação do espaço, tal como Lukács identifica em Hegel que a supõe a primeira das artes ao considerar que a incipiente organização de espaços já implicaria a formação arquitetônica propriamente dita.

Mais importante é – especialmente para o problema da arquitetura – que a presença definitiva da sua ideia estética desde o princípio, ainda que seja de modo abstrato e implícito, tem que estabelecer necessariamente critérios falsos para a estimação do começo mesmo e das etapas posteriores. (LUKÁCS, 1966d, p. 85).

Especificamente em oposição a visão hegeliana acerca da gênese do espaço arquitetônico assim se manifesta Lukács:

⁴¹ A concepção do estudo em gênese das categorias da arte permeia toda a *Estética* de Lukács e se apresenta de forma evidente em seu *Prólogo*. Para tanto ver (LUKÁCS, 1966a, p. 11-31).

Vimos o importante que é destacar, frente a concepção de Hegel, o caráter da arquitetura de nascimento relativamente tardio. Pois, dele se segue que precedeu à sua gênese um longo período de elaboração de construções tecnicamente úteis de diversa natureza e uma evolução não menos ampla de emoções envolvidas com representações espaciais. (LUKÁCS, 1966d, p. 94-5).

Como a gênese das categorias no interior dos complexos e seu processo de transformação é de fundamental importância à determinação da peculiaridade das diferentes formas de arte conforme nos apresenta Lukács, é preciso considerar a origem e os desdobramentos que conduziram a conformação cabal do meio homogêneo da arquitetura.

para a compreensão filosófica da conformação arquitetônica do espaço é imprescindível conseguir uma compreensão, por geral que seja, de sua gênese: entender que a realidade e a vivencialidade de um espaço arquitetônico (estético) não pôde produzir-se senão muito lentamente; que sua existência e sua eficácia – e até a necessidade delas – não estão dadas de modo algum com a mera natureza fisiológica e antropológica do homem. Dito brevemente: também aqui se trata do fato de que o estético nasce passo a passo no curso da evolução da humanidade, e não é uma relação com o mundo nascida simultaneamente com o ser-homem. Assim, pois, o fato de que a arquitetura não se encontre no começo da evolução artística é para a estética muito mais que um mero assunto casual. (LUKÁCS, 1966d, p. 88-9).

Nesse sentido, a abordagem genético-evolutiva das categorias de forma geral ou do meio homogêneo da arquitetura em específico não se refere a uma mera volição acadêmica de reconstrução histórica como uma “coleção de fatos mortos⁴²”; mas sim, se fundamenta como alicerce de entendimento a qualquer formulação que pretenda a real compreensão do objeto de estudo.

Como ponto de partida ao entendimento das formas mais complexas do espaço arquitetônico, busquemos, pois, pelas suas formas mais simples, mais recuadas no tempo, como embasamento à compreensão da peculiaridade do reflexo estético arquitetônico em sua forma mais desdobrada.

Se nos propusermos seguir filosoficamente esse processo no caso da arquitetura, devemos nos interessar pelo modo como se produz ou nasce a conformação de um tal espaço referido ao homem, antropomorfizador portanto, e, sem dúvida, objetivamente existente e concebido; como se produz enquanto necessidade social que se pode satisfazer; como nasce dela uma missão social e como se produz sua

⁴² Marx utiliza esses termos n` *A ideologia alemã* em crítica ao materialismo de Feuerbach que pressupõe a história como um processo apartado das determinações reais dos homens. Nesse sentido, ver (MARX; ENGELS, 2007, p. 94).

realização estética. (LUKÁCS, 1966d, p. 90).

Para tanto, nossa exposição se inicia pela identificação do princípio antropomorfizador do espaço na vida cotidiana, segue pelas formas que assumem orientações evocativas ainda pré-estéticas, até a identificação do conteúdo evocativo do espaço em sua forma mais complexa que orienta a determinação da forma arquitetônica; forma essa que se desdobrou no curso histórico e que se estabeleceu como a dimensão madura do espaço estético no interior do complexo arquitetônico.

Passemos, pois, à análise dos espaços arquitetônicos em seu nascedouro; em sua origem ainda pré-estética com vistas a mais justa compreensão da sua forma mais complexa.

2.1 A antropomorfização do espaço na vida cotidiana

Podemos considerar que o ponto comum entre a relação que o homem estabelece com o espaço desde sua forma natural até sua forma estética está na capacidade humana conquistada através dos tempos de se relacionar com esses espaços de forma antropomorfizada.

Entretanto, a diferença específica que pode ser identificada no espaço antropomorfizado, já estético, que se diferencia das demais e ilumina suas formas anteriores⁴³ está na capacidade humana de estabelecer uma relação antropomorfizada com esse espaço a partir de uma forma intencionalmente construída que reflete a autoconsciência da humanidade de determinado período

⁴³ Aqui fazemos referência ao entendimento marxiano de que as formas mais complexas iluminam a compreensão das formas menos complexas. Em acordo ao seu objeto de estudo, a economia política, diz Marx nesse sentido: “A sociedade burguesa é a mais desenvolvida e diversificada organização histórica da produção. Por essa razão, as categorias que expressam suas relações e a compreensão de sua estrutura permitem simultaneamente compreender a organização e as relações de produção de todas as formas de sociedade desaparecidas, com cujos escombros e elementos edificou-se, parte dos quais ainda carrega consigo como resíduos não superados, parte [que] nela se desenvolvem de meros indícios em significações plenas etc. *A anatomia do ser humano é uma chave para a anatomia do macaco. Por outro lado, os indícios de formas superiores nas espécies animais inferiores só podem ser compreendidos quando a própria forma superior já é conhecida.* Do mesmo modo, a economia burguesa fornece a chave da economia antiga etc. Mas de modo algum à moda dos economistas, que apagam todas as diferenças históricas e veem a sociedade burguesa em todas as formas de sociedade.” (MARX, 2011a, p.58 – grifo nosso).

histórico e traduz determinada objetividade social. A forma objetiva das construções criadas nesse sentido é capaz de orientar a evocação de sentimentos e pensamentos humanos, fazendo com que a mera materialidade dos edifícios alcance sua dimensão estética.

Na medida que buscamos o tratamento em gênese das categorias que compõem a forma antropomorfizada do espaço em sua dimensão mais espiritualizada, é necessário iniciarmos nossas considerações pela sua forma mais primitiva, para, a partir dela, demonstrarmos os desdobramentos das categorias no interior do complexo arquitetônico e elucidarmos sua peculiaridade; a antropomorfização do espaço referente ao complexo estético. Passemos, pois, ao tratamento da forma antropomorfizada do espaço em sua manifestação mais trivial; a relação que o homem estabelece antropomorfizadamente com o espaço em sua vida cotidiana.

Se partirmos da concepção do espaço na vida cotidiana, temos que notar em seguida que dita concepção tem sempre desde o primeiro momento uma tendência antropomorfizadora. Isso já está determinado pelo caráter necessário do espaço imediatamente presente ao homem. (LUKÁCS, 1966d, p. 90).

O espaço vivido pelos homens em sua vida cotidiana constituiu, desde suas manifestações mais remotas, o campo de possíveis a uma tendência natural e antropomorfizada das suas relações espaciais. Essa orientação se firmou como fruto das relações triviais estabelecidas em sua vida vivida em íntima relação às competências historicamente determinadas à satisfação das necessidades sociais envolvidas em cada caso; motivo pelo qual a forma antropomorfizada a partir da qual o homem se relaciona com o espaço em sua vida cotidiana possui raízes muito remotas.

A partir da marcha ereta adotada pelos ancestrais humanos e a consequente complexificação da sua relação com seu meio – fruto da sua orientação a partir do eixo das alturas –, as relações espaciais tornaram-se mais evidentes e perceptíveis aos seus olhos, mesmo que não possuíssem domínio sistematizado a esse respeito.

É evidente sem dúvida que o ponto de inflexão de decisiva importância que significa na hominização a marcha ereta há de reforçar ainda aquela tendência [geocêntrica, antropomorfizadora] e confirmar sua

insuperabilidade. Com a interação, cada vez mais diferenciada, do homem com seu mundo circundante – a qual implica um domínio prático e crescente do espaço que o rodeia –, cobram também as demais coordenadas um caráter resolutamente antropomorfizador. Por exemplo, a orientação à frente, atrás, ou a orientação direita, esquerda. (LUKÁCS, 1966d, p. 91).

Ainda que tais posições dimensionais sempre estivessem, de fato, presentes na natureza, seu sentido só foi estabelecido na medida da sua relação com o sujeito. Mesmo as formas mais primitivas de entendimento antropomorfizado do espaço são meios de apreensão da objetividade que somente o homem é capaz de estabelecer. Somente ele, o homem, foi e é capaz de perceber essa relação espacial e conferir o sentido de localização no espaço, ainda que consideremos tais relações em suas formas mais simples como direita, esquerda, frente, trás, etc.

Nesse estágio primitivo de desdobramento, a percepção humana das dimensões se dava de maneira natural – não sistematizada –, e a essas dimensões os homens referiam-se de maneira espontânea sob formas de gestos ou sons que traduziam determinadas localizações no espaço, analogamente a sinais, acenos ou movimentos que realizamos hoje em dia ou ao que nominamos como direita, esquerda, para lá, para cá etc.

A relação antropomorfizada que os indivíduos estabeleciam com o espaço na sua vida cotidiana resumia-se, tão somente, a operacionalização das suas relações entre si e com o meio em que viviam, sem que fosse conferida a ela – à relação antropomorfizada dos homens com o espaço – graus de complexidade qualitativamente superiores. Dessa forma, o princípio antropomorfizador do espaço presente nos estágios iniciais da percepção e orientação dos homens no mundo e na sua vida cotidiana vinculava-se a aspectos adquiridos pelo indivíduo a partir do complexo da subjetividade socialmente produzida.

Ainda sem possuir a menor ideia de nenhum sistema de coordenadas, o homem da vida cotidiana, com o objetivo de poder mover-se no espaço que o rodeia e poder dominá-lo, tem que colocar a si mesmo como centro em cada caso de um tal sistema de coordenadas: como é natural, o sistema se move para cada homem com seu movimento local; precisamente por isso pode constituir o fundamento da orientação prática imediata no espaço circundante. (LUKÁCS, 1966d, p. 91).

Vale ressaltar que ainda hoje a orientação do espaço praticada no cotidiano – que pressupõe uma relação imediata entre teoria e prática –, recorre a recursos primários de referência geográfica análogos às suas manifestações primitivas como a indicação de um caminho a determinada pessoa ou a distância entre determinados pontos como: virar mais à frente, seguir reto, mais longe, mais perto, dentre outros.

Entretanto, o conteúdo antropomorfizado do espaço estético não corresponde ao conteúdo antropomorfizado do espaço da vida cotidiana; muito pelo contrário.

a antropomorfização da esfera estética constitui um pôr consciente, em contraposição à antropomorfização espontânea da vida cotidiana. A diferença evidencia-se de imediato em que esta última foi projetada para pores de orientação essencialmente prática, nos quais, por isso mesmo, experiências simplesmente tomadas pelo trabalho, da ciência, etc., surgidas em virtude do método desantropomorfizante, podem e devem desempenhar um papel importante, razão pela qual também aqui o elemento antropomorfizante desempenha predominantemente um papel negativo, que põe barreiras à compreensão correta das coisas. A antropomorfização consciente da arte, em contraposição cria um meio homogêneo sobre a base da sua própria essência e das próprias finalidades sendo que o que foi tomado da vida só pode ser utilizado depois que tiver sido submetido a esse processo de uniformização. Uma transformação desse tipo só é possível porque o pôr artístico não está direcionado para fins imediatos, prático-reais, mas para a criação de formações puramente miméticas. (LUKÁCS, 2013, p. 543-4).

Apesar de possuírem um mesmo princípio comum – o princípio antropomorfizador –, a forma antropomorfizada presente no complexo estético desdobra-se de maneira distinta da forma antropomorfizada quando referente ao espaço vivido na vida cotidiana. A antropomorfização do espaço em sua dimensão estética se manifesta de maneira muito mais rica e complexa, concebida por determinações sociais e consubstanciada em forma – sua organização espacial – segundo bases também sociais.

na vida cotidiana se produz espontaneamente uma antropomorfização do espaço. No entanto, isto não significa que o espaço assuma as propriedades capazes de fazer dele o espaço próprio dos homens. Pelo contrário. Na vida cotidiana tem necessariamente que situar-se muitas vezes no primeiro plano da vida emocional a essência do espaço independente da consciência humana, alheia ao homem e até hostil a ele desde o ponto de vista imediatamente antropomorfizador. (LUKÁCS, 1966d, p. 109).

Dando prosseguimento à forma analítica do problema da dimensão antropomorfizada do espaço apresentada por Lukács em sua *Estética*, passemos, pois, à exposição do processo de separação e explicitação da dimensão antropomorfizada do espaço na peculiaridade das formações estéticas arquitetônicas frente suas determinações iniciais.

2.2 Os princípios evocativos nas formas pré-estéticas das construções

Sem antecipar uma análise detalhada, parece oportuno assinalar que o espaço antropomorfizado em sua forma mais desdobrada – o espaço estético – se define por ser aquele que possui um conjunto historicamente determinado de conteúdos sociais consubstanciado em uma organização espacial intencionalmente criada pelo homem que revela as conquistas objetivas e subjetivas da humanidade apta a orientar a evocação de sentidos, pensamentos e emoções daqueles que vivenciam esse espaço.

Tais construções assim concebidas traduzem em um espaço intencionalmente organizado pelos homens o conteúdo cultural de um povo – suas realizações, expectativas, tradições etc. – que pode vir a evocar os sentimentos e os pensamentos desses homens a partir da fruição e vivência nesses edifícios. Em outras palavras, os homens podem ser tocados em suas emoções e pensamentos – na reflexão sobre si mesmos – quando vivenciam determinado espaço intencionalmente construído por eles, e para eles, em resposta a um conjunto de determinações sociais que fundamentam sua cultura em determinado período histórico e revelam sua potência universal que se apresenta consubstanciada em forma.

Entretanto, a relação entre a forma construída e a evocação de emoções e pensamentos associados às edificações possuem raízes mais primitivas, mais simples, mais diretas, que nos interessa para a compreensão do seu comportamento no interior das formas mais complexas do espaço.

A humanidade em seus estágios mais recuados no tempo, antes mesmo da criação de rudimentares construções, valia-se das formações

presentes no seu ambiente natural como cavernas, fendas, vegetações, clareiras etc. para abrigo, defesa e práticas de maneira geral. A ocupação e a utilização desses espaços, que na medida do possível abrigava esses homens primitivos e os protegia das intempéries e dos inimigos em amplo espectro, podiam despertar um conjunto de sentimentos nesses homens como, por exemplo, certa sensação de alívio e desopressão referente ao abrigo nas cavernas, ou o sentimento de proteção e segurança referente às barreiras de pedras, madeiras etc. que poderiam servir de anteparos à investida de inimigos. Nesse sentido, tais ocupações ou utilização de objetos dispostos em determinado ambiente desencadeavam nesses homens certo bem-estar físico e psicológico.

Mesmo que pela simples ocupação desses espaços que permitiam uma condição básica de sobrevivência e abrigo a quem os conquistava ou ocupava, o estado alcançado de bem-estar promovido por esses ambientes – ou elementos, como um conjunto de pedras –, despertava sentimentos e emoções nesses homens como alegria, orgulho etc. Tais sentimentos faziam com que esses homens se sentissem potentes por preservarem a si mesmos e o seu grupo frente a natureza; seja contra as intempéries climáticas, animais ferozes, ou mesmo frente a outro grupo de homens que promovesse algum tipo de ameaça. Nas palavras de Lukács:

É compreensível sem dúvida que já a proteção contra a atmosfera, contra os inimigos etc., oferecida por um espaço fechado, ainda que não seja construído pelo homem (caverna), tem que desencadear emoções de alegria pela segurança e proteção conseguidas. (LUKÁCS, 1966d, p. 93-4).

Entretanto, os homens em seu curso histórico não se limitaram às ocupações de espaços. Com o passar do tempo, com o incremento das suas forças produtivas e o conseqüente domínio da natureza, esses homens, para além de se valer tão somente das formações já presentes em determinado ambiente, passaram a alterar as formas da matéria em seu estado natural e configurá-las a seu favor na medida dos seus interesses e das suas competências para tanto. Nesse sentido, com o desdobrar das suas capacidades subjetivas – intelectuais e emocionais –, o homem domina progressivamente a natureza, avança na compreensão das suas legalidades e, por conseqüência,

manifesta esse domínio em suas construções.

Se o refúgio é produto da própria atividade, se a construção ou o povoado, por exemplo, se protege das feras ou dos inimigos por uma paliçada, por primitiva que seja, não só aumenta a intensidade das emoções assim desencadeadas, bem como os conteúdos dessas se fazem mais diversos; a autoconsciência, o orgulho etc., atuam como momentos do seu enriquecimento. (LUKÁCS, 1966d, p. 94).

Nesse sentido, é compreensível que os sentimentos despertados pelas construções fruto das práticas humanas distingam-se qualitativamente das emoções originadas da mera apropriação das formações naturais que servem de espaço útil aos homens. Tais sentimentos são potencializados na medida que a construção é fruto do trabalho humano e não da simples ocupação de algo que não possui a participação ativa do homem como agente criador do seu resultado. Pense-se, por exemplo, no sentimento de alegria e orgulho por ter alcançado êxito na construção de uma barreira contra invasores de qualquer espécie – animal ou humano –, ou desses mesmos sentimentos relacionados a proteção alcançada contra intempéries, para seguirmos com o exemplo já adotado.

Nessas condições, as construções realizadas em tempos remotos pelos ancestrais humanos despertavam sentimentos mais intensos e qualitativamente superiores àqueles despertados por uma mera apropriação de formações naturais como uma caverna ou uma barreira de pedras, pois as emoções e reflexões despertadas pelo fruto do trabalho humano alinham-se ao seu autoconhecimento, sua potência e constituição da sua própria subjetividade.

As emoções desencadeadas pela construção originária e, todavia, extraestética são idênticas em muitos pontos com as que desperta qualquer ocupação inicial, como o trabalho e o seu resultado, a saber: são sobretudo alegria e orgulho por um domínio – ainda que parcial – da natureza e pelo desdobramento paralelo das próprias capacidades. (LUKÁCS, 1966d, p. 92-3).

Entretanto, vale a ressalva de decisiva importância que tais construções, mesmo que fruto das ações humanas e ainda que tocassem nos sentimentos e emoções dos homens, orientavam evocações de ordem pré-estética naqueles que com elas se relacionava, pois alinham-se às análogas emoções advindas das práticas de trabalho⁴⁴. Nesse sentido, as formas

⁴⁴ Em sua *Estética*, Lukács apresenta a categoria do ritmo em sua forma ainda pré-estética para evidenciar como as emoções podem ser despertadas a partir das práticas do trabalho. Para tanto

construtivas que temos abordado até então não se alinham às condições mais complexas da manifestação antropomorfizada da organização do espaço. Mesmo que fruto das ações humanas na relação entre a objetividade – que impõe suas legalidades – e a subjetividade – que pretende alterar as formas objetivas em seu estado natural –, as formas emocionais despertadas por essas construções vinculam-se imediata e conseqüentemente ao resultado útil e prático alcançado por suas soluções.

De fato, análogas emoções às despertadas pelas práticas do trabalho podem ser observadas como alegria, orgulho, satisfação, desopressão, pertencimento etc. tanto nas construções que tenham sido realizadas pelas mãos humanas em seus estágios mais primitivos quanto, até mesmo, na mera ocupação de espaços quando esses homens eram ainda incapazes de qualquer tipo de construção “sofisticada”. Entretanto, apesar de existentes e, de fato, afetarem a sensibilidade humana, tais emoções não tocam, em essência, no conteúdo que orienta a evocação estética em arquitetura; a formação e vivencialidade do espaço estético.

Conseqüentemente, os sentimentos associados às construções frutos das práticas do trabalho, ainda que de extrema relevância ao desdobramento das emoções associadas à arquitetura, não são a manifestação da sua forma mais desdobrada; bem como as emoções associadas a princípios decorativos – nossa abordagem seguinte – também não alcançam essa complexidade.

Assim como as práticas do trabalho podem despertar emoções pré-estéticas relacionadas às formas construtivas, os princípios decorativos também operaram nesse sentido na medida que tocam nas emoções humanas.

De todo modo, o despertar e a consecução de emoções que assim se efetivam devem tomar-se em conta para nosso problema, como pressuposto humano, sobretudo porque no curso dessa evolução, os objetos e sua elaboração decorativa podem converter-se em desencadeadores conscientes dessas emoções. (LUKÁCS, 1966d, p. 93).

Entretanto, assim como as emoções procedentes das práticas do

ver (LUKÁCS, 1966a, p. 266-297). Nessa tese tratamos do tema no subitem “A transformação das categorias estéticas” localizado em sua *Primeira Parte*.

trabalho não tocam, em essência, o princípio constituinte da forma estética do espaço em arquitetura, os ornamentos observáveis nas mais diversas formas construtivas ao longo da história, apesar de desencadear emoções nos sujeitos que se relacionaram com elas, de fato não produzem efeito na organização espacial e, portanto, não compõem essencialmente o conteúdo estético do complexo arquitetônico.

quando uma construção – já desdobrada no curso histórico – recebe uma certa decoração, o efeito é puramente de ornamento, não de elemento de uma totalidade arquitetônica. É claro que nisso se manifesta uma necessidade que mais tarde se moverá nessa direção: se trata da expressão de uma emoção desencadeada por vivências relacionadas com o edifício e que, como emoção, quer expressar-se e impor-se. (...) Porém essa emoção está a princípio promovida somente pela significação geral do edifício para o homem, e, *não tem nenhum efeito retroativo sobre o objeto mesmo, sobre sua forma.* (LUKÁCS, 1966d, p. 89 – grifo nosso).

Como o espaço estético refere-se especificamente ao sentido social e humano consubstanciado em uma organização formal dada pela matéria, a mera ornamentação acaba por excluída da conformação do espaço estético em essência – a organização e/ou a disposição de elementos no espaço –, embora possa manifestar-se como elemento componente da forma que opera em inerência a ela. Em outras palavras, a ornamentação não determina diretamente a organização do espaço que se traduz na unidade espacial forma/conteúdo do espaço estético arquitetônico, mas pode ser integrante dessa unidade.

Dessa maneira, os princípios orientadores de emoções ainda pré-estéticas relativos à organização do espaço, sejam as emoções surgidas da mera apropriação de ambientes em suas formas naturais – cavernas etc. –, sejam advindas das práticas do trabalho, ou sejam elas despertadas por princípios decorativos, embora estivessem presentes e, de fato, evocassem as emoções daqueles que entravam em contato com determinadas formações “arquitetônicas” primitivas, não traduziam em sua dação de forma o sentido social que verdadeiramente peculiariza o espaço estético em arquitetura. Diz Lukács acerca da origem múltipla das emoções vinculadas aos edifícios em suas manifestações ainda pré-estéticas:

A origem e o desenvolvimento dessas emoções é aqui [na arquitetura], ainda mais que nas demais artes, um processo nascido de fontes

diversas e muito heterogêneas entre si, as quais não se fundem senão muito paulatinamente na esteira da missão social de uma arte. (LUKÁCS, 1966d, p. 89-90).

Apesar de serem agentes evocadores dos sentidos humanos, cada um por seu motivo específico não se alinha ao que deve ser compreendido como arte no interior do complexo da arquitetura. Não tocam, assim, no que peculiariza o espaço arquitetônico, embora componham o cerne do que poderá se desenvolver enquanto reflexo propriamente estético do espaço no interior desse complexo. Nesse sentido diz Lukács: “Sobre essa base vital geral se produzem as emoções extraestéticas ou pré-estéticas que se envolvem diretamente com o espaço e com as representações do mesmo”. (LUKÁCS, 1966d, p. 93).

O que temos apresentado até então evidencia que em estágios primitivos os princípios orientadores da evocação vinculado às formas construtivas tinham origens diversas e heterogêneas.

Vale considerar que a esse nível de complexidade da subjetividade humana, os princípios evocativos associados às construções relacionavam-se frequentemente a práticas mágicas com reflexos na produção e reprodução da vida social como um todo. Nesse sentido diz Lukács:

E como sempre ocorre a esse nível, as atividades humanas que se orientam às necessidades reais da vida se entrelaçam de forma indistinguível com as que têm como fonte as representações mágicas. (LUKÁCS, 1966d, p. 94).

Na esfera da produção e reprodução das sociedades menos complexas, processos que ulteriormente se desdobraram e se complexificaram por consequência das práticas do trabalho, em estágios primitivos ainda estavam intimamente inter-relacionados na tentativa de compreensão da realidade. Em determinados períodos iniciais de apropriação da lógica do mundo e da matéria, a inserção das mediações se via muitas vezes comprometida por processos que mistificavam o conhecimento. Processos esses que os homens em seus estágios iniciais de desenvolvimento não conseguiam distinguir nas suas ações entre o que efetivamente atuava na realidade e o que era tão somente uma prática mística e ineficaz.

Limitados às capacidades objetivas e subjetivas adquiridas até então,

suas práticas permanecem mescladas a rituais mágicos por um longo período até que fossem possíveis os primeiros movimentos de captação correta da lógica interna dos fenômenos, das legalidades naturais e sociais, e ulterior ação acertada na realidade frente a essas conquistas. Nesse sentido diz Lukács: “elementos e até determinadas categorias da ciência e da arte, [estavam] inseparavelmente mescladas com as representações mágicas mesmas.” (LUKÁCS, 1966b, p. 47). Em outro trecho reafirma Lukács: “para os homens daquela época os dois grupos de ocupações [necessidade reais da vida e representações mágicas] constituíam uma totalidade inseparável de sua existência e sua ação.” (LUKÁCS, 1966d, p. 94).

Assim como o pensamento mágico permeava as ações dos homens no sentido da sua preservação enquanto espécie e da sua incipiente ciência, no interior do complexo arquitetônico o princípio evocativo associado a composição do espaço também foi por muito tempo determinado pela demanda das práticas mágicas.

Em todo caso, a estrutura técnica dessas construções (cavernas subterrâneas, pesadas rochas como proteção, provisão de alimentos para o morto etc.) se orientou sem dúvida com toda precisão segundo preceitos mágicos dominantes em cada caso, e evoluíram a partir dessas fontes emocionais características (como por exemplo, temor, esperança, piedade etc.) (LUKÁCS, 1966d, p. 94).

O exemplo das sepulturas neolíticas de pedra apresentado por Lukács em sua *Estética* pode ilustrar essa relação: como determinada objetividade material despertava sentimentos humanos a partir de princípios evocativos associados a magia.

Limitar-me-ei a recordar o caso das sepulturas neolíticas de pedra: na maioria dos casos é impossível decidir se o que principalmente se buscou foi proteger o morto ou defender os vivos frente a um poder mágico; mas para o nosso problema carece de importância o descobrimento dos motivos reais, do seu verdadeiro conteúdo, pois só nos interessa assinalar que tais construções sepulcrais, que ainda não têm nenhuma relação com a arquitetura em sentido estético, eram sem dúvida capazes de desencadear, em seu ser *em-si* espacial concreto, emoções de muita e profunda carga afetiva. É certo que essas emoções meramente acompanharam a existência de tais formações espaciais, de um modo necessário, porém sem poder influir determinantemente na forma aparential visual delas nem poder determinar-se por elas. (LUKÁCS, 1966d, p. 94).

Entretanto, os sentimentos despertados por essas construções, assim

como as emoções procedentes das práticas mágicas, alinhavam-se a um propósito de “utilidade”, mesmo que de modo místico. Para seguirmos com o exemplo, no caso das sepulturas, as emoções suscitadas pela disposição formal dos elementos construtivos tinham a ilusória pretensão de proteger os mortos ali enterrados ou, a depender da atribuição de sentido de cada povo, o propósito de resguardar os vivos dos supostos poderes de quem ali fora sepultado.

Bem como as pinturas rupestres, as danças guerreiras e as práticas mágicas de maneira geral, pretendia-se no caso das construções primitivas, mediante uma forma produzida, orientar a evocação das emoções no sentido de correspondência entre o que se objetivava sob a diretiva de preceitos mágicos e o que se pretendia com aquela forma objetiva.

Dessa maneira, o fundamento tanto da utilidade quanto da relação forma/conteúdo de determinada construção ainda pré-estética – ou mesmo da simples disposição de elementos construtivos com a intenção da evocação de emoções; a exemplo de *Stonehenge* –, vinculava-se frequentemente às determinações procedentes dessas ideias mágicas e as suas conseqüentes formas objetivas assim se estabeleciam.

Em contrapartida, o princípio orientador evocativo das emoções no interior do complexo da arquitetura não se estabelece segundo os preceitos da magia, tampouco associa-se às práticas supracitadas da ornamentística, do trabalho, ou da apropriação de formas naturais.

Embora decisivas ao processo de composição da sua forma estética desdobrada, nenhuma determinação desse espectro alcança a dimensão do espaço estético no interior do complexo da arquitetura que pretende, mediante uma forma objetiva intencionalmente construída pelo homem, conferir um sentido social a determinado espaço e, a partir da vivência desse espaço, orientar a evocação dos sentidos humanos, suscitando sentimentos e pensamentos que tenham significado comum a uma coletividade em determinado período histórico.

2.3 A determinação do conteúdo estético na arquitetura

Conforme temos apresentado *a limine*, o princípio orientador do espaço estético em arquitetura não esteve presente em gênese tal como pôde vir a se manifestar na forma madura das construções. Cabe aqui demonstrar em que sentido pode ser afirmado que a arquitetura tem sua gênese associada às respostas dadas às questões práticas e imediatas de um povo.

A arquitetura surge como desdobramento das construções historicamente realizadas em resposta às necessidades úteis dos homens – abrigo, proteção, estocagem etc. – e das respostas técnicas alcançadas em virtude dessas necessidades na relação direta do avanço das forças produtivas de um determinado povo em determinado período.

Para Lukács, o espaço configurado pelas construções não carrega consigo nada de estético em sua origem. Não há na sua configuração espacial nada que oriente a evocação dos sentidos de um conjunto de homens em função de uma forma construtiva pensada e objetivada a essa finalidade. Nas formas construtivas mais recuadas no tempo ainda não está objetivado nenhum conteúdo socialmente estabelecido que oriente a evocação dos sentidos humanos de maneira a despertar suas emoções, sentimentos, pensamentos e reflexões que conduzam a percepções de finalidades conscientemente estabelecidas.

Nesse sentido, a arquitetura não nasce em alinhamento a conteúdos do complexo estético ou vinculada a práticas antropomorfizadoras que possam vir a conter traços da evocação sensível como a dança ritualística ou os cânticos evocativos das sociedades primitivas permeados por questões mágicas. Para Lukács, as construções operam por um longo período exclusivamente em resposta às necessidades imediatamente úteis dos homens sem que do seu espaço seja presumida qualquer dimensão estética.

É óbvio que todos os momentos extraestéticos da arquitetura – tanto a necessidade de um espaço que ofereça proteção contra as forças da natureza e contra todo inimigo em geral, quanto o conhecimento acerca da estrutura adequada de um espaço encontrado ou construído para esses fins, assim como sobre os meios de sua seleção ou produção – tiveram que existir e operar durante muitíssimo tempo antes que

pudesse aparecer sequer a premunção de um espaço arquitetônico, estético. (LUKÁCS, 1966d, p. 89).

Foi preciso um longo período para que a forma orientadora da evocação, que se manifestava de maneira tão heterogênea nas formas pré-estéticas das construções, convergisse até um determinado foco e determinasse o conteúdo estético que fundamenta o espaço arquitetônico em sua forma mais complexa; sua forma estética.

A positiva concepção arquitetônica do espaço (...) se engendra a partir de relações, inicialmente abstratas em sentido relativo e geral, do homem com um espaço que esse afirma como seu próprio de um modo emocionalmente espontâneo, e logo desdobra até formas cada vez mais complicadas e enriquecidas por determinações sociais. (LUKÁCS, 1966d, p. 104).

Próprio da particularidade da arquitetura, como seu reflexo não se fundamenta por uma mimese figurativa do espaço, mas por uma mimese que se estabelece sob os fundamentos da realidade *em-si* – o espaço real e não uma figuração desse –, a unidade forma/conteúdo no interior do reflexo estético arquitetônico tem na sua parcela desantropomorfizada – a compreensão das legalidades naturais e sociais de determinada época –, sua base estruturante; seu reflexo primário e primeiro, que vige sem necessariamente incorporar qualquer dimensão estética ao espaço; sua dimensão enquanto arte.

Somente a partir dos resultados procedentes tanto do domínio das legalidades naturais, quanto sociais, bem como das técnicas disponíveis para a efetivação dessas determinações, é que pôde se criar o campo de possibilidades em seu *ser-para-si* primário para a fixação da dimensão estética no complexo da arquitetura.

Consequentemente, a manifestação das construções enquanto arte submeteu-se a um longo período para que alcançasse certa maturidade e para que nesse *ser-para-si* primário – a construção propriamente dita: no objeto *em-si* –, pudesse vir a se manifestar sua dimensão estética, posto que o complexo arquitetônico tem que se valer especificamente dos resultados científico-tecnológicos para a sua efetivação; sua manifestação concreta e real. Nesse sentido, a dimensão estética no interior do complexo da arquitetura se apresenta como um caso muito específico e interdependente entre o domínio da natureza,

os desdobramentos técnicos, sociais e as condições históricas a ela relacionadas. Dessa forma, o princípio orientador das emoções no interior do complexo da arquitetura só pôde surgir a partir do domínio construtivo e o desenvolvimento técnico consequentes da gradual apropriação das legalidades naturais e incremento das forças produtivas dos homens. Em outras palavras, a dimensão estética em arquitetura só pôde surgir mediante às conquistas das práticas do trabalho e domínio da natureza.

Somente quando o homem submeteu a natureza às suas intenções pôde surgir para certos setores espaciais a vivência de que esses setores pertencem a um mundo circundante humano como elementos de sua ampliada personalidade. (LUKÁCS, 1966d, p. 109).

Isso se deu historicamente no tempo em que as construções se desdobraram não só quantitativamente, mas principalmente na sua dimensão qualitativa no período em que Vere Gordon Childe (1892-1957) denominou como “revolução urbana”; datada do século 40 a.C⁴⁵. (CHILDE, 1971, p. 142). À essa altura, rudimentares formas construtivas não só se multiplicaram em virtude das crescentes demandas sociais, como também se complexificaram por consequência dos desdobramentos técnico-construtivos.

O exemplo das grandes construções nas regiões fluviais da Ásia e do Egito como os grandes templos e as “poderosas muralhas” apresentados por Lukács em sua *Estética*, podem nos ajudar na compreensão desse salto qualitativo por consequência do surgimento das grandes cidades.

A evolução das forças produtivas possibilitou e impôs a constituição de grandes cidades no lugar dos pequenos povoados aldeões do neolítico. Com isso as construções alcançam uma grandeza quantitativa até então inimaginável. Porém a transformação quantitativa contém também uma novidade qualitativa: quando, por exemplo, surgem poderosas muralhas de pedra para a proteção da cidade, no lugar das anteriores paliçadas, ou quando as tumbas, geralmente pequenas, protegidas por umas poucas rochas ou lajes, se convertem em templos e sepulturas monumentais etc., a mudança é, já tecnicamente, muito mais que uma mera intensificação quantitativa. (LUKÁCS, 1966d, p. 95).

⁴⁵ A data exata da "revolução urbana" pode variar dependendo da região do mundo em consideração já que diferentes civilizações alcançaram níveis de urbanização em momentos diferentes. No entanto, a data por volta de 4.000 a.C. é frequentemente usada como um ponto de referência aproximado à transição para a urbanização em várias partes do mundo. (CHILDE, 1971).

Na razão direta do aumento das forças produtivas e do incremento e conquistas de novas capacidades humanas, a forma construtiva foi se complexificando. A forma dos edifícios que refletia a generalização alcançada no campo da ciência, bem como as generalizações procedentes das legalidades sociais – as demandas e necessidades surgidas de um conjunto de homens –, suscitava e pressupunha um coletivo humano para o seu sucesso. Esse sucesso construtivo incluía tanto o coletivo humano no sentido da efetiva realização da obra quanto no sentido da determinação coletiva das necessidades sociais de determinado povo.

se inclui como momento decisivo o caráter coletivo das construções, e não só no sentido de que a construção de uma pirâmide, por exemplo, não é possível senão sobre a base de uma mobilização organizada de grandes massas de homens, mas também – e, desde nosso ponto de vista, sobre tudo – no sentido de que a função dessas construções estava, entre outras coisas, em suscitar sentimentos coletivos. (LUKÁCS, 1966d, p. 95).

O caráter coletivo das construções supera a imediata necessidade construtiva – a necessária participação de um grupo de homens ao seu sucesso – e alcança a dimensão de remeter ao princípio orientador da forma arquitetônica. Na medida do desdobramento das potências construtivas e do desenvolvimento do caráter coletivo das construções, as determinações espaciais orientam-se coletivamente e os seus resultados construtivos deixam de contemplar às demandas singulares de produção do espaço e alcançam as expectativas humanas de maneira geral. A forma concebida sob determinação dessa coletividade passa a fazer novo sentido a determinado grupo de homens; sentido esse que se estende para além da sua mera materialidade.

Não pode ser casual que não se converta em uma arte autêntica senão quando a produção consciente de um espaço tem lugar sobre uma base coletiva, quando o caráter de um tal espaço não está determinado pelas necessidades e exigências de um homem individual, senão pelas necessidades de uma comunidade. (LUKÁCS, 1966d, p. 109).

A forma construída – que se estabelece como princípio orientador da evocação – passa a fazer sentido a um grupo de homens e a organização espacial dessas formas passam a traduzir novos conteúdos. Ascendem a um caráter coletivo que cria a possibilidade de compreensão e proposição do espaço para práticas humanas que façam sentido a um grupo de indivíduos que vivencia

esse espaço assim configurado.

as emoções crescem muito além de suas origens e se condensam em uma concreta missão social adequada para a determinação formal do espaço. A proteção alcançada, a habituação do homem a certa segurança cria por fim um âmbito para vivências, o qual se amplia progressivamente até abarcar a inteira vida coletiva dos homens. (LUKÁCS, 1966d, p. 101).

O conjunto de emoções heterogêneas que em tempos remotos despertavam os sentidos humanos quando do contato desses homens com as construções, na medida que passam a se constituir a partir de uma determinação social, coletiva, essas emoções concentram-se em um conteúdo específico que orienta o princípio antropomorfizador do espaço. Cria-se uma orientação social à determinação do conteúdo estético que deve ser consubstanciado em forma tendo como resultado o objeto arquitetônico.

Esse complexo emocional surge sem dúvida de fontes sumamente diversas e, por isso, contém em princípio sentimentos diversos e heterogêneos. Se se contempla agora já como unidade de origem histórico-social, seu conteúdo, seu princípio unificador, é o espaço humanizado, isto é, o espaço próprio do homem. (LUKÁCS, 1966d, p. 108).

De cada grupo de indivíduos surgem as determinações estabelecidas coletivamente que põem o sentido social a que o objeto arquitetônico deve remeter com vistas à sua consubstancialização em forma, contemplando assim a condição mencionada. Reside aí o conjunto de determinações que orienta o conteúdo estético do espaço em arquitetura.

Para cada coletividade concreta nascem as primeiras obras de arte arquitetônicas. Sua linguagem formal – por simples que seja, como a das pirâmides – existe para sintetizar esses complexos emotivos dos indivíduos humanos em outros gerais que abarcam a comunidade inteira; por outra parte, e simultaneamente, nessa síntese se unificam, por sua ação evocadora, as mais diversas correntes emocionais que, ocasionadas por configurações espaciais, haviam se desdobrado durante muito tempo por sua conta; o resultado é uma corrente total unitária. (LUKÁCS, 1966d, p. 109).

O princípio orientador das emoções associadas às construções supera suas determinações heterogêneas e intensifica-se em um princípio unitário comum a uma coletividade. Estabelece-se o conteúdo que ordena – que dá sentido – a conformação do espaço a partir de determinada missão social coletivamente estabelecida, levada a termo sob a forma de um espaço

intencionalmente organizado pelo homem para sua vivencialidade.

O espaço arquitetônico em sua dimensão mais elevada, sua dimensão estética, tem seu ponto de arranque precisamente desse princípio unitário evocador; princípio esse que orienta a conformação de um espaço que considera os significados comuns ao “ser social geral de um período” (LUKÁCS, 1966d, 122) – seus costumes, suas práticas, seu complexo emocional – e os objetiva em uma forma arquitetônica apta a despertar a sensibilidade humana pela fruição desse espaço antropomorfizado de maneira efetiva – a vivência do espaço em realidade –; sendo ele, assim conformado, o espaço apropriado à existência humana em seu mais amplo espectro.

Como um espaço assim é o cenário necessário e adequado para as principais ações coletivas dos homens, cobra o acento de um espaço próprio do homem, do único marco adequado, do único mundo circundante adequado para os conteúdos mais importantes da sua vida. (LUKÁCS, 1966d, p. 109).

O espaço assim configurado – segundo a determinação concebida por um grupo de homens no sentido anteriormente descrito – manifesta o princípio antropomorfizador que orienta a construção dos edifícios em sentido estético mesmo que de maneira ainda incipiente nas primeiras manifestações arquitetônicas. Estabelece-se assim, em gênese, o espaço estético; o espaço construído pelo homem e para o homem, adequado às suas práticas e vivências. Nesse espaço, os homens ali presentes têm contato com as suas capacidades humanas, estando ali evidenciados os elementos que denunciam o grau de desdobramento de uma sociedade por se apresentar, sintetizado em uma unidade formal – unidade entre forma e conteúdo –, tanto as potências construtivas de um povo, sua força produtiva, quanto sua dimensão emocional, seus pensamentos, a compreensão de si e do seu mundo.

A esse nível de complexidade superamos as determinações pré-estéticas à conformação do espaço e estabelecemos o princípio unificador – o princípio unitário – que orienta a conformação do espaço estético com vistas a evocação de emoções e pensamentos no interior do complexo da arquitetura. Esse sentido estabelecido socialmente e carregado de significados comuns para certa sociedade, fixa-se como o princípio orientador do conteúdo do espaço

estético arquitetônico; que, quando consubstanciado em forma, orienta a evocação estética do espaço vivenciado pelos homens.

Essa unidade visual – conteúdo + forma – é, então, o resultado cristalizado de uma síntese entre o sentido social estabelecido coletivamente e as competências construtivas que criam o campo de possibilidades para a sua manifestação.

Entretanto, cabe a pergunta. Dentro do campo de possibilidades construtivas para a determinação da forma que traduz esse conteúdo social, o que orienta as decisões arquitetônicas para que essa forma seja organizada de determinada maneira à que possa traduzir esse conteúdo? Em outras palavras, o que norteia a escolha de determinada forma apta a tradução do conteúdo que confere a dimensão propriamente estética ao espaço em arquitetura?

2.4 O princípio orientador da forma na arquitetura

Assim como nas diversas artes, no interior do complexo estético arquitetônico podemos observar a mimese como o princípio orientador da forma. Entretanto, a manifestação mais desdobrada da mimese em arquitetura – a categoria da mimese subsumida ao espaço já estético: a dupla mimese⁴⁶ – não se iguala ao princípio orientador da forma nas suas manifestações mais primitivas. Nesse sentido, a categoria da mimese se transforma no curso histórico das construções até se manifestar como o princípio compositivo do espaço em sua forma mais complexa; na sua dimensão enquanto arte.

No sentido de afirmar essa categoria como o princípio orientador da forma no interior da peculiaridade do complexo estético da arquitetura, busquemos, pois, por suas raízes materiais em suas manifestações mais simples – o desdobramento da mimese desde seu estado mais primitivo –, para demonstrar o que afirmamos enquanto um enunciado; que a forma de um objeto arquitetônico que se pretende estético se fundamenta em um tipo de mimese da realidade.

⁴⁶ O Capítulo 3 dessa tese é destinado especificamente à análise dessa categoria.

Bem como as categorias que temos tratado até então, a categoria da mimese tal como se manifesta no interior do complexo estético não possui correspondência direta e imediata em sua forma mais simples. A mimese que se dá em sua forma mais desdobrada – no interior do complexo das artes – tem, em suas origens mais recuadas no tempo, princípios elementares; isto é, princípios imitativos da realidade mais imediatos com vistas a transmissão de certas informações, sentimentos, conhecimentos, ideias etc.

Basta pensarmos nas imitações com pretensões a efeitos mágicos apresentadas por Lukács em sua *Estética*. Frequentemente confundida como uma forma primitiva de arte, as pinturas rupestres se justificavam na pretensa correspondência entre uma pintura realizada anteriormente a determinada atividade e a sua efetiva correspondência e realização – ou confirmação – na vida real. Acreditava-se que a pintura de uma ação como, por exemplo, a caça bem sucedida de um animal, sua captura ou sua morte para fins de alimentação, poderia influenciar positivamente na sua ação propriamente dita quando da sua efetiva realização. Ou seja, parte-se da convicção de que determinada imitação da realidade – a pintura de uma ação ainda não concretizada – poderia ter efetiva correspondência na real atividade humana no mundo objetivo com vistas a alterá-lo. Nas palavras de Lukács: “a crença segundo a qual mediante a imitação de fatos ou objetos da realidade se pode influir nela mesma no sentido desejado.” (LUKÁCS, 1966b, p. 36).

Figura 06 – Pintura aborígine de *Western Arnhem Land*, Austrália.



Fonte: (JANSON, 1992, p. 30)

Lukács ainda apresenta dois exemplos extraídos de Frazer que bem ilustram esse contexto:

Confundido pela sua ignorância sobre as verdadeiras causas dos fenômenos, o homem primitivo crê que a ele basta imitar as grandes manifestações da natureza das quais depende sua vida para ele mesmo provocá-las; e que em seguida, por uma secreta sabedoria ou por uma influência mística, a encenação que elabora nas sombras do bosque, na garganta das montanhas, no prado deserto ou na costa açoitada pelas tempestades será acolhida e repetida por atores mais poderosos em uma grande cena. Se imagina que se vestindo de folhas e flores ajudará a seca terra a vestir-se de vegetação, e crê que com seu jogo da morte e o enterro do inverno banirá realmente a triste estação e pavimentará o caminho para a breve transição da incipiente primavera. (Frazer, *apud* Lukács, 1966b, p. 60-1).

O segundo exemplo:

A mais conhecida aplicação do princípio de que o igual produz o igual é talvez a intenção – feita por muitos povos em distintas épocas – de ferir, prejudicar ou aniquilar um inimigo destruindo uma imagem sua, crendo que o homem sofreria como o seu retrato, que tem que morrer se se destruir sua imagem”. É característico desta concepção que, segundo ela, a destruição de uma imagem tenha de ter efeitos mágicos análogos aos da destruição de determinados elementos do corpo mesmo que se deseja destruir (cabelos, unhas etc.) Como é natural, na magia puramente imitativa (danças guerreiras etc.) se trata de análogos efeitos sobre potências transcendentais. Com tudo isso o campo de ação das formações mágicas se estende, na imaginação da idade mágica, muito mais além da ação evocadora. (LUKÁCS, 1966b, p. 77).

Essas práticas ritualísticas que operavam por meio da imitação de eventos e situações que pretendiam e supunham correspondência em vida real dessas ações anteriormente imitadas – ou analogia de comportamentos entre a figuração e a realidade –, trazem consigo orientações evocativas primitivas do sistema sensorial dos homens envolvidos nesses processos na medida que despertavam nesses homens – a partir da suposta correspondência entre a figuração realizada, a imitação, e a vida real – os seus sentimentos; sejam eles sentimentos de euforia, coragem etc.

Estabelecia-se uma relação entre a prática mágica que imitava determinado evento futuro exitoso figurado na pintura da cena pretendida – para seguirmos com o exemplo das pinturas rupestres – e a evocação de sentimentos humanos em virtude do êxito alcançado a partir dessa figuração da realidade, mesmo que ainda sem fundamentos reais de causa e efeito. Criou-se assim, o

campo de possibilidades para a evocação e recepção dos sentimentos humanos a partir da imitação que em sua forma mais complexa, sua forma mimética, se apresenta no interior do complexo da arte.

Não nos cabe aqui, nem é da nossa pretensão, recuperar os pontos comuns existentes entre o complexo da magia e da arte e sua ulterior separação⁴⁷. Entretanto, como nos propomos nesse trabalho ao estudo genético-evolutivo dos processos e das categorias inerentes a eles, coube evidenciar que a categoria da mimese como meio a orientar a criação da forma estética que evoca os sentidos e pensamentos humanos em sua forma mais desdobrada tem sua origem em fundamentos imitativos da realidade muito menos complexos tal como apresentado.

No interior do complexo estético da arquitetura a forma também se fundamenta sob caráter mimético assim como nas artes de maneira geral. Embora as formas mais primitivas das construções que despertavam os sentidos humanos, ainda muito vinculadas às práticas mágico-religiosas, pudessem sugerir uma correspondência direta entre a forma natural que se desejava imitar e a construção propriamente dita, mesmo nesses casos, a mimese não se dava de maneira imediata como no caso das pinturas rupestres, danças guerreiras etc. Diz Lukács nesse sentido:

o papel decisivo não corresponde nesse caso ao caráter imediatamente mimético da construção, ainda que sem dúvida contamos com toda uma série de indicações pelas quais podemos inferir que nos estágios iniciais os momentos miméticos desempenharam na atividade construtiva um papel muito maior que nos níveis da arquitetura situados muito mais avançados da mimese. (LUKÁCS, 1966d, p. 96).

Apesar de se apresentarem por vezes sob um acentuado grau imitativo, como por exemplo: colina = pirâmide, árvore = pilar etc., as formas em arquitetura que alcançavam certo grau de evocação, não despertavam os sentidos humanos a partir da mera imitação de elementos. Nas palavras de Lukács: “o problema da mimese em arquitetura não se decide sobre essa

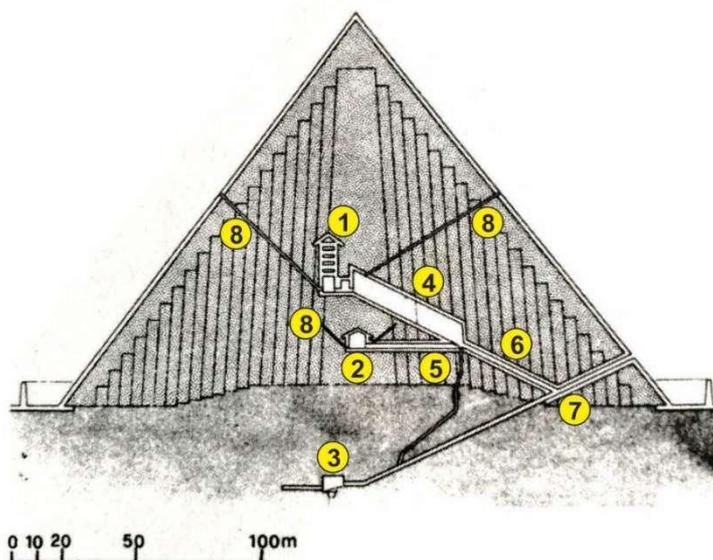
⁴⁷ Lukács desenvolve pormenorizadamente essa temática a partir do Capítulo 5 da sua *Estética*. Para tanto ver (LUKÁCS, 1966a, p. 07-104).

abordagem.” (LUKÁCS, 1966d, p. 97).

Mesmo em manifestações mais recuadas no tempo, as mimeses que despertavam as emoções ainda pré-estéticas associadas aos edifícios traduziam em sua forma certo conteúdo cultural coletivamente determinado sem pretensão imediata entre a forma evocadora e seu efeito. O exemplo das pirâmides do Egito pode nos ajudar no entendimento dessa afirmativa.

Construídas com a intenção religiosa de túmulo aos faraós, de fato as pirâmides possuem um acentuado grau imitativo das colinas naturais da região. Entretanto, embora efetivamente mimetizem as formações geográficas, não se trata de uma imitação aleatória; uma mera volição formal.

Figura 07 – Corte esquemático da Pirâmide de *Quéops*.



- | | |
|--------------------------------|--------------------------|
| (1) Câmara sepulcral do Rei | (5) Corredor horizontal |
| (2) Câmara sepulcral da Rainha | (6) Corredor ascendente |
| (3) Câmara subterrânea | (7) Corredor descendente |
| (4) A grande galeria | (8) Ventilação |

Fonte: (Adaptado de BENEVOLO, 2019, p. 48)

Anteriormente às megalíticas construções, era tradicional ao povo egípcio se valer das colinas em seu estado natural para o “sepultamento” dos seus soberanos. Mediante a escavação desses montes naturais, era criado um local em suas profundezas para a conservação do corpo dos faraós e perpetuação da sua existência na sua suposta vida após a morte. Em sua *Estética*, Lukács recupera citação de Worringer acerca das sepulturas egípcias:

cada uma delas “representa uma colina artificialmente produzida e consolidada para durar, e precisamente por imitação das colinas naturais que haviam sido refúgios oferecidos pela natureza para a preservação dos mortos e que os homens haviam aproveitado mediante a escavação de grutas profundas”. (Worringer, *apud* Lukács, 1966d, p. 96).

Posto que fazia sentido àquele povo escavar grutas em colinas naturais para garantir a vida futura daqueles que ali foram sepultados, sentimentos como alívio, tranquilidade, desopressão, alegria etc. podiam ser evocados naqueles homens envolvidos no ritual na medida que supostamente haviam cumprido a missão de preservação dos soberanos daquela cultura a partir dessa prática que supostamente preservaria seus corpos e seu espírito em sua vida subsequente.

Com o desenvolvimento das forças produtivas dessa sociedade, o que antes era uma mera apropriação de uma forma natural, passou a poder ser produzido pelas mãos humanas e esse povo se viu na condição de mimetizar essa configuração primeva em um objeto construído por eles mesmos e consubstanciar em forma o conteúdo social que estava presente em suas práticas.

Não se tratava da mera imitação de uma colina, mas sim, da mimese de uma formação natural que ganhou no interior da cultura humana um conjunto de conteúdos e significados que, mediante uma forma, foi capaz de traduzi-los – dar sentido humano àquela forma –, preservando os sentimentos envolvidos naquela prática tocando, dessa maneira, a sensibilidade daqueles homens. Subsumida àquela forma construtiva estava presente o conteúdo cultural de um povo em determinado contexto histórico.

Entretanto, apesar da mimese presente no caso das pirâmides ser um exemplo relevante de como uma forma pode traduzir um conteúdo social, há que se levar em conta que a mimese em arquitetura não se reduz a esses termos. A mimese no interior do complexo da arquitetura não se limita a imediata reprodução de determinados elementos naturais em formas que traduzam certo sentido social presente em determinado período histórico; mas sim, remete a transformação desses conteúdos, desses valores, costumes, práticas e sentidos

humanos socialmente estabelecidos, em espacialidade apta a *vivencialidade* dos homens capaz de suscitar sentimentos coletivos em quem os vivencia espacialmente.

Apesar das pirâmides serem construções que orientavam a evocação dos sentimentos de uma sociabilidade de forma autêntica – pois referiam-se ao legítimo conteúdo arquitetônico –, a fruição desses edifícios limitava-se à contemplação de um espaço externo, posto que o espaço interno da sua construção se resumia a abrigar o túmulo do faraó.

A ausência de espaço interno vivenciável denunciava o incipiente estágio de maturação estética dessa objetividade, pois limitava-se à sua dimensão externa e desconsiderava a vivencialidade dos espaços internos que são inerentes às construções em sua dimensão mais complexa; a vivência do edifício em sua totalidade: do externo ao interno e vice-versa, os caminhos aleatórios, a permanência etc.

Dessa forma, apesar das pirâmides referirem-se ao autêntico conteúdo arquitetônico, a ausência de espacialidade interna impediu que elas assumissem sua dimensão plena, pois manifestavam-se como mero receptáculo; não havendo qualquer preocupação com a vivencialidade do espaço interior.

Ainda que incoerente em sua dimensão temporal, vale considerar, mesmo sumariamente, que, segundo Lukács (1966d, p. 102), assim como a cultura egípcia, a cultura grega clássica, apesar da inegável contribuição em diversos campos do conhecimento humano, não teve no campo da arquitetura a expressão de espaços internos com orientação estética em sua dimensão mais desdobrada.

Ainda que a forma dos templos gregos fosse capaz de traduzir a vida social da *pólis* e despertar a autoconsciência do povo que vivenciava aquele complexo de construções – assim como no caso das pirâmides –, a vivencialidade plena daqueles edifícios era limitada, dada a inexistência de um espaço interno desenvolvido, já maduro em sua dimensão construtiva, que

articulasse de maneira natural o dentro/fora, o percurso e a vivência dos ambientes configurados pela construção.

Apesar das suas evidentes capacidades, cada uma a seu modo e a seu tempo, ambas culturas voltaram o tratamento do espaço construído à sua dimensão externa em detrimento da relação dialética de vivencialidade entre interior e exterior.

O certo é que nem o Egito nem a Grécia clássica reconheceram espaços interiores em sentido estrito, ou seja, que teve que preceder ao desenvolvimento do espaço interior uma larga e variada evolução do espaço exterior com produção de resultados imponentes. (LUKÁCS, 1966d, p. 102).

Dessa forma, a gênese do espaço interior no sentido da sua plena vivencialidade – condição pressuposta a dimensão estética – tem surgimento posterior aos espaços externos e contemplativos, ainda que autênticos nas primeiras formas de orientar os sentidos humanos associados às construções como pudemos observar, tanto no exemplo das pirâmides egípcias quanto no exemplo dos templos gregos.

Se contemplamos do ponto de vista da gênese da arquitetura, tendo sempre presente o efeito desencadeador de emoções de certas construções, resulta obvio que o espaço externo pôde conseguir uma tal natureza estética antes que o espaço interno. (LUKÁCS, 1966d, p. 101).

Ainda sob esse entendimento:

Assim ocorre na evolução do espaço externo desde os montes e as colinas miméticas até os templos gregos; e assim também na do espaço interior desde as “pequenas câmaras sepulcrais” egípcias de “acessos nada imponentes e que para a visão exterior eram quase inexistentes” até o Panteão que ele mesmo [Rieg] descreve e analisa exemplarmente. (LUKÁCS, 1966d, p. 104).

Ao entendimento desse salto qualitativo do espaço interno interdependente ao desdobramento do espaço externo que apresentamos como sua forma precedente, podemos recuperar uma de suas manifestações em gênese. Para tanto, o caso de *Stonehenge* apresentado por Lukács em sua *Estética* pode ser relevante para demonstrar o que enunciamos.

Embora ainda não contemple as categorias estéticas do espaço em sua dimensão mais complexa, o exemplo de *Stonehenge* manifesta um salto

qualitativo na configuração de um espaço externo e um espaço interno em relação interdependente, vivenciável e orientador da evocação associada às construções, muito embora seja cronologicamente anterior ao caso dos templos gregos que recuperamos no exemplo acima.

Ainda que de acentuado caráter imitativo e orientado a finalidades mágicas, o complexo de *Stonehenge* pode ser considerado uma das primeiras organizações do espaço carregadas de sentido social com vistas à orientação da evocação associada a formas construtivas.

O exemplo de Stonehenge, do começo da Idade do Bronze, a que Scheltema dedicou uma detalhada consideração, é muito instrutivo no que diz respeito a transição desde as construções úteis meramente práticas (incluída a prática mágica) até a autêntica arquitetura. (...) Stonehenge representa sem dúvida um fenômeno de transição de grande interesse entre a gênese da arquitetura e seu *ser-para-si* artístico. (LUKÁCS, 1966d, p. 97).

Anteriormente ao complexo de rochas intencionalmente disposto em forma circular por aquele conjunto de homens, era tradicional àquele povo se valer da formação natural de clareiras dos bosques para realizar seus rituais. Com o desdobrar daquela sociabilidade e a fixação dessa prática como um elemento cultural, a apropriação do espaço segundo aquela disposição criou um sentido social e, tanto o ritual em si, quanto a organização dos seus participantes naquela forma específica passou a compor um conjunto de significados para aquela cultura.

Figura 08 – *Stonehenge*.



Fonte: (JANSON, 1992, p. 34)

Fundamentado sob orientação religiosa e construído a partir da disposição em circunferência de grandes blocos verticais de pedra acrescidos de “vigas” horizontais que determinavam uma unidade circular à sua composição, o conjunto construtivo de *Stonehenge* buscava mimetizar uma clareira natural utilizada em rituais mágicos em uma forma espacial agora criada pelo homem – não mais apropriada em seu estado natural –, que traduzisse o sentido humano presente naquela prática. Ou seja, os elementos construtivos determinavam um espaço específico e particular que era capaz de evocar os sentimentos e pensamentos daquele povo na medida que traduzia em espacialidade um sentido social presente naquela cultura.

Mediante aos pilares se pretende evocar um determinado espaço, e precisamente – como já indica a área pétreia e as grandes avenidas de acesso – um espaço que é para a coletividade cenário da evocação de importantes vivências coletivas. (LUKÁCS, 1966d, p. 98).

Esse conjunto de elementos construtivos fundamentado em um sentido comum àquela coletividade, agora criava, a partir de um espaço intencionalmente configurado, um cenário de vivências e evocações associadas àquela forma. Nesse momento, o homem pôde deixar de se apropriar de formações naturais para produção e reprodução da sua cultura e passou, em alinhamento às suas capacidades humanas – técnicas e emocionais –, a orientar a evocação a partir da transformação de um conjunto de significados sociais em uma forma objetiva específica criada por ele mesmo que consubstancia esse conteúdo socialmente estabelecido em um espaço que orienta suas emoções e seus pensamentos.

O que a natureza mesma costuma oferecer para cerimônias religiosas ou mágicas (prados, clareiras de bosques etc.) é aqui conscientemente produzido pelo homem mesmo. Isto é: a mimese não aponta tanto a objetos naturais singulares nem a relações entre eles como um todo, tal como esse se oferece como espaço adequado para ações coletivas humanas. As cerimônias e os ritos, já por si mesmos orientados a uma evocação, tendem a intensificar-se mediante efeitos espaciais evocadores, mediante aos efeitos do espaço artificialmente delimitado no marco do seu entorno natural. Aqui temos manifestadamente um caso auroral no qual as emoções despertadas não se evocam pela casual presença de um determinado espaço, senão por uma espacialidade precisamente conformada. (LUKÁCS, 1966d, p. 98).

É fato que o domínio construtivo à época do início da Idade do Bronze, 3.300 a.C. a 1.200 a.C., é surpreendente, bem como é notável a organização

espacial daqueles elementos que evocavam por si mesmos – pela sua forma material; pela sua disposição no espaço –, o conteúdo constituído socialmente por aquela cultura.

Ainda que a conformação espacial em *Stonehenge* fosse efetivada por elementos construtivos dispostos isoladamente sob acentuado caráter imitativo, podemos considerar um salto qualitativo em relação ao caso anteriormente mencionado das pirâmides egípcias, pois esse complexo – *Stonehenge* – não se pretende a uma mimese em objeto arquitetônico de uma formação natural; mas sim, da mimese que se manifesta espacialmente da função social que determinados elementos assumiram no interior de uma cultura e não da sua “cópia” com vistas a certa identidade visual entre o elemento que se pretendia mimetizado e sua forma mimética.

as tendências imediatamente miméticas são ainda muito intensas em *Stonehenge*: em substância, a construção é a refiguração de uma clareira de bosque, coisa que Scheltema não estuda em absoluto. Certo que há aqui uma diferença qualitativa a respeito das colunas egípcias recém mencionadas, por exemplo: ainda que as pilastras de pedra que rodeiam o espaço livre sejam sem dúvida “imitações” das árvores que rodeiam a clareira (...) esse seu caráter fica em seguida superado porque estão cobertos com grandes vigas horizontais que os unem em uma circunferência. Isso mostra que não se trata simplesmente de uma mimese das árvores mesmas, senão de uma *mimese da função* delas na delimitação do particular espaço produzido, da clareira do bosque. (LUKÁCS, 1966d, p. 97-8 – grifo nosso).

Nesse sentido, embora as pirâmides e o complexo de *Stonehenge* traduzam em forma construída o conteúdo social de um povo, o segundo – *Stonehenge* – não se limita à mimese de formações naturais; mas sim, a mimese da função que esses elementos mimetizados assumem no interior da sociabilidade traduzidos em espaço humano. Em outras palavras, enquanto as pirâmides imitam as colinas da região traduzindo em si um determinado conteúdo emotivo associado a elas; *Stonehenge*, apesar da semelhança entre os blocos de pedra e as árvores locais, supera essa imediatez imitativa e mimetiza a função que as árvores assumem na delimitação do espaço capaz de evocar os sentimentos e pensamentos daquele povo na medida que traduzia um sentido socialmente estabelecido em uma forma construtiva.

Consequentemente, ainda que configure um espaço conformado pela

mera inserção de elementos na superfície, de fato, o caso específico de *Stonehenge* supera qualitativamente a unidade espacial – externo + interno – produzido pelas pirâmides. Embora cada uma a sua maneira cumpra a tarefa de traduzir um conteúdo social em forma espacial adequada às finalidades específicas de cada caso, em *Stonehenge* podemos identificar uma manifestação, mesmo que incipiente, da interrelação entre o espaço exterior e o espaço interior vivenciáveis; espaços esses claramente perceptíveis em suas formas distintas: externa e interna.

Stonehenge excede audazmente a máxima tarefa arquitetônica até então possível, a conformação de uma construção arquitetônica externa, e se põe como objetivo a criação simultânea de um espaço externo e um espaço interno. (LUKÁCS, 1966d, p. 98).

Ainda que a disposição em círculo daqueles elementos construtivos possa suscitar uma separação dicotômica entre o espaço externo e interno relativo à figura geométrica ali objetivada espacialmente, na medida em que esses espaços se tornam vivenciáveis de maneira indistinta aos envolvidos nos rituais ali praticados, altera-se qualitativamente a relação dos homens com o ambiente produzido por aquelas rochas, pois configura-se o espaço enquanto uma unidade dialética entre sua dimensão externa e sua dimensão interna. A título comparativo do que afirmamos, basta pôr em segundo plano a contrastante relação espacial estabelecida entre a câmara interna e o espaço externo das pirâmides em que os espaços externo e interno se manifestam de maneira completamente distinta ao caso de *Stonehenge*.

Muito mais que a proposição de um compartimento sem qualquer possibilidade de vivência espacial, a relação dos homens com o complexo construtivo de *Stonehenge* opera de maneira articulada entre seus espaços. Os homens envolvidos naquele ambiente religioso, diferentemente da relação espacial presente nas pirâmides, se veem diante da possibilidade da transposição do externo ao interno, e vice-versa. De percorrer tanto a região exterior ao círculo, quanto a região interna do espaço configurado pelas traves de pedra, o que demonstra a significativa diferença de conformação espacial entre os exemplos adotados.

Entretanto, é necessário considerar na análise do conjunto megalítico

de *Stonehenge* que, apesar da existência do seu espaço interno vivenciável em articulada relação com seu espaço externo, a unidade espacial configurada pelos elementos pétreos não representa plenamente as determinações do complexo estético arquitetônico que pressupõe, inicial e primariamente, abrigo, proteção, refúgio, etc.; ou seja, o atendimento a pressupostos elementares ao complexo arquitetônico. Em verdade, tais elementos operam como esculturas conformadoras de espaço; ausentes, portanto, de vida arquitetônica em sua plenitude.

ainda que a relação entre o espaço conformado e o entorno natural esteja projetada com audácia, sem dúvida, dadas as indicadas limitações dos meios disponíveis, se produz mais uma mera inserção de elementos arquitetônicos em um quadro natural (ou seja, em um espaço em si alheio ao homem) que uma transformação de algum setor da natureza em um espaço submetido a atividade e a capacidade vivencial do homem, adaptado a elas e próprias do ser humano. (LUKÁCS, 1966d, p. 99).

De fato, a conformação espacial de *Stonehenge* representa, em gênese, um caso relevante da possibilidade de conformação do espaço externo e do espaço interno em articulada relação, entretanto esse conjunto construtivo não transforma qualitativamente o espaço interno que ele mesmo configura. Embora exista a possibilidade construtiva de se estabelecer uma cobertura e conformar um espaço interno que responda às necessidades humanas de forma plena e atenda ao escopo da arquitetura – permanência, abrigo etc. –, a viga horizontal que se mantém apoiada pelos pilares e que poderia realizar tal missão não se ocupa dessa tarefa. Nas palavras de Lukács: “As pilastras sustentam sem dúvida as vigas horizontais, porém essas não dão suporte a nada”. (LUKÁCS, 1966d, p. 99).

Figura 09 – Detalhe dos “pilares” e “vigas” de *Stonehenge*.



Fonte: (JANSON, 1992, p. 34)

Consequentemente, apesar da articulada relação existente em *Stonehenge* entre o dentro e o fora, o espaço interno que poderia abrigar os homens e elevar a construção a outro nível de complexidade se limita a um mero contraste ao espaço externo que as rochas determinam; não contemplando, de forma cabal, as exigências de um espaço que se pretende arquitetônico em sua ampla complexidade.

Apesar de valiosos exemplos de como a evocação associada às construções se manifestavam em sua gênese, tanto as pirâmides quanto *Stonehenge* são manifestações ainda pré-estéticas que não alcançaram a maturidade do espaço arquitetônico; seja no que diz respeito à sua dimensão desantropomorfizada, seja na sua dimensão antropomorfizada.

Como pretendemos identificar e apresentar as categorias da arte no interior do complexo arquitetônico superando tais manifestações pré-estéticas, é fundamental considerar em análise tanto as legalidades naturais – reflexo científico-tecnológico – quanto as legalidades sociais – reflexo da determinação social –, para que esse duplo reflexo que compõe o conteúdo desantropomorfizado da primeira mimese arquitetônica possa criar o campo de possibilidades de manifestação de um espaço estético; o reflexo antropomorfizado do espaço em sua dimensão mais complexa, sua segunda mimese.

Aqui alcançamos o ponto sob o qual se assenta a mimese em arquitetura. Uma unidade espacial em que se estabelece a síntese de unidades contraditórias entre dois polos do seu reflexo; o reflexo desantropomorfizado e o reflexo antropomorfizado da realidade. Para tanto, tomemos como análise a dupla mimese do espaço arquitetônico e seus elementos compositivos.

Capítulo 3 – A dupla mimese em arquitetura

Após a exposição tanto do princípio orientador evocativo associado às construções ainda pré-estéticas quanto do espaço estético em gênese e seu desdobramento no curso histórico das formas arquitetônicas, iniciamos aqui, como conteúdo necessário à compreensão do complexo categorial da arquitetura, a decomposição analítica da sua unidade formal – a forma imediata e aparential das construções – nos conteúdos que as dão causa.

Sob ressalva do entendimento abstrato hegeliano da arquitetura, Lukács nos apresenta na sua *Estética* como parte assertiva e decisiva de uma das proposições de Hegel acerca desse complexo a categoria fundamental da dupla mimese identificada pelo filósofo. Nas palavras de Lukács: “Hegel parte da acertada afirmação de que a arquitetura é ao mesmo tempo um meio para a realização de finalidades extra-artísticas e uma arte plena em si mesma.” (LUKÁCS, 1966d, p. 86).

Sob esse entendimento, o espaço no interior do complexo arquitetônico se apresenta como uma unidade formal em determinação de reflexão entre a utilidade e sua dimensão enquanto arte, estando o problema central desse complexo nessa dialética extraestética/estética. Nas palavras de Lukács: “A contradição e a unidade das contradições na dialética da finalidade “externa” extra-artística, e a finalidade puramente estética é certamente um problema central da arquitetura” (LUKÁCS, 1966d, p. 86).

Apesar da correta apreensão da categoria da dupla mimese por Hegel e da “contradição acertadamente captada” (LUKÁCS, 1966d, p. 86) entre os polos do seu reflexo – utilidade e arte –, Lukács aponta que sua filosofia idealista não o permite conceber a mimese estética da arquitetura como reflexo de uma objetividade social que se desdobra no tempo, que assume novas características no curso histórico e está em interdependência com o mundo, com o desenvolvimento das forças produtivas e das capacidades humanas; seja esse desdobramento referente ao aprimoramento técnico-construtivo, seja ao desdobramento das aptidões estéticas do homem no curso da história.

Mesmo que "acertadamente captada", sua formulação necessariamente se desdobra no plano abstrato da concepção estética e, por consequência, falseia a reprodução ideal da realidade.

Primeiramente, por ignorar a missão social da arte e sua efetiva presença histórica na vida dos homens, rompendo, assim, com a interrelação entre as formas objetivas da arte e seu solo social: "Hegel exagera idealisticamente a "independência" das demais artes, e subestima teoricamente a missão social que determina sua forma e seu conteúdo". (LUKÁCS, 1966d, p. 86).

Em segundo lugar, por posicionar a arquitetura enquanto uma das primeiras artes a partir da suposta presença de categorias estéticas em forma latente, ou prematura, nas construções primitivas: "a arquitetura é, segundo Hegel, a arte a ser 'tratada como primeira segundo sua existência'; a arquitetura 'conseguiu seu desenvolvimento antes (...) que a escultura, a pintura e a música." (Hegel, *apud* Lukács, 1966d, p. 84).

Em terceiro lugar, por consequência da ideia estética presente a *limine* nas formas objetivas da arte – assim como estaria presente desde sempre na peculiaridade do meio homogêneo da arquitetura –, o entendimento hegeliano desconsidera, naturalmente, a mutação identificada por Lukács do extraestético ao estético no interior do complexo arquitetônico, posto que a ideia estética estaria, de acordo com Hegel, desde sempre presente nas formas construtivas e se manifestaria gradualmente na história, não fazendo, assim, sentido algum qualquer salto ou mutação, senão "gradações no seio da aproximação à sua realização mais plena." (LUKÁCS, 1966d, p. 85). Nesse sentido diz Lukács: "Hegel passa totalmente alheio aos problemas estéticos básicos da arquitetura, precisamente no ponto no qual a finalidade extraestética há de transformar em estética". (LUKÁCS, 1966d, p. 87).

Em suma:

estão alinhadas em estreita dependência todas as posições equivocadas de Hegel nessa problemática: a concepção da arquitetura como arte dos começos humanos, a dialética histórica de sua evolução, a dialética estética da relação de sua essência com a tarefa

social que determina sua realização com os problemas propriamente estéticos. (LUKÁCS, 1966d, p. 88).

Apesar de assertivo na identificação da dupla mimese sob a qual se fundamenta a compreensão do complexo categorial da arquitetura, o entendimento hegeliano desconsidera a gênese e o desdobramento do meio homogêneo da arquitetura tanto na sua dimensão estética – antropomorfizada – quanto na sua dimensão científico-tecnológica – desantropomorfizada – da qual não pode prescindir e que, de fato, tem se manifestado em suas formas mais complexas e desdobradas mais tardiamente na história da humanidade.

Posto que não assumimos as categorias como pressupostas à sua realização no mundo, não poderíamos admitir a arte de forma geral tampouco a arquitetura em sua peculiaridade sob essas condições, sendo fundamental à nossa análise considerar a gênese e o desdobramento das categorias no interior do complexo arquitetônico fundamentado na relação dialética ineliminável entre a subjetividade e a objetividade em seu curso histórico para ambos os polos da sua mimese.

Conseqüentemente, o que concebemos enquanto a manifestação desdobrada do complexo categorial arquitetônico – que sintetiza em unidade formal as dimensões distintas e complementares do reflexo; desantropomorfizado e antropomorfizado – nem sempre esteve presente em suas manifestações mais recuadas na história não sendo passíveis, a seu tempo, de análise dos seus elementos dada a forma imatura da sua objetividade⁴⁸.

Foi necessário um “longo período de elaboração de construções tecnicamente úteis de diversas naturezas e uma evolução não menos ampla de

⁴⁸ No livro *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*, Chasin (2009) apresenta considerações decisivas ao correto entendimento do que comumente trata-se enquanto o “método marxista”. Especificamente em relação à maturação da objetividade diz ele, Chasin, em referência a economia política: “as condições de possibilidade dos distintos momentos da configuração teórica são dadas pelas inflexões da sociabilidade, favorecendo ou desfavorecendo, pelo grau de desenvolvimento do objeto e pelas mutações de ótica correspondentes, a exercitação apropriada e clarificadora da cientificidade ou, às avessas, a parcialidade desfiguradora da mesma. /.../ De modo que a maturação ou desenvolvimento, a plena entificação ou atualização do objeto é fundamental na relação cognitiva; a presença histórica de seu corpo maturado faculta, de seu polo, o conhecimento, ao passo que em graus imaturos atua como obstáculo ou provoca obnubilação.” (CHASIN, 2009, p.117-119).

emoções envolvidas com representações espaciais” (LUKÁCS, 1966d, p. 94-5), para que as categorias que compõem o complexo arquitetônico alcançassem sua maturação e nos permitisse tal tarefa.

Dado o grau de complexidade alcançado pelo complexo da arquitetura ao longo dos tempos, sua forma vigente nos permite análise do objeto sob o qual nos debruçamos. Para tanto, a partir da correta identificação da categoria da dupla mimese que fundamenta o entendimento do espaço no interior do complexo arquitetônico, o pensamento lukácsiano pode nos ajudar na extração das corretas determinações dessa categoria identificada por Hegel; conseqüentemente, pode igualmente permitir o entendimento do espaço em sua dimensão estética no interior do meio homogêneo da arquitetura, bem como o entendimento do complexo categorial arquitetônico como um todo.

Passemos, pois, à decomposição analítica da dupla mimese arquitetônica nas categorias que a compõe.

3.1 O reflexo desantropomorfizado: a primeira mimese

Para Lukács, o reflexo desantropomorfizado – primeira mimese – presente no interior do complexo da arquitetura subdivide-se em um duplo reflexo, sendo o primeiro deles referente ao domínio das legalidades naturais que se manifesta a partir das competências técnicas desenvolvidas e aplicadas às construções – a generalização científico-tecnológica – e o segundo referente à generalização social que se impõem a partir das necessidades socialmente determinadas.

3.1.1 A generalização científico-tecnológica

Assim como Hegel possui importantes contribuições ao entendimento do complexo categorial da arquitetura, dentre os vários filósofos identificados por Lukács em sua *Estética*, Schopenhauer também nos ajuda no entendimento desse complexo. Passemos, pois, à abordagem das suas ideias acerca desse meio homogêneo tal como apresentadas por Lukács em sua obra tardia.

Segundo Lukács, Schopenhauer identifica o conteúdo essencial do complexo arquitetônico exclusivamente na solução de legalidades naturais e respostas técnicas aplicadas à dada edificação. Seu pensamento entende a arquitetura como a ciência que busca alcançar a melhor solução técnica para as construções restrita e limitadamente ao seu reflexo científico-tecnológico. Segundo Lukács, Schopenhauer “vê seu ‘tema’ [da arquitetura] exclusivamente no peso, na rigidez, na coesão etc.” (LUKÁCS, 1966d, p.139).

Sob esse entendimento, o resultado das forças atuantes na matéria e o comportamento dessa matéria frente a esse jogo de tensões determina a dimensão estética do espaço arquitetônico.

Schopenhauer escreve: “(...) propriamente, a luta entre o peso e a rigidez é a única matéria estética da arquitetura artística: sua tarefa consiste em fazer aparente essa luta de diversíssimos modos. A arquitetura a soluciona estabelecendo a essas forças indelévelis o caminho mais eficiente até sua satisfação, e forçando-as por um campo que prolonga a luta e faz visível de vários modos a inesgotável aspiração de ambas as forças”. (Schopenhauer, *apud* Lukács, 1966d, p.99).

Nesse sentido, para Lukács, Schopenhauer opera uma inversão entre mimeses, quando entende o reflexo científico, desantropomorfizado, como se estético fosse. Diz Lukács nesse sentido:

em seu pensamento se inverte a relação entre o reflexo científico (desantropomorfizador) e o reflexo estético (referido ao homem): a referencialidade ao homem aparece como característica da mera construção útil, e só se reconhece como fundamento do estético a totalidade da disputa das forças naturais. (LUKÁCS, 1966d, p.100).

Para Schopenhauer, segundo a supracitada passagem de Lukács, a referencialidade ao homem se dá na medida da criação de objetos arquitetônicos úteis a eles e limita-se a presença desses homens nos espaços, não possuindo a dimensão estética, segundo as ideias do filósofo alemão, qualquer relação com a concepção de um edifício que considere a subjetividade humana que cria espaços carregados de conteúdo social a quem os vivencia.

Embora Schopenhauer, na visão de Lukács, ignore por completo a verdadeira dimensão estética do espaço em arquitetura identificando seu conteúdo exclusivamente na solução de legalidades naturais e respostas técnicas à construção do edifício com vistas a sua utilização pelos homens, vale

considerar que seu pensamento identifica uma das generalizações essenciais do complexo arquitetônico; a resposta técnico-construtiva, tratada por Lukács enquanto a primeira mimese da unidade arquitetônica.

Se trata de uma mimese energeticamente generalizada que reflete a essência, a legalidade de um importante campo da realidade. Certo que Schopenhauer não destaca ainda unívoca nem precisamente o caráter estético dessa mimese. (LUKÁCS, 1966d, p. 99-100).

Apesar de equivocado, em essência, na sua pretensão de determinar o espaço estético em arquitetura, devemos ressaltar sua contribuição na identificação da indispensável universalidade sob a qual as categorias desse complexo têm necessariamente que se submeter; o reflexo desantropomorfizado da realidade. Nesse sentido diz Lukács: “a generalização desantropomorfizadora das forças ativas, de sua interrelação é pressuposto ineliminável de toda construção, e por isso subjaz também a toda arquitetura em sentido estético.” (LUKÁCS, 1966d, p.100). E, a esse propósito, acrescenta:

toda obra de arquitetura é um sistema cientificamente regulado de relações estáticas de equilíbrio. Aqui como em toda aplicação tecnológica dos reflexos científicos da realidade, essas relações se captam desantropomorfizadamente, isto é: ao transporem-se à prática se produz uma formação espacial concreta e real (um espaço externo e um espaço interno). Esta formação apresenta, naturalmente, uma concreta conexão formal, sem ter por isso, nada que ver em si com as necessidades e as exigências da sensibilidade humana. (LUKÁCS, 1966d, p.105).

Posto que em arquitetura a mimese se apresenta em realidade – o espaço real arquitetônico –, o reflexo desantropomorfizado tem que reproduzir um sistema de conceitos traduzido em um conjunto de leis em resposta à compreensão e análise da natureza que permita, de fato, a construção de um espaço real apto à mutação para a dimensão estética da construção.

Esse caráter real do espaço arquitetônico é a chave da compreensão da estrutura específica da mimese nessa arte. Em todo outro pôr estético a realidade aparece como puramente mimética, puramente posta. (LUKÁCS, 1966d, p. 111).

Só assim, após o correto reflexo da objetividade natural – em verdade simultaneamente a ele – e construção de um espaço em realidade, é que pode vir a se manifestar sobre esse reflexo desantropomorfizado – de caráter lógico-conceitual –, o espaço artístico propriamente dito; de caráter estético.

a mimese, corretamente descrita por Schopenhauer, da luta daquelas forças da natureza tem que constituir um sistema, uma totalidade, para que sua configuração se eleve à altura de uma obra de arte arquitetônica. Pois somente partindo das várias, articuladas, intensificadas etc., interrelações dessas forças pode originar-se um “mundo” fechado em si, fundamentado em si, verdadeiramente pleno em si e ativo como tal, uma autêntica obra de arte arquitetônica. (LUKÁCS, 1966d, p.100).

Na medida que o meio homogêneo da arquitetura manifesta-se em realidade e que a partir dessa característica peculiar “se produzem algumas modificações importantes na estrutura categorial dessa arte” (LUKÁCS, 1966d, p.114), evidencia-se que as formulações de Schopenhauer acerca da determinação do complexo categorial da arquitetura são decisivas, não como se a dimensão estética no interior desse complexo se apresentasse como pretende o filósofo alemão, mas sim, como elemento estruturante do que Lukács identifica como a primeira mimese arquitetônica; mimese essa que cria o campo de possíveis para sua manifestação enquanto arte.

seu fundamento primeiro é a refiguração desantropomorfizadora de conexões legais universais, da interação de forças naturais individualizadas, refiguração aplicada, naturalmente, a um caso singular cuja natureza, também singular, está determinada por certas finalidades humanas. (LUKÁCS, 1966d, p.107).

Estabelece-se, assim, no interior do complexo categorial da arquitetura mais que em qualquer outra arte, uma vinculação direta entre os resultados desantropomorfizados e sua possível manifestação estética; não podendo essa dimensão antropomorfizada desassociar-se dos resultados da primeira mimese que considera as determinações do espaço em realidade e suas conseqüentes imposições de equilíbrio de forças e estabilidade construtiva ao espaço arquitetônico.

Temos indicado que na disputa das forças naturais conformada pela arquitetura, o que se leva a vivencialidade visual não é a alternante dinâmica dessa disputa, senão essa como estática de equilíbrio, sem dúvida rico em tensões. No primeiro estágio do reflexo correspondente – o desantropomorfizador –, isso é desde logo uma necessidade tecnológica; a solidez prática de um edifício qualquer seria impossível se não se baseasse em um fundamento perfeitamente estático. (LUKÁCS, 1966d, p. 119).

Vale considerar que o reflexo desantropomorfizado no interior do meio homogêneo da arquitetura possui gênese e desenvolvimento muito relacionado com a geometria (LUKÁCS, 1966d, p.92). Por conseqüência, os avanços

técnicos das construções e suas possibilidades construtivas foram, por vezes, tributárias dos conhecimentos desse campo da matemática. Nesse sentido diz Lukács: “o desenvolvimento técnico da construção, que a princípio não tem nada a ver com os problemas e os princípios estéticos da arquitetura, teriam sido inacessíveis sem a geometria.” (LUKÁCS, 1966d, p.91-2).

Historicamente as soluções construtivas de arcos, abóbadas, a distância real entre pontos, as áreas em verdadeira grandeza⁴⁹ dos objetos, dentre outras demandas arquitetônicas, foram alcançadas por soluções gráficas fundamentadas pela geometria e não por fundamentos teóricos da construção como fórmulas, teoremas ou análise técnica desses elementos. De surgimento posterior às conquistas da geometria, tais fundamentos teórico-matemáticos permaneceram por um longo período como resultados empíricos derivados das práticas construtivas.

Há que destacar especialmente o papel da geometria porque por uma parte é, como ciência exata das relações espaciais, o contrapolo desantropomorfizador da imagem estético-arquitetônica e antropomorfizadora do espaço e, por outra, se desenvolveu como ciência exata muito antes e mais plenamente que os demais fundamentos teóricos da construção (estática, teoria dos materiais etc.); estes outros fundamentos funcionam ainda durante muito tempo como meras experiências empíricas do trabalho, a propósito do qual não deve ser esquecido, naturalmente, que sua tendência objetiva, inclusive nesses seus primeiros intentos empíricos e vacilantes, é já desantropomorfizadora. (LUKÁCS, 1966d, p.92).

Os conhecimentos da geometria descritiva são exemplos de como as soluções gráficas podiam, e ainda podem auxiliar na solução de problemas arquitetônicos. Desenvolvida por Gaspar Monge⁵⁰ (1746 - 1818), esse ramo da geometria pretende, mediante soluções gráficas, representar objetos tridimensionais em planos bidimensionais e, a partir desses desenhos

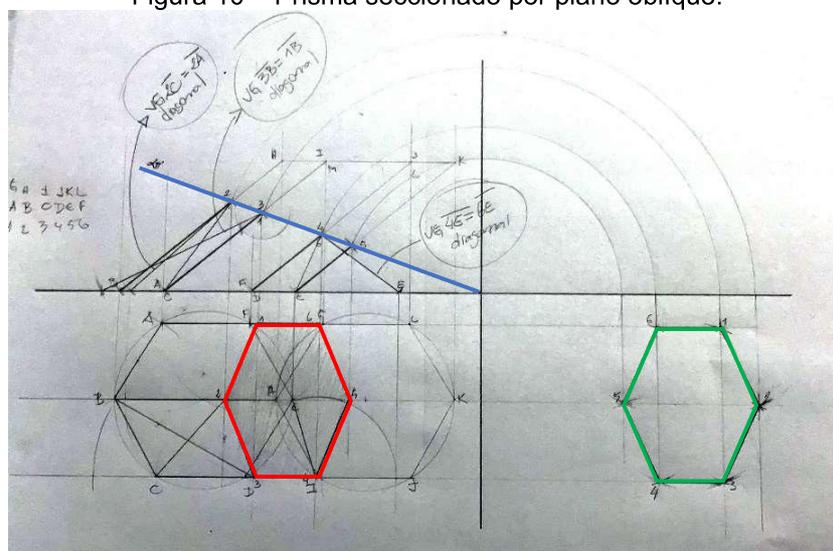
⁴⁹ Em Geometria Descritiva o termo “verdadeira grandeza” refere-se à área ou tamanho real de um objeto ou elemento que em determinada projeção pode possuir sua dimensão reduzida, caso esse objeto em questão não esteja paralelo ao plano de projeções que se pretende análise. Segundo Machado: “Toda figura plana, paralela a um plano de projeção, projeta-se em verdadeira grandeza sobre esse plano, na projeção cilíndrica”. (MACHADO, 1986, p. 148).

⁵⁰ Segundo Mário Costa e Alcy Costa: “Gaspar Monge, cientista francês, na passagem do século XVIII ao XIX estruturou e divulgou a primeira técnica de representação gráfica que pode ser considerada um sistema de projeção. Foi ele quem utilizou a expressão “Geometria Descritiva” para designar o seu sistema.” (COSTA, M; COSTA, A, 1992, p.19).

sistematizados em uma *épura*⁵¹, descobrir distâncias e áreas reais que em suas projeções horizontais - π , verticais - π' e laterais - π'' , podem se apresentar em desacordo com suas medidas em realidade, caso não estejam paralelas ao plano de projeção tomado como referência.

Supondo a necessidade construtiva da cobertura de um objeto arquitetônico seccionado por um plano oblíquo $\alpha\pi'$ ao plano horizontal de projeção⁵² π , os conhecimentos da geometria descritiva podem nos auxiliar nessa tarefa. A figura seguinte pode nos ajudar no que pretendemos.

Figura 10 – Prisma seccionado por plano oblíquo.



Fonte: (Arquivo pessoal: desenho do autor)

Aqui nos basta observar que a secção determinada pelo plano $\alpha\pi'$,

⁵¹ Em Geometria Descritiva, “*épura*” é o nome dado ao conjunto rebatido de planos de projeção onde são representados os objetos em suas vistas superior, frontal e lateral e onde são identificadas, a partir de soluções gráficas, as dimensões em tamanho real de um objeto plano; suas verdadeiras grandezas. Segundo Príncipe Júnior: “Para que se possam representar no plano as figuras do espaço, faz-se o rebatimento do plano vertical sobre o horizontal (no sentido contrário aos ponteiros do relógio), que consiste em fazê-lo girar de 90° em torno da linha de terra, de modo que o plano vertical superior venha a ficar em coincidência com o plano horizontal posterior e consequentemente o plano vertical inferior também em coincidência com o plano horizontal anterior. Depois do rebatimento, temos a *épura* onde a linha de terra é representada por uma linha horizontal onde interceptam-se os planos horizontal e vertical. Então, *Épura* é a representação de uma figura do espaço pelas suas projeções, estando o plano vertical rebatido sobre o horizontal.” (PRÍNCIPE JÚNIOR, 1983, p.5).

⁵² Em Geometria Descritiva, “plano horizontal de projeção” - π refere-se ao plano que se alinha paralelamente ao plano do chão e proporciona a vista superior de uma entidade geométrica. O estudo pormenorizado do tema pode ser encontrado nos livros *Geometria descritiva* (MACHADO, 1986), *Noções de Geometria descritiva* (PRÍNCIPE JÚNIOR, 1983) e *Geometria gráfica tridimensional* (COSTA, M; COSTA, A, 1992).

destacado em azul, ao interceptar o prisma que adotamos como exemplo determina uma área em vista no plano horizontal de projeção - π , destacada em vermelho, que não se apresenta em verdadeira grandeza; ou seja, não está em tamanho real caso pretendamos, por exemplo, utilizar essa secção para a confecção de uma maquete ou determinar seu tamanho real para uma construção propriamente dita. Entretanto, com o auxílio da geometria descritiva, podemos determinar essa secção em tamanho real, destacada em verde, e alcançar a dimensão em verdadeira grandeza da secção pretendida conforme está representado no quadrante inferior à direita.

Certo que não é nossa pretensão nesse trabalho sequer o estudo sumário dessa ciência, o que por ora interessa a nossa exposição é destacar a essencialidade do reflexo desantropomorfizado envolvido na mimese arquitetônica dada a necessidade de criação de um espaço em realidade.

Esse reflexo, seja ele teórico-conceitual, como o cálculo de estruturas, a análise de resistência de materiais etc., sejam as técnicas gráficas aplicadas nas soluções de problemas, define o campo de possibilidades da manifestação estética nesse complexo, fazendo com que, no interior do meio homogêneo arquitetônico, o *ser-para-si* estético esteja condicionado ao resultado material da primeira mimese.

Disso se segue algo muito importante como diferença entre arquitetura e as demais artes, a saber: que o aspecto técnico da construção, a produção do edifício como objeto útil para a sociedade humana – qualquer que seja a consciência desse caráter – constitui um sistema científico fechado, ou seja, desantropomorfizador, cujo ser *em-si* não pode separar-se nunca do pôr estético arquitetônico no sentido, por exemplo, em que as leis da teoria científica da perspectiva se superem na pintura, ou na estrutura da palavra como elemento do sistema de sinais 2 se supera na poesia etc⁵³. (LUKÁCS, 1966d, p. 92).

Ainda que os resultados desantropomorfizados, *a priori*, nada

⁵³ Aqui Lukács se refere a conceitos extraídos da teoria de Ivan Petrovich Pavlov (1849-1936). Embora tais conceitos sejam mencionados no *Prólogo da Estética* – volume 1 – e apareçam eventualmente na redação dos quatro volumes, o sistema de sinais é abordado especificamente no Capítulo 11 – volume 3 – de título *O sistema de sinalização 1*. Para tanto ver (LUKÁCS, 1966c, p. 7-197). Resumidamente pode ser entendido como; sistema de sinais 1: conjunto de estímulos – luz, som, dor – e suas respostas condicionadas biologicamente; sistema de sinais 1': conjunto de traços perceptíveis da realidade estabelecidos socialmente – gestos, movimentos, práticas – que podem ser identificados sem o uso de uma linguagem formal que os traduza de maneira lógico-conceitual e; sistema de sinais 2: a linguagem propriamente dita.

remetam à dimensão artística, cabe ao pôr estético arquitetônico assumir essa resposta material – o resultado oferecido pela primeira mimese – e, com ela, organizar formalmente um espaço que faça sentido ao homem que ali habita e vivencia. Em outras palavras, a partir das respostas técnicas dadas a certas necessidades construtivas dos homens, a dimensão estética em arquitetura surge quando determinada matéria que organiza um espaço é capaz de traduzir em forma construída um conteúdo social historicamente estabelecido por um conjunto de homens, e, assim, conferir um sentido humano ao que, a princípio, se manifesta como mera materialidade.

a arquitetura como arte tem que apropriar-se como fundamento incondicional do seu específico pôr estético os seus resultados científicos, e tem que partir deles em todas suas intenções de dação de forma; a ela se inclui “meramente” um modo aparential estético adequado, pelo qual aqueles elementos científicos – sem perder sua natureza essencial de conexões cientificamente captadas – se transformam em um novo e próprio meio homogêneo: da construção cientificamente fundada, de uma formação espacial nasce um espaço como mundo próprio do homem em um determinado nível de desenvolvimento histórico-social. (LUKÁCS, 1966d, p. 92).

Contudo, vale considerar que o reflexo desantropomorfizado sob o qual pode vir a se manifestar a mimese estética em arquitetura não se limita às determinações materiais, científico-tecnológicas, sob as quais temos lançado foco.

Embora tenhamos nos ocupado até então da generalização técnica presente nesse reflexo, devemos também considerar a generalização social que se engendra simultaneamente a ele e o põe em movimento. Passemos, pois, à abordagem dessa segunda generalização componente da primeira mimese arquitetônica.

3.1.2 A generalização social

Ao tratarmos da generalização científico-tecnológica mencionamos que a arquitetura, diferentemente das demais artes, possui um particular caráter de utilidade.

as formas primárias de reflexo são em arquitetura de caráter desantropomorfizador, e de orientação não só teórica, como também

tecnológica, de tal modo que como consequência delas se tem o projeto de uma formação real e utilizável em prática. (LUKÁCS, 1966d, p. 112).

O complexo arquitetônico em sua dimensão útil responde a uma tarefa socialmente determinada que surge das necessidades coletivas dos homens que pode vir a êxito mediante as técnicas construtivas presentes em um determinado período histórico. Consequentemente, a tarefa construtiva é fruto de determinações coletivas de um povo em determinado período; o que faz com que se estabeleça uma universalização referente ao caráter de utilidade da construção na medida que a necessidade social dessas construções é determinada coletivamente – uma generalização – e, por assim o ser, é também de natureza desantropomorfizadora.

as formações realmente importantes da arquitetura nasceram de finalidades de uma coletividade para funções coletivas, introduz tendências generalizadoras na finalidade até então qualificada de singularidade. Porém, disso se segue que a tarefa proposta pela coletividade social, no caso da arquitetura contém uma enérgica generalização das necessidades sociais dominantes. (LUKÁCS, 1966d, p. 107).

Assim como o reflexo científico-tecnológico deriva de uma generalização de determinado grupo de conhecimentos que sistematiza conceitos em formas de leis, a tarefa socialmente determinada, deriva de uma generalização de necessidades sociais; a generalização por via da função ou de um processo social.

No grupo primeiro – e primário – a forma do reflexo, que refigura leis naturais como as da rigidez e do peso em seu equilíbrio estático, é por sua essência tão desantropomorfizadora e científica como a da segunda, a que generaliza, conceitualmente a missão social que segue amadurecendo nos indivíduos. (LUKÁCS, 1966d, p. 112).

Estabelece-se, assim, que duas generalidades abstratas fundamentam a primeira mimese arquitetônica. A primeira delas, fruto de uma determinação social coletiva que diz das necessidades construtivas de um povo e se fixa como uma tarefa socialmente determinada, e a segunda que, em resposta à essas necessidades, busca os meios científico-tecnológicos disponíveis historicamente para dominar a natureza e cumprir essa tarefa social.

segundo nossa análise há duas generalidades que se transformam em um concreto espaço visual evocador: por uma parte, um sistema de leis naturais intelectualmente dominadas, um sistema de tensões,

submetida a essas leis, das forças naturais; e, por outra parte, uma necessidade social universal, uma missão social generalizada. (LUKÁCS, 1966d, p. 110).

A interação dessas duas generalidades estabelece o conteúdo desantropomorfizado da arquitetura que demanda, por sua vez, uma resposta formal para o objeto – a edificação propriamente dita – sem que, necessariamente, esteja incorporado a esse resultado – a esse objeto – qualquer dimensão estética.

A interação desses dois sistemas abstratos – desantropomorfizadores – na tarefa socialmente determinada e em sua solução científico-tecnológica produz a forma geral das obras arquitetônicas (...) a qual, desde logo, segue ainda sem ser artística. (LUKÁCS, 1966d, p. 107-8).

A resposta desantropomorfizada presente na construção da forma em arquitetura em nada qualifica ou a eleva à sua dimensão enquanto arte. A dimensão estética só se faz presente caso estejam inerentes à primeira mimese – composta pelo duplo reflexo desantropomorfizador – as categorias estéticas que, de fato, antropomorfizam o espaço; caso seja incorporado um sentido social à construção – esse sentido social consubstanciado em forma – fruto de determinações relevantes a uma coletividade humana.

O reflexo desantropomorfizado, em verdade, cria a objetividade material – o campo de possibilidades – sobre a qual pode vir a se manifestar, simultaneamente, a dimensão estética da construção caso estejam inerentes a essa forma objetiva as categorias da arte. Nesse sentido, o reflexo desantropomorfizado que é indispensável ao sucesso do edifício e a partir do qual sua dimensão enquanto arte pode vir a se manifestar, é, *a limine*, esteticamente neutro e não garante a manifestação da segunda mimese arquitetônica. A propósito, diz Lukács:

um edifício pode realizar totalmente sua função sem sequer tocar com suas formas o mundo do estético, enquanto nas demais artes, se não são satisfeitas as normas estéticas, não se pode ter uma tal neutralidade do ser. (LUKÁCS, 1966d, p. 87).

Em outro momento Lukács reafirma: “O sistema “matemático” (mais propriamente: desantropomorfizador) do reflexo [arquitetônico] existe com independência de sua transformação estética; é em si esteticamente neutro”.

(LUKÁCS, 1966d, p. 105).

Diferentemente das demais artes, no interior do complexo da arquitetura o reflexo desantropomorfizado e o reflexo antropomorfizado – estético – podem estar desvinculados, e, ainda assim, o edifício cumprir sua função de utilidade, persistindo como mera objetividade desvinculada de qualquer pretensão estética.

Caso elimine-se o pôr estético, toda obra perde sua realidade e se anulam as formas de objetividade condicionadas por ela; o quadro, por exemplo, não é então mais que uma tela com manchas de cor etc. Em contrapartida, o espaço arquitetônico é sempre – independente de todo pôr estético – um espaço real de precisa e concreta estrutura; o que nele resulta esteticamente é uma qualidade específica de sua realidade, e a realidade mesma subsiste imutada ainda que se anule o ato do pôr estético. (LUKÁCS, 1966d, p. 111-12).

Vale mencionar que em sua *Estética* Lukács identifica estar precisamente nesse ponto o equívoco de muitas escolas de arquitetura, inclusive a *Bauhaus*, por ignorar os conteúdos específicos que compõem a unidade formal arquitetônica e inverter suas competências; tomando, assim, o resultado técnico da edificação como a sua dimensão estética.

O erro teórico e prático de muitas concepções modernas (por exemplo, da [concepção] dos membros da *Bauhaus*), carregado de consequências para o desenvolvimento da arquitetura, consiste precisamente em entender a construção objetivo-tecnológica da obra (quando é alcançada como tal) como algo imediatamente estético. (LUKÁCS, 1966d, p. 105).

Apesar das construções, de fato, permitirem a separação entre a primeira mimese – o duplo reflexo desantropomorfizador – e a segunda mimese – o reflexo antropomorfizador –, é necessário à edificação que se pretenda verdadeiramente arquitetônica – ou seja, estética – que ela seja concebida em uma relação dialética entre os polos do seu reflexo; como uma unidade formal que conjugue em determinação de reflexão essas mimeses.

Foi necessário destacar energicamente a diferença entre a construção tecnológica e a estética em arquitetura. Porém, se realmente pretendemos tratar essa questão de modo dialético, devemos complementar em seguida que a diferença contém ao mesmo tempo certo momento de unidade. (LUKÁCS, 1966d, p. 106).

A forma objetiva criadora do espaço estético sintetiza ambos os polos da mimese arquitetônica – desantropomorfizado + antropomorfizado – e se

apresenta em unidade. Nessa unidade arquitetônica, sem que se excedam as determinações materiais – sensíveis – da primeira mimese, o espaço complexifica-se; torna-se qualitativamente superior as respostas desantropomorfizadas que o compõe.

Realiza-se uma transformação de duas generalidades abstratas em uma particularidade estética que supera (*Aufhebung*⁵⁴) a primeira mimese – sem que com isso se alterem as determinações desantropomorfizadas do seu reflexo –, e a transforma em um espaço propriamente humano; um espaço antropomorfizado no sentido estético. Nesse momento a dimensão estética se torna o momento preponderante⁵⁵ no processo de constituição do espaço no interior do complexo categorial arquitetônico.

Aqui alcançamos a mutação categorial identificada por Lukács que peculiariza a dimensão estética no interior do complexo da arquitetura. A

⁵⁴ Embora mencionada na primeira parte desse trabalho, a categoria da superação (*Aufhebung*) merece atenção especial nessa fase expositiva. Para tanto, ver nota de rodapé de número 25 presente no Capítulo 1 dessa tese.

⁵⁵ Para entendimento do termo “momento preponderante”, poderíamos lançar mão dos conceitos desenvolvidos por Lukács no livro *Para uma ontologia do ser social II*, e da definição especificamente apresentada por Chasin no livro *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. Em referência ao *ser social* Lukács diz que no interior de um complexo unitário compreende-se a prioridade ontológica – o “ser do corpo” – e o momento preponderante – o “ser da consciência” – na sua determinação do homem. Diz o autor: “trata-se de uma insuprimível unidade ontológica objetiva, na qual é impossível o ser da consciência sem o ser simultâneo do corpo. Ontologicamente se pode dizer que é possível a existência de um corpo sem consciência quando, por exemplo, em consequência de uma doença, ele deixa de funcionar, ao passo que uma consciência sem base biológica não pode existir. Isso não contradiz o papel autônomo dirigente e planejador da consciência com relação ao corpo; pelo contrário, é o seu fundamento ontológico.” (LUKÁCS, 2013, p. 131). Analogamente, poderíamos considerar que a compreensão da dimensão estética do espaço no interior do complexo da arquitetura também remete a essa concepção. Nesse caso, trata-se de uma unidade contraditória entre polos do reflexo componentes da forma arquitetônica cuja base necessária é a primeira mimese – ou seja, a sua prioridade ontológica – como condição de possibilidade à dação de forma que remete ao conteúdo estético em arquitetura – ou seja, o momento preponderante –; o elo tônico que orienta a dação de forma propriamente humana ao espaço no interior do complexo arquitetônico. Ainda que não se refira especificamente ao complexo estético, sob o mesmo entendimento de Lukács (2013) acerca do “momento preponderante”, assim Chasin o define: “Em termos bem sintéticos, o momento preponderante tem por identidade a condição de elo tônico no complexo articulado das abstrações razoáveis, ou seja, é o outro nome da categoria estruturante do todo concreto, e por isso também da totalidade ideal, uma abstração razoável que se destaca, sobredeterminando as demais com seu peso ordenador específico. Como tal, sua correta identificação equivale à face macroscópica da delimitação ou diferenciação por intensificação ontológica, sendo o mesmo para o conjunto da própria articulação, pois vertebrata o processo de síntese, isto é, a constituição do todo de pensamentos que se realiza pela reprodução ou apropriação da totalidade concreta.” (CHASIN, 2009, p. 135).

transformação da mera materialidade construtiva em espaço significativo ao homem que o vivencia.

Esse sistema duplo de reflexos desantropomorfizadores da realidade se converte então em objeto de uma segunda mimese que é antropomorfizadora e estética, porém não elimina a realidade do espaço, já presente objetivamente ou projetado sobre a base da primeira mimese, senão que “somente” transforma qualitativamente a conformação concreta desse espaço de acordo com os princípios do estético. (LUKÁCS, 1966d, p. 112).

Após a exposição dos elementos compositivos da primeira mimese arquitetônica que possibilita a manifestação da sua forma construtiva, com vistas à compreensão da sua unidade formal – primeira mimese + segunda mimese –, passemos, pois, à investigação da transformação das categorias da realidade – do extraestético ao estético – no interior desse complexo; o processo de mutação de duas generalidades abstratas em uma particularidade estética.

3.2 A mutação categorial: do extraestético ao estético

Nossa exposição como um todo aponta a íntima articulação que a dimensão artística da arquitetura possui com seus resultados desantropomorfizados. Entretanto, apesar da identidade formal que a mimese estética possui com os resultados da primeira mimese, existe uma diferença qualitativa na sua composição quando ao objeto arquitetônico estão inerentes as categorias da arte.

Apesar da unidade formal arquitetônica apresentar sua forma aparente em identidade aos seus resultados desantropomorfizados, no interior do complexo arquitetônico a dimensão estética opera uma mutação categorial que faz com que a forma arquitetônica, carregada de sentido artístico, se apresente qualitativamente superior à sua forma primeira de reflexo. Em outras palavras, embora a segunda mimese se apresente em sua forma objetiva segundo os resultados desantropomorfizados da primeira mimese e seja fruto desse primeiro reflexo, simultânea e distintamente a ele – ao primeiro reflexo; desantropomorfizador – a dimensão estética arquitetônica se manifesta em forma qualitativamente superior à sua primeira mimese, não obstante a apresentar-se identicamente a ela em sua materialidade.

Diferentemente das demais artes onde o *ser-para-si* estético se apresenta em uma objetividade mimético-figurativa criada especificamente para esse fim, no interior do complexo da arquitetura a dimensão estética não se manifesta em uma forma “nova e pura” (LUKÁCS, 1966d, p. 115); em um objeto de arte especificamente concebido pelo artista para tanto como uma escultura, pintura etc.

Posto que a arquitetura se fundamenta por ser uma mimese que opera sob o pressuposto peculiar e imprescindível de utilidade prática da sua forma construtiva promotora de um espaço em realidade, tal condição altera decisivamente a sua estrutura categorial (LUKÁCS, 1966d, p.114), fazendo com que a dimensão estética que se manifesta no objeto arquitetônico e age como elemento evocador de emoções e pensamentos, seja resultado direto do *ser-para-si* objetivo da sua primeira mimese.

O sistema e a hierarquia das determinações concretas que constituem a essência estética de uma obra arquitetônica estão inequivocamente performados, formalmente e desde o ponto de vista do conteúdo, em sua construção técnica. (...) a nova imagem espacial visual evocadora, assim conseguida, não é em última instância mais que uma transposição ao humanamente visual da construção originária, de produção desantropomorfizadora. (LUKÁCS, 1966d, p. 106).

Diferentemente de uma mimese figurativa da realidade que pressupõe a manifestação da arte em uma objetividade especificamente criada à finalidade estética sem que a ela seja atribuída qualquer pretensão de utilidade e satisfação direta de necessidades humanas, no interior do complexo categorial da arquitetura essa relação se altera e a forma primária da mimese, consequente das necessidades socialmente estabelecidas e dos meios científico-tecnológicos possíveis à satisfação dessas necessidades, – o duplo reflexo desantropomorfizador arquitetônico –, já se apresenta como um *ser-para-si* independente e pleno em sua função prática, capaz de operar na realidade e fazer-se útil em sua determinação primária.

temos analisado detalhadamente o modo como do *para-nós* do reflexo estético, de sua fixação na obra de arte, nasce seu *ser-para-si* peculiar. Essa estrutura fundamental da estética tem que se dar, naturalmente, também na arquitetura. Porém experimenta uma modificação nada inessencial pelo fato de que o modo primário de manifestação da arquitetura – baseado, como sabemos, em um duplo reflexo desantropomorfizador da realidade objetiva – tem que ser já como tal

um *ente-para-si*. (LUKÁCS, 1966d, p. 115).

A segunda mimese arquitetônica – a mimese estética –, para além de não ter seu conteúdo transferido a uma forma “nova e pura” (LUKÁCS, 1966d, p. 115), a um objeto criado com a intenção de manifestar determinado conteúdo, ela necessariamente incorpora o *ser-para-si* resultante da primeira mimese, se subsume a ele apresentando-se em identidade formal a esse reflexo, ao mesmo tempo que incorpora determinações de ordem social estabelecidas coletivamente que alteram qualitativamente a relação do homem com o espaço. Em outras palavras, o estético em arquitetura se apresenta sob a idêntica forma resultante do reflexo desantropomorfizado, embora consubstancie um sentido social a esse espaço conferido simultaneamente ao ato da primeira mimese, que enriquece de determinações esses resultados primários e, conseqüentemente, locupleta a unidade formal arquitetônica.

A segunda mimese, a propriamente estética, não pode suprimir esse *ser-para-si*, nem o faz (enquanto todo outro pôr estético supera o *ser-para-si* de seus objetos imediatos, de seus “modelos”, por exemplo, e os transfere a um *ser-para-si* estético, novo e puro); essa mimese efetua uma transformação “somente” na medida em que se destacam dessa realidade *para-si* as propriedades que podem atuar como *para-nós* estético na vivência espacial, enquanto desaparecem aquelas outras (ou se dissimulam etc.) que não tendem a promover essa vivência, mas sim tendem a inibi-la. (LUKÁCS, 1966d, p. 115).

Manifesta-se, assim, no *ser-para-si* primário do objeto arquitetônico, a sua dimensão estética. A forma objetiva resultante da primeira mimese assume a determinação social que compõe o princípio orientador evocativo a partir de determinada organização espacial e confere, segundo seus resultados desantropomorfizados – sua forma – um sentido humano ao espaço.

Nesse movimento, a dimensão enquanto arte – a segunda mimese – transforma qualitativamente os resultados concretos do primeiro reflexo em resultados estéticos, antropomorfizando o espaço. Por conseqüência, manifesta-se um *ser-para-si* estético sobre essa objetividade material – sobre o *ser-para-si* primário – que, contraditoriamente, supera e preserva (*Aufhebung*) a sua forma original.

Porém, como a realidade originária permanece como tal sem ser tocada por essa transformação, o novo *para-nós* pode se transformar em um *ser-para-si* estético, conservando superado – no triplo sentido

hegeliano desse ato – seu *ser-para-si* primário. É uma realidade – a única em todo âmbito vital do homem – cujo modo aparential está conscientemente disposto para a orientação de vivências evocadoras. Existe, pois, aqui um espaço real cujo modo de aparição, igual em seu conjunto e em seus detalhes, nasceu com a finalidade de dar de si esse rendimento evocador. É um espaço real que desde todos os pontos de vista se dispõe à satisfação das necessidades do homem, de suas exigências vivenciais íntimas. Por isso temos podido chamá-lo de espaço próprio do homem, e como tal possui um *ser-para-si* estético. (LUKÁCS, 1966d, p. 115).

Vale a ressalva de que nessa mutação, a diferença qualitativa estabelecida entre a primeira e a segunda mimese – propriamente estética – não se restringe a conferir uma aparência ao resultado primário obtido; mas sim, de elevá-lo qualitativamente ao nível da sensibilidade humana. Transforma-se, nesse sentido, um resultado material fruto de determinações desantropomorfizadas em um espaço que alcança o homem em sua dimensão espiritual.

a mimese estética desse reflexo [que] sintetiza, como temos visto, as duas generalidades praticamente convergentes em uma particularidade unitária, não se limita a dar um aspecto, uma refiguração dessa realidade primária, senão que para além, a modela transformando-a em sentido prático-real, e faz de um espaço real posto ao serviço de fins práticos humanos um espaço distinto que leva também a esses mesmos fins, porém como meio homogêneo orientador de uma profunda vivencialidade. (LUKÁCS, 1966d, p. 112-13).

A dimensão sensível da arquitetura, sua materialidade, passa a incorporar um conteúdo social que captura os elementos da subjetividade – emoções, sentimentos, pensamentos, questões éticas; um conteúdo sensível-suprassensível⁵⁶ – que orienta a evocação dos sentidos e pensamentos

⁵⁶ A expressão “sensível-suprassensível” é utilizada por Marx ao tratar a dimensão fetichizada da mercadoria no item 4 do primeiro capítulo do livro I d’*O Capital* (MARX, 2017a, 146-158). Referindo-se ao exemplo de uma mesa, Marx identifica que a objetividade das relações sociais passa a agir como forças objetivas que conduzem o desdobramento da sociedade. As relações criam uma forma objetiva de objetividade social que passa a dominar a vida dos indivíduos. Diz Marx: “É evidente que o homem, por meio de sua atividade, altera as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. Por exemplo, a forma da madeira é alterada quando dela se faz uma mesa. No entanto, a mesa continua sendo madeira, uma coisa sensível e banal. Mas tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa *sensível-suprassensível*. Ela não só se mantém com os pés no chão, mas põe-se de cabeça para baixo diante de todas as outras mercadorias, e em sua cabeça de madeira nascem minhocas que nos assombram muito mais do que se ela começasse a dançar por vontade própria”. (MARX, 2017a, p. 146 – grifo nosso). Entretanto, no nosso caso fazemos referência tão somente a terminologia *sensível-suprassensível* e não ao conceito marxiano. Na arte não devemos estabelecer tal associação, pois nela não se trata de uma força social dominadora, determinante das tendências sociais históricas, mas sim de uma forma de apreensão da realidade na qual se captura os elementos

humanos e transforma a mera materialidade construtiva – os resultados desantropomorfizados da primeira mimese – em objeto estético; propriamente arquitetônico. Nessa mutação, o espaço carregado de sentido social cristalizado em forma intencionalmente configurada pelo homem, eleva-se qualitativamente e torna-se significativo àqueles que vivenciam o objeto arquitetônico; estando, nessa vivencialidade, no contato da objetividade estética com seu receptor – o fruidor do espaço arquitetônico –, a condição sob a qual torna-se possível a realização da arquitetura enquanto arte.

A mutação categorial tem que ser entendida aqui com toda literalidade: nessa mutação se leva a uma unidade vivenciável o conteúdo surgido da resolução científico-tecnológica da tarefa social; em sua elaboração visual evocadora, e à consequência dela, os momentos estruturais da construção expressam o mais essencial da tarefa social e de sua solução técnica, concentrando-o todo no estético e sintetizando as emoções e as ideias, suscitadas até então no homem dispersa e isoladamente, na intencionada vivência unitária do próprio espaço. (LUKÁCS, 1966d, p. 110).

Sob essa condição, a mutação categorial no interior do complexo arquitetônico, de fato, se realiza. Quando o espaço construído é posto em relação à subjetividade, o sentido social conferido à materialidade no ato da primeira mimese efetivamente se cumpre. Somente na fruição e na identificação das determinações sociais consubstanciadas em forma – em objeto arquitetônico – o espaço em arquitetura alcança, de fato, sua dimensão enquanto arte, pois se satisfaz a condição de identidade entre sujeito-objeto no interior do seu complexo categorial; condição análoga a toda objetividade estética. Ou seja, somente na identificação das determinações sociais consubstanciadas em forma e identificadas na objetividade a partir da vivencialidade do espaço em arquitetura, se realiza, efetivamente, a transformação da sua mera materialidade em objetividade estética sob a condição de sujeito-objeto idênticos.

Dada a relevância do pressuposto de identidade entre sujeito-objeto ao campo das artes, passemos, pois, à sua abordagem no interior do complexo categorial da arquitetura; ao tratamento dessa categoria filosófica quando

da subjetividade na relação com a objetividade histórico-social do homem.

inerente a esse complexo.

3.2.1 A relação de identidade entre sujeito-objeto na arquitetura

Destacamos a íntima relação que o *ser-para-si* estético em arquitetura mantém com suas respostas desantropomorfizadas – o duplo reflexo desantropomorfizador – e como, necessariamente, incorpora essas determinações como base do seu reflexo.

Apontamos ainda que somente a partir dessa base material pode vir a se manifestar a dimensão estética em arquitetura, idêntica e simultaneamente aos resultados da sua primeira mimese quando, consubstanciado a esse resultado primário, está presente o sentido socialmente determinado.

O espaço arquitetônico assume todas as propriedades construtivas do “*ser-para-si* existente”, a estrutura desse se destaca “simplesmente” conscientemente como uma evocação visual. Isso significa que a matéria como tal – com todas suas legalidades agora já levadas à visualidade – se converte em fator fundante desse espaço. (LUKÁCS, 1966d, p. 118-9).

Entretanto, a condição estética que define esse espaço enquanto tal somente assim se qualifica se esse espaço carregado de sentido social é posto em relação ao homem que o vivencia. Em menção a Hegel, diz Lukács:

Hegel escreveu acertadamente: “É impossível indicar um espaço que seja espaço *para-si*; sempre é espaço ocupado, e nunca distinto daquele que o ocupa. É sensibilidade não sensível e sensitiva assensibilidade.” (Hegel, *apud* Lukács, 1966d, p. 118).

Nesse momento, quando em contato com o agente receptor, todo o conteúdo constituído socialmente e consubstanciado em matéria – incorporado intencionalmente ao espaço no sentido da orientação estética –, passa a ter, de fato, o sentido que nele fora aplicado. A primeira mimese do objeto arquitetônico alcança a dimensão que “supera” (*Aufhebung*) sua determinação material. A resposta sensível – primeira mimese – passa a despertar conteúdos que, apesar de intrínsecos a ela, não são sensíveis e que só podem se efetivar na relação com a subjetividade humana; somente nessa relação podem ter seu sentido reconhecido e, assim, antropomorfizar o espaço. Em outras palavras, a partir da presença da subjetividade receptiva capaz de reconhecer o sentido social dado

à matéria no ato da configuração do espaço, o que antes se apresentava como uma mera materialidade – sensível – é agora, no contato com a subjetividade, capaz de evocar pelo sensível-suprassensível dimensões mais espiritualizadas do homem e criar um espaço próprio a ele. A arquitetura nesse momento torna-se criadora de espaços em seu sentido mais complexo. Nos termos de Lukács, torna-se criadora de “mundo”.

ao concretar a arte essa generalidade desantropomorfizadora, esse reflexo de leis naturais gerais, mediante um ulterior reflexo, até conseguir uma particularidade visualmente evocadora, se produz dentro dessa pura materialidade inalteravelmente estática uma mobilidade muito intrincada que, quando se preenche de conteúdo social essencial e humano, faz desse espaço um “mundo”, um mundo do homem. (LUKÁCS, 1966d, p. 119).

A materialidade do objeto em arquitetura, quando carregada de sentido social estabelecido por um coletivo e posta em relação ao homem que vivencia esse espaço – condição de identidade entre sujeito-objeto –, eleva-se da sua mera condição material e desperta, a partir dessa pura materialidade, o sensível-suprassensível incorporado a ela. Esse conteúdo social presente no objeto e passível de ser capturado pela subjetividade humana, embora não palpável – não material –, é o componente que “transforma” a mera materialidade construtiva em um objeto arquitetônico apto a orientar a evocação estética caso estabelecida a condição de sujeito-objeto idênticos.

dada a acentuada materialidade do meio homogêneo da arquitetura, é nela sumamente importante destacar, como faz Hegel, energeticamente a unidade dialética e contraditória do sensível e do não-sensível. Se a arquitetura não fosse mais que uma conformação real da matéria, um mero reflexo de duas legalidades internas, não poderia ter lugar nela mais que um reflexo desantropomorfizador e a aplicação prática desse [reflexo]. Toda atividade arquitetônica levaria exclusivamente a um “*ser-para-si* existente”, a uma existência material concreta cuja essência se limitaria a excluir factualmente outros espaços. Porém, como o pôr estético é capaz de considerar também o momento não-sensível do espaço à nova sensibilidade sintética do meio homogêneo de cada caso, se faz possível esse *ser-para-si* estético do espaço arquitetônico, que supera em muito a mera existência. (LUKÁCS, 1966d, p. 118).

A condição de identidade entre sujeito-objeto na arquitetura permite que seja efetivado o sentido humano que altera qualitativamente a sua base material desantropomorfizada; embora, contraditoriamente, mantenha com ela identidade formal. Sob a condição de identidade entre sujeito-objeto, uma

determinação sensível pode vir a exortar um conjunto de significados suprassensíveis e “transformar” o espaço puramente material em espaço propriamente humano. Em contato com a subjetividade receptiva, o espaço estético que tem em sua forma determinações sensíveis-suprassensíveis, passa a ser significativo e realizar um conteúdo construído socialmente que se faz necessário historicamente ao ser social geral de um período.

a transposição – sem dúvida imprescindível – das construções abstratas ao concreto-visual e, por tanto, visualmente evocador tem que mostrar-se como um conteúdo anímico-intelectual socialmente necessário para a vida, o desdobramento e a evolução da humanidade, se é que há de servir como fundamento de um particular reflexo estético da realidade, como fundamento de uma arte particular. (LUKÁCS, 1966d, p. 108).

Estabelece-se sob a condição de identidade entre sujeito-objeto, a arquitetura em sua plenitude. O sentido social consubstanciado em forma se realiza em contato com a subjetividade receptiva que, de fato, o reconhece na materialidade construída. Somente a partir da vivencialidade exercida pelo fruidor do espaço, a arquitetura alcança sua dimensão mais complexa e significativa de sentidos sociais; a arquitetura atinge a sua dimensão estética, torna-se arte.

a relação estética com o espaço arquitetônico, sua apropriação pelo homem, está indissoluvelmente vinculada com a possibilidade de viver – que não é primariamente estética – nesse espaço. Somente se o homem vive de algum modo em tais espaços nasce de cada um deles o espaço próprio do homem, um espaço no qual as relações do homem com a realidade externa (necessariamente espacial) se intensificam até o máximo de suas possibilidades e podem chegar a expressar-se na maior pureza de suas determinações internas. (LUKÁCS, 1966d, p. 113).

À essa altura da exposição, alcançamos o ponto em que apresentamos as condições sob as quais os resultados primários da mimese arquitetônica podem vir a se transformar em estéticos – a mutação categorial –, bem como expomos as determinações desantropomorfizadas do espaço arquitetônico que criam o campo de possíveis a essa objetividade.

Passemos, pois, a análise da mimese estética arquitetônica. Nos termos de Lukács, passemos a análise da “segunda mimese” (LUKÁCS, 1966d, p.112) presente no interior do complexo categorial da arquitetura.

3.3 O reflexo antropomorfizado: a segunda mimese

Identificamos que o caráter real do espaço arquitetônico altera decisivamente a estrutura categorial desse complexo (LUKÁCS, 1966d, p.114), fazendo com que, no seu interior, o *ser-para-si* estético estabeleça-se não a partir de uma forma “nova e pura” (LUKÁCS, 1966d, p. 115) criada a esse fim; mas sim, sob os resultados alcançados na sua primeira mimese. Nesse sentido, antes de manifestar-se esteticamente, o espaço arquitetônico já existe em seu *ser-para-si* primário, sendo a ele conferida utilidade e existência independentes da sua dimensão estética que pode, ou não, vir a se manifestar sobre essa base material.

o espaço arquitetônico é sempre – independente de todo pôr estético – um espaço real de precisa e concreta estrutura; o que nele resulta esteticamente é uma qualidade específica de sua realidade, e a realidade mesma subsiste imutada ainda que se anule o ato do pôr estético. (LUKÁCS, 1966d, p. 111-12).

O reflexo estético em arquitetura estabelece uma relação direta do seu “mundo” – seu *ser-para-si* estético – com a realidade mesma; o espaço real. Conseqüentemente, a esse *ser-para-si* fica impossibilitada qualquer manifestação de caráter negativo dada a natureza da sua primeira mimese que se estrutura sobre um espaço em realidade e expressa, necessariamente, os resultados alcançados e as conquistas humanas no curso histórico.

A arquitetura não apresenta, segundo o entendimento lukácsiano, a luta pelo domínio das legalidades naturais – o metabolismo homem/natureza –, mas sim, precisamente, a conquista alcançada e o sucesso resultante dessa disputa; o que faz com que, fique excluída do seu reflexo toda possibilidade de expressão negativa.

a arquitetura não expressa, como elas [as demais artes] a luta pelo domínio humano da natureza, o processo de metabolismo entre a sociedade e a natureza, mas sim, sobretudo, a apropriação da natureza às necessidades de uma concreta comunidade humana, e tanto o nível alcançado nesse terreno em cada caso, quanto as finalidades humanas efetivamente realizadas no processo. (LUKÁCS, 1966d, p. 122).

Diferentemente das demais artes que permitem expressão negativa

de conteúdo e figuram em sua forma o reflexo estético que remete ao típico⁵⁷ – a síntese de disputas entre a singularidade e o universal humano concentrada e intensificada em determinado meio homogêneo –, em arquitetura essa relação se altera; se torna impossível dado o seu caráter afirmativo.

No interior do complexo categorial da arquitetura seu conteúdo estético é objetivado, em primeiro lugar, a partir do êxito construtivo do edifício que traduz em forma arquitetônica a correta apreensão das legalidades naturais e generalidades sociais por via de uma resposta científico-tecnológica; e, em segundo lugar, pelos “elementos⁵⁸” consubstanciados em forma da potencialidade de criação do espaço referente a dimensão propriamente “humana do homem⁵⁹” (MARX, 2004, p. 104). Nesse sentido, a arquitetura expressa a potência de realização – de dação de forma –, e nunca sua impossibilidade, pois essa impossibilidade, nesse caso específico, corresponderia a uma impossibilidade construtiva; a negação do espaço, impossível no interior do complexo categorial da arquitetura.

Consequentemente, o conteúdo estético da peculiaridade arquitetônica não se manifesta a partir de um objeto síntese que concentra e

⁵⁷ Ainda que permeie “toda” a *Estética*, Lukács inicia a abordagem da categoria filosófica do *típico* no Capítulo 5 do segundo tomo da sua obra ao tratar da *Gênese do Reflexo Estético* (LUKÁCS, 1966b, p. 07-104). Embora tenhamos abordado o tema na *Primeira Parte* desse trabalho, segue reproduzida uma passagem presente no corpo do texto que esclarece a categoria: “A necessidade de caracterização individual – tanto na vida quanto em seu reflexo – não aparece senão com os conflitos nascidos das relações entre os indivíduos e a sociedade, ou seja, em um período posterior, subsequente à dissolução do comunismo primitivo. /.../ pode seguir-se nesse contexto a origem de uma categoria fundamental da estética: a categoria do típico. A necessidade de caracterização individual – tanto na vida quanto em seu reflexo – não aparece senão com os conflitos nascidos das relações entre os indivíduos e a sociedade, ou seja, em um período posterior, subsequente à dissolução do comunismo primitivo. /.../ pode seguir-se nesse contexto a origem de uma categoria fundamental da estética: a categoria do típico. Aquela concentração dos fatos da vida no reflexo que, como temos visto, é já separável da mimese puramente mágica, não pode ser eficaz senão pelos acontecimentos e as reações que se selecionam e agrupam de acordo com os momentos da vida que os homens são capazes de perceber imediatamente como reproduções das correspondentes partes de sua existência.” (LUKÁCS, 1966b, p. 55-6).

⁵⁸ O termo “elementos” está entre aspas pois aqui nos referimos a dimensão sensível-suprassensível da objetivação e não a elementos no sentido físico-material.

⁵⁹ Marx utiliza o termo “humana do homem” ao tratar das determinações biológicas e sociais do humano nas relações de propriedade privada e comunismo. O termo aparece especificamente no *Complemento ao Caderno II* nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844* (MARX, 2004, p. 104). Lukács o cita no Capítulo 2 do livro *Para uma ontologia do ser social II* (LUKÁCS, 2013, p. 175) em referência a Marx e, nas suas próprias palavras na Seção 3 do Capítulo 3 de título *O ideal e a Ideologia* (LUKÁCS, 2013, p.483) do mesmo livro.

intensifica tensões estabelecidas entre o gênero e a singularidade – um objeto de arte que remete ao conteúdo típico – mas sim, se fundamenta na transformação de duas generalidades – o duplo reflexo desantropomorfizador – em uma particularidade estética vivenciável; um espaço real, carregado de sentido humano que manifesta em sua materialidade, tanto o domínio das forças produtivas – a expressão do poder de determinado povo sobre a natureza – quanto a potência da própria subjetividade humana. O objeto arquitetônico é, nesse sentido, a objetiva e direta manifestação das conquistas humanas levadas a termo – sua autoconsciência – que se faz forma construída vivenciável a partir de uma realidade espacial.

a estrutura categorial da arquitetura não pode basear-se, como a das demais artes, na tensão entre a generalidade e a singularidade, em sua contraditória síntese na particularidade. Sua tendência capital consiste, pelo contrário, em apresentar forças gerais da vida humana – o domínio das forças naturais pela sociedade, sua atividade coletiva em interesse de finalidades coletivas – de tal modo que a dupla mimese coloque o indivíduo em uma relação evocadora imediatamente vivenciável com a refiguração estética dessas forças que aparecem aqui como realidade espacial. (LUKÁCS, 1966d, p. 123-24).

Vale considerar que o objeto da mimese estética em arquitetura refere-se ao homem, mas não o faz diretamente. No interior do complexo categorial arquitetônico o indivíduo não se apresenta enquanto o conteúdo do reflexo estético concentrado e intensificado em um meio homogêneo particular que reflete uma dinâmica social – o típico – sob a forma mimética de um objeto de arte; mas sim, refere-se ao homem na medida da potencialidade humana universal alcançada de criação de espaços antropomorfizados orientados segundo princípios estéticos que representam o mais alto patamar construtivo – força produtiva + criação social do espaço – lograda pelo gênero humano em dado contexto histórico-social.

A arquitetura é uma arte criadora de mundo, que não se refere, contudo, diretamente aos homens, e, sobretudo, aos indivíduos, ainda que crie para o homem – porém somente em sua condição de membro de uma coletividade social – um mundo circundante adequado, que é realmente espacial e evoca ao mesmo tempo visualmente aquela adequação. (LUKÁCS, 1966d, p. 117).

No interior do complexo categorial da arquitetura, o espaço em realidade que estrutura sua unidade formal desloca o resultado alcançado a

partir de uma figuração mimética – na qual se objetiva o conteúdo típico orientador da evocação presente nas demais artes – aos resultados desantropomorfizados da primeira mimese arquitetônica. Conseqüentemente, nova peculiaridade se apresenta no interior do complexo arquitetônico em virtude da natureza específica do seu meio homogêneo.

Enquanto nas demais artes o efeito estético se dá por intermédio de uma mimese mimético-figurativa, em arquitetura, posto que se estabelece o espaço real como o veículo de fruição estética dessa forma de arte, o efeito estético se dá diretamente na realidade sem que haja uma forma “nova e pura” (LUKÁCS, 1966d, p. 115) que medie esse processo. Nessas condições o homem da vida cotidiana entra diretamente em contato com o conteúdo do reflexo estético conseqüente dessa peculiaridade.

o espaço arquitetônico é algo real: envolve o homem inteiro da cotidianidade; sua transformação em um meio homogêneo – o da arquitetura –, capaz de orientar evocações, transforma o homem da cotidianidade em homem inteiramente tomado por essa arte. Somente assim, só como espaço real, pode converter-se no espaço próprio do homem nesse sentido sumamente imediato. (LUKÁCS, 1966d, p. 111).

Na vivência do espaço, sem a mediação de uma objetividade específica à finalidade estética, o sujeito do cotidiano entra em contato direto com o objeto arquitetônico que em sua forma aparente expressa uma solução desantropomorfizada – domínio de legalidades naturais + solução a demandas sociais –, mas que, tacitamente, revela em sua forma a potência humana universal levada a termo de maneira mais abrangente, tanto no sentido propriamente construtivo – sensível – quanto na sua dimensão psicológica; sensível-suprassensível.

A forma arquitetônica consumada nesses termos traduz, para além das competências propriamente construtivas de um povo submetidas ao caráter útil e técnico das construções, o sentido social constituído em determinado período da história da humanidade; a atmosfera social de um tempo.

Nesse sentido, as construções expressam as potências humanas alcançadas em determinado período da história em amplo espectro. Denunciam o que determinadas sociedades são, e foram, historicamente e revelam

diretamente – dado o caráter afirmativo do reflexo em arquitetura – a autoconsciência de um povo; a potência historicamente determinada do gênero humano que vivencia esse espaço.

E se temos em conta que toda obra de arte, precisamente por seu mais profundo efeito artístico, eterniza seu próprio lugar no processo evolutivo da humanidade, se compreende que a arquitetura se refere – só que mais diretamente, sem dissonâncias superadas e, portanto, também sem perspectivas de futuro – ao mesmo objeto último que se expressa nas demais artes de um modo mais complicado, mais mediado, mais carregado de contradições. (...) Esta negação de toda negatividade funda de fato a singular peculiaridade da arquitetura, a saber: que só ela é capaz de revelar diretamente o ser social geral de um período, as determinações sociais impostas na vida através de múltiplas mediações dos fatos, as ideias etc., dos indivíduos, como uma evocação imediata, sensível e significativa. O sentido social que penetra toda arte, ainda que seja muito mediado, aparece aqui com toda pureza. (LUKÁCS, 1966d, p. 122).

Sob esse entendimento, a arquitetura expressa a potência humana de dominar a natureza e se manifestar tecnicamente enquanto solução a determinadas necessidades sociais; e, para além disso, de afirmar nessa forma criada a dimensão propriamente humana do espaço. A forma no mundo se apresenta como a forma da autocriação humana. Nesse sentido, é dação de forma ao mundo; criação do mundo próprio do homem, superando os limites impostos pela natureza, bem como a pura materialidade construída.

Essa forma dá aos homens a possibilidade da vivência de um espaço qualitativamente diverso da sua mera materialidade, e nesse novo “mundo”, nessa nova objetividade, se tem uma potência social que se realiza em matéria. O espaço construído deixa de ser uma simples resposta objetiva às necessidades a partir do domínio da natureza mediante uma solução técnica e alcança, em sua vivencialidade, sua dimensão mais elevada e evocadora de sentidos e pensamentos humanos; sua dimensão estética.

Nesse momento a arquitetura se faz arte. O conjunto de significados sociais unificados e consubstanciados em forma pelo arquiteto entra em relação com o receptor desse conteúdo que o identifica mediante a forma estética escolhida; forma essa que evoca no sujeito suas emoções, pensamentos, sentimentos e a reflexão sobre si mesmo e sobre sua sociabilidade. O objeto arquitetônico deixa de ser mera materialidade, pois está presente o sentido social

– sensível-suprassensível – consubstanciado em forma e identificado entre os agentes que participam da vivencialidade arquitetônica; a identidade sujeito-objeto se estabelece.

Nessa vivencialidade espacial, o homem, através da forma arquitetônica, entra em contato com a potência do gênero e, por consequência, se vê frente as capacidades humanas que ele mesmo é capaz de conceber. Nesse momento, cria-se a condição para que esse sujeito saia da sua mera particularidade e perceba a potência do gênero humano; perceba-se a si mesmo em sua dimensão singular frente a grandiosidade das capacidades e possibilidades humanas universais. A arquitetura nesse contexto opera de modo a desfeticizar a realidade e despertar o efeito catártico àquele que vivencia a obra.

Somente essa madura unidade de conteúdo, essa ampla riqueza do meio homogêneo, permite uma composição material nas obras arquitetônicas autenticamente estéticas. Ela desencadeia finalmente os efeitos especificamente catárticos do espaço arquitetônico: a ascensão repentina e brusca do indivíduo humano particular até aquela atmosfera, àquela altura a partir da qual se faz avassaladoramente vivenciável a força do social e geral que nasce na vida e na ação social conjunta dos homens. Porém não como uma força que se contraponha hostil ou ameaçadoramente aos homens, mais sim como sua própria força, que ele, certamente, não consegue possuir em sua mera particularidade, senão somente mediante sua inserção na concreta unidade universal de sua coletividade concreta. (LUKÁCS, 1966d, p. 124).

No contato com a forma construída que consubstancia as capacidades humanas universais, o sujeito em sua particularidade percebe-se em sua real dimensão e é exortado a emancipar-se em suas potencialidades. No interior do complexo da arquitetura, o efeito catártico – que opera por via da realidade mesma – eleva esse homem singular do cotidiano, em contato direto com a dimensão estética arquitetônica, às capacidades humanas universais e o incita a ser parte dessa potência existente em realidade.

A vivencialidade arquitetônica pode, assim, superar suas determinações menos complexas, ou meramente úteis, e alçar o máximo que o homem em suas competências é capaz de conceber.

Nessas condições a construção “supera” (*Aufhebung*) sua mera

materialidade e suas determinações restritas a utilidade prática e opera como uma objetividade em que nela estão inerentes as categorias da arte; uma forma objetiva e material que orienta a evocação estética. Nesse momento a arquitetura realiza-se em unidade formal em determinação de reflexão entre os polos do seu reflexo.

3.4 A unidade formal arquitetônica: o exemplo de *Santa Maria del Fiore*

3.4.1 A demanda projetual de uma cobertura

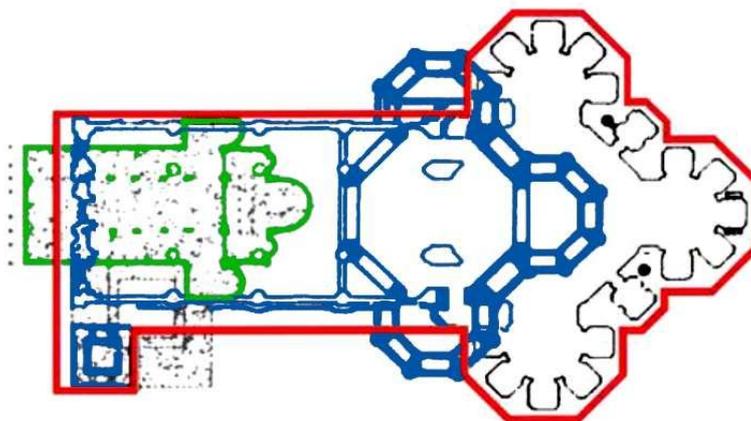
Como demonstração do que temos exposto de maneira abstrata, o exemplo da cúpula da *Catedral de Santa Maria del Fiore* pode nos ajudar na compreensão do comportamento das categorias filosóficas apresentadas anteriormente quando inerentes ao complexo categorial da arquitetura.

Situada em Florença, na Itália, a *Catedral de Santa Maria del Fiore* ou, o *Duomo*⁶⁰ de Florença, teve o início da sua construção datado do séc. XIII, em 1296, com projeto inicial do arquiteto italiano Arnolfo di Cambio (1240-1302) sobre as fundações da antiga *Basílica de Santa Reparata*, e seu término construtivo no séc. XIX, em 1887, quando finalizada a execução da fachada pelo arquiteto também italiano Emilio De Fabris (1807-1883).

Na imagem seguinte encontram-se sobrepostas três das etapas construtivas do que hoje temos como a *Catedral de Santa Maria del Fiore*, sendo destacado em verde o projeto original da basílica de *Santa Reparata*, em azul o projeto de Arnolfo di Cambio para *Santa Maria del Fiore* e em vermelho, o conjunto de ampliações da construção original.

⁶⁰ Duomo é um termo italiano para a igreja que originalmente foi projetada para ser uma catedral, apesar de ter ou não, de fato, essa função na atualidade.

Figura 11 – Plantas baixa das etapas construtivas da Catedral.



Fonte: (Adaptado de CONTI; CORAZZI, 2011, p.25)

A planta baixa menor, destacada em verde, representa o projeto original da *Basílica de Santa Reparata*, demolida em 1375, que se preserva em forma de ruínas no subsolo da construção atual. A planta baixa de tamanho intermediário, destacada em azul, representa o projeto inicial de Arnolfo di Cambio e, o contorno em vermelho, representa a unidade final das etapas construtivas tal como a *Catedral de Santa Maria del Fiore* se apresenta atualmente, incluindo-se o campanário⁶¹ de Giotto di Bondone (1267-1337) finalizado sob a supervisão de Francesco Talenti (1300-1369), bem como o novo projeto para a abside⁶² que ampliou o trifólio⁶³ projetado por Arnolfo com a inserção de tribunas a eles.

Especificamente em referência a *Santa Reparata*, podemos observar nas figuras seguintes parte dos escombros do projeto original da basílica no subsolo onde hoje se localiza *Santa Maria del Fiore*. À esquerda as ruínas da fundação da antiga basílica, ao centro o túmulo de Filippo Brunelleschi (1377-

⁶¹ Campanário: “Torre onde se encontram os sinos, formando parte da construção ou separada dela. Nome raras vezes aplicado à janela pequena da ‘torre da igreja’ em cujas partes laterais é afixado o eixo que sustenta o sino.” (CORONA; LEMOS, 1972, p.101).

⁶² Abside: “Genericamente pode-se designar por abside ou absida, qualquer abóbada ou nicho que seja de planta semicircular ou poligonal. A palavra vem do grego: *absis*. Era nas absides das basílicas romanas que ficavam o pretor e outras personalidades durante as sessões públicas. Com o posterior desvirtuamento de função daqueles edifícios, que passaram a ser usados pela Igreja cristã, aquele local ficou reservado para o coro, lugar de assento do clero, e para o santuário ou altar-mor, significando, simbolicamente, o paraíso”. (CORONA; LEMOS, 1972, p.14).

⁶³ Trifólio: “Ornamento em forma de trevo que se obtém combinando três circunferências cujos centros estão nos três vértices de um triângulo equilátero.” (CORONA; LEMOS, 1972, p.456).

1446) e à direita o altar.

Figura 12 – Ruínas de *Santa Reparata* no subsolo de *Santa Maria del Fiore*.



Fonte: (https://en.wikipedia.org/wiki/Santa_Reparata). Acesso em 16.01.2023

Certo que nossa análise não se ocupa das diversas etapas construtivas da Catedral⁶⁴, tampouco da substituição de arquitetos em seu processo, ou das disputas políticas que, por ventura, puderam interferir na sua construção, por ora serão tratados os aspectos que estejam em íntima relação ao que estabelecemos como objeto de análise. Nesse sentido, voltamos nossa atenção especificamente à sua cúpula.

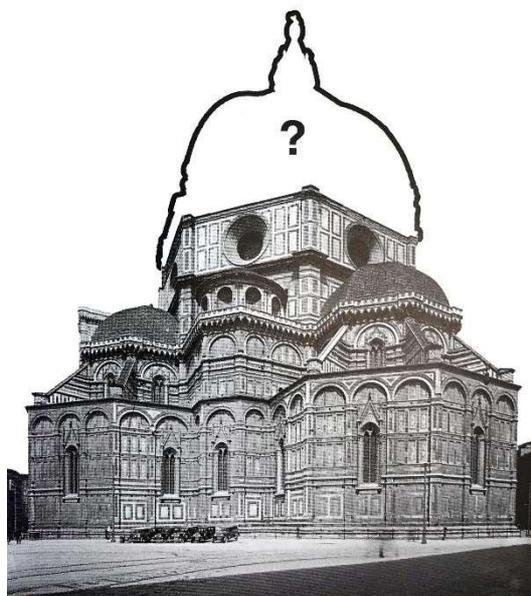
Com a morte de Arnolfo di Cambio em 1302 com as obras ainda inacabadas de *Santa Maria*, não havia sido projetada a solução para a cobertura do grande vão octogonal de aproximadamente 45 metros de diâmetro interno⁶⁵ a 55 metros de altura em relação ao solo que deu lugar, mais de um século depois, à cúpula de Brunelleschi. Diz Conti das dimensões da cúpula: “Seu diâmetro interno mede 45m, o externo 54m, sua base encontra-se a 55m do solo, a cúpula atinge 91m e, com a lanterna⁶⁶, que pesa 750 toneladas, chega a 116m; seu peso é de 29.000 toneladas.” (CONTI, 2014, p.5-6).

⁶⁴ O tema é tratado pormenorizadamente no livro *A disputa que mudou a Renascença* (WALKER, 2005) e no livro *O domo de Brunelleschi* (KING, 2013).

⁶⁵ Considera-se aproximadamente 45 metros de diâmetro interno, pois a base octogonal sobre a qual se apoia a cúpula possui forma irregular; variando, assim, seu diâmetro interior.

⁶⁶ Lanterna: “Corpo cilíndrico ou prismático, mais alto que largo, com aberturas de iluminação, situado sobre a cúpula.” (CORONA; LEMOS, 1972, p. 296).

Figura 13 – Simulação da *Catedral de Santa Maria del Fiore* sem cúpula.



Fonte: (TRACHTENBERG, 2010, p.343)

Por falta de uma cobertura que resguardasse seu espaço interno, por um longo período a *Catedral de Santa Maria del Fiore* sofreu com as intempéries climáticas em seu interior e suscitava, assim, uma solução ao problema deixado pelo seu arquiteto idealizador; solução essa que só veio à propósito dos estudos de Brunelleschi da antiga arquitetura romana (ARGAN, 2005, p.118) a partir do conhecimento dos materiais e dos métodos construtivos aplicados nos templos, basílicas, anfiteatros, aquedutos, arcos, cúpulas etc. daquele povo.

Durante cinquenta anos tinha sido óbvio que ninguém em Florença, e na verdade em toda a Itália, sabia com certeza como ela [a cobertura] poderia ser erguida. A cúpula ainda não construída da igreja de Santa Maria del Fiore constituía, portanto, o maior enigma arquitetônico da época. Muitos peritos consideravam impossível erigi-la. Nem mesmo os planejadores originais da cúpula tinham sido capazes de dizer de que maneira seria possível completar o projeto; exprimiam simplesmente uma comovedora fé de que em algum momento no futuro Deus forneceria uma solução e que seriam encontrados arquitetos com conhecimentos mais avançados. (KING, 2013, p. 16).

Em 19 de agosto de 1418 foi anunciado na cidade de Florença um concurso para que fossem apresentadas propostas para a construção da cobertura da *Catedral de Santa Maria del Fiore*. Segue passagem em que o citado concurso é anunciado:

Quem desejar apresentar qualquer modelo ou projeto para a cúpula principal em construção pela *Opera del Duomo* seja para armação, andaimes ou outras coisas, ou qualquer aparelho de cargas relativo à

construção e à perfeição da mencionada cúpula ou abóbada, deve fazê-lo antes do final do mês de setembro. Se o projeto for utilizado, a pessoa terá direito a um pagamento de 200 florins. (KING, 2013, p.13).

Com estudo inicial ao projeto da cúpula datado de 1402 embora mantido em segredo até 1418 quando Brunelleschi participa e vence o supracitado concurso para propostas construtivas que solucionassem tal demanda, a efetiva construção da cúpula teve seu início somente no ano de 1420 e término quatorze anos mais tarde, sendo considerado, até os dias de hoje, o maior domo autoportante em alvenaria do mundo.

Figura 14 – Cúpula da *Catedral de Santa Maria del Fiore*.



Fonte: (TRACHTENBERG, 2010, p.225)

Fato curioso ao processo de construção desse elemento arquitetônico é narrado por Vasari (2011) em seu livro *Vidas dos Artistas*. Com a intenção de convencer os avaliadores do concurso da sua competência e da possibilidade de execução do seu projeto sem que a eles fosse revelado seus desenhos e suas ideias, Brunelleschi propôs o desafio aos interessados à construção da cúpula – seus concorrentes – que estabilizassem um ovo verticalmente em uma

superfície plana. Caso obtivessem êxito, revelaria seu projeto a todos. Diz Vasari:

Eles [os concorrentes] queriam que Filippo explicasse sua concepção detalhadamente e demonstrasse seu modelo como eles haviam demonstrado os deles. Filippo não desejava fazê-lo e sugeriu aos outros mestres, tanto aos de fora quanto aos de Florença, que aquele que conseguisse fazer com que um ovo ficasse em pé sobre uma pedra de mármore lisa deveria ser o construtor da cúpula, já que isso seria uma prova de inteligência. Trouxeram então um ovo e cada artista por sua vez tentou equilibrá-lo em pé; porém nenhum teve sucesso. (Vasari, *apud* Walker, 2005, p. 173).

Após o fracasso nas tentativas dos demais concorrentes, Brunelleschi tomou o ovo em suas mãos e, quebrando sua base, assentou o ovo em equilíbrio na superfície. Seus adversários argumentaram que poderiam ter feito algo semelhante e Brunelleschi contra argumentou dizendo que também poderiam construir a cúpula caso tivessem acesso a seus desenhos e maquetes.

pediram a Filippo que o fizesse [solucionasse o desafio] e ele, pegando o ovo com graça, rachou-lhe uma das extremidades fazendo com que ficasse em pé. Os outros se queixaram de que poderiam ter feito o mesmo e ele, rindo-se, retorquiu que eles também saberiam construir o domo se tivessem visto seu modelo e seus planos. E assim foi que decidiram que Filippo deveria levar avante a obra e pediram-lhe que desse os detalhes de seu projeto aos cônsules e aos diretores. (Vasari, *apud* Walker, 2005, p. 173).

Certo ou não da veracidade dessa história em específico ou das possíveis alegorias criadas em torno da construção da cúpula, fato é que Brunelleschi surge com uma solução revolucionária ao problema de cobertura da Catedral e solução dessa demanda.

3.4.2 As soluções tradicionais à época

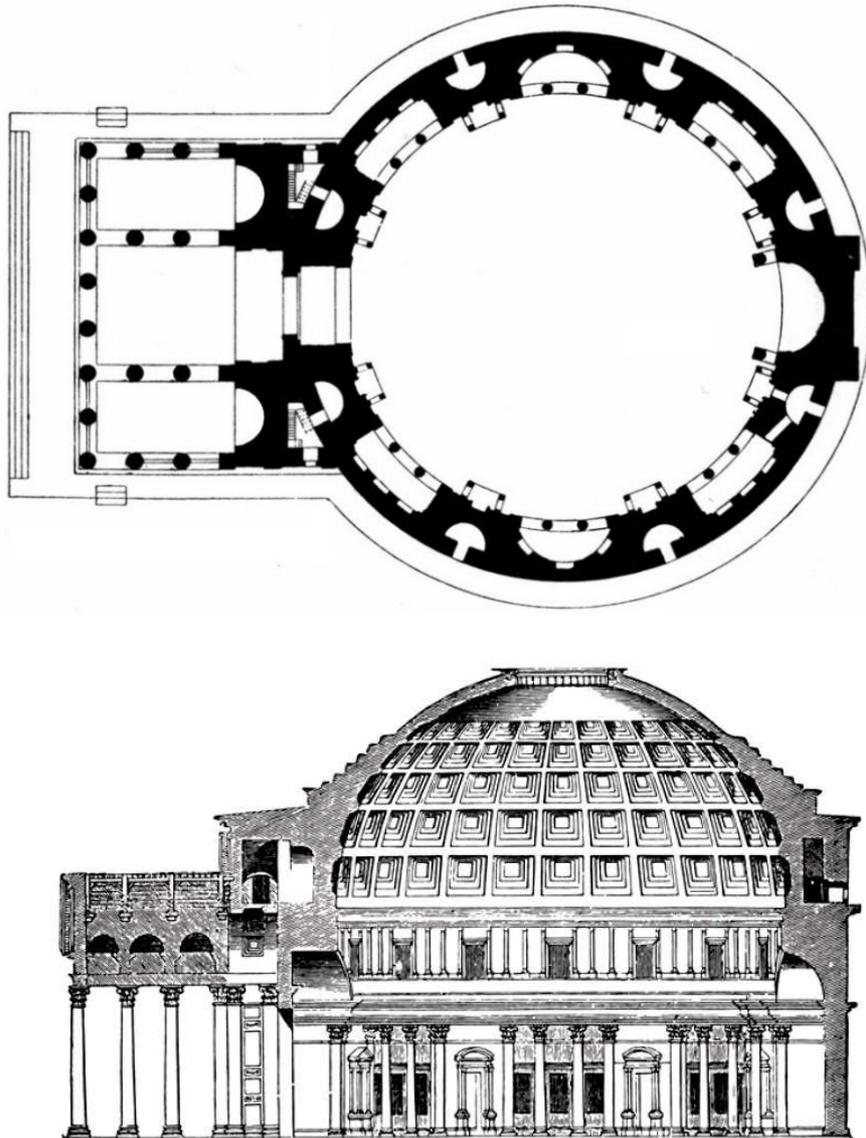
Historicamente, a sustentação das estruturas destinadas a cobertura de grandes vãos, sejam elas cúpulas, grandes telhados etc., se dava essencialmente de três maneiras distintas.

A primeira delas, a exemplo do *Panteão de Roma* (séc. II d.C.), consistia em descarregar e distribuir o peso das cargas geradas pela estrutura – no caso, sua cúpula – em espessas paredes que transmitiam esse sistema de forças ao solo, fazendo com que uma grande massa, a cúpula, pudesse se

apoiar sobre essas paredes, operando como uma espécie de suporte às cargas superiores.

Na figura seguinte temos a planta baixa do *Panteão* e sua seção longitudinal onde podem ser percebidas as espessuras das paredes ao redor da cúpula em relação ao seu conjunto.

Figura 15 – Planta baixa (acima) e seção longitudinal (abaixo) do *Panteão* romano.

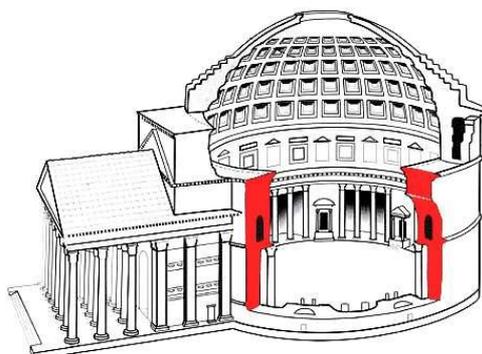


Fonte: (ZEVI, 2009, p.73)

Destacamos ainda, na imagem em sequência, um esquema em 3D que ilustra a espessa parede abaixo da cúpula destacada em vermelho como forma de apoio das cargas verticais – força de compressão –, bem como forma de contenção, uma espécie de arrimo, das forças horizontais – força de

arremesso – geradas pelo peso próprio da cúpula junto à sua base.

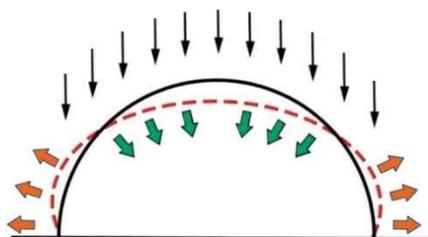
Figura 16 – Simulação em 3D de uma seção do *Panteão* e suas espessas paredes.



Fonte: (Adaptado de BENEVOLO, 2019, p. 180)

Consequente ao jogo de forças existente, a espessura das paredes nessa construção justifica-se pela necessidade de apoiar as cargas derivadas do peso próprio da cúpula, e, principalmente, de suportar o empuxo lateral – força de arremesso – criado pela compressão da cúpula na sua base. O esquema abaixo ilustra a dinâmica de transmissão das cargas horizontais à base da cúpula em razão do seu peso próprio.

Figura 17 – Cargas horizontais junto à base da cúpula.



Em verde: vetor referente ao peso próprio da cúpula deformando a estrutura.

Em laranja: vetor referente à deformação horizontal junto à base da cúpula.

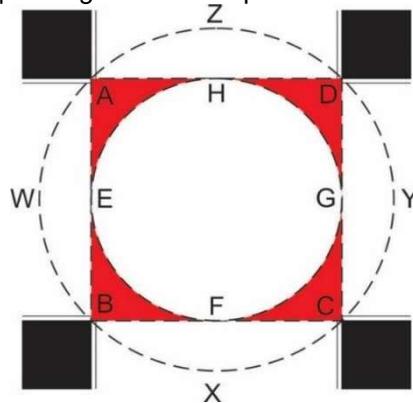
Fonte: (Adaptado de KING, 2013, p. 48)

A segunda maneira de se cobrir grandes vãos e “anular” essa transmissão horizontal de forças, podemos observar a partir do exemplo da *Catedral de Santa Sofia* de Isidoro de Mileto e Antêmio de Trales (séc. VI) a qual descarrega o peso próprio da sua cúpula – acumulado em sua base circular – sobre elementos estruturais denominados de pendentes⁶⁷ que transferem as cargas aplicadas sobre si a regiões pontuais do solo. O esquema

⁶⁷ Pendentes: “Nas abóbadas esféricas, que cobrem recinto de planta quadrada, nome de cada um dos triângulos esféricos que resultam nos quatro cantos. Elemento de composição inclinado, deitado para um dos lados.” (CORONA; LEMOS, 1972, p.367-8).

abaixo ilustra geometricamente uma pendente:

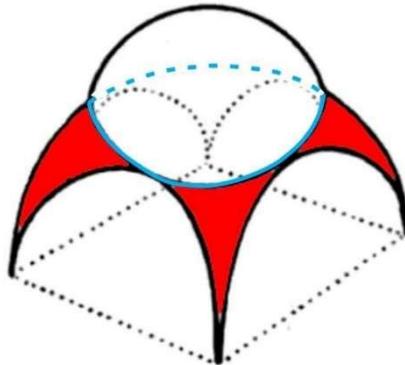
Figura 18 – Esquema geométrico representativo de uma pendente.



Fonte: (Adaptado de CORONA; LEMOS, 1972, p.368)

Tomemos o espaço a ser coberto por uma cúpula perpendicularmente projetado acima dos pontos A B C D. Suponhamos em seguida uma abóbada esférica representada pelas letras W X Y Z cortada pelos planos verticais que passam pelos quatro lados do quadrado a ser coberto. Dessa operação, resulta a calota esférica E F G H e os quatro triângulos esféricos H A E, E B F, F C G e G D H que são as pendentes. A figura seguinte ilustra espacialmente um esquema do conjunto cúpula e pendente.

Figura 19 – Esquema espacial do conjunto cúpula e pendente.

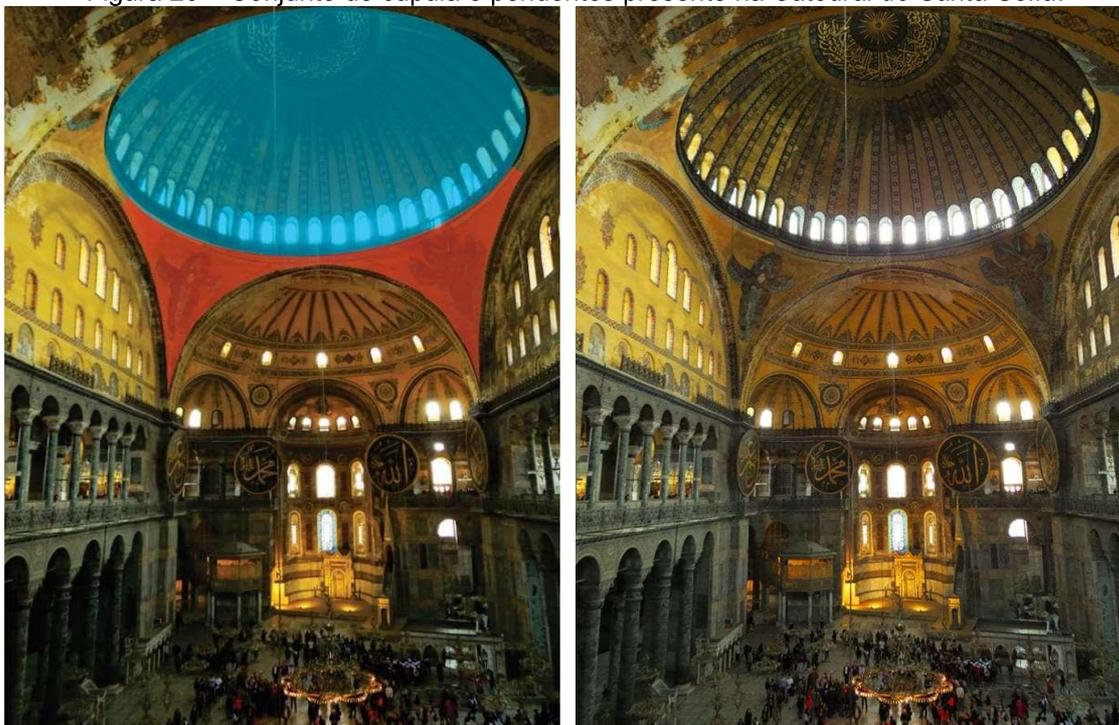


Fonte: (Adaptado de CHING, 2010, p. 71)

Considerando o esquema acima, as forças aplicadas à base circular da cúpula destacada em azul são transferidas para as pendentes destacadas em vermelho que, por sua vez, aplicam essas forças em quatro pontos específicos do solo. A cúpula de *Santa Sofia* pode servir de exemplo a essa técnica construtiva conforme podemos observar na imagem abaixo. À esquerda, a cúpula destacada em azul e duas das quatro pendentes destacadas em

vermelho; e, à direita, a imagem original sem as marcações.

Figura 20 – Conjunto de cúpula e pendentes presente na *Catedral de Santa Sofia*.



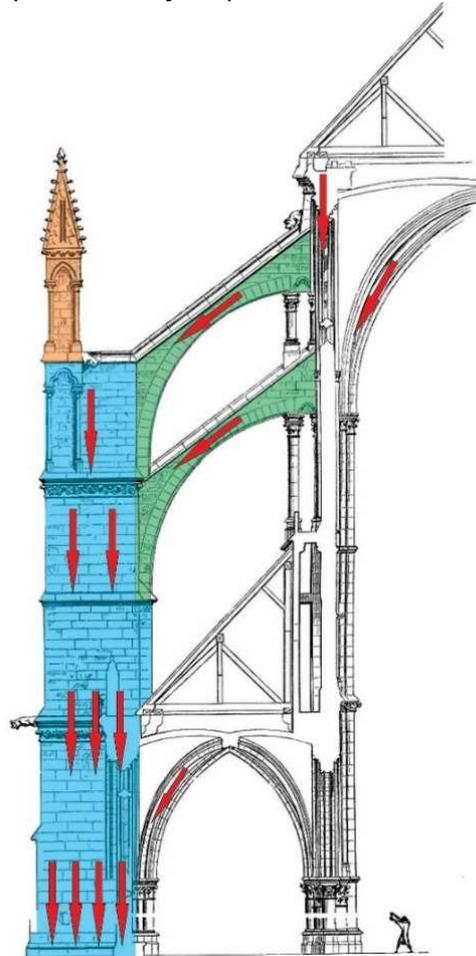
Fonte: (Adaptado de BENEVOLO, 2019, p.243)

A terceira maneira de se sustentar grandes estruturas se dava pela utilização de arcobotantes⁶⁸ e contrafortes⁶⁹ sob os quais as cargas eram aplicadas e transmitidas ao solo. Utilizados como elementos estruturais externos aos edifícios, os arcobotantes serviam como componentes estruturais que absorviam as cargas horizontais – forças de arremesso – provenientes do peso de telhados ou abóbadas e as transmitiam aos contrafortes que, por sua vez, absorviam essas forças e as retransmitiam ao solo dando estabilidade à construção. A imagem abaixo ilustra os elementos estruturais arquitetônicos citados e a dinâmica de forças aplicada a eles.

⁶⁸ Arcobotante: “Construção exterior destinada a equilibrar paredes sujeitas a empuxos laterais provenientes de telhados ou abóbadas.” (CORONA; LEMOS, 1972, p.52).

⁶⁹ Contrafortes: “Obra maciça de alvenaria que reforça paredes ou muros sujeitos a empuxos laterais. Também recebe o nome de “botaréu” quando equivale ao arcobotante, e o de “gigante”, em sentido geral, tanto em Portugal como no Brasil.” (CORONA; LEMOS, 1972, p.143).

Figura 21 – Esquema de forças aplicadas ao arcobotante e contraforte.



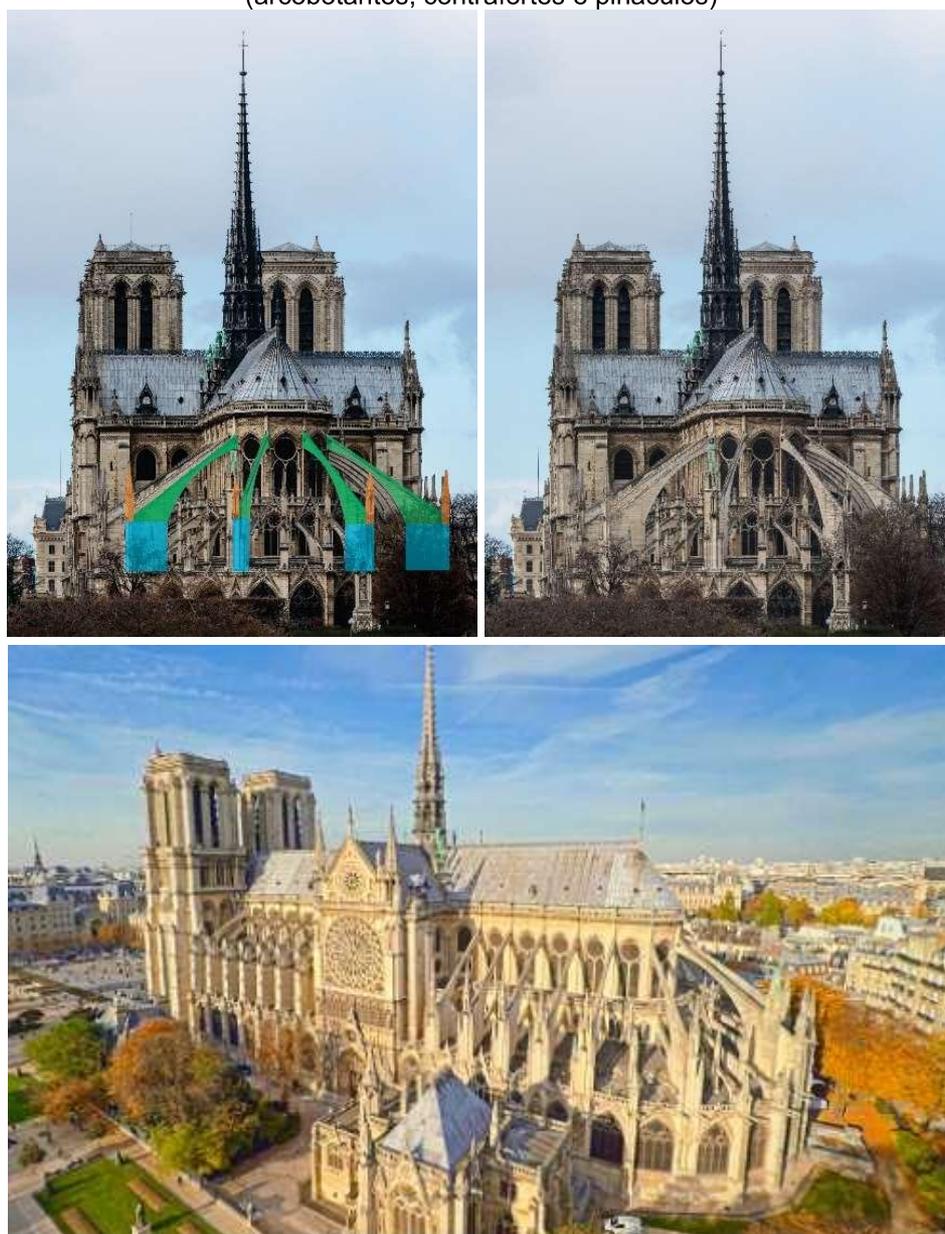
Em azul: o contraforte
Em verde: os arcobotantes
Em laranja: o pináculo
Em vermelho: vetores representativos do sistema de forças
Fonte: (Adaptado de CHING, 2010, p.12)

Elemento característico das catedrais do período gótico e neogótico, os arcobotantes eram amplamente utilizados em razão da “fragilidade” estrutural das paredes internas das construções, por vezes incapazes de estabilizar o empuxo lateral aplicado a elas. No esquema acima podemos observar que as cargas aplicadas na parte superior das catedrais – cúpula e telhado – eram transmitidas aos arcobotantes – destacados em verde – que, por sua vez, transmitiam as forças aos contrafortes – destacados em azul – que estabilizavam todo o conjunto.

A *Catedral de Notre Dame de Paris* (1163-1345) pode nos ajudar na ilustração desse sistema construtivo conforme podemos observar na figura

seguinte. Segundo as cores assumidas no esquema anterior, temos à esquerda destacados os contrafortes e arcobotantes com seus respectivos pináculos⁷⁰, à direita a imagem original da Catedral sem as marcações e abaixo a vista aérea do conjunto que permite a compreensão do todo.

Figura 22 – Parte do sistema estrutural da *Catedral de Notre Dame de Paris*.
(arcobotantes, contrafortes e pináculos)



Fonte: (Adaptado de https://pt.wikipedia.org/wiki/Arquitetura_g%C3%B3tica). Acesso em 16.01.2023

⁷⁰ Pináculo: “Pequena torre ornamental gótica, fina e pontiaguda, construída sobre pilares e colocada sobre as torres ou gabletes.” (KOCH, 1996, p.195).

Seja a partir das técnicas estruturais aplicadas ao *Panteão*, a *Santa Sofia* ou a *Notre Dame de Paris* com vistas à construção de suas coberturas, pudemos observar levando-se em conta seus respectivos sistemas estruturais, que a estabilização das forças aplicadas a essas construções em razão da sustentação do peso próprio de suas cúpulas e telhados é um desafio que atravessa o tempo e os estilos arquitetônicos. Nesse sentido, a cúpula de *Santa Maria del Fiore* destaca-se como um desafio à parte nesse contexto, pois nela não poderiam ter sido aplicadas tais soluções como, de fato, não as foram.

3.4.3 O projeto de Brunelleschi

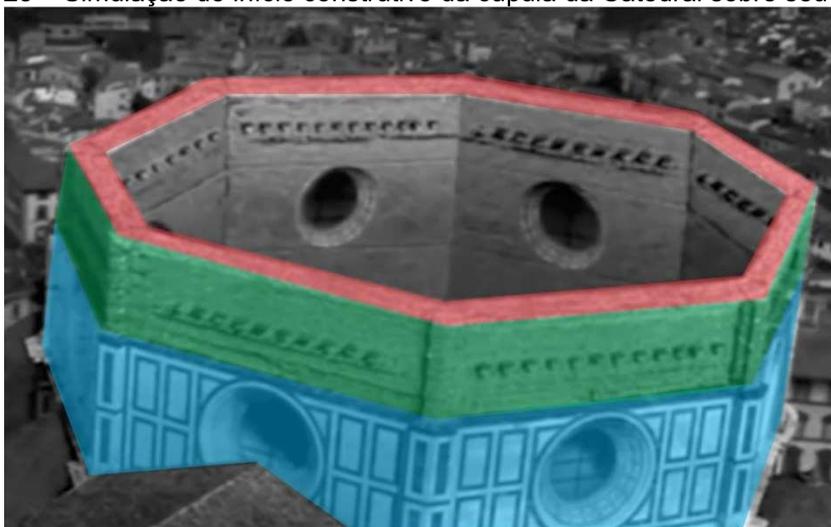
Conforme apresentamos, o desafio de um projeto que solucionasse a demanda construtiva de *Santa Maria del Fiore* perdurou por mais de um século. As razões para tanto fundamentam-se na impossibilidade de se aplicar as tradicionais soluções supracitadas do uso de espessas paredes como no caso do *Panteão*, do uso de pendentes como em *Santa Sofia*, ou do uso de arcobotantes e contrafortes como na *Notre Dame de Paris*, em razão das particularidades construtivas da Catedral florentina.

Considerando-se a opção disponível à época de se elevar a cúpula por sobre espessas paredes, à exemplo do *Panteão* (séc. II), para que essas servissem de “arrimo” ao empuxo lateral que surgiria em razão do peso próprio de qualquer cobertura que se idealizasse, o tambor⁷¹ presente logo acima do cruzamento entre a nave principal de *Santa Maria* e o seu transepto⁷² impossibilitava tal solução, pois, assim como toda a Catedral, essa “base” à construção da cúpula – correspondente à espessura do tambor conforme ilustrado na figura seguinte – já estava finalizada e impossibilitada de expansão horizontal da sua estrutura.

⁷¹ Tambor: “Construção cilíndrica ou facetada, normalmente provida de janelas, que sustenta uma cúpula”. (CHING, 2010, p.71).

⁷² Transepto: “Nave transversal que separa a nave principal do altar-mor, dando à planta uma forma de cruz”. (CORONA; LEMOS, 1972, p.455).

Figura 23 – Simulação do início construtivo da cúpula da Catedral sobre seu tambor.



Em azul: Tambor da Catedral

Em verde: Simulação do início construtivo da cúpula por sobre o tambor

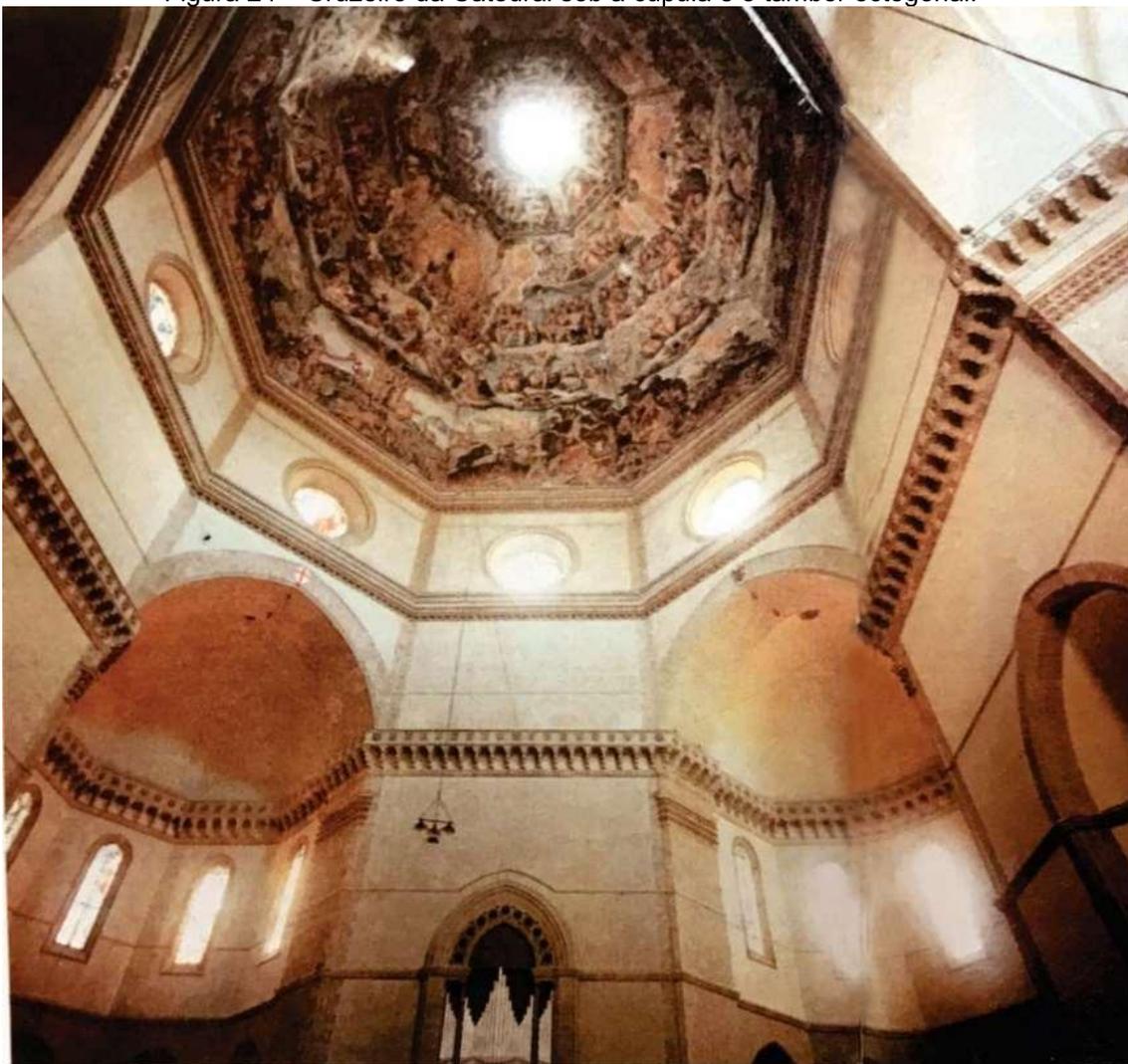
Em vermelho: Espessura do tambor disponível à base da cúpula (aprox. 10m)

Fonte: (Adaptado de WALKER, 2005, p. 190)

Considerando-se a possibilidade do uso de pendentes, à exemplo de *Santa Sofia* (séc. VI) para fins de sustentação da cobertura, novamente o fato da *Catedral de Santa Maria del Fiore* já estar finalizada impossibilitava a utilização desse recurso na área do cruzeiro⁷³; pois, analogamente ao caso anterior, a estrutura de *Santa Maria* limitava tal solução na medida da existência preliminar do tambor em forma octogonal e de toda a estrutura que o sustentava. Nesse sentido, a base da cobertura deveria, obrigatoriamente, se apoiar sobre esse tambor, o que excluía a possibilidade do uso de pendentes para seu suporte como no caso de *Santa Sofia*.

⁷³ Cruzeiro: “Nas igrejas com duas naves que se cruzam, dá-se o nome de cruzeiro à zona compreendida pela projeção da abóbada que resulta nos transeptos. (CORONA; LEMOS, 1972, p.153).

Figura 24 – Cruzeiro da Catedral sob a cúpula e o tambor octogonal.



Fonte: (KING, 2013, p. 134-5)

Considerando-se a solução adotada na *Notre Dame de Paris* (séc. XII a XIV) para a estabilização da cobertura a partir da utilização de arcobotantes e contrafortes, para além de todas as possíveis adversidades técnico-construtivas de se intervir estruturalmente em um edifício já construído com vistas à sustentação da sua futura cobertura a partir da inserção, *a posteriori*, de elementos construtivos em um tambor já finalizado, tal solução romperia com a cultura construtiva italiana que tradicionalmente não recorria a esse recurso estrutural em contrapartida ao legado gótico e neogótico.

Frente às restrições supracitadas, na medida que não poderiam ser adotadas as tradicionais técnicas para a construção da cobertura que solucionasse a demanda de *Santa Maria del Fiore*, Brunelleschi se viu diante da

necessidade de formular uma solução inovadora e assim o fez.

Estabelecido o desafio da cobertura de um vão octogonal irregular de aproximadamente 45 metros de diâmetro interno a 55 metros de altura em relação ao solo, Brunelleschi propôs a construção de uma cúpula com características inovadoras e inexistentes até então.

A despeito de toda a tradição construtiva que até então projetava em sua maioria cúpulas em formas de semiesferas, diante do tambor octogonal frente ao qual Brunelleschi se deparava a semiesfera era impossível pois, à consequência dessa forma, sua base seria circular e, para além, a forma semiesférica preservaria o problema do grande empuxo lateral junto à base da cúpula.

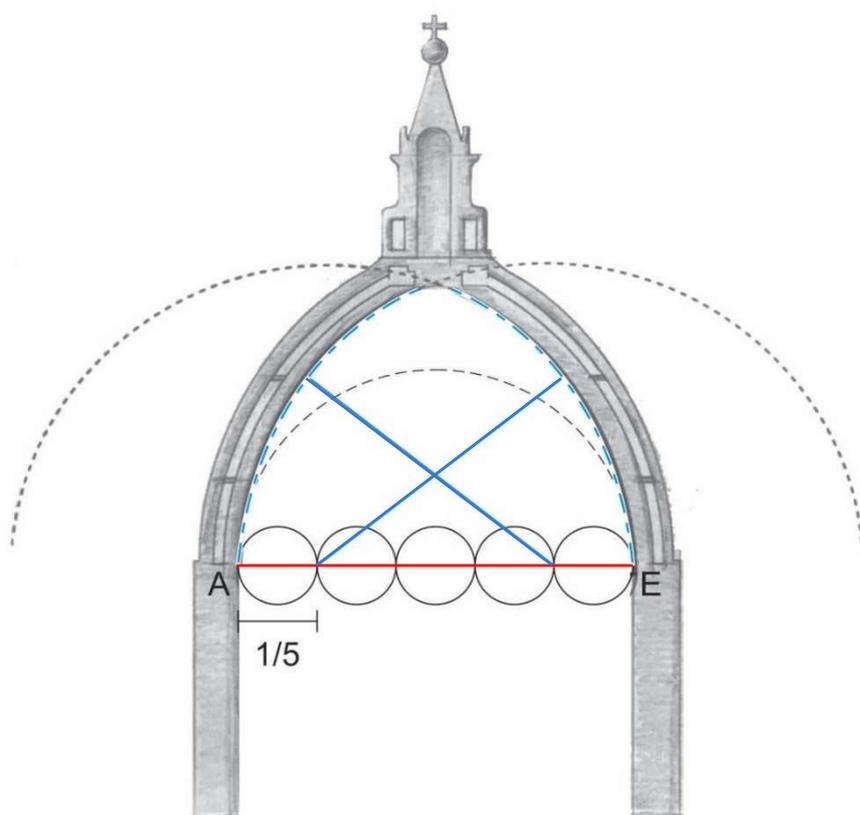
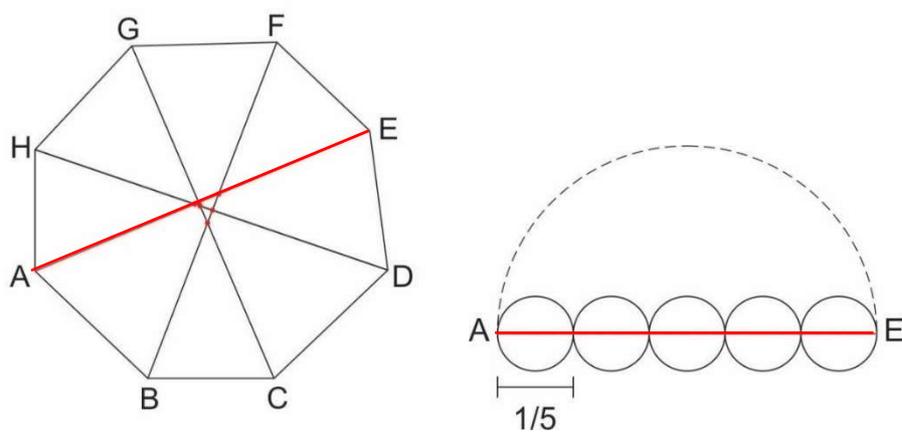
Para solucionar esse problema, Brunelleschi projetou quatro linhas diagonais que uniam cada um dos vértices do octógono ao seu lado oposto (AE, BF, CG, DH), conforme evidenciado na ilustração subsequente. Cada um desses segmentos, por sua vez, foi subdividido em 5 partes e, da primeira quinta parte de cada um deles, foi traçado um arco sob o qual a cúpula orientaria a sua forma.

O perfil em *quinto acuto* /.../ é uma figura geométrica obtida quando o raio da curvatura nos arcos que se interceptam é igual a quatro quintos da dimensão do vão resultante. Em contraste, o raio de curvatura numa abóbada semicircular é apenas a metade do diâmetro, o que produz um perfil muito mais baixo e arredondado. (KING, 2013, p. 115).

A imagem seguinte nos ajuda na compreensão desse processo. À esquerda temos um esquema que representa a base octogonal irregular do tambor de *Santa Maria del Fiore*, à direita o esquema geométrico da divisão em cinco partes de uma das suas diagonais principais⁷⁴ – a diagonal AE destacada em vermelho –, e abaixo, destacado em azul, arcos traçados a partir da primeira quinta parte dos segmentos que ligam os lados opostos do octógono que se repetem em todos seus vértices.

⁷⁴ Diagonal principal: em geometria, “diagonal principal” ou “diagonal maior” é o nome usualmente utilizado para designar a diagonal de maior dimensão de uma figura.

Figura 25 – Esquema construtivo dos arcos.



Fonte: (Adaptado de KING, 2013, p. 116)

Desses arcos traçados a partir de $1/5$ de cada um dos segmentos, no lugar de um semicírculo – caso Brunelleschi utilizasse o centro geométrico da figura – a forma resultante foi a de um arco de circunferência de maior raio que amenizava os efeitos da força de arremesso – o empuxo lateral resultante do peso próprio da estrutura –, o que minimizou, por consequência, a força de deformação horizontal a ser absorvida pela base octogonal do tambor de *Santa Maria del Fiore*.

Além disso, certo de que esse recurso não seria suficiente para suportar as 29.000 toneladas da cúpula, Brunelleschi projetou para a cobertura de *Santa Maria del Fiore* duas cúpulas, uma interna e outra externa, com um espaço vazio entre elas ao invés de uma massa única a cobrir o cruzeiro da Catedral.

Em primeiro lugar, a cúpula acompanha a medida do quinto ponto nos ângulos de seu lado interno. Sua espessura no ponto de origem é de $3\frac{3}{4}$ braccia⁷⁵ (2,18m). Segue em forma piramidal (isto é, diminuindo em espessura) de forma que ao final, onde as oito seções se unem no *oculus* acima, a espessura é de $2\frac{1}{2}$ braccia (1,45m).

Será construída uma outra cúpula externa sobre essa para preservá-la da umidade e para que o resultado visual seja mais magnífico e imponente. Essa terá a espessura de $1\frac{1}{4}$ braccio (73cm) no ponto de origem, continuando de forma piramidal até o *oculus*, onde terá $\frac{2}{3}$ braccio (38cm).

O espaço entre uma cúpula e outra é de 2 braccia (1,16m) na base. Nesse espaço não serão colocadas as escadas para que se tenha acesso a tudo que estiver entre as cúpulas. O referido espaço termina no *oculus* acima com uma largura de $2\frac{1}{3}$ braccia (1,37m)⁷⁶. (WALKER, 2005, p. 169-170).

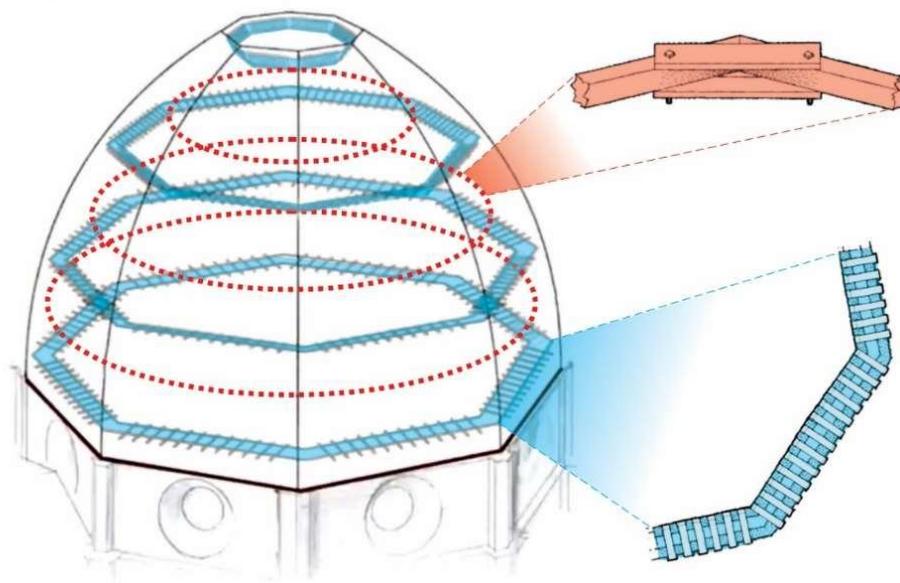
A fim de estabilizar a estrutura como um todo, essas duas cúpulas mantinham-se unidas e intertravadas por cinturões de pedra e madeira denominados de anéis tensores, dispostos alternadamente ao longo da sua altura que “anulavam” as tensões laterais fruto do peso próprio da porção superior de cada um dos segmentos de tijolos da cúpula.

Os anéis tensores projetados por Brunelleschi em pedra e madeira podem ser ilustrados segundo o esquema abaixo nas cores azul e vermelho respectivamente. À esquerda o esquema representativo da disposição dos anéis ao longo da altura da cúpula e à direita seus detalhes construtivos.

⁷⁵ Considera-se que um braccio, forma singular de braccia, equivale a aproximadamente 58cm. Nesse caso, os valores adotados pelo autor na citação estão arredondados para mais. Os valores corretos seriam: $3\frac{3}{4}$ braccia = 2,175m; $2\frac{1}{2}$ braccia = 1,45m; $1\frac{1}{4}$ braccio = 72,5cm; $\frac{2}{3}$ braccio = 38,66cm; 2 braccia = 1,16m e $2\frac{1}{3}$ braccia = 135,33m.

⁷⁶ Texto original atribuído a Brunelleschi, apresentado em 30 de junho de 1420 pela *Opera del Duomo* como aprovação formal ao projeto da cúpula. (WALKER, 2005, p. 169).

Figura 26 – Esquema de anéis tensores ao longo da altura da cúpula.

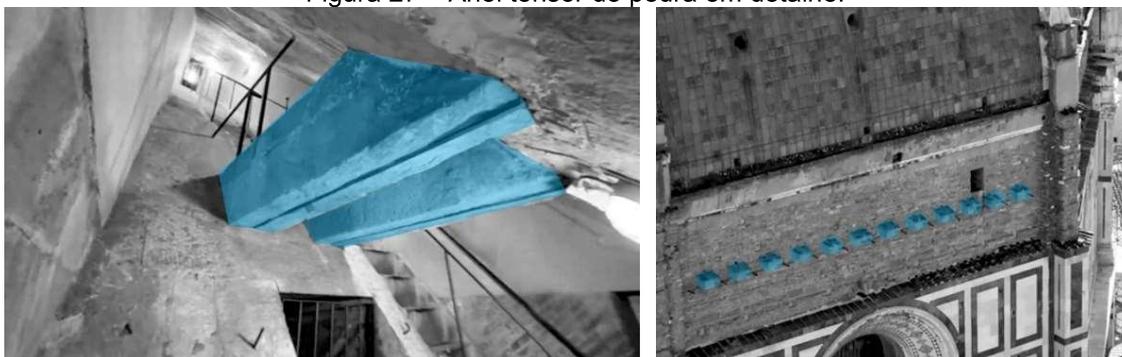


Em azul: anéis tensores de pedra envolvidos por braçadeiras de ferro
Em vermelho: anéis tensores de madeira
Fonte: (Adaptado de CONTI, 2014, p. 5)

O esquema nos ajuda a compreender que a cada altura intermediária entre os cinturões, as forças horizontais de deformação eram estabilizadas por cada um dos sucessivos anéis até o topo da cobertura.

A imagem abaixo ilustra um desses anéis de pedra – “vigas” – que intertravam as duas cúpulas e estabilizam a estrutura. À esquerda, em detalhe, o anel tensor de pedra na parte interna da cúpula destacado em azul e, à direita, a sua projeção ao lado externo e aparente da construção destacado na mesma cor.

Figura 27 – Anel tensor de pedra em detalhe.

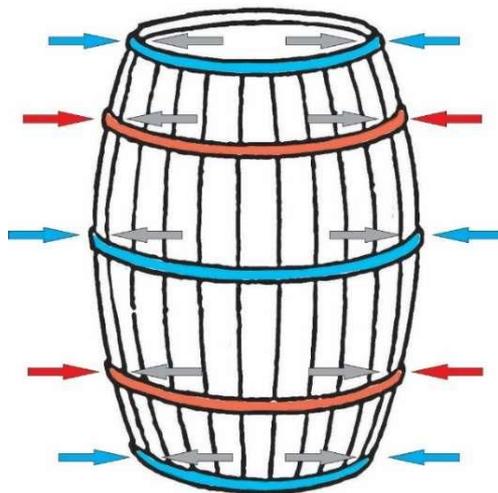


Fonte: (Adaptado de WALKER, 2005, p. 190)

À título de ilustração das forças operantes nesse processo, poderíamos pensar nos anéis tensores projetados por Brunelleschi

analogamente às cintas de metal que envolvem os barris de madeira e não permitem que a força exercida pelo líquido em seu interior – força lateral – deforme a sua estrutura. Supondo os anéis tensores de pedra e madeira em paridade aos anéis de metal do barril tomado como analogia, poderíamos imaginar as forças operantes no processo da seguinte forma:

Figura 28 – Contenção das forças horizontais em um barril de madeira.



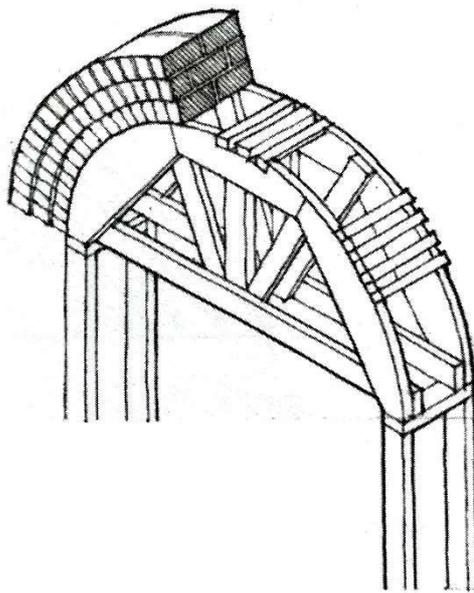
Em cinza: força lateral interna ao barril procedente do líquido
Em azul e vermelho: cintas de metal e as forças opostas ao empuxo lateral
Fonte: (Arquivo pessoal: desenho do autor)

A partir da solução de se estabilizar a estrutura por sucessivos anéis tensores até o seu topo, Brunelleschi pôde elevar a cúpula até a altura onde seria construída a lanterna, dispensando as tradicionais soluções inviáveis, já mencionadas, ao caso particular de *Santa Maria del Fiore*.

Vale considerar que a construção da cúpula não contou com o sistema de suporte aos tijolos conhecido como cimbre⁷⁷ de madeira – “escora” – que tradicionalmente suporta o peso de toda a estrutura durante a sua construção para sua posterior retirada como é comum ao processo construtivo de cúpulas e arcos, o qual permanece presente até os dias atuais.

⁷⁷ Cimbre: “Armação de madeira que serve de molde para a construção do arco ou da abóbada.” (CORONA; LEMOS, 1972, p. 129).

Figura 29 – Exemplo de cimbre de madeira auxiliar à construção de arco.



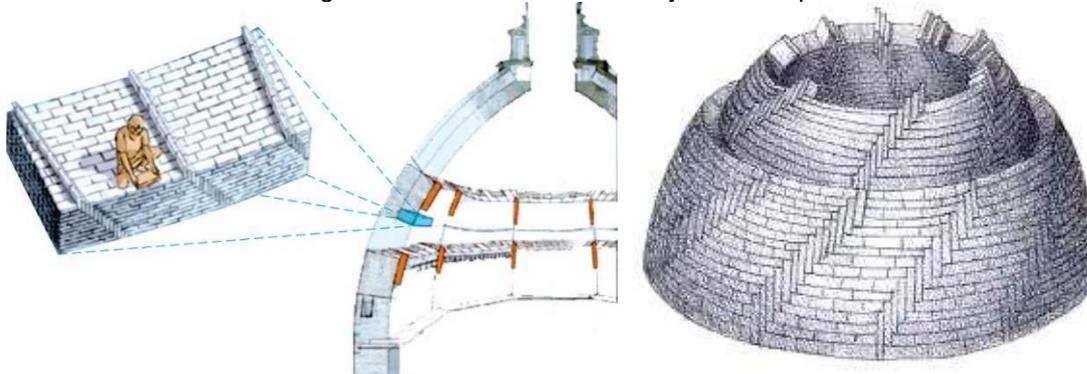
Fonte: (CHING, 2010, p.23)

Mediante um engenhoso artifício de assentamento de tijolos, Brunelleschi conseguiu com que a cúpula suportasse seu peso próprio durante a construção se comportando como uma estrutura autoportante. O esquema de assentamento de tijolos utilizado em *Santa Maria* fruto das pesquisas de Brunelleschi em Roma é conhecido como “espinha de peixe”, segundo o qual, tijolos assentados no sentido horizontal são intercalados de tempos em tempos com tijolos assentados na vertical, fazendo com que o conjunto, de uma maneira simultânea, se estabilize e se intertrave⁷⁸.

⁷⁸ A descrição pormenorizada do processo de assentamento dos tijolos aparece no livro *O domo de Brunelleschi*. (KING, 2013). Segue parte do texto que permite sua compreensão essencial: “Os tijolos não eram simplesmente assentados em camadas horizontais: a intervalos regulares em ambas as cascas os anéis eram interrompidos por tijolos maiores colocados nas extremidades, isto é, em ângulo reto em relação às fileiras horizontais. Essa forma de assentamento em ângulo é a amarração em *spinapesce* (espinha de peixe) mencionada na emenda de 1426. Os tijolos verticais, cada qual abarcando quatro ou cinco anéis horizontais, subiam em fileiras diagonais até o topo da cúpula, formando um desenho em zigue-zague ou em forma de espinha de peixe. /.../ A razão dessa escolha está no comportamento estrutural específico dos arcos e abóbadas. A construção de uma cúpula segue o mesmo princípio da de um arco, no qual as pedras, como vimos, são mantidas em seus lugares por meio de pressões mútuas provocadas por seu próprio peso. Uma vez terminada a estrutura, cada pedra sofre uma compressão no sentido da circunferência, e, portanto, se torna autossustentável, como é o caso do arco. Mas o problema da construção das cúpulas decorre do fato de que esses anéis não podem ser construídos instantaneamente. É, portanto, necessária alguma forma de suporte temporário até que os anéis fiquem prontos, porque até que sejam fechados a tendência da alvenaria é evidentemente cair para dentro. Filippo usou os tijolos em espinha de peixe com o objetivo de contrabalançar essa tendência. Os tijolos colocados em pé nas fileiras horizontais

A imagem seguinte ilustra esse sistema. À esquerda temos em destaque um esquema ilustrativo de assentamento dos tijolos e à direita uma simulação da cúpula como um todo.

Figura 30 – Assentamento de tijolos na cúpula.



Fonte: (Adaptado de CONTI; CORAZZI, 2011, p.36)

Embora não se relacione diretamente com o sistema estrutural adotado por Brunelleschi na construção da cúpula, vale mencionar sua engenhosidade na construção de máquinas que viabilizaram o resultado final do seu projeto. A elevação e assentamento de cargas sem a presença de cimbres de madeira que sustentassem a estrutura durante sua execução compunha mais um dos desafios a serem vencidos. Para solucionar esse problema, Brunelleschi desenvolveu uma grua movida por força animal capaz de elevar a carga necessária de materiais de construção à medida que a cúpula ganhava altura. A ela foi dada o nome de grua *Castello*⁷⁹.

Um animal de carga – em geral um boi ou uma parelha de bois – fazia

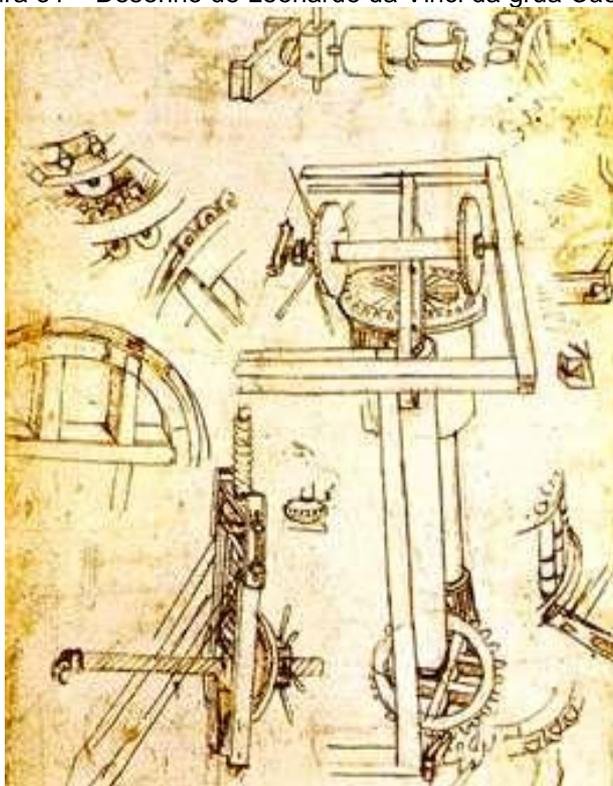
serviam para produzir o que um dos *capomaestri* da catedral, Giovanni Battista Nelli, ao supervisionar a cúpula duzentos anos mais tarde, chamou de *morse*, ou “grampos”. /.../ A cada 90 centímetros, aproximadamente, esses tijolos verticais interrompiam as camadas horizontais, subdividindo cada nova camada em seções mais curtas com o comprimento aproximadamente de cerca de cinco tijolos. Durante a construção as seções eram ligadas por meio dos tijolos verticais a várias camadas já terminadas abaixo. Isto é, cada fileira de cinco tijolos era formada pelos tijolos verticais nas duas extremidades. Esses últimos agiam como suportes de livros, ligando a nova camada às inferiores, já terminadas e autossustentadas. As fileiras incompletas de tijolos ficavam, portanto, mantidas em seu lugar não por meio de um suporte externo (como seria o caso das escoras de madeira) e sim pela pressão aplicada de ambos os lados. Mesmo antes que o anel estivesse terminado e a argamassa secasse, as seções mais curtas de tijolos se transformavam em arcos horizontais autossustentados capazes de suportar o empuxo para dentro exercido pela gravidade. O modelo em espinha de peixe é, portanto, essencial à estrutura da cúpula, um sistema engenhoso usado por Felippo como parte da sua técnica de abandonar os complexos suportes.” (KING, 2013, p. 129-31).

⁷⁹ Os detalhes específicos do funcionamento da grua estão no livro *A disputa que mudou a Renascença*. (WALKER, 2005, p. 175-6).

girar um eixo vertical com grandes engrenagens circulares em cima e embaixo. Uma dessas engrenagens se articulava com um grande tambor horizontal; dependendo da engrenagem à qual estivesse conectado, o tambor girava no sentido horário ou no sentido contrário. O operador da máquina escolheria a engrenagem a conectar-se com o tambor movimentando a alavanca, numa operação semelhante à de um diferencial em um carro moderno, podendo ir “para frente” ou “para trás” (isto é, erguendo ou baixando a carga) enquanto a fonte de energia, os bois, continuava a mover-se no mesmo sentido. (WALKER, 2005, p. 175).

Assim como não existem desenhos que registrem o projeto da cúpula bem como o seu processo construtivo, os desenhos das máquinas desenvolvidas por Brunelleschi para tanto também não foram preservados. Entretanto, admirado pela sofisticação do projeto desse mecanismo, Leonardo da Vinci (1452-1519), que ao seu tempo trabalhou na oficina onde foi construído o orbe de bronze que ornamenta o ponto mais alto da lanterna da *Catedral de Santa Maria de Fiore*, fez os registros desse equipamento de carga. (WALKER, 2005, p.175). Na figura seguinte podemos observar o desenho realizado por Leonardo da Vinci dessa máquina.

Figura 31 – Desenho de Leonardo da Vinci da grua *Castello*.

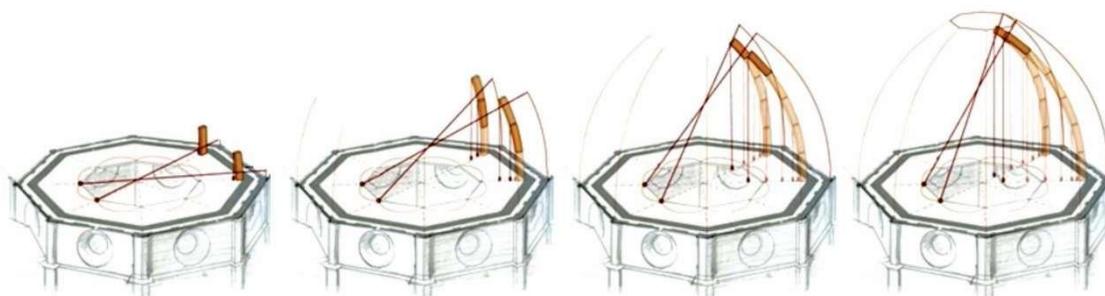


Fonte: (https://es.wikipedia.org/wiki/Cúpula_de_Santa_María_del_Fiore).
Acesso em 17.03.2023

Na medida que inexistem registros do processo construtivo da cúpula, bem como os desenhos do seu projeto foram descartados por Brunelleschi, divergências teóricas acerca dos procedimentos de fato realizados nas suas etapas construtivas são levantadas na contemporaneidade por estudiosos do tema. Teóricos como Massimo Ricci⁸⁰ – primeira hipótese –, Rowland Mainstone e Salvatore di Pasquale⁸¹ – segunda hipótese – e Andrea Chiarugi⁸² – terceira hipótese – divergem pontualmente acerca dos métodos utilizados. Contudo, as três hipóteses construtivas defendidas por esses autores são admitidas de uma forma geral e se destacam como proposições possíveis e viáveis a partir dos recursos disponíveis à época.

O primeiro deles, Massimo Ricci, defende que cordas guia afixadas em um gabarito na altura da base da cúpula uniam as quatro diagonais do octógono – AE, BF, CG e DH⁸³ – e orientavam, a partir da primeira quinta parte de cada um desses segmentos, os arcos por sobre os quais os tijolos seriam assentados ao longo da altura a ser vencida. A sequência de imagens abaixo ilustra essa teoria.

Figura 32 – Teoria de Massimo Ricci.



Fonte: (Adaptado de CONTI; CORAZZI, 2011, p. 173)

A segunda teoria, apresentada por Rowland Mainstone e Salvatore di Pasquale, defende que um eixo vertical seria afixado no centro geométrico do octógono junto a sua base, estabelecendo o centro de revolução de cordas que girariam a partir desse eixo e orientariam a posição de assentamento dos tijolos

⁸⁰ Para tanto ver *Il genio di Filippo Brunelleschi e la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore*. (RICCI, 2004).

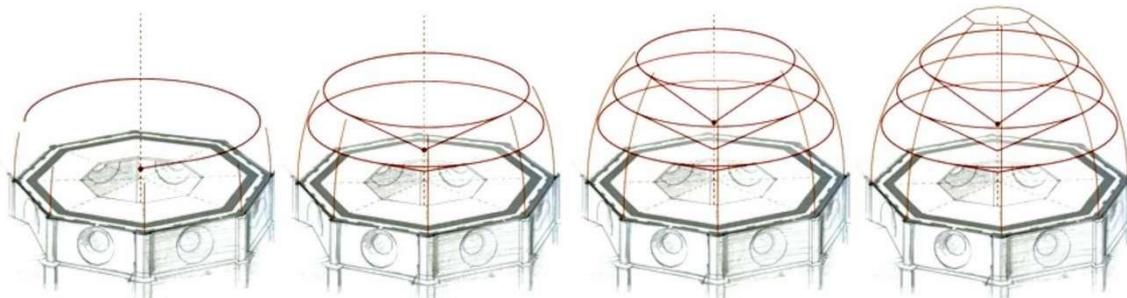
⁸¹ Para tanto ver *Il segreto della cupola del Brunelleschi a Firenze*. (CORAZZI, 2011).

⁸² Para tanto ver *Scritti scelti*. (CHIARUGI, 2002).

⁸³ A nomenclatura dos segmentos de reta é a mesma adotada na explicação da Figura 25, representativa do esquema construtivo dos arcos.

e, gradativamente, à medida que a cúpula ganhasse em altura, esses círculos concêntricos traçados a partir do eixo vertical seriam cada vez menores até alcançar a altura total a ser vencida. A sequência de imagens abaixo ilustra essa teoria.

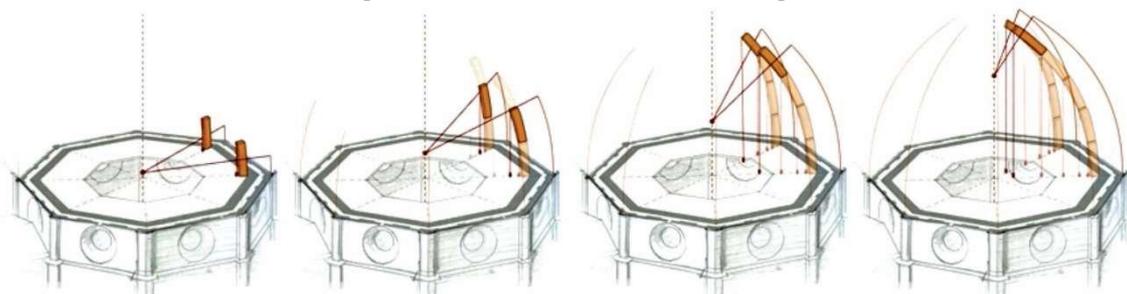
Figura 33 – Teoria de Rowland Mainstone e Salvatore di Pasquale.



Fonte: (Adaptado de CONTI; CORAZZI, 2011, p. 173)

A terceira teoria, apresentada por Andrea Chiarugi, conjuga as duas proposições anteriores e defende que o arco destinado ao assentamento dos tijolos – primeira teoria –, seria traçado não a partir de um ponto fixo na base do octógono posicionado na primeira quinta parte de cada um dos segmentos diagonais como no primeiro caso; mas sim, a partir do eixo vertical disposto no centro geométrico do octógono – segunda teoria – que serviria de guia aos arcos cada vez menores que se elevariam até a altura desejada da cúpula. A sequência de imagens abaixo ilustra essa hipótese.

Figura 34 – Teoria de Andrea Chiarugi.



Fonte: (Adaptado de CONTI; CORAZZI, 2011, p. 173)

Salvo as divergências teóricas apresentadas acerca do processo de construção da cúpula, o que de fato deve-se levar em conta é que todo o esforço no estudo e compreensão do projeto e do seu processo de construção denota a grandiosidade de pensamento e a genialidade de Brunelleschi em um momento da história em que se exaltavam as potencialidades humanas; o período do

Renascimento das Artes.

Finalizada a construção da cúpula em 1434 – *Cinquecento* –, seu resultado pode ser considerado um ícone do período em que o Renascimento das Artes já havia tomado a Europa. A relevância construtiva da cúpula pode ser evidenciada na sua cerimônia de consagração⁸⁴ realizada dois anos após seu término construtivo.

em 30 de agosto, cinco meses depois da consagração da catedral [*Santa Maria del Fiore*] pelo Papa Eugênio, a cúpula propriamente dita foi também consagrada – 16 anos e duas semanas desde que as obras tinham sido iniciadas. Essa cerimônia foi realizada às nove horas da manhã pelo bispo de Fiesole, que subiu ao cimo da cúpula para colocar a última pedra. Trombetas e pífaros soaram, os sinos das igrejas badalaram e os telhados dos prédios vizinhos estavam repletos de espectadores. Em seguida os *capomaestri* e os dirigentes da *Opera* desceram da cúpula e se serviram de uma refeição de pão, vinho, carne, frutas, queijo e macarrão. A parte principal da imensa tarefa estava terminada. O povo de Florença finalmente recebia a cúpula com a qual havia sonhado durante mais de setenta anos e Filippo conseguira levar a cabo uma façanha de engenharia cuja ousadia estrutural não tinha paralelo. Contra enormes riscos ele realizara tudo o que esperara realizar desde os tempos de criança, quando passava pela catedral ainda sem a cúpula e observava os guinchos gemerem sob o peso das pedras. Ao ver a nova cúpula flutuando por sobre a cidade ele deve ter-se sentido dominado pela sensação de haver igualado, e até mesmo suplantado, os romanos cujas obras estudara e admirara. Mais do que isso, deve ter sentido que tudo o que sofrera durante as duas décadas anteriores – ridicularização, rivalidades e intrigas de seus inimigos – desaparecia diante da magnitude de seus feitos. (KING, 2013, p. 186).

Nesse período, o Renascimento, as ideias de um homem racional frente as legalidades naturais e sociais orientaram o gradual abandono de determinações dogmáticas e místicas que imperaram na Idade Média e deram lugar ao entendimento do homem e das suas capacidades como questões centrais.

Algo aconteceu em Florença seiscentos anos atrás, algo tão especial e miraculoso que transformou nosso mundo para sempre. Damos-lhe o nome de Renascimento, um novo renascimento da arte e do saber antigo. Porém, ali se deu mais do que um renascimento ou uma redescoberta de antigos segredos; foi o verdadeiro nascimento, o início de uma consciência moderna, de uma forma moderna de ver e representar o mundo ao nosso redor. Foi quando o artista passou a ter definido o seu papel social. (WALKER, 2005, p. 11).

⁸⁴ A descrição pormenorizada da cerimônia de consagração da cúpula de *Santa Maria del Fiore* pode ser encontrada no Capítulo 16 do livro *O Domo de Brunelleschi*. (KING, 2013, p. 183-186).

Brunelleschi foi capaz de compreender esse momento em que os homens se reconheciam, em suas potencialidades infinitas, o centro das discussões e traduzir a atmosfera humanista que nascia com o Renascimento em uma forma objetiva mediante uma solução técnica revolucionária à época, bem como conseguiu, para além de captar as determinações sociais de um tempo, evidenciar com seu projeto a relevância de *Santa Maria del Fiore* e de Florença ao Estado toscano.

Desde o início, a construção [de *Santa Maria del Fiore*] estava relacionada tanto com o orgulho cívico quanto com a fé religiosa; o governo de Florença havia estipulado que a igreja teria a maior opulência e magnificência possíveis, e uma vez terminada deveria ser “um templo mais belo e ilustre que qualquer outro em qualquer parte da Toscana”. (KING, 2013, p. 16).

Nesse sentido, a cúpula traduz em forma construída o “novo homem”, a nova potência humana que despontou à época, e confere à Catedral o sentido esperado pelos seus habitantes. Incorpora determinações da ordem social estabelecidas coletivamente que alteram qualitativamente a relação do homem com o espaço, conferindo sentido propriamente humano a ele. Diz Alberti em seu livro *Da Pintura*⁸⁵ acerca da atmosfera criada em torno da construção e da relevância do projeto da cúpula de Brunelleschi:

Que homem, por mais duro de coração ou invejoso, não louvaria o arquiteto Pippo ao ver essa imensa construção que se ergue acima dos céus⁸⁶, suficientemente vasta para cobrir toda a população da Toscana com sua sombra, e feita sem a ajuda de traves ou complexos suportes de madeira? (Alberti, *apud* King, 2013, p. 137).

Vale considerar que, segundo Brunelleschi, as estruturas temporárias – as “escoras” – limitariam a exuberância formal da cúpula impedindo o resultado final planejado por ele na medida que impossibilitariam que ao seu projeto estivesse incorporada a dimensão sensível-suprassensível; sua existência “acima dos céus” de Florença. Além disso, problemas relacionados a matéria-

⁸⁵ O texto original está presente no livro *Da Pintura*. Para tanto ver (ALBERTI, 1999, p.72).

⁸⁶ A expressão “acima dos céus” merece destaque na fala de Alberti. Para tanto, vejamos as considerações de Argan: “Falar de céus, em vez de céu, era, para um literato leitor de Dante, como Alberti, mais do que natural; contudo, isso não exclui o fato de que, no plural, céus compreenda, senão propriamente as esferas da escolástica, o céu físico e o céu metafísico. Uma vez que esse último não tem limites, erguer-se acima dele, delinear um limite visível para o infinito, significa compreendê-lo, defini-lo, representá-lo e já que o céu metafísico compreendia o físico, representar o espaço em sua totalidade.” (ARGAN, 2005, p. 96).

prima, transporte, orçamento, etc. foram considerados. Dada a dimensão da cúpula, toda a carga de insumos e mobilização de mão de obra necessários à construção do domo encontrava um obstáculo relevante ao seu sucesso.

A construção de uma escora de madeira para a cúpula de Santa Maria del Fiore parecia, portanto ser essencial. Mas seu projeto apresentava grandes dificuldades para os dirigentes da Opera, tanto do ponto de vista técnico quanto do financeiro, sobretudo porque esse suporte, tal como a própria cúpula, tinha de ter dimensões sem precedentes. Era preciso encontrar uma grande quantidade de árvores para fornecer o madeirame. (KING, 2013, p.58).

Nesse sentido, segundo o entendimento do seu arquiteto idealizador, as escoras seriam um recurso desacertado ao processo de construção da cúpula, tanto no sentido técnico-construtivo frente as possibilidades e limitações existentes para sua realização quanto no sentido propriamente estético da obra⁸⁷.

Na verdade, Brunelleschi queria construir sem armações não para dar mostras da sua habilidade, mas porque a construção com elas tê-lo-ia impedido de erguer sua estrutura “acima dos céus”, de fazer dela uma representação finita do espaço físico, de estabelecer a relação urbanística e, ao mesmo tempo, alegórica ou simbólica, “Florença-céu”. Em suma, para ele, as armações eram um erro metodológico a ser evitado. (ARGAN, 2005, p. 98).

Brunelleschi pretendia que a estrutura e os recursos técnico-construtivos se integrassem de maneira orgânica à unidade formal arquitetônica, e não que operassem como apêndice a ela. Segundo seu entendimento, a resposta técnica e os procedimentos estruturais necessários ao sucesso da construção deveriam “desaparecer”; precisavam estar incorporados tacitamente ao resultado construtivo.

Brunelleschi, parece dizer Alberti, não jogou fora as estruturas que “ajudavam” a construção em sua execução e, assim, a estrutura, que era um meio, um fator funcional, identificou-se com a construção /.../ A estrutura da cúpula, todavia, é manifestamente uma estrutura não apenas portante, mas perspéctica ou representativa, cujas nervuras convergem para um ponto. Esse ponto é representativo do infinito, de modo que a estrutura arquitetônica é a própria estrutura do espaço. (Alberti, *apud* Argan, 2005, p. 97).

Lukács em sua *Estética* se manifesta em acordo ao entendimento de

⁸⁷ Convém destacar que a fundamentação teórica acerca da dimensão estética de uma obra arquitetônica não se detém na existência ou inexistência de armações ou estruturas temporárias à sua execução. Tal tema só foi apresentado na medida que aparece especificamente mencionado no processo construtivo sobre o qual lançamos análise.

Alberti. Vejamos:

a estática, já feita visual, da construção arquitetônica criadora de espaço, expressa o nível alcançado no domínio das forças naturais com o orgulho de uma vitória definitiva e eternizada. O já superado *desaparece sem deixar marcas*, e nada aponta, por outra parte, a um desdobramento. Certo que na criação do nível conformado se encontram implicitamente contidos o passado e o futuro, porém só objetivamente; somente *em-si*; apesar disso, a conformação mesma é uma fixação definitiva do que foi recentemente conquistado. (LUKÁCS, 1966d, p. 122 – grifo nosso).

Em complemento, Lukács destaca que a ênfase, o elo tônico, orientador da conformação do espaço no interior do complexo categorial da arquitetura deve ser atribuída à dimensão estética e não à sua dimensão técnica⁸⁸. A dimensão científico-tecnológica – a primeira mimese – apesar de ser indispensável e criadora do campo de possíveis a forma objetiva da arquitetura, é, nas palavras de Lukács, tão somente o “veículo para cumprir a tarefa social” (LUKÁCS, 1966d, p. 131) atribuída a essa objetividade e não o momento preponderante⁸⁹ determinante da sua unidade formal.

o domínio científico-tecnológico das forças naturais dá sem dúvida, em sua mimese visualizada, a base vivencial geral da criação de um espaço arquitetônico, porém, apesar disso, não é mais que um veículo para cumprir a tarefa social, transformada por sua vez em favor de uma determinada evocação. (LUKÁCS, 1966d, p. 131).

O acento concedido a segunda mimese nos leva a crer que a missão de Brunelleschi não se limitava ao resultado útil e a solução tecnicamente esperada de se cobrir o vão da Catedral. Se assim o fosse, o problema não se estenderia por mais de um século como se estendeu. Era necessário ao término da obra de *Santa Maria del Fiore* uma solução alinhada, primeiramente, a magnitude da construção original – ao projeto de Arnolfo di Cambio –, em segundo lugar, à importância da cidade de Florença enquanto centro do Estado

⁸⁸ Apresentamos no corpo do texto considerações lukácsianas a esse respeito. Em especial, a crítica de Lukács o tratamento dado pela *Bauhaus* à dimensão estética da arquitetura ao ignorar os conteúdos específicos que compõem a unidade formal arquitetônica, considerando os resultados técnicos da construção como se estético fossem. Diz Lukács: “O erro teórico e prático de muitas concepções modernas (por exemplo, da [concepção] dos membros da *Bauhaus*), carregado de consequências para o desenvolvimento da arquitetura, consiste precisamente em entender a construção objetivo-tecnológica da obra (quando é alcançada como tal) como algo imediatamente estético.” (LUKÁCS, 1966d, p. 105).

⁸⁹ Considerações acerca da terminologia “momento preponderante” podem ser encontradas na nota de rodapé de número 55.

toscano e, em terceiro lugar, à representatividade da nova dimensão humana que surgia na Itália do Renascimento.

À parte os cálculos estáticos, Brunelleschi não parece ter-se preocupado em demasia com terminar de maneira harmoniosa, com uma cobertura adequada, a construção existente. Preferiu sobrepor a ela a sua grande máquina espacial, que visualizava ao mesmo tempo uma nova concepção do espaço e uma nova tecnologia, como se fosse uma demonstração gigante de uma nova realidade política, cultural, social. (ARGAN, 2005, p. 99).

O que poderia parecer, à primeira vista, uma mera solução técnica a um problema posto – a cobertura de um vão –, em verdade traduziu, em matéria, o momento histórico do Renascimento de maneira muito mais complexa; a nova dimensão cultural que surgia e as pretensões do homem desse período. Para além, a cúpula em particular e a Catedral como um todo passaram manifestar o poder político-econômico de Florença e sua emergente potência enquanto núcleo da Toscana.

a abóbada de Brunelleschi é agora o centro ideal, o botão da flor da qual a cidade toma o nome, assim como é percebido nas primeiras vistas do século XV. Mas sua contribuição já tem agora um valor universal: é a proposta de um novo sistema cultural, que irá transformar, no mundo inteiro, a teoria e a prática do trabalho artístico nos quatro séculos seguintes. (BENEVOLO, 2019, p.441).

A competência técnico-construtiva de Brunelleschi possibilitou a solução de um problema que afligia *Santa Maria del Fiore* há mais de um século por meio de uma forma construtiva inusitada e “impossível” à época, que traduziu, em matéria, as potencialidades historicamente determinadas daquele povo no momento em que Florença era considerada o centro de atenção do Renascimento italiano. Em outras palavras, a cúpula – a dimensão sensível da construção – enquanto uma resposta útil a uma necessidade prática assume os resultados concretos da primeira mimese arquitetônica – as soluções científico-tecnológicas a demandas sociais: o duplo reflexo desantropomorfizador – e supera (*Aufhebung*) esses resultados, incorporando a dimensão suprassensível – as determinações da ordem social – à mera materialidade construída na medida que consubstancia esse conteúdo em uma forma intencionalmente criada pelo homem.

Nesse ponto a cúpula se destaca e eleva *Santa Maria del Fiore* a

representante da importância assumida por Florença naquele século – *Cinquecento* – e do homem como centro desse movimento.

A população da cidade chegava a 50 mil pessoas, aproximadamente a mesma de Londres e a intenção da nova catedral era refletir a importância da grande e poderosa urbe comercial. Florença se tornara uma das cidades mais prósperas da Europa. /.../ Devido a essa prosperidade, Florença experimentara durante o século XIV um surto de construções sem paralelo na Itália desde os tempos dos antigos romanos. /.../ Entre essas havia igrejas, mosteiros e palácios particulares, assim como estruturas monumentais, como um novo anel de muralhas defensivas para proteger a cidade dos invasores. /.../ Foi erguido também um novo e imponente palácio de governo, o *Palazzo Vecchio*, que ostentava uma torre sineira de mais de cem metros de altura. (KING, 2013, p. 14-5).

Aqui a construção se manifesta em sua peculiaridade estética segundo Lukács. A cúpula expressa uma potência humana que se realiza em matéria. Traduz em sua forma objetiva – sensível – a dimensão sensível-suprassensível de uma legalidade social; a magnitude e importância de Florença àquela região e o sentimento do despertar de um novo homem – o homem do Renascimento –, infinito em suas potencialidades infinitas. Na cúpula do *Duomo* de Florença está presente, para além de uma solução técnica, embora alicerçada sobre ela, a dimensão estética arquitetônica que expressa, na forma criada intencionalmente pelo arquiteto, a autoconsciência do gênero humano.

Na forma da cúpula estão consubstanciadas, primeira e primariamente, as forças produtivas de um tempo – as soluções científico-tecnológicas; primeira mimese –, bem como as tendências sociais postas pelo homem do Renascimento das Artes no séc. XV na Europa. Nesse sentido, o domo da Catedral consubstancia, em sua forma, o sentido efervescente da Florença daquele século, o sentimento do novo homem do Renascimento e a nova potência humana que surge nesse período. Ou seja, o novo enquanto forma arquitetônica, expressa o novo enquanto transformação do ser social daquele tempo, fazendo com que *Santa Maria del Fiore* assumira na paisagem local florentina a significância equivalente ao poder que ela incorpora e simultaneamente manifesta em sua objetividade.

A cúpula de Santa Maria del Fiore é a excepcional e célebre obra que concluiu o ciclo das grandes obras públicas medievais e inaugura o período da nova arquitetura. *Essa grande estrutura completa o edifício fundado por Arnolfo em fins do século XIII e se torna o centro visível*

de toda a cidade. Nas vistas panorâmicas do século XV, Florença parece semelhante à flor da qual toma o nome; o último cinturão de muralhas, simplificado em forma circular, é a corola; a cúpula é o botão central. Brunelleschi inventa o sistema construtivo para realizá-la e determina a forma externa simples e grandiosa, apta à sua função paisagística.

A cúpula, na verdade, é uma abóbada em pavilhão octogonal, que revela a orientação da igreja abaixo (duas faces são paralelas e duas são perpendiculares ao comprimento do edifício; as outras quatro tem uma inclinação de 45°); os oito gomos da abóbada são revestidos de telhas de terracota vermelha e os oito espigões são marcados por oito grandes arestas de mármore branco. *A gaiola formada por esses elementos se vê claramente a muitos quilômetros de distância, quando a igreja e o resto da cidade se tornam manchas confusas; assim, essa figura geométrica elementar se destaca no céu e orienta todo o espaço da cidade e do território do entorno.* (BENEVOLO, 2019, p. 476 – grifo nosso).

Figura 35 – *Santa Maria del Fiore* em meio a paisagem de Florença.



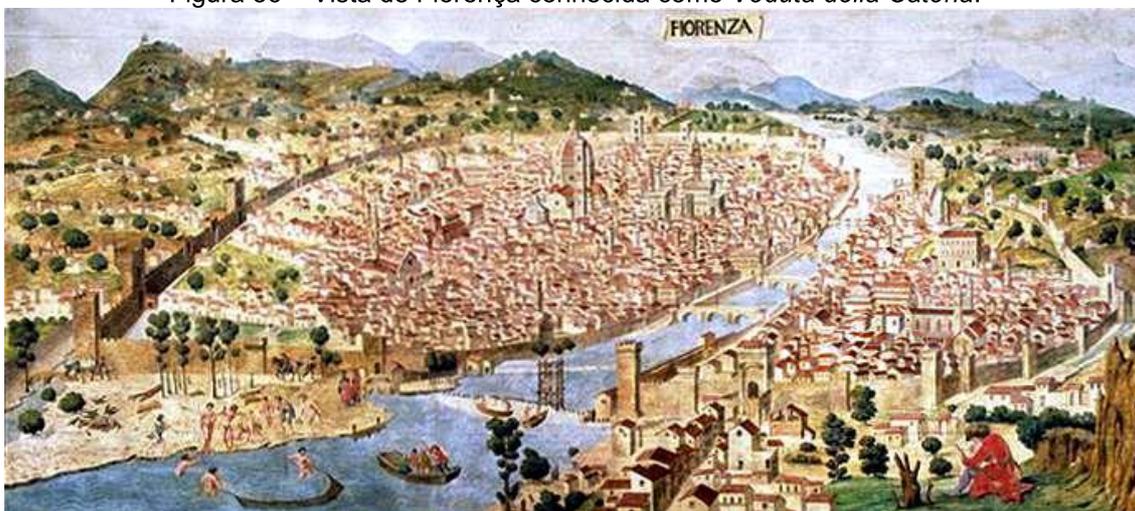
Fonte: (Adaptado de BENEVOLO, 2019, p. 477)

A Catedral e sua inserção na paisagem revelam a relevância de Florença e seu reconhecimento como centro do Estado toscano; expressam seu poder político e a nova realidade social que se impunham. *Santa Maria del Fiore* e Florença tornam-se o símbolo de um espaço social e “superam” as dimensões sensíveis, tanto da sua materialidade no âmbito construtivo quanto da sua municipalidade no âmbito geográfico, respectivamente.

Centro visível e símbolo de um espaço geográfico-social, a cúpula de *Santa Maria del Fiore* é significativa não apenas para a cidade propriamente dita, mas também para aquilo que hoje chamamos de

território, do qual Alberti, dará uma definição urbanística como *regio*⁹⁰, zona muito mais extensa do que a área da cidade – uma entidade que poderíamos dizer geopolítica, porque é toda a extensão em que se faz sentir a influência política e econômica do núcleo urbano, a ação do Estado. (ARGAN, 2005, p. 102).

Figura 36 – Vista de Florença conhecida como *Veduta della Catena*.



Fonte: (Adaptado de BENEVOLO, 2019, p. 442-43)

Nesse mesmo sentido complementa Argan acerca da significância assumida pela construção e sua relevância social:

É tão ampla [*Santa Maria del Fiore*] a ponto de cobrir não apenas o povo da cidade, mas todos os povos toscanos; portanto, não é mais a imagem simbólica da municipalidade florentina, mas da cidade-capital, cujo poder se estende além dos muros, a todo o território do Estado. O espaço em que se instala tem, de fato, como horizonte, as colinas além das quais estão as cidades menores, os países sujeitados. Sua sombra é protetora, não no sentido de uma defesa material, mas no sentido da autoridade que paira e tutela do alto. (ARGAN, 2005, p. 111).

A forma – o espaço criado – revela diretamente na vivencialidade de um espaço real, as conquistas materiais e as potencialidades humanas engendradas em dado momento histórico da formação do ser social: a autoconsciência do gênero humano.

Nessa vivencialidade, peculiar ao complexo categorial da arquitetura, o homem entra em contato direto, imersivo, com essa potência humana universal; o que os homens foram capazes de produzir dentro das suas possibilidades objetivas e subjetivas em determinado tempo histórico sem que

⁹⁰ O conceito de *regio* estabelecido por Alberti pode ser encontrado em seu livro *Da Arte de Construir*, (*De Re Aedificatoria*, 1452), no qual discute princípios arquitetônicos e urbanísticos. (ALBERTI, 2012).

haja uma objetividade estética exclusivamente criada a esse fim; que medeie a evocação.

só ela [a arquitetura] é capaz de revelar diretamente o ser social geral de um período, as determinações sociais impostas na vida através de múltiplas mediações dos fatos, as ideias etc., dos indivíduos, como uma evocação imediata, sensível e significativa. O sentido social que penetra toda arte, ainda que seja muito mediado, aparece aqui com toda pureza. (LUKÁCS, 1966d, p. 122).

Nesse processo, diante da mera particularidade (*Partikularität*) de cada indivíduo revelam-se as grandes questões de uma época e a potência humana em seu conjunto.

No interior do complexo arquitetônico, mediante uma forma construtiva, a cada singularidade é possibilitada a tomada de consciência de si mesmo frente a grandiosidade do que o homem, em seu conjunto, foi capaz de conceber em determinado momento histórico. O homem é alçado ao “ser social geral de um período” (LUKÁCS, 1966d, p. 122) – sua dimensão universal – e nesse contexto se vê diante da possibilidade de viver em alinhamento ao máximo da potência humana de um tempo.

Quando se compreende o que a cúpula representa, torna-se possível saber das capacidades dos homens do Renascimento das Artes, quais eram as grandes questões dessa época, seu pensamento de mundo e suas competências técnicas construtivas para solucionar determinadas demandas, sejam elas de natureza técnica ou social. Nesse sentido, nas construções que se manifestam esteticamente está cristalizado, em sua forma, o que determinadas sociedades são, e foram, historicamente; a unidade formal arquitetônica traduz a história dos homens e das civilizações; reflete a autoconsciência humana.

Evidencia-se, assim, o acusado caráter histórico da arquitetura tanto no que diz respeito à sua mimese estética que captura e consubstancia em forma conteúdos sociais historicamente determinados que fazem sentido ao ser social de determinada época e lugar, quanto no que se refere às suas possibilidades objetivas e o período histórico da sua realização em virtude da especificidade da sua primeira mimese que opera condicionada a um espaço em realidade,

subsumida às forças produtivas de um tempo e ao modo de produção de riquezas materiais vigentes nesse período.

Dada a decisiva e direta relação apresentada entre a unidade formal arquitetônica, sua necessária manifestação em realidade – o espaço real arquitetônico –, e o momento histórico no qual ela se desdobra, passemos, pois, ao tratamento das possibilidades, ou impossibilidades, de manifestação da dimensão estética do espaço em razão das condições histórico-materiais da sua produção.

Capítulo 4 – Arquitetura e sua possibilidade, ou impossibilidade, histórica.

4.1 O caráter afirmativo da arquitetura

Lukács aponta em sua *Estética* como mérito de Nicolai Hartmann ter reconhecido a decisiva interrelação entre a dimensão artística da arquitetura e o curso histórico sob o qual essa objetividade social se realiza.

É um mérito da *Estética* de Nicolai Hartmann ter reconhecido muita importância a esta essência penetrantemente histórica, por assim dizer, da arte da construção. Ainda que ele também ponha esse caráter menos em dependência orgânica a respeito de sua essência mesma como ocorre em nossa exposição; de todo modo tem razão em termos gerais ao afirmar que a obra arquitetônica está “situada em um tempo aparential e, com ele, em uma vida aparential.” (LUKÁCS, 1966d, p. 129).

Entretanto, segundo Lukács, contaminado por sua visão idealista Hartmann desconsidera, a exemplo de Hegel⁹¹, a missão social atribuída a arte e a arquitetura e dissocia o estudo filosófico – o estudo das categorias estéticas – do solo material a partir do qual se constrói essa dimensão humana.

É lamentável que Hartmann, ainda estando mais próximo ao idealismo objetivo que seus contemporâneos, esteja também afetado, sem confessar-se, pelo erro geral do idealismo subjetivo, que consiste em separar intelectualmente os problemas categoriais próprios da estética do papel histórico dessa arte. (LUKÁCS, 1966d, p. 129).

Em contrapartida, em alinhamento a Lukács e ao que temos exposto nesse trabalho como um todo, o espaço estético em arquitetura bem como a arte de maneira geral, é criado em determinação de reflexão entre os momentos históricos vigentes – as condições materiais existentes correspondentes às sociedades – e as determinações propriamente estéticas; suas categorias filosóficas.

os problemas dialético-materialistas da estética e os histórico-materialistas, ainda que exijam tratamentos metodologicamente separados, ficam objetivamente vinculados com indissolúvel conexão. Isso significa, por uma parte, que a investigação dialético-materialista da arte e, sobretudo, das diversas artes em particular, têm que ser incompleta se não inclui uma alusão à historicidade específica

⁹¹ Aqui fazemos menção à concepção idealista de Hegel e suas consequências à determinação da dimensão estética do espaço arquitetônico. A abordagem do que aqui apresentamos como um enunciado pode ser encontrada nas primeiras páginas do Capítulo 3 dessa tese.

inseparavelmente vinculada à sua estrutura formal estética; e, por outra parte, que toda investigação histórico-materialista que pretenda desconsiderar essas conexões e estudar diretamente a arte sem tais análises dialéticas, como simples fenômeno estético, sem ter constantemente em conta sua específica estrutura estética, tem que cair em um vulgar sociologismo. Precisamente um problema tão decisivo da doutrina histórico-materialista da arte, como é o do desenvolvimento desigual ou não-uniforme – tanto na gênese e desdobramento interno das artes singulares quanto em sua eficácia social imediata e mediada –, degeneraria inevitavelmente em uma abstrata vulgarização se carecesse dessa íntima colaboração entre o materialismo dialético e o histórico. (LUKÁCS, 1966d, p. 132-3).

Vale a ressalva de que em formulações posteriores Lukács abandona as terminologias histórico-materialista e dialético-materialista⁹². Ainda que a segmentação se dê em termos metodológicos de análise, o autor opta por abandonar essa “separação” na intenção de evitar qualquer entendimento equivocado das suas ideias. Entretanto, entendida a ressalva sob a qual os conceitos são empregados, os termos lukácsianos podem nos ajudar na compreensão do necessário envolvimento entre o curso histórico – histórico-materialista – e as categorias filosóficas – dialético-materialistas – em íntima sinergia na peculiaridade arquitetônica.

Ao apresentar a determinação positiva do espaço estético em arquitetura, afirmamos que no interior desse complexo as possibilidades construtivas de um tempo, seus avanços, incrementos científico-tecnológicos, seus materiais e a tarefa socialmente determinada por uma sociedade – primeira

⁹² Nos referimos aos textos posteriores a *Estética* tais como *Para uma ontologia do ser social I e II* e os *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. Neles, alguns termos como os que foram citados perdem ênfase, assim como outros assumem relevância e caráter determinante como o caso do termo “ontológico” que até então é desconsiderado, e quando raramente se apresenta, Lukács refere-se a ele em tom pejorativo ou entre aspas. Vejamos em sua *Estética*: “a capacidade orientadora das emoções receptivas pertence à essência da composição artística; essa capacidade não é uma simples, ainda que necessária, consequência das premissas compositivas, senão que determina a composição *ontologicamente* (para usar uma expressão da moda).” (LUKÁCS, 1966b, p. 362 – grifo nosso). Em outro momento quando Lukács se refere a essência humana o termo aparece entre aspas: “Em outro contexto temos tocado essa questão [a essência humana] e temos afirmado filosoficamente, com Aristóteles, a natureza primariamente social do homem. A importância dessa decisão filosófica consiste em que se a diferença fosse simplesmente “sociológica”, o homem poderia isolar-se dos problemas sociais de sua época, viver como “átomos” sem prejudicar nem deformar por isso seu ser nem, portanto, sua capacidade de reproduzir corretamente o mundo interno e externo. Porém se, em contrapartida, o homem é social por sua essência “*ontológica*” então essa existência como “átomo” não passa de imaginária, é internamente falsa, contradiz sua própria base objetiva, e essa discrepância não pode durar indefinidamente sem prejudicar seriamente o sujeito como tal.” (LUKÁCS, 1966b, p. 475 – grifo nosso).

mimese –, são essencialmente incorporados pela mimese estética que se subsume a esses resultados materiais, e que a aparência final, a unidade formal arquitetônica – já estética – se manifesta como o registro objetivo desse processo e denuncia a história desse período.

Posto que a mimese estética em arquitetura se relaciona de maneira direta e ineliminável aos resultados desantropomorfizados da construção, a unidade formal arquitetônica, mais que qualquer outra arte, vincula-se diretamente à história de cada sociedade, revelando seus aspectos técnico-científicos e sociais. A esse respeito diz Lukács: “A generalidade, o caráter puramente afirmativo dessa fundamental relação forma-conteúdo, não é um momento inibidor dessa historicidade, senão, pelo contrário, lhe dá uma peculiaridade muito intensa”. (LUKÁCS, 1966d, p. 131).

A forma construtiva no interior do complexo categorial arquitetônico e o grau de complexidade da sua concepção estão diretamente determinados pelas possibilidades históricas de um povo, tanto no que diz respeito ao domínio das legalidades naturais traduzido em avanços científico-tecnológicos – suas forças produtivas – quanto no que se refere às capacidades subjetivas – as potências humanas em seu amplo espectro – de interpretação da sociedade e tradução dos sentidos sociais estabelecidos por ela em objeto arquitetônico capaz de evocar em sentido estético.

A partir dessa ineliminável interrelação entre a dimensão estética do espaço arquitetônico e suas condições sociais e materiais de existência é, conseqüentemente, imposta ao seu pôr estético a necessidade de considerar sua possibilidade de manifestação objetiva diretamente vinculada à essas determinações históricas; sejam essas determinações de natureza material como as técnicas e tecnologias construtivas ou os materiais construtivos propriamente ditos disponíveis em determinada época e local à essa execução, sejam elas fruto de natureza e condições sociais diversas como determinações econômicas, políticas etc.

Torna-se assim, característico à unidade formal arquitetônica, que ela se alinhe às possibilidades técnicas e ao contexto histórico-social sob o qual se

manifesta; seja conseqüente das tecnologias desenvolvidas e do domínio sobre as forças da natureza; seja conseqüente do contexto histórico da sociabilidade onde estão envolvidos disputas políticas, jogos de poder entre estados-nações, formas de organização econômica; ou ainda, seja conseqüente dos sentidos sociais a serem configurados pela organização do espaço, o que a ele, nesse último caso, determina seu sentido estético.

Isso faz com que a edificação se vincule de maneira direta e em amplo espectro às realizações humanas que se processam em determinado período histórico na medida em que o complexo categorial arquitetônico manifesta objetivamente a dimensão das potências humanas desenvolvidas em dada época, sendo a expressão das suas capacidades tanto técnicas quanto formais no que tange à capacidade humana de criação do espaço humanizado.

Dado que a peculiaridade mimética do complexo categorial da arquitetura apresenta-se em ampla dependência as determinações histórico-sociais de uma época, o reflexo da sua unidade formal que se manifesta necessariamente em realidade – o espaço real arquitetônico – se dá, conseqüentemente, de maneira muito mais dependente a essas determinações se comparada a outras artes. Diz Lukács dessa dependência considerando a sociabilidade do capital:

a essência íntima dela [da arquitetura] não permite manifestações críticas das que são capazes as demais artes, para além do fato de que sua dependência imediata a respeito do capitalismo tardio é ainda muito mais intensa. (LUKÁCS, 1966d, p. 137-8).

Sob essa condição, a arquitetura subsume-se, necessariamente, à sociabilidade estabelecida de um período – suas condicionantes – e seu complexo categorial em objetividade, o espaço real peculiar da arquitetura, reflete de maneira íntima as determinações da sociabilidade e as condições sociais impostas por ela.

Como a sociabilidade vigente na atualidade, a sociabilidade do capital, opera sob um estado de afastamento da dimensão humana frente ao próprio homem, a unidade formal objetiva arquitetônica terá resposta análoga a essa condição caso se apresente em alinhamento a essa sociabilidade. Nesse

sentido, em crítica ao Modernismo diz Lukács:

Como a arquitetura desse período estava obrigada a aceitar e afirmar um capitalismo essencialmente desumano, o princípio de desumanidade teria que servir como fundamento de sua concepção espacial, ou, por melhor dizer, como fundamento de sua aniquilação arquitetônica do espaço estético-arquitetônico, para substituí-lo por um espaço puramente desantropomorfizador. (LUKÁCS, 1966d, p. 137).

Vale considerar que na contemporaneidade não só a arquitetura, mas diversas peculiaridades estéticas – diversos meios homogêneos – parecem se valer desse princípio desumano como fundamento de suas composições. Lukács nos apresenta em sua *Estética*, Ortega y Gasset como “um dos primeiros autores a condensar as diversas tendências dessa natureza.” (LUKÁCS, 1966d, p. 137).

Em citação ao filósofo diz Lukács:

Me parece que a nova sensibilidade está dominada por um asco ao humano na arte (...) O prazer estético para o novo artista emana desse triunfo sobre o humano; por isso é preciso concretar a vitória e apresentar em cada caso a vítima estrangulada. (Ortega y Gasset, *apud* Lukács, 1966d, p. 137).

Considerando que a sociabilidade do capital orienta a construção “humana do homem⁹³” (MARX, 2004, p. 104) – e o trabalho – no sentido da expropriação das suas próprias potências – e do seu produto – em virtude de interesses e razões próprias engendradas por ele; e que, o complexo categorial arquitetônico por sua vez se relaciona diretamente aos resultados da sua primeira mimese e reflete diretamente em sua unidade formal as forças produtivas de um tempo; conseqüentemente, as técnicas e as capacidades subjetivas humanas subsumem-se necessariamente às condições sociais vigentes de determinado período histórico fazendo com que o modo pelo qual o homem produza suas construções se oriente às determinações dessa sociabilidade.

As formas objetivas da arquitetura, sob essa condição, respondem necessariamente à satisfação dos interesses impostos por essa organização social; a sociabilidade do capital vigente em nosso tempo.

O fundamento do processo é a mudança qualitativa produzida pelo desenvolvimento das forças produtivas que já nos referimos em outros

⁹³ Ver nota de rodapé de número 59 acerca da expressão “humana do homem” utilizada nesse contexto.

contextos. O fato de que os instrumentos de trabalho se desprendem aceleradamente dos dados antropológicos presentes nos trabalhadores, e se fazem cada vez mais científicos, mais desantropomorfizadores, exclusivamente orientados à tarefa objetiva, ou seja, o fato de que o homem não aspira com seus instrumentos a um equilíbrio entre a finalidade objetiva e suas capacidades mais intensificadas, senão que tem que submeter-se às condições puramente objetivas que lhe prescreve a máquina, é um “progresso” monstruoso e revolucionário da evolução da humanidade. Porém o trabalho mecanicista desgarrar ao mesmo tempo a vinculação orgânica entre o homem, o trabalho e o produto do trabalho, a qual foi dominante nas culturas pré-capitalistas. (LUKÁCS, 1966d, p. 135).

Consequentemente, considerando-se a natureza específica da mimese arquetônica – desantropomorfizador + antropomorfizador –, quando o princípio humano que orienta a conformação do espaço com vistas à sua dimensão estética desaparece da missão social da arquitetura, a competência desse complexo tende a limitar-se exclusivamente ao seu reflexo desantropomorfizador. Nesse contexto, o complexo arquetônico passa a responder de imediato às necessidades práticas e úteis da construção, e sua dimensão estética, para além dessa imediatez, é ignorada ou concebida sob princípios equivocados; fundamentando-se, por vezes, nos resultados da sua primeira mimese como no caso já mencionado anteriormente da escola *Bauhaus*.

Consequência necessária da situação hoje em desenvolvimento é que o pensamento arquetônico se limite exclusivamente ao primeiro ato, científico, desantropomorfizador, de reflexo da realidade e sua utilização tecnológica ótima, aniquilando a conformação visual do espaço por obra de uma imediata identificação desse com aquele reflexo. (LUKÁCS, 1966d, p. 140).

Nesses casos, a missão social da arquitetura – sua dimensão estética – de criação de um espaço humanizado com conteúdo e significado social se perde por completo. Novamente em crítica ao Modernismo e à arquitetura do séc. XIX diz Lukács:

o decisivo é que, dada a decomposição da missão social, a tarefa básica de criar um espaço para o homem por meio da transposição das potências construtivas da edificação em visualidade fica aqui tão recusada ou ignorada – ainda que com outras motivações – como no academicismo irrelevante, pomposo e comercial. (LUKÁCS, 1966d, p. 137).

Caso o princípio orientador do espaço estético desapareça e o complexo arquetônico limite-se ao campo de possibilidades da sua primeira

mimese – aos resultados do seu reflexo científico-tecnológico e necessidades úteis –, os possíveis desdobramentos da dimensão que se assume como “estética” do espaço desviam-se, segundo Lukács, ora a princípios abstrato-conceituais – “abstrações” (LUKÁCS, 1966d, p. 134) –, ora a simbolismos, metáforas e analogias – “subjetividade vazia” (LUKÁCS, 1966d, p. 134) –, ora a princípios decorativos e ornamentístico das fachadas – “caprichos da moda” (LUKÁCS, 1966d, p. 134) – como supostos fundamentos ao reflexo “estético” arquitetônico.

A decadência da missão social confiada à arquitetura, sua dissolução em *abstração*, *subjetividade vazia* e *capricho da moda* – fenômenos condicionados histórico-socialmente pelo apogeu do capitalismo –, se consumou quase até a completa destruição da arquitetura como arte. (LUKÁCS, 1966d, p. 134 – grifo nosso).

Segundo Lukács, a inexistência de uma verdadeira crítica arquitetônica que leve em conta o estudo estético e seus reais fundamentos filosóficos degeneram suas formulações nos supostos fundamentos supracitados. Passemos, pois, ao estudo particular de cada um deles.

4.2 Os desvios na determinação estética do espaço arquitetônico

4.2.1 As teorias especulativas

Sob a hipótese da redução – ou distorção – da dimensão estética dos edifícios aos princípios abstrato-conceituais adotados pelos arquitetos para justificar suas respostas formais à construção, Lukács recorre à análise de Sedlmayr (1955) acerca da geometria como fundamento à determinação do reflexo estético arquitetônico. Diz Lukács: “Sedlmayr chamou corretamente a atenção para o fato de que essa teoria [geometrismo] aparece já na época da Revolução Francesa como o princípio de que a arquitetura tem que regenerar-se por meio da geometria. (LUKÁCS, 1966d, p. 138).

O movimento Moderno, em especial a figura de Le Corbusier⁹⁴, adota esse princípio para a fundamentação das suas soluções formais e defende que

⁹⁴ Le Corbusier é o pseudônimo do arquiteto Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965).

a arquitetura deve orientar-se pelos princípios geométricos puros; as “formas primárias⁹⁵”. Segundo Corbusier:

Nossos olhos são feitos para ver as formas sob a luz. As formas primárias são as formas belas porque se leem claramente. Os arquitetos de hoje não realizam mais formas simples. (...) A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas; os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; suas imagens nos são nítidas e tangíveis, sem ambiguidades. É por isso que são belas formas, as mais belas formas. Todo mundo está de acordo com isso, a criança, o selvagem e o metafísico. É a própria condição das artes plásticas. (CORBUSIER, 2000, p. 11-2).

Segundo esse entendimento, princípios abstratos formulados *a priori* a qualquer análise e compreensão de determinada sociabilidade são admitidos como os fundamentos à concepção formal das edificações. A investigação social e o sentido humano a ser consubstanciado em forma arquitetônica é ignorado por completo e substituído por uma teoria especulativa que busca justificar a concepção formal da construção por imposições teóricas transcendentais ao próprio objeto que determinam.

Nesse caso específico, tais teorias concebidas por imposições externas – abstratas, transcendentais, especulativas – se traduzem sob “formas puras” sob as quais, supostamente, os homens se alinhariam a uma construção correta e ideal. Em consonância as determinações consideradas ideais e perfeitas dessas formas – o quadrado, o círculo, a esfera etc. – o homem alcançaria sua dimensão mais espiritualizada traduzida em matéria pelo objeto arquitetônico. Nesse sentido diz Lukács: “Sedlmayr põe em correto paralelismo a isso a frase de Le Corbusier, segundo a qual, “O homem em liberdade se inclina à geometria pura.” (Sedlmayr, *apud* Lukács, 1966d, p. 138).

Consequentemente, a resposta visual dos edifícios se inclina a essas determinações externas e, independentemente da sociedade que vá vivenciar determinado espaço ou aos recursos técnicos disponíveis à época, a arquitetura se manifesta objetivamente partindo de concepções formais estabelecidas *a priori*. Sob essa condição abstrata de pensamento arquitetônico, sua dimensão

⁹⁵ A defesa da sua concepção formal fundamentada em formas primárias permeia o texto do seu livro *Por uma arquitetura*. Para tanto ver (CORBUSIER, 2000).

“estética” se identifica imediatamente com o produto final resultante da sua geometria.

Vale considerar que o pressuposto “puro” das formas arquitetônicas é de extrema pertinência ao momento histórico coincidente ao Modernismo quando a exaltação da produção em massa de mercadorias, sejam elas das mais diversas naturezas, traduz uma sociedade que vê na indústria e na produção em série seu horizonte. Dada a natureza afirmativa da sua mimese, a arquitetura reflete esse momento histórico e traduz sob os pressupostos históricos do Modernismo suas construções. Considerando o exemplo específico das residências diz Corbusier:

Uma grande época começa. Um espírito novo existe. A indústria, exuberante como um rio que rola para seu destino, nos traz os novos instrumentos adaptados a esta época nova animada de espírito novo. A lei de economia gere imperativamente nossos atos e nossos pensamentos. O problema da casa é um problema de época. O equilíbrio das sociedades hoje depende dele. A arquitetura tem como primeiro dever, em uma época de renovação, operar a revisão dos valores, a revisão dos elementos construtivos da casa. A série está baseada sobre a análise e a experimentação. A grande indústria deve se ocupar da construção e estabelecer em série os elementos da casa. É preciso criar o estado de espírito da série. O estado de espírito de construir casas em série. O estado de espírito de residir em casas em série. O estado de espírito de conceber casas em série. Se arrancarmos do coração e do espírito os conceitos imóveis da casa e se encararmos a questão, de um ponto de vista crítico e objetivo, chegaremos à casa-instrumento, casa em série, sadia (e moralmente também) e bela pela estética dos instrumentos de trabalho que acompanham nossa existência. (CORBUSIER, 2000, p. 159).

Ainda que restrita nesse caso específico a temática das residências, as palavras de Le Corbusier refletem a atmosfera de um tempo em alinhamento ao seu pensamento arquitetônico.

As “máquinas de morar⁹⁶”, tal como se referia Le Corbusier às casas produzidas em série, traduzem o pensamento industrial transportado a produção de moradias que deviam atender, segundo ele, ao homem moderno em sua função, praticidade e reprodutibilidade industriais.

A *Villa Savoye* (1928-1929) de Le Corbusier, juntamente a residência

⁹⁶ Le Corbusier dedica um capítulo específico ao tema no seu livro *Por uma arquitetura*. Para tanto ver (CORBUSIER, 2000, p. 159).

Farnsworth (1945-1951) de Mies van der Rohe e a *Fallingwater House* (1934-1936) de Frank Lloyd Wright – de diferentes tendências estilísticas desse período –, pode ser considerada um dos paradigmas da arquitetura Moderna do séc. XX.

Nessa construção, a *Villa Savoye*, está concretizada em matéria as ideias de Corbusier em alinhamento a uma *Nova Arquitetura*⁹⁷ para um novo século e um novo homem, marcados pela razão e pela produção industrial.

Figura 37 – *Villa Savoye*.



Fonte: (GÖSSEL; LEUTHÄUSER, 2001, p. 172)

Concebida segundo os princípios formais de uma “geometria pura”, as formas primárias são evidentes na construção. A edificação composta em essência por formas básicas como o cilindro, o cubo, o prisma reto de base quadrada e/ou retangular, expressa os princípios formais construtivos do arquiteto àquela época⁹⁸, bem como favorece a tradução em objeto arquitetônico

⁹⁷ *Nova Arquitetura* é o termo utilizado para designar um conjunto de pensamentos que orientava a produção arquitetônica do séc. XX na Europa. Podemos considerar Le Corbusier como um de seus expoentes.

⁹⁸ Nos referimos especificamente aos projetos de Corbusier da primeira metade do séc. XX, pois

do pensamento econômico presente na medida em que a forma dos elementos compositivos, assim como a forma da própria edificação, favorece a execução padronizada na sua produção.

Luta-se contra o acaso, contra a desordem, contra o desleixo, contra a preguiça que traz a morte; aspira-se à ordem, e a ordem é atingida pelo recurso às bases determinantes de nosso espírito: a geometria. Em meio à confusão, aparecem cristalizações puras, formas reconfortantes, tranquilizadoras e que dão à beleza o suporte indispensável. Nesse momento as pessoas refletiram, empregaram os meios humanos e fizeram obra humana⁹⁹. (CORBUSIER, 1992, p.85).

Tão especulativos quanto os princípios geométricos estabelecidos à concepção formal dos edifícios, segundo o pensamento de Le Corbusier, a arquitetura também deveria seguir um protocolo projetual, não menos abstrato, à sua correta reprodução serial; protocolo esse traduzido nos *Cinco Pontos da Nova Arquitetura*¹⁰⁰ prescrito por ele e adotado pelos arquitetos que se pretendiam Modernistas.

A *Villa Savoye* e a *Villa Stein* (1926-1928), também de Corbusier, podem ser consideradas as construções onde se manifestam paradigmaticamente esses cinco pontos determinados pelo arquiteto à autêntica obra modernista.

em sua segunda metade devemos levar em conta os edifícios da *Unidade de Habitação* de 1952 na França, o *Palácio da Assembleia* de 1953 em Chandigarh na Índia e a Igreja de *Notre Dame du Haut* de 1955 em Ronchamp na França como exemplares do que é conhecido como proto-brutalismo.

⁹⁹ Não ignoramos que tal citação refere-se ao seu pensamento sobre o urbanismo. Entretanto, salvo melhor juízo, podemos adotar a citação ao seu pensamento arquitetônico.

¹⁰⁰ Os *Cinco Pontos da Nova Arquitetura* foram inicialmente reunidos e publicados na revista *L'Esprit Nouveau* de editoria de Le Corbusier em parceria com outros artistas. Esses pontos são amplamente difundidos e discutidos em livros sobre história e teoria da arquitetura. Material específico ao tema e ao período em questão podemos encontrar nos livros *História crítica da arquitetura moderna*. (FRAMPTON, 2008), *História da arquitetura moderna* (BENEVOLO, 2016), *A linguagem moderna da arquitetura: guia ao código anticlássico* (ZEVI, 1997), *Bauhaus: novarquitetura* (1997), *Por uma arquitetura* (CORBUSIER, 2000), dentre outros.

Figura 38 – Villa Stein.



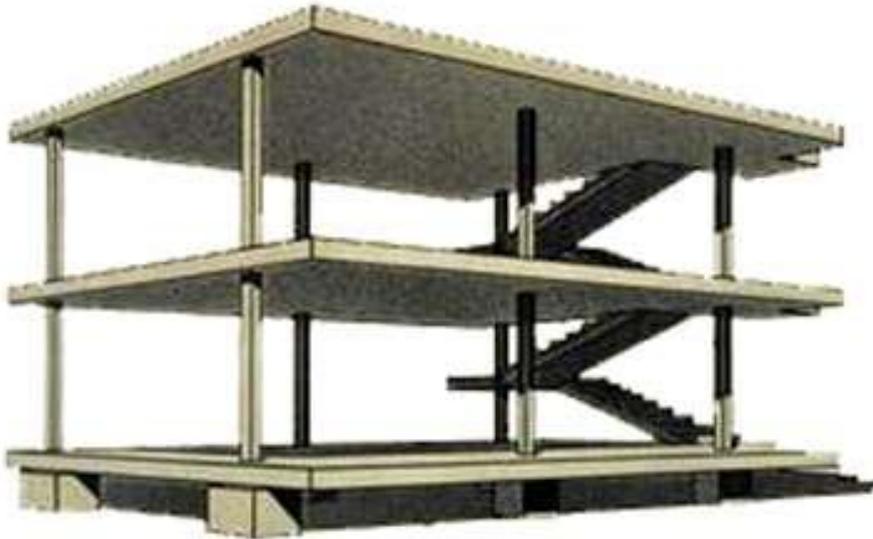
Fonte: (ZEVI, 2009, p.14)

Fruto dos estudos iniciais de Le Corbusier, os *Cinco Pontos da Nova Arquitetura*, reunidos e publicados pela revista francesa *L'Esprit Nouveau*¹⁰¹ podem ser considerados a diretriz projetual a ser seguida pelo arquiteto moderno que pretende alinhamento teórico a esse movimento. Definem-se por:

(1) Planta livre: o conceito da planta livre surge a partir da possibilidade de se posicionar livremente as paredes internas dos ambientes, definindo espaços independentes da estrutura das edificações posto que essa estrutura se encarrega de sustentar as cargas e “eliminar” o jogo de forças físicas antes distribuídas pelos elementos da construção. O protótipo *Dom-ino* de Corbusier expressa esse conceito a partir do sistema estrutural que torna independente as possibilidades de divisão interna dos ambientes.

¹⁰¹ *L'Esprit Nouveau* foi uma revista publicada entre os anos 1920-1925 editada pelo pintor francês Amédée Ozenfant, pelo poeta belga Paul Dermée e pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier com a intenção de repensar a arte e a arquitetura do período Moderno e expor as ideias estéticas alinhadas às determinações econômicas e industriais da época.

Figura 39 – *Dom-ino House*.



Fonte: (COHEN, 2010, p.09)

(2) Fachada livre: assim como a planta livre, a fachada livre surge como resultante da autonomia estrutural da construção. A partir de um sistema estrutural que se encarrega de suportar as cargas e as tensões, as formas construtivas podem assumir diversas possibilidades nas suas fachadas, bem como as aberturas da edificação – iluminação e/ou ventilação – passam a poder operar livremente frente a sua estrutura. A *Catedral de Brasília* de Niemeyer pode ilustrar esse conceito.

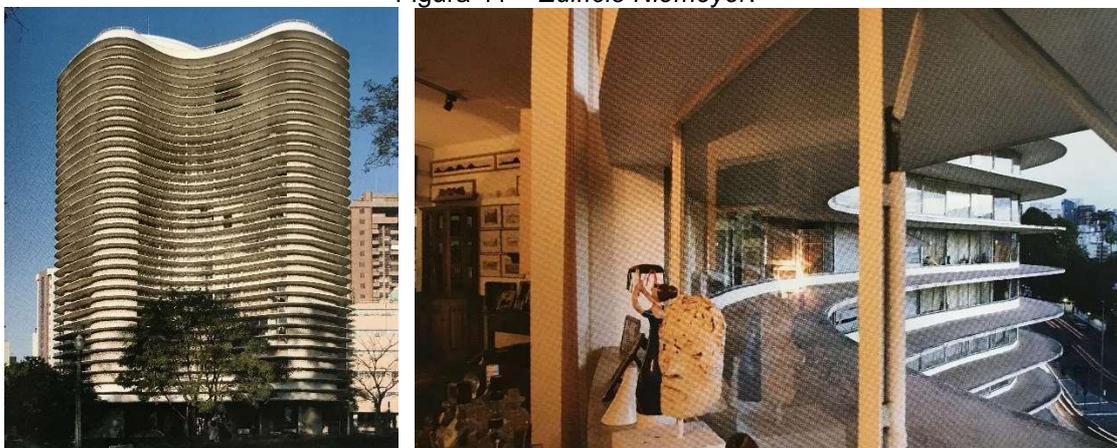
Figura 40 – *Catedral de Brasília*.



Fonte: (WISNIK, 2011, p. 04-05)

(3) Janela em fita: a janela em fita surge como elemento construtivo possibilitado a partir do conceito anterior da fachada livre, que por sua vez, se apoia no conceito de planta livre e da sua autonomia estrutural. Assim como as paredes dos ambientes podem se posicionar livremente e definir espaços independentes da estrutura no caso da planta livre, as aberturas da edificação ao exterior podem se comportar de maneira análoga e se orientar em função das necessidades climáticas ou das intenções do arquiteto. O *Edifício Niemeyer* em Belo Horizonte apresenta, de maneira evidente, as janelas-fita em suas fachadas.

Figura 41 – *Edifício Niemeyer*.



Fonte: (WISNIK, 2011, p. 34-5)

(4) Construção sobre pilotis: Também como desdobramento de determinações estruturais, a construção sobre pilotis pretende possibilitar aos pedestres a passagem livre e sem obstáculos no pavimento térreo do edifício. Um sistema de pilares substitui as vedações nesse pavimento e sustenta a construção acima do nível do solo. Segundo Corbusier, o edifício sobre pilotis permite uma visão ampla ao pedestre e maior espaço físico disponível aos usuários da construção. O *Palácio Capanema* de Lúcio Costa¹⁰² localizado na cidade do Rio de Janeiro pode ser exemplo de uma edificação projetada sobre o conceito de pilotis.

¹⁰² Vale considerar que o *Edifício Capanema* contou com uma equipe de projeto. Além de Lúcio Costa, fizeram parte da concepção desse edifício os arquitetos Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Ernâni Vasconcelos, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer e o paisagista Roberto Burle Marx; além da consultoria dispensada à edificação de Le Corbusier.

Figura 42 – *Palácio Capanema*.



Fonte: (Arquivo pessoal)

(5) Terraço Jardim: o conceito de terraço jardim surge com a pretensão de recuperar na cobertura do edifício o espaço projetado por ele no solo. Tal espaço, segundo Corbusier, para além de responder a questões técnicas relacionadas às condições climáticas, deve servir como um espaço de convivência e contemplação. O *Palácio do Itamaraty* de Niemeyer em Brasília pode ilustrar esse conceito.

Figura 43 – *Palácio do Itamaraty*.



Fonte: (Arquivo pessoal)

Vale a ressalva que não questionamos a validade ou problematizamos as respostas funcionais alcançadas a partir das técnicas construtivas empregadas nos edifícios modernistas. Avanços no campo da engenharia são evidentes nesse período e podem ver-se traduzidos nos projetos e nas construções dos arquitetos modernos. A problemática levantada por nós refere-se “tão somente” à atribuição da dimensão estética do edifício à impositiva adoção protocolar de formas puras às construções e/ou à imposição de protocolos projetuais à objetivação material dessas formas sob princípios tomados *a priori*; ambos ignorantes das determinações sociais que deveriam orientar a forma evocativa arquitetônica.

Evidencia-se a partir do exemplo modernista – especificamente sob as ideias corbusianas – que, assim como a determinação da forma se fundamenta em uma abstração com vistas à composição visual do edifício, as diretrizes projetuais com vistas a objetivação dessas formas recaem sobre novas abstrações.

Tanto os protocolos construtivos idealizados por Corbusier na figura dos seus *Cinco Pontos da Nova Arquitetura*, quanto sua teoria especulativa na figura dos princípios geométricos “puros” que deveriam nortear as escolhas formais do objeto arquitetônico, apesar de surgirem como crítica à arquitetura anterior do séc. XIX e suposto fundamento a uma arquitetura futura, de fato, em nada contribuem esteticamente à ideação de um espaço propriamente humano, recaindo, ainda que sob pressupostos divergentes aos do séc. XIX criticado por ele, em equivalente equívoco conceitual do espaço estético arquitetônico na medida que ignoram, ou equivocam-se, no entendimento do princípio antropomorfizador do espaço estético arquitetônico em essência.

4.2.2 Simbolismos, metáforas e analogias

Sob a hipótese da redução – ou distorção – da dimensão estética dos edifícios a simbolismos, metáforas e analogias elaboradas pelos arquitetos para justificar suas respostas formais à construção, Lukács demonstra em sua *Estética* que orientações dessa ordem, com pretensão à determinar a dimensão da

arquitetura enquanto arte, podem ser observadas nas formulações de Schelling quando do paralelismo estabelecido por ele entre a música e a arquitetura.

é muito compreensível – ainda que objetivamente insustentável, como se mostrará em seguida – que a estética especulativa tenha acentuado tanto o paralelismo entre a música e a arquitetura. A formulação mais influente desse ponto de vista se encontra em Schelling; suas influências idealistas podem ser observadas em Goethe, e as vezes até em Hegel. (...) A comunidade com a música se deduz de sua essência “inorgânica”; desse modo a arquitetura se concebe como uma “música coagulada”. E do mesmo modo que essa frase não é mais que uma aguda percepção, assim também suas concreções são meras metáforas (nem sequer analogias), por exemplo: colunas dóricas – ritmo, colunas jônicas – harmonia, colunas coríntias – melodia. Uma crítica dessas comparações sem base é de todo desnecessária. (LUKÁCS, 1966d, p. 82-3).

Na abordagem da transformação das categorias estéticas¹⁰³ mencionamos a diferença específica do meio homogêneo da arquitetura frente ao meio homogêneo musical, abordando as categorias dimensionais do espaço-tempo reais tal como se apresentam no interior do complexo categorial arquitetônico frente as categorias do quase-espaço e quase-tempo presentes na música – assim como nas demais artes – e as incoerentes comparações entre formas peculiares de manifestação do estético.

Demonstramos em um segundo momento, a partir da diferença específica do espaço em realidade que se impõe ao complexo da arquitetura, que o reflexo estético da sua unidade formal se manifesta a partir dos resultados concretos do seu reflexo desantropomorfizado e que suas determinações estéticas devem se manifestar a partir da consubstancialização, realizada em forma material, de um sentido social construído coletiva e historicamente pelos homens subsumido às respostas científico-tecnológicas possíveis em determinado período; fazendo assim, com que fique excluída da unidade formal arquitetônica quaisquer pretensões pessoais – subjetivistas –, a exemplo das imaginadas correspondências entre ritmo, harmonia e melodia nas colunas gregas de ordem dórica, jônica e coríntia supracitadas, ou determinações de

¹⁰³ Tal tema foi desenvolvido na *Primeira Parte* dessa tese quando abordamos as questões preliminares ao entendimento da arte. Para tanto ver o subitem *A transformação das categorias estéticas* presente no Capítulo 1 de título *Elementos gerais do sistema de mediações categoriais do estético como pressuposto ao entendimento da peculiaridade da arquitetura*.

outras naturezas como simbolismos, analogias e metáforas como justificativas à orientação da forma em arquitetura.

Entretanto, a “linguagem arquitetônica” contemporânea e o discurso acadêmico predominante na atualidade têm, por vezes, fundamentado seus pressupostos formais nos simbolismos, analogias e metáforas imaginadas pelos arquitetos que se supõem traduzidas em forma material e admitidas como razões determinantes da dimensão estética do espaço arquitetônico.

Exemplos de arquitetos contemporâneos que pretendem correspondência formal entre sua “linguagem” – os simbolismos, analogias e as metáforas – e o conteúdo estético arquitetônico não são raros. Como demonstração do que afirmamos enquanto um enunciado, tomemos, inicialmente, o arquiteto Daniel Libeskind e seu projeto do *Museu Judaico de Berlim*.

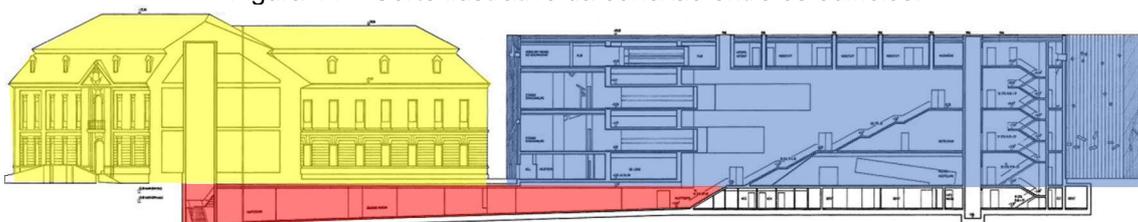
Nascido em 1946, Daniel Libeskind é um arquiteto polonês que se naturalizou americano em 1965. Considerado representante do desconstrutivismo¹⁰⁴, o projeto que o destacou no campo da arquitetura foi o *Museu Judaico de Berlim* construído entre 1993 e 1998 e inaugurado no ano de 2001.

O edifício de Libeskind foi projetado como anexo à construção

¹⁰⁴ Desconstrutivismo é um “estilo arquitetônico” de origem no movimento Pós-Moderno dos Estados Unidos nos anos 1980. Possui fundamentos no pensamento de Jacques Derrida e base no movimento literário denominado desconstrução. Podemos apresentar como arquitetos que se destacam nesse campo os já mencionados Daniel Libeskind e Frank Gehry, bem como Peter Eisenman, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Thom Mayne – escritório Morphosis –, dentre outros. Segundo Jonathan Glancey: “Desconstrutivismo é o nome para um movimento arquitetônico inspirado pela noção de desconstrução do filósofo francês Jacques Derrida (nascido em 1930). Com isso ele queria dizer que o significado de um texto (ensaio, romance, artigo de jornal) é resultado da diferença entre as palavras usadas e não de sua referência às coisas que representam. Em outras palavras, os diferentes sentidos de um texto podem ser descobertos quando se desmonta a estrutura da linguagem em que está escrito. Nos EUA da década de 1980, esse sistema filosófico foi traduzido em edifícios projetados sob o rótulo de desconstrutivismo. Muitos arquitetos começaram a desmontar e remontar edifícios convencionais para imbuí-los de novo significado ou simplesmente para seguir uma nova e empolgante moda. Naturalmente não partiram em pedaços estruturas existentes, mas projetaram edifícios desconstruídos na prancheta ou no computador; estes às vezes pareciam incompletos e às vezes altamente distorcidos. Nos melhores casos, nas mãos de grandes arquitetos, tais edifícios tornaram-se jogos altamente refinados, experimentos corajosos e até mesmo eletrizantes experiências; nos piores, foram projetos de baixo nível, vítimas da moda e um tanto maçantes.” (GLANCEY, 2001, p. 220).

original barroca datada de 1735 conhecida por *Kollegienhaus* que abrigava inicialmente os serviços administrativos do Reino da Prússia e hoje serve de acesso ao *Museu Judaico de Berlim*. Os edifícios se interligam por um escuro túnel subterrâneo a 12 metros abaixo da terra que se pretende símbolo da tentativa de ocultar a história judaica.

Figura 44 – Corte ilustrativo da conexão entre os edifícios.



Em amarelo: Edifício Barroco.

Em azul: *Museu Judaico de Berlim*.

Em vermelho: Conexão subterrânea entre os edifícios.

Fonte: (Adaptado de <https://libeskind.com/>). Acesso em 15.11.2022

Embora não nos caiba juízo de valor acerca da pertinência ou da correspondência entre as elaborações conceituais do arquiteto e as respostas formais apresentadas no *Museu Judaico de Berlim*, segundo Libeskind a concepção do seu projeto se orienta por simbolismos e analogias das mais diversas ao evento que se reivindica representativo. O edifício pretende, mediante a sua forma construtiva e seus elementos arquitetônicos, despertar os sentimentos dos visitantes e associá-los à perseguição imposta aos judeus na Alemanha de uma maneira geral, bem como durante a Segunda Guerra e ao holocausto.

As analogias entre a construção e o período histórico que se pretende traduzido são visíveis a partir da implantação em zigue-zague do edifício no terreno que pretende simbolizar, nos mais de 150 metros lineares construtivos do museu, a vida a esmo e a perseguição realizada aos judeus na Alemanha.

Figura 45 – Vista aérea do Museu Judaico de Berlim.

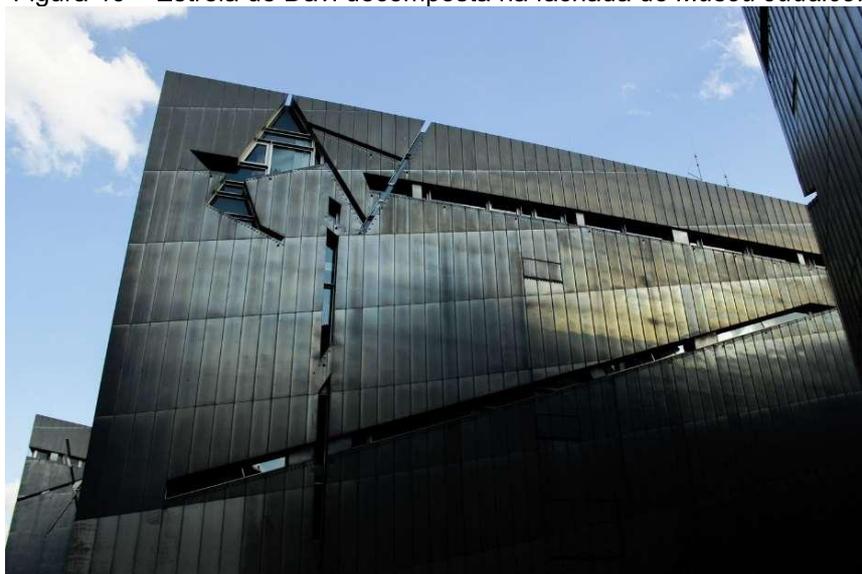


Fonte: (LIBESKIND, 2008, p.64-5)

As analogias associadas ao museu não cessam em sua implantação. Tanto seus materiais de revestimento, ora opacos ora reflexivos, quanto as suas aberturas carregadas de ângulos e rupturas são também, segundo Libeskind, representativos dos sentimentos dos judeus e se pretendem representados a partir da resposta formal alcançada pela fachada do edifício. Segundo o arquiteto, a Estrela de Davi¹⁰⁵, símbolo caro ao povo judeu e representativo da sua cultura, aparece decomposta nas janelas do museu como símbolo da fragmentação e das cicatrizes deixadas na cultura judaica.

¹⁰⁵ A Estrela de Davi é um símbolo amplamente reconhecido no contexto do judaísmo e adotado em várias culturas e contextos como um símbolo de identidade judaica. Sua forma consiste em dois triângulos equiláteros sobrepostos, espelhados e deslocados verticalmente um em relação ao outro, formando uma estrela de seis pontas. Sua origem histórica e significado simbólico são temas de debate entre estudiosos e historiadores. Enquanto alguns apontam para suas raízes antigas e sua associação com o Rei Davi do Antigo Testamento, outros destacam sua popularização e uso como emblema judaico em períodos posteriores da história. Esta nota de rodapé não busca esgotar ou aprofundar a discussão sobre a Estrela de Davi, mas sim fornecer uma descrição sumária ao entendimento da sua simbologia e da sua forma.

Figura 46 – Estrela de Davi decomposta na fachada do *Museu Judaico*.



Fonte: (<https://libeskind.com/>). Acesso em 18.11.2022

Outra interpretação referente as aberturas do edifício remete aos estreitos espaços entre as madeiras dos vagões utilizados para o transporte dos judeus com destino aos campos de concentração quando só podiam visualizar o caminho que estavam percorrendo por pequenas frestas entre as tábuas de madeira que cercavam os prisioneiros transportados.

Figura 47 – Vagão de trem que transportava prisioneiros judeus.



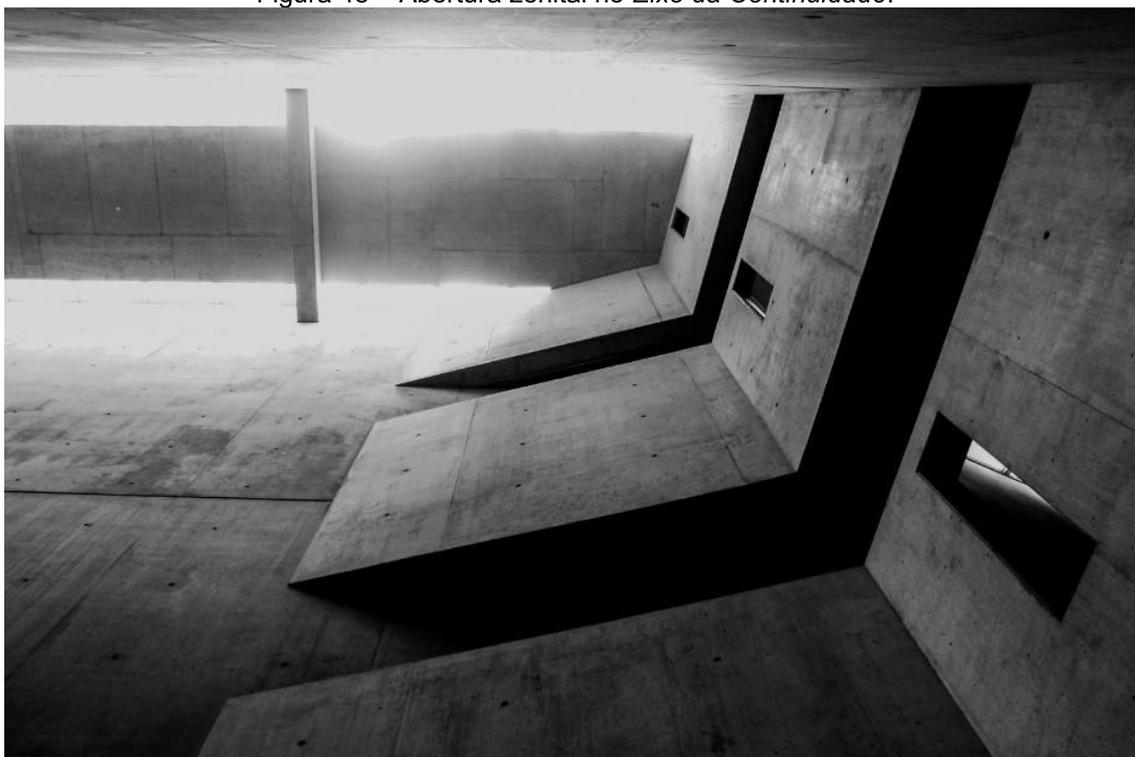
Fonte: (https://pt.wikipedia.org/wiki/Ferrovias_do_Holocausto). Acesso em 25.11.2022

Seja em referência à decomposição da Estrela de Davi, seja em analogia às frestas entre as madeiras dos vagões ferroviários que transportavam

os judeus aos campos de extermínio, o que de fato se evidencia é o simbolismo utilizado como fundamento conceitual à construção das aberturas do edifício que implica, formalmente, em estreitas janelas em fita que controlam a iluminação interna e criam espaços sombrios em referência às adversidades vividas pelo povo judeu, frente a outros ambientes claros promovidos por grandes aberturas que, por sua vez, simbolizam a esperança daquele povo.

Na imagem abaixo podemos observar junto ao último pavimento do museu uma dessas grandes aberturas zenitais que demarca o *Eixo da Continuidade* e permite a entrada de generosa luminosidade em contraposição às pequenas aberturas retangulares que impedem a passagem da luz natural aos ambientes internos do museu segundo as pretensões de iluminação de determinados espaços.

Figura 48 – Abertura zenital no *Eixo da Continuidade*.

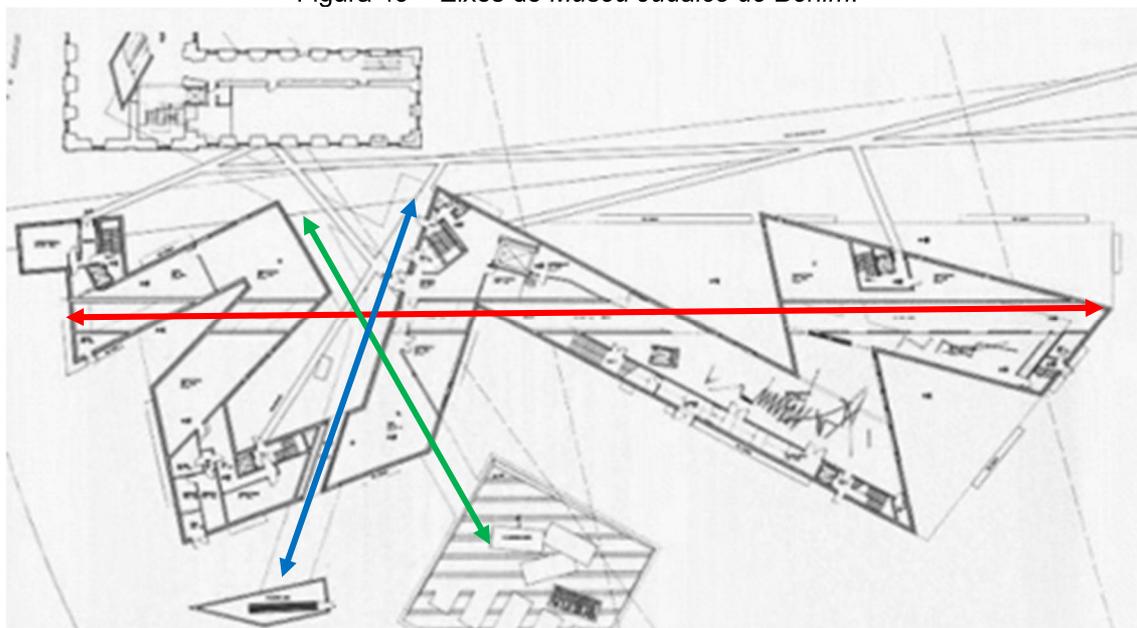


Fonte: (<https://libeskind.com/>). Acesso em 18.11.2022

As traduções de simbologias em formas arquitetônicas se estendem aos percursos criados à visita do museu. Segundo Libeskind, as experiências da comunidade judaica alemã podem ser traduzidas em três atos; o “exílio”, a “morte” e a “continuidade” representados formalmente por três eixos principais

que se interceptam no edifício e conduzem o visitante a experiências análogas ao sentido de cada um desses caminhos. São eles, respectivamente: *Eixo do Exílio*, *Eixo da Morte* e *Eixo da Continuidade*.

Figura 49 – Eixos do *Museu Judaico de Berlim*.



Eixo verde: *Eixo do Exílio*

Eixo azul: *Eixo da Morte*

Eixo vermelho: *Eixo da Continuidade*

Fonte: (Adaptado de LIBESKIND, 2008, p.62)

Segundo o arquiteto, o primeiro eixo, destacado em verde, representa a imigração do povo judeu e leva ao *Jardim do Exílio* na parte externa da construção. Segundo ele, nesse espaço a liberdade está representada pois o visitante pode vislumbrar o céu. Entretanto, cercada por muros, essa pretendida liberdade apresenta-se limitada, pois não se trata de uma liberdade escolhida pelo povo judeu, mas por uma conseqüente imposição do exílio e da diáspora daquele povo.

Esse jardim é composto por arbustos que não tocam o solo – simbolizando o desenraizamento do povo judeu e seu exílio – plantados sobre 49 colunas de concreto (7x7), formando um espaço ortogonal sobre um piso inclinado em 10° em ambos os eixos do plano horizontal – frente-trás e direita-esquerda – criando, intencionalmente, a sensação de desequilíbrio ao visitante. O jardim ainda é cercado por um fosso que impede, para além dos muros que o cercam, a “fuga” dos visitantes do museu em analogia à impossibilidade de

escolha dos judeus de seguir seu próprio destino, sendo a única possibilidade concedida ao visitante o retorno à sua posição inicial; o retorno pelo mesmo eixo que o conduziu até ali; o Eixo do Exílio.

Figura 50 – *Jardim do Exílio*.



Fonte: (<https://libeskind.com/>). Acesso em 21.11.2022

O segundo eixo, destacado em azul, representa a morte e leva à *Torre do Holocausto* ao final de um corredor subterrâneo sem saída. Ao final desse “corredor da morte”, há uma pesada porta escura que dispara um jato de ar frio ao abri-la. Muitas vezes comparada a uma câmara de gás pelos visitantes, a edificação construída em concreto é um espaço vazio que possui 24 metros de altura iluminada por uma pequena fresta no topo que permite a entrada da luz natural nesse ambiente. Intencionalmente projetada por Libeskind, o inóspito espaço da torre sugere a evocação de sentimentos angustiantes, de isolamento e de abandono àquele que a visita.

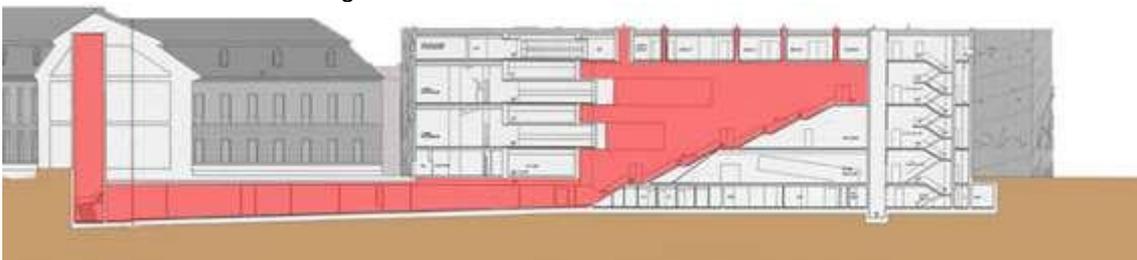
Figura 51 – Torre do Holocausto.



Fonte: (<https://libeskind.com/>). Acesso em 21.11.2022

O terceiro eixo, destacado em vermelho, é o *Eixo da Continuidade* e representa a vida. Esse eixo é o mais longo do museu e conduz o visitante aos três níveis de exposição por meio de uma grande escadaria com vigas em concreto aparente. A analogia entre a esperança do povo judeu e a continuidade da vida sugerida por esse eixo de visitação incita o percurso pelas salas de exposição sugerindo ao visitante conhecer as dependências do edifício e a história daquele povo ali retratada; seja por meio das obras de arte e dos objetos expostos, seja pela experiência sensorial evocada pelo próprio edifício.

Figura 52– *Eixo da Continuidade* em corte.



Eixo vermelho: *Eixo da Continuidade*

Fonte: (Adaptado de <https://libeskind.com/>). Acesso em 21.11.2022

Na imagem seguinte podemos observar a escadaria que conduz o visitante às salas expositivas do museu através do *Eixo da Continuidade*:

Figura 53 – Escadaria presente no *Eixo da Continuidade*.



Fonte: (LIBESKIND, 2008, p.81)

A lista de simbolismos e analogias conceituais pretendidas como forma arquitetônica ainda podem se estender aos cinco espaços vazios intencionalmente projetados pelo arquiteto com a pretensão de expor “o nada”; espaços vazios representativos do hiato existencial daquele povo e da sua cultura durante certo período da história. Dois deles são acessíveis ao público, sendo o primeiro a *Torre do Holocausto* já mencionada, e o segundo o *Memory Void – Vazio da Memória* – onde estão posicionados no seu piso dez mil faces cortadas em aço por sobre as quais os visitantes podem caminhar e ouvir os sons produzidos pelo metal em choque um contra o outro.

Figura 54 – *Vazio da Memória (Memory Void)* à esquerda e à direita, em destaque, as faces de metal dispensadas no solo.



Fonte: (<https://libeskind.com/>). Acesso em 21.11.2022

Essas faces recortadas em metal representam rostos humanos com aberturas correspondentes aos olhos, nariz e boca. São figuras em tamanhos diversos que dão a entender diferentes sexo e idade daqueles ali representados. Os rostos metálicos não se diferenciam substancialmente e simbolizam a indiferença às subjetividades do povo judeu, o anonimato que foi imposto aos prisioneiros do holocausto e a generalidade a que foi submetida sua cultura.

Sem que avancemos nas apresentações das obras expostas tal como a acima mencionada, tampouco na análise do projeto arquitetônico e apresentação da sua carga simbólica transportada ao edifício como portadora da sua suposta dimensão estética, vale destacar como desdobramento dessas analogias que o resultado formal objetivo das construções, orientado segundo interpretações e formulações conceituais particulares dos arquitetos, tem se apresentado como o campo de possibilidades de manifestação dos seus desejos formais traduzidos e reconhecidos como uma “linguagem arquitetônica” particular.

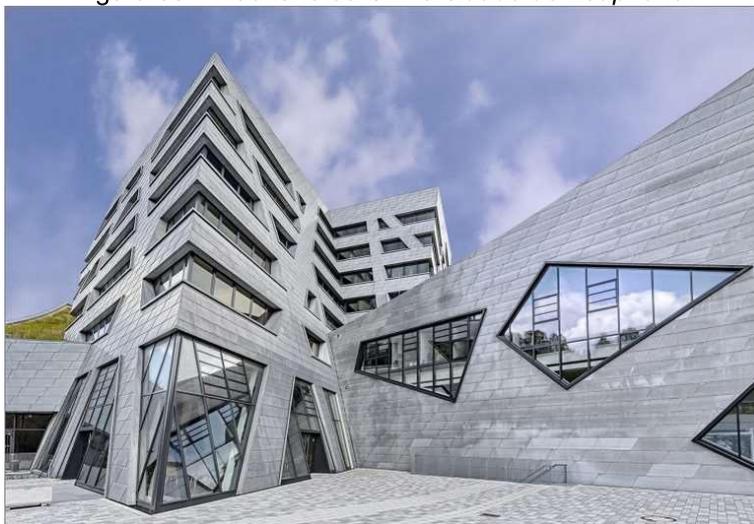
Isento a qualquer juízo de valor aos simbolismos que fundamentam sua relação forma-conteúdo ou ao sucesso da sua dimensão “estética”, o que nos salta aos olhos caso tomemos outros projetos de Libeskind como

comparação é a maneira pela qual o arquiteto em análise, assim como tantos outros, se vale de uma suposta “linguagem formal arquitetônica” escolhida por ele mesmo para enformar – emoldurar – conteúdos diversos em formas equivalentes e construir seu “estilo próprio”. Caso levemos em consideração outros de seus projetos podemos ter uma amostragem para comparação do que afirmamos enquanto um enunciado.

Para a demonstração do que afirmamos, passemos a uma breve exposição visual de outros projetos de Daniel Libeskind. Desconsiderando qualquer apresentação dos supostos fundamentos estéticos ou dos conceitos idealizados para o (1) edifício do *Auditório da Universidade de Leuphana* em Lüneburg na Alemanha; para o (2) edifício *Felix Nussbaum Haus* como extensão do *Museu de História Cultural* de Osnabrück também na Alemanha; para o (3) *Royal Ontario Museum* em Toronto, no Canadá; ou ainda para a casa pré-fabricada (4) *The Villa Libeskind*¹⁰⁶, salvo melhor juízo, a visualidade apresentada como produto final dos projetos se confunde. Vejamos:

Auditório da Universidade de Leuphana:

Figura 55 – Auditório da *Universidade de Leuphana*.



Fonte: (<https://libeskind.com/>). Acesso em 22.11.2022

¹⁰⁶ Vale ressaltar como curiosidade que, segundo o arquiteto, a *Villa Libeskind* de 515m² pode ser enviada e implantada em qualquer país do mundo por valores entre 2,8 e 4,2 milhões de dólares.

Edifício *Felix Nussbaum Haus*:

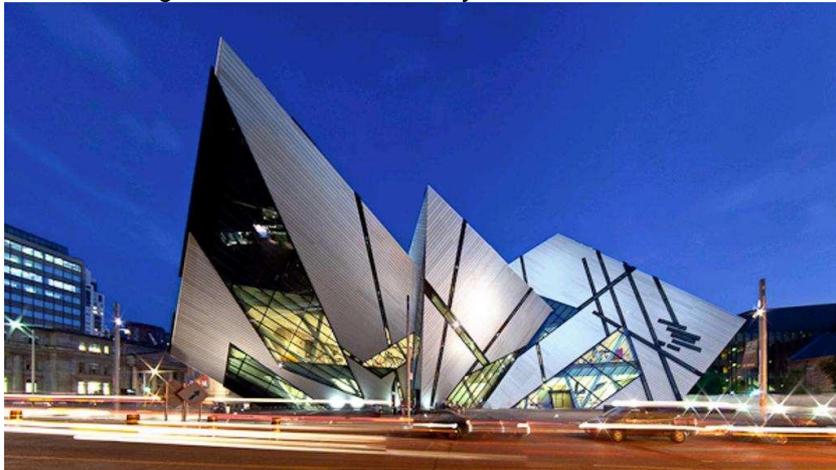
Figura 56 – Edifício *Felix Nussbaum Haus*.



Fonte: (LIBESKIND, 2008, p.84-5,88-9)

Royal Ontario Museum:

Figura 57 – Fachada do *Royal Ontario Museum*.



Fonte: (<https://libeskind.com/>). Acesso em 22.11.2022

The Villa Libeskind:

Figura 58 – Fachada da *Villa Libeskind*.



Fonte: (<https://libeskind.com/>). Acesso em 22.11.2022

Embora em resposta a necessidades programáticas diversas – auditório, museu e residência – que *a limine* suscitam espaços específicos aos seus fins com análoga correspondência em seu resultado concreto-visual, podemos observar nas imagens apresentadas respostas visuais semelhantes entre os diferentes edifícios considerados, muito embora sejam construções destinadas a fins diversos e específicos.

Seja pelo acréscimo ou decréscimo de angulações em sua volumetria,

por alterações nas dimensões das janelas, mudança de revestimentos, ou alteração nas dimensões dos espaços em adequação à necessidade programática de cada edifício em função da sua utilidade, o que nos faz parecer é que por vezes os projetos se confundem.

O resultado aparente nos faz acreditar que, *mutatis mutandis*, as fachadas do *Royal Ontario Museum* poderiam ser substituídas pelas fachadas do *Museu Judaico de Berlim*, bem como a *Villa Libeskind* poderia ser um anexo ao Edifício *Felix Nussbaum Haus*, ou os revestimentos da *Universidade Leuphana*, do *Royal Ontario Museum* ou de qualquer um dos projetos poderia ser alternado indistintamente entre eles sem que com isso comprometesse a espacialidade das construções ou mesmo afetasse significativamente a aparência final de qualquer um dos edifícios considerados.

Nesse sentido, quando tais projetos e seus resultados objetivos são confrontados com o exemplo inicial do *Museu Judaico de Berlim* e toda a sua elaboração conceitual em referência aos judeus e ao holocausto, na medida que as construções apresentadas como comparativo a ele se equivalem formalmente em seu exterior e interior prestando-se a abrigar conteúdos diversos – sejam eles os sentidos sociais inerentes aos museus, auditórios ou residências pressupondo a “mera” adequação de escala do edifício, dimensão dos seus ambientes e adequação ao seu programa de necessidades –, todo o conceito fundamentado *a priori* por mais convincente, bem formulado e quiçá formalizado em determinada construção sob pretensão “estética” – seja ela válida ou não – cai em descrédito na medida que se apresenta formalmente em outras construções de naturezas diversas.

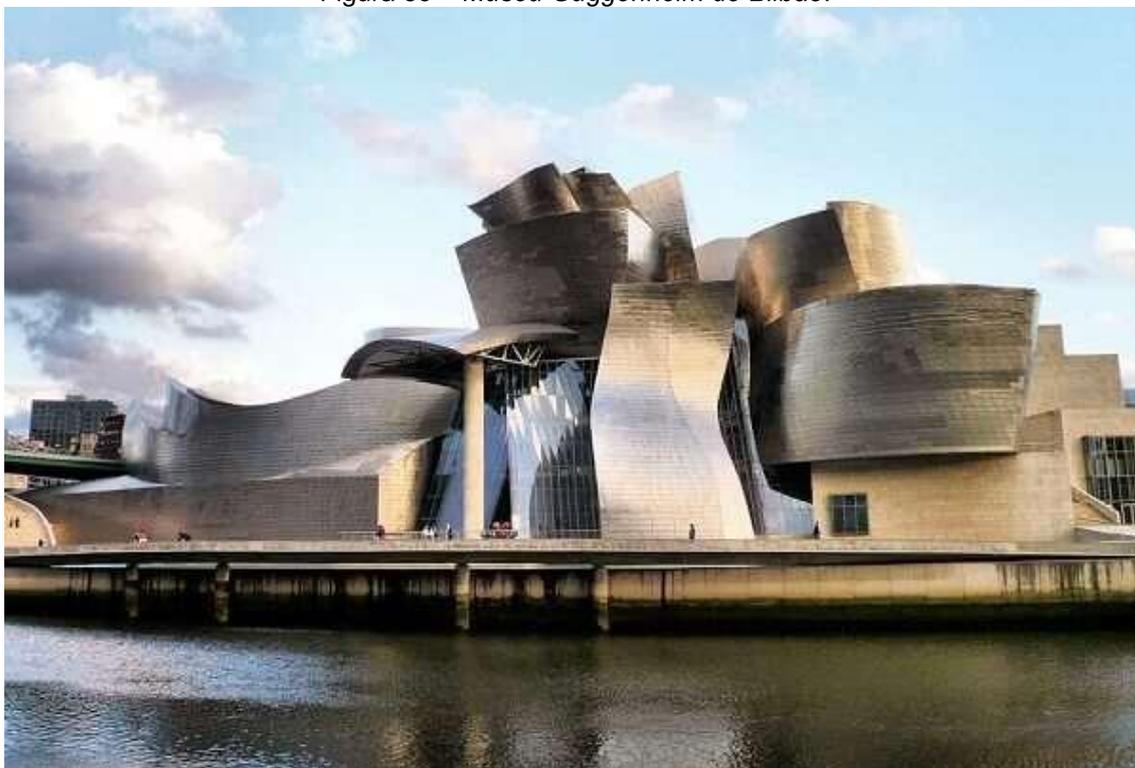
Nesse momento se inverte a relação entre o suposto conceito idealizado e a forma objetiva do edifício na medida que a arquitetura enquanto produto final parece buscar justificativas conceituais à construção da forma como meio de justificar os desejos “estilísticos” do arquiteto que se replicam em edifícios que se prestam a conteúdos diversos.

Outros exemplos poderiam ser considerados onde a forma se torna independente do conteúdo social a ser consubstanciado e passa a traduzir as

pretensões, os desejos e a “linguagem” própria do arquiteto; seu “estilo”. Poderíamos considerar que exemplos evidentes podem ser apresentados nos projetos de Frank O. Gehry.

Frank Gehry é um arquiteto canadense naturalizado americano que pode ser considerado o pioneiro na utilização de recursos computacionais para a elaboração formal dos seus edifícios. Representante do desconstrutivismo, assim como Daniel Libeskind, o projeto que o destacou no cenário arquitetônico mundial foi o edifício do *Museu Guggenheim de Bilbao* construído entre 1992 e 1997.

Figura 59 – *Museu Guggenheim de Bilbao*.



Fonte: (GÖSSEL; LEUTHÄUSER, 2001, p.397)

Novamente não nos interessa aqui, assim como nos projetos de Libeskind, deferir julgamento aos conceitos do arquiteto, ao seu “estilo” ou ao embasamento filosófico adotado para a formalização da sua estrutura. Nossa análise limita-se a confrontar seus projetos e identificar sua semelhança formal em contrapartida a diversidade programática e aos sentidos sociais de cada espaço que, à princípio, deveriam ser contemplados e traduzidos em formas específicas. Na medida que não nos cabe análise dos argumentos que

fundamentam as respostas formais das suas construções, passemos, pois, à comparação de seus projetos sem que contemplemos seus supostos fundamentos estéticos como fizemos pormenorizadamente no caso anterior de Libeskind quando apresentamos as analogias e toda a carga simbólica empregada à concepção projetual do *Museu Judaico de Berlim*.

Embora opere como museu de arte, o que podemos perceber caso comparemos o edifício do *Museu Guggenheim de Bilbao* com outros projetos do mesmo arquiteto é que, independentemente da sua tarefa arquitetônica, sua missão social no mais amplo espectro, os edifícios se equivalem em sua expressão formal e, assim como no *Museu Judaico de Berlim* em relação aos projetos que adotamos como confrontantes – Auditório da *Universidade de Leuphana*, edifício *Felix Nussbaum Haus*, *Royal Ontario Museum*, *The Villa Libeskind* –, novamente com Frank Gehry, nos faz parecer que fachadas poderiam ser intercambiadas entre projetos, revestimentos poderiam ser adotados sem distinção entre os edifícios e implantações poderiam se dar indistintas ao terreno e à sua orientação geográfica. Em suma, as formas operam livremente – na sua conotação mais negativa – e se desassociam tanto das funções abrigadas nos edifícios em seus espaços externos e internos quanto da sua correspondência a qualquer tradução de sentido social estabelecido coletivamente.

Nas imagens seguintes podemos notar que o arquiteto se vale de sua “linguagem” para traduzir suas pretensões formais em edifícios das mais diversas naturezas programáticas. Basta tomarmos alguns exemplos:

Sala de concertos:

Figura 60 – *Walt Disney Concert Hall*.



Fonte: (<https://www.foga.com/>). Acesso em 24.11.2022

Hotel:

Figura 61 – *Hotel Marqués de Riscal*.



Fonte: (<https://www.foga.com/>). Acesso em 24.11.2022

Galeria de Arte:

Figura 62 – *Galeria Alberta.*



Fonte: (<https://www.foga.com/>). Acesso em 24.11.2022

Biblioteca e centro de estudos:

Figura 63 – *Biblioteca Peter B. Lewis da Universidade de Princeton.*



Fonte: (<https://www.foga.com/>). Acesso em 24.11.2022

Na medida que diversidades programáticas resultam em formas equivalentes, as “esculturas arquitetônicas” perdem suas especificidades e o resultado formal que deveria operar em determinação de reflexão entre o conteúdo socialmente determinado – o espaço carregado de sentido social – e a função útil atribuída a determinado edifício, passa a se render aos desejos arquitetônicos dos seus projetistas, seus “estilos particulares” e suas pretensões “estéticas”, sejam elas de quaisquer natureza.

Consequentemente, a forma arquitetônica passa a operar como apelo visual voltado a fundamentos que não se alinham à verdadeira dimensão estética do espaço arquitetônico; fazendo com que, em virtude das competências técnico-construtivas sem dúvida presentes e evidentes nessas construções em função das avançadas tecnologias aplicadas às suas estruturas, se inverta a relação entre técnica e estética ou, de fato, se anule a segunda.

Considerando que as intenções subjetivas dos arquitetos têm na contemporaneidade, de maneira geral, suplantado as determinações que deveriam compor a unidade formal arquitetônica, rompe-se no interior do complexo categorial da arquitetura com a unidade dialética entre forma e conteúdo – a correspondente tradução de um conteúdo específico em uma forma também específica; pressuposto inalienável ao complexo estético – descredenciando, assim, qualquer forma objetiva arquitetônica concebida sob essas condições da sua dimensão enquanto arte.

Para Lukács, a dimensão tida como “estética” tem operado, no máximo, como questão marginal; como subterfúgio à desumanização do espaço limitada a conferir um aspecto, uma aparência “agradável” à construção.

todos os esforços orientados de algum modo a conseguir efeitos artísticos têm que ocupar-se de questões secundárias (cor dos edifícios, suavização da desumanização nas fachadas etc.), limitando-se a produzir algo que ao menos seja agradável. (LUKÁCS, 1966d, p. 140-1).

Segundo seu entendimento, as fachadas das construções – dissociadas à unidade formal arquitetônica – podem ser consideradas o elemento construtivo que apresenta e traduz essa intenção desviante, esse subterfúgio, de maneira imediata e evidente. Concebida desde seu surgimento

enquanto elemento dissociativo da unidade espacial arquitetônica – espaço interno/externo – e mural expositivo que se presta à manifestação de intensões diversas que se dão por entendidas enquanto estéticas em arquitetura, as fachadas têm servido de “elemento pictórico” (Riegl, *apud* Lukács, 1966d, p. 134) autônomo à composição da unidade formal arquitetônica com vistas a compor sua dimensão enquanto arte.

Passemos, pois, a abordagem da fachada e dos princípios decorativos associados a ela como portadores da suposta dimensão estética no interior do complexo categorial arquitetônico na atualidade.

4.2.3 A tendência ornamentística e as fachadas

Sob a hipótese da redução – ou distorção – da dimensão estética dos edifícios a princípios decorativos e ornamentísticos utilizados pelos arquitetos para justificar suas respostas formais à construção, Lukács apresenta em sua *Estética* que as fachadas, como subterfúgios à desumanização do espaço, acabam por operar como elementos autônomos à unidade formal arquitetônica servindo de suporte a essa demanda.

Assim como a forma dos edifícios desvencilha-se do conteúdo com o qual deveria manter uma determinação de reflexão para a conformação da sua unidade, Lukács destaca que no interior do complexo categorial da arquitetura as fachadas dos edifícios, a certa altura, também se desvencilham do que deveria ser entendido enquanto uma unidade arquitetônica e passam a operar como um elemento autônomo, “pictórico”, (Riegl, *apud* Lukács, 1966d, p. 134) que responde a tendências estilísticas e age “livremente” segundo as vontades dos arquitetos ou das tendências de uma época. Em citação ao entendimento de Riegl acerca das fachadas diz Lukács:

A fachada é um muro que nos ilude; ao mesmo tempo que por trás dele há um espaço que se estende em profundidade (...) A fachada remete a algo que não é ao mesmo tempo visível, e ainda menos tangível (...) A fachada é, por sua essência, um “elemento pictórico.” (Riegl, *apud* Lukács, 1966d, p. 134).

Lukács identifica o início do processo de separação da fachada frente

a unidade espacial arquitetônica e sua manifestação enquanto um elemento autônomo a partir das tendências compositivas de conformação do espaço arquitetônico presentes no período Barroco, quando interesses desviados da sua especificidade estética passam a interferir na sua resposta formal e assumir, em separado, os espaços internos e externos do edifício como “cenário e bastidor” (LUKÁCS, 1966d, p. 134). A fachada passa a operar como elemento compositivo independente da unidade formal em que podem ser expressas tendências de qualquer ordem como se arquitetônica fossem.

no período barroco começa a abrir caminho essa dissociação de princípio entre a fachada e o espaço interno, sua nova natureza de cenário ou bastidor, a independentização de suas tendências pictóricas a respeito da intenção arquitetônica do conjunto; e no séc. XIX essas tendências cristalizam em um princípio radicalmente destruidor. (LUKÁCS, 1966d, p. 134).

Com o desprendimento da fachada em relação ao conteúdo formal com o qual deveria se consumir em unidade, desvencilham-se, conseqüentemente, o espaço interno e externo das edificações como elementos que não mais se relacionam intimamente no interior do complexo categorial arquitetônico.

No terreno dos princípios, o mais importante desse fenômeno é que a conexão unitária orgânica entre o espaço interno e externo foi desassociada com o nascimento da fachada, pela concepção que a criou. Como é natural teve que consumir-se um longo processo para que amadurecessem todas as tendências, destruidoras da unidade arquitetônica, que estavam implícitas desde o primeiro momento nessa concepção. (LUKÁCS, 1966d, p. 134).

Segundo Lukács, o entendimento distinto entre os espaços arquitetônicos interno e externo tem seu apogeu no séc. XIX (LUKÁCS, 1966d, p. 134) fundamentado no incremento das forças produtivas subsumidas ao modo de produção capitalista que, norteado a finalidades distintas a qualquer pretensão estética, orientava-se ora limitadamente ao caráter útil das construções – conseqüentemente ao princípio desumanizado de composição do espaço subsumido ao capitalismo (LUKÁCS, 1966d, p. 137) –, ora a princípios meramente decorativos que a partir das novas possibilidades construtivas e novos materiais pretendia a distinção da classe burguesa em relação ao proletariado.

Embora não seja nossa pretensão a recuperação histórica dessa conjectura social específica e seu reflexo na arquitetura, vale mencionar que Lukács refere-se a uma análise de Marx nesse sentido que denuncia o desvio da dimensão estética arquitetônica às pretensões econômico-sociais da burguesia.

Marx expôs com destruidora ironia essas tendências no caso de Napoleão III, e talvez valha também recordar a mistura romântica e patética do progresso econômico capitalista com restos decorativos de anteriores sociedades no caso de personagens como Federico Guillermo IV e, sobretudo, Guillermo II da Alemanha. Mesmo formas mais “distintas” desse compromisso eclético, como o período de Francisco José na Áustria-Hungria ou a era vitoriana na Inglaterra, mostram essencialmente traços sumamente próximos a essas outras cristalizações mais caricaturais. O “historicismo” tão profundamente antiartístico dessa etapa da arquitetura nasce, pois, necessariamente desse solo social. Sua cisão eclética, sua vazia abstração que pretende imitar concreção, expressa muito precisamente o complexo emocional com o qual a classe dominante dessa época afirma a sua própria existência. (LUKÁCS, 1966d, p. 136).

Seja por interesse da distinção entre classes sociais a partir de princípios ornamentísticos, seja em resposta ao incremento das forças produtivas subsumidas ao modo de produção capitalista que sobrevaloriza a dimensão útil da construção em detrimento da sua dimensão verdadeiramente estética, a conformação de espaços internos e externos entendidos como unidades autônomas a partir do surgimento da fachada permite que esse elemento construtivo se preste a tarefas também autônomas e intercambiáveis, ignorando-se as verdadeiras determinações sob as quais deve se fundamentar o espaço estético arquitetônico.

Se faz possível, de fato, aplicar a qualquer espaço interno – até a espaços internos projetados sem intenção arquitetônico-artística – uma fachada qualquer. Assim foi possível aplicar aos grandes edifícios de apartamento, quartos de aluguel das grandes cidades modernas, fachadas góticas, renascentistas ou barrocas, segundo a moda. (LUKÁCS, 1966d, p. 134).

A partir da dissociação entre os espaços internos e externos do edifício que deveriam operar em unidade, a fachada, desde seu surgimento enquanto unidade autônoma, passa a ceder sua “funcionalidade” aos estilos construtivos vigentes de cada período; seja na recuperação romântica de características formais da Antiguidade Clássica grega e romana em edifícios Neoclássicos contemporâneos à Revolução industrial; seja na mescla de

elementos arquitetônicos em uma mesma construção em edifícios Ecléticos; seja nas formas orgânicas e geométricas presentes, respectivamente, nos edifícios do *Art Nouveau* e do *Art Decó*; seja no resgate anacrônico de estilos passados como nos edifícios Pós-Modernos de Robert Venturi, Michael Graves, Charles Moore, Aldo Rossi etc.; ou ainda, na ornamentação de edifícios contemporâneos que contam com a mais alta tecnologia envolvida na sua construção como a estrutura externa do *Centro Aquático de Pequim* e do *Estádio Nacional de Pequim* – ambos componentes do Parque Olímpico das Olimpíadas de 2008 realizadas na China –, assim como na membrana afixada às paredes externas do hotel *Yas Marina* que serve de “fachada-cenário” ao Grande Prêmio de Abu Dhabi de Fórmula 1, sobre a qual lançaremos análise.

A título de ilustração das obras contemporâneas citadas acima, a figura seguinte apresenta o *Centro Aquático Nacional de Pequim* de John Pauline conhecido como “*Cubo d’Água*” e a imagem subsequente o *Estádio Nacional de Pequim* popularmente conhecido como “*Ninho de Pássaro*”, do escritório *Herzog & de Meuron*.

Centro Aquático Nacional de Pequim:

Figura 64 – Fachada do *Centro Aquático Nacional de Pequim*.



Fonte: (ARANTES, 2012, p.103).

Estádio Nacional de Pequim:

Figura 65 – Fachada do *Estádio Nacional de Pequim*.



Fonte: (<https://www.herzogdemeuron.com/>). Acesso em 14.12.2022

Certo de não ser nossa pretensão nesse trabalho o detalhamento e análise dos estilos arquitetônicos das fachadas de diferentes períodos históricos, nos limitaremos à análise de um dos exemplos mencionados como forma de demonstrar a fachada enquanto componente autônomo e suporte a elementos decorativos, tomados na atualidade como se estético fossem.

Ainda que as fachadas dos projetos de Daniel Libeskind e Frank Gehry abordadas em análises anteriores – *Museu Judaico de Berlim* e *Museu Guggenheim de Bilbao* – intencionadas a compor a dimensão estética desses edifícios pudessem nos servir de exemplo ao que pretendemos nesse momento, com vistas a demonstrar o desvio conceitual sob o qual a dimensão estética das construções tem sido concebida na atualidade e a variedade de projetos idealizados sob tais “princípios estéticos”, consideremos o projeto supracitado do hotel *Yas Marina*.

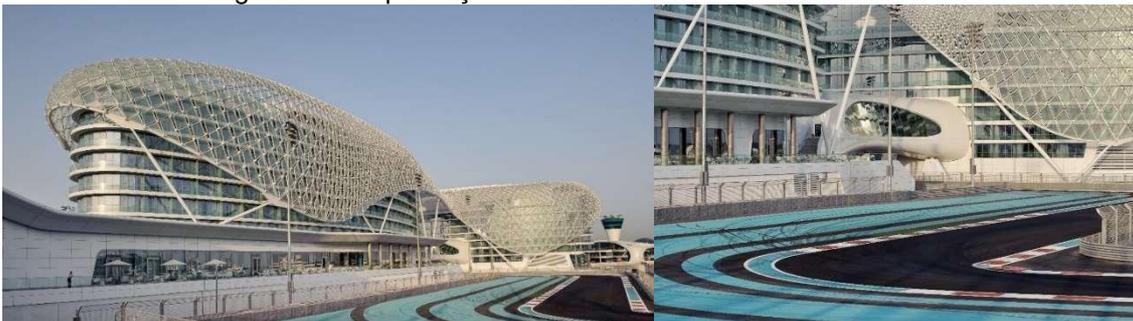
Figura 66 – Vista aérea do hotel Yas Marina.



Fonte: (<https://asymptote.net/>). Acesso em 14.12.2022

Projeto do polêmico e renomado escritório *Asymptote Architecture*, o complexo de 85.000m² abriga em duas torres de forma elíptica os 500 quartos do luxuoso hotel *Yas Marina* que contou com um orçamento de 36 bilhões de dólares para sua execução. Construído nos Emirados Árabes Unidos, o hotel está implantado, literalmente, em meio ao circuito de Abu Dhabi de Fórmula 1 e serve de pano de fundo a esse Grande Prêmio.

Figura 67 – Implantação do hotel em meio ao circuito de F1.



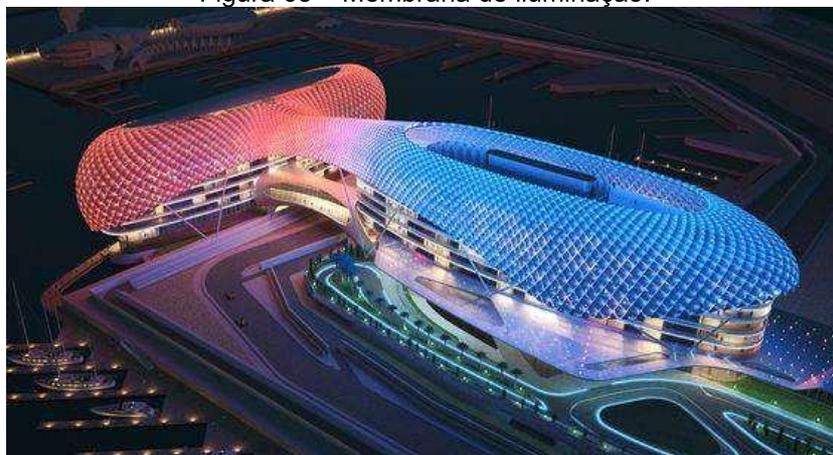
Fonte: (<https://asymptote.net/>). Acesso em 14.12.2022

Como exemplo de excepcionalidade ao tradicional horário das corridas de Fórmula 1, o Grande Prêmio de Abu Dhabi tem início às 17:00 – início do pôr do sol – e término por volta das 19:00 do horário local já com céu noturno¹⁰⁷. Tal informação que poderia parecer acessória à análise do projeto,

¹⁰⁷ Embora não se alterem significativamente, consideramos os horários referentes à temporada de 2022 da Fórmula 1.

em verdade revela o interesse de se criar, por meio do “edifício-cenário”, um espetáculo de luzes ao Grande Prêmio a partir de uma membrana externa afixada às torres do edifício.

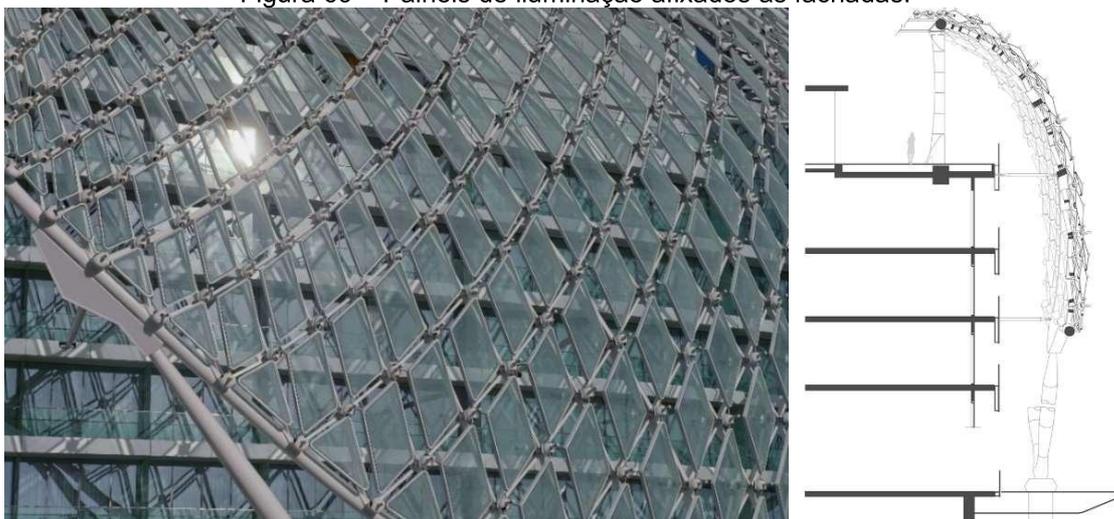
Figura 68 – Membrana de iluminação.



Fonte: (<https://asymptote.net/>). Acesso em 14.12.2022

Considerada a principal característica do *Yas Marina* por seus arquitetos Hani Rashid e Lise Anne Couture, as duas torres são unificadas visualmente por uma membrana em aço de 217 metros de extensão composta por 5.800 painéis de vidro em forma de diamante que se articulam em seus vértices e emitem iluminação colorida.

Figura 69 – Painéis de iluminação afixados às fachadas.



Fonte: (<https://asymptote.net/>). Acesso em 14.12.2022

Essa membrana é afixada às paredes externas das duas torres criando um espaço vazio entre a construção que abriga os apartamentos do hotel

e a película propriamente dita – dissociada do edifício –, intencionalmente concebida como forma de promover um espetáculo de luzes aos visitantes, bem como servir de cenário ao evento esportivo. Segundo os arquitetos:

o edifício funciona como uma arquitetura de espetáculo e evento. Toda a composição do projeto, semelhante a uma joia, responde visual e tectonicamente ao seu ambiente para criar um sentido de lugar distinto e poderoso, bem como um pano de fundo de tirar o fôlego para a Fórmula 1. (RASHID; COUTURE, 2018).

Sem que desconsideremos o assombro promovido pela alta tecnologia construtiva empregada ao projeto do hotel comumente confundida com a dimensão estética nos dias de hoje ou o atrativo espetáculo visual criado pelos efeitos luminotécnicos aparentes na membrana que envolve o edifício em dias de corrida, consideramos que os fundamentos que embasam a concepção estética dos arquitetos se orientam por determinações divergentes das quais temos alinhamento teórico.

Ainda que tenhamos apresentado em momentos anteriores os princípios abstratos, as teorias especulativas, bem como as analogias, simbolismos e metáforas assumidas recorrentemente na atualidade como supostos fundamentos à determinação estética das construções e que, a essa altura da exposição, tenhamos demonstrado suas insuficiências e refutado seus argumentos, o caso em tela merece destaque como forma de associar tais “princípios estéticos” dominantes na contemporaneidade a sua concreta manifestação na fachada das construções que servem de elemento-suporte autônomo a esses conceitos; como cenário a espetáculos visuais de ordens diversas e/ou mural decorativo orientado à finalidades inespecíficas à arte como no caso particular em análise.

Declaradamente influenciados pelas ideias de Duchamp e Constant Nieuwenhuys, Hani Rashid e Lise Anne Couture assumem, segundo eles, características voltadas à dimensão teórico-experimental em seus projetos.

Como começamos há alguns anos mais como uma prática artística do que como um típico escritório de arquitetura, nos encontramos trabalhando muito em arquitetura experimental e teoria, explorando aspectos mais esotéricos de nossa disciplina. (RASHID; COUTURE, 2018).

Sócios fundadores do *Asymptote Architecture*, inicialmente seus projetos ganharam notoriedade por não se apresentarem, de fato, como objetos construídos em realidade. Nesse sentido podemos citar o *New York Stock Exchange* (1998-99) que reúne em um ambiente “arquitetônico” virtual 3D o fluxo de informações do mercado financeiro (JODIDIO, 2001, p. 92) e o *Guggenheim Virtual Museum* (1999-2002) sob encomenda do *Guggenheim Museum* de Nova Iorque com pretensão de ser o maior edifício virtual do séc. XX. (JODIDIO, 2001, p. 94); sendo, esse último, adaptável em sua forma em virtude das necessidades dos seus visitantes.

Este ambicioso plano, que faz apelo a entidades espaciais acessíveis pela Internet bem como as trocas interativas em tempo real entre as diversas áreas do *Guggenheim*, imagina uma arquitetura virtual modificável segundo as preferências ou as necessidades do visitante. Neste sentido, o *Guggenheim Virtual Museum*, surgirá como um fluxo constante de dados, o que corresponde para os arquitetos, às tentativas concretas da arte realmente contemporânea e à sua apreciação. Ao contrário das construções tradicionais, o *Guggenheim* virtual pode mudar de forma e função segundo o perfil dos visitantes. (JODIDIO, 2001, p. 95).

Edifício virtual da bolsa de valores de Nova Iorque:

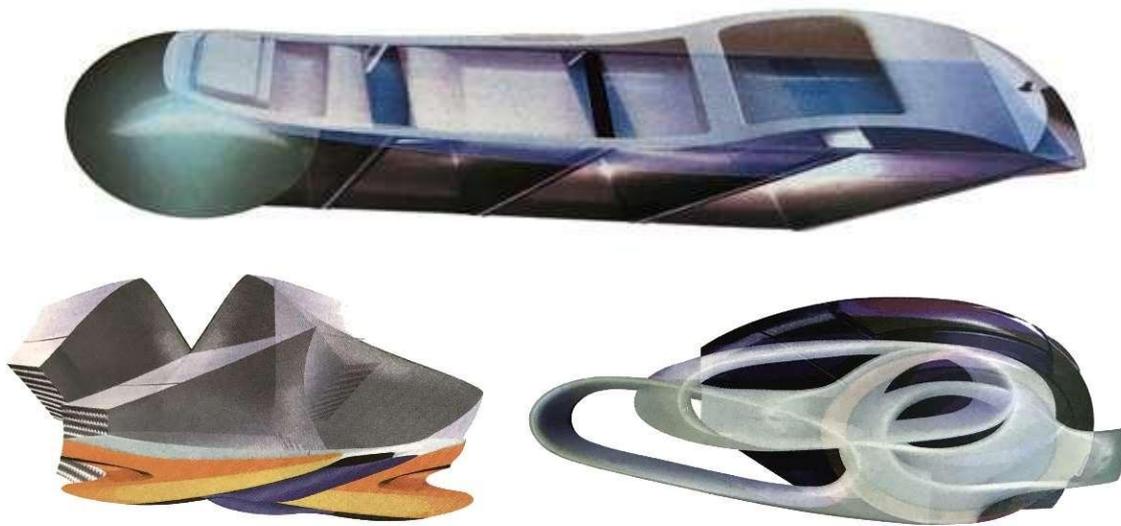
Figura 70 – Edifício virtual da bolsa de valores.



Fonte: (JODIDIO, 2001, p. 93)

Renque de possibilidades formais ao edifício virtual do *Guggenheim Museum* de Nova Iorque apresentada pelo escritório:

Figura 71 – Três formas possíveis ao *Virtual Guggenheim Museum*.



Fonte: (JODIDIO, 2001, p. 96-7)

Seja fruto de especulação imaterial como os projetos desenvolvidos pelo escritório em sua primeira fase ou resultante de objetos de fato construídos como o caso do hotel *Yas Marina* orientados a necessidades programáticas, eficiência, prazos e orçamentos, segundo Hani e Lise Anne seus trabalhos são fundamentados, essencialmente, segundo suas concepções de “espacialidade impecável” e “trajetória assintótica” para justificar seus resultados formais. Assim Hani Rashid se manifesta acerca da “espacialidade impecável” em nome da dupla:

Nosso verdadeiro foco aqui está centrado em explorar novas possibilidades espaciais na arquitetura. (...) Em cada um de nossos projetos, tentamos definir e explorar com muita precisão o que poderíamos chamar de “espacialidade impecável”. Não que estejamos sozinhos nessa busca, mas para nós essa espacialidade é um foco. O uso de ferramentas paramétricas, ou a outro nível, a vontade de abordar questões ambientais, ou mesmo o nosso interesse em reinventar aspectos formais da arquitetura são componentes de um mesmo problema – que é, divulgar uma espécie de espacialidade nova e transformadora. É a própria noção de espaço como protagonista na construção da forma e do significado que define como pensamos arquitetura. (RASHID; COUTURE, 2018).

Ainda no sentido de justificativa formal defendida por eles, diz Lise Anne sobre a aplicação do conceito de “trajetória assintótica” aos projetos:

Outra maneira de entendimento é pensar em nossa trajetória assintótica como uma prática. Como se sabe, matematicamente, uma assíntota descreve uma curva que se aproxima de uma linha reta, mas nunca a encontra. Há uma espécie de analogia aqui sobre como a arte

e a arquitetura se relacionam entre si, com a grande diferença de que a arquitetura é realmente sobre a solução de problemas. Porém, na realidade e ironicamente, não acho que a arquitetura resolva problemas. Claro, estamos interessados em resolver problemas, mas eles podem ser evasivos na melhor das hipóteses, e conforme aproxima-se de uma solução, se descobre algo mais como uma provocação e um novo problema surge. Então, para nós, uma trajetória assintótica é algo que atrai ao mesmo tempo que repele à medida que nos aproximamos. Para facilitar o entendimento: quanto mais descobre, mais perguntas tem e, portanto, mais objetivos estabelece. (RASHID; COUTURE, 2018).

Certo de não compor o escopo desse trabalho nem ser da nossa pretensão ou competência qualquer esclarecimento das definições matemáticas utilizadas pelo escritório como fundamento às suas ideias e aos seus projetos, não está na ordem do dia a verificabilidade desses conceitos em sua resposta construtiva tampouco a sua crítica, posto que já nos ocupamos dessa tarefa em considerações anteriores valendo-nos de outros arquitetos.

Esteja presente ou não em suas obras tal definição matemática ou a “espacialidade impecável” conforme sustentado pelos arquitetos, o que identificamos no projeto do *Yas Marina* sob o qual temos dedicado análise é que os fundamentos conceituais do projeto que determinam o resultado visual da construção e, supostamente, estabelecem a dimensão estética do edifício se dão a partir de uma abstração conceitual que se pretende objetivada em um elemento especificamente criado às suas pretensões – a fachada-cenário – que rompe com o entendimento do espaço arquitetônico enquanto uma unidade formal. Embora os arquitetos considerem a relevância da determinação da forma no interior do complexo categorial da arquitetura, seus fundamentos conceituais com vistas à determinação do espaço estético afastam-se do entendimento que temos construído ao longo desse trabalho e destinam-se a outras finalidades.

Essa divergência conceitual evidencia-se especificamente sob dois aspectos principais. Em primeiro lugar por considerar em seus trabalhos iniciais a possibilidade da existência de um espaço arquitetônico irreal; o que contradiz os princípios do reflexo desantropomorfizado que pressupõe, como fundamento ineliminável à unidade formal arquitetônica, a existência do espaço em realidade. Em segundo lugar, por considerar enquanto fundamento do reflexo estético do espaço arquitetônico determinações de natureza inespecífica ao complexo da

arte, fazendo com que se anule a dimensão estética da construção ou que essa se apresente como resultado de outras determinações, mas que se concretize em visualidade como se estética fossem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A desfetichização na arquitetura: a criação positiva do espaço estético.

Embora atuem de maneira dominante e sejam exaltadas nas academias, nenhuma das concepções que se pretendem determinantes da dimensão artística do espaço em arquitetura mencionadas anteriormente – teorias especulativas, princípios abstratos, analogias, simbolismos, metáforas etc. – alcançam, em essência, a correta concepção do espaço arquitetônico, pois ignoram em sua forma construtiva os acertados princípios antropomorfizadores do espaço estético que, segundo o que temos apresentado, deve estar carregado de sentido social coletivamente determinado e orientado ao homem que o vivencia em seu tempo histórico.

A ignorância na determinação do reflexo estético do espaço arquitetônico tem, conseqüentemente, reduzido os resultados formais da arquitetura a “epifenômenos estéticos” e esses resultados têm operado como subterfúgios “humanizadores” do espaço fundamentados sob categorias impróprias às categorias da arte, fazendo com que o reflexo estético, de fato, se anule ou se confunda com os resultados do reflexo desantropomorfizado.

A dupla mimese arquitetônica que deveria conformar-se como uma unidade dialética em determinação de reflexão entre seus polos, limita-se, assim, ao seu reflexo desantropomorfizado. O objeto arquitetônico, por limitar-se à sua mera materialidade perde a sua dimensão peculiar; sua diferença específica.

Determinada organização do espaço que faria sentido ao homem – cumpridora de certa função social – perde a sua especificidade e, por ocupar-se a responder puramente ao caráter útil do edifício ou a questões secundárias, desobriga-se de qualquer interrelação entre suas mimeses – extraestética/estética – e, conseqüentemente, de qualquer pretensão de humanização do espaço.

Sob essas condições a forma torna-se “livre”, na pior acepção da palavra, e passa a poder expressar as intenções particulares do arquiteto sem

que se estabeleça relação com o conteúdo que representa.

Os espaços assim conformados passam a poder abrigar funções independentemente da forma concebida ou substituir essas funções – vigentes por um determinado período – sem qualquer constrangimento, pois perdem sua especificidade e ignoram a relação forma-conteúdo no interior do complexo categorial arquitetônico.

O rompimento dessa relação forma-conteúdo faz com que se perca a dimensão estética de formas concebidas especificamente a fim de manifestar determinados conteúdos intrínsecos a elas e perdem, assim, sua capacidade de orientar a evocação estética.

Desconsiderada a relação forma-conteúdo, determinações sociais que deveriam compor o conteúdo orientador da forma desaparecem e as construções, desobrigadas do que as daria sentido estético, se veem diante da possibilidade de se apresentar sob formas quaisquer, sejam elas com finalidade a residências, museus, hotéis, estádios, auditórios, hospitais etc.

O efeito útil social concreto de cada construção perde sua peculiaridade sensível, isto é, pode se realizar – considerando-se puramente utilidade – com toda comodidade, sem ter que determinar um espaço interno e externo que conduzam a intenção visual àquela função. Por isso um estabelecimento público de banhos pode ter o mesmo aspecto que um entreposto, uma fábrica ou uma igreja, bem como seu inverso, sem deixar de oferecer por isso desde o ponto de vista geométrico uma solução perfeita. (LUKÁCS, 1966d, p. 139).

Seja pela ignorância das categorias da arte inerentes ao complexo categorial arquitetônico – seus fundamentos filosóficos – ou pela sua substituição por determinações de outra ordem, o resultado dessa conjuntura é que a arquitetura tem se desviado a qualquer outra tarefa que não a produção estética do espaço. Diz Lukács ironicamente a esse respeito.

A decadência da missão social, ou, por melhor dizer, sua conversão em algo totalmente abstrato, como a exigência da construção vertical à consequência do encarecimento da renda do solo urbano, aporta uma “liberação” a respeito de todos os postulados “antiquados”, ou seja, a respeito da tarefa de criar um espaço concreto próprio para o homem. (LUKÁCS, 1966d, p. 139).

Isso implica na produção de edificações que desconsideram seus fundamentos específicos, fazendo com que surja, no interior do complexo

categorial da arquitetura, a conformação do espaço que ignora sua dimensão estética com consequências fetichizantes ao complexo.

O espaço arquitetônico rico em possibilidades limita-se, assim, à sua mera materialidade e tem em si desconsiderada suas potencialidades mais elevadas – mais complexas – de orientar a evocação estética e tocar nas subjetividades receptivas.

A dimensão humana que deveria estar consubstanciada em matéria, antropomorfizar o espaço e elevar os homens à autoconsciência da humanidade se perde, e com ela, conseqüentemente, qualquer pretensão de manifestação do espaço enquanto arte. Nesse momento, o espaço esvaziado em sua possibilidade estética, portanto fetichizado, não cumpre sua missão social e não pode elevar-se ao patamar de arte; a “arquitetura” manifesta-se objetivamente como pura matéria construtiva.

Entretanto, como os processos fetichizantes são frutos de condições sociais e não de uma suposta condição humana ou de atributos externos – divinos, mágicos, inatos, perenes etc. – às sociabilidades que propriamente os criou, há que se considerar no interior do complexo categorial da arquitetura a possibilidade de desfetichização do espaço e recuperação da sua dimensão verdadeiramente humana em um espaço arquitetônico; um espaço estético.

A luta estética contra a fetichização não pode consistir, como mostramos em seu lugar, senão em descobrir e conformar artisticamente nas formações coisificadas, cristalizadas como objetos, as relações humanas que às subjazem real e objetivamente. (LUKÁCS, 1966d, p. 140).

Contudo, a tarefa desfetichizadora da realidade se apresenta sob um grau de complexidade superior quando inerente ao meio homogêneo da arquitetura.

Na determinação positiva do espaço estético apresentamos a diferença qualitativa da arquitetura frente às demais artes que impõe, em função do seu espaço em realidade, uma alteração decisiva da sua estrutura categorial (LUKÁCS, 1966d, p.114), implicando uma “especial sensibilidade da arquitetura para a tarefa social que recebe.” LUKÁCS, 1966d, p.136).

o fato de que o beco sem saída no qual se encontra a arte arquitetônica tenha produzido ao mesmo tempo na pintura o florescimento do impressionismo francês, na literatura figuras como Dickens e Thackeray, Gottfried Keller e Henrik Ibsen, e na música Wagner, Brahms e Verdi, mostra claramente a concreção da nossa tese acerca da especial sensibilidade da arquitetura para a tarefa social que recebe. LUKÁCS, 1966d, p.136).

Sob esse entendimento, o tratamento do espaço em realidade faz com que toda mimese figurativa seja excluída do seu complexo, fazendo com que sua relação forma-conteúdo não seja determinada pela categoria do típico como nas demais artes, mas sim pelos resultados materiais da sua primeira mimese que pressupõe a construção de um objeto útil e em realidade.

O conteúdo estético no interior do complexo arquitetônico se manifesta enquanto uma conquista humana – natural e social – sob forma da construção de um espaço em realidade que expressa afirmativamente a dimensão humana que nele se cristaliza e não, como ocorre nas demais artes, segundo o conteúdo típico que permite crítica a determinada sociabilidade ou condição social.

a arquitetura não expressa, como elas [as demais artes] a luta pelo domínio humano da natureza, o processo de metabolismo entre a sociedade e a natureza, mas sim, sobretudo, a apropriação da natureza às necessidades de uma concreta comunidade humana, e tanto o nível alcançado nesse terreno em cada caso, quanto as finalidades humanas efetivamente realizadas no processo. (LUKÁCS, 1966d, p. 122).

Conseqüentemente, enquanto nos meios homogêneos distintos à arquitetura a luta contra a fetichização permite revelar aos homens as relações reificadas que se engendram no interior de determinadas sociabilidades por meio de uma objetividade estética mimético-figurativa; em arquitetura, em virtude da peculiaridade de suas mimeses se manifestarem em realidade a partir das potências humanas levadas a termo – o caráter afirmativo do seu meio homogêneo –, a tarefa desfetichizadora implica em uma resposta análoga ao seu caráter; uma mimese afirmativa.

O caráter imediato e intensamente social da arquitetura como arte, impossibilita tal oposição. Pois é sem dúvida possível desmascarar poeticamente, por exemplo, o concreto processo de dissolução de uma tal fetichização como imagem social necessariamente enganosa da superfície, sem necessidade de dar a crítica da fetichização na forma de um mundo desfetichizado. Em contrapartida, a ruptura arquitetônica

com a fetichização não poderia ter lugar senão colocando em vez do aniquilado espaço próprio do homem outro espaço próprio factualmente novo. Porém isso não é possível nas condições histórico-sociais do presente. (LUKÁCS, 1966d, p. 140).

Nesse sentido, a orientação evocativa do estético em arquitetura e seu efeito desfetichizador só se realiza com a construção, de fato, de um espaço estético onde antes havia um espaço seja ele de qual natureza for.

É, portanto, imprescindível ao complexo categorial arquitetônico, para além da ideação de um espaço sob fundamentos estéticos, a sua afirmativa construção em materialidade concreta, útil e vivenciável frente a qualquer suposta mimese figurativa do espaço – uma hipotética formulação espacial crítica ou imaterial – impossível ao meio homogêneo da arquitetura que pressupõe a criação de um espaço de fato; em realidade.

Contudo, vale considerar que a dimensão estética no interior do complexo categorial da arquitetura vincula-se intimamente aos resultados desantropomorfizados da sua primeira mimese, ao solo social vigente de um período e às conjunturas históricas de um tempo.

Consequentemente, a missão desfetichizadora dessa peculiaridade estética se subsume essencialmente à essas condicionantes e enfrenta na atualidade as determinantes da sociabilidade do capital em virtude da natureza mimética do seu meio homogêneo. Em função disso, segundo Lukács, a missão desfetichizadora da arquitetura e sua efetiva manifestação enquanto arte está comprometida, quiçá impossibilitada, nos dias de hoje. Em suas palavras:

Uma finalidade social que, em nome da sociedade (de sua classe dominante), exija um espaço concreto, adequado às necessidades humanas visuais de intenção autoconsciente, é impossível devido a estrutura e as tendências evolutivas do capitalismo imperialista. (LUKÁCS, 1966d, p. 140).

Embora Lukács considere que após o Renascimento das Artes a arquitetura esteja condicionada a um “beco sem saída” (LUKÁCS, 1966d, p. 136) em função da sua natureza mimética, ele mesmo abre campo ao entendimento da superação dessa condição e afirma, textualmente, a sua “quase” – e não completa – destruição como arte.

A decadência da missão social confiada à arquitetura, sua dissolução em abstração, subjetividade vazia e capricho da moda – fenômenos condicionados histórico-socialmente pelo apogeu do capitalismo –, se consumou *quase* até a completa destruição da arquitetura como arte. (LUKÁCS, 1966d, p. 134 – grifo nosso).

Assim como o descompasso¹⁰⁸ engendrado pelo modo de produção capitalista entre a potência humana e o indivíduo pode ser superado no mais amplo espectro das objetivações humanas na medida que não representa uma condição humana, mas sim uma condição social, em arquitetura análogo raciocínio pode ser admitido.

Como a condição social sob a qual os homens produzem suas construções, sua sociabilidade e a si mesmos é criada exclusivamente por ele, segundo Lukács, cabe a ele – ao homem – e é da sua responsabilidade a superação dessa condição em contrapartida a qualquer saída subjetivista ou resignada – atarácica – que, em última instância, acaba por ignorar a verdadeira emancipação humana¹⁰⁹.

No interior do complexo categorial da arquitetura, posto que o espaço estético se associa de maneira direta e ineliminável à sociabilidade sob a qual esse se manifesta, a solução para um espaço de fato arquitetônico está, segundo Lukács, na superação das condições sociais e materiais vigentes impostas pela

¹⁰⁸ O termo estranhamento (*Entfremdung*) está presente na *Estética*, porém ainda não guarda a acepção que terá na *Ontologia*. Empregado no *Para uma ontologia do ser social*, refere-se ao descompasso estabelecido entre as potencialidades alcançadas pelo gênero humano em contrapartida ao desenvolvimento dos indivíduos em suas meras particularidades.

¹⁰⁹ No Capítulo 4 do livro *Para uma ontologia do ser social II*, Lukács desenvolve sua análise acerca dos estranhamentos engendrados no interior das sociabilidades quando trata do descompasso estabelecido historicamente entre o desenvolvimento das capacidades produtivas e a possibilidade da emancipação humana e suas potências no âmbito do indivíduo. Lukács apresenta os estranhamentos como um fenômeno histórico-social com raiz em uma base material determinada para cada sociabilidade; seja o estranhamento de alguns homens na sociedade escravagista dos gregos antigos; seja a partir da sociedade capitalista com os estranhamentos fundados a partir de outra base material. Nesse sentido, tanto a sociedade dos gregos antigos – com sua alta edificação da sociabilidade humana expressa nas artes, na filosofia, na ciência, na política, na arquitetura, etc. – quanto a sociabilidade contemporânea do capital – com suas maravilhas referentes ao domínio da natureza, possibilidade de satisfação das necessidades sociais e preservação da espécie –, engendram, cada uma por suas motivações específicas, os estranhamentos no interior das suas relações sociais. Assim Lukács se manifesta: “de fato poderemos constatar que afloram inevitavelmente na história social do estranhamento os dois extremos do desenvolvimento desigual, a saber, de um lado, as realizações tacanhas, isto é, aquelas cujo fundamento objetivo é formado pelo patamar baixo ou retardatário do desenvolvimento da sociedade, de outro lado, um progresso objetivo inquestionável, que, ao mesmo tempo, leva necessariamente à deformação da vida humana.” (LUKÁCS, 2013, p. 586).

sociabilidade do capital que aprisiona o espaço em seu estado meramente útil e/ou desviado das categorias filosóficas da arte, limitando-o em suas possibilidades e o afastando de qualquer pretensão de se manifestar esteticamente; de se manifestar enquanto o espaço que alcança a dimensão humana em seu estado mais complexo em que o homem reconhece a si mesmo e reconhece esse espaço enquanto sua própria construção.

Portanto, ao compreender e agir sobre as estruturas sociais que moldam nossas construções, sociabilidade e identidade, o homem abre caminho para a efetiva e concreta criação de um espaço arquitetônico que transcende suas limitações atuais, atingindo uma dimensão mais profunda e autenticamente humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. **Da arte de construir**. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. **Da pintura**. 2. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.
- ARBIA, Alexandre A. **Do ser pelo método ao método pelo ser**: uma análise comparativa entre “O que é o marxismo ortodoxo” e “Os princípios ontológicos fundamentais de Marx” à luz da sistematização chasiniana da “teoria das abstrações”. In Verinotio – *Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*. Belo Horizonte, n. 20, ano X, pp. 09-31, out. 2014.
- ARANTES, Otilia. **O lugar da arquitetura depois dos Modernos**. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- ARANTES, Pedro F. **Arquitetura na era digital-financeira**: desenho, canteiro e renda da forma. 1.ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **El concepto del espacio arquitectonico desde el Barroco a nuestros días**. Trad. Liniana Rainins. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- _____. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o Barroco. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **L'architettura Italiana Del 200 e 300**. Bari: Dedalo libri, 1978.
- ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Trad. Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- BENEVOLO, Leonardo. **A arquitetura no novo milênio**. Trad. Letícia Martins de Andrade. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- _____. **História da arquitetura moderna**. 5.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2016.
- _____. **História da cidade**. 7.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2019.
- BONSANTI, Giorgio. **Caravaggio**. Antella: Scala, 1984.
- BRANDÃO, Carlos A. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CECILIA, Fernando M; LEVENE, Richard. **Frank Gehry 1987-2003**. Madri: Croquis Editorial, 2006.
- CHASIN, José. **Estatuto ontológico e resolução metodológica**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2009.
- CHIARUGI, Andrea. **Scritti scelti**. Florença: Polistampa, 2002.

CHILDE, Vere G. **A evolução cultural do homem**. Trad. Waltensir Dutra. 2.ed. Rio de Janeiro: Zaha Editores, 1971.

CHING, Francis. **Dicionário visual de arquitetura**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COHEN, Jean-Louis. **Le Corbusier**. Köln: Taschen, 2010.

CONTI, Giuseppe. **La Matematica nella Cupola Santa Maria del Fiore a Firenze**. Rivista Ithaca: Viaggio nella Scienza IV, p. 5-11, 2014.

CONTI, Giuseppe; CORAZZI, Roberto. **Il segreto della cupola del Brunelleschi a Firenze**. Firenze: A. Pontecorboli, 2011.

CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. 6.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

_____. **Urbanismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. **Dicionário da arquitetura brasileira**. 1.ed. São Paulo: EDART, 1972.

COSTA, Mário; COSTA, Alcy. **Geometria gráfica tridimensional**. 2.ed. Pernambuco: Editora Universitária da UFPE, 1992.

COUTINHO, Carlos; NETTO, José P. (Org.). **Arte e sociedade**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

DUARTE, Fábio. **Arquitetura e tecnologias de informação: da revolução industrial à revolução digital**. 1.ed. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1999.

DUAYER, Juarez. **Arquitetura e estética**. In: NACIF, C; ZANATTA, I (Org.). **Introdução à estética de Lukács**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2019. p. 83-106.

_____. **Emancipação humana e arquitetura na estética de Lukács**. In: ROIO, Marcos. (Org.). **György Lukács e a emancipação humana**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 234-252.

_____. **Lukács e a arquitetura**. 1. ed. Niterói: EDUFF, 2008.

_____. **Lukács e a arquitetura**. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2003. 175 p.

ECKERMAN, Johann P. **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832**. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

EVANGELISTA, João E. **Teoria social Pós-Moderna: introdução crítica**. 1.ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

FERRY, Luc. **Homo aestheticus: a invenção do gosto na era da democracia**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70, 2012.

FERRY, Luc; RENAUT, Alain. **Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo**. Trad. Roberto Markenson e Nelci do Nascimento Gonçalves. São Paulo: Ensaio, 1988.

FORTES, Ronaldo. O caráter libertador da arte na Estética de György Lukács. In: NACIF, C; ZANATTA, I (Org.). **Introdução à Estética de Lukács**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2019. p. 11-43.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

_____. **Lukács: um clássico do século XX**. São Paulo: Editora Moderna, 1997.

GLANCEY, Jonathan. **A história da arquitetura**. Trad. Luís Carlos Borges e Marcos Marcionilo. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GOETHE, J. W. **De minha vida: poesia e verdade**. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

GÖSSEL, Peter; LEUTHÄUSER, Gabrielle. **Arquitetura no século XX**. Köln: Taschen, 2001.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HEGEL, Georg W. F. **A arquitetura**. Trad. Oliver Tolle. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2017.

_____. **Cursos de Estética I**. Trad. Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. **Cursos de Estética II**. Trad. Marco Aurélio Werle. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. **Cursos de Estética III**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **Cursos de Estética IV**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. **Fenomenologia do espírito**. Trad. Paulo Meneses. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural: reflexões sobre o Pós-Moderno**. Trad. Carolina Araújo. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JANSON, H.W. **História da arte**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JANSON, H.W; JANSON, A. F. **Iniciação à história da arte**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JENCKS, Charles. **El lenguaje de la arquitectura posmoderna**. 3. ed. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1984.

JODIDIO, Philip. **Architecture now**. Köln: Taschen, 2001.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro:

Ediouro, 1996.

KING, Ross. **O domo de Brunelleschi**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. Trad. Neide Luzia de Rezende. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LIBESKIND, Daniel et al. **Daniel Libeskind and the contemporary Jewish Museum: new Jewish architecture from Berlin to San Francisco**. Nova Iorque: Rizzoli, 2008.

LUKÁCS, György. **Aportaciones a la história de la estética**. 1. ed. México: Grijalbo, 1965a.

_____. **Die Eigenart des Ästhetischen**, Band I-II; Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1987.

_____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965b.

_____. **Estética: a peculiaridade do estético**. 1.ed. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2023.

_____. **Estética I: la peculiaridad de lo estético**. 1. Cuestiones preliminares y de principio. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona/México: Grijalbo, 1966a.

_____. **Estética I: la peculiaridad de lo estético**. 2. Problemas de la mimesis. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona/México: Grijalbo, 1966b.

_____. **Estética I: la peculiaridad de lo estético**. 3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona/México: Grijalbo, 1966c.

_____. **Estética I: la peculiaridad de lo estético**. 4. Cuestiones liminares de lo estético. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona/México: Grijalbo, 1966d.

_____. **Estética de Heidelberg (1916-1918)**. Trad. Diego Fernando Correa Castañeda. 1.ed. Saragoça: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

_____. **Goethe e seu tempo**. Trad. Nélio Schneider e Ronaldo Vielmi Fortes. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

_____. **Introdução a uma estética marxista**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

_____. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. Trad. Nélio Schneider. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Para uma ontologia do ser social I**. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Mário Duayer e Nélio Schneider. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. **Para uma ontologia do ser social II**. Trad. Nélio Schneider. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social**. Trad. Lya Luft e Rodney Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **Realismo crítico hoje**. 2.ed. Brasília: Thesaurus, 1991.

_____. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LYOTARD, J. F. **A condição Pós-Moderna**. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Trad. de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Grundrisse**. Trad. Mario Duayer e Nélio Schneider. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2011a.

_____. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. Trad. Nélio Schneider. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2011b.

_____. **O capital**: o processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2017a.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

MACHADO, Ardevan. **Geometria descritiva**. 27.ed. São Paulo: Atual Editora, 1986.

MONTANER, Josep M. **A condição contemporânea da arquitetura**. Trad. Alexandre Salvaterra. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2016.

_____. **A modernidade superada**. Trad. Esther Pereira da Silva e Carlos Muñoz Gallego. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2001.

_____. **Arquitetura e crítica**. Trad. Alicia Duarte Penna. 2. ed. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2007.

NASCIF, C. ZANATA, I (Org.). **Introdução à Estética de Lukács**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

NESBITT, Kate. (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NETTO, José P. Apresentação. In: LUKÁCS, Georg. **Estética**. Trad. Nélio

Schneider. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023. p. 11-148.

_____. **Georg Lukács: o guerreiro sem repouso.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Introdução ao estudo do método de Marx.** 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

NETTO, José P; CARVALHO, Maria do Carmo. **Cotidiano: conhecimento e crítica.** 7.ed. São Paulo: Cortez, 2007.

OLDRINI, Guido. Em busca da ontologia (marxista) de Lukács. In: LESSA, S; PINASSI, Maria (Org.). **Lukács e a atualidade do Marxismo.** 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2002.

PRÍNCIPE JÚNIOR, Alfredo dos Reis. **Noções de geometria descritiva.** São Paulo: Nobel, 1983.

PULS, Maurício. **Arquitetura e filosofia.** 1. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

RASHID, Hani; COUTURE, Lise Anne. **Asymptote: flux.** London: Phaidon, 2002.

_____. **We Are Spatial Engineers** [entrevista concedida oralmente a Vladimir Belogolovsky]. Disponível em: <https://www.archdaily.com/782384/interview-with-asymptote-architecture-we-are-spatial-engineers>. Acesso em: 14 de dezembro de 2022.

RICCI, Massimo. **Il genio di Filippo Brunelleschi e la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore.** Città di Castello: Sillabe, 2004.

ROIO, Miguel. (Org.). **Gyorgy Lukács e a emancipação humana.** 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas.** Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação.** 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

SEDLMAYR, Hans. **A revolução da arte moderna.** Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1955.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. **Imposturas intelectuais: o abuso da ciência pelos filósofos Pós-Modernos.** Trad. Max Altman. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.

TERTULIAN, Nicolas. A Estética de Lukács trinta anos depois. In: LESSA, S; PINASSI, Maria (Org.). **Lukács e a atualidade do Marxismo.** 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. **Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético.** Trad. Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

_____. **Lukács e seus contemporâneos.** Trad. Pedro Campos Araújo Corgozinho. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **Por que Lukács?** Trad. Juarez Torres Duayer. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023.

TRACHTENBERG, Marvin. **Building-in-time: from Giotto to Alberti.** Londres: Yale University Press, 2010.

VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (Org.). **Arte, filosofia e sociedade.** São Paulo: Intermeios, 2014.

_____. **Lukács: Estética e Ontologia.** 1. ed. São Paulo: Alameda Editorial, 2014.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VENTURI, Robert; SCOTT, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas.** 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WALKER, Paul Robert. **A disputa que mudou a Renascença.** Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.

WISNIK, Guilherme. **Oscar Niemeyer.** São Paulo: Ed. Folha de São Paulo, 2011.

ZEVI, Bruno. **A linguagem moderna da arquitetura: guia ao código anticlássico.** Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. **Saber ver a arquitetura.** 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.