



História e percepção: notas sobre arquitetura e fenomenologia

History and perception: notes on architecture and phenomenology

Davide Scarso*

Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), Curitiba, PR, Brasil

Resumo

A arquitetura fenomenológica não possui talvez a solidez e a homogeneidade de uma escola ou de um movimento em sentido estrito, mas representa, no entanto, um vetor notável do pensamento arquitetônico contemporâneo. Juntamente com as obras de Heidegger, as obras de Merleau-Ponty são utilizadas com frequência por aqueles que se reconhecem como representantes de uma arquitetura de inspiração fenomenológica. Neste artigo será analisado o papel que o pensamento de Merleau-Ponty desenrola nas obras e no pensamento de Juhani Pallasmaa e Steven Holl, autores que se destacam pela força de seus trabalhos e pela determinação de suas posições teóricas. Particular atenção se prestará à dupla oposição que caracteriza a arquitetura fenomenológica, que se distancia com igual firmeza tanto do modernismo como do pós-modernismo. Estes autores, na reivindicação da primazia do corpo vivido e da experiência perceptiva, consideram ter encontrado um “antídoto” à ossificação produzida pela racionalidade moderna, com seus

* DS: Doutor em Filosofia, e-mail: davide.scarso@pucpr.br

espaços funcionais e inabitáveis, como também à celebração da autorreferencialidade de um certo pós-modernismo, com seus edifícios destinados essencialmente a serem contemplados pelos apreciadores. A partir dessa dupla oposição, a arquitetura fenomenológica parece procurar um plano mais sólido numa forte acentuação da positividade da experiência corpórea e perceptiva, quando Merleau-Ponty parece empenhado, pelo contrário, em uma progressiva revisão destes aspectos.

Palavras-chave: Arquitetura. Fenomenologia. Merleau-Ponty.

Abstract

Though phenomenological architecture may not have the solidity or homogeneity of a movement or school in the strict sense, it is nevertheless a remarkable vector of contemporary architectural thinking. Along with Heidegger's, Merleau-Ponty's works are often referred by those who include themselves in the sphere of phenomenological architecture. In particular, we will examine the role played by references to Merleau-Ponty in Juhani Pallasmaa's and Steven Holl's works, both authors who stand out for the strength and the determination of their theoretical positions. We will pay special attention to a double opposition characteristic of phenomenological architecture: a strong refusal of both modernism and postmodernism. Pallasmaa and Holl believe to have found, in the primordiality of the lived body and perceptual experience, an "antidote" to the ossification of modern rationality (functional, but uninhabitable, spaces), as well as to the tendency to self-referentiality of postmodernism (buildings essentially meant to be appreciated by connoisseurs). Phenomenological architecture seems to be looking for rock-solid foundations in an aggravation of the positivity of bodily and perceptual experience, while Merleau-Ponty seems increasingly committed, on the contrary, in a reassessment of these aspects.

Keywords: Architecture. Phenomenology. Merleau-Ponty.

Num livro intitulado *Architecture and the Crisis of Modern Science*, o historiador e teórico da arquitetura Alberto Pérez-Gómez (1983) afirma de forma emblemática, tanto pela amplitude da sua investigação

como pelo tom peremptório, a necessidade de uma viragem fenomenológica em arquitetura. A história desta disciplina está estreitamente ligada ao desenvolvimento da geometria e possui um cunho técnico-racional que é indiscutível. Todos vimos, pelo menos uma vez, uma reprodução do desenho de Leonardo da Vinci conhecido como “homem vitruviano”, com que o artista e inventor quis ilustrar a teoria das proporções ideais do corpo humano que Vitrúvio, arquiteto do século I a.C., apresentou nos dez livros de seu *De architectura*, único tratado de arquitetura da antiguidade clássica a ter chegado até a época atual. Não seria difícil ver nessa imagem, e na própria noção de proporções ideais, uma precoce redução do humano à sua dimensão geométrico-racional. Porém, como observa muito bem Pérez-Gomez, a linguagem geométrico-matemática não possui necessariamente e não possuía originariamente um caráter reducionista ou objetivista, muito pelo contrário, em virtude do valor analógico atribuído à *mathesis*, surgiu e se manteve por longo tempo em estrita conexão com um plano de sentido de caráter cosmológico e mágico. No livro, cujo título mostra claramente a intenção de se colocar na esteira da *Crise das ciências europeias* de Husserl, o autor reconstrói, no pano de fundo de um amplo processo de emancipação da abordagem geométrica, as etapas de uma progressiva demitização da arquitetura. A ruptura entre geometrização e experiência humana, na sua acepção mais global, se teria tornado visível em âmbito arquitetônico no século XVII e o autor do crime, como nos romances policiais contemporâneos, é declarado desde o primeiro capítulo: Claude Perrault, médico e arquiteto francês, irmão mais novo do mais conhecido Charles. Vários anos antes que este último participasse na chamada “Querela dos antigos e dos modernos” (onde tomou, como se sabe, o partido dos modernos) ou começasse a dedicar seu tempo aos contos infantis, Claude publicava uma nova e cuidadíssima tradução do *De arquitetura* e, pouco depois, um ensaio sobre a *Classificação das Cinco Ordens de Colunas*. Neste ensaio, com base na análise das medidas de alguns dos mais importantes edifícios da época clássica e do renascimento, Perrault mostra como nenhum deles aplica de forma coerente qualquer noção de proporção e muito menos aquelas representadas no “homem vitruviano”. Nem o corpo, nem a

observação da natureza parecem poder fornecer qualquer critério claro e estável, pelo que, concluía Claude Perrault (sem dúvida suscitando a veemente aprovação do irmão Charles), os únicos instrumentos de que se pode confiar são nossa razão e nossa capacidade de medir. A introdução desta abordagem “propositivista” marca assim “o princípio do fim da arquitetura tradicional” (PÉREZ-GÓMEZ 1983, p. 31; 35)¹.

O pensamento fenomenológico representa então, para Pérez-Gómez, um possível remédio para esse processo de desencantamento, um estímulo ao retorno a uma arquitetura que seja mais fiel aos caracteres essenciais da nossa experiência, que se desenvolve em primeiro lugar e originariamente não no plano do conhecimento ou da técnica, mas sim como corporeidade e sensibilidade.

Com efeito, o traço comum a quem, em âmbito arquitetônico, se refere de forma mais ou menos recorrente à fenomenologia é a convicção de que a projetação tem que ter como referência central a experiência corpórea e que a arquitetura consiste, portanto, na organização de um espaço vivido em primeiro lugar no plano perceptivo. Deriva dessa premissa uma extrema atenção para os aspectos sensíveis dos materiais utilizados, para as atmosferas luminosas, sonoras e olfativas que caracterizam os locais dos edifícios, assim como suas alterações de acordo com o movimento de quem os habita em diferentes horas do dia, diferentes condições meteorológicas, diferentes estações.

A referência à fenomenologia responde então aqui, em primeiro lugar, a uma necessidade ética, porém perfeitamente em linha com a *Crise* de Husserl, ou seja, a uma clara vontade de se opor ao “prevalecer de uma práxis técnico-científica orientada ao êxito, ao sucesso prático-instrumental” (NERI, 1966, p. 14), considerada o paradigma da modernidade. É isso que motiva o reenvio à experiência sensível enquanto solo de toda nossa relação com o mundo, uma experiência tanto fundamental e onipresente quanto facilmente esquecida nas nossas relações

¹ Segundo a reconstrução de Pérez-Gómez, serão as teorias de Jean-Nicolas-Louis Durand a concluir, na primeira metade do século XIX, o trabalho começado por Perrault um século e meio antes, reduzindo definitivamente a arquitetura a uma “teoria racional”, ou seja, um “sistema autorreferencial cujos elementos devem ser combinados através da lógica matemática” (PÉREZ-GÓMEZ, 1983, p. 4).

cotidianas com os outros e com as coisas. Aqui reside uma das chaves principais do interesse pelo pensamento de Maurice Merleau-Ponty².

No caso do estadunidense Steven Holl, a referência a Merleau-Ponty adquire um tom programático, ao ponto de este adotar sem hesitações a etiqueta de “arquiteto merleau-pontiano”. Não surpreende então que os extraordinários edifícios por ele projetados tenham sido descritos recentemente como uma interpretação e uma “tradução no reino da arquitetura” da filosofia fenomenológica de Merleau-Ponty (YORGANCIOLU apud ARAVOT; NEUMAN, 2010, p. 23). Ao lado dos projetos e dos edifícios de Holl, temos o extenso corpus teórico elaborado pelo arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, de que vale a pena mencionar, entre muitas outras publicações, o livro *Os olhos da pele* (PALLASMAA, 2011), em que o autor desenvolve um programa estético bastante articulado. Pallasmaa, Holl e Pérez-Gómez tiveram a oportunidade de colaborar em várias ocasiões, lembramos sobretudo *Questions of perception* (HOLL, PALLASMAA, PÉREZ-GÓMEZ, 2006), e juntos constituem referências fundamentais da arquitetura de inspiração fenomenológica.

Na opinião destes autores, a finalidade essencial da arquitetura é de despertar em quem habita ou percorre um espaço construído a experiência de um espaço vivido no plano corpóreo e sensível. E nesse sentido consideram necessário contrastar a tendência — que reputam ser um traço essencial da modernidade — a privilegiar o espaço pensado, o espaço puro da geometria cartesiana e da perspectiva renascentista, que daquele espaço existencial primitivo são apenas extensões

² Não pretendendo fornecer aqui uma lista exaustiva, mas indicar apenas as referências filosóficas essenciais para a arquitetura de inspiração fenomenológica, os pensadores mais recorrentes, para além de Merleau-Ponty, Martin Heidegger, em particular o denso ensaio “Construir, habitar, pensar” (HEIDEGGER, 2001) e Gaston Bachelard. Os mais entendidos poderão torcer o nariz vendo *A poética do espaço* (1993) arrumada na prateleira da fenomenologia, não tendo a noção de fenomenologia em Bachelard evidentes ascendências husserlianias. Mas, mesmo admitindo que possa ser um erro, trata-se sem dúvida de um erro “produtivo”, sobretudo no que diz respeito ao pensamento de Merleau-Ponty. Sobre isso reenviamos a Colonna (2003) e Saint Aubert (2006). Na constituição de uma corrente fenomenológica na arquitetura, para além dos autores de que tratamos neste artigo, foi essencial o trabalho teórico de Christian Norberg-Schulz, fortemente influenciado por Heidegger (vejam-se em particular 1984 e, em português, 2006). A editora Routledge criou uma inteira coleção dedicada às relações entre filosofia e arquitetura, *Thinkers for architects*, que inclui, por exemplo, *Heidegger for architects* (SHARR, 2007) e prevé a iminente publicação de *Merleau-Ponty for architects* de Jonathan Hale.

abstratas e exânimis. A arquitetura põe-se aqui como prolongamento privilegiado da fenomenologia, ao ponto que, como Steven Holl chega a dizer sem nenhum atrevimento.

A arquitetura [...], mais plenamente que as outras artes, envolve a imediatez de nossas percepções sensoriais. [...] Enquanto o poder emotivo das outras artes, como a pintura, cinema e música, é indisputável, apenas a arquitetura pode despertar simultaneamente todos os sentidos, todas as complexidades da percepção (ZAERA, 2003, p. 23).

O alvo crítico principal de Pallasmaa é o crescente predomínio de uma maneira de fazer arquitetura que ele define como “retínica”, sendo dirigida essencialmente à satisfação do olhar de um espectador distanciado. Uma vez perdido o papel de mediação cosmológica, que a caracterizou desde a sua origem, a arquitetura passou a ser pensada e praticada com rigor e potência cada vez maiores, como uma “arte do olho” e, mais precisamente, da visão frontal e distanciada. Processo este que, por outro lado, de acordo com o autor, correspondeu a uma afirmação da hegemonia da visão em detrimento das outras modalidades sensíveis que é própria do Ocidente e que inúmeros instrumentos tecnológicos incessantemente reforçam.

O predomínio do olho acabou por subverter a natureza eminentemente integral da experiência sensível que, muito pelo contrário, Pallasmaa, e com ele toda a arquitetura de inspiração fenomenológica, pretende restabelecer. Nesse sentido, recorre com frequência à obra de Merleau-Ponty, de quem refere em várias ocasiões uma célebre passagem:

Nós *vemos* a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: seu cheiro. Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que o arranjo das cores traga em si este Todo indivisível; caso contrário, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará na unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é, para todos nós, a definição do real (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 134; cf. PALLASMAA apud DIACONU, 2011, p. 52).

Para combater a “retinização” da arquitetura será então necessário projetar e construir espaços que “tornem concreta e sensual a existência humana na ‘carne do mundo’” (PALLASMAA apud DIACONU, 2011, p. 52), procurando respeitar a íntima e originária relação que une o corpo ao seu mundo e que o autor esboça recorrendo mais uma vez a Merleau-Ponty: “O corpo próprio está no mundo como o coração no organismo: ele mantém continuamente em vida o espetáculo visível, ele o anima e o nutre interiormente, forma com ele um sistema” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 273; cf. PALLASMAA apud DIACONU, 2011, p. 52).

A contraofensiva estética de Pallasmaa procura, então, lutar contra a hegemonia da visão, enfatizando os aspectos táteis da experiência sensível para poder enfim, por meio deles, reivindicar a primordialidade e integralidade da dimensão “háptica”. De acordo com o arquiteto finlandês, o tato é erradamente considerado um sentido “menor”, quando pelo contrário dele depende a integração da nossa experiência do mundo e de nós mesmos. Até as próprias percepções visuais, aparentemente transparentes e perfeitamente autossuficientes, dependem na realidade de uma experiência tátil primordial. O tato deveria assim ser considerado como “o inconsciente da visão” (PALLASMAA, 2011, p. 40)³.

Geralmente não temos noção de que uma experiência tátil inconsciente está inevitavelmente escondida até na visão. Quando vemos, o olho toca, e ainda antes de ver o objeto, já o temos tocado apreciando seu peso, temperatura e superfície externa. O tato é a inconsciência da visão, e esta experiência tátil escondida determina as qualidades sensíveis do objeto percebido (PALLASMAA apud DIACONU, 2011, p. 56).

Mais do que uma mera contraposição entre o sentido do tato e a visão, com o objetivo de reconfigurar a hierarquia dos sentidos, para Pallasmaa trata-se de se opor à hegemonia do olho, e mais ainda à própria compartimentação da sensibilidade, a dimensão háptica como experiência sensível integral, ao mesmo tempo externa e interna.

³ Tradução ligeiramente modificada.

Nesse sentido, o percepcionar háptico é originário, não apenas em sentido histórico, mas sobretudo ontológico, sendo a fonte e a origem da experiência sensível que é necessário resgatar do esquecimento se quisermos reconduzir a arquitetura ao seu sentido mais próprio⁴.

O oculocentrismo que a arquitetura moderna perpetua e traz ao seu apogeu baseia-se na íntima conivência que se estabeleceu na história ocidental entre a prioridade da visão focalizada, a centralidade da intenção consciente e a representação perspectiva. A arquitetura fenomenológica pretende então contrastar esta tendência intelectualista e “retinizante”, privilegiando a visão aproximada e difusa (ou seja, não distanciada e não focada), às ressonâncias afetivas e ao espaço vivido: “A própria essência de nossa vivência é moldada pela imagética haptica inconsciente e pela visão periférica não focada. A visão focada nos coloca em confronto com o mundo, enquanto a visão periférica nos envolve na carne do mundo” (PALLASMAA, 2011, p. 10)⁵.

Steven Holl, por seu lado, partilha em pleno a ideia segundo a qual nossa forma de viver o espaço é essencialmente corpórea pelo que é obrigação do projetista procurar corresponder a este caráter experiencial. É por isso que, tentando adiar o máximo possível a passagem a instrumentos técnicos e informáticos, o seu método de trabalho baseia-se, sobretudo nas fases iniciais, em procedimentos tradicionais e “em primeira pessoa”, com várias visitas aos lugares onde os edifícios irão surgir, visitas que se traduzem não apenas em mapas, fotografias e medidas, mas sobretudo em sugestivos desenhos em aquarela (HOLL; MÜLLER, 2002).

Como sabemos, de acordo com o cânones da perspectiva tradicional, a projetação deve tomar como referência principal uma visão a partir de um ponto fixo e distanciado, o que faz com que o fenômeno da

⁴ As fontes da inspiração principais de Pallasmaa são o ensaio *Tocar. O significado humano da pele* do antropólogo britânico Ashley Montagu (1988) e, através dele, as teorias do historiador da arte estadunidense Bernard Berenson. Ele parece então sinceramente surpreendido perante as críticas que Merleau-Ponty direciona aos “valores táticos” de Berenson em *O olho e o espírito* (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23), enquanto considera haver uma clara convergência entre os dois pensadores. Tencionamos analisar esta questão com mais detalhes num próximo trabalho, mas reenviamos para um aprofundamento a Pinotti (2001).

⁵ Tradução modificada.

paralaxe — ou seja, o fenômeno pelo qual os objetos que eu vejo “mouvem-se” alterando as suas posições relativas à medida que eu me desloco no espaço — é visto como um mero “efeito ótico”, uma distorção subjetiva e, por conseguinte, secundária e irrelevante. Contrastando aquela que considera a orientação dominante, como ele próprio revela num ensaio intitulado precisamente *Parallax*, Holl faz do efeito de paralaxe o fulcro de uma teoria da perspectiva vivida que toma como referência essencial o movimento do corpo percepção (HOLL, 2000). Nas construções que projeta, o espaço, subtraído aos processos tradicionais de abstração e purificação intelectual, perde a sua suposta transparência e volta, graças a uma “experiência fluente contínua e continuada de inversão dos planos do olhar e de reconfiguração do campo visual” (RUSH, 2009, p. 38), a ganhar aquele caráter de “viscosidade” que lhe é próprio.

No portfólio da Steven Holl Architects constam algumas das obras-primas da arquitetura mundial, como o *Bloch Building*, a conseguida extensão do *Nelson-Atkins Museum of Art* de Kansas City (1999-2007), ou o mais recente, e ainda mais impressionante, *Lynked Hybrid* de Pequim (2003-2009). Mas, como não pode deixar de ser, a realização mais marcante é, sem dúvida, o museu de arte contemporânea de Helsinque (1993-1998), talvez a obra que melhor representa o trabalho do arquiteto e que este, numa explícita homenagem a Merleau-Ponty, quis batizar “*Kiasma Museum*”⁶.

Holl mostra aqui com grande eficácia as composições de diferentes materiais e texturas que caracterizam os seus edifícios, sobre os quais com perícia e sensibilidade deixa cair feixes de luzes naturais e artificiais, sempre com extrema atenção às mudanças produzidas pelo passar das horas do dia e das diferentes estações. No interior do museu a iluminação cede todo o protagonismo às obras que se encontram em

⁶ A revista especializada *El Croquis* dedicou vários números ao trabalho de Steven Holl, reenviamos ao número antológico *Steven Holl 1986-2003* (n. 78, 93,108, 2003) e mais recentemente *Steven Holl 2004-2008* (2008, n. 141). O próprio Holl tornou ainda mais clara a inspiração merleau-pontiana do museu Kiasma, e em geral da sua abordagem à arquitetura, no breve texto *The crisscrossing* (2007), em que explicita as relações entre o edifício por ele projetado e o capítulo “O entrelaçamento – O quiasma” de *O visível e o invisível* de Merleau-Ponty (2014, p. 127-150).

exposição, como é óbvio, mas ao mesmo tempo não deixa de produzir atmosferas e experiências perceptivas distintas e inesperadas.

Entrar num edifício projetado por Steven Holl, como escreve Fred Rush em *On Architecture*, “desestabiliza um pouco nosso equilíbrio e incrementa gradualmente uma sensação oblíqua de irresolução perspectiva. Experiência que é ao mesmo tempo agradável e bizarra” (RUSH, 2009, p. 39). O fato de sugerir ao nosso olhar não apenas um, como acontece tradicionalmente, mas muitos pontos de fuga possíveis, nos leva, segundo Rush, a enxergar com olhar mais crítico os espaços construídos que vivemos e atravessamos. É por isso que este, na sua vívida introdução à filosofia da arquitetura, põe em especial destaque a relação entre arquitetura e fenomenologia, e em particular as obras de Steven Holl, na medida em que “incorporam expressamente ideias fenomenológicas nas suas práticas construtivas, com o intuito de enriquecer nossa experiência do corpo, do edifício, e de suas relações recíprocas” (RUSH, 2009, p. 120).

Vão justamente nesse sentido também as conclusões de Pallasmaa, a arquitetura fenomenológica “dirige a nossa consciência ao nosso sentido de si e do ser. Nos permite experienciar a nós próprios como seres encarnados e espirituais integrados na carne do mundo. Esta é a grande função de toda a arte” (PALLASMAA apud DIACONU, 2011, p. 57). E ainda:

A verdadeira qualidade arquitetônica é manifestada na plenitude e no indiscutível prestígio da experiência. Ocorrem uma ressonância e uma interação entre o espaço e a pessoa que faz experiência dele; eu tomo lugar no espaço e o espaço toma lugar em mim. É esta a ‘aura’ da obra artística ressaltada por Walter Benjamin (PALLASMAA apud DIACONU, 2011, p. 57)⁷.

Torna-se assim bastante claro que para quem considera haver uma “afinidade eletiva” entre fenomenologia e arquitetura, a estética como teoria da arte ambiciona a convergir com a estética entendida como teoria da sensibilidade: o corpo é o estilo. E neste empenho em

⁷ A esse propósito veja-se, mais à frente, a nota 16.

libertar todo traço estilístico, ou quase, das suas incrustações históricas e disciplinares para reconduzi-lo ao seu brotar primordial na experiência corpórea, a posição dos arquitetos fenomenológicos assume um tom ético e “humanista” muito nítido.

Mas para compreender melhor as posições estéticas, e ao mesmo tempo éticas, de Pallasmaa e Holl, talvez seja útil dar um passo atrás. Em âmbito arquitetônico, o movimento de crítica ao modernismo (e à modernidade), que tomou na primeira geração tons fenomenologizantes, viu surgir ao seu interior por volta dos anos 1980, uma nova frente, com a contraposição entre teóricos de inspiração fenomenológica e proponentes do pós-moderno⁸. Os arquitetos fenomenológicos, como vimos, opõem-se à arquitetura modernista enquanto promotora de um esquecimento da experiência sensível que é próprio da modernidade, ou pelo menos de um certo desfecho da modernidade. Por definição, o pós-modernismo é um movimento heterogêneo, para não dizer até contraditório. Mas se quiséssemos apontar os seus traços essenciais, mesmo à custa de uma simplificação grosseira, poderíamos falar num reconhecimento da destruição da unidade da experiência por obra da modernidade, aspecto que seria então próximo do diagnóstico da arquitetura fenomenológica, a que se acrescenta, no entanto, a recusa de qualquer tentativa de recomposição, considerada impossível e até contraprodutiva. A experiência originária a que os fenomenólogos se referem ou foi irremediavelmente destruída ou, mais provavelmente, nunca existiu, pelo menos não com a fisionomia que eles lhe atribuem. A percepção, longe de ser o terreno primordial sobre o qual se constroem as nossas relações com o mundo, na realidade é ela própria construída social e historicamente, perpassada por planos narrativos e relações de força. A miragem de um acesso direto à experiência sensível e corpórea não passa de uma forma de “nostalgia do fundamento” que não só não se opõe ao processo de dominação e hegemonia que caracteriza a modernidade

⁸ Em *Architecture's historical turn*, Otero Pailos mostra de forma clara como foi precisamente a afirmação de preocupações de caráter “fenomenológico”, já entre os anos 1950 e os anos 1960, que preparou o terreno para o advento do pós-moderno. Sobre a ruptura entre fenomenologia e pós-modernismo em arquitetura, veja-se em particular o epílogo (p. 251-262). Como se sabe, mas vale a pena lembrar, as primeiras raízes do *post-modern* não surgiram em âmbito filosófico, mas sim literário (HASSAN, 1971) e arquitetônico (JENCKS, 1975).

ocidental, mas pelo contrário, o revitaliza e prolonga. Apesar de bem conhecida, a polêmica não é sem interesse, mas um desenvolvimento adequado nos levaria longe demais⁹. De qualquer forma, vale a pena recordar como esta contraposição entre — mais uma vez simplificando — fenomenologia e pós-modernismo induziu os contendentes a cerrar as fileiras e endurecer as respetivas posições. Acreditamos que, pelo que diz respeito à arquitetura fenomenológica, isto conduziu a uma leitura muitas vezes unilateral das obras de Merleau-Ponty.

Na opinião do historiador e crítico de arte William J. R. Curtis, na medida em que assume como ponto fulcral a “experiência subjetiva” de quem o visita, o museu Kiasma acaba por se tornar bastante indiferente ao ambiente “cívico e público” ao seu redor (CURTIS, 1998, p. 18). Jorge Otero Pailos, já na introdução de *Architecture's historical turn. Phenomenology and the rise of the postmodern*, esclarece não ter levado em conta a influência de Merleau-Ponty, sendo que este teria posto “menos ênfase na historicidade da experiência, coisa que em parte explica o fato de ter sido tão importante para a segunda geração de arquitetos fenomenológicos, que inclui Steven Holl e outros” (OTERO PAILOS, 2010, p. 20). Por seu lado, Fred Rush está convencido, como já tivemos oportunidade de referir, que a arquitetura de inspiração fenomenológica produziu sem dúvidas alguns dos trabalhos mais interessantes da atualidade. E no prefácio de *On architecture* sublinha que “apesar de haver dimensões históricas, sociais e políticas que deveriam ser examinadas com maior completude num trabalho geral sobre o significado da arquitetura, eu dou maior destaque ao papel da experiência perceptiva” (RUSH, 2009, p. viii). Três observações que, com acentos diferentes — de um ponto de vista crítico a primeira, histórico a segunda, teórico esta última — afirmam ou confirmam a existência de uma contraposição entre experiência sensível e construção social, ou entre corpo e história, que de forma mais ou menos explícita anima a obra dos arquitetos fenomenólogos¹⁰.

⁹ Reenviamos aqui a Crary (2001).

¹⁰ Os quais se opõem aqui à crítica de Adorno (1989), que observa como aparentemente os paladinos da experiência autêntica — sendo o alvo primeiro Martin Heidegger — consigam conquistar a almejada autenticidade apenas eliminando qualquer referência ao contexto histórico e social.

Nos parece que, mesmo que funcional à polemica contra as derivas historicistas e irracionalistas de um certo pós-modernismo, uma rígida contraposição entre percepção e história não corresponda às intenções mais próprias do pensamento de Merleau-Ponty. Numa nota de trabalho de 20 de maio de 1959, Merleau-Ponty escrevia: “os problemas de saber qual é o sujeito do Estado, da guerra, etc., [são] exatamente do mesmo tipo que o problema de saber qual é o sujeito da percepção: só se resolverá a filosofia da história resolvendo-se o problema da percepção” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 186). Não apenas a percepção é um problema, e não um fundo de sentido positivo ao qual podemos atingir de forma direta e imediata, mas é um problema intimamente ligado ao da história.

A polêmica entre fenomenólogos militantes e arautos da pós-modernidade, em arquitetura, mas não só, com demasiada frequência resolveu com um corte abrupto o nó górdio que, de acordo com Merleau-Ponty, liga história e percepção¹¹. Os primeiros reivindicam a prioridade da experiência perceptiva face às considerações de caráter histórico e social, dobrando como vimos a estética entendida como teoria da arte sobre a estética entendida como teoria da sensibilidade e, ao que parece, reconduzindo a esta última qualquer consideração de ordem estilística. Os segundos, vice-versa, celebram a destruição da unidade da experiência reenviando à irredutível multiplicidade das dimensões narrativas, históricas e sociais. Muitos quiseram encontrar no pensamento de Merleau-Ponty um aliado na sua luta contra este, mais ou menos desocupado, hino à fragmentação, que aos seus olhos representa um relativismo ao mesmo tempo frívolo e perigosamente anti-humanístico, à custa, porém, de um acento excessivo no caráter positivo e, numa certa medida, subjetivo da experiência corpórea.

O livro de Rush (cujas considerações são por outro lado extremamente ricas e produtivas) oferece um exemplo bastante sintomático

¹¹ Bryan E. Norwood em *Carnal Language and the Reversibility of Architecture* (2016) lê a oposição entre fenomenologia e pós-modernismo em termos de corpo *versus* linguagem, mostrando de forma muito eficaz como é Merleau-Ponty precisamente o pensador que procurou entender com mais rigor a relação entre corpo e linguagem em termos de reversibilidade, e não de dualismo. Parece-nos, porém, que concluir apontando para a origem corpórea e gestual da linguagem acaba por privilegiar um dos termos do dilema pondo assim em causa a ideia mesma de reversibilidade.

deste enviesamento. Em primeiro lugar, já nas primeiras páginas de *On architecture*, ele afirma que o desenho essencial do pensamento de Merleau-Ponty constaria nas páginas da *Fenomenologia da percepção*, e não em *O visível e o invisível*, chamando aliás a atenção para o risco de atribuir a este último livro mais do que efetivamente nele possa constar (RUSH, 2009, p. 7). Poucas páginas depois, resume a intenção essencial da reflexão merleau-pontiana da seguinte forma:

Merleau-Ponty põe o acento no fato de que os objetos e os espaços me aparecem quase como próteses corpóreas – isto é como a continuação de meus próprios movimentos corpóreos e de minhas intenções. [...] todas as coisas [que se encontram] no âmbito do meu campo perceptivo me são presentes como partes de uma projeção das minhas intenções acerca daquele espaço e daqueles objetos. Eles são, deste ponto de vista, extensões do meu corpo (RUSH, 2009, p. 21).

De fato é possível encontrar fundamentação para tudo isto na *Fenomenologia da percepção*, e como sabemos, o próprio filósofo acabou por reconhecer mais tarde os limites desta posição “subjetivista”¹². Mas a questão nem está em opor *O visível e o invisível* à *Fenomenologia da percepção*, sendo que, como mostraram os melhores intérpretes do pensamento de Merleau-Ponty, o ensaio de 1945 era perpassado por ambivalências e questionamentos que se prolongam até aos últimos textos¹³. Se por um lado, a vida irrefletida da percepção nesta obra afigurava-se como um fundo de sentido preliminar, por outro se sublinhava que “a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia, mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 19). Parece então mais correto pensar num trabalho constante em volta destas ambivalências, que leva o filósofo a emancipar-se de um certo “*pathos* do incoativo” (CARBONE, 2004, p. 153)¹⁴, a fugir da sedução

¹² Refiro-me obviamente à citadíssima nota de julho de 1959, que começa com “Os problemas colocados na *Ph.P* [*Fenomenologia da percepção*] são insolúveis porque eu parto aí da distinção ‘consciência’ – ‘objeto’” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 189).

¹³ Cf., por exemplo, Carbone (1990, p. 22-23).

¹⁴ Sintoma da persistência deste “*pathos* do incoativo” nas teorias dos arquitetos fenomenólogos, que aliás deriva diretamente da ideia de uma contraposição entre corpo e história, é a leitura nostálgica da aura benjaminiana por parte de Pallasmaa

exercida pelas noções de primordial e originário que ainda é intensa no primeiro período da sua reflexão. A este movimento corresponde a passagem de uma *concepção do sensível* focada na experiência do corpo próprio — e essencialmente humano — a um sensível pensado como “carne do mundo”¹⁵.

O fato, relevado tanto por Curtis como por Otero Pailos, que os arquitetos que fundam a sua atividade no retorno aos fenômenos e à experiência sensível, muitas vezes com tons abertamente “antiteóricos”, sintam a necessidade de recorrer a considerações filosóficas altamente especulativas parece mais um sintoma da tensão não resolvida entre percepção e história. É claro que isto nada retira a força criativa dos edifícios projetados de acordo com inspirações fenomenológicas. “Alguns dos edifícios mais atraentes dos últimos tempos”, reconhece Curtis, “ocuparam-se de maneira temática dos aspetos não mediados da experiência e da ‘materialidade’”, porém, conclui, uma ênfase excessiva na dimensão “experiencial” pode prejudicar outros aspectos da arquitetura que são igualmente determinantes (CURTIS, 1998, p. 15-16). Ter na devida consideração a relação de entrelaçamento que para Merleau-Ponty liga percepção e história é, portanto, necessário não apenas de um ponto de vista filológico, mas sobretudo porque nos pode ajudar a produzir um pensamento mais fiel ao que os arquitetos, sejam eles imbuídos de fenomenologia ou não, de fato fazem.

Em uma nota de novembro de 1960, Merleau-Ponty escreveu, “deixa de existir para mim a questão das origens, ou de limites, ou de séries de acontecimentos tomando o rumo da causa primeira, para existir uma única explosão de ser que é para sempre” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 238). A experiência sensível perde o caráter de positividade que a focalização na noção de corpo vivido tendia a reforçar e se dissemina como textura de diferenças. E se o sensível perde a sua positividade, com ela perde também sua impermeabilidade, abrindo-se então

(cf. *supra*). Uma leitura que nos parece bastante problemática, sendo que para o autor de *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, a arquitetura é ao mesmo tempo *menos* e *mais* do que Pallasmaa considera.

¹⁵ A literatura sobre essa questão central para a interpretação do pensamento de Merleau-Ponty é praticamente interminável. Limitamo-nos a reenviar a Carbone (apud CARBONE; LEVIN, 2003) e Saint Aubert (2013).

às dimensões históricas e sociais sem por isso incorrer necessariamente em dualismos e reducionismos¹⁶.

Poderíamos talvez representar a polarização entre um apelo nostálgico à unidade da vivência corpórea originária e, do lado oposto, a inultrapassável multiplicidade e contingência histórica (social, política, etc.) — enfim, entre a percepção e a história —, nos termos da relação entre tema e variações em âmbito musical. Para manter a analogia, os arquitetos de inspiração fenomenológica apareceriam talvez como zelosos e atarefados diretores de orquestra empenhados em induzir os instrumentistas a se ater ao tema fundamental, enquanto à sua frente filas de solistas — ou seja, seus adversários — se aventurariam em improvisações intermináveis, persuadidos de que, mesmo admitindo que tenha existido um tema, agora já ninguém lembra. Na realidade, e reenviando às reflexões que Carbone (2004) e Leoni (apud FABBRICHESI; LEONI, 2005) dedicaram à questão, a única maneira para ultrapassar a contraposição entre corpo e história, e revelar sua íntima conexão, mais precisamente, tentar pensar um tema que seja dado apenas por meio de suas variações, trazendo à luz o limiar de reversibilidade entre historicidade da percepção e percepção da historicidade, entre “o tema que se faz variação e a variação que se faz tema” (LEONI apud FABBRICHESI; LEONI, 2005, p. 183). “[O] originário se cliva”, escreve Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* — repare-se, não se clivou, mas se cliva, está num processo de clivagem perene — “[O] originário se cliva, e a filosofia deve acompanhar esta clivagem, essa não coincidência, essa diferenciação” (2000, p. 122).

Uma fidelidade à percepção entendida como tentativa de adesão e retorno a um sentido primordial é destinada ao fracasso. No entanto, precisamente a partir desse fracasso, a fidelidade da percepção pode tornar-se interrogação do sensível, uma interrogação que será então necessariamente criativa. A maneira mais interessante de atar relações entre arquitetura e filosofia não reside na procura de confirmações

¹⁶ Como observa Till, com a passagem da centralidade do corpo próprio à pervasividade da carne, a corporeidade encarnada deixa de constituir-se como último reduto da autenticidade da experiência e pode tornar-se “o sítio do controle espacial social e político” (TILL, 2009, p. 225).

ou representações, mas na abertura de um campo experimental em que ambas possam “relançar as suas próprias questões, rearticular os seus problemas, e eventualmente propor as suas soluções específicas” (PELLEJERO, 2013, p. 83). Uma aproximação à fenomenologia, e em modo especial ao pensamento de Merleau-Ponty não deverá ser então direcionada a uma recuperação de uma experiência primordial, mas antes a uma interrogação criativa do mundo sensível. “A arte e a filosofia *em conjunto* são justamente não fabricações arbitrárias do universo do ‘espiritual’ (da ‘cultura’), mas contato com o ser na medida em que são criações. O ser é *aquilo que exige de nós criação* para que dele tenhamos experiência” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 187).

Referências

- ADORNO, T. W. *Jargon der Eigentlichkeit: zur deutschen Ideologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964 (Edição italiana: Trad. de P. Lauro. Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca. Torino: Bollati Boringhieri, 1989).
- BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957. Trad. de A. de Pádua Danesi. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CARBONE, M. *Una deformazione senza precedenti: Marcel Proust e le idee sensibili*. Macerata: Quodlibet, 2004.
- CARBONE, M. *Ai confini dell'esprimibile*. Milano: Guerini, 1990.
- CARBONE, M. *Carne. Per la storia di un fraintendimento*. In: CARBONE, M.; LEVIN, D. M. *La carne e la voce: In dialogo tra estetica ed etica*. Milano: Mimesis, 2003.
- CRARY, J. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge, London: MIT Press, 2001.
- COLONNA, F. Merleau-Ponty penseur de l'imaginaire. *Chiasmi International*, n. 5, p. 111-147, 2003.

- CURTIS, W. J. R. The Unique and the Universal: a historian's perspective on recent architecture. *El Croquis*, n. 88-89, p. 4-20, 1998.
- HASSAN, I. *The Dismemberment of Orpheus*: towards a postmodern literature. Oxford University Press, 1971.
- HEIDEGGER, M. *Bauen Wohnen Denken*. In: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1954. Trad. de M. Sá Cavalcante Schuback. Construir, habitar, pensar. In: *Ensaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 125-141.
- HOLL, S. *Parallax*. Basel: Birkhäuser, 2000.
- HOLL, S.; PALLASMAA, J.; PÉREZ-GÓMEZ, A. *Questions of Perception*: phenomenology of architecture (1994). San Francisco: William Stout Publishing, 2006.
- HUSSERL, E. *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- JENCKS, C. The Rise of Post-Modern Architecture. *Architectural Association Quarterly*, n. 7, p. 3-14, 1975.
- LEONI, F. La questione musicale del riconoscimento. In: FABBRICHESI, L. R.; LEONI, F. *Continuità e variazione*: Leibniz, Goethe, Peirce, Wittgenstein, con un'incursione kantiana. Milano: Mimesis, 2005. p. 153-184.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945. Trad. de C. A. Ribeiro de Moura. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964. Trad. de J. A. Gianotti e A. M. d'Oliveira. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le doute de Cézanne* (1945). In: *Sens et non-sens*, Gallimard, 1996. Trad. de P. Neves e M. E. Galvão Gomes Pereira. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 123-149.

MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964. Trad. de P. Neves e M. E. Galvão Gomes Pereira. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MONTAGU, A. *Touching: The Human Significance of The Skin* (1971), New York: Columbia University Press, 1978. Trad. de M. Silvia Mourão Netto. *Tocar: O significado humano da pele*. São Paulo: Summus, 1988.

NERI, G. D. *Prassi e conoscenza*. Milano: Feltrinelli, 1966.

NORWOOD, B. E. *Carnal Language and the Reversibility of Architecture: Modernism, Postmodernism, and Merleau-Ponty's Theory of Signs*. In: DAVIS, D.; HAMRICK, W. (orgs.). *Merleau-Ponty and the Art of Perception*. Albany: SUNY Press, 2016. p. 125-146.

OTERO PAILOS, J. *Architecture's historical turn. Phenomenology and the rise of the postmodern*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2010.

PALLASMAA, J. *An architecture of the seven senses* (1994). In: HOLL, S.; PALLASMAA, J.; PÉREZ-GÓMEZ, A. *Questions of Perception: phenomenology of architecture*. San Francisco: William Stout Publishing, 2006.

PALLASMAA, J. *Touching the World – architecture, hapticity and the emancipation of the eye*. In: DIACONU, M. et al. (orgs.). *Senses and the City: an interdisciplinary approach to urban sensescapes*. Münster: LIT Verlag, 2011. p. 49-62.

PALLASMAA, J. *The eyes of the skin. Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley-Academy, 2000. Trad. de A. Salvaterra. *Os olhos da pele*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PELLEJERO, E. Cinco Perguntas a Eduardo Pellejero. *Paralaxe*, n. 1, p. 81-87, 2013.

PÉREZ-GÓMEZ, A. *Architecture and the Crisis of Modern science*. Cambridge, London: MIT Press, 1983.

PINOTTI, A. Il toccabile e l'intoccabile, Merleau-Ponty e Bernard Berenson. *Chiasmi International*, n. 3, p. 63-79, 2001.

- RUSH, F. *On architecture*. New York: Routledge, 2009.
- SAINT AUBERT, E. de. *Être et chair : Du corps au désir l'habilitation ontologique de la chair*. Paris: Vrin, 2013.
- SAINT AUBERT, E. de. Phénoménologie du vers ou dynamologie du contre? Eléments pour une confrontation entre Merleau-Ponty et Bachelard. *Cahiers Gaston Bachelard*, n. 8, p. 56-67, 2006.
- SHARR, A. *Heidegger for architects*. New York: Routledge, 2007.
- TILL, J. *Architecture depends*. n. 36. Cambridge, London: MIT Press, 2009.
- YORGANCIOGLU, D. Steven Holl: A Translation of Phenomenological Philosophy into the Realm of Architecture. In: ARAVOT, I.; NEUMAN, E. (orgs). *Invitation to Archiphen. Some Approaches and Interpretations of Phenomenology in Architecture*. Bucharest: Zeta Books, 2010. p. 25-27.
- ZAERA, A. A conversation with Steven Holl, *El Croquis – Steven Holl 1986-2003*, p. 10-35, 2003.

Recebido: 17/06/2016
Received: 06/17/2016

Aprovado: 14/09/2016
Approved: 09/14/2016