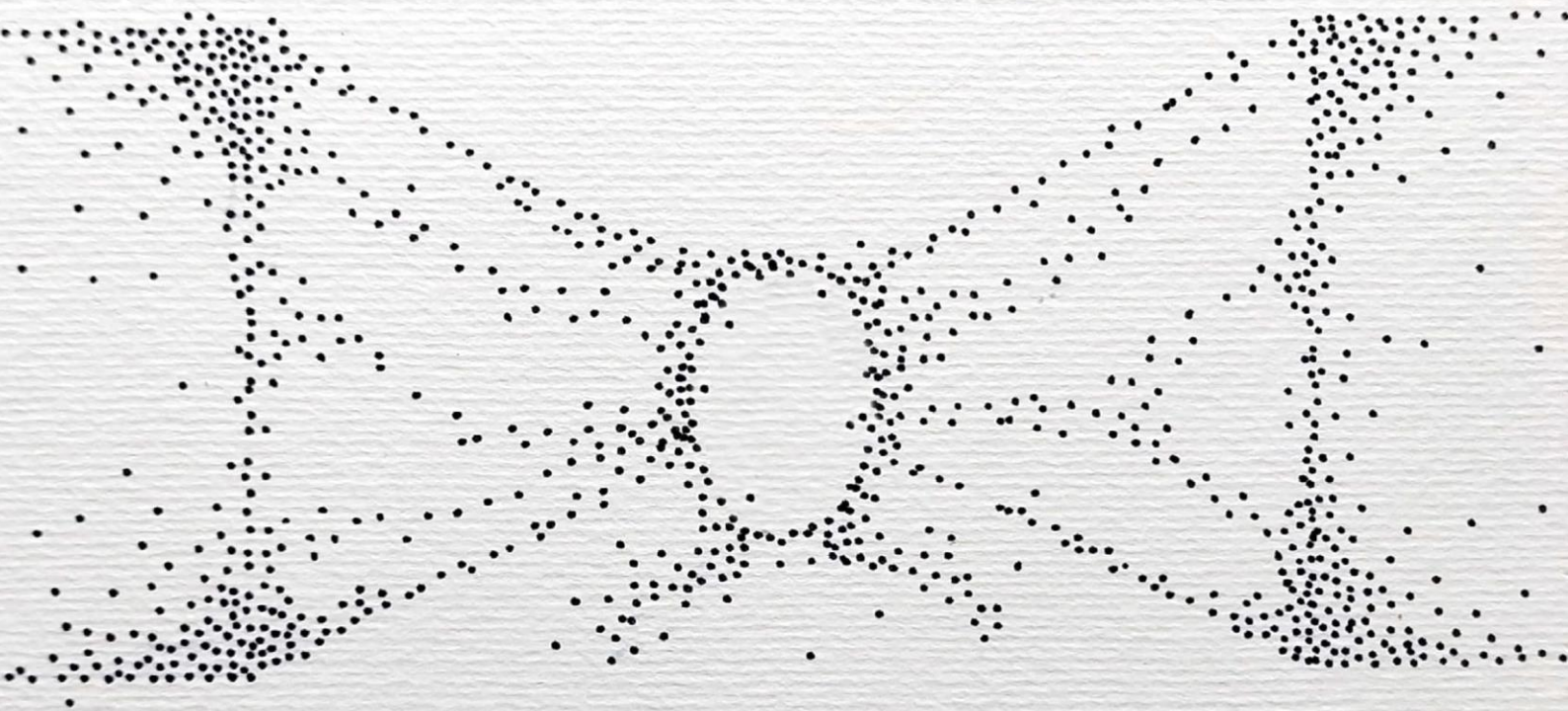


**Arquitetura e Fenomenologia:
Uma análise crítica da arquitetura e do discurso de Steven Holl
no museu do Kiasma**

Jéssica Schmitt Pereira



Universidade de Brasília - UnB
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU
Orientador: Carlos Luciano Silva Coutinho

Brasília, 08 de julho de 2022



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

**ARQUITETURA E FENOMENOLOGIA:
UMA ANÁLISE CRÍTICA DA ARQUITETURA E
DO DISCURSO DE STEVEN HOLL NO MUSEU DO KIASMA**

JÉSSICA SCHMITT PEREIRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários à obtenção do Grau de PMestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Luciano Silva Coutinho

Brasília, 2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS355a Schmitt Pereira, Jéssica
Arquitetura e Fenomenologia: Uma análise crítica da
arquitetura e discurso de Steven Holl no Museu do Kiasma /
Jéssica Schmitt Pereira; orientador Carlos Luciano Silva
Coutinho. -- Brasília, 2022.
143 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Arquitetura e
Urbanismo) -- Universidade de Brasília, 2022.

1. Arquitetura. 2. Fenomenologia. 3. Steven Holl. 4.
Museu do Kiasma. 5. Merleau-Ponty. I. Silva Coutinho,
Carlos Luciano, orient. II. Título.

O presente trabalho está vinculado ao Programa de Demanda Social (DS) com o apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

*This study is binded to Programa de Demanda Social (DS) with the support of
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).*

JÉSSICA SCHMITT PEREIRA

**ARQUITETURA E FENOMENOLOGIA:
UMA ANÁLISE CRÍTICA DA ARQUITETURA E
DO DISCURSO DE STEVEN HOLL NO MUSEU DO KIASMA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários à obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Luciano Silva Coutinho – Orientador
Universidade de Brasília – UnB

Profa. Dra. Martina Korelc
Universidade Federal do Goiás – UFG

Prof. Dr. Leandro de Sousa Cruz
Universidade de Brasília - UnB

“Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me.
Mal posso acreditar que tenho limites,
que sou recortada e definida.
Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das
criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma.”

Clarice Lispector

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Luciano Coutinho, por seu tempo e compartilhamento de conhecimento, por acreditar que este trabalho era possível, por sempre saber a distância em que colocar a bolinha, por ter me apresentado a estética, Platão e tantos outros universos.

A meu grupo de pesquisa, *Arquitetura e Psyche*, composto por Claudia Afonso, Caroline Albergaria, Julia Golino e Laila Mendonça, cujas discussões sempre contribuíram e estimularam o desenvolvimento deste trabalho fortemente.

Às Minas Estetas, que permitiram que o caminho percorrido fosse mais leve e descontraído, dando mais energia para percorrê-lo.

Ao Eurípedes Neto por sua atenção, suas opiniões cirúrgicas, pelo método Eurípedes, indicações de livros e contribuições ao desenvolvimento da escrita do trabalho.

A meu amigo Fafa por ser meus olhos e corpo em Helsinque.

A meus pais e minha irmã, por sempre me apoiarem, estimularem meu crescimento, e me aguentarem falar sobre arquitetura e filosofia.

A meu namorado Luango Augusto, por seu companheirismo, consistência, sempre me estimular a fazer meu melhor e me ajudar em tudo que preciso.

A CAPES, pela disponibilização de bolsa de estudos, que contribuiu para o suporte à pesquisa.

E a todos os amigos, colegas e familiares que estimularam o desenvolvimento da minha pesquisa.

Resumo

A fenomenologia tem, desde o declínio do modernismo, fundamentado ideias para o desenvolvimento de arquiteturas mais próximas do homem e de sua cultura. Neste contexto, o filósofo Merleau-Ponty, enquanto fenomenólogo, contribui com o pensamento de que o conhecimento é adquirido pela percepção e uso do corpo de maneira ativa e, assim, é relacionado aos estudos arquitetônicos, influenciando diversos profissionais como o arquiteto Steven Holl. Por meio da percepção o homem pode apreender a arte arquitetônica, se identificar com ela, transformar a si mesmo e sua maneira de ver o mundo. Por meio de análises bibliográficas e o estudo de caso do museu do Kiasma, de Steven Holl, este trabalho busca apresentar uma análise crítica da relação entre arquitetura e fenomenologia, com Steven Holl como profissional da arquitetura selecionado para análise deste estudo e Merleau-Ponty como filósofo cuja base teórica irá influenciar o pensamento do arquiteto. Holl defende uma arquitetura original, que inspira o homem e luta contra o capitalismo controlador e manipulador da atualidade por meio de projetos únicos, construídos sobre contextos específicos. A fenomenologia na arquitetura de Steven Holl se apresenta mais na experiência corpo e obra do que nos conceitos que o autor defende como inspirados nesta corrente filosófica. Assim, a fenomenologia se estabelece como ferramenta importante no desenvolvimento de uma arquitetura seja como inspiração, metodologia de projeto, forma de leitura, base para discussão ou produção, efetivamente. Os estudos fenomenológicos contribuem para enriquecer a produção arquitetônica, aproximar a arquitetura do homem e incentivar o desenvolvimento de arquiteturas mais críticas, tanto para profissionais quanto para os usuários das mesmas.

Palavras-chaves

Fenomenologia; Arquitetura; Maurice Merleau-Ponty; Steven Holl

Abstract

Phenomenology has, since the decadence of the modernism, grounded ideas for the development of architectures closer to man and his culture. In this context, the philosopher Merleau-Ponty, as a phenomenologist, contributes with the thought that knowledge is acquired by the perception and use of the body in an active way and, thus, is related to architectural studies, influencing several professionals such as the architect Steven Holl. Through perception, man can apprehend architectural art, identify with it, transform himself and his way of seeing the world. Through bibliographic analyzes and the case study of the Kiasma Museum, by Steven Holl, this work seeks to present a critical analysis of the relationship between architecture and phenomenology, with Steven Holl as the architectural professional selected for analysis of this study and Merleau-Ponty as the philosopher whose theoretical basis will influence the architect's thinking. Holl defends an original architecture that inspires man and fights against the controlling and manipulative capitalism of today through unique projects, built on specific contexts. The phenomenology in Steven Holl's architecture presents itself more in the body and work experience than in the concepts that the author defends as inspired by this philosophical current. Thus, phenomenology is established as an important tool in the development of architecture, whether as inspiration, design methodology, reading form, basis for discussion or production, effectively. Phenomenological studies contribute to enrich architectural production, bring architecture closer to man and encourage the development of more critical architectures, both for professionals and for their users.

Key-words:

Phenomenology; Architecture; Maurice Merleau-Ponty; Steven Holl

SUMÁRIO

Lista de figuras.....	10
Introdução	12
Construção do Tema, Estrutura e Metodologia.....	14
1. Capítulo 1 - Fenomenologia e Merleau-Ponty.....	17
1.1 A fenomenologia e a influência de Husserl.....	18
1.2 Filosofia e conceitos.....	29
1.3 A Visão, o <i>ser</i> e a Arte.....	35
2. Capítulo 2 - Arquitetura e Fenomenologia.....	44
2.1 A difusão da fenomenologia no contexto pós-moderno.....	45
2.2 Percepção e entrelaçamento.....	53
2.3 Arquitetura-arte e existência.....	62
2.4 Essência, identidade e recriação.....	71
3. Capítulo 3 - Steven Holl: Fenomenologia e Arquitetura.....	81
3.1 Steven Holl: o arquiteto.....	82
3.2 Steven Holl: conceitos e arquitetura.....	98
3.3 O Museu do Kiasma.....	111
3.3.1 O conceito Kiasma.....	111
3.3.2 Implantação.....	113
3.3.3 Geometria e materiais.....	118
3.3.4 Zoneamento e circulação.....	123
3.3.5 Galerias de exposição.....	131
3.3.6 Iluminação.....	132
Conclusão	134
Referências Bibliográficas	137

Lista de Figuras

Figura 1: Oca indígena Xingu.....	57
Figura 2: Parque indígena Xingu.....	58
Figura 3: Modelo de casa do povo Ma'dan.....	59
Figura 4: One-Half House, de Hedjuk, maquete de Nicola Castellano.....	95
Figura 5: Wall House 2, de Hedjuk, Holanda, foto de Stefano Perego.....	95
Figura 6: Convento La Tourette, de Le Corbusier, França.....	96
Figura 7: Capela de Ronchamp, de Le Corbusier, França.....	96
Figura 8: Igreja de Saint-Pierre de Firminy, de Le Corbusier, França.....	97
Figura 9: Croqui Steven Holl.....	112
Figura 10: Croqui Steven Holl.....	112
Figura 11: Croqui Steven Holl - Implantação do museu do Kiasma em Helsinque.....	113
Figura 12: Implantação do museu do Kiasma em Helsinque.....	114
Figura 13: Implantação do museu do Kiasma em Helsinque.....	115
Figura 14: Implantação do museu do Kiasma em Helsinque.....	116
Figura 15: Implantação do museu do Kiasma em Helsinque.....	116
Figura 16: Museu do Kiasma – Cascata interna.....	116
Figura 17: Estátua de Mannerheim, em frente ao museu do Kiasma.....	117
Figura 18: Museu de Arte Contemporânea de Helsinque - Kiasma.....	119
Figura 19: Museu do Kiasma - Fachada Norte.....	120
Figura 20: Rampa e Hall principal.....	122
Figura 21: Hall de entrada.....	121
Figura 22: Planta baixa térreo- Kiasma.....	123
Figura 23: Corte do museu do Kiasma.....	123
Figura 24: Planta 1º Pavimento - Kiasma.....	124
Figura 25: Planta 2º Pavimento - Kiasma.....	124
Figura 26: Planta 3º Pavimento – Kiasma.....	125
Figura 27: Planta 4º Pavimento - Kiasma.....	125
Figura 28: Museu do Kiasma – vista da estátua Mannerheim.....	126
Figura 29: Circulação principal - museu do Kiasma.....	127
Figura 30: Museu do Kiasma – perspectivas rampas.....	128
Figura 31: Museu do Kiasma – perspectivas rampas.....	128

Figura 32: Museu do Kiasma acessos salas exposições.....	129
Figura 33: Museu do Kiasma acessos salas exposições.....	129
Figura 34: Museu do Kiasma – escadas e rampas.....	130
Figura 35: Museu do Kiasma – escadas e rampas.....	130
Figura 36: Museu do Kiasma – átrio central.....	130
Figura 37: Museu do Kiasma – Galeria de exposições temporárias.....	131
Figura 38: Museu do Kiasma – Galeria de exposição.....	132
Figura 39: Museu do Kiasma – Galeria de exposição.....	132
Figura 40: Museu do Kiasma – Foto noturna.....	133

Introdução

Desde Edmund Husserl (1859-1938), um dos precursores da fenomenologia, tem se trazido para a discussão filosófica uma crise de identidade vivida pela civilização ocidental. Esta perda de identidade no contexto arquitetônico que surge na modernidade e a produção arquitetônica voltada para um capitalismo consumista foram as bases para reflexões sobre como a fenomenologia pode contribuir para o desenvolvimento de arquiteturas mais próximas do homem, do seu corpo e de sua realidade, que estimularam o desenvolvimento deste trabalho.

A perda de identidade se faz presente em, praticamente, todos os campos de vivência possíveis em contato com o homem. Seja na educação, no setor imobiliário ou produção de bens. A constante uniformização presente da sociedade faz com que as pessoas tentem se inserir em padrões e rótulos, quando, na verdade, todos são diferentes, possuem culturas, vivências e necessidades particulares.

É neste contexto de crise que a fenomenologia se desenvolve e ganha força. A fenomenologia surge assim, como a corrente filosófica responsável pela construção de um novo olhar sobre o mundo e o homem, um olhar que passa a enxergar o homem e o mundo em outra perspectiva. A fenomenologia luta contra o objetivismo cientificista, contra esta perda da identidade e busca a restituição da subjetividade transcendental.

Esta preocupação com a perda da subjetividade do homem ganha espaço no contexto da filosofia e Husserl passa a influenciar diversos pensadores, dentre eles Merleau-Ponty (1908-1961), cujas ideias servirão de base para as discussões deste texto. Merleau-Ponty apresenta a arte como modo de reencontro do homem consigo próprio, introduzindo uma nova ontologia em sua última obra *O visível e o Invisível* e se aproxima da arquitetura, principalmente, ao estabelecer sua defesa de que o conhecimento se fundamenta na percepção corporal.

A fenomenologia chega, assim, no contexto arquitetônico pós-moderno, contribuindo com a fundamentação das críticas que surgem à arquitetura modernista, como a oposição à homogeneidade. A fenomenologia neste contexto arquitetônico também passa a destacar a importância de uma arquitetura com identidade e que enriqueça a experiência existencial humana.

É por meio da exploração da arte no contexto da arquitetura que este trabalho se fundamenta, buscando apresentar a arquitetura como forma de expressão artística e elemento de expressão da existência do homem no mundo. Como objeto de identificação e orientação do homem, a arquitetura pode funcionar como elemento que se opõe ao

objetivismo cientificista e concretiza uma filosofia fenomenológica existencialista. Esta arquitetura está voltada para a percepção individual do humano e do subjetivismo perdido.

Steven Holl, neste contexto foi escolhido por ser um dos arquitetos mais representativos do uso da fenomenologia em sua produção arquitetônica. Holl estabelece uma crítica à arquitetura sem identidade e que sirva como elemento de manipulação comercial. Ele foca em uma arquitetura que concretize o invisível em visível por meio de uso de conceitos e defende a importância de uma arquitetura específica para cada situação, cultura e terreno, lutando contra a homogeneidade na arquitetura, além de priorizar a experiência do corpo do usuário no desenvolvimento de suas obras.

O arquiteto americano tem contato com os estudos sobre a fenomenologia de Merleau-Ponty e busca traduzir em suas obras diversos de seus conceitos, além de teorizar a respeito da relação entre arquitetura e fenomenologia, o que permite de maneira mais apropriada fundamentar as intenções do arquiteto no desenvolvimento de suas obras. Esta relação entre o arquiteto e o filósofo permitiu o desenvolvimento de uma análise fundamentada no discurso do arquiteto, no seu projeto e a análise da obra construída, buscando uma aproximação com a experiência real do edifício. Para tal análise foi selecionada a obra Museu de Arte Contemporânea de Helsinque, o Kiasma. O museu recebe seu nome em homenagem a um conceito utilizado por Merleau-Ponty em seu livro *O visível e o invisível* e é considerada uma das obras de maior prestígio internacional, senão a maior, fruto da vitória de um concurso de projetos de arquitetura com mais de 500 competidores.

A pesquisa possui como objetivo geral o estudo da relação entre fenomenologia e arquitetura. Será analisada de que maneira conceitos e pensamentos do filósofo francês são materializados na obra de arte selecionada de Steven Holl, se há divergência entre discussão e produção, e, por fim, analisada como a disposição dos espaços e a estrutura do museu influenciam na vivência de quem com ele convive, no intuito de verificar a que ponto Holl prende-se ao próprio discurso ou a que ponto a obra de arte arquitetônica se torna um modo, ela própria, de expressão filosófica.

Visto que a fenomenologia de Merleau-Ponty se baseia, principalmente, na percepção corporal como fundamento para o conhecimento, a hipótese fundamental deste trabalho é que por meio da arquitetura, como expressão artística concretizada no espaço e tempo, e assim tangível ao corpo, é possível alcançar conhecimentos e significações que por vezes tem o potencial de transformar o homem.

Construção do tema, Estrutura e Metodologia

O passo definitivo para o início do desenvolvimento desta dissertação aconteceu quando cursei a matéria “Estação e Estética”, em 2019, da linha de Estética do programa de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG FAU UnB), com cujas ideias me conectei desde o início. Foi nessa matéria que o destino me apresentou a estética e meu atual orientador, Luciano Coutinho, que ministrava a disciplina. Posso dizer que a estética me abriu os olhos para o mundo, não só para a arquitetura, e a filosofia começou a, efetivamente, fazer parte da minha vida. Sempre tive interesse pela maneira como a arquitetura tem a capacidade de influenciar a vida das pessoas, não sendo apenas um elemento que reflete o que se passa em seu período histórico, mas um elemento que efetivamente tem o poder de tocar e transformar pessoas. E partindo deste interesse, dessa motivação que além de me reconectar com a arquitetura, a estética me reconectou, posso dizer, até comigo mesmo.

Meu primeiro contato com a fenomenologia aconteceu na graduação, quando tive a oportunidade de conhecer o livro organizado por Kate Nesbitt, *Uma nova agenda para a arquitetura*, por indicação de uma professora. O livro me apresentou este novo campo de investigação e arquitetos que desenvolviam seus projetos de uma maneira preocupada com o usuário que iria percebê-la, dentre eles Steven Holl. Na época não tive um acesso profundo ao trabalho de Holl, apenas na pós-graduação, ao selecionar o tema da fenomenologia vinculada à arquitetura para meu mestrado, reencontrei sua teoria. Estava em busca de um arquiteto que fizesse uso da fenomenologia em suas obras, na maneira de pensar e desenvolver a arquitetura, assim ele foi escolhido, e juntamente com ele Merleau-Ponty, filósofo cujas ideias inspiraram parte importante de seu trabalho.

Ao ponto que foi delimitado meu tema e o arquiteto cujas influências filosóficas decidi estudar, foi necessário fazer um recorte ainda mais específico. Era necessária a seleção do meu objeto de estudo. Afinal, estamos dentro de um departamento de arquitetura e queremos ver como pode se apresentar, em uma obra arquitetônica escolhas e diretrizes de projeto influenciadas pela fenomenologia.

O museu de Arte Contemporânea de Helsinque foi selecionado por ser considerada uma das principais e mais famosas obras de Steven Holl, garantindo assim, o acesso a um maior número de material sobre o museu, como desenhos técnicos, filmes, fotos e textos analíticos a respeito do mesmo. Tais informações foram essenciais para o desenvolvimento do trabalho, uma vez que, por causa da pandemia da COVID-19, contemporânea ao desenvolvimento desta pesquisa, não foi possível visitar o museu,

devido a restrições de deslocamento e, em seguida, o fechamento do museu do Kiasma para realização de reformas.

A obra foi considerada suficientemente complexa para sua análise em uma dissertação e, por se tratar de uma obra desenvolvida em uma fase madura do arquiteto, é consistente na apresentação de seus elementos. O museu do Kiasma é ainda a obra de Steven Holl que traz um diálogo mais próximo com a fenomenologia de Merleau-Ponty, pelo menos conceitualmente e, por isso, também se mostrou apropriada no sentido de propiciar o desenvolvimento de análises mais ricas tanto em relação ao discurso do arquiteto sobre a mesma quanto em relação a análise da obra propriamente executada.

Esta pesquisa se baseou na análise crítica da relação entre arquitetura e fenomenologia. A pesquisa bibliográfica e documental, juntamente com um estudo de caso, permitiram trazer a fundamentação necessária para estruturação do trabalho. No primeiro capítulo, *Fenomenologia e Merleau-Ponty*, é apresentada a teoria fenomenológica de Merleau-Ponty, assim como suas influências, conceitos e relação com a arte. No segundo capítulo, *Arquitetura e Fenomenologia*, é apresentado o contexto da fenomenologia no âmbito da arquitetura e seus desdobramentos no desenvolvimento de desta arte ao priorizar a obra como elemento de identidade e expressão existencial do homem. No terceiro capítulo, *Steven Holl: Fenomenologia e Arquitetura*, é apresentado o arquiteto Steven Holl e o estudo de caso do Museu do Kiasma a fim de elucidar a relação entre arquitetura e fenomenologia no discurso e na prática arquitetônica.

No primeiro capítulo, como se trata da apresentação da filosofia de Merleau-Ponty, foram utilizadas as próprias obras do autor como *Fenomenologia da percepção*, *O olho e o espírito* e *O visível e o invisível* como base para a pesquisa bibliográfica, assim como obras de comentadores como *Ensaio sobre Fenomenologia*, de Antônio Balbino Lima, e *Experiência do Pensamento*, de Marilena Chauí. No mesmo capítulo é tratada a influência que o filósofo francês recebeu de Husserl, assim, também foram utilizadas obras que contribuíram para sustentar esse diálogo como *A crise da humanidade européia e a filosofia*, de Husserl, e artigos como *The body in Husserl and Merleau-Ponty*, de Tylor Carman.

No segundo capítulo, é apresentado o contexto em que a fenomenologia se apresenta no campo da arquitetura e, para tanto, a obra *O futuro da arquitetura desde 1889*, de Jean-Luis Cohen se mostrou fundamental. Assim como foram fundamentais textos como *A formação do Homem moderno vista através da arquitetura*, de Carlos Brandão e textos de Norberg-Schulz e Juhanni Pallasmaa, que se fizeram fortemente

presentes, contribuindo para a conexão e fundamentação de pensamentos na relação entre arquitetura, arte, essência e existência.

No terceiro capítulo, quando apresentada a análise crítica do discurso do arquiteto foram fundamentais para a pesquisa bibliográfica as entrevistas presentes nas revistas *El Croquis*, textos publicados pelo autor e a tese de doutorado *O sensível e o inteligível : o projecto e a arquitectura : o caso de Steven Holl*, de Rui Alves. Estes textos contribuíram, juntamente com os escritos de Merleau-Ponty para verificar contradições e concordâncias entre o pensamento do arquiteto e a fenomenologia. Para apresentação e discussão de conceitos de Steven Holl foram utilizados seus textos *Intertwining, Anchoring, Parallax* e *Idea and Phenomena*, além de outros livros que desenvolve em conjunto com outros autores, como *Questions of Perception*.

A metodologia de análise da obra, do estudo de caso apresentado, também no terceiro capítulo, se dá por meio da investigação da forma, dos trajetos e seus elementos compositivos. Para tanto, os elementos considerados relevantes para análise foram divididos em categorias, como zoneamento, circulação, elementos específicos como materiais e iluminação ou partes do museu como as galerias. Tal subdivisão permitiu uma análise mais específica em relação a suas partes e permitiu mostrar como o arquiteto desenvolveu as diversas dimensões do museu.

Como material de suporte foram utilizadas fotografias e desenhos técnicos disponibilizados por sites com rigor informacional, como o site oficial do escritório de Steven Holl e o site oficial do museu do Kiasma, além de livros como *Work without Doubt*, de Steven Holl, revistas como *El Croquis* e artigos como o *The “Chiasm” and the Experience of Space*, de Scott Drake, com publicações sobre o projeto. Foi de extrema importância também o acesso ao filme *The Body in Space*, de Michael Blackwood, que além de apresentar diversas discussões sobre o museu pelos arquitetos Steven Holl e Juhanni Palasmaa (arquiteto local), apresenta deslocamentos por dentro do museu, a altura do olhar do pedestre em diferentes etapas de sua construção, ou seja, em um ponto de vista que mais se aproxima de uma representação do espaço e de uma experiência pessoal ao visitar o museu.

Capítulo 1

Fenomenologia e Merleau-Ponty

Neste capítulo será apresentada a fundamentação teórica, e neste caso, filosófica, para o desenvolvimento deste trabalho, servindo como base e justificativa para o que será abordado nos capítulos seguintes, tendo como ponto de partida a crise de identidade na humanidade tratada por Husserl. Para tanto, este capítulo será dividido em três partes: “Fenomenologia e a influência de Husserl”, “Filosofia e Conceitos” e “A Visão, o *Ser* e a Arte” descritas a seguir.

Na primeira parte, “Fenomenologia e a influência de Husserl”, serão apresentadas as ideias de Edmund Husserl, sua fenomenologia, juntamente com conceitos e método fenomenológico, que contribuíram para o desenvolvimento da Fenomenologia de Merleau-Ponty.

Na segunda parte, “Filosofia e Conceitos”, será apresentada a fundamentação teórica do núcleo da filosofia de Merleau-Ponty, seus principais conceitos e ideias, essencial para a compreensão do pensamento do filósofo francês, e para o entendimento da relação entre sua fenomenologia e obras de arte, que se apresentará de maneira contínua ao longo deste trabalho.

Na terceira parte, “A Visão, o *Ser* e a Arte”, será apresentado o papel que a arte possui na filosofia de Merleau-Ponty. Esta parte funcionará como conexão para a sequência dos próximos capítulos. Nesta parte, serão explorados conceitos como a reversibilidade, o movimento, o corpo e o *ser*, presentes na fenomenologia do filósofo francês.

1.1 Fenomenologia e a influência¹ de Husserl

A fenomenologia é utilizada como resposta à crise do racionalismo. A crise das ciências de que Husserl trata se desenvolve em decorrência do excesso de relevância dado aos pressupostos objetivos, tendo como consequência o afastamento do homem de seu mundo da vida, com a consequente perda da subjetividade. A fenomenologia em resposta, dá ênfase ao sujeito e a sua percepção individual, tornando-se, assim, uma forma de entender como se percebe o mundo, como uma própria percepção da percepção.

Em um mundo dominado pelo cientificismo e por um tipo de padronização em massa, voltado ao capitalismo e à produção em série, o sujeito tem perdido sua identidade. Os carros são padronizados, a beleza é padronizada, o tamanho das roupas é tabelado, os apartamentos em um edifício são idênticos para abrigar diferentes tipos e tamanhos de famílias, o ensino poda as crianças e força um comportamento semelhante a todos. Tudo é construído para o controle e para que a sociedade funcione segundo padrões bem estabelecidos. Mas esta atitude tem transformado o homem, tem o colocado em um padrão e o forçado a se encaixar, pensar e se comportar de maneira semelhante aos outros, quando, na verdade, os seres humanos não podem ser tomados como idênticos entre si.

Não estamos criticando aqui a importância da padronização, até porque sem ela “a garantia de sucesso da concretização de uma vida absolutamente relativizada, na *psyche* humana, significaria a loucura absoluta de cada indivíduo, impossibilitando até mesmo a formação de pequenos grupos.” (COUTINHO, 2021, p. 171). A sociedade precisa de determinados padrões, regras e reproduções para funcionar em conjunto. O que se critica aqui, todavia, é o excesso desta padronização, que leva uma pessoa a se descaracterizar como indivíduo, se desrespeitando em sua particularidade.

A subjetividade humana é anulada por medidas objetivas, números, apreensões padronizadas, rótulos. É necessário encontrar um equilíbrio entre a subjetividade humana e o objetivismo social para que nos comuniquemos e vivamos em sociedade, sem que

¹ Segundo o pensador Harold Bloom em seu livro *A angústia da influência*: “A palavra “influência” recebeu o sentido de “ter poder sobre outro” já no latim escolástico de Tomás de Aquino, mas durante séculos não iria perder o sentido do radical “influxo”, nem o sentido básico de emanação ou força vinda das estrelas sobre a humanidade. Como usada pela primeira vez, ser influenciado significava receber um fluido etéreo que descia das estrelas sobre nós, um fluido que afetava nosso caráter e destino, e que alterava todas as coisas sublunares. Um poder— divino e moral — depois simplesmente um poder secreto — exercia-se, em desafio a tudo que parecia voluntário em nós. Em nosso sentido — de influência poética — a palavra é muito tardia. Em inglês, não é um dos termos dos críticos de Dryden, e jamais é usada em nosso sentido por Pope. Johnson, em 1755, define a influência com o sentido astral ou moral, e diz sobre a última que é “Poder ascendente; poder de orientar ou modificar”; mas os exemplos que cita são religiosos ou pessoais, não literários. Para Coleridge, duas gerações depois, a palavra tem substancialmente o nosso sentido no contexto da literatura.” (BLOOM, 2002, p.76-77)

para isto tenhamos que perder nossa individualidade. Cada homem possui necessidades diferentes, pensamentos diferentes, experiências diferentes. Nesse sentido, a fenomenologia se apresenta como uma maneira de enxergar o indivíduo em sua individualidade. A fenomenologia pretende, assim, retomar o subjetivo, superar o individual e recuperar as essências do indivíduo.

A fenomenologia, como deveria ser qualquer filosofia e ciência que busque o conhecimento, é uma busca sem fim. O pensamento fenomenológico entende o mundo em constante transformação, assim como nossa percepção sobre ele, nossa realidade, tudo é dinâmico. A partir do momento em que se afirma ter um conhecimento certo sobre algo, a busca cessa e junto com ela o perceber, o pensar, em outras palavras, tudo que vai contra o pensamento fenomenológico. A fenomenologia busca aproximar-se do conhecimento, da verdade, mas ciente da impossibilidade de alcançá-la, pois isso a cristalizaria e cessaria sua busca.

Edmund Husserl, um dos precursores da fenomenologia, contribuiu para a difusão dos estudos de fenomenologia pelo mundo, o que promoveu uma mudança de paradigmas na construção da teoria do conhecimento. A fenomenologia de Husserl se transformou em movimento filosófico que influenciou grande parte dos pensadores do século XX, dentre eles Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty, e marcou a filosofia contemporânea.

Husserl, em seu texto *A crise da Humanidade Europeia e a Filosofia*, apresenta uma crise vivida pela sociedade europeia como consequência de sua maneira de produzir conhecimento acerca do homem, afastando-se de sua subjetividade, valores e cultura.

A crise consiste, pois, no fato de a redução objetivista do saber ter desvinculado a atividade científica do mundo concreto do homem. A ciência assim formalizada nada tem a dizer ao homem sobre suas necessidades vitais, perdendo o sujeito como suporte de experiências pessoais e das intencionalidades que motivam os atos humanos.
(HUSSERL, 2008a, p. 51-52)

O homem tem se afastado de sua essência, tendo sua experiência existencial empobrecida por ter suas experiências pessoais e intencionalidades enfraquecidas. Neste momento, a fenomenologia surge em oposição ao racionalismo objetivista, cientificista, uma vez que o cientificismo, para criar teorias e leis necessita estabelecer variáveis e

constantes para que sua lógica funcione, ele normatiza uma maneira de pensar, que está tão imbricada na objetividade que se torna difícil resgatar as particularidades do humano. A fenomenologia, nesse sentido, se torna um caminho viável, para a superação desta forma de pensamento.

A arquitetura, assim como qualquer aspecto relacionado à vida do homem, também vem sofrendo com o objetivismo. Uma arquitetura universal e atemporal tem sido disseminada, empobrecendo a relação do espaço com o corpo humano, por meio de edifícios pobres em forma e materialidade. Por meio da fenomenologia é possível buscar um olhar mais pessoal e de identidade sobre a maneira de se pensar a obra arquitetônica e sobre a maneira de se produzi-la.

No entendimento de Husserl, o afastamento da filosofia do mundo da vida do homem, do subjetivismo transcendental propiciou esta crise da humanidade. E esta só poderá ser superada, quando a filosofia voltar a se aproximar e tratar do homem e de suas criações, de sua cultura, dos valores instituídos pela sociedade (cf. HUSSERL, 2008a, p. 52). É necessário que a filosofia se aproxime dos problemas relativos à existência humana e do homem em si, se afastando do formalismo científico.

Husserl afirma que “o método da crítica do conhecimento é fenomenológico; a fenomenologia é a doutrina universal das essências, em que se integra a ciência da essência do conhecimento.” (HUSSERL, 2008b, p. 22). A fenomenologia, para Husserl, pode ser considerada um método que se volta para a essência do conhecimento e coloca todo o conhecimento em crítica, nunca o considerando como conhecimento último.

Como consequência deste pensamento, por não poder se ancorar em nenhuma informação como conhecimento dado, pois efetivamente não se pode afirmar que algo seja conhecimento, surge a redução fenomenológica como método de investigação.

A redução fenomenológica consiste na suspensão do pensamento natural. Não se pode partir de nenhuma certeza, deve-se congelar o olhar distraído que se tem para o mundo e assim enxergar sem juízo. A esta suspensão do pensamento natural, Husserl chamou *epoché* (cf. HUSSERL, 2008a, p. 32). A fenomenologia precisa criar seu começo, a ela não é permitido fazer uso de nenhum “conhecimento” adquirido pelas ciências naturais, por lógicas relacionais e seus semelhantes.

Influenciado por Husserl, Merleau-Ponty faz uso da redução fenomenológica como meio de perceber o vínculo inerente entre o homem e o mundo, como maneira de fazer aparecer esta relação e o próprio mundo. Por meio da redução em Merleau-Ponty, é possível ver o mundo. Merleau-Ponty afirma que “retornar às coisas mesmas é retornar

a este mundo anterior ao conhecimento (...) Este movimento é absolutamente distinto do retorno idealista à consciência” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 4), neste ponto Merleau-Ponty faz uma indicação sobre a diferenciação entre sua fenomenologia e a de Husserl. Enquanto Husserl focou a maior parte de sua fenomenologia em um aspecto transcendental, na suspensão de uma existência real, buscando fundamentação na dimensão transcendental, Merleau-Ponty repõe as essências na existência, não foca na consciência transcendental, mas em uma consciência corporal.

Para Merleau-Ponty, a redução fenomenológica faz aparecer o mundo da percepção e o mundo social. A redução para ele é uma maneira de reflexão que não reduz o irrefletido, mas que o mostra.

Portanto, se queremos que a reflexão conserve os caracteres descritivos do objeto ao qual ela se dirige e o compreenda verdadeiramente, não devemos considerá-la como o simples retorno a uma razão universal, realizá-la antecipadamente no irrefletido, devemos considerá-la como uma operação criadora que participa ela mesma da facticidade do irrefletido. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 95)

Merleau-Ponty reforça a ideia de que a reflexão permite evidenciar o irrefletido, que segundo Fragata “é o mundo da experiência natural.”(FRAGATA, 1963, p. 120). Merleau-Ponty apresenta o existencialismo em sua facticidade, o mundo perceptivo, permitindo a descrição de um objeto de uma maneira pessoal e particular. Para o filósofo francês essa nova redução o faria tomar posse integral de sua experiência e realizaria a adequação entre o reflexionante e o refletido (cf. MERLEAU-PONTY, 1999, p. 94). Assim, para Merleau-Ponty a fenomenologia é uma atitude intelectual filosófica que está vinculada à relação entre conhecimento e objeto.

Retomando o pensamento de Husserl sobre a questão, é importante destacar que ele contrapõe o conhecimento natural em relação ao filosófico. Para Husserl, o pensamento natural

Transforma em objecto de investigação, em universalidade *formal*, as conexões *aprióricas* das significações e das vigências significativas, as leis aprióricas que pertencem à objectalidade *como tal*; surge assim uma *gramática pura* e, num estrato superior, uma lógica pura (um complexo íntegro de disciplinas graças às suas diversas delimitações possíveis) e,

além disso, brota uma lógica normativa e prática como técnica do pensamento e, sobretudo do pensamento científico. (HUSSERL, 2008b, p. 42)

O pensamento natural, o olhar distraído, desenvolve uma inércia particular, uma maneira de conviver com os objetos sem percebê-los. Essa “gramática pura”, essa “lógica” inibe o descobrimento das coisas em si. É esta lógica que o conhecimento filosófico busca romper, dando espaço para a intencionalidade, abordada por Husserl, em que o olhar ganha foco, deixa de ser natural e distraído, deixa de apenas conviver com os objetos, mas passa realmente a vê-los, a notá-los.

Husserl coloca como fragmento primeiro e básico da fenomenologia em geral a tarefa de elucidar a essência do conhecimento e da objetividade cognitiva (cf. HUSSERL, 2008b, p. 46). Ele define fenomenologia como

Uma ciência, uma conexão de disciplinas científicas; mas ao mesmo tempo e acima de tudo, ‘fenomenologia’ designa um método e uma atitude intelectual: a *atitude intelectual* especificamente *filosófica*, o *método* especificamente *filosófico*. (HUSSERL, 2008b, p. 46)

Esta “atitude intelectual” citada no trecho acima é o que permite ao homem colocar-se no mundo de maneira intencional. A fenomenologia consagra-se como uma postura, uma filosofia que traz o foco para a percepção particular² dos indivíduos. “A fenomenologia é uma tentativa de investigar como as coisas aparecem em nossa experiência consciente; ela estuda o ‘aparecer’ subjetivo das coisas por oposição ao seu

² Cada pessoa ao apreender o mundo só possui acesso aos fenômenos por sua própria experiência. No entanto, é por meio das vivências subjetivas particulares que se busca penetrar nas essências, na universalidade. É por meio da epochè, da redução fenomenológica que há a suspensão do particular para intuir o que há de essencial na vivência particular. Assim, a subjetividade em que Husserl se interessa como fim não é a pessoa particular, mas a subjetividade transcendental, fundamental para acesso ao universal. “A subjetividade transcendental concretamente plena é o todo desde dentro, puramente transcendental uno e só assim concreto da comunidade egoica aberta.” (Hua 9/344 apud ZAHAVI, 2015, p.163). A epochè, no entanto, apesar de parecer isolar o indivíduo em sua vivência particular, permite a compreensão da validade ontológica constituída do outro (cf. Hua 15/270-271 apud ZAHAVI, 2015, p. 163). Assim, a realização da redução transcendental permitirá o desenvolvimento da intersubjetividade transcendental, sendo esta “o solo ontológico absoluto, unicamente autônomo, a partir do qual tudo o que é objetivo, o todo do ente objetivamente real, mas também todo e qualquer mundo ideal objetivo, cria o seu sentido e a sua validade”. (Hua 9/344 apud ZAHAVI, 2015, p.163). Husserl assim, designa a sociabilidade intersubjetivamente transcendental como condição de possibilidade para a constituição de toda verdade e de todo ser verdadeiro (Hua 1/135,182,6/449, 9/295,474 apud ZAHAVI, 2015, p.163).

ser objetivo.” (MARTIN, 2011, p. 479). Logo, em Husserl, o fenômeno se mostra na consciência. Em *Ensaio sobre fenomenologia*, Lima diz que

A fenomenologia tem por objeto as coisas que se manifestam ou se mostram, tais como se manifestam os fenômenos; neste sentido, as coisas constituem aquilo que é rigorosamente dado, aquilo que eu encontro e que é, para mim, originalmente presente. Para Husserl, o fenômeno³ é consciência enquanto fluxo temporal de vivências, apresentando intencionalidade enquanto estrutura, ou seja, consciência de algo. (LIMA, 2014, p. 12)

Lima, no trecho acima, evidencia a intencionalidade, presente na fenomenologia de Husserl, como a consciência de algo. A intencionalidade de Husserl é uma característica da nossa consciência, sempre dirigida a objetos, ou seja, tudo o que pode ser pensado. A consciência intencional de Husserl evidencia a relação entre o homem e o mundo, sua união, pois o homem sempre estará relacionado a seu mundo e aos objetos dos quais tem consciência.

Husserl busca a observação pura e original, livre de qualquer pensamento pré-concebido e derivado de outro para atingir o fenômeno em si, a essência da coisa que se percebe. Zilles afirma que “a estrutura da consciência como intencionalidade é uma das grandes descobertas de Husserl.” (ZILLES, 2008, p. 29). A suspensão do pensamento natural nos dá acesso à consciência e à sua intencionalidade.

A fenomenologia (*Phenomenon + logos*) é então o discurso sobre aquilo que se mostra como é, caracterizando esta ciência como estando em contato direto com o sentido das coisas, dirigindo o conhecimento para o que há de essencial nelas. É a filosofia do inacabamento, do devir, do movimento constante, onde o vivido aparece e é sempre ponto de partida para se chegar a algo. (LIMA, 2014, p. 13)

No trecho destacado acima, Lima elucidava a fenomenologia como uma filosofia de movimento, que está em eterno recomeço. A fenomenologia se direciona para a busca do

³ Husserl “designa fenômeno tudo que intencionalmente está presente na consciência, sendo para esta uma significação”, segundo Urbano Zilles, na introdução do livro *A Crise da Humanidade Europeia e a Filosofia* (ZILLES, 2008, p. 7).

conhecimento da essência das coisas, mesmo tendo por princípio a infinitude desta busca. Pelo fato de o conhecimento estar em constante construção ela é uma eterna investigação.

A fenomenologia é ciência descritiva, “a reflexão se faz necessária a fim de tornar possível observar as coisas tal como elas se manifestam e descrevê-las.” (LIMA, 2014, p. 12-13). Assim, a fenomenologia de Merleau-Ponty funda-se na percepção e na relação do homem com o mundo, desconstruindo a ideia de um conhecimento puro unicamente construído pela razão.

Ao considerar que as coisas se manifestam de maneira diferente para cada indivíduo, é possível afirmar que se tenha sempre apreensões diferentes da realidade, a depender do ponto de vista que cada um se encontra no mundo, pois “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3). Merleau-Ponty, ao introduzir seu livro *A Fenomenologia da Percepção*, define o que é fenomenologia para ele:

A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1)

O trecho reforça o caráter existencialista de Merleau-Ponty ao afirmar que a fenomenologia é uma “filosofia que repõe as essências na existência”. Merleau-Ponty propõe um retorno aos fenômenos em busca da relação originária entre o homem e o mundo, desenvolvendo sua fenomenologia da percepção, cujos princípios estão instalados na filosofia de Husserl, seu precursor.

Dentre as ideias de Husserl que mais contribuíram para o desenvolvimento da *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty, estão aquelas apresentadas em *Ideias II*, um dos volumes menos conhecidos de Husserl, publicado apenas após a morte do

autor, e acessado por Merleau-Ponty em sua forma arquivada ainda não publicada. Neste volume, desenvolvido na fase final de Husserl, são apresentadas teses sobre o corpo e como este se apresenta como meio para toda a percepção, que contribuíram grandemente para o desenvolvimento do trabalho do filósofo francês como, por exemplo, a ideia de que “O Corpo é, em primeiro lugar, o meio de toda percepção; é o órgão da percepção e está necessariamente envolvido em toda percepção” (HUSSERL, *Ideas II*: § 18 apud CERBONE, p.128), que fundamentou parte importante da filosofia de Merleau-Ponty.

Husserl apresenta duas noções de corpo diferentes: o corpo escrito como *Körper*, e o corpo escrito como *Leib*. *Körper* faz referência ao corpo como objeto físico, o corpo como material, enquanto *Leib* se refere ao corpo vivo, ao corpo experienciado, vivido. O corpo objeto é entendido como aquele corpo que não sente que apenas é percebido como qualquer objeto do mundo, uma cadeira ou uma mesa. Já o corpo vivo é aquele que se relaciona com as sensações e consciência, é o corpo que sente. Renato Santos também explica a diferenciação entre:

(...) Leib e Körper. Enquanto o primeiro designa o corpo em sua dimensão sensível, da ordem da vivência e, portanto, o corpo do qual somos, senciante-sensível, sujeito de reversibilidade. O segundo denota o corpo tal como concebido pela ciência e pelo pensamento objetivo, isto é, um corpo objeto, tomado a partir da extensão e submisso às leis da causalidade. (SANTOS, 2017, p. 73)

Segundo Husserl, o corpo vivo é “um órgão de vontade, o único objeto que, pela vontade do ego, é imediata e espontaneamente móvel e é um meio para produzir um movimento, por sua mediação espontânea, em outras coisas” (HUSSERL, *Ideias II*, §37 apud MISSAGGIA, 2017, p. 202). O corpo vivo husserliano possui a capacidade de movimentar-se sem que para isso seja aplicada a ele qualquer força externa. É a vontade presente no corpo que permite seu deslocamento.

Husserl apresenta ainda em seu texto *Ideias II*, a ideia do corpo como um “ponto-zero de orientação” (HUSSERL, *Ideias II*: §18 apud CERBONE, 2012, p. 129). Segundo Cerbone “Eu não estou perto nem longe de meu próprio corpo, nem meu corpo jamais está em um lugar diferente de onde eu estou; é por isso que Husserl se refere ao corpo como o ponto-zero da orientação.” (CERBONE, 2012, p. 129) Merleau-Ponty reflete este pensamento em *O visível e o invisível*, ao afirmar que:

Agora que tenho na percepção a própria coisa (...) acrescentarei somente que a coisa está no ponto extremo de meu olhar e, em geral, de minha exploração: sem nada do que a ciência do corpo alheio me possa ensinar, devo constatar que a mesa diante de mim mantém uma relação singular com meus olhos e meu corpo: só a vejo se ela estiver no raio de ação deles; acima dela, está a massa sombria de minha frente, em baixo, o contorno mais indeciso de minhas faces, ambos visíveis no limite, e capazes de escondê-la, como se minha própria visão do mundo se fizesse de certo ponto do mundo. (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 18-19)

A percepção que se tem de algo é sempre orientada, com ponto de partida no corpo, tudo o que se vê e se percebe é a partir de seu corpo, de onde parte sua “visão do mundo”. É a partir do corpo, de sua existência, que a percepção pode acontecer e a partir dela os objetos do mundo se mostram ao observador.

Husserl apresenta em seus textos finais ainda a ideia de um corpo que pode tocar e ser tocado por si mesmo. Merleau-Ponty retoma em seus escritos tal ideia (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 137) e recebe a influência dos escritos de Husserl sobre corpo e percepção para desenvolver seus textos sobre experiência corporificada.

No livro *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty desenvolve a ideia de corpo-próprio, em que o corpo é o meio pelo qual o homem acessa o mundo em suas capacidades e limitações, ou melhor, o corpo dá acesso e delimita o acesso do homem ao meio em que este se insere, torna-se referencial de tempo, velocidade, textura e forma. Não é um corpo que apenas é percebido como objeto, mas um corpo que tem intenção, que se move, que reflete e que sente o mundo e a si mesmo. Merleau-Ponty apresenta, assim, o corpo-próprio como um corpo sujeito.

Em Merleau-Ponty o corpo não deve ser entendido como um receptor passivo de informações, em que órgãos e sentidos apenas recebem, deve, pelo contrário ser entendido como um perceptor ativo e intencional. Em Merleau-Ponty o corpo próprio apresenta uma intencionalidade operante

Sob a intencionalidade de ato ou tética, e como sua condição de possibilidade, encontrávamos uma intencionalidade operante, já trabalhando antes de qualquer tese ou qualquer juízo, um ‘Logos do

mundo estético’, uma ‘arte escondida nas profundezas da alma humana’, e que, como toda arte, só se conhece em seus resultados” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 575)

O corpo próprio de Merleau-Ponty é dotado de vontade, de uma intencionalidade operante que promove uma movimentação sem depender de aspectos externos, ele é sujeito de si e de seu direcionamento. É um corpo sujeito que se apresenta de maneira ativa, e não mais no entendimento de órgãos que apenas recebem estímulos externos. O corpo próprio é ativo e aprende em sua própria exploração e percepção, percebe a si e o mundo no qual está inserido.

Merleau-Ponty evolui seu pensamento em sua obra final e publicada postumamente, *O visível e o invisível*, ao ampliar a noção de percepção para além do corpo, utilizando a expressão “carne do mundo, enquanto tecido *gestáltico* que entrelaça tudo o que é feito desse estofa primordial” (SANTOS, 2017, p. 70), abrangendo e entrelaçando o sujeito e o mundo em uma estrutura ontológica.

Nesta sua fase final, Merleau-Ponty apresenta o corpo unido a mente. O homem “pensa ao mesmo tempo que sua percepção penetra nas coisas e que se faz aquém de seu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 20). A esta união o que o filósofo francês vai dar o nome de reversibilidade conceito que será mais desenvolvido em um tópico seguinte deste trabalho. Por hora ficaremos com a explicação de Nóbrega a respeito da reversibilidade merleauPontiana:

É importante esclarecer a importância epistemológica da noção de reversibilidade dos sentidos na obra de Merleau-Ponty, pois, não se trata mais de atribuir um espaço ordenador à consciência, mas de compreender a circularidade entre processos corporais e estados neuronais, entre corpo e mente, possibilitada pela comunicação entre os sentidos. A reversibilidade coloca o corpo, não como suporte de uma consciência cognoscente, sempre referendada por um sujeito, mas apresenta-o na experiência do movimento. (NÓBREGA, 2008, p. 145)

Segundo Nóbrega, “a mente também não está em alguma parte do corpo, ela é o próprio corpo. Essa unidade implica que as tradicionais concepções representacionistas enganam-se ao colocar a mente como uma entidade interior” (NÓBREGA, 2008, p. 146). Merleau-Ponty traz uma ideia mais profunda da relação entre corpo e mente que irá

contribuir no desenvolvimento de diversas teorias no ramo da neurociência e construção do conhecimento humano.

A fenomenologia de Merleau-Ponty conecta consciência e mundo por meio da percepção, misturando, nesse sentido, inteligível e sensível. Para ele “o real é sempre parcialmente racional e o racional é também sempre parcialmente real.” (FRAGATA, 1963, p. 119). Desta maneira, Merleau-Ponty vai contra o empirismo, por acreditar que as coisas vão além de suas manifestações sensíveis, e contra o intelectualismo, por acreditar que as coisas não se resumem apenas a unidades de ordem lógica.

Husserl, apesar de introduzir a ideia do corpo como elemento fundamental para a percepção a partir do qual tem-se um ponto de vista para o mundo, não aprecia todo o alcance que este tem na percepção, pois se mantém ainda dentro dos limites do dualismo do qual sustenta sua teoria. Segundo Taylor Carman:

Para ser franco, como faz Husserl, “todos os sentidos pertencem à minha alma (*Seele*), tudo se estende à coisa material” (Id II, 150). Para Merleau-Ponty, ao contrário, sair da nuvem do problema mente-corpo exige que reconheçamos o corpo, mesmo de forma puramente descritiva, como o lugar onde a consciência e a realidade de fato passam a ocupar o mesmo espaço conceitual. (CARMAN, 1999, p. 209)⁴

Para Carman, em Husserl a intencionalidade corporal é uma espécie de fenômeno intermediário que faz a ponte entre um “abismo” conceitual que separa a consciência da realidade. “Para Merleau-Ponty, ao contrário, o corpo é um constituinte primitivo da consciência perceptiva como tal, que por sua vez forma o plano de fundo permanente da intencionalidade em geral” (cf. CARMAN, 1999, p. 224). Para o filósofo francês nós não temos um corpo, nós somos um corpo, e é por meio dele que percebemos o mundo, sendo este o sujeito da percepção. Para Merleau-Ponty “não é o corpo mero objeto, mas é um corpo/sujeito, há um total imbricamento entre corpo e a consciência tornando o sujeito algo uno: corpo e mente.” (SOUZA; SOUZA, 2017, p. 52). Enquanto corpo-sujeito este tem a capacidade de experienciar o mundo e a si mesmo.

⁴ Tradução livre para: “To put it bluntly, as Husserl does, “all sensings belong to my soul (*Seele*), everything extended to the material thing” (Id II, 150). For Merleau-Ponty, by contrast, getting out from under the cloud of the mind-body problem demands that we come to recognize the body, even purely descriptively, as the place where consciousness and reality in fact come to occupy the very same conceptual space.”

Mesmo com diferenças evidentes, também é evidente a influência direta que Merleau-Ponty recebeu de Husserl, fundamental no desenvolvimento de sua filosofia e que contribuiu enormemente para a fundamentação de uma teoria do conhecimento baseada na percepção, tornando Husserl uma das mais importantes influências, senão a maior, no desenvolvimento do pensamento sobre corpo, consciência e mundo de Merleau-Ponty.

1.2 Filosofia e Conceitos

Além de conceitos já apresentados em sua fase final, Merleau-Ponty aprofunda seu pensamento e apresenta sua nova ontologia, com novos conceitos e uma nova maneira de pensar o homem em relação a consciência e a realidade em *O visível e o invisível*, escrito publicado postumamente. O filósofo francês apresenta, nesta fase final, o entendimento do homem como corpo-consciência-do-mundo, dá precedência à percepção e enfoque ao corpo e aos sentidos como meios de aproximação do conhecimento.

Merleau-Ponty entende a natureza equiparada à carne, para ele o homem já está conectado ao mundo e perspectivamente ligado aos objetos mundanos.¹ Merleau-Ponty utiliza o termo “carne” no *Visível e o Invisível*, para se referir a uma nervura ontológica diretamente conectada a *Gestalt* como maneira de compreender como o *ser* se apresenta. A carne é um elemento do *ser*, é um princípio de constituição das coisas e do mundo.

O filósofo francês recusa a separação ontológica entre visível e invisível; entre natureza e consciência, Merleau-Ponty busca “reencontrar nossa experiência primordial e ultrapassar todas as perspectivas filosóficas que separam o percepiente e o percebido, o falante e a fala, a essência e a existência e o sentiente e o sentido.” (FALABRETTI, 2013, p. 313). Para ele, não há planos divididos, tudo está entrelaçado em uma mesma realidade.

Merleau-Ponty não entende o invisível como contraditório ao visível. Pelo contrário, para ele “o visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o invisível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele” (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 200). Na filosofia de Merleau-Ponty, diferentes polos não são contraditórios, mas se entrelaçam por meio de uma estrutura em sua ontologia, onde inclusive, é por meio do visível que há o contato com o invisível. O corpo e o mundo, para ele, são feitos de um mesmo “estofa”⁵. Semelhantes em sua constituição, estão vinculados de maneira

⁵ Merleau-Ponty utiliza a expressão “*l'étoffe ontologique*” (MERLEAU-PONTY, 1964a, p.301) que foi traduzida para o português como “estofa ontológico”, utilizada no mesmo parágrafo a expressão “corpo do

profunda, onde um pertence ao outro, ao ponto de o mundo poder ser entendido como uma extensão do corpo. Nesse sentido, “Mundo e corpo compõem realidades inseparáveis, formando um sistema em que um não é exterior ao outro.” (LIMA, 2014, p. 79). Destarte, Merleau-Ponty constrói uma relação entre corpo, consciência e mundo, onde todos estão entrelaçados.

Na tentativa de superar a dicotomia sujeito-objeto, Merleau-Ponty afirma que o homem é essencialmente corpo-consciência-do-mundo, o corpo é mundo e alma simultaneamente, o corpo do homem não é nem pura coisa nem a pura ideia, ele integra misteriosamente o percebido e o ato de perceber, o em si e o para si, pois está no mundo e é para o mundo; põe-nos em contato com o mundo e ao mesmo tempo é o modo segundo o qual nos revela ao mundo. (LIMA, 2014, p. 113)

No trecho acima, Lima reforça a interdependência entre corpo, consciência e mundo. O mundo revela-se ao homem por meio de seu corpo e consciência, assim como seu corpo e consciência são revelados por meio do mundo. Todos os elementos são intimamente conectados.

O corpo, para Merleau-Ponty, é entendido como um veículo do ser-no-mundo, que o situa temporal e espacialmente. Além de fonte dos sentidos, é ele quem conecta o homem ao mundo:

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 13)

Merleau-Ponty entende as coisas ao redor do corpo, o mundo, como prolongamento de seu corpo.⁶ Em seu livro *O visível e o invisível* (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 63),

espírito” para descrever este termo. O estofado seria uma mesma membrana, um mesmo elemento do qual participam sensível e inteligível no pensamento do filósofo francês.

⁶ Parmênides, em *Da Natureza*, já traz a ideia do pensamento vinculado ao corpo, como um membro: “Pois, tal como cada um tem mistura nos membros errantes,/ assim aos homens chega o pensamento; pois

o filósofo francês faz uso do texto de Henri Bergson para exemplificar seu pensamento de extensão do corpo por meio da visão. O trecho é retirado do livro de Bergson *As Duas Fontes da Moral e da Religião*: “se nosso corpo é a matéria a que nossa consciência se aplica, ele é coextensivo à nossa consciência, compreende tudo o que percebemos, vai até as estrelas.” (BERGSON, 1976, p. 213). O corpo é entendido por Merleau-Ponty da maneira como o é para Bergson: como uma coextensão da consciência, juntamente, ao corpo. Os sentidos que fazem parte do corpo, e o corpo em si, alcançam toda a extensão de sua percepção.

O homem se faz presente até o alcance de seus sentidos. O prolongamento do corpo por meio da percepção está relacionado ao corpo-consciência-do-mundo. O homem é no mundo, por meio do mundo e é o mundo. Feito de um mesmo estofado participa de um mesmo *ser*.

O homem, além de veículo do ser-no-mundo, faz parte do mundo e do que ele próprio percebe. “O *ser* é o ‘local’ onde os ‘modos de consciência’ se inscrevem como estruturas do *ser* (...) e onde as estruturas do *ser* são modos de consciência. (...) A percepção do mundo se efetua no mundo, a experiência da verdade faz-se no *ser*.” (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 229). Ao habitar o mundo, o corpo nos coloca em contato com o mundo, e a partir dele é possível o contato com o *ser* do mundo, do qual é parte, descobrindo as verdades do mundo.

Merleau-Ponty apresenta um ponto de vista em que o homem não percebe o mundo simplesmente, mas, por meio da reversibilidade, pode perceber a realidade do mundo, ser percebido por si mesmo como realidade do mundo e percebido pelo mundo. O filósofo francês explica a reversibilidade como quiasma (cf. MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 237), isto é, a reversibilidade pode ser entendida como o próprio entrelaçamento entre o ativo e o passivo.

O quiasma, a reversibilidade, é a ideia de que toda percepção é forrada por uma contrapercção (oposição real de Kant), é ato de duas faces, não mais se sabe quem fala e quem escuta. Circularidade falar-escutar, ver-ser-visto, perceber-ser percebido, (é ela que faz com que nos pareça que a percepção se realiza *nas próprias coisas*) – *Atividade = Passividade*. (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 238)

o mesmo/ é o que nos homens pensa, a natureza dos membros,/ em cada um e em todos; pois o mais [o pleno] é o pensamento.” (PARMÊNIDES, Da Natureza, B16)

Para Merleau-Ponty, a percepção nasce da reversibilidade (cf. MERLEAU-PONTY, 1964, p. 148). Segundo o filósofo francês “Nós nos colocamos tal como o homem natural, em nós e nas coisas, em nós e no outro, no ponto onde, por uma espécie de *quiasma*, tornamo-nos os outros e tornamo-nos mundo.” (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 157). Neste sentido há um tipo de empatia⁷ na percepção, e é apenas quando “entramos”, no que percebemos e começamos a fazer parte daquilo de alguma maneira é que a percepção se dá de maneira plena. Apesar de tal afirmação parecer em um primeiro momento como uma perda de identidade, na verdade implica na conseqüente recriação e reconstrução por parte de quem a percebe. Por meio de uma percepção profunda é possível desfazer-se e reconstruir-se dentro de sua própria individualidade, é neste sentido que a percepção tem o potencial de absorver conhecimento e possibilitar a transformação daquele que percebe. Tal pensamento se assemelha ao apresentado por Luciano Coutinho em *Educação arquitetônica da Humanidade* quando este afirma que por meio da percepção de espaços arquitetônicos os seres se repensam e se recriam enquanto humanos (cf. COUTINHO, 2021, p. 118).

Merleau-Ponty, ao estudar a estrutura do comportamento, visando superar os dualismos corpo-alma, homem-mundo, sujeito-objeto, empreende uma renovação da noção de “estrutura”, passando a concebê-la como junção de uma ideia e de uma existência (cf. LIMA, 2014, p. 92). No livro *O Visível e o Invisível*, ele evidencia sua crença em uma nova ontologia que deve ser pensada a partir do “ser bruto”, isto é, anterior a qualquer dualismo metafísico, anterior à fixação de conhecimento metafísico. O ser bruto se relaciona à apreensão pré-reflexiva, derivada da *epoché* de Husserl. O “ser

⁷ A empatia tratada por Merleau-Ponty neste trabalho refere-se a uma empatia enquanto incorporação das tensões perceptivas que se dão por meio de uma apreensão corporal, vinculada, portanto, ao indivíduo e sua percepção particular. Diferentemente de Husserl, que trata da empatia em seus textos, mas em um sentido de relação de sua percepção com a percepção do outro, daquele que percebe e de outro corpo que também apreenderá de maneira diferente o elemento a ser apreendido. “Segundo Husserl, o que ocorre é uma ‘transferência aperceptiva a partir do meu corpo próprio’, na qual percebo que o corpo do outro também é vivenciado como um objeto distinto dos demais, na medida em que possui características semelhantes ao meu próprio corpo, o que justifica, embora não o vivencie em primeira pessoa, a concebê-lo enquanto corpo vivo. Portanto, “só uma semelhança, no interior da minha esfera primordial, ligando aquele corpo ali com o meu próprio corpo, pode fornecer o fundamento motivacional para a apreensão analogizante do primeiro como corpo vivo” (HUSSERL, *Cartesianische Meditationen*, §50, p. 140, p. 149, t.a apud MISSAGIA, 2019 p.244-245). A empatia se trata, portanto, de “uma espécie de síntese passiva da consciência, mas da modalidade de associação, na qual uma determinada vivência é tomada como semelhante à outra, formando uma ligação por analogia que me permite atribuir a determinado elemento do qual tenho acesso indireto algo que reconheço no elemento semelhante que apreendo diretamente” (MISSAGIA, 2019 p.245). Em Husserl, inclusive a empatia se apresenta como fundamental para a constituição da intersubjetividade, “mas também para o conhecimento mesmo do mundo exterior, na medida em que ela garante a abertura da comunicabilidade que funda o mundo objetivo comunitariamente partilhado” (MISSAGIA, 2019 p.248).

bruto”⁸ é aquele ao qual não foram submetidas as dicotomias corpo e alma, consciência e mundo, percepção e pensamento, onde o homem teria a capacidade de enxergar sem filtros ou julgamentos. Merleau-Ponty desenvolve uma ontologia do sensível, que parte da percepção e direciona-se a um pensamento não mais segregador, mas, sim, de união.

Merleau-Ponty apresenta uma noção de estrutura que responde a uma necessidade do espírito como um novo regime de pensamento. Este novo regime de pensamento passa a reformar a ontologia e abriu caminho para uma nova filosofia sem separação, sem corte entre “o corpo que percebe e o corpo que fala”, pois ambos são inteligíveis em termos de estrutura. (FALABRETTI, 2013, p. 309)

A estrutura seria, nesse sentido, como um entrelaçamento espontâneo – comunicação dinâmica – entre as partes, é o que se encontra na experiência do sentir, a significação autóctone independente de um pensamento constituinte, pois ela já está dada antes de qualquer pensamento (cf. FALABRETTI, 2013, p. 323). A estrutura é o que permeia a convergência entre a pré-reflexão, o corpo-próprio e o mundo.

Em *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty passa a considerar a *Gestalt*⁹ como o quiasma que une as pessoas e o mundo, onde as diferenças coabitam sem se excluírem. A *Gestalt* seria, ao mesmo tempo, acredita Merleau-Ponty, o princípio explicativo e a condição do “ser-no-mundo”, uma maneira de pensar e de relacionar os elementos existentes, inclusive sentiente-sensível e visível-invisível, e se baseia na “fé perceptiva”¹⁰.

⁸ A expressão original a “ser bruto” corresponde a “l’être brut” (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 207). O ser bruto se refere ao ser pré-reflexivo, o autor afirma que “Só admitiremos um mundo pré-constituído, uma lógica, por tê-los visto surgir da nossa experiência com o ser bruto, que é como o cordão umbilical de nosso saber e a fonte do sentido para nós.” (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 155).

⁹ Para Merleau-Ponty a *Gestalt* é “um todo que não se reduz à soma das partes, definição negativa, exterior - Sinais da *Gestalt* dados em oposição ao domínio de em si em que nos instalamos” (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 192). “Gestalt, portanto, implica a relação de um corpo perceptivo com um mundo sensível, i. e., transcendente, i. e. de horizonte, i. e., vertical e não perspectiva - É um sistema diacrítico, opositivo, relativo cujo pivô é o *Etwas*, a coisa, o mundo, e não a idéia” (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 193). Merleau-Ponty em seu livro *O visível e o invisível* ainda defende que a *Gestalt* tem a chave para o problema do espírito (cf. MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 183). Segundo a leitura de Merleau-Ponty é possível afirmar que para ele a *Gestalt* permite a leitura de algo como uma figura sobre um fundo, e que é possível conhecer o objeto por meio dos elementos que neste estaria ausente, presença e ausência fazem parte de uma mesma composição e entendimento.

¹⁰ A “fé perceptiva” é a busca pelo sentido original e primeiro, é apreendida pelo sensível antes da estruturação de qualquer pensamento, é pré-reflexiva. É por causa da crença que se tem no mundo e nas coisas que é possível acreditar na ordem e na conexão dos pensamentos (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 58). É por meio da fé perceptiva que se estabelece a confiança de que existe o entrelaçamento entre o visível e o invisível.

Para Merleau-Ponty, o mundo sensível é o horizonte de co-presença onde acontecem todas as experiências do *ser* e do mundo, o filósofo entende as realidades sensível-inteligível e visível-invisível pertencentes a um mesmo mundo.¹¹

E não se trata de uma analogia: é o mesmo mundo que contém nossos corpos e nossos espíritos¹², desde que se entenda por mundo não apenas a soma de coisas que caem ou poderiam cair sob os nossos olhos, mas também o lugar da sua compossibilidade (...) (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 24).

Para Merleau-Ponty, o visível e o invisível fazem parte de uma mesma realidade, o *ser* se manifesta por meio do mundo e das coisas, não está deslocado do visível.

Se, pelo contrário, seguirmos até o fim as consequências da nega-intuição, compreenderemos como nosso ser transcendental e nosso ser empírico são verso e anverso um do outro, como, por esse meio, somos visíveis, mas não somos causa adequada de tudo o que somos, que o mundo não é somente o termo de nossa ontogênese privada, mas o que já nos possui enquanto o percorremos com o olhar que, à sua maneira, faz parte dele. (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 67)

Merleau-Ponty apresenta a ideia do ser transcendental e do ser empírico que existe em cada um e os coloca como faces distintas de uma mesma composição, sem se excluírem, mas, ao contrário, entendendo que a sensibilidade possui uma inteligibilidade, de maneira que a razão e o empírico não se opõem, mas fazem parte da formação um do outro.

Ao retomar o trecho acima “que o mundo não é somente o termo de nossa ontogênese privada, mas o que já nos possui enquanto o percorremos com o olhar”, é possível perceber uma associação direta com o mundo e os sentidos de quem o percebe, fazendo-se presente um no outro, por meio da percepção. É neste sentido que procuramos

¹¹ Merleau-Ponty defende que a apreensão da verdade e do conhecimento se dão como atividade pré-reflexiva, atribuindo ao corpo o poder de fundar o conhecimento. O filósofo francês ancora sua filosofia na percepção e no corpo, desenvolve seu pensamento filosófico ao apresentar a consciência como parte coextensiva do corpo, entendendo a *psyche* como parte do corpo e acredita na capacidade de estendê-la até onde qualquer e todo sentido possa alcançar, trazendo o mundo para dentro do homem em uma mesma constituição onde corpo, consciência e mundo estão vinculados.

¹² Do original “*esprits*” (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 29)

trazer, posteriormente, a arquitetura como parte de quem a percebe, entrelaçando a obra de arte com seu conviva¹³.

Merleau-Ponty, aí, evidencia como o homem está aberto à transformação, não é finito em sua definição ou formação, se permite ser construído na medida em que adquire novas experiências e diferentes perspectivas. É elemento de entrelaçamento, seu ser transcendental e empírico, não avesso um do outro, está todo ele conectado, pertence ao mundo, assim como este o pertence. Ou poderíamos dizer como a obra pertence a ele e ele à obra, quando nos referimos à percepção de uma obra arquitetônica.

1.3 A Visão, o *ser* e a Arte

Merleau-Ponty, em suas obras *O olho e o espírito*, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *A dúvida de Cézanne*, discute de maneira mais aprofundada a relação entre arte, *ser* e corpo, dando especial ênfase ao sentido da visão, e introduz um importante elemento de sua reflexão filosófica: o movimento.

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Mas também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todos os meus deslocamentos por princípio figuram num canto de minha paisagem, estão reportados ao mapa do visível. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo ser. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 12)

¹³ O termo “conviva” é tomado emprestado neste trabalho do livro de Luciano Coutinho *Educação Arquitetônica da Humanidade*, no qual o autor utiliza o termo com o sentido de o visitante ter a capacidade e possibilidade de ser mais do que mero espectador da obra, mas “assumir-se conviva, para pensar, refletir e (re)criar seus espaços, na medida em que se recria em união com eles, aceitando sua participação ativa em um dos princípios que mais orientam nossa própria existência e evolução: a arquitetura.”(COUTINHO, 2021, p. 10)(grifos do autor).

Merleau-Ponty dá ênfase à importância do movimento, conforme se vê no trecho acima, colocando a própria visão, como dependente do movimento. Visão e movimento estão intrinsicamente relacionados, sendo aquela a antecipação deste. O filósofo francês apresenta os objetos que são alcançados pela visão como elementos *a priori* tangíveis por quem os apreende, neste sentido, visão e locomoção fazem parte do mesmo ser.

O corpo dá liberdade ao homem e à visão para apreensão do mundo. É por meio da locomoção realizada pelo corpo que múltiplas percepções podem ser apreendidas. Segundo Reinaldo Furlan e Annie Rozestraten,

É preciso entender a abertura da dimensão ontológica no homem como inserida no movimento da própria vida ou se dando junto ao seu movimento. Em outros termos, movimento, tato e visão constituem uma operação conjunta de sentidos que se deve explicitar: a visão não é de um vidente puro, pensamento ou consciência, que teria o mundo diante de si como se fosse um quadro, nem é simples reflexo. É visão de um corpo que se movimenta entre as coisas (FURLAN; ROZESTRATEN, 2005, p. 83)

No trecho acima, os autores vinculam movimento, tato e visão à abertura ontológica do homem. É por meio da percepção, do movimento, do contato com o mundo que o homem participa da abertura do *ser*. O corpo reúne movimento, tato e visão, tornando-se um elemento de conexão para que a percepção se estabeleça. A visão deixa de ser considerada elemento apenas passivo de percepção e passa a ser entendida como elemento que participa interdependentemente em uma relação entre visível e invisível.

Merleau-Ponty entende tal relação da visão como uma reversibilidade, em que um compreende o outro, visível e inteligível se apresentam no mesmo plano: “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 12). Ao mesmo tempo em que o corpo vê, é também visto. A visão torna-se elo entre o visível e o invisível.

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua

carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 13)

Retirado do livro *O olho e o espírito*, o recorte acima demonstra como é possível depreender, em Merleau-Ponty, que a visão associada ao movimento é o que permite ao corpo prolongar-se. O ser movido pelo corpo amplia sua percepção em todos os sentidos. Sem o movimento, os olhos se detêm a apenas uma imagem, uma perspectiva, mas, ao adicionar movimento, aos olhos passam a alcançar um ambiente por inteiro. Ao adicionar movimento ao corpo, os olhos podem ir aonde quiserem, alcançando o mundo como um todo, não apenas como extensão, mas também no sentido da própria sensação.¹⁴

Desta maneira, o corpo se projeta até as coisas por meio da visão e do movimento. As coisas alcançadas pelo corpo tornam-se prolongamento deste, passam a fazer parte dele próprio. A visão, assim, passa a se constituir em uma relação interdependente com as coisas, pois sem aquilo que vê não haveria visão. Desse modo, a visão e o que se vê fazem parte de um mesmo conjunto.

Talvez agora se perceba melhor todo o alcance dessa pequena palavra: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 37)

É por meio da visão que Merleau-Ponty entende poder transcender, ir além do corpo que o delimita, se fazer presente em outros espaços, fazer outros espaços estarem presentes em seu corpo e possuir elementos que não estão ao alcance da mão. É por meio da visão que o autor afirma poder “assistir de dentro a fissão do ser”, nesse sentido, ocorre uma cisão do *ser* que não se encontra apenas em si, mas que passa também a ser fora de seu corpo, passa a existir nas coisas que a visão alcança.

¹⁴ Tal descrição torna-se especificamente importante quando se pensa na apreensão da arquitetura pelo homem. Sendo este espaço, solicita o movimento dos olhos e do corpo por este para que seja percebida e habitada.

Merleau-Ponty, no livro *O olho e o espírito*, trata do invisível do corpo, desse ser que não se limita ao perímetro do corpo, ao afirmar que este invisível “pode investir os outros corpos que vejo” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 18). O homem se projeta para o alcance de sua visão, seja até as estrelas ao observar o céu, seja seu prolongamento no reflexo de um espelho.¹⁵

O “quale visual”¹⁶ me dá e é o único a me dar a presença daquilo que não sou eu, daquilo que simples e plenamente é. Ele o faz porque, como textura, é a concreção de uma universal visibilidade, de um único espaço que separa e reúne, que sustenta toda coesão (inclusive a do passado e do futuro, já que ela não existiria se eles não fizessem parte do mesmo Espaço). Qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como certa ausência. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 38)

Merleau-Ponty acredita que é por meio da visão que o *ser* se apresenta. Na universalidade visual estão coabitando diferentes tempos e dimensões, e neste “*quale visual*” se dá a abertura do *ser*. Visível e invisível fazem parte de uma mesma dimensão.

É nesse sentido que Merleau-Ponty apresenta a pintura como um mundo parcial que faz parecer completo, “pois ver é ter à distância, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do *ser*, que devem de algum modo se fazer visíveis para entrar nela” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 16). Na expressão artística, aspectos do *ser* tornam-se visíveis, concretizando a abertura ontológica. O filósofo francês apresenta a profundidade, a cor, a forma, a linha, o contorno e a fisionomia como ramos do *ser* (cf. MERLEAU-PONTY, 2014, p. 41), trazendo, assim, elementos mais palpáveis para o desencobrimento do *ser*.

¹⁵ Merleau-Ponty explica este prolongamento, esta projeção utilizando o termo profundidade. “O que chamo profundidade é nada ou é minha participação num ser sem restrição, e primeiramente no ser do espaço para além de todo ponto de vista.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 23). Essa não delimitação, esse não caber em si, esse sair de si e poder ir até onde sua visão alcança, essa projeção do ser é a profundidade, só possível devido a coexistência simultânea entre visível e invisível: “A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma “localidade” global onde tudo é ao mesmo tempo”(MERLEAU-PONTY, 2014, p. 31).

¹⁶ O “*quale visual*” diz respeito a visão particular de cada indivíduo sobre o mundo.

Pela apresentação destes elementos compositivos como ramos do *ser*, Merleau-Ponty dá um direcionamento sobre a abertura do *ser* na arte, especialmente àquelas diretamente relacionadas ao visível como a pintura, a escultura e a arquitetura. Segundo Marilena Chaui, “A obra de arte é chave do enigma da experiência e do espírito e, dessa maneira, ensina à filosofia o filosofar, ensinando-lhe a reversibilidade entre atividade e passividade” (CHAUI, 2002, p. 167). A autora reforça a ideia da reversibilidade que se manifesta por meio da arte, interconectando visível e invisível.

A visão “dá acesso a uma textura do *ser* da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as censuras, textura que o olho habita como o homem sua casa” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 16). Assim, a arte expressa uma dimensão do *ser*, e, no entendimento de Merleau-Ponty, é por meio da visão que o homem consegue acessá-la.

O que chamam inspiração deveria ser tomado ao pé da letra: há realmente inspiração e expiração do ser, respiração no ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 17 e 18)

Merleau-Ponty, nesse trecho, chama a atenção para a construção de uma obra de arte em que criação e criador estão tão conectados que se torna difícil discernir entre um e outro. A obra se apresenta como um reflexo do artista, e o artista se torna a obra; um contribui para a construção do outro. O *ser* aparece como elo entre inspiração e expiração, como ideia e forma material.

Em seu texto *Paisagem e pintura: arte e visibilidade em Merleau-Ponty*, o autor Iraquitã Caminha diz que, “quando o artista cria, ele participa como por abandono de si (ou da imagem de si), porque ele não é outra manifestação da liberdade criadora, ele participa do movimento do mundo, ele é pego no impulso do ser.” (CAMINHA, 2008, p. 237). Neste sentido, a identidade do artista e da obra se confundem durante sua construção, o artista “sai de si”, para produzir sua criação, neste impulso ontológico, ele é o contato com o *ser* que propicia a expressão. Em *O visível e o invisível* Merleau-Ponty afirma:

A arte e a filosofia *em conjunto*, são justamente não fabricações arbitrárias do universo *espiritual* (da “cultura”) mas o contato com o

Ser na medida em que são criações. O ser é *aquilo que exige de nós criação* para que dela tenhamos experiência. (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 187)

Neste sentido, Merleau-Ponty apresenta não apenas a arte ou a filosofia como elemento que propicia o contato com o *ser*, mas ambos, em conjunto. O uso da arte como elemento de interrogação filosófica faz com que se busque no próprio homem e no mundo o conhecimento e a verdade, uma vez que a arte é criação humana, assim como a filosofia. Desta maneira, a essência do homem é expressa por meio de suas criações.

É preciso haver criação, entrega por parte de quem cria, transferência de parte do *ser* do artista para que a partir desta criação outra pessoa possua uma “experiência”. Experiência, neste recorte, pode ser entendido o ato de se aprender ou conhecer além das fronteiras, dos limites, mais uma vez reforçando a ideia de profundidade e reversibilidade utilizadas por Merleau-Ponty.

Para Marilena Chauí “A experiência é o ponto máximo de proximidade e de distância, de inerência e de diferenciação, de unidade e pluralidade em que o Mesmo se faz Outro no interior de si mesmo.” (CHAUI, 2002, p. 164). A arte torna-se elemento de linguagem e comunicação entre os homens. Por meio da percepção do corpo e do uso dos sentidos, a arte introduz o homem no mundo. A arte localiza o homem em um espaço e tempos definidos, permite ao homem expressar-se e ler expressões.

A quase eternidade da arte se confunde com a quase eternidade da existência encarnada, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural na medida em que esta nos insere na história. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 78)

A arte é uma maneira de expressão que o homem utiliza para se situar na história e no mundo. E é por meio do corpo e de sua percepção que o homem apreende essa “gesticulação cultural”. A arte tem o potencial de unir autor e observador, ela transporta a um universo comum aquele que idealizou a obra e aquele que posteriormente a percebe, direcionando a obra a um novo sentido: “as criações humanas conectam presentes diferentes e se reúnem, para cada geração, num mesmo espaço, numa mesma terra, numa única presença que ao mesmo tempo passa e não passa. Estacionária.” (MERLEAU-

PONTY, 2014, p. 126). A verdadeira obra de arte conecta pessoas e tempos diferentes, transmitindo sentidos incompletos, e está em constante transformação.

O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que ideias, matrizes de ideias, é nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 86 e 87)

A obra de arte é sempre obra inacabada, que se permite ser completada por cada pessoa que a apreende e com ela se identifica. Desta maneira, a experiência permite uma posse do observador sobre a obra de arte e uma posse da obra de arte sobre quem a observa. Quando acontece tal conexão, obra e observador tornam-se um, ocupantes de uma mesma realidade. E, por ser inacabada, a obra torna-se dinâmica, volátil, adaptando-se à interpretação e reflexão de cada um que a observa. Porém, é importante destacar que grandes obras de arte possuem qualidades estéticas que estão acima de qualquer tipo de generalizações, e por isso estão em uma posição no qual o diálogo não deve ser dispensado a despeito de percepções individuais.

Pelo fato de a obra ser inacabada, o acesso à verdade por meio desta também se dá de maneira inacabada. Se refletisse uma verdade e um conhecimento completo, a verdade estaria cristalizada. O acesso ao *ser* pela obra de arte é sempre de maneira incompleta. É possível dizer que, quando uma parte da obra é desvelada, outras são veladas. A visão possui um limite em sua apreensão do momento, ao deslocar-se muda o plano de observação e coloca novos objetos em foco, ocultando outros.

Merleau-Ponty coloca a percepção existencial no tempo, o mundo torna-se, assim, meu mover existencial. Nossa presença no mundo é em movimento, assim como nossa percepção nunca será estática. O próprio conhecimento sempre será dinâmico, pois não é absoluto, não havendo apreensão finita, quando a interrogação é constante. O que se apreende é a expressão individual, pontos de vista que apresentam à realidade, um modo de ser no mundo.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que é a visão a causa do acesso ao *ser* e à verdade, é também ela, associada ao movimento, a causa da apreensão parcial da realidade. Assim, Merleau-Ponty funda uma ontologia da visão, tendo como ponto de partida a arte. O filósofo francês atribui à arte uma maneira de acesso ao *ser*. A abertura ontológica se faz por meio da percepção da obra.

O apelo à obra de arte como recomeço da interrogação filosófica é apelo àqueles que não manipulam e sim manejam as coisas e que, “ruminando o mundo”, jamais abandonam sua inerência a ele, mas de dentro dele, o transfiguram para que seja verdadeiro sentido o que é quando encontra quem saiba vê-lo ou dizê-lo, isto é, quem consiga arrancá-lo de si mesmo para que seu sentido venha à expressão. (CHAUI, 2002, p. 157 e 158)

Marilena Chaui defende, em sua leitura de Merleau-Ponty, que o uso da arte como elemento de interrogação filosófica faz com que se busque no próprio homem e no mundo o Conhecimento e a Verdade. Por mais que se possa ter elementos artísticos coexistindo com o homem, ele precisa aprender a vê-los efetivamente, perceber a expressão ali depositada, para que a abertura do *ser* aconteça. Chaui apresenta a obra de arte como elemento de aproximação da verdade, concordando com o pensamento de Merleau-Ponty, em que por meio da exploração da obra, o *ser* pode se manifestar e na própria percepção profunda artística a verdade se concretiza.

Pela primeira vez, na história da filosofia, graças à obra de arte, descobrimos que a reflexão não é privilégio da consciência nem essência da consciência, mas que esta recolhe uma reflexão mais antiga que a ensina a refletir: a reflexão corporal. Ora, o trabalho selvagem do artista revela algo mais: a reflexão corporal não é plena posse de si nem plena identidade do corpo consigo mesmo e com as coisas. (CHAUI, 2002, p. 179)

Segundo Marilena Chaui, Merleau-Ponty incorpora a arte como elemento que promove a percepção ativa do corpo. Este, juntamente com todos os seus sentidos, é entendido como portador da capacidade reflexiva. Nesse sentido, a arte “se faz enquanto

operação reflexiva do próprio corpo, comunicação com o mundo através do olhar e da sensibilidade.” (FURLAN; ROZESTRATEN, 2005, p. 61).

Para Merleau-Ponty, a percepção do mundo pelo corpo-sujeito funda definitivamente a ideia de verdade; assim não há mais um ponto de origem na relação do homem, sujeito corporal, com o mundo, porque é a percepção que funda e inaugura o conhecimento. Com isso, Merleau-Ponty propõe um retorno aos fenômenos em busca da originária relação do homem e do mundo: uma relação indestrutível, pois para se perceber as coisas é preciso habitá-las. (LIMA, 2014, p. 79 e 80)

As reflexões de Merleau-Ponty trouxeram o corpo do homem e sua percepção para o foco da discussão e interrogação filosófica. Ao introduzir a arte como maneira de se alcançar a verdade sobre o homem e o mundo, Merleau-Ponty contribui para o desenvolvimento da filosofia ao reforçar a relação entre visível e invisível e, por meio da fenomenologia, estimula a valorização da percepção individual, contribuindo para reconstituição da identidade pessoal por meio da diferença.

Capítulo 2

Arquitetura e Fenomenologia

Neste capítulo, será apresentada a relação existente entre arquitetura e fenomenologia; e homem e obra arquitetônica, com foco na experiência física e mental que pode existir entre homem e obra. O capítulo apresentará discussões sobre a dimensão filosófica da arquitetura como arte e servirá de ponte entre a filosofia de Merleau-Ponty e a arquitetura de Steven Holl. Para tanto, este capítulo será dividido em quatro partes: “A difusão da fenomenologia no contexto pós-moderno”, “Percepção e entrelaçamento”, “Arquitetura-arte e existência” e “Essência, identidade e recriação”.

Na primeira parte, “A difusão da fenomenologia no contexto pós-moderno”, será apresentado o contexto em que surge a fenomenologia do campo da arquitetura. Serão apresentados os principais pensadores que influenciaram o movimento assim como a fundamentação teórica da contribuição da fenomenologia para a arquitetura.

Na segunda parte, “Percepção e entrelaçamento”, será apresentada uma crítica à perda de identidade da arquitetura assim como uma discussão sobre o fazer artístico arquitetônico, juntamente com a priorização do sentido da visão em detrimento do corpo como um todo na percepção da arte. Será abordada a necessidade do desenvolvimento de edificações que enriqueçam a experiência do humano.

Na terceira parte, “Arquitetura-arte e existência”, será apresentada a arquitetura que se fundamenta na fenomenologia, a arquitetura como elemento de expressão da existência humana. Será apresentada neste capítulo a necessidade do desenvolvimento de um olhar e um corpo filosófico e crítico em relação aos espaços que são desenvolvidos e entregues aos usuários para que os próprios demandem arquiteturas de qualidade, que contribuam para uma vivência rica, e não sejam apenas uma reprodutibilidade infundada.

Na quarta parte, “Essência, identidade e recriação” será apresentada a arquitetura com potencial de transformação sobre o homem. Uma vez que a arquitetura pode ser entendida como forma de conhecimento, identidade, orientação e comunicação, isto é, fenômeno da existência humana, a obra de arte arquitetônica tem o poder de expressar a essência do humano e tocá-lo quando apreendida de maneira profunda, e por isto transformá-lo, uma vez que se apresenta como um espelho subjetivo do homem, expressando seus desejos, aspirações, medos e com a capacidade de refletir o humano em sua constituição.

2.1 A difusão da fenomenologia no contexto pós-moderno

O pós-moderno se caracterizou, de maneira geral, como período de tentativa de desenvolvimento de um movimento intelectual e estilístico que se estabeleceu no pós-guerra e que contribuiu para estruturar uma nova teoria da arquitetura partindo de outras áreas do conhecimento. Dentre os paradigmas que contribuíram para o desenvolvimento deste novo contexto arquitetônico estão a “fenomenologia, a estética, a teoria linguística (semiótica, estruturalismo, pós-estruturalismo e desconstrucionismo), o marxismo e o feminismo.” (NESBITT, 2013, p. 31). O autointitulado pós-modernismo¹⁷ na arquitetura consolidou suas raízes em 1970, e atingiu seu ápice na década de 1980. Ele defendia noções como a expressão, história e teoria, e criticava o pensamento e o fazer arquitetônico modernista que se baseava em conceitos abstratos como a forma e espaço.

A fenomenologia surge no discurso pós-moderno como fundamentação teórica por alguns de seus membros para defesa de suas ideias e argumentações, ganhando força no contexto dos Estados Unidos por meio de figuras como Jean Labatut, Charles Moore, Christian Norberg-Schulz e Kenneth Frampton, que apesar de não promoverem uma mudança abrupta nos paradigmas arquitetônicos, ganharam espaço ao longo dos anos por meio de seus discursos. Eles “[...] substituíram a crença de que a arquitetura se tornaria mais sofisticada à medida que a tecnologia avançasse em direção ao futuro teleologicamente, pela noção de que a arquitetura se tornaria mais avançada à medida que a experiência humana retornasse às suas origens ontologicamente.”¹⁸(OTERO-PAILOS, 2010, p. xi). Neste sentido, buscaram dar destaque e importância ao homem e seu mundo da vida em detrimento a tecnologias, materiais e espaços que empobreciam a experiência humana. Os fenomenólogos da arquitetura no pós-moderno criticavam a falta de expressividade cultural ou alusões simbólicas no modernismo, que desconectaram o homem de sua vida e reais necessidades. Por isso, retomaram o estudo da relação corporal e inconsciente, assim como o fundamento da arquitetura com as noções de experiência do ser por meio da arte arquitetônica, onde o homem tem a capacidade de reforçar sua

¹⁷ Estamos considerando neste trabalho a expressão “pós-modernismo” na arquitetura como o termo referente a tentativa de desenvolvimento de um movimento de superação ao modernismo arquitetônico, não como movimento consolidado, nem como período histórico. Alguns autores utilizam o termo modernismo como sinônimo de moderno, não diferenciando o movimento do período histórico. Porém, não desenvolveremos tal discussão neste texto uma vez que não é foco do assunto a ser tratado. Gostaríamos, apenas, de chamar a atenção do leitor para esta difinção entre a linguagem utilizada, em alguns momentos, em citações e a linguagem utilizada no corpo do texto.

¹⁸ Tradução livre para: “*They replaced the belief that architecture would become more sophisticated as technology moved toward the future teleologically, with the notion that architecture would become more advanced as human experience returned to its origins ontologically.*”

identidade no mundo e deter o conhecimento por meio da experiência. Jorge Otero-Paios defende que os arquitetos fenomenólogos testaram os limites do que era aceito como um trabalho puramente intelectual ao buscarem incansavelmente por uma fonte experiencial de intelectualidade:

A fenomenologia arquitetônica se refere a esse domínio intelectual e ao processo pelo qual os arquitetos se conscientizaram sobre sua ambiguidade, testando, contestando, celebrando e explorando-a com o propósito de defender a crença de que a prática arquitetônica deveria incorporar um modo único de intelectualidade que não podia ser separada da experiência estética.¹⁹ (OTERO-PAILOS, 2010, p. xii)

A incorporação da fenomenologia na arquitetura contribuiu para expandir e legitimar o trabalho intelectual da mesma, partindo da experiência humana e lugar como fonte para o desenvolvimento de projetos arquitetônicos. Esta arquitetura que se desenvolve se baseando no pensamento fenomenológico busca no mundo o conhecimento das coisas, inclusive da construção estética, que aceita a não-uniformidade e não-linearidade, e reflete o humano em sua complexidade e contradição. A fenomenologia, nesse sentido, contribuiu para o desenvolvimento de uma arquitetura mais voltada ao corpo, a experiência, história e cultura, compreendendo que uma obra desenvolvida como expressão humana deve ser dotada de tensões e ambiguidades.

Robert Venturi em seu livro *Complexidade e Contradição em Arquitetura* critica o reducionismo modernista que simplifica e empobrece discussões, obras e ideias, produzindo obras hegemônicas e desconectadas com contextos históricos. Kate Nesbitt ao apresentar o tema de complexidade e contradição em arquitetura em seu livro *Uma nova agenda para a arquitetura* afirma que:

Limitando cautelosamente os problemas que deveria resolver, a arquitetura moderna ofereceu soluções puras, mas enfadonhas. O resultado disso é que a arquitetura moderna não está à altura da ciência,

¹⁹ Tradução livre para: “*Architectural phenomenology refers to this ambiguous intellectual realm and to the process whereby architects became aware of its ambiguity, testing, contesting, celebrating, and exploiting it for the purpose of defending the belief that architectural practice embodied a unique mode of intellectuality that could not be separated from aesthetic experience.*”

da poesia ou da arte modernas, as quais reconhecem a complexidade e a contradição. (NESBITT, 2013, p. 91)

O autointitulado pós-modernismo na arquitetura questiona, assim, a falta de variedade produzida pela arquitetura modernista, defendendo uma arquitetura que valorize contextos culturais e seja rica em símbolos²⁰ e signos²¹. Em resposta a padronização exacerbada do modernismo, a tentativa de desenvolvimento de um pós-modernismo, fundamentado neste sentido pela fenomenologia, defende a valorização das diferenças, em que a visão particular do conviva ganha foco. Desta maneira, é considerado o contexto cultural e a realidade dos convivas que irão acessar a obra arquitetônica.

A fenomenologia arquitetônica defende que apenas por meio da experiência arquitetônica seria possível acessar a história que “estava contida nos edifícios como uma experiência coletiva e cumulativa” (cf.OTERO-PAILOS, 2010, p. xxiv) e o modernismo, uma vez que buscava uma libertação com o passado, reproduziu em suas formas um vazio de significado histórico, simbólico e estético, impossibilitando uma identificação com seus edifícios por parte daqueles que o percebiam. A arquitetura modernista se afastou do homem e a fenomenologia no autointitulado pós-modernismo busca trazer de volta essa aproximação.

Uma vez que toda linguagem arquitetônica, para ser construída, terá que existir no âmbito da esfera técnica, é importante manter a expressão técnica a par de uma expressão equivalente e complementar do ritual e do símbolo. Pode-se alegar que o movimento moderno fez isso e que, assim como sua linguagem interna, expressou o símbolo da máquina e, por conseguinte, exercitou o simbolismo cultural. Mas, nesse caso, a máquina é retroativa, pois, em si mesma, ela é uma utilidade. Seu símbolo, portanto, não é uma alusão externa, mas antes uma leitura segunda, internalizada. Uma arquitetura significativa deve incorporar tanto expressões internas como externas. A linguagem externa, que

²⁰ Segundo Francis Ching, em seu livro *Dicionário visual de arquitetura*, símbolo é “Algo que representa determinada coisa por associação, semelhança ou convenção, e cujo significado provém principalmente da estrutura na qual aparece” (CHING, 1999, p.72).

²¹ Segundo Francis Ching, em seu livro *Dicionário visual de arquitetura*, símbolo é “Insignia ou figura com um significado convencional e utilizada no lugar de uma palavra ou frase para exprimir uma ideia complexa. Também chamado sinal.” (CHING, 1999, p.72).

absorve as invenções da cultura de maneira geral, baseia-se numa atitude figurativa, associativa e antropomórfica. (GRAVES, 2013, p. 104)

Michael Graves faz uma crítica direta ao modernismo pelo uso de geometrias abstratas não figurativas, cuja figura do homem não é refletida na obra arquitetônica, impedindo assim qualquer tipo de associação e identificação pelo mesmo. O modernismo expressou o símbolo da máquina, logicamente, um significado neste sentido foi explorado, mas não aquele que transforma a arquitetura em obra significativa e que permite que o humano seja tocado. Graves defende que “(...) é fundamental restabelecer as associações temáticas inventadas por nossa cultura a fim de que a cultura arquitetônica possa representar inteiramente as aspirações míticas e rituais da sociedade.” (GRAVES, 2013, p. 108). Defende, assim, uma arquitetura mais próxima do homem, que permita o mesmo ver-se refletido nela.

Jorge Otero-Pailos traz Ernesto Rogers como um estudioso que antecipou grande parte da teoria pós-moderna ao argumentar que a questão central para a arquitetura europeia no pós-guerra era a reintegração da história em seu desenvolvimento (cf. OTERO-PAILOS, 2010, p. xxiv). Ernesto Rogers em seu livro *The Phenomenology of European Architecture* considerava a Europa como berço das experiências arquitetônicas que iria refletir no restante do mundo e, conseqüentemente, nos Estados Unidos movimentos arquitetônicos. Para Rogers, “uma revolução não pode ser completamente divorciada da tradição, mesmo quando é apenas aquela parte que torna o revolucionário consciente de seu papel de oponente.”²² (ROGERS, 1964, p. 359-360). Neste sentido, Rogers previu que a tendência de afastar-se da tradição ameaçou, desde seu início, a própria existência do movimento modernista. Otero Pailos reforça o pensamento de Ernesto Rogers ao afirmar que “Na ausência de história, o modernismo degenerou em um formalismo desconectado das necessidades sociais e culturais.”²³ (OTERO-PAILOS, 2010, p. xxiv). Ao afastar-se do homem, o movimento modernista selou seu destino com uma crise inevitável e um conseqüente tentativa de movimento que viria elucidar a necessidade de uma nova reaproximação. O homem deve estar vinculado à história, à tradição, à cultura, ao mundo e à experiência que tem deste, pois é deste cenário que retira

²² Tradução livre para: “*revolution cannot be completely divorced from tradition, even when it is only that part which makes the revolutionary aware of his role of opponent.*”

²³ Tradução livre para: “*In the absence of history, modernism had degenerated into a formalism disconnected from social and cultural needs.*”

o conhecimento sobre sua realidade e sobre si. A fenomenologia, assim, se apresenta como ferramenta que permite aproximar o homem de sua cultura e história.

A fenomenologia arquitetônica sofreu grande influência do existencialismo francês, uma vez que se desenvolveu como resultado de uma geração que alcançou maturidade no pós-guerra, quando tal movimento se estabelecia como “emblema da sofisticação intelectual no Ocidente.”²⁴ (cf. OTERO-PAILOS, 2010, p. xvii). Desta maneira, filósofos como Jean-Paul Sartre e Merleau-Ponty influenciaram diretamente o desenvolvimento de uma fenomenologia arquitetônica.

Paradoxalmente, a religião serviu como o cavalo de Tróia no qual a fenomenologia entrou no discurso arquitetônico americano. Durante o período sombrio do macarthismo²⁵, as escolas católicas serviram como portos seguros da suspeita comunista, onde os jovens tinham liberdade para estudar Sartre, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e outros fenomenólogos. Foram esses jovens católicos que trouxeram pela primeira vez o interesse pela fenomenologia à arquitetura.²⁶ (OTERO-PAILOS, 2010, p. xvii)

Como exemplo evidente de tal entrada da fenomenologia pela proteção do catolicismo, é possível citar a o programa de graduação de arquitetura da Universidade de Princeton, liderado por Jean Labatut, um Católico progressista, que permitiu que Princeton se tornasse um importante polo de fenomenologia arquitetônica deste contexto pós-moderno. Otero-Pailos explica assim a “obsessão dos fenomenólogos arquitetônicos com o corpo e a carne como locais de experiências espiritualistas e místicas limítrofes” não como resultado de uma falta de capacidade intelectual, mas como uma consequência e em função do contexto na qual o discurso emergiu. (cf. OTERO-PAILOS, 2010, p. xviii).

²⁴ Tradução livre para: “*the emblem of intellectual sophistication in the West.*”

²⁵ Prática política que se caracteriza pelo sectarismo, notadamente anticomunista, inspirada no movimento dirigido pelo senador Joseph Raymond McCarthy (1909-1957), durante os anos 1950, nos E.U.A. (Definição por dicionário Oxford languages).

²⁶ Tradução livre para: “*Paradoxically, religion served as the Trojan horse in which phenomenology entered American architectural discourse. During the dark period of McCarthyism, Catholic schools served as safe havens from Communist suspicion, where the young were given the latitude to study Sartre, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), and other phenomenologists. It was those young Catholics who first brought an interest in phenomenology to architecture.*”

A fenomenologia arquitetônica baseia-se na primazia da experiência corporal para a compreensão da arquitetura e faz uso da “teoria da empatia” para defender que a experiência direta do edifício em análise seria a melhor maneira de entender a obra arquitetônica por meio da projeção de quem estivesse o analisando. Tal projeção referia-se tanto às sensações corporais, como aos sentimentos e emoções para que o conviva conseguisse apreender de maneira profunda seu conteúdo.

O filósofo Robert Vischer (1847-1933) cunhou a empatia pela primeira vez como *Einfühlung* (literalmente “sentindo dentro”) em sua dissertação de 1873 *Über das optische Formgefühl* (sobre o sentido óptico de forma). Ele definiu o processo experiencial empático de acordo com uma lógica de semelhança pela qual o sentido de, digamos, a beleza de um edifício ser uma função de uma correlação harmoniosa entre a forma do objeto e a estrutura corporal ou sensorial do sujeito perceptivo. Por exemplo, linhas levemente arqueadas seriam mais agradáveis do que zigzagues porque provocariam movimentos suaves e agradáveis nos músculos e nervos. A empatia de Vischer, embora ancorada na filosofia estética, mostrou-se parte de um discurso científico mais amplo sobre cinestesia, que concebia os músculos como um sexto sentido, capaz de perceber dimensões da arquitetura que não podiam ser atribuídas diretamente aos órgãos dos sentidos conhecidos.²⁷ (OTERO-PAILOS, 2010, p. xx) (grifos do autor)

Merleau-Ponty parece, assim, ter bebido de Vischer para estruturar sua teoria de ser-consciência-mundo, uma vez que faz uso do sentido da teoria da empatia para explorar a projeção do corpo no homem no mundo. Tal característica de sua filosofia torna-se assim popular no meio da arquitetura como exploração de formas arquitetônicas para quem por meio do filósofo francês teve contato com esta teoria da projeção do sujeito que percebe.

²⁷ Tradução livre para: “*Philosopher Robert Vischer (1847-1933) first coined empathy as Einfühlung (literally “in-feeling”) in his 1873 dissertation Über das optische Formgefühl (“On the optical sense of form”). He defined the empathic experiential process according to a logic of similarity whereby the sense of, say, a building’s beauty was a function of a harmonious correlation between the object’s form and the bodily or sensory structure of the perceiving subject. For instance, gently arching lines would be more pleasing than zigzags because they would provoke soft, congenial movements in one’s muscles and nerves. Vischer’s empathy, although anchored in aesthetic philosophy, has been shown to be part of a wider scientific discourse on kinaesthesia, which construed the muscles as a sixth sense, able to perceive dimensions of architecture that could not be traced directly to the known sense organs.*”

Alberto Pérez-Gomez traz um pensamento semelhante em seu texto *The Renovation of the Body*, ao afirmar que “Nossa imagem corporal renovada só pode ser apreendida analogicamente, indiretamente, por meio dos próprios instrumentos e objetos que fazem a mediação entre o corpo e o mundo, capturando os rastros da consciência encarnada.”²⁸ (PÉREZ-GÓMEZ, 1986, p. 29). Neste sentido ele teoriza que a projeção da consciência contribui para a renovação da imagem do corpo daquele que percebe e, conseqüentemente, na sua maneira de perceber. A prática da projeção corporal contribui para a ressignificação do perceber, evoluindo a maneira perceber e evoluindo o próprio ser que percebe uma vez que ele é composto por seus significados apreendidos.

A fenomenologia arquitetônica favoreceu a aproximação entre corpo e intelecto, entre cultura e obra, teoria e obra, contribuindo para o resgate da essência da arquitetura que tem o homem como seu objeto de expressão e leitura. A fenomenologia arquitetônica, assim, se estabelece como paradigma de fundamentação da tentativa de consolidação de um movimento pós-modernista arquitetônico que contribuiu ao trazer um senso crítico sobre estilismo e teorias arquitetônicas, sem que a história do lugar ou da arquitetura fossem ignorados para que a obra arquitetônica se estabelecesse, incorporando o presente em suas tecnologias e modos de vivência. Segundo Otero-Pailos, “A fenomenologia arquitetônica consolidou-se em um discurso coerente através do entrelaçamento da busca da experiência autêntica e da busca pela reconciliação do modernismo com sua própria história.”²⁹(OTERO-PAILOS, 2010, p. xxxi) e , assim, propiciou o surgimento de grandes e importantes teorias que passaram a incorporar a experiência corporal ao estudo teórico da arquitetura.

A aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção do mundo ou da racionalidade. A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. [...] O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável

²⁸ Tradução livre para: “*Our renovated body image can only be grasped analogically, indirectly, through the very instruments and objects that mediate between the body and the world, capturing the footprint of the embodied consciousness.*”

²⁹ Tradução livre para: “*Architectural phenomenology coalesced into a coherent discourse through the intertwining of the search for authentic experience and the search to reconcile modernism with its own history.*”

da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18)

A fenomenologia, assim, adquire um papel fundamental na união entre subjetivismo e o objetivismo, no desenvolvimento e apreensão da obra arquitetônica ambos estão entrelaçados. Embora seja uma discussão que tenha se iniciado há mais de cinco décadas, o assunto é ainda atual, sendo objeto de discussão tanto na parte da produção de projetos quanto no desenvolvimento conceitual dos mesmos, uma vez que ambos estão interconectados. As discussões intelectuais não devem estar afastadas do canteiro de obras assim como a experiência não deve estar afastada das discussões conceituais. Ambos contribuem para o desenvolvimento de um arquitetura coerente e completa.

Alguns autores como Jonathan Hale defendem, porém, uma predominância da fenomenologia arquitetônica em um sentido mais teórico que prático:

Em última análise, a fenomenologia na arquitetura é menos um método de projeto e mais uma forma de discurso, oferecendo uma maneira poderosa de descrever, discutir e “decidir sobre” a arquitetura, a partir da perspectiva de nossa experiência vivida como usuários de edifícios incorporados. Ela fornece um conjunto de ferramentas para nos ajudar a projetar e habitar de maneira mais gratificante em nossos edifícios, aumentando nossa consciência da riqueza fervilhante do mundo que está constantemente se desdobrando ao nosso redor. Como sugere o próprio Merleau-Ponty, a fenomenologia como um ‘modo de ver’(...) ³⁰(HALE, 2017, p. 5)

Hale dá destaque assim a fenomenologia como uma reflexão, e uma maneira de se aprender a ver mais do que como um instrumento condicionado, o que se estabelece de acordo com a própria fundamentação da mesma teoria. Hale reforça o pensamento de

³⁰ Tradução livre para: “*Ultimately, phenomenology in architecture is less of a design method and more a form of discourse, offering a powerful way of describing, discussing and ‘deciding about’ architecture, from the perspective of our lived experience as embodied building users. It provides a set of tools to help us both design and dwell more rewardingly within our buildings, by heightening our awareness of the teeming richness of the world that is constantly unfolding around us. As Merleau-Ponty himself suggests, phenomenology as a ‘way of seeing’*”

que discutimos a partir da nossa experiência como “usuários de edifícios incorporados”. É a partir do uso do edifício que temos condições que estabelecer diálogos e construções práticas sobre o fazer arquitetônico. A própria experiência arquitetônica tem o potencial de provocar a reflexão sobre o projetar e construir arquitetônico. Uma vez que é usuário, a projeção do arquiteto está também em seu corpo que habita uma ideia no desenvolvimento de um edifício.

Apesar de termos focado na fenomenologia como teoria que contribuiu para o desenvolvimento de um pensamento crítico na arquitetura, buscando aproximar o homem de sua história, cultura e realidade, é importante salientar que assim como qualquer movimento, o mesmo recebeu críticas e opositores: “Nessa ênfase na tradição tanto nos padrões de habitação quanto nas tecnologias, a abordagem fenomenológica na arquitetura logo se associou ao conservadorismo e à nostalgia.” (HALE, 2017, p. 4). Muitos estudiosos receberam o pensamento fenomenológico como retrocesso, mantendo-se firmes a princípios modernistas e à desvinculação de qualquer tradição ou história, opondo-se aos defensores da fenomenologia arquitetônica.

Porém, mesmo considerando as críticas e oposições, é inegável a contribuição que o pensamento fenomenológico trouxe ao campo da arquitetura, favorecendo a mudança na maneira de pensar e fazer arquitetura, promovendo reflexões e associando a experiência corporal arquitetônica à fundamentação teórica.

2.2 Percepção e entrelaçamento

Desde a antiguidade o sentido da audição e, principalmente, o da visão vêm sendo priorizados em detrimento do restante do corpo. Estes eram tidos como sentidos mais ligados ao psíquico, enquanto os outros eram considerados mais ligados à corporalidade. Platão defendeu este discurso em diálogos como a *República* (PLATÃO, *Rep.* 507b11) e *Hípias Maior* (PLATÃO, *Hip. Mai.* 298a) e influenciou diversos pensadores com esta teoria, como por exemplo Hegel.

Hegel, por acreditar que a obra de arte é uma expressão do espírito no sensível, defende que apenas os sentidos teóricos (visão e audição) tem a capacidade de efetivamente apreciar a obra artística, classificando os tipos de arte na ordem crescente em: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. Hegel entende assim que a poesia, a arte do discurso, é a mais elevada por considerá-la a arte do espírito, menos dependente da matéria e a arte mais ilimitada (cf. HEGEL, 2002, p. 28) enquanto a arquitetura é

considerada por Hegel como a arte mais inferior por se constituir de material não-espiritual, matéria pesada e se configurar apenas segundo as leis da gravidade (cf. HEGEL, 2002, p. 26).

Este pensamento da superioridade da visão se conservou ao longo da história e influencia até os dias de hoje o pensamento ocidental em sua maneira de produzir arte e especificamente, neste caso, arquitetura. As tentativas de superar a gravidade, mesmo que de maneira ilusória, e de superar a própria materialidade se dão de maneira constante na história da arquitetura com o uso de formas que se desprendem do chão, formas curvilíneas, formas esbeltas, uso de materiais translúcidos, de grandes vãos livres, entre outros recursos que promovem essa sensação ao usuário que habita a obra.

A arquitetura, que enquanto arte tem a possibilidade de abarcar todos os sentidos, tem se voltado para o sentido da visão, e vem se empobrecendo esteticamente. As obras arquitetônicas que temos desenvolvido, em sua grande maioria, não tem sido feitas direcionadas ao corpo e aos sentidos. Juhani Pallasmaa, arquiteto e teórico finlandês, tem questionado ao longo das últimas décadas a maneira com que se tem produzido a arquitetura:

Nos últimos 30 anos, nos quais tem predominado um tipo de obra que busca imagens visuais surpreendentes e memoráveis. Em vez de uma experiência plástica espacial embasada na existência humana, a arquitetura tem adotado a estratégia psicológica da publicidade e da persuasão instantânea; as edificações se tornaram produtos visuais desconectados da profundidade existencial e da sinceridade. (PALLASMAA, 2011, p. 29)

Pallasmaa chama a atenção para a arquitetura ter se transformado em um produto de publicidade, um objeto de apreensão rápida e superficial, quando deveria ser um local para abrigar as pessoas, seus corpos, suas vidas, seus sonhos. O próprio consumo da arquitetura tornou-se comercial, onde as pessoas não buscam atender a suas próprias necessidades, mas reproduzir um padrão, uma aparência.

A arquitetura deve transmitir significados, estar voltada para o local onde é desenvolvida, respeitando as características topográficas, culturais e materiais da região. Mas quando isso não acontece, o que se tem apresentado com grande frequência, ocorre a uniformização, a criação de estereótipos, que não refletem a existência de um espaço, mas a reprodução de uma imagem desconectada com a realidade de um lugar, e

consequentemente desconectada com pessoas que irão fazer uso desse lugar. Quando a arquitetura deixa de promover uma reflexão sobre a existência do usuário ela perde seu propósito, tornando-se vazia.

A arquitetura modernista, de maneira geral, tem sido foco das críticas de arquitetos e filósofos que se preocupam com a relação e influência que a obra arquitetônica tem com e sobre o homem. No livro *Understanding Architecture*, de Robert McCarter e Juhani Pallasmaa, os autores apresentam características como a preferência pela brancura, suavidade e abstração, uma aspiração à imaterialidade, transparência e leveza, como características que delinearam a sensibilidade modernista (cf. MCCARTER; PALLASMAA, 2012, p. 81), e contribuem para o afastamento do homem da materialidade, do vínculo com o material, afastando-o da cor, da textura, do cheiro, da temperatura dos materiais naturais e aproximando-o de materiais com superfícies uniformes e constituições sintéticas.

Dentre os autores que se destacaram na crítica a determinados pontos da arquitetura modernista está Kenneth Frampton, que por meio do seu livro *Modern Architecture: a critical history* elucidou diversos aspectos determinantes na análise da arquitetura modernista que contribuem para o desenvolvimento de nossa reflexão a respeito do assunto como, por exemplo, ao afirmar que:

Na sua preocupação bem intencionada, mas por vezes equivocada, de assimilar as realidades técnicas e processuais do século XX, a arquitetura adotou uma linguagem em que a expressão reside quase inteiramente em componentes processuais, secundários, como rampas, passadiços, elevadores, escadas, escadas rolantes, chaminés, dutos e calhas de lixo. Nada mais longe da linguagem da arquitetura clássica, onde tais características eram invariavelmente escondidas atrás da fachada e onde o corpo principal do edifício era livre para se expressar – uma supressão de fato empírico que permitia à arquitetura simbolizar o poder da razão através da racionalidade de seu próprio discurso. O funcionalismo baseou-se no princípio oposto, a saber, a redução de toda expressão à utilidade ou aos processos de fabricação.³¹ (FRAMPTON, 1996b, p. 9 e 10)

³¹ Tradução livre para: “In its well-intentioned but sometimes misguided concern to assimilate the technical and processal realities of the 20th century, architecture has adopted a language in which expression resides almost entirely in processal, secondary components, such as ramps, walkways, lifts, staircases, escalators, chimneys, ducts and garbage chutes. Nothing be further from the language of Classical architecture, where

No trecho destacado acima, Frampton deixa claro que o destaque à funcionalidade no desenvolvimento da arquitetura modernista prejudicou a expressividade do arquiteto na construção da obra. A expressividade foi, assim, colocada em segundo plano enquanto a utilidade e os processos de fabricação ganharam espaço no cenário de construção do modernismo.

A homogeneidade que predominou na arquitetura modernista e seu foco na racionalização contribuíram para que as obras arquitetônicas não adquirissem identidade em relação ao local ao qual estava situada ou às pessoas que nela habitavam, promovendo uma desconexão com o passado e com a cultura. Frampton traz ainda o fato de a arquitetura modernista ao se preocupar com a otimização da produção e isolar-se da sociedade, acabou deixando de lado a cidade e encerrando-se em si (cf. FRAMPTON, 1996b, p. 10). Neste contexto em que a famosa frase de Louis Sullivan ganha destaque: “a forma segue a função”, a expressão do potencial artístico e profundidade estética das obras são descartadas, assim como o uso de materiais ricos esteticamente.

Pallasmaa fala sobre uma profundidade das relações e associações feitas com a percepção dos materiais e sobre o profundo envolvimento emocional que o contato com a materialidade de materiais ricos pode oferecer àquele que percebe e habita o espaço. Ele defende que os materiais e superfícies têm uma linguagem própria:

A pedra nos fala de suas distantes origens geológicas, sua durabilidade e permanência intrínseca. O tijolo nos faz pensar na terra e no fogo, na gravidade e nas tradições atemporais da construção. O bronze evoca o calor extremo de sua fabricação, os antiquíssimos processos de fundição e a passagem do tempo indicada por sua pátina. A madeira fala de suas duas existências e escalas temporais: sua primeira vida, como uma árvore que crescia, e a segunda, como um artefato humano esculpido pela mão afetuosa do carpinteiro ou marceneiro. Todos esses são materiais e superfícies que relatam com prazer o tempo em camadas, ao contrário dos materiais pobres e mudos que hoje são fabricados industrialmente. (PALLASMAA, 2018d, p. 50)

such features were invariably concealed behind the façade and where the main body of the building was free to express itself – a suppression of empirical fact that enabled architecture to symbolize the power of reason through the rationality of its own discourse. Functionalism has been based on the opposed principle, namely the reduction of all expression to utility or to the processes of fabrication.”

Os materiais tem a capacidade de estabelecer vínculos com o tempo, com a história, localidade e cultura em que estão inseridos. Como exemplo de execução arquitetônica preocupada com tais questões, temos as arquiteturas vernaculares, que de maneira geral, se caracterizam pelo uso de materiais locais e se inserem no contexto econômico, cultural e tecnológico da região, preservando a identidade do povo que a construiu e respeitando sua história e a história do lugar na qual se localiza.

Como exemplo de arquitetura vernacular temos as ocas indígenas localizadas na região do Xingu, no Brasil, que são desenvolvidas com materiais encontrados na região em que são situadas, como madeiras, palhas, folhas de palmeira (ver figura 1). As ocas refletem um saber construtivo passado entre gerações e estão localizadas no terreno de maneira a contribuir com atividades realizadas nas aldeias, centralizando espaços comunitários em que são praticadas danças e ritos (ver figura 2).

Por meio deste modelo construtivo tal estrutura arquitetônica torna-se símbolo de uma representação cultural, em que seus habitantes se identificam, pois reflete o clima em que vivem, o modo como vivem, o espaço e o tempo no qual estão situados.



Figura 1: Oca indígena Xingu

Fonte: <https://www.ugreen.com.br/wp-content/uploads/2017/10/Xingu.jpg>



Figura 2: Parque indígena Xingu

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Parque_Ind%C3%ADgena_do_Xingu.jpg

Outro exemplo de arquitetura vernacular muito característica são as casas de junco,³² muito comuns nos pântanos da junção dos rios Tigre e Eufrates, no Iraque. Este tipo de habitação abriga o povo Ma'dan (ver figura 3) e o que torna sua construção viável é a grande quantidade de matéria prima encontrada na região. Os juncos crescem em quantidade substancial ao redor dos pântanos, planície inundada típica da região. As casas de junco refletem a cultura local com técnicas bioclimáticas passivas, tornando-se além de um símbolo de identidade cultural, uma estrutura arquitetônica sustentável.

³² "Nome comum de um grupo de gramíneas que crescem, em geral, nos alagadiços, dos gêneros *Cyperus* e *Scirpus*, com folhas gramínoformas e flores inconspícuas, muito cultivadas como ornamentais, ou para produção de objetos feitos com seus ramos, como cestos, esteiras, assentos de cadeira." Fonte: <https://www.dicio.com.br/junco/>



Figura 3: Modelo de casa do povo Ma'dan

Fonte: <https://www.ugreen.com.br/arquitetura-vernacular/>

Os materiais tem a capacidade de estabelecer vínculos com o tempo, com a história, localidade e cultura em que estão inseridos. Mas, ao invés de explorar este potencial de maneira positiva, “Nossos ambientes contemporâneos, altamente tecnológicos, construídos com materiais feitos pelo homem, não costumam mediar traços de tempo e história. Em vez de promover o enraizamento e um sentimento de pertencimento, eles evocam um ar de alienação e distanciamento.”³³ (MCCARTER; PALLASMAA, 2012, p. 82). Com uma arquitetura que não contribui para evocar um senso de identidade, o homem deixou de se ver refletido na arquitetura, que deveria funcionar como principal elemento de orientação e comunicação para este. O homem, como ser existencial, necessita de experiências que marquem e meçam a passagem do tempo e seu lugar na história e no mundo.

Arquitetura, corpo e cultura devem estar conectados. A experiência corporal deve ser explorada, a percepção do usuário no desvelamento da obra, a riqueza de texturas,

³³ Tradução livre para: “*Our contemporary, highly technological environments, built of man-made materials, do not usually mediate traces of time and history. Instead of promoting rootedness and a sense of belonging, they evoke an air of alienation and detachment.*”

escalas, formas, materiais, iluminação. É necessário o desenvolvimento de arquiteturas que permitam ao usuário uma rica experiência estética para que possamos resgatar o vínculo do homem com o espaço projetado. É necessária uma apreensão estética que valorize o corpo como um todo, e não apenas a visão. Segundo Pallasmaa, “Tal caráter visual e imaterialidade reforçam a experiência do tempo presente, enquanto a materialidade e as experiências táteis evocam uma consciência da profundidade temporal e do *continuum* do tempo.” (PALLASMAA, 2018d, p. 45). O uso dos outros sentidos,³⁴ além da visão, para a apreensão de uma obra arquitetônica, permite uma proximidade com a obra experienciada, tornando mais íntimos e participantes aqueles que com ela interagem.

Ao apreender uma obra arquitetônica todo o corpo do conviva pode ser envolvido na atividade. É possível escutar a reverberação de um ambiente, seu eco, que se dá de maneira diferente de acordo com os materiais que compõe esse espaço, se materiais duros, refletores ou absorventes. É possível sentir a temperatura de um espaço, e suas texturas, seja por meio do ar que preenche o espaço habitado ou, principalmente, por meio de pontos de contato direto com a pele como corrimãos e maçanetas. Por meio da visão é possível percorrer todo o ambiente, e apreender à distância texturas, cores, formas e escalas. É possível sentir o cheiro de um ambiente, de seus materiais e, segundo Pallasmaa, ativar o próprio paladar na percepção arquitetônica (cf. PALLASMAA, 1994, p. 37).

Porém, os sentidos nunca se dão de maneira individual, sempre se apresentam interconectados, como, por exemplo, a audição vinculada ao tato. Ashley Montagu (1905-1999), importante antropólogo e humanista inglês, escreveu sobre esta relação ao afirmar que “Existe, no entanto, uma relação muito mais profunda entre o toque e o som do que a maioria de nós está ciente. A versatilidade da pele é tal que ela é capaz de responder às ondas sonoras assim como às da pressão.” (MONTAGU, 1986, p. 308). Além desta característica tátil da audição, um senso de espacialidade também se dá por meio da audição, com uma indicação do dimensionamento e materialidade do ambiente por meio da reverberação e eco que os sons sofrem.

³⁴ Além dos cinco sentidos tradicionais, há teorias como a filosofia de Steiner que considera em seu livro *Twelve Senses: Wellsprings of the Soul* que tenhamos 12 sentidos, e outros estudiosos como David Howes identifica em seu livro *The Sixth Sense* mais de 30 categorias de sensações com as quais nos relacionamos com nosso entorno.

Assim como a audição, a visão também se vincula ao tato pela projeção do observador, devido a memória tátil que o corpo apresenta. Não precisamos muitas vezes tocar superfícies para sentir sua textura e temperatura, uma vez que já retivemos tal memória por meio de uma experiência passada. Tal memória tátil é destacada quando sofremos com a contradição em relação a expectativa visual, por exemplo, quando vemos uma poltrona que possui uma aparência macia, confortável e quente a visão, mas ao sentar-se nela mostra-se fria e dura. Visualmente os materiais criam expectativas em relação às suas características táteis que quando frustradas, surpreendem aquele que se apresenta na percepção da coisa ou ambiente. Além do seu vínculo com o tato, a visão se relaciona diretamente ao senso de orientação no espaço, que agregado à movimentação permite o reconhecimento do espaço que habita oferecendo segurança para aquele que experencia a obra arquitetônica.

Segundo Pallasmaa, até mesmo o paladar tem o poder de conectar-se ao tato. Em *Questions of perception*, Pallasmaa retoma o escrito de Adrian Stokes em que este fala sobre o “convite oral do mármore veronense”³⁵ para defender o intercruzamento entre experiências do tato e do paladar. Pallasmaa afirma ainda que este entrelaçamento pode ser incitado pelo uso de determinadas cores que provocam sensações orais (cf. PALLASMAA, 1994, p. 37), relaciona assim o paladar ao tato.

Já o olfato se vincula diretamente à memória que se estabelece de determinado ambiente, inclusive de sua materialidade, quando explorado de maneira efetiva. Para alguém que já se hospedou em uma cabana de madeira, por exemplo, é fácil recordar além do som característico dos passos sobre o piso de madeira, o cheiro do local, pois este torna-se uma característica marcante que ajuda a defini-lo e a caracterizá-lo.

Nosso corpo e sentidos se estabelecem de maneira complexa no espaço. As sensações estão sobrepostas e são simultâneas. O corpo ao mesmo tempo que escuta, se movimenta, vê, sente o cheiro, sente a temperatura e texturas. É possível e necessário que as obras arquitetônicas sejam criadas promovendo uma experiência rica esteticamente ao usuário sem que sejam pensadas apenas em uma percepção visual da obra.

O próprio Merleau-Ponty, apesar de em sua fase final focar no sentido da visão ao desenvolver sua nova ontologia, reconhece a importância da experiência sinestésica ao afirmar que “A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral,

³⁵ Tradução livre para: “*oral invitation of Veronese marble*”.

a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 308) e defende que “Minha percepção não é, portanto, uma soma de dados visuais, táteis e audíveis: eu percebo em um maneira total com todo o meu ser; Eu agarro uma estrutura única da coisa, uma única maneira de ser, que fala a todos os meus sentidos ao mesmo tempo.”³⁶(MERLEAU-PONTY, 2019, p. 103). O isolamento dos sentidos se faz presente apenas para estudo e análise individual, mas na prática da percepção são sempre simultâneos e sobrepostos, se complementando.

Estamos conectados ao mundo e às obras por meio de nossos sentidos, que não são apenas receptores passivos, mas pensam e agem. O pintor e o escultor pensam com suas mãos, um músico pensa com os ouvidos, um jogador de futebol com suas pernas. Todo nosso corpo participa de todos os processos de pensamento: “Todos os nossos sentidos ‘pensam’ e estruturam nossa relação com o mundo, embora normalmente não tenhamos consciência dessa atividade contínua.”³⁷ (PALLASMAA, 2012, p. 14). Pensamento, inteligência e razão não devem estar dissociados do corpo e dos nossos sentidos, ambos se relacionam de maneira intrínseca, participando da construção do conhecimento humano.

2.3 Arquitetura-arte e existência

A arquitetura possui, de maneira inerente a ela, uma característica funcional, ela deve cumprir um programa de necessidades estabelecendo soluções de circulação, zoneamento, desenvolvendo espaços com tamanho e formas que cumpram os objetivos e funções que irão se realizar dentro destes ambientes. Além disso, o espaço arquitetônico funciona como abrigo contra intempéries para o homem³⁸, protegendo-o da chuva, do sol forte, do vento, do frio, de um calor excessivo, por meio de um espaço controlado em usos e clima. Porém, quando a arquitetura se volta apenas para seu aspecto funcional, se afasta do homem.

³⁶ Tradução livre para: “*My perception is therefore not a sum of visual, tactile, and audible givens: I perceive in a total way with my whole being; I grasp a unique structure of the thing, a unique way of being, which speaks to all my senses at once.*”

³⁷ Tradução livre para: “*Todos nuestros sentidos “piensan” y estructuran nuestra relación con el mundo, aunque normalmente no seamos conscientes de esta actividad continua.*”

³⁸ Neste ponto, é importante destacar que estamos considerando arquitetura apenas como edificações e construções com espaço interno, não generalizando o termo para o paisagismo, instalações ao ar livre ou urbanismo.

A arquitetura funcionalista dominante do século XX distorceu as pretensões de seus fundadores e segundo Carlos Brandão “(...) o repertório tecnológico-construtivo e as necessidades sociais reduzidas à sua pragmaticidade tornaram-se os condicionantes fundamentais de projeto e recolocaram a arquitetura como serviço mais do que como arte;” (BRANDÃO, 1999, p. 21), desvinculando o homem de sua identidade cultural.

O que nos interessa neste trabalho não são as características funcionais da arquitetura, como já deixamos bem claro até aqui, mas sim, a relação que esta pode estabelecer com o homem, refletindo sua existência, sua identidade e transmitindo a este um significado. É neste ponto que podemos considerar que uma obra arquitetônica constitui-se uma arquitetura-arte. Para exemplificar tal questão podemos trazer o pensamento de Tadao Ando, presente no livro de Frampton *The work of Tadao Ando*, que afirma gostar de ver até que ponto a arquitetura consegue perseguir a função, e então, após conquistá-la, ver até que ponto a arquitetura pode ser afastada da função, reforçando assim que a importância da arquitetura é encontrada quando ela se afasta da função. (cf. FRAMPTON, 1987, p.11)

A obra arquitetônica precisa, obviamente, cumprir seus aspectos funcionais, mas quando os transcende e avança para além destes é que apresenta sua notabilidade. Porém, nem todas as formas arquitetônicas conseguem alcançar o *status* de arte mesmo ultrapassando a funcionalidade. Toda arquitetura-arte transcende seus aspectos funcionais, mas nem todas as obras arquitetônicas que transcendem seus aspectos funcionais podem ser consideradas obras de arte. Enquanto arte, a arquitetura deve conseguir tocar o humano, refletir sua existência, projetar um sentido individual e particular para aquele que a percebe, se apresentar como objeto de reflexão e permitir que o homem se perceba por meio dela.

John Dewey em seu livro *Art as experience* defende que uma obra adquire valor estético apenas quando torna-se uma experiência para um ser humano (cf. DEWEY, 1934, p. 4). Neste sentido, podemos afirmar que a obra de arte se estabelece a partir da sua interação com o homem, ela precisa ser objeto de percepção e reconhecimento deste para estabelecer-se como obra artística. Por isso, não basta que uma arquitetura tenha apenas as qualidades estéticas para ser considerada arte, ela deve ser desvelada. Para Mauricio Puls uma obra de arte pode ser assim considerada quando espelha uma coletividade:

A arquitetura constitui um discurso forte: a conversão de uma mera construção numa obra arquitetônica começa com uma apreciação

individual, mas somente se consolida quando outros sujeitos reconhecem, naquele objeto, um patrimônio que possui um significado extra-individual: a obra de arte é um produto da coletividade. (PULS, 2006, p. 14)

Para Puls “o signo não é um ser para um indivíduo, mas para uma sociedade” (PULS, 2006, p. 14). A obra de arte se estrutura no reflexo cultural da sociedade, permitindo ao homem viver e agir no mundo, por meio de suas experiências corporais e sociais. A arquitetura-arte é uma imagem do homem e como este se estabelece no mundo, no tempo e no espaço. A arquitetura escala tais dimensões, e ao estruturá-las e articulá-las, confere a elas suas dimensões humanas e culturais (cf. PALLASMAA, 2018b, p. 43). Ao situar o homem na história, ela abre o mundo para este como uma janela. Como sugere Pallasmaa ao dizer que a arquitetura

nos oferece um campo aberto de possibilidades, e estimula e emancipa nossas percepções, associações, sentimentos e pensamentos. Um edifício significativo não propõe nada específico; ela nos inspira a ver, sentir, sentir e pensar a nós mesmos. Grandes obras de arquitetura aguçam nossos sentidos, abrem nossas percepções e nos tornam receptivos às realidades do mundo.³⁹ (MCCARTER; PALLASMAA, 2012, p. 6)

A arquitetura-arte pode ser, assim, um meio para a reflexão do homem, uma maneira de pensar por meio da arte, uma vez que se constitui por meio de metáforas existenciais em suas formas, dimensões, materialidade, aberturas ou tipos de iluminação. Na arquitetura, elementos espaciais se apresentam como estruturas existenciais, como o centro, o caminho, a luz e as tensões nos edifícios, que o arquiteto cuidou de assumir e presentificar (cf. BRANDÃO, 1999, p. 29). A arquitetura-arte é o intermédio entre ser e mundo, “controla e regula as relações entre homem e seu meio ambiente”⁴⁰ (NORBERG-SCHULZ, 1963, p. 109), o conecta com o mundo, ordena e dá a oportunidade ao homem

³⁹ Tradução livre para: “*Architecture does not direct or channel our experience of it, and it does not lead us to a singular interpretation. Rather, architecture offers us an open field of possibilities, and it stimulates and emancipates our perceptions, associations, feeling and thoughts. A meaningful building does not propose anything specific; it inspires us to see, sense, feel and think ourselves. Great architecture works sharpen our senses, opens our perceptions and make us receptive to the realities of the world.*”

⁴⁰ Tradução livre para: “*architecture controls or regulates the relations between man and his environment.*”

para apreender o mundo sobre novas perspectivas, ideais, e experiências, ampliando seus limites de percepção.

A arquitetura se apresenta como uma dimensão da existência humana. Para Merleau-Ponty, o espaço é uma das estruturas que expressam nosso ser no mundo, uma vez que o filósofo francês afirma que “Dissemos que o espaço é existencial; poderíamos dizer da mesma maneira que a existência é espacial” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 394). Estamos no mundo e existimos por meio do nosso corpo no espaço, é nele onde temos todas nossas experiências, nos situamos no mundo e na história.

O espaço se concretiza por meio da obra arquitetônica e é por meio desta que a relação existencial entre homem e espaço, que tem sido esquecida, pode ser recuperada. Segundo Pallasmaa “Uma obra de arquitetura também é mais do que o prédio material, ela nos confronta com o mundo e sua própria existência. Ela cria estruturas para a percepção e horizontes para o entendimento do mundo e nos faz encarar nossa própria existência.” (PALLASMAA, 2018b, p. 70). A arquitetura é, assim, um constante lembrete de nossa existência no mundo.

Na percepção de um obra arquitetônica com valor estético consigo perceber a existência e materialidade do edifício por também existir, pois ambos estamos em uma mesma realidade, simultaneamente situados em um mesmo recorte temporal e espacial. Minha percepção de um edifício é um encontro, onde posso me perceber matéria e perceber meu corpo, perceber meu tamanho e a extensão dos meus sentidos, perceber a velocidade com que me desloco e perceber a estaticidade da arquitetura. O contato com a obra, e os instantes que nunca mais irão se repetir de um encontro do meu corpo com esta me faz perceber a passagem do tempo. Minha experiência se aloca no tempo e no espaço, com um instante e um entorno específico, único e particular. E diante de minhas apreensões e reflexões, a obra lá permanece, em silêncio, tornando-se plano de fundo para meus pensamentos e emoções.

O contexto arquitetônico dá a minha experiência de ser uma estrutura e significado únicos através da projeção de quadros e horizontes específicos para minha percepção e compreensão de minha própria situação existencial. A experiência poética me leva a uma fronteira – o limite da minha percepção e compreensão de mim mesmo – e esse

encontro projeta um sentido de significação existencial.⁴¹
(PALLASMAA, 2015, p. 56)

Por meio da apreensão da obra arquitetônica, como dito acima, Pallasmaa afirma termos compreensão de nossa própria situação existencial. É apenas uma obra significativa, poética, que se volta para a experiência de seu usuário e para a projeção de significações que permite que o homem adquira conhecimento sobre ele mesmo. O significado existencial se apresenta ao homem quando a obra o toca. A arquitetura é um lugar de submersão e de encontro para o homem consigo mesmo. Quando seus aspectos estéticos permitem a contemplação e uma reflexão a respeito de sua existência ela cumpre seu papel como arte.

É por meio de uma obra arquitetônica significativa, de qualidade estética que o homem pode perceber-se refletido nela. Porém, tão importante quanto a criação e existência de obras com valores estéticos, é o alcance que deve ter até as pessoas que irão habitá-la. Se os usuários da obra não conseguirem fazer uma apreensão profunda do que se apresenta, não possuem um olhar e um corpo fenomenológico para vivenciá-la, a obra não conseguirá tocá-los e não conseguirá transmitir nenhum tipo de significado.

Não basta apenas o desenvolvimento de arquiteturas de qualidade, que valorizem a percepção do usuário, se quem a habita não tem consciência do que percebe, não tem senso crítico de avaliação, não tem educação espacial, arquitetônica. É preciso aprender a ver a arquitetura, mas mais do que vê-la, senti-la. É necessário tornar-se susceptível à obra, para que a arquitetura toque o homem. Para que ela alcance seu receptor ele deve estar aberto a ela, ter a capacidade de reconhecê-la como obra de arte e permitir que a obra o alcance e para isso é necessária uma educação do olhar e do corpo.

É necessário desaprender para reaprender, se fechar sobre uma perspectiva na qual já se está acomodado não permite que novos campos de exploração surjam, com novos pontos de vista. Para crescer, o conhecimento não pode estar cristalizado. Pallasmaa compartilha um depoimento que contribui para o entendimento do aprender a ver sobre outra face um mesmo elemento ou estrutura:

⁴¹ Tradução livre para: “*The architectural context gives my experience of being its unique structure and meaning through projecting specific frames and horizons for my perception and understanding of my own existential situation. The poetic experience brings me to a borderline—the boundary of my perception and understanding of self—and this encounter projects a sense of existential meaningfulness.*”

Quando eu era estudante e um jovem arquiteto, sabia o que era uma janela ou porta, mas, passado meio século de prática, já não sei. Preciso redescobrir a essência da janela e da porta cada vez que projeto uma casa, já que elas deixaram de ser “elementos” dados como certos. A janela não é a esquadria de material, mas o ato de ver e conectar através da abertura. De maneira similar, a porta não é sua moldura nem folha como “dados” técnicos, mas o ato de cruzar uma passagem entre duas dimensões. (PALLASMAA, 2018b, p. 79)

O trecho acima, de Pallasmaa, traz a reflexão, principalmente, para arquitetos sobre a necessidade de revisão e reflexão acerca do projetar arquitetônico. Por meio da forma, da passagem, do uso da luz ou mesmo de portas e janelas há significações implícitas que podem ser lidas por quem irá habitá-la. O projeto arquitetônico tem a capacidade de permitir uma construção de significados por meio da apreensão de seus elementos e permitir que o usuário transponha as limitações físicas da matéria, a partir da própria matéria na leitura desta por meio de seu corpo e sentidos.

A fenomenologia se apresenta como ferramenta para a reconstrução infinita do conhecimento e para o desenvolvimento de uma percepção crítica sobre a maneira com que se tem produzido obras arquitetônicas. O excesso de objetivismo racionalista acabou por afastar as pessoas da percepção de uma arquitetura que promova a reflexão sobre sua existência. Assim, a fenomenologia se volta para a necessidade de produção de arquiteturas que estabeleçam um vínculo existencial com seus usuários e também se volta para uma apreensão subjetiva e particular do conviva da obra.

Uma única obra tem a capacidade de tocar uma enorme variedade de pessoas. E cada pessoa que vai fazer a apreensão desta obra, podendo lê-la de diferentes maneiras, “segundo os cheios, segundo os vazios, segundo os eixos verticais ou diagonais, revelando ou escondendo o segredo e a realidade de diversas possibilidades.” (cf. FOCILLON, 1988, p. 18), cada um possui seu próprio repertório, história e vivências, o que contribui para que cada leitura da obra seja única e particular.

As percepções não são experiências, uma vez que são meros registros de estímulos sem contextualização, julgamento e significado. As percepções dos sentidos interagem com a memória e a imaginação para construir uma experiência total integrada com distintas conexões e significados. (PALLASMAA, 2018a, p. 114)

É este vínculo da percepção com a memória e a imaginação que permite com que cada um tenha uma apreensão particular de uma obra. Cada indivíduo terá uma interpretação diferente em sua percepção da obra arquitetônica, uma maneira própria de percorrer a obra e interpretá-la: “Cada sujeito social observa o objeto a partir de uma perspectiva, identificando-se com as obras que espelham sua subjetividade.” (PULS, 2006, p. 33). Uma mesma obra pode projetar diferentes signos a depender da leitura que é feita desta, e como todos os homens são indivíduos diferentes cada um espelha-se em um signo diferente (cf. PULS, 2006, p. 43).

Segundo Norberg-Schulz, “a construção de diferentes mundos pelas pessoas são produtos de diferentes motivações e experiências passadas” (NORBERG-SCHULZ, 1971, p.10). Cada um possui seu próprio *background*, um plano de fundo da história da sua vida, recebeu influências por experiências passadas e que influenciam de modo único sua maneira de apreender uma obra de arte. Cada percepção é diretamente influenciada pela soma de experiências já vivenciadas, assim cada um tem uma percepção de mundo e realidade diferentes, pois as motivações e experiências passadas de cada um são distintas.

O conteúdo mental e o significado de uma experiência arquitetônica não é um determinado conjunto de fatos ou elementos; é uma reinterpretação e recriação imaginativa única por cada indivíduo. Os significados experimentados da arquitetura não são primariamente significados racionais, ideativos ou verbais, pois surgem através do senso de existência de alguém por meio de projeções, identificações e empatia incorporadas e inconscientes.⁴² (PALLASMAA, 2015, p. 59)

A pessoa que percebe a obra possui um gosto moldado, uma experiência particular vivida, um contexto único em que está inserido. Cada um sente a obra arquitetônica de uma jeito muito específico e particular, “de uma maneira determinada por sua inserção no mundo.” (PULS, 2006, p. 38). Desta maneira, a interpretação da obra e os significados apreendidos de sua apreensão se apresentam de maneira diferente para cada usuário.

⁴² Tradução livre para: “*The mental content and meaning of an architectural experience is not a given set of facts or elements; it is a unique imaginative reinterpretation and re-creation by each individual. The experienced meanings of architecture are not primarily rational, ideational or verbal meanings, as they arise through one’s sense of existence by means of embodied and unconscious projections, identifications and empathy.*”

Uma obra de arte dificilmente será universal, considerada uma obra de arte por todas as pessoas do mundo, devido aos diferentes tipos de cultura e realidades em que as pessoas estão inseridas. Mas ao promover uma educação espacial das pessoas é possível ampliar o olhar e a sensibilidade dos perceptores da arte arquitetônica, contribuindo para que mais pessoas possam ser tocadas, e consigam fazer apreensões profundas das obras arquitetônicas com as quais possam vir a ter contato. Assim, “Os homens falam por meio de coisas mudas: os sujeitos imprimem marcas nos objetos, mas estes só significam algo para os homens capazes de reconhecer ou interpretar tais marcas.” (PULS, 2006, p. 26 e 27). Brandão afirma que:

O esforço filosófico se ancora, portanto, numa aprendizagem da sensibilidade que aponta para o leitor, através da análise do monumento, a possibilidade de leituras sensíveis mais aprofundadas que o fazem perceber no espaço construído o espaço vivido. (BRANDÃO, 1999, p. 28)

Brandão, no trecho acima, chama atenção para a necessidade de nos sensibilizarmos, de nos tornarmos abertos a obra de arte, para que esta nos alcance e traz a análise de monumentos como caminho para praticar tal sensibilização. Precisamos de uma educação arquitetônica e espacial. Porém, esta educação que tratamos aqui não é um condicionamento do olhar, o ensinamento de um único modo de se apreender um objeto, até porque isso iria contra o pensamento fenomenológico. Brandão, em seu livro *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*, trata desta formação do olhar:

Sendo bem formado, esse olhar é capaz de levar-nos aos limites do visível, presentificando-nos o sentido da totalidade histórico-cultural da obra de arte: é o próprio desejo de ver o caminho que nos conduz a filosofia. Através dela resgatamos a espessura do mundo original e o espetáculo do qual os homens, a obra e os artistas participavam sem, talvez mesmo, perceber. Aquela análise estética que, inicialmente, tomava o edifício em sua fenomenalidade – como algo que se dá a ver, que se manifesta- ganha assim uma dimensão filosófica que nos leva a buscar na manifestação da obra a manifestação do mundo no qual ela se insere. O esforço filosófico se ancora, portanto, numa aprendizagem da sensibilidade que aponta para o leitor, através da análise do monumento, a possibilidade de leituras sensíveis mais aprofundadas que

o fazem perceber no espaço construído o espaço vivido. (BRANDÃO, 1999, p. 28 e 29)

A formação deste olhar filosófico, desta educação arquitetônica tratada, refere-se à sensibilização do conviva, um chamado de atenção para o perceber. Luciano Coutinho, em seu livro *Educação Arquitetônica da Humanidade*, apresenta a releitura da arquitetura como atividade essencial para a recriação da humanidade (cf. COUTINHO, 2021, p. 214). A releitura de obras torna-se assim um caminho, segundo o autor, para o desenvolvimento do olhar filosófico sobre as obras de arte arquitetônicas. Precisamos nos tornar criadores de obras arquitetônicas, seja como “autores ou receptores”, uma vez que Coutinho considera que a verdadeira recepção de uma obra de arte é tão criadora quanto sua criação (cf. COUTINHO, 2021, p. 124).

Esta ideia de recriação pelo conviva também foi defendida por Steel Eiler Rasmussen em seu livro *Experiencing architecture* quando este afirma que “o processo mental que se passa na mente de uma pessoa que observa um edifício é muito semelhante ao processo que se passa na mente do arquiteto quando este projeta um edifício”⁴³ (RASMUSSEN, 1962, p. 44). Rasmussen traz a ideia de que a recriação da obra por parte do observador proporciona a este uma experiência também criadora. Essa teoria vem sendo estudada em áreas como a neurologia, e é defendida por estudiosos como Gerald Edelman e Giulio Tononi que afirmam que “Se nossa visão da memória estiver correta, em organismos superiores todo ato de percepção é, até certo ponto, um ato de criação, e todo ato de memória é, até certo ponto, um ato de imaginação.”⁴⁴ (TONONI; EDELMAN, 2000, p. 101).

Nesta leitura, ao recriar uma obra de arte arquitetônica, o conviva, quem percebe a obra, tem a oportunidade de recriar-se junto com a obra. O olhar filosófico sobre a obra permite que novas dimensões sobre o mundo sejam exploradas e sobre o próprio indivíduo que a percebe. Ver-se refletido em uma forma material, buscar a leitura, significação de um elemento arquitetônico contribui para perceber o que não se apresenta de maneira visível. E este é o desafio: enxergar para além da matéria, perceber o invisível

⁴³ Tradução da autora para: “*The mental process that goes on in the mind of a person who observes a building in this way is very much like that which goes on in the mind of an architect when planning a building*”.

⁴⁴ Tradução livre para: “*If our view of memory is correct, in higher organisms every act of perception is, to some degree, an act of creation, and every act of memory is, to some degree, an act of imagination.*”

no visível. A arte possui uma dimensão corpórea, mas abriga uma essência invisível que pode ser acessada pelo humano.

2.4 Essência, identidade e recriação

A obra de arte arquitetônica apresenta, por meio da matéria, um valor simbólico, possui uma dimensão alusiva, imaginativa, subjetiva e tem a capacidade de conectar-se ao homem que a percebe por meio dos sentidos deste, transmitindo a essência humana que se apresenta na mesma.

Aqui defendemos que a essência humana, comum a todas as pessoas pode se manifestar na arquitetura-arte, quando quem a apreende tem a educação espacial e arquitetônica necessária para alcançar o significado presente no signo da arquitetura. Tal apreensão é possível por no humano estar presente a essência humana. Apesar de partir do particular, de uma perspectiva individual, a arquitetura-arte tem a capacidade de ampliar a percepção de quem a experiencia para uma dimensão universal, uma vez que apresenta não apenas elementos de identificação individual, mas existenciais, que por esta característica podem ser considerados universais a toda dimensão humana. A percepção da obra permite que eu me abra para um sentido mais amplo, mesmo que eu parta de uma olhar fenomenológico particular. Preciso partir de minha individualidade para apreensão das coisas e do mundo, pois tudo o que vejo é a partir de uma visão minha e de meu corpo, como me situo e experencio o mundo.

As grandes obras de arte arquitetônicas possuem a capacidade de tocar o humano, não apenas uma pessoa em particular, por serem expressão de uma existência, de um ser no mundo, por serem constituídas por metáforas existenciais e não apenas por elementos que alcançam identidades específicas. É por meio desta qualidade que grandes obras arquitetônicas conseguem alcançar um grande número de pessoas, de lugares, culturas e tempos diferentes.

Ao mesmo tempo que a grande obra arquitetônica é dotada de uma essência humana universal, ela se estabelece no mundo de uma maneira particular: “Enquanto obra de arte, o projeto circunscreve-se, sempre a uma forma particular, expressando assim particularizado, significados gerais” (GOROVITZ, 1993, p. 29). É assim que por meio do particular torna-se possível acessar um “universal”, a essência do homem, simplesmente porque não são campos ou visões contraditórias, uma vez que o múltiplo também faz

parte do uno. A essência está em cada homem. Há multiplicidade na unidade, assim como tantos homens distintos constituem uma mesma humanidade.

Para uma obra de arte arquitetônica ser assim considerada por alguém, esta deve conseguir tocá-lo, conectar-se com o conviva e estabelecer com ele algum tipo de vínculo, de identificação. Quando isso não ocorre não há apreensão profunda da mesma, e a obra torna-se apenas mais um objeto na inércia perceptiva vazia de um habitante, sem significado. A identificação é a chave para a conexão entre obra e indivíduo que a percebe.

Uma obra de arte nunca poderá ser considerada universal, mas as que mais avançam e são efetivas nesta tarefa são aquelas que se vinculam à existência do homem, estabelecem seu lugar no tempo e no mundo. Porém, mesmo as grandes obras arquitetônicas, significativas, aquelas que expressam algo em comum a todos os homens não são capazes de serem universais, no sentido de serem consideradas uma obra de arte por qualquer indivíduo, pois para apreciá-las e reconhecer seu valor e significado é necessário uma educação espacial, arquitetônica, é necessário conseguir ver e sentir a obra, o que, infelizmente, é algo não que não se estabeleceu em nossa sociedade como modo de construção de conhecimento. A grande obra de arte arquitetônica não consegue ser arte para todos pois por mais que tenha elementos de identificação com os convivas, estes, muitas vezes não conseguem perceber, não conseguem acessar o vínculo em potencial que tem com uma grande obra.

Se todas as pessoas tivessem o acesso a arquitetura-arte e se todas tivessem educação espacial e arquitetônica para percebê-la e recebê-la como grande obra, conseguindo estabelecer relações, associações e ler a obra de uma maneira profunda, a arquitetura-arte teria o potencial de alcançar um maior número de pessoas.

Neste ponto surge a problemática da existência de poucas grandes-obras arquitetônicas, que promovam um contato com o corpo, e sejam dotadas de significados existenciais a serem desvelados por uma experiência profunda com o usuário. Por serem poucas as grandes-obras de arte, o acesso as mesmas também é prejudicado. Isso, somado à problemática da falta de uma educação espacial e arquitetônica, que possibilita uma “leitura” e identificação profunda dessas obras, dificulta o contato com as essências repostas em obras. Por mais que tais obras existam e estejam ao alcance do conviva, muitas vezes, ele não tem a capacidade de reconhecê-la e conectar-se com ela.

Porém, o fato de por meio da arte serem apresentadas essências universais do humano não quer dizer que os contextos nas quais estas estão inseridas devam ser ignorados. “Nossas identidades são processos dinâmicos que se constroem sobre o núcleo

da tradição cultural herdada. O senso de identidade somente pode surgir do contexto da cultura vivida e de sua historicidade inerente.” (PALLASMAA, 2018b, p. 87). Assim, a arte deve respeitar a tradição e cultura do local no qual se estabelece, assim como seu entorno, sua topografia e clima da região em que está inserida. Este é o primeiro passo para que haja uma identidade entre conviva e obra. Pallasmaa afirma no prefácio de seu livro *Essências*, que:

as experiências tocantes da arquitetura surgem de memórias e significados bioculturais secretos e préconscientes, bem como de encontros existenciais e ressonâncias, em vez de uma estética puramente visual. Essas características poderiam ser chamadas de “essências arquitetônicas” (PALLASMAA, 2018c, p. 9)

Partindo do texto destacado acima, podemos afirmar que não são apenas os aspectos bioculturais presentes na obra arquitetônica, nem apenas suas metáforas existenciais os responsáveis pela apresentação das essências na obra arquitetônica, mas ambos. Pallasmaa foi muito feliz na construção de tal pensamento por conseguir contemplar as características particulares e universais na obra, abrangendo, assim, toda a complexidade do humano que ao mesmo tempo é particular, mas também universal.

O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias. (FISCHER, 1981, p. 13)

Fischer, no trecho acima, destaca a necessidade de o homem estabelecer-se como parte de uma coletividade e traz a obra de arte como maneira de efetivar esta conexão. É por meio da arte que o homem expande-se por meio de uma leitura subjetiva, com trocas de percepções e significados. A partir do contato com a obra arquitetônica significativa, se feito de maneira profunda, o homem é capaz de apreender impressões, imagens das

essências que ali estão repostas, na existência da obra, e assim modificar sua maneira de ver e pensar o mundo e até a si mesmo.

Luciano Coutinho defende, em seu livro *Educação arquitetônica da humanidade*, a tese de que a arquitetura possui a capacidade de transformar o indivíduo que a percebe, de recriá-lo. Coutinho afirma que do traço arquitetônico “vem a força propulsora que leva o humano a reconhecer-se nela, recriando, assim, sua própria humanidade, com dignidade, por empatia individual e humana”(COUTINHO, 2021, p. 54). Esse reconhecimento tratado por Luciano Coutinho pode ser entendido como uma identificação do conviva com a obra arquitetônica que apreende. Ele precisa estabelecer um vínculo com a obra e se ver refletido de alguma maneira para que aquela obra adquira poder de transformação sobre ele, afinal, “a linguagem da arte possui apenas um tema: o homem. Só consideramos artísticos os objetos que dizem alguma coisa sobre nós, que narram algo que nos diz respeito.”(PULS, 2006, p. 13). Neste sentido, a obra só é arte para o homem quando este se vê refletido nela.

Segundo Norberg-Schulz, devemos exigir do espaço arquitetônico uma estrutura imaginável que ofereça ricas possibilidades de identificação, para que possamos continuar nos estabelecendo como humanos (cf. NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 114). O homem precisa que a arquitetura concretize um espaço existencial que reflita sua existência e humanidade para que sua experiência no mundo seja completa.

Os níveis do espaço arquitetônico formam uma totalidade estruturada que corresponde à estrutura do espaço existencial. Como a identidade do homem se estabelece em relação à totalidade do espaço existencial, todos os níveis do espaço arquitetônico devem ter sua identidade definida. Sem ela, a imagem que o homem tem de seu ambiente ficará confusa e sua própria identidade pessoal ameaçada.⁴⁵ (NORBERG-SCHULZ, 1971, p. 96)

Norberg-Schulz defende que a existência do homem depende da estruturação deste “espaço existencial”, ou seja, uma imagem ambiental significativa para que o homem se estabeleça no mundo. É necessário haver identificação do conviva com as

⁴⁵ Tradução livre para: “*The levels of architectural space form a structured totality which corresponds to the structure of existential space. As man's identity is established in relation to the totality of existential space, all the levels of architectural space must have their defined identity. Without it, man's image of his environment will be confused and his own personal identity threatened.*”

obras arquitetônicas para que o ambiente que o homem habite seja coerente e dê sentido a sua realidade e existência.

Porém, essa identificação do conviva com a obra de arte arquitetônica não ocorre de maneira óbvia como pode acontecer com uma pintura ou escultura. Ela irá refletir o sujeito, mas não necessariamente seu formato humano, podendo se associar a um estado psíquico, uma característica implícita da obra, como Maurício Puls exemplifica bem em seu livro *Arquitetura e filosofia*:

A arte é um conhecimento desejante: os objetos estéticos não informam apenas o que os indivíduos são ou o que foram, mas também o que eles desejam ser ou que gostariam de ter sido. Nós nos identificamos parcialmente com esses personagens que existiram antes ou além de nós, mas nos sensibilizamos plenamente com seus sonhos. Podemos até esquecer que uma pirâmide é o túmulo de um homem, mas é difícil não perceber o desejo de eternidade que dela emana, porque também desejamos esse desejo. O prazer que uma pirâmide nos proporciona radica menos na sua harmonia formal ou na sua massa imponente do que no sonho que ela encerra: os homens querem ser grandes, sólidos, perfeitos, imortais. (PULS, 2006, p. 27)

No exemplo dado acima, Puls reconhece a identificação do homem com a obra por meio de características que a obra expressa de maneira subjetiva e que o homem apresenta como desejos de sua existência e mortalidade. Puls afirma ainda que “o edifício é o lugar do homem no mundo. Ele não é o reflexo objetivo do homem, de sua aparência física, mas de seu modo de ser, de sua essência” (PULS, 2006, p. 13). O homem não reconhece na obra de arte arquitetônica sua forma humana, mas o que nele há de essencial.

Puls ainda defende que “a obra de arte espelha o homem em seu mundo. O sujeito compreende a obra porque ela é uma objetificação de sua subjetividade: um objeto artístico é o próprio homem personificado em um ente inorgânico” (PULS, 2006, p. 13). Desta maneira, podemos afirmar que os espaços arquitetônicos refletem o modo de ser do homem, representam o mundo no qual este habita, e estruturam um autorretrato inconsciente do mesmo.

O homem que com a obra arquitetônica significativa consegue estabelecer um vínculo profundo torna-se parte dela e ela dele, internalizando a obra em sua identidade física e mental. “A arquitetura é uma expressão materializada do espaço mental humano;

e nosso próprio espaço mental é estruturado e estendido pela arquitetura.”⁴⁶ (PALLASMAA, 2015, p. 54). Ao ser imerso pela experiência de perceber uma obra arquitetônica com todo seu ser, quando experienciada de maneira profunda, a obra de arte arquitetônica se vincula a aquele que a observa:

Experimentamos a estrutura arquitetônica por meio de uma mimese e projeção corporal inconscientes. Características estruturais, tensões, dinâmicas e cargas são reencenadas e sentidas pelo nosso sistema esquelético e muscular. Estruturas arquitetônicas, volumes e superfícies são experimentados como movimentos virtuais; o movimento de uma catedral gótica é um subir vertical que parece ganhar velocidade à medida que sobe, as paredes de um espaço barroco parecem inchar e abaular, empurrando, puxando e moldando o espaço, enquanto edifícios modernistas e contemporâneos geralmente sugerem um voo com deslizamento horizontal sem. Também projetamos uma sensação de toque em nossas observações visuais e sentimos a textura, a temperatura e o peso dos materiais.⁴⁷(MCCARTER; PALLASMAA, 2012, p. 120)

No trecho acima McCarter e Pallasmaa dão indicações da aplicação do entendimento do conceito de ser-consciência-mundo proposto por Merleau-Ponty na apreensão de obras arquitetônicas ao descrever a projeção de um corpo para a apreensão da obra como se de alguma maneira passasse a fazer parte dela, assim como ela dele.

Mark Johnson, no livro *The Embodied Meaning of Architecture*, exemplifica tal teoria ao dissertar sobre a projeção de equilíbrio: “Eventualmente, aprendemos a projetar as qualidades de nossa experiência sentida de equilíbrio em objetos que povoam nosso mundo. A Torre Inclinada de Pisa faz com que algumas pessoas se sintam vertiginosas e

⁴⁶ Tradução livre para: “*architecture is a materialized expression of human mental space; and our mental space is itself structured and extended by architecture.*”

⁴⁷ Tradução livre para: “*We experience architectural structure through an unconscious bodily mimesis and projection. Structural characteristics, tensions, dynamics and loads are re-enacted and sensed by our skeletal and muscular system. Architectural structures, volumes and surfaces are experienced as virtual movements; the movement of a Gothic cathedral is a vertical soar that seems to gain velocity as it rises, the walls of a Baroque space seem to swell and bulge, pushing, pulling and moulding the space, whereas Modernist and contemporary buildings usually suggest a weightlessly gliding horizontal flight. We also project a sense of touch into our visual observations and we feel the texture, temperature and weight of materials.*”

outras um pouco desconfortáveis.”⁴⁸ (JOHNSON, 2015, p. 43), assim como uma estrutura aparentemente robusta e pesada quando sustentada por estruturas esbeltas e aparentemente frágeis transmitem a seu observador uma sensação de instabilidade.

Por meio de uma apreensão profunda é possível incorporar as tensões da obra no corpo de quem a experiencia. Ser da obra e ser de quem a experiencia se misturam, e contribuem para constituição e reconstituição um do outro: para construção de conhecimento daquele que experiencia e estruturação de novos significados de uma obra.

Fazemos parte da constituição da obra, e a obra participa da nossa construção, “estamos em constante intercâmbio com nossos entornos; internalizamos o entorno ao mesmo tempo que projetamos nossos próprios corpos - ou aspectos de nossos esquemas corporais - no entorno. Memória e realidade, percepção e sonho – tudo se funde” (PALLASMAA, 2018c, p. 25). Podemos, por meio da percepção, nos conectar a obra e por meio dela, ao mundo.

Esse intercâmbio é necessariamente uma troca: quando entro em um espaço, o espaço entra em mim, minha experiência e minha autocompreensão. A mediação é essencial em toda forma de arte, e Maurice Merleau-Ponty afirma com assertividade: “Não vemos a obra de arte, mas o mundo de acordo com a obra”. A visão do filósofo rejeita o entendimento da arte e da arquitetura como auto-expressões, algo lamentavelmente comum. Esta é uma questão essencial: o significado da arte e da arquitetura está fora da obra em si, uma vez que ela sempre tem um alcance além de si própria. Um ponto de partida básico na abordagem experimental à arte e arquitetura é a fusão ou continuum do físico com o mental, das esferas externa e interna sem limites categóricos. (PALLASMAA, 2018a, p. 107)

Ao apreender de maneira profunda uma obra de arte arquitetônica, esta passa a fazer parte do conviva, contribui para alterar o modo como este apreende o mundo e a si mesmo. A arte-arquitetura media a exterioridade e interioridade pessoal, e cria estruturas de entendimento. Tais percepções e apreensões surgem da união entre homem e obra, o significado da obra é direcionado para aquele que a percebe, uma vez que “toda expressão

⁴⁸ Tradução livre para: “*We eventually learn to project the qualities of our felt experience of balance onto objects that populate our world. The Leaning Tower of Pisa makes some people feel vertiginous and others slightly uneasy.*”

artística é filtrada pelos sentidos humanos, nossa memória e imaginação.” (PALLASMAA, 2018b, p. 90). Desta maneira estende seu significado para além de si.

Apesar de cada obra de arte permitir uma interpretação e associação pessoal, não é possível que uma arte se estabeleça de maneira individual, pois isso banalizaria a expressão artística. Tudo poderia ser obra de arte para qualquer um, mas ao contrário, deve refletir a essência humana, não apenas de um homem, mas do homem, de uma coletividade. O processo identitário não se dá de maneira individual. A arte como expressão da essência do homem carrega algo em comum entre todos e, por isso, pode estabelecer um elo entre diferentes pessoas e culturas, adquirindo função de comunicação e cumprindo assim o seu propósito de transmitir e conservar significados existenciais experimentados (cf. NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 225). A obra de arte tem a capacidade de tornar sensível a essência humana, de instalá-la no tempo e no espaço, de tornar algo subjetivo algo material e palpável, de permitir que a mesma expressão alcance muitos indivíduos, de tempos e lugares diferentes quando consegue perdurar na história.

Por ser essência humana apresentada na obra de arte arquitetônica, quando o homem consegue apreendê-la, tem o potencial de transformação sobre este. Quando o homem alcança o conhecimento da obra, esta implica em reconhecimento de si, um autoconhecimento que se realiza na própria experiência do conhecer (cf. BRANDÃO, 2000, p. 176-177). A apreensão profunda da obra permite ao homem, segundo sugere Brandão, um autorreconhecimento, e mais do que isso, um autoreconhecimento ao ver sua essência humana refletida na obra. Brandão, assim como Luciano Coutinho defende a ideia de que a arquitetura possui um poder de transformação sobre o homem quando há apreensão profunda de uma obra de arte arquitetônica. A obra contribui para a construção do conhecimento sobre si e sobre o mundo e pode ser utilizada como caminho para que o homem consiga evoluir pessoal e coletivamente.

A experiência da arquitetura é transformadora, fundindo dimensões temporais e reconectando-nos com camadas de memórias profundamente esquecidas. A experiência arquitetônica não é apenas um encontro visual ou sensorial; uma grande obra envolve todo o nosso ser, alterando nosso sentido existencial – nosso próprio sentido de si mesmo – mudando tanto o mundo quanto nós. Este poder transformador de uma autêntica obra de arquitetura não surge de uma ligação simbolizante entre o edifício como representação e um conteúdo ou

significado pretendido. A arquitetura é uma realidade por si só e entra em nossa consciência diretamente à medida que a experimentamos.⁴⁹(MCCARTER; PALLASMAA, 2012, p. 6-7)

A obra de arte arquitetônica torna-se sempre maior do que qualquer intenção que o arquiteto que a projetou possa ter colocado sobre ela, pois é um campo de percepção que se expande e varia de acordo com quem a observa, podendo transformar o mundo e as pessoas por meio de sua materialidade ao tocar o homem.

Esta arte arquitetônica consegue tocar o humano por ser criação humana. Por estar preso a sua subjetividade, tudo que o homem vê e produz é a partir de seu olhar humano, e a arquitetura neste sentido, como produção humana, é a maneira como o homem encontrou para se situar no espaço e no tempo. Ela permite que o homem se situe no mundo e na história de maneira apreensível. A obra arquitetônica, além de ser o meio material pelo qual o homem se apresenta como parte integrante do mundo, reforça sua sensação de realidade, identidade pessoal e contribui para que homem dê ordem e significado a sua existência.

Norberg-Schulz, em seu livro *Arquitetura ocidental*, defende que “os significados existenciais derivam de fenômenos naturais, humanos e espirituais. A arquitetura os traduz em formas espaciais” (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 7). Pode-se afirmar a partir disso que a arquitetura é uma expressão espacial da existência humana, por meio dela o homem pode questionar seu estar no mundo, sua maneira de se relacionar com este e sua maneira de ser. A arquitetura é desenvolvida e interpretada pelo homem, e este consegue estabelecer vínculos entre criações e modos de ser:

Isto significa que o homem é capaz de reconhecer semelhanças e relações entre fenômenos e de descobrir as leis que regem os processos naturais e humanos. Quando consegue aprender o ininterrupto fluxo de fenômenos, constitui seu “significado” existencial. Isso implica que o significado de todo fenômeno é o contexto em que aparece, e que cada homem é a soma

⁴⁹ Tradução livre para: “*The experience of architecture is transformative, fusing temporal dimensions and reconnecting us with layers of deep forgotten memories. The architectural experience is not just a visual or sensorial encounter; a great work engages our entire being, altering our existential sense – our very sense of self – changing both the world and us. This transformative power of an authentic work of architecture does not arise from a symbolizing link between the building as representation and an intended content or meaning. Architecture is a reality in its own right and enters our consciousness directly as we experience it.*”

das interrelações ou dos significados que os são acessíveis. (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 224)

A arquitetura é um signo dotado de significado para quem consegue acessá-la. E o homem, segundo Norberg-Schulz, “é a soma das interrelações ou dos significados que os são acessíveis” (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 224). A partir disso é possível afirmar mais uma vez o poder de transformação que a arquitetura possui e a necessidade da educação sobre tal assunto. Pois quanto mais educação arquitetônica e espacial um homem recebe, mais ele amplia seu campo de percepção, tornando mais obras acessíveis a sua compreensão e aumentando a possibilidade de alcançar os significados que uma obra arquitetônica possa oferecer. Ao ter contato com mais significados transmitidos pelo objeto arquitetônico mais o conviva pode se transformar e evoluir, uma vez que é formado por tais significados.

Quando o homem consegue fazer uma leitura estética da obra, percebê-la com seu corpo e associar significados a suas interpretações, recria-se. À medida que soma significados apreendidos, interpretados e reinterpretados, o homem se constrói como ser social e individual. Desta maneira a interpretação do fenômeno permite que o homem se desenvolva e evolua.

Capítulo 3

Steven Holl : Fenomenologia e Arquitetura

Neste capítulo será feita a apresentação do arquiteto Steven Holl, de seus conceitos e apresentada análise crítica da relação entre o arquiteto e a fenomenologia por meio da análise do seu discurso e de um estudo de caso de obra construída de Holl, o Museu de Arte Contemporânea de Helsinque: o Kiasma. Para tanto, este capítulo será dividido em três partes: “Steven Holl: o arquiteto”, “Steven Holl: conceitos e arquitetura” e “O Museu do Kiasma”.

Na primeira parte, “Steven Holl: o arquiteto”, será feita uma apresentação do arquiteto, será apresentado o contexto no qual Steven Holl se insere e as influências que recebe, tanto em relação a movimentos arquitetônicos, quanto em relação ao trabalho direto de outros arquitetos. Além de suas influências, será apresentado como a fenomenologia se insere no pensamento e maneira de desenvolver arquitetura para Steven Holl.

Na segunda parte, “Steven Holl: conceitos e arquitetura”, serão apresentados os conceitos principais que o o arquiteto trabalha em seus projetos, dentre estes o *Anchoring/Ancoragem*, *Parallax/Paralaxe* e o *Intertwinning/Entrelaçamento* e a maneira como o uso dos mesmos influencia no desenvolvimento de seus trabalhos, além da explicação sobre os conceitos guias em seu projeto, o papel transformador que a arquitetura pode ter para o arquiteto e a relação com o corpo de quem apreende a obra.

Na terceira parte, “O Museu do Kiasma”, será feita uma análise do museu, apresentando como os conceitos do arquiteto estão inseridos no desenvolvimento do Museu de Arte contemporânea de Helsinque e feita uma análise mais detalhada de suas partes, divididas em: “conceito”, “implantação”, “Geometria e Materiais”, “Zoneamento e Circulação”, “Galerias de Exposição” e “Iluminação” a fim de trazer um apanhado geral e mais detalhado sobre as dimensões do museu, sua construção, representação e a experiência do visitante no mesmo. Nesta parte será possível perceber de que maneira os elementos construtivos do museu contribuem para que o visitante tenha uma rica apreensão fenomenológica da obra.

3.1 Steven Holl: o arquiteto

Steven Holl é um arquiteto norte-americano, nascido em Bremerton, Washington, em 1947. Holl se formou em arquitetura pela Universidade de Washington em 1971, e continuou seus estudos em Roma. Completou sua formação com um curso de pós-graduação na AA⁵⁰ de Londres em 1976 e, após retornar aos Estados Unidos, abriu seu escritório *Steven Holl Architects* na cidade de Nova York, em 1977. Em 1981, tornou-se professor adjunto na Escola de Pós-Graduação em Arquitetura e Planejamento da Universidade de Columbia, em Nova York, onde ministra aulas até hoje.

No início de sua carreira o arquiteto se dedicou ao desenvolvimento de modelos tipológicos característico dos anos 70, porém, os abandona ao passo que assume uma postura crítica em relação ao autointitulado pós-modernismo e ao uso de elementos do passado descontextualizados histórica e geograficamente. Holl desenvolve, então, uma postura a favor da tecnologia e incorporação da cultura e localidade sem o contraste e a desconexão do pós-moderno.

Com a busca do estabelecimento do pós-moderno na arquitetura, alguns arquitetos passaram a criticar a maneira como a tentativa de desenvolver o movimento pós-modernista se desenvolvia, muitas vezes de maneira espetaculosa e superficial, e a criticar imposições e rotulações a respeito do seu trabalho e a maneira como o exerciam: “Ao invés de adotar uma postura de defesa diante da ameaça de uma modernização homogeneizante ou se contentar com posturas utópicas, estes arquitetos preferiram responder ao mercado com calculada prudência.” (COHEN, 2013, p. 434). Tais profissionais passaram a atuar em escala global⁵¹, dentre eles, Steven Holl, alcançando culturas e países diferentes e buscando, de certa maneira, um retorno a determinadas características do movimento modernista, uma vez que consideravam positivos determinados aspectos do mesmo e se opunham ao autointitulado movimento pós-modernista.

Por vezes fetichista, quando o espectro de suas referências fica reduzido aos pilotis ou à “planta livre” de Le Corbusier, mas de modo geral sincero, esse olhar voltado para trás, retrospectivo, privilegia uma arquitetura inscrita nos ritmos e nos materiais dos começos do século

⁵⁰ *Architectural Association*.

⁵¹ O autor Jean-Louis Cohen, utiliza em seu livro *O futuro da arquitetura desde 1889* o termo “internacionalismo crítico” para se referir a um “regionalismo crítico” em escala global, onde situa o arquiteto Steven Holl.

XX, ao mesmo tempo que evita a nostalgia pós-moderna pelas cidades medievais ou clássicas. (COHEN, 2013, p. 434)

Desta maneira, Steven Holl não se insere dentro dos movimentos modernista ou do autointitulado movimento pós-modernista arquitetônicos, mas acaba absorvendo ecos de suas reverberações em sua maneira de projetar, seja de maneira paralela ou oposta. Em entrevista dada a Joseph Masheck para a revista *BOMB*, Holl, ao se referir ao pós-moderno na arquitetura afirma que

(...) a aspiração não é ancorar a arquitetura para trás na história. Acredito que estamos operando em um novo território após o colapso do pós-modernismo e sua reintrodução de motivos da linguagem arquitetônica do passado. Eu acho que algumas das obras que foram construídas sob esse auspício são talvez a pior construção que jamais veremos perpetrada em solo americano. Mesmo os chamados edifícios modernos fracassados do final dos anos sessenta têm mais integridade inspiradora do que algumas dessas pilhas pós-modernas.⁵² (HOLL, 2002, p. 26-27)

Steven Holl posiciona-se de maneira dura em relação a arquitetura pós-moderna, apesar de compartilhar interesses com o movimento, como a luta contra a homogeneidade modernista e a preocupação com o aspecto histórico⁵³. Holl afirma em entrevista dada a Alejandro Zaera para a revista *El Croquis*, em 1996, que não estava interessado no autointitulado pós-modernismo, ou em criar um estilo pessoal para si mesmo, mas que possuía uma “ambição em produzir uma nova forma de arquitetura moderna.”⁵⁴ (HOLL, 1996b, p. 11). Desta maneira, evidencia sua preferência em relação aos dois movimentos arquitetônicos.

⁵² Tradução livre para: “(...) *because the aspiration isn't to anchor architecture backwards in history. I believe that we are operating in new territory after the collapse of Postmodernism and its reintroduction of motifs of architectural language from the past. I think some of the work that was built under that auspice is perhaps the worst building that we will ever see perpetrated on American soil. Even so-called failed Modern buildings of the late sixties have more inspirational integrity than some of these Postmodern piles*”

⁵³ Apesar de a tentativa de consolidação do movimento pós-modernista arquitetônico e a arquitetura de Steven Holl compartilharem a preocupação com os aspectos históricos da arquitetura, fazem isso de maneira diferentes. Enquanto em obras do pós-moderno a história é inserida de maneira muitas vezes descontextualizada, retomando fragmentos históricos antigos utilizados de outras obras do passado, a arquitetura de Steven Holl situa o edifício na história de maneira atualizada e original. Holl quer fazer uma arquitetura ancorada no tempo e lugar na qual está situada.

⁵⁴ Tradução livre para: “*my ambition to produce a new form of modern architecture.*”

Segundo Stuart Wrede, na época Diretor do departamento de arquitetura e Design no Museu de arte Moderna de Nova York (MoMA), Holl procurou revitalizar o lado mitopoético do modernismo. O arquiteto ao reconhecer que a melhor obra modernista nasceu de um pensamento poético e alegórico, e não puramente empírico e funcional, tratou o significado e o simbolismo de maneira profunda e lírica, seguindo esse caminho em seu próprio trabalho.(cf. WREDE, 1989, p. 2). Wrede, neste sentido, refere-se à inspiração que Holl buscou na tradição modernista a respeito de um “(...)vernáculo anônimo e primitivo, em um esforço para retornar a um puro mítico marco zero da arquitetura.”⁵⁵ (WREDE, 1989, p. 2). Esta preocupação se reflete na busca por uma arquitetura que se estabeleça de acordo com as necessidades do local na qual será implantada, vinculada física e culturalmente ao sítio em que será inserida.

Tais “(...) enfoques com raízes profundas nos contextos locais começaram a ganhar, de fins da década de 1970 em diante, um significado global.” (COHEN, 2013, p. 426). Esta preocupação com a implantação específica alcança Steven Holl, que é influenciado e em vez da definição de tipologias, a abordagem do arquiteto passa a centrar-se exatamente no contrário: no reconhecimento da singularidade do lugar, de cada situação espacial, histórica, cultural e arquitetônica, apoiando-se, para isso, na fenomenologia (cf. ALVES, 2009, p. 237) como embasamento teórico para se opor à tentativa do desenvolvimento do pós-moderno na arquitetura. Por essa via, relaciona-se com o chamado “regionalismo crítico”⁵⁶ e, em consequência, com a cultura arquitectónica europeia. (cf. ALVES, 2009, p. 247).

O problema com uma teoria da arquitetura que começa no tipo é a lacuna impossível entre a análise e a síntese. Com as capacidades reflexivas da fenomenologia, uma compreensão intrínseca do espaço e uma passagem pura do signo ao significado, é possível passar do particular ao universal. O vidente e o espaço arquitetônico não eram mais opostos; o horizonte inclui o vidente. Uma nova abertura

⁵⁵ Tradução livre para: “(...) *anonymous and primitive vernacular, in an effort to get back to a pure and mythical ground-zero of architecture*”.

⁵⁶ Regionalismo crítico é uma expressão e teoria que ganha destaque com a figura de Kenneth Frampton, que a formulou a partir de ideias do filósofo Paul Ricour, defendendo uma arquitetura de resistência à uniformização cultural. Provavelmente Steven Holl recebeu influência direta de Kenneth Frampton no desenvolvimento de seu pensamento sobre a importância da ancoragem no projeto em um sítio específico, uma vez que Frampton é colega de Holl na Universidade da Columbia.

topológica⁵⁷ na forma de um campo que se estende a uma “estrutura do horizonte” tornou-se meu referencial teórico (não mais simples morfologia-tipologia⁵⁸). (HOLL, 2000, p. 302)⁵⁹

Steven Holl foi apresentado à fenomenologia de Merleau-Ponty por um estudante de filosofia em 1984, durante uma viagem de trem ao Canadá, e afirma ter imediatamente conectado a arquitetura aos escritos do filósofo francês (cf. HOLL, 2000, p. 302). A fenomenologia traz para Steven Holl o repertório teórico que promove a inspiração para seu projetar, traduzir em matéria os conceitos que desenvolve por meio de suas análises e estudos, e assim permitindo que um maior número de pessoas tenha acesso a uma ideia por meio da percepção.

Merleau-Ponty não escreveu diretamente sobre arquitetura, porém seus escritos podem ser facilmente relacionados com a mesma quando aborda questões sobre percepção espacial com movimento do corpo e a integração entre ser-consciência-mundo, temas que podem ser diretamente relacionados a uma percepção corporificada na arquitetura ou o que pode também ser chamado de uma percepção empática da obra.

Apesar de haver a conexão entre fenomenologia e arquitetura em relação a estes aspectos mencionados, Steven Holl busca uma aproximação com a fenomenologia de Merleau-Ponty mais em um direcionamento de inspiração conceitual, como certa “analogia metafórica” (ALVES, 2009, p. vi), reinterpretando conceitos para o contexto arquitetônico, mas muitas vezes distorcendo seu significado, ou buscando seu uso de maneira forçada para estabelecer tal conexão com a fenomenologia. Como, por exemplo, quando faz uso da palavra *intencionalidade* (HOLL, 1994, p. 41) ao se referir ao desenvolvimento de um fenômeno arquitetônico que difere de um natural, quando na fenomenologia a palavra se vincula a uma percepção não distraída, mas, sim, focada. Ou

⁵⁷ Esta “abertura topológica” está relacionada, diretamente, à topologia. A topologia compreende as relações espaciais de um lugar, seja em nível do edifício ou da cidade. A topologia se refere a maneira como os objetos estão dispostos, como sua escala e geometria influenciam na vivência das pessoas que convivem naquele espaço e em suas necessidades espaciais. Neste sentido a topologia está diretamente relacionada com a maneira com que as pessoas veem o espaço, com o movimento dos corpos, com o ponto de vista do caminhante e como as pessoas se comportam nele.

⁵⁸A “morfologia-topologia” diz respeito à forma do edifício e a padronização em relação as suas características, fazendo parte de um “tipo”, um estilo específico, uma “escola” arquitetônica, cujos elementos de composição são pré-determinados.

⁵⁹ Minha tradução para: “*The problem with a theory of architecture that begins in type is the impossible gap between analysis and synthesis. With the reflective capacities of phenomenology, an intrinsic understanding of space, and a pure passage from the sign to the signified, it is possible to move from the particular to the universal. The seer and the architectural space were no longer opposites; the horizon includes the seer. A new topological openness in the form of a field that extends to a “horizon-structure” became my theoretical frame (no longer simple morphology-typology)*”.

quando faz uso do conceito de *reversibilidade* (HOLL, 2007, p. 22) ao se referir a possibilidade do caminhante poder mudar de direção no circuito de um projeto, que na fenomenologia de Merleau-Ponty se refere à fissão do *ser*, e a troca entre vidente e visível durante a percepção.

Além da busca por conceitos na fenomenologia, Holl procura uma aproximação com a teoria fenomenológica por meio da valorização do corpo na percepção de seus projetos, construindo estruturas ricas material e formalmente, trabalhando variados ângulos de percepção do projeto por parte dos usuários, diferentes formas de incidência da luz, cores, alturas e texturas.

Dentre os aspectos de aproximação entre Merleau-Ponty e Steven Holl, é possível destacar o corpo como elemento fundamental na percepção. É por meio do corpo que percebemos as formas, texturas, escalas e com seu deslocamento apreendemos novas perspectivas do ambiente. Estas dimensões do espaço já se fazem presentes no humano, que as capta ao longo de toda sua existência em sua percepção como conviva. Ao ler as formas, texturas, escalas, gradações de cor e iluminação, testamos percepções presentes em nossa mente e em nosso corpo.

O corpo está na própria essência do nosso ser e da nossa percepção espacial. À medida que nos movemos pelos espaços, o corpo se move em um constante estado de essencial incompletude. Um determinado ponto de vista dá necessariamente lugar a um fluxo indeterminado de perspectivas. (HOLL, 2000, p. 13)⁶⁰

Steven Holl, no trecho acima, destaca o corpo como elemento fundamental para a relação existencial que o homem possui com o mundo. Por meio do corpo, o homem se faz presente e concretiza sua existência. Ao mover-se, o homem adquire múltiplas possibilidades de perspectivas, está em um “constante estado de incompletude” por nunca finalizar sua apreensão, em que a cada passo surgem novas visuais, novas informações são adicionadas à sua percepção.

Não consideramos negativa a maneira como o arquiteto relaciona seu trabalho com a fenomenologia, pois ela contribui para o desenvolvimento de seus projetos e da

⁶⁰ Tradução livre para: “The body is at the very essence of our being and our spatial perception. As we move through spaces, the body moves in a constant state of essential incompleteness. A determinate point of view necessarily gives way to an indeterminate flow of perspectives.”

sua maneira de criação, porém, sua relação com a fenomenologia pode ser considerada algumas vezes superficial ou até contraditória.

A maior parte das obras de Steven possui um conceito que orienta todo o desenvolvimento do projeto para o qual está determinado. Porém, ao invés de permitir que o conceito seja apenas uma ferramenta de projeto para que o projeto adquira unidade em relação a suas partes, Steven Holl estimula uma leitura condicionada da obra ao explicitá-lo. Steven Holl disserta sobre tal conceito, e o que poderia ser uma parte rica e misteriosa a ser desvelada pelos usuários em seus projetos, torna-se um direcionamento na apreensão do visitante.

Ao entrevistar Steven Holl para uma das edições da revista *El Croquis*, Jeffrey Kipnis afirma que o uso dos diagramas de conceito de Steven Holl faz ele se lembrar “de técnicas que Método de Atuação ensina para preparar para um papel chamado ‘estudo de animais’”⁶¹(KIPNIS, 1999, p. 11), dando como exemplo a preparação de Lee J. Cobb para o papel de Willy Loman em uma das versões do filme *Morte de um Caixeiro-Viajante*, no qual o ator deveria representar um homem desesperado por volta de sessenta anos, cuja carreira e vida pessoal estavam prestes a entrar em colapso. Para isso, Cobb estudou o comportamento de um elefante no zoológico por semanas, a fim de que o peso e a pressão emocional de sua personagem pudessem transparecer. Porém, no caso de Cobb “é crucial para o sucesso da técnica que o ator não revele o truque ao público. Tal revelação estragaria o efeito.”(KIPNIS, 1999, p. 11).

Em resposta ao posicionamento de Kipnis, Steven Holl afirma que adora revelar o truque, dizendo: “mostro o elefante para todo mundo. Eu acho que é importante.”⁶²(HOLL, 1999, p. 12), fazendo referência à explicitação de seu conceito. Vemos, assim, que Holl não considera que o conceito de um projeto deva ser mantido em segredo, mas, ao contrário, a seu ver, o conceito deve ser divulgado para auxiliar uma apreensão mais profunda da obra por parte de quem a experencia. Com este posicionamento, Steven Holl vai contra a teoria de Merleau-Ponty que defende a percepção como fundamento do conhecimento, por meio de uma apreensão pré-reflexiva. Para o filósofo francês, partimos da percepção, do “ser bruto” para buscar a verdade no mundo. Se partirmos de um conceito pré-estabelecido não estaremos exercendo uma apreensão pré-reflexiva, uma vez que um conceito já foi imposto antes mesmo de a obra

⁶¹ Tradução livre para: “*Techniques that Method Acting teaches for preparing a role called ‘animal studies’*”.

⁶² Tradução livre para: “*I show everyone the elephant. I think it is important*”.

ser apreendida. Neste sentido a percepção deixa de ser livre por sofrer uma indução pelo arquiteto que a desenvolveu, direcionando os usuários a uma apreensão específica da obra, contaminando suas apreensões e prejudicando o surgimento de outras possíveis percepções. Holl, ao querer facilitar a leitura do conceito de sua obra, acaba contribuindo para uma apreensão superficial de sua obra.

O arquiteto, porém, contradiz este discurso de exposição do conceito ao falar em seu texto *Idea and Phenomena*⁶³ sobre a experiência da apreensão da arquitetura: “A experiência dos fenômenos - sensações no espaço e no tempo distintas da percepção dos objetos - fornece uma base “pré-teórica” para a arquitetura. Essa percepção é pré-lógica, ou seja, requer uma suspensão do pensamento a priori.” (HOLL, 2015, p. 47)⁶⁴. Neste mesmo texto Holl afirma que “Para abrir a arquitetura para questões de percepção, devemos suspender a descrença, desligar a metade racional da mente e simplesmente brincar e explorar.” (HOLL, 2015, p. 48)⁶⁵. Ao falar sobre a apreensão pré-teórica aproxima-se do pensamento fenomenológico, e afasta-se de seu discurso de mostrar o “elefante” para uma apreensão mais profunda da obra. O texto *Idea and Phenomena* foi escrito em 1992, no qual defende a apreensão pré-teórica da arquitetura e a entrevista em que Holl afirma que gosta de mostrar o “elefante”, foi feita em 1999, por meio desta leitura é possível afirmar uma visível mudança de pensamento em Holl na qual afasta-se, pelo menos em parte, do pensamento fenomenológico relacionado à arquitetura.

Steven Holl parece não repor a essência de sua arquitetura na existência, mas no conceito, na ideia por trás do projeto. O arquiteto inverte o discurso fenomenológico: ao invés de se partir da percepção para alcançar o conhecimento (ou uma ideia), em sua arquitetura, se parte da ideia para apreender a obra, como se a própria arquitetura não tivesse a capacidade completa de se expressar por si só. Inclusive, em uma entrevista dada para a revista *The Architectural Review*, em 2013, ao ser questionado pelo entrevistador Emmanuel Petit se um fenômeno arquitetônico poderia falar por si mesmo, Steven Holl afirma de maneira direta que não. Holl ainda completa sua resposta dizendo que “Eu definitivamente acredito em ideias que conduzem um design, e isso me torna diferente de

⁶³ Steven Holl adiciona uma nota no início do texto *Idea and Phenomena* quando é revisto pelo autor em 2014: “The original text was written in 1992, twenty-two years ago. Rereading it today I would remove the word “phenomenology.” Tal inclusão de nota demonstra uma mudança de pensamento do autor ao longo dos anos, que se afasta ou passa a ver a fenomenologia de uma outra maneira em relação a suas criações.

⁶⁴Tradução livre para: “Experience of phenomena—sensations in space and time as distinguished from the perception of objects—provides a “pre-theoretical” ground for architecture. Such perception is pre-logical, i.e. it requires a suspension of a priori thought.”

⁶⁵ Tradução livre para: “To open architecture to questions of perception, we must suspend disbelief, disengage the rational half of the mind, and simply play and explore.”

ser fenomenologista.”⁶⁶ (cf. HOLL, 2013, p. 21). Holl, então, se opõe a determinados aspectos da teoria fenomenológica e tem consciência disso.

Na entrevista dada a Kipnis, em 1999, Steven Holl afirma que “embora muitas, se não a maioria, das pessoas que apreciam meu trabalho pareçam se concentrar em suas qualidades experienciais ou fenomenológicas – a luz, o uso de materiais e assim por diante – para mim, o que é importante é a ideia”⁶⁷ (HOLL, 1999, p. 6). Holl deixa claro, assim, que prioriza a ideia em relação à experiência nos seus projetos, sendo mais importante para Holl o desvelamento do conceito que o mesmo criou do que outras interpretações que possam surgir de uma percepção livre da obra por parte de seus convivas. Holl se refere ao conceito que cria para o projeto como “o significado real do projeto”⁶⁸ (HOLL, 1996b, p. 15), não acreditando que o significado esteja na obra, e o uniformiza para todas as pessoas.

O que criticamos aqui não é a adoção de um conceito como ferramenta para o desenvolvimento do projeto, isso faz parte do metodologia de projeto do arquiteto, assim como, no caso de Steven Holl, o uso de aquarelas para estudo de perspectivas e incidência solar ou o uso de maquetes físicas para estudo da volumetria do seu projeto, que também fazem parte do processo de construção projetual de Steven Holl. O que criticamos é a maneira condicionada com que Steven Holl quer que os convivas apreendam suas obras, uma vez que acreditamos que uma obra arte arquitetônica é dotada de uma estrutura independente que permite aos usuários construir suas percepções a respeito da mesma sem que seja necessário qualquer discurso de suporte.

Steven Holl afirma, em entrevista dada a Alejandro Zaera, que “Minha luta é tentar encontrar o potencial fenomenal da ideia. (...) Espero conectar as propriedades fenomenais com a estratégia conceitual” (HOLL, 1996b, p. 18). Holl foca, assim, em possibilidades de concretizar um conceito, materializar seu conceito com o intuito de quando a obra for apreendida, seu conceito seja também apreendido pelo usuário da obra.

Holl defende que o conceito que guia o projeto captura “a essência das oportunidades arquitetônicas exclusivas desse projeto”.⁶⁹ (HOLL, 1999, p. 6) Para o arquiteto, a essência da arquitetura está no conceito criado pelo arquiteto e não na obra

⁶⁶ Tradução livre para: “*I definitely believe in ideas driving a design, and that makes me different to be phenomenologists.*”

⁶⁷ Tradução livre para: “*though many if not most people who appreciate my work seem to focus on its experiential or phenomenological qualities – the light, the use of materials and so forth – for me, what is important is the idea*”

⁶⁸ Tradução livre para: “*The actual meaning of the project*”.

⁶⁹ Tradução livre para: “*the essence of the architectural opportunities unique to that project is*”

construída. Holl, desta maneira, se afasta do pensamento fenomenológico arquitetônico ao acreditar que não é necessária a materialização no espaço para que algo poderoso seja feito, para ele a própria concepção do projeto já possui a força deste. Entretanto, este pensamento torna-se contraditório em relação à fenomenologia na arquitetura, uma vez que a natureza fenomenológica da arquitetura se estabelece no espaço construído, por meio da percepção.⁷⁰

A inspiração fenomenológica de Steven Holl não passa, portanto, pelo sentido de busca da essência do conhecimento, que motivava Merleau-Ponty, mas por alguns conceitos e abordagens de Merleau-Ponty que são motivadores do desenvolvimento de princípios gerais e conceitos limitados para a sua arquitetura. A sua “fenomenologia da arquitetura” deve ser entendida como um estudo dos fenômenos arquitetônicos, na sua articulação com o conceito, residindo neste aspecto a sua principal originalidade. (ALVES, 2009, p. 544)

Rui Alves defende, em sua tese de doutorado, intitulada *O sensível e o inteligível: o projeto de arquitetura: o caso de Steven Holl* que a fenomenologia não fundamenta a metodologia de construção ou a base para a análise a arquitetura de Steven Holl segundo o ponto de vista do arquiteto, mas funciona como inspiração para a construção de conceitos e abordagens gerais. Além de fazer uso da fenomenologia para o desenvolvimento de conceitos a serem utilizados em seus projetos, a fenomenologia de Merleau-Ponty se apresenta na obra de Steven Holl principalmente pela valorização que este dá à experiência corporal no desenvolvimento de suas obras.

Apesar de nas entrevistas mencionadas Holl apresentar um discurso que se opõe em relação ao pensamento fenomenológico em determinados aspectos, o arquiteto se contradiz em diferentes momentos nas apresentações de seus discursos, quando por vezes defende que a “É precisamente no nível da percepção espacial que os significados arquitetônicos mais poderosos vêm à tona.”⁷¹ (HOLL, 2000, p. 13). Por meio desta fala o arquiteto parece se referir a significados subjetivos que são interpretados nas obras por parte dos convivas que as percebem, e não seus conceitos guias.

⁷⁰ Nesse sentido, admitimos que um desenho arquitetônico pode ter força fenomenológica em seus conceitos, mas isso se difere da apreensão da obra com o corpo como um todo em uma obra arquitetônica construída, que neste trabalho é nosso ponto de interesse.

⁷¹ Tradução livre para: “It is precisely at the level of spatial perception that the most powerful architectural meanings come to the fore.”

Em entrevista dada a Revista *El Croquis* em 1996 ao falar sobre os elementos que contribuem na formação do projeto Holl afirma que “O significado de uma obra arquitetônica aparece quando você encontra a maneira de conectar todos esses fios. Então, um projeto ganha vida própria e esse é o momento mais emocionante; quando essa combinação de percepções pragmáticas e subjetivas se unem.”⁷²(HOLL, 1996b, p. 13). Neste momento Holl está se referindo a seu conceito guia que une todos os elementos do projeto em uma mesma unidade. Nesta mesma entrevista, porém, Holl afirma que “O significado real do projeto reside nos fenômenos da experiência”⁷³ (HOLL, 1996b, p. 15). Por meio desta última fala o arquiteto parece novamente estar se referindo ao significado da arquitetura como elemento de interpretação particular do usuário, ou simplesmente que o conceito que o arquiteto definiu para o projeto se apresenta ao usuário por meio da experiência, mantendo a interpretação de que o significado da obra de Steven Holl, para o arquiteto está contido em seu conceito restrito.

O conflito entre os diferentes discursos de Steven Holl se estabelece, principalmente, quando o arquiteto discorre sobre os significados existentes em sua obra. Em seu texto *Idea and Phenomena*, publicado como um capítulo do livro *The Material Imagination*, talvez seja a apresentação mais esclarecedora sobre seu modo de pensar. Holl afirma “O conceito funciona como um fio oculto conectando partes díspares com a intenção exata. Os significados aparecem nessa interseção de conceito e experiência.”⁷⁴ (HOLL, 2015, p. 50) Nesta leitura Holl parece dar margem a significados particulares, uma vez que surgem entre seu conceito e a experiência, não afirmando, desta vez, que o conceito é o significado de sua obra.

Se considerarmos que a ordem (a ideia) é a percepção externa e os fenômenos (a experiência) a percepção interna, então, em uma construção física, a percepção externa e a percepção interna estão entrelaçadas. A partir desta posição, os fenômenos experienciais são o material para um tipo de raciocínio que une conceito e sensação. O objetivo é unificado com o subjetivo. A percepção externa (do intelecto)

⁷² Tradução livre para: “*The meaning of an architectural work appears when you find the way to connect all these threads together. Then, a project takes on a life of its own and that is the most exciting moment; when this combination of pragmatic and subjective perceptions come together.*”

⁷³ Tradução livre para: “*The actual meaning of the project resides in the phenomena of the experience.*”

⁷⁴ Tradução livre para: “*The concept acts as a hidden thread connecting disparate parts with exact intention. Meanings show through at this intersection of concept and experience.*”

e a percepção interna (dos sentidos) são sintetizadas em uma ordenação de espaço, luz e material.⁷⁵ (HOLL, 1996a, p. 11)

Steven Holl defende que há o entrelaçamento entre conceito e matéria na apreensão da obra. Há assim, segundo seu entendimento, um compartilhamento entre uma apreensão sensível e pessoal com a apreensão do conceito do arquiteto, materializado por meio de sua obra. Desta maneira, é possível afirmar que Holl não vê como excludentes a apreensão da obra segundo uma leitura de seu conceito e sobre uma leitura particular, elas se entrelaçam e se complementam.

Apesar de, em alguns sentidos, a relação da produção arquitetônica de Steven Holl com a fenomenologia se mostrar superficial, tal teoria filosófica contribui para que ao arquiteto busque ricas relações de sua obra com o corpo do conviva. E mesmo que Holl, muitas vezes, espere que sua obra apresente o conceito criado por ele para sua constituição, grandes obras suas transcendem sua própria metáfora e permitem que o usuário faça uma leitura particular pelo que a própria obra é, sem que nenhuma legenda seja necessária para seu entendimento e apreensão.

Kenneth Frampton afirma que “A intensidade fenomenológica e a preocupação com as experiências táteis têm sido um tema perene na arquitetura de Holl e, nesse sentido, pode-se afirmar que ele é o único arquiteto americano de sua geração a ser tão conscientemente influenciado por essa linha filosófica.”⁷⁶ (FRAMPTON, 1996a, p. 35) Holl dá destaque à promoção de variadas experiências táteis, e de maneira geral, busca promover diferentes sensações para todo o corpo, uma vez que o sentido tátil está diretamente vinculado a muitos outros sentidos do corpo, como a própria visão ou audição.

Além da sua inspiração na fenomenologia, Steven Holl busca inspiração para a construção de seus conceitos em outras disciplinas, como música, literatura, outras formas de arte e na própria ciência: “(...)Algo bem particular na teoria de Holl (...) é a sua

⁷⁵ Tradução livre para: “*If we consider the order (the idea) to be the outer perception and the phenomena (the experience) to be the inner perception, then in a physical construction, outer perception and inner perception are intertwined. From this position experiential phenomena are the material for a kind of reasoning that joins concept and sensation. The objective is unified with the subjective. Outer perception (of the intellect) and inner perception (of the senses) are synthesized in an ordering of space, light and material.*”

⁷⁶ Tradução livre para: “*Phenomenological intensity and a preoccupation with tactile experiences have been a perennial theme in Holl’s architecture, and in this connection, one may claim that he is only American architect of his generation to be so consciously influenced by this philosophical line.*”

constante relação com a ciência, desde a implementação arquitetônica de princípios da física em seus projetos, até o estudo das relações de descobertas científicas com mudanças na percepção espacial.” (MOURA, 2017, p. 73). O vínculo com a ciência, em Steven Holl, é considerado, de certa maneira, como um ponto de afastamento entre o arquiteto e a fenomenologia. Porém, esta relação é apenas aparentemente contraditória. A fenomenologia surge em um contexto de crítica ao cientificismo racionalista e busca uma visão subjetiva, focada nas particularidades do humano e, neste sentido, a princípio, se opõe à ciência por esta afastar o homem do mundo da vida e da visão subjetiva que o mesmo pode ter sobre a realidade. No entanto, Holl consegue incorporar essa inspiração científica em seus projetos devido ao avanço que a tecnologia e a ciência obtiveram nas últimas décadas, contribuindo não mais para uma limitação da percepção humana, mas para sua ampliação.

Por mais de trinta anos, descobertas emergentes na ciência estenderam horizontes terrestres. Desde a caminhada de Neil Armstrong na lua em 1969, temos vistas da Terra de um horizonte curvo e empoeirado. Um conhecimento mais amplo dos horizontes além da Terra não deve levar a uma expectativa mais diminuída pelas experiências tangíveis da Terra. A harmonia inexprimível deste mundo vem com uma nova compreensão orgânica dos sistemas dinâmicos. Descobertas e métodos microbiológicos correlacionam-se com o cosmológico. A evolução traz formas e métodos fractais, contingentes, interativos e combinatórios. Como um novo modelo para entender o espaço, nossa percepção recarregada oferece novas ideias para a imaginação espacial.⁷⁷ (HOLL, 2000, p. 10)

A ciência e a tecnologia ampliaram os horizontes de percepção humana, permitindo o contato com novas formas de ver e entender o mundo e a realidade que nos cerca. Sobre esse ponto de vista, a ciência e a tecnologia passaram a contribuir para a criação de arquiteturas de maneira original por parte de Steven Holl, fornecendo

⁷⁷ Tradução livre para: “*For over thirty years, emerging discoveries in science have stretched earth-bound horizons. Since Neil Armstrong’s 1969 walk on the moon, we have views the Earth from a curved, dusty horizon. A more expansive knowledge of horizons beyond the Earth should not lead to a more diminished expectation for the Earth’s tangible experiences. The inexpressible harmony of this world comes with a new organic understanding of dynamic systems. Microbiological discoveries and methods correlate with the cosmological. Evolution brings fractal, contingent, interactive, and combinative forms and methods. As a new template to understand space, our recharged perception offers new ideas to spatial imagination.*”

instrumentos para o desenvolvimento de novas formas, materiais, perspectivas e experiências arquitetônicas.

Além da influência recebida da ciência e tecnologia, Steven Holl recebe, também, a influência de outros arquitetos e teóricos da área que contribuíram para o desenvolvimento de seu modo de pensar e fazer arquitetura. Em uma entrevista a *El Croquis*, direcionada por Zaera, Holl fala sobre seu interesse na arquitetura de Louis Kahn, do qual procura ter não seu estilo, mas a clareza intelectual, simplicidade e franqueza (cf. HOLL, 1996, p. 7).

Em outra entrevista para a revista *The Architectural Review*, em 2013, direcionada por Emmanuel Petit, Steven Holl também fala sobre a influência que recebeu de outros arquitetos. Holl revela a importância de Carlo Scarpa em sua arquitetura, e elogia a grande intensidade emocional que há em seu trabalho, seu grande senso de materialidade e de compreensão dos detalhes de como as coisas são feitas na obra, além da capacidade de sua obra nunca esgotar a apreensão que se tem da mesma (cf. HOLL, 2013, p. 21).

Steven Holl fala ainda da influência que recebeu do arquiteto John Hedjuk, afirma já ter sido hipnotizado por sua arquitetura e expressa sua admiração ao descrever que a poesia se encontra no coração da arquitetura de Hedjuk. Holl considera a obra de Hedjuk uma forte influência para sua própria arquitetura, e a considera muito importante, principalmente nos projetos da *One-Half House* (ver figura 4) e das *Wall Houses* (ver figura 5) (cf. HOLL, 2013, p. 21).

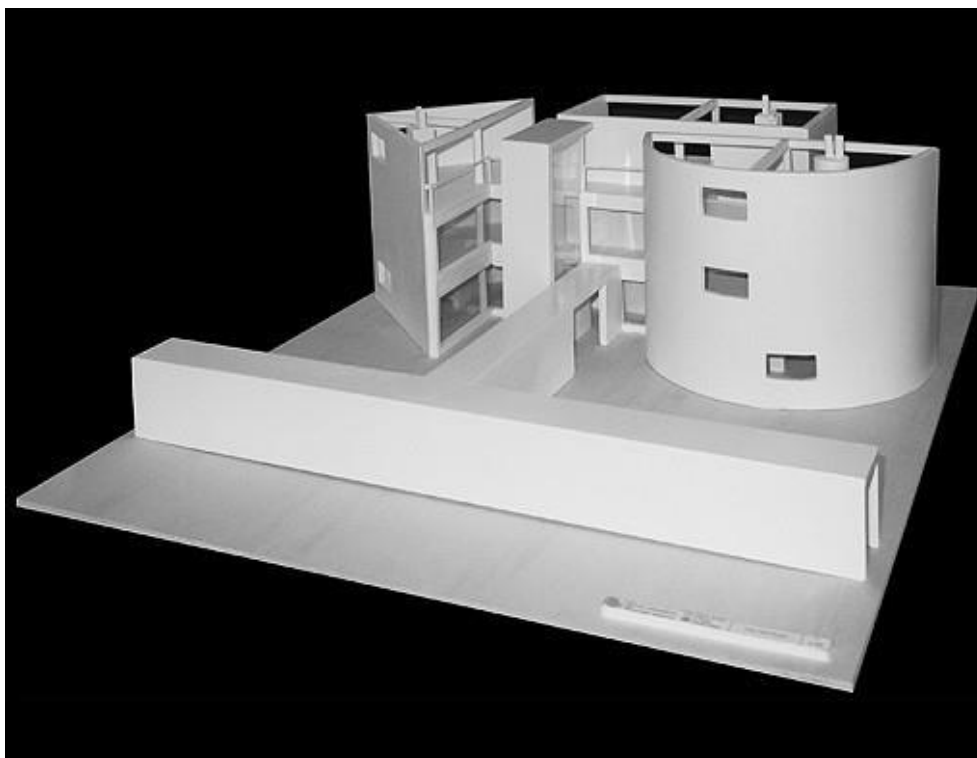


Figura 4: *One-Half House*, de Hedjuk, maquete de Nicola Castellano

Fonte: <https://www.archilovers.com>



Figura 5: *Wall House 2*, de Hedjuk, Holanda, foto de Stefano Perego.

Fonte: <https://www.flickr.com>

Por último, Steven Holl aborda a influência recebida por Le Corbusier em seu trabalho. Para Holl, o melhor trabalho do arquiteto suíço⁷⁸ é o Convento *La Tourette* (ver figura 6), seguido pela *Ronchamp* (ver figura 7) e pela igreja que Le Corbusier

⁷⁸ Le Corbusier tem origem suíça, porém foi naturalizado francês em 1930.

desenvolveu juntamente com José Oubreire, a *Saint-Pierre de Firminy* (ver figura 8). Holl seleciona esses projetos como seus preferidos por considerar que eles contém o maior impulso subjetivo de Le Corbusier (cf. HOLL, 2013, p. 21).



Figura 6: Convento *La Tourette*, de Le Corbusier, França, foto de Fernando Schapochnik.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br>



Figura 7: *Capela de Ronchamp*, de Le Corbusier, França, foto de Cara Hyde-Basso.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br>



Figura 8: Igreja de Saint-Pierre de Firminy, de Le Corbusier, França, foto de Richard Weil.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br>

É possível perceber que o conteúdo subjetivo, tanto em suas inspirações quanto em sua própria produção, é o que chama a atenção de Holl na disciplina da arquitetura e traz para ele certa profundidade na apreensão das obras. Segundo Frampton:

À medida que sua carreira se desenrola, torna-se cada vez mais claro que a imaginação formal de Holl é inseparável de sua capacidade de construir e que, à medida que ele amadurece, a maneira como algo é fabricado é tão fundamental para seu caráter quanto a temática mitopoética pela qual ele se desenvolve é engendrado.⁷⁹ (FRAMPTON, 1996a, p. 37)

As metáforas, conceitos e a temática mitopoética presentes na arquitetura de Holl são um aspecto característico de suas obras. Holl “tende a abordar os estados psicológicos mais evasivos, complexos e frágeis do homem urbano moderno. Seu trabalho é uma notável combinação do simples e direto com o complexo e enigmático.” (WREDE, 1989, p. 3). As tensões e oposições presentes em sua obra enriquecem sua arquitetura.

⁷⁹ Tradução livre para: “As his career unfolds, it becomes increasingly clear that Holl’s formal imagination is inseparable from his capacity to build and that as he matures, the manner in which something is fabricated is as much a key to its character as the mytho-poetic thematic by which it is engendered.”

3.2 Steven Holl: conceitos e arquitetura

Steven Holl busca desenvolver suas obras partindo de conceitos definidos *a priori*, que podem ser revelados na apreensão da obra por usuários que tenham a capacidade de acessá-los. O arquiteto cria conceitos em sua arquitetura como elementos de conexão entre conceito e matéria. Ele aplica o conceito em seus projetos como uma “linha de força” que guia o *design* e conecta todas as partes e elementos presentes no projeto arquitetônico. Para ele, o conceito “estabelece uma ordem, uma área de investigação, um princípio restrito” (HOLL, 2015, p. 49)⁸⁰. São os conceitos que direcionam a tomada de decisões ao longo de todo o projeto, como sua implantação, forma e materiais a serem utilizados em sua composição; são, assim, estruturas organizadoras e não meras abstrações. Holl acredita que:

Se uma ideia é realizada, relacionada a um local e circunstância específicos, suas combinações diferenciais devem se conectar ao orgânico não linear e ao infinito. (...)Local, geometria, programa, circunstância e materiais são forjados em um espaço por uma ideia. Um sítio e circunstância únicos requerem uma ideia específica, um “conceito restrito.”⁸¹ (HOLL, 2000, p. 174)

Cada projeto de Steven Holl possui um conceito restrito próprio, que permite dar unidade a sua arquitetura, unindo todas as partes, como o programa de necessidades e as condicionantes do local no qual o projeto será inserido.

Para Holl os conceitos que cria contribuem para a formação do significado de sua arquitetura. O projeto adquire unidade quando todos os componentes e características estão direcionados para uma mesma ideia-força. O conceito em seu projeto representa, assim, uma expressão material e espacial das intenções espirituais (cf. HOLL, 2015, p. 50), é por meio dele que o arquiteto transforma invisível em visível, e a obra torna-se a concretização de uma ideia que antes era imaterial e inacessível aos sentidos.

⁸⁰ Tradução livre para: “*a concept establishes an order, a field of inquiry, a limiting principle*”.

⁸¹ Tradução livre para: “*if an idea is realized, related to a specific site and circumstance, its differential combinations should connect to the organic nonlinear and the infinite. (...)Site, geometry, program, circumstance, and materials are forged in a space by an idea. A unique site and circumstance requires a specific idea, a ‘limited concept.’*”

Além dos conceitos guias de seu *design*⁸² que dirigem suas decisões de projeto, Steven Holl trabalha com conceitos paralelos que fazem parte de seu processo criativo de maneira geral. São estes: *anchoring*/ancoragem; *parallax*/paralaxe; *intertwining*/entrelaçamento (que basicamente se referem à relação entre o projeto e o lugar que vai ser implantado ou a relação entre visitante e a obra).

A ancoragem remete à maneira como o projeto se instala no terreno, é a influência que a localidade aplica no fazer arquitetônico. Segundo Ingrid Moura, para Holl a “(...) arquitetura deve ser uma extensão do lugar, expressando suas qualidades e potencialidades. Um bom projeto de arquitetura se funde ao lugar, de maneira que não existiria se não fosse a partir daquele lugar, daquela situação.” (MOURA, 2017, p. 66). A consideração do lugar de implantação do projeto como único contribui para a definição de diversos condicionantes particulares que se apresentam ancorados nele.

Uma das inspirações que tirei de minhas primeiras leituras em fenomenologia, particularmente de Merleau-Ponty, foi compreender a profunda singularidade de cada lugar específico, sua luz, seu ar, seu cheiro, sua cor do ambiente, sua história, ou devo dizer, muitas histórias. Percebi que cada local na terra era um ponto inicial diferente, experiencial, histórico, intelectual, capaz de nos unir de novas maneiras à medida que nossos corpos se movem, pensamos e como ele, o lugar, se move através de nossos corpos. (HOLL, 1999, p. 12)⁸³

Steven Holl considera cada localidade única, cada condicionante local único, procura sempre respeitar a história do local no qual o edifício vai ser implantado, para que este faça parte da cidade, e contribua com o que já existe, sem se tornar um volume desconexo e perturbador destacado na paisagem: “A arquitetura inserida em uma situação existente não deve se esforçar para replicar ou alcançar autonomia por meio do

⁸² *Design* diz respeito à uma “disciplina que visa à criação de objetos, ambientes, obras gráficas etc. que sejam ao mesmo tempo funcionais, estéticas e estejam em conformidade com as demandas da produção industrial.” (<https://www.dicio.com.br/design/>)

⁸³ Tradução livre para: “*One of the inspirations I drew from my early readings in phenomenology, particularly from Merleau-Ponty, was to grasp the profound uniqueness of each specific place, its light, its air, its smell, its ambient color, its story, or I should say, many stories. I realized that each site on earth was a different beginning point, experientially, historically, intellectually, capable of joining us together in new ways as our bodies move through it and as it, the place, moved through our bodies.*”

contraste”(HOLL, 2015, p. 53)⁸⁴. Não é o destaque pela diferença destoante que irá agregar valor a obra arquitetônica, pelo contrário, o arquiteto acredita que a obra deve estar introduzida na malha urbana de maneira harmônica, e contribuir de maneira positiva para o desenvolvimento da cidade.

Holl não reproduz de maneira óbvia e direta o contexto no qual a arquitetura será inserida, mas absorve as informações de seu sítio para desenvolver um projeto mais integrado ao lugar: “A arquitetura implicará então uma interpretação do lugar que ultrapasse a superficialidade, a aparência, e a edificação projectará esta leitura, que, neste sentido, já é metafísica, numa entidade física aberta à nossa experiencição, permitindo-nos ver e sentir, de uma nova maneira, o sítio.” (ALVES, 2009, p. 181–182) Em seu livro *Anchoring*, Holl afirma que:

A arquitetura está ligada à situação. Ao contrário da música, pintura, escultura, cinema e literatura, uma construção (não móvel) está entrelaçada com a experiência de um lugar. O local de um edifício é mais do que um mero ingrediente em sua concepção. É o seu fundamento físico e metafísico.⁸⁵ (HOLL, 1996a, p. 9)

Os diferentes condicionantes locais influenciam de diversas maneiras o fazer arquitetônico de Steven Holl. É a partir da percepção do sítio que muitas ideias para o projeto vão se desenvolver. O formato que o terreno possui e seu entorno contribuem na determinação da implantação do projeto, na circulação ao redor do edifício, nos acessos a este, no formato que o edifício irá ter para se adequar à topografia. O entorno sugere a direção e o tipo de abertura que existirão no edifício, a fim de priorizar determinadas visuais, assim como parâmetros para que a obra do arquiteto não destoe na cidade, mas seja inserida de maneira mais natural possível, sem descaracterizar a cultura local.

A iluminação que a região possui determinará o local, o tamanho e o formato das aberturas para a entrada de luz. A incidência solar influencia a escolha dos materiais, no tipo de reflexão desejada. O clima influencia no formato, cores e próprios usos do edifício. O estudo da história e da cultura local ajuda o arquiteto a entender o modo de vivência da

⁸⁴ Tradução livre para: “*Architecture inserted into an existing situation may not strive to replicate or to achieve autonomy via contrast.*”

⁸⁵ Tradução livre para: “*Architecture is bound to situation. Unlike music, painting, sculpture, film, and literature, a construction (non-mobile) is intertwined with the experience of a place. The site of a building is more than a mere ingredient in its conception. It is its physical and metaphysical foundation.*”

população e, assim, a definir prioridades na estruturação do projeto e elementos compositivos que se adequem ao perfil do local.

Desta maneira, a própria localidade do projeto, seu terreno, dão direcionamentos para o desenvolvimento da arquitetura e seu contexto contribui para que Steven Holl crie seu conceito restrito que irá unir todas as partes do projeto.

Como o fluxo descendente imperceptível do vidro na parte inferior das vidraças mede a passagem do tempo, a arquitetura também serve como um índice do tempo. Segundo, minuto, hora, mês, ano, década, época, milênio, todos são focalizados pelas lentes da arquitetura. A arquitetura está entre as expressões menos efêmeras e mais permanentes da cultura. (HOLL, 2015, p. 53)⁸⁶

A obra de arte arquitetônica apresenta-se assim como elemento de expressão de um lugar, mas também de um tempo definido. A obra de arte permanece no tempo por conta de suas características. Avançando além do valor estético adquirido, torna-se muitas vezes testemunho de um lugar e de um período, guardando lembranças e vivências, permitindo que outras gerações e culturas consigam, por meio dos sentidos, ter contato com a história. Por isso, “uma nova arquitetura a ser formada deve estar simultaneamente alinhada com a continuidade transcultural e com uma expressão poética da situação individual e da comunidade.” (HOLL, 2015, p. 54)⁸⁷. Ela passará a fazer parte da comunidade.

Devido a sua maneira de pensar, sobre considerar tão importante as características do local para a elaboração de cada projeto, que em seu ponto de vista deve ser único, Steven Holl desenvolve uma crítica às arquiteturas que, não se vinculam a uma identidade local e tornam-se objeto de expressão de um poder ou de uma propaganda publicitária.

Construções generalizadas, repetidas e especulativas de maximização da arrecadação de rendas surgem continuamente em todo o continente. Indiferente para a qualidade de vida é a norma. A banalidade em

⁸⁶ Tradução livre para: “*As the imperceptible downward flow of glass in the lower portion of window panes measures the passage of time, architecture also serves as an index of time. Second, minute, hour, month, year, decade, epoch, millennium all are focused by the lens of architecture. Architecture is among the least ephemeral, most permanent expressions of culture.*”

⁸⁷ Tradução livre para: “*A new architecture must be formed that is simultaneously aligned with transcultural continuity and with a poetic expression of individual situation and community.*”

excesso produz uma negatividade, que se tornou apocalíptica na sociedade atual. Olhos impassíveis observam o terrorismo social na palavra frágil das escolas secundárias suburbanas. A aceitação da moda (cínica) das forças comerciais é oportunista e pouco convincente. Capacidade negativa é a capacidade de absorver tudo o que é problemático e, em face das incertezas, criar. Precisamos de arquitetos sinceros com capacidade e imaginação negativas para forjar um catalisador para a mudança. (HOLL, 2000, p. 175)⁸⁸

Além da generalização, criticada por Holl, o mesmo chama atenção a uma crítica de uma produção arquitetônica que visa o lucro, indiferente a relação positiva com o homem que teria potencial de estabelecer. Holl defende uma arquitetura para o usuário, que possa ser vivida, que tenha uma forte relação com o corpo.

Outro conceito aplicado na maneira de se pensar e fazer a arquitetura em Steven Holl é a paralaxe, que incorpora a ideia de movimento em seus projetos. A paralaxe refere-se ao movimento do usuário pelo edifício, às diferentes perspectivas criadas por seu deslocamento ou diferentes imagens de uma mesma forma, apreendida por diversos ângulos diferentes.

Perspectivas sobrepostas, devido ao movimento da posição do corpo pelo espaço, criam múltiplos pontos de fuga, abrindo uma condição de paralaxe espacial. O espaço de perspectiva considerado através da paralaxe do movimento espacial difere radicalmente do ponto de perspectiva estático do espaço renascentista e do espaço positivista racional da projeção axonométrica moderna. Uma sucessão dinâmica de perspectivas gera o espaço fluido experimentado do ponto de vista de um corpo que se move ao longo de um eixo de mudança deslizante. Este eixo não está confinado ao plano $x - y$, mas inclui as dimensões $x - y - z$ que se manifestam em outras dimensões, forças gravitacionais, campos eletromagnéticos, tempo, etc. Perspectivas de fluxo fenomenal,

⁸⁸ Tradução livre para: “*Generalized, repeated, speculative constructions of rent-collecting maximization spring up continuously across the continent. Indifference to quality of life is the norm. Banality in excess yields a negativity, which has become apocalyptic in today’s society. Faultless eyes watch social terrorism in the brittle word of suburban high schools, A fashionable (cynical) acceptance of commercial forces is opportunistic and unconvincing. Negative capability is the capacity to take in all that is problematic, and in the face of uncertainties, create. We need sincere architects with negative capability and imagination to forge a catalyst for change.*”

a perspectiva de espaço sobreposta é o “espaço puro” de terreno experiencial. (HOLL, 2015, p. 49)⁸⁹

É a movimentação, o deslocamento, que permite ao corpo a apreensão mais completa do espaço em várias dimensões. O movimento dá liberdade ao corpo e aos sentidos, permitindo que estes não tenham uma perspectiva engessada, mas, pelo contrário, sejam criados quadros a cada passo, escalando o tempo e o espaço.

Steven Holl trabalha na paralaxe, ainda, percursos inseridos não apenas na horizontalidade, com o uso de rampas, escadas e passarelas “(...) na obra construída e desenhada de Steven Holl, o recurso aos percursos ou aos espaços relacionando-se vertical ou obliquamente é constante, constituindo uma das suas características mais identificadoras.” (ALVES, 2009, p. 219). Holl afirma que

Sinto que o verdadeiro teste da arquitetura está nos fenômenos do corpo movendo-se pelos espaços; que pode ser sentido e sentido independentemente da compreensão do conceito e filosofia do arquiteto. Nesse sentido, a arquitetura é uma grande linguagem universal; como a música, pode ser produzida filosoficamente e idealmente, mas seu verdadeiro teste está na experiência pública.⁹⁰
(HOLL, 2002, p. 12)

Steven Holl parece colocar a percepção da obra por meio da paralaxe acima da apreensão do significado do seu conceito restrito, o que caracteriza uma maior profundidade para a percepção de sua obra arquitetônica, enriquece a percepção e a amplia para um maior número de usuários. Por meio da paralaxe Holl acredita, assim, que a linguagem arquitetônica pode se tornar universal.

⁸⁹ Tradução livre para: “*Overlapping perspectives, due to movement of the position of the body through space, create multiple vanishing points, opening a condition of spatial parallax. Perspectival space considered through the parallax of spatial movement differs radically from the static perspectival point of Renaissance space and the rational positivist space of modern axonometric projection. A dynamic succession of perspectives generates the fluid space experienced from the point of view of a body moving along an axis of gliding change. This axis is not confined to the x-y plane but includes the x-y-z dimensions manifesting themselves in other dimensions, gravitational forces, electromagnetic fields, time, etc. Perspectives of phenomenal flux, overlapping perspective space is the ‘pure space’ of experiential ground.*”

⁹⁰ Tradução livre para: “*I feel that the real test of architecture is in the phenomena of the body moving through spaces; which can be sensed and felt regardless of understanding the architect’s concept and philosophy. In this sense architecture is a great universal language; like music it can be philosophically and idealistically produced but its true test is in public experience.*”

A paralaxe insere fluidez na percepção, e pode ser condicionada pelo traço arquitetônico. O deslocamento dentro do espaço interno da arquitetura possibilita ao visitante estar cercado, completamente imerso em uma obra de arte. A percepção, por meio do movimento, contribui para que o conviva estabeleça relações entre seu corpo com as formas e com o ambiente no qual está introduzido.

O corpo está na própria essência do nosso ser e da nossa percepção espacial. À medida que movemos os espaços do pensamento, o corpo se move em constante estado de incompletude essencial. Um ponto de vista determinado necessariamente dá lugar a um fluxo indeterminado de perspectivas⁹¹(HOLL, 2000, p. 13).

A maneira como Holl descreve seu pensamento evidencia sua leitura de Merleau-Ponty e a expande. Merleau-Ponty, assim como Husserl considera que temos um ponto de percepção particular sobre o mundo, situado, do qual apreendemos o mundo, o marco zero, nosso corpo e que atrelado ao movimento nos coloca em “constante estado de incompletude essencial” (cf. HOLL, 2000, p. 13). Tal incompletude parece referir-se à reversibilidade da filosofia de Merleau-Ponty, em que há uma troca entre vidente e visível, um fazendo parte do outro durante a percepção.

Além da percepção do espaço no qual se situa, em seu livro *Parallax*, Holl afirma que “Percepção e cognição equilibram a volumetria dos espaços arquitetônicos com a compreensão do próprio tempo. Surge uma arquitetura estática do imensurável.”⁹² (HOLL, 2000, p. 13). Dentre os três conceitos que mencionamos neste tópico, o da paralaxe é o que mais se vincula à estrutura existencial da arquitetura: “É a partir da experiência do corpo, que percorre e sente o espaço arquitetônico, que a arquitetura de Holl ganha sentido. A forma não é autônoma enquanto estrutura expressiva, permitindo, antes, visualizar uma relação entre o espaço e os seus limites.” (ALVES, 2009, p. 507). É por meio da paralaxe que o homem pode aproximar-se da compreensão do tempo e do espaço, estando situada em um lugar e momento específico a obra de arte arquitetônica concretiza a existência do homem no mundo.

⁹¹ Tradução livre para: “*The body is at the very essence of our being and our spatial perception. As we move thought spaces, the body moves in a constant state of essential incompleteness. A determinate point of view necessarily gives way to an indeterminate flow of perspectives*”.

⁹² Tradução livre para: “*Perception and cognition balance the volumetrics of architectural spaces with the understanding of time itself. An ecstatic architecture of the immeasurable emerges.*”

O terceiro conceito tratado por Steven Holl é o entrelaçamento, que pode se apresentar de diferentes maneiras na obra arquitetônica. O entrelaçamento em Steven Holl começa entre seu conceito restrito e a forma arquitetônica que cria se baseando nele. A arquitetura de Holl é concreta, mas possui uma dimensão que ultrapassa a materialidade: é por meio da matéria que a ideia se apresenta.

Holl, neste sentido, explora dois caminhos: ele materializa uma ideia e, depois, espera que a por meio da materialidade tal ideia alcance seus usuários. O arquiteto busca desenvolver sua arquitetura como um signo, que ao ser descoberto, revela significados e conecta-se com o receptor. Segundo Alberto Pérez-Gómez,

O desafio de Merleau-Ponty torna-se um desejo de recuperar o mistério do comum, de manifestar a eloquência do silêncio capaz de nos circundar e de nos transformar ao aceitarmos nosso papel de participantes, não de meros espectadores, em um espaço arquitetônico específico, cujas profundidades heterogêneas tornam-se veículo de ritmos poéticos, e que é irreduzível ao ‘espaço em perspectiva’ do fotográfico ou imagem de computador. A capacidade da arquitetura de comunicar o que de outra forma seria incomunicável é o ângulo fascinante da obra de Holl. (PÉREZ-GÓMEZ, 1999, p. 23)⁹³

Assim, a arquitetura adquire papel de comunicação com seus receptores, que não são observadores passivos na obra, mas transformam a obra e a si mesmos à medida que transformam-se e transformam a maneira como a veem. “A hipótese que Steven Holl levanta é a de que se experienciamos e pensamos de maneira diferente então sentiremos de maneira diferente. Se o sentir condiciona a experiência e o pensamento estas também alteram o próprio sentir.” (ALVES, 2009, p. 213). A percepção profunda da arquitetura transforma o homem e seu modo de perceber o mundo.

A arquitetura é um elo transformador. Uma arte de duração, cruzando o abismo entre ideias e ordens de percepção, entre fluxo e lugar, é uma

⁹³ Tradução livre para: “*Merleau-Ponty’s challenge becomes a desire to recover the mystery of the ordinary, of manifesting the eloquence of silence capable of surrounding us and transforming us as we accept our role as participants, not as mere spectators, in a specific architectural space, whose heterogeneous depths become a vehicle of poetic rhythms, and which is irreducible to the ‘space in perspective’ of the photographic or computer image. The capacity of architecture to communicate what otherwise would be incommunicable is the fascinating angle of Holl’s work.*”

força vinculante. Ela preenche a lacuna aberta entre o intelecto e os sentidos da visão, som e tato, entre as aspirações mais elevadas do pensamento e os desejos viscerais e emocionais do corpo. Uma multiplicidade de vezes é fixada, uma infinidade de fenômenos são fundidos e uma múltipla intenção é realizada. (HOLL, 2015, p. 54)⁹⁴

A arquitetura, para Steven Holl, tem o poder de transformar o homem. O arquiteto reforça o potencial transformador da arquitetura ao afirmar que “a arquitetura pode moldar um entrelaçamento vivido e sentido de espaço e tempo; pode mudar a maneira como vivemos” (HOLL, 1996c, p. 11)⁹⁵ e que “com sua espacialidade silenciosa e materialidade tátil, pode reintroduzir significados e valores essenciais e intrínsecos à experiência humana” (HOLL, 1996c, p. 11)⁹⁶. É por meio da experiência corporal que a arquitetura incorpora novos significados à vida de quem a percebe de maneira profunda, reorientando o homem no mundo.

Segundo Alberto Pérez-Gómez, a arquitetura de Steven Holl torna possível a transformação do observador passivo para um ativo participante, permitindo que ele se veja como parte significativa da totalidade. (cf. PÉREZ-GOMEZ, 1999, p. 24). Há, assim, o entrelaçamento entre obra e conviva. O vidente e o espaço arquitetônico não são mais opostos (cf. HOLL, 2000, p. 302), um torna-se o outro em uma percepção profunda, fazem parte de um mesmo “estofa”. Steven Holl passa a projetar a arquitetura como elemento que ao ser percebido, passa a fazer parte do observador.⁹⁷ É possível supor

⁹⁴ Tradução livre para: “*Architecture is a transforming link. An art of duration, crossing the abyss between ideas and orders of perception, between flow and place, it is a binding force, It bridges the yawning gap between the intellect and senses of sight, sound, and touch, between the highest aspirations of thought and the body’s visceral and emotional desires. A multiplicity of times are fastened, a multitude of phenomena are fused, and a manifold intention is realized.*”

⁹⁵ Tradução livre para: “*Architecture can shape a lived and sensed intertwining of space and time; it can change the way we live.*”

⁹⁶ Tradução livre para: “*Architecture, with its silent spatiality and tactile materiality, can reintroduce essential, intrinsic meanings and values to human experience*”

⁹⁷ Neste sentido há, naturalmente, o entrelaçamento entre obra e artista, uma vez que esta surge como sua expressão, sendo materializada em obra. Há, como mencionado no texto, o entrelaçamento entre obra e conviva que a percebe. Tal pensamento é explorado por Steven Holl para aproximar sua arquitetura de seus convivas. E há ainda uma terceira relação, não explorada pelo arquiteto Steven Holl, que é o entrelaçamento entre conviva e artista. Uma observação profunda de uma verdadeira obra de arte permite que o observador, o visitante, tenha uma aproximação tanto da obra quanto do artista que a desenvolveu, podendo fazer caminhos já percorridos pelo artista e/ou outros caminhos. Luciano Coutinho em seu livro *Educação Arquitetônica da Humanidade* apresenta um pensamento semelhante, ao dizer que “a verdadeira obra de arte é aquela que tem a capacidade de tornar seu observador o seu próprio criador”(COUTINHO, 2021, p. 40), assim como Rasmussen, que em seu livro *Experiencing Architecture* afirma que “*The mental process that goes on the mind of a person who observes a Building is in this way very much like that which goes on in the mind of an architect when planning a building.*”(RASMUSSEN, 1962, p. 44)

que Steven Holl tenha retirado o conceito de entrelaçamento e reversibilidade que usa de textos do filósofo Merleau-Ponty e adaptado seu uso ao campo da arquitetura.

Steven Holl trata do visível e vidente como um paradoxo, “é uma reflexividade da visão tato que inclui o pensamento. Em uma tríade tridimensional, a inserção recíproca do corpo – de si mesmo – nas paisagens entrelaçadas da arquitetura produz identidade e diferença.” (HOLL, 1996c, p. 16)⁹⁸. Neste contexto, Holl trata do corpo como elemento presente na obra, que de alguma maneira toca e é tocado. A influência da arquitetura sobre a percepção cria, de maneira particular, uma identidade por meio da diferença. É necessário que haja a diferença para que a identidade se estabeleça.

Steven Holl, partindo da leitura que realiza de Merleau-Ponty a respeito da projeção do corpo por meio dos sentidos e da mente, busca transpor para sua arquitetura a visão tátil⁹⁹, pensamento e corpo, como uma tríade. O corpo está onde sua visão consegue alcançar. Steven Holl estabelece um paralelo desta reflexão com a arquitetura. Ao perceber a obra, com sua visão e pensamento, o corpo do visitante é aproximado dela, como se efetivamente fizesse parte de sua composição.

Além de buscar promover o entrelaçamento entre obra e visitante, tal entrelaçamento também é buscada entre os sentidos do próprio corpo. É por meio da percepção do corpo que o arquiteto busca alcançar os convivas de suas obras, por meio de uma percepção complexa, em que não apenas a visão tem seu papel na apreensão do espaço, mas todos os sentidos, que entrelaçados efetivamente *percebem*.

A sobreposição é crucial para a criação de um espaço de entrelaçamento. Devemos considerar espaço, luz, cor, geometria, detalhe e material em um entrelaçamento contínuo. Embora possamos desmontar esses elementos e estudá-los individualmente durante o processo de design, eles finalmente se fundem. Em última análise, não podemos separar a percepção em geometrias, atividades e sensações. (HOLL, 1996c, p. 12)¹⁰⁰

⁹⁸ Tradução livre para: “*This paradox of the seer and the seen is a reflexivity of touch-vision that includes thought. In a three-dimensional triad, the reciprocal insertion of the body – oneself-in the interwoven landscapes of architecture yields identity and difference.*”

⁹⁹ Trago aqui o termo visão-tátil como uma tentativa de estender o significado da visão, atrelando-o ao sentido do tato. A visão tátil é a característica da visão que permite sentir os objetos por extensão, por meio do uso da experiência corporal já consolidada e resgatada quando, por exemplo, é possível sentir a textura de um objeto e sua temperatura apenas ao toque da visão sobre este. A visão remete a sensação do tato ao corpo e assim permite ao indivíduo “tocar” a distância.

¹⁰⁰ Tradução livre para: “*The overlap is crucial to the creation of an intertwining space. We must consider space, light, color, geometry, detail, and material in an intertwining continuum. Though we can*

Steven Holl chama a atenção para a impossibilidade de separação entre percepção e corpo. Quando, por exemplo, falamos da visão, ela ocorre de maneira isolada apenas em nossa análise sobre o sentido, mas na vivência da obra aquele que percebe vê, ao mesmo tempo em que escuta, que cheira, que toca, etc. A percepção da arquitetura ocorre de maneira entrelaçada. Não apenas o espaço, a luz, a cor, a geometria, os materiais, mas os próprios sentidos se misturam em uma percepção sinestésica da obra.

Todos os sentidos se unem na percepção da arquitetura de maneira combinada, pois é o corpo como um todo que a percebe e com ela convive. A arquitetura para Steven Holl, mais do que qualquer outra arte, é a que imediatamente envolve todos os nossos sentidos perceptivos e toda a complexidade da percepção. (cf. HOLL, 1994, p. 41). Ela é um objeto multissensorial.

Steven Holl traz, ainda, o entrelaçamento entre corpo e mente. O arquiteto busca uma arquitetura que surpreenda o visitante, ao tentar fazer a obra ultrapassar o alcance do corpo percebente, tornando arquitetura, simultaneamente, sentido e pensamento.

Dentro desse quiasma¹⁰¹ fresco de uma arquitetura fenomenal, nosso objetivo é explorar o que ainda não foi trabalhado. O objetivo de uma visão que começa na particularidade do local e é culturalmente fundamentada é impulsionada pela ideia em direção ao eixo da visão do toque e à experiência fenomenal. Não apenas a arquitetura do sentimento, nosso objetivo é realizar o espaço com fortes propriedades fenomenais enquanto eleva a arquitetura a um nível de pensamento. (HOLL, 1996c, p. 16)¹⁰²

A arquitetura para Steven Holl é um elo entre mente e corpo: “Ela preenche a lacuna aberta entre o intelecto e os sentidos da visão, som e tato, entre as aspirações mais elevadas do pensamento e os desejos viscerais e emocionais do corpo.” (HOLL, 2015, p.

disassemble these elements and study them individually during the design process, finally they merge. Ultimately, we cannot separate perception into geometries, activities, and sensations.”

¹⁰¹ *Quiasma* é um termo retirado do livro *O visível e o invisível* (1994), de Merleau-Ponty, que significa entrelaçamento; nomeia também o cruzamento entre dois nervos ópticos e é utilizado pelo arquiteto para se referir e este cruzamento entre sensível e inteligível, mente e corpo, que busca trazer por meio de suas obras arquitetônicas.

¹⁰² Tradução livre para: “*Within this fresh chiasma of a phenomenal architecture, our aim is to explore the not-yet-worked-over. The aim for a vision that begins in the particularity of site and is culturally grounded is propelled by idea toward the touch-vision axis and toward phenomenal experience. Not only architecture of feeling, our aim is to realize space with strong phenomenal properties while elevating architecture to a level of thought.*”

54)¹⁰³. A arquitetura estabelece, dessa maneira, uma vinculação entre a matéria e a ideia, um entrelaçamento.

Quando se realiza como obra de arte, a arquitetura adquire o papel de veículo de comunicação. Ela transmite um significado por meio de um signo: “carrega como um veículo mapas ontológicos e epistemológicos.” (HOLL, 1996c, p. 15)¹⁰⁴. Neste sentido, Steven Holl aproxima-se do pensamento de Merleau-Ponty, que considera a expressão artística como uma dimensão, uma textura do *ser*.

A arquitetura de Holl não simplesmente reflete uma ordem social, mas gera novas possibilidades, a arquitetura-arte torna-se espaço de revelação da verdade e conhecimento sobre o próprio homem. Por ter o poder de transformar o homem, a arquitetura que consegue tocar o homem tem o poder de transformar a sociedade como um todo.

Nesse sentido, Steven Holl chama atenção em seus escritos para a maneira que se tem feito arquitetura, desconectando o homem de sua existencialidade. Ele busca, por meio de seu trabalho, portanto, alcançar o maior número de pessoas e o maior número de arquitetos. Ele acredita que o modo com que se tem desenvolvido a arquitetura pode e precisa ser mudada.

Obviamente, queremos comunicar e tocar o maior número de pessoas possível, mas no final e a longo prazo, espero dar uma contribuição através do meu trabalho para a arquitetura. Na verdade, espero receber essa contribuição não por meio deste ou daquele prédio ou projeto, mas por meio de um trabalho amplo. Nesse sentido, sou muito paciente, acredito que se eu abordar cada projeto da forma mais profunda e intensa possível, no final, daqui a 30 anos ou mais, os esforços agrupados podem adicionar uma contribuição. (HOLL, 1999, p. 14)¹⁰⁵

Holl busca auxiliar o contexto geral da arquitetura, influenciando novos arquitetos e suas futuras criações, servindo como referência por meio de seus trabalhos,

¹⁰³ Tradução livre para: “*It bridges the yawning gap between the intellect and senses of sight, sound, and touch, between the highest aspirations of thought and the body’s visceral and emotional desires.*”

¹⁰⁴ Tradução livre para: “*Architecture may be expressive, yet it also carries like a vehicle ontological and epistemological maps.*”

¹⁰⁵ Tradução livre para “*Obviously, one wants to communicate with and touch as many people as possible, but in the end and in the long run, I hope to make a contribution through my work to architecture. In fact, I hope to make that contribution not through this or that building or project, but through a larger body of work. In that sense, I am very patient, I believe that if I approach every project as deeply and intensely as I can that, in the end, 30 years from now or more, the collected efforts might add to a contribution.*”

desenvolvendo uma arquitetura focada no corpo como um todo. Uma nova arquitetura só poderá se desenvolver se os métodos e crenças usuais forem constantemente repensados. A arquitetura deve ser uma arte crítica e acompanhar as mudanças e necessidades da sociedade para que não se torne estagnada e permita que o homem progrida, em uma constante evolução.

É por meio de uma percepção rica e pela capacidade de promover a construção de espaço-psicológico que a obra arquitetônica alcança o humano. Este espaço-psicológico é constituído por suas vivências, experiências e pensamentos, quase um reduto particular que a arquitetura pode proporcionar a um visitante que a perceba de maneira profunda. Podemos nos identificar com o espaço, com o momento e com as dimensões, na medida em que estas se tornam ingredientes de nossa existência. O espaço arquitetônico tem o potencial de retirar o homem de sua inércia despercebida e conectá-lo com seu próprio corpo como um todo por meio da experiência arquitetônica.

Steven Holl se destaca, assim, no âmbito da arquitetura contemporânea internacional, por promover uma arquitetura focada na experiência do usuário. Holl quer transformar o homem e a maneira que se tem feito arquitetura. Para Alberto Pérez-Gómez,

A arquitetura de Holl é apresentada como uma resposta genuína ao desafio de Merleau-Ponty, que fortalece nossa fé na possibilidade de uma arquitetura cujo significado tenha um alcance mais universal, reconhecida mais uma vez como uma ordem de participação cultural para além de qualquer dogmatismo, mas indispensável para nossa sobrevivência como humanidade. (PÉREZ-GÓMEZ, 1999, p. 27)¹⁰⁶

A arquitetura nesta leitura torna-se elemento essencial da expressão do homem no mundo, objeto cultural e espacial que reforça sua experiência existencial. A arquitetura tem a capacidade de alcançar o universal por meio do particular e, assim, tocar a essência das pessoas por meio da percepção de uma obra

¹⁰⁶ Tradução livre para: “*Holl’s architecture is presented as a genuine response to Merleau-Ponty’s challenge, which strengthens our faith in the possibility of an architecture whose meaning has a more universal scope, recognized once again as an order of cultural participation beyond all dogmatism but indispensable for our survival as humanity.*”

3.3 O Museu do Kiasma

O projeto do Museu de Arte Contemporânea de Helsinque é fruto da realização de um concurso internacional realizado em 1992, cujo ganhador foi o arquiteto Steven Holl, e que teve Juhani Pallasmaa como arquiteto local¹⁰⁷. O edifício foi construído entre os anos de 1996 e 1998. O projeto é constituído por cinco pavimentos e uma área construída de aproximadamente 12.000m², dos quais 9.100m² estão destinados para as áreas de exposição. Seu programa de necessidades é composto por um café e loja, recepção, posto de informações, auditório, galerias para exposições permanentes e temporárias, e área administrativa.

3.3.1 O conceito Kiasma¹⁰⁸

Steven Holl batiza o Museu de Arte Contemporânea de Helsinque de Kiasma (ver figura 9), em referência direta ao termo empregado por Merleau-Ponty em seu livro *O visível e o invisível*, ao se referir à reversibilidade existente entre vidente e visível.

O quiasma não é somente troca eu-outro, é também troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo ‘objetivo’, do que percebe e do percebido: o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como ‘estado de consciência’ termina como coisa. (MERLEAU-PONTY, 1964, p.200)

O termo quiasma significa, na anatomia, “cruzamento de dois feixes nervosos ou de dois tendões”¹⁰⁹, e faz referência direta à forma do “x”. Holl usa o termo como sinônimo de entrelaçamento, e busca sua aplicação em diversos momentos do projeto. O Kiasma é o conceito restrito que Steven Holl irá utilizar para direcionar todo o desenvolvimento do projeto. O arquiteto busca apresentar seu conceito seja no

¹⁰⁷ Este termo “*local architect*”, foi empregado no site oficial do escritório Steven Holl Architects (<https://www.stevenholl.com>) para se referir ao arquiteto local designado a dar suporte ao arquiteto estrangeiro vencedor do concurso de arquitetura (neste caso o concurso para o desenvolvimento do Museu de Arte Contemporânea de Helsinque), orientando o vencedor em relação a cultura e condicionantes locais.

¹⁰⁸ O termo aparece originalmente como *Chiasma* no texto original de língua francesa (cf. MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 264). Porém, a língua finlandesa não faz uso da letra *c* em suas palavras de origem, nem da letra *q*. Por esse motivo Steven Holl preferiu mudar a grafia da palavra com o uso da letra *k*, tornando-a compatível com o uso do país. Desta maneira, quando nos referirmos ao museu e ao conceito guia do museu iremos usar o termo *Kiasma* e quando nos referirmos ao conceito do filósofo francês usaremos o termo *quiasma*, da maneira como aparece na tradução para o português (cf. MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 199).

¹⁰⁹ Significado por dicionário online: www.dicio.com.br

entrelaçamento entre obra e terreno, entre obra e visitante, na própria definição da forma, seja na maneira com que é feita a circulação do edifício.

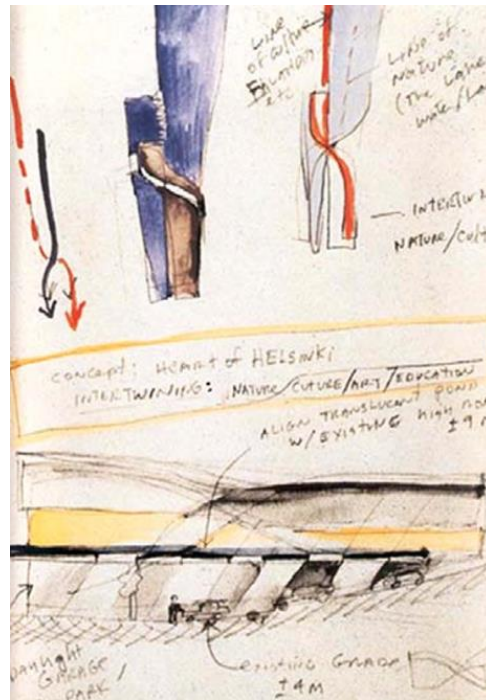


Figura 9 : Croqui Steven Holl

Fonte: Revista El Croquis 93 (HOLL, 1999, p. 58)

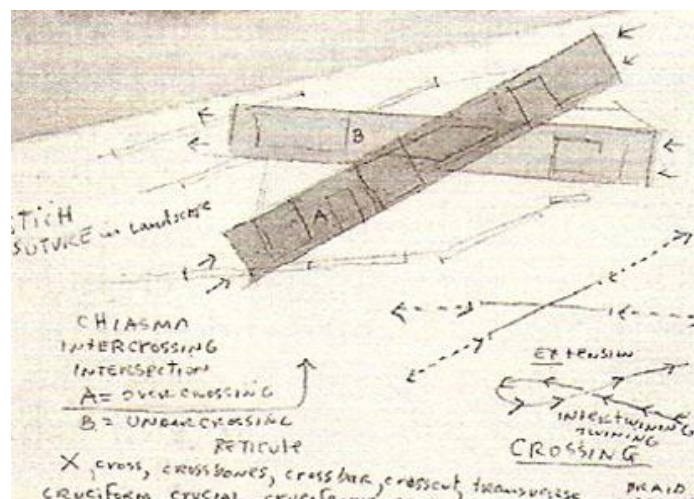


Figura 10 : Croqui Steven Holl

Fonte: Revista El Croquis 93 (HOLL, 1999, p. 58)

É possível verificar por meio dos croquis e aquarelas desenvolvidos durante o processo de concepção do museu (ver figuras 9 e 10) como o Kiasma, o cruzamento se fez presente desde o pensamento inicial do museu, com o entrelaçamento das duas formas que estruturam o Museu de Arte Contemporânea de Helsinque.

3.3.2 Implantação

O Museu de Arte Contemporânea de Helsinque está localizado no coração da cidade, próximo a muitos edifícios importantes, dentre eles o Finlândia Hall, de Alvar Aalto, localizado a norte do museu; o edifício do Parlamento da cidade, a oeste, e a estação Eliel Saarinen, a leste (ver figura 11).

Em seu livro *Urbanisms: working with Doubt*, Steven Holl afirma que

A paisagem foi planejada para estender a baía até o edifício, a fim de fornecer uma área para o futuro desenvolvimento cívico ao longo deste corpo de água afilado. A luz horizontal das latitudes do norte é reforçada por uma paisagem aquática que serviria como um espelho urbano, ligando assim o museu ao coração de Töölö de Helsinque (...) Esta extensão de água da Baía de Töölö se entrelaça e passa pelo museu.¹¹⁰ (HOLL, 2009, p. 231)

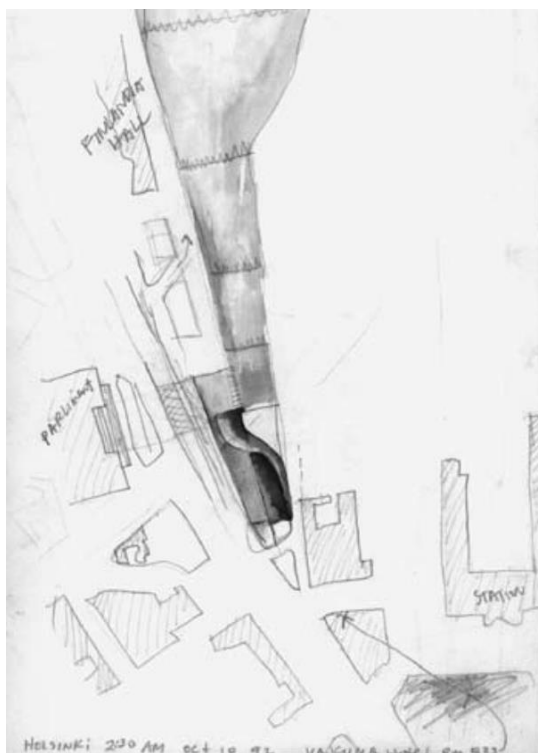


Figura 11: Croqui Steven Holl - Implantação do museu do Kiasma em Helsinque

Fonte: *Urbanisms: Working with Doubt* (HOLL, 2009, p. 231)

¹¹⁰Tradução livre para: “The landscape was planned to extend the bay up to the building in order to provide an area for the future civic development along this tapering body of water. The horizontal light of northern latitudes is enhanced by a waterscape that would serve as an urban mirror, thereby linking the museum to Helsinki’s Töölö heart, which on a clear day, in Aalto’s words, “extends to Lapland.” This water extension from Töölö Bay intertwines with and passes through the museum.”



Figura 12: Implantação do museu do Kiasma em Helsinque

Fonte: *Urbanisms: Working with Doubt* (HOLL, 2009, p. 230) (modificado pela autora – adição de nomes)

Holl representa em seu livro uma imagem da água existente na Baía alcançando o Museu de arte Contemporânea implantado (ver figura 12), porém, atualmente, tal extensão e conexão com o museu não existe (ver figura 13), há entre eles uma distância de aproximadamente meio quilômetro. Apesar de o entrelaçamento entre a Baía e o museu a que Holl se refere não existir atualmente, é possível que possa vir a existir no futuro, por meio de uma revitalização urbana. No projeto, entretanto, há a construção de um espelho d'água que cruza a forma do edifício, produzindo uma cascata (ver figura 17) no desnível entre um lado e outro do museu e, nesse sentido sim, há o entrelaçamento entre a água e sua geometria.

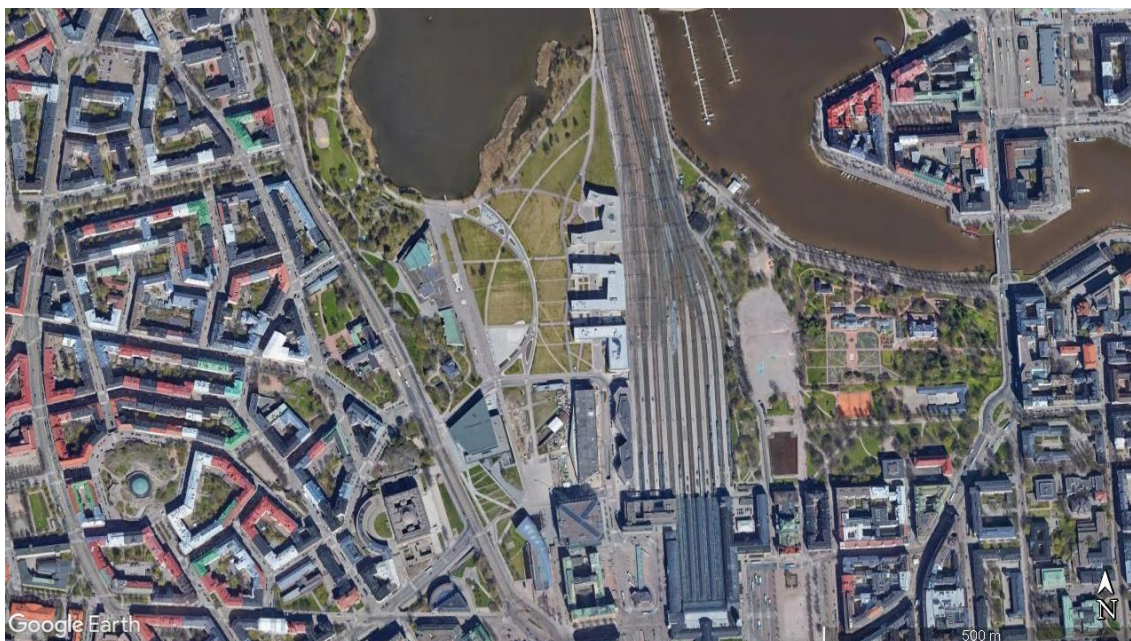


Figura 13: Implantação do museu do Kiasma em Helsinque

Fonte: *Google Earth*

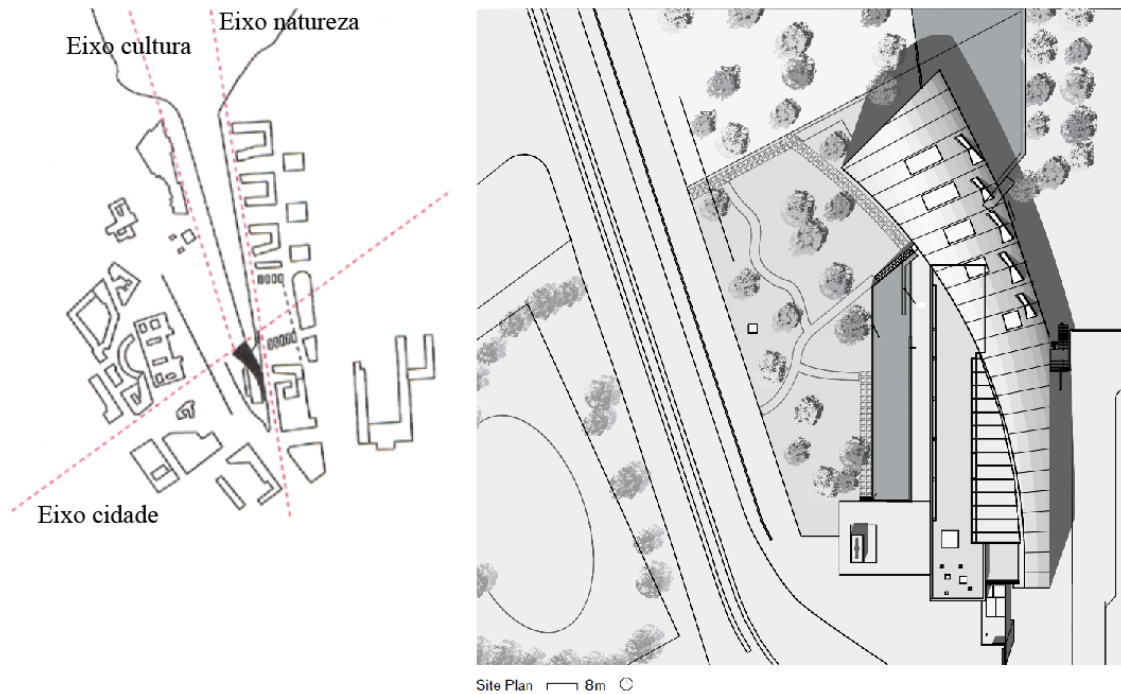
O edifício de Holl se localiza próximo a áreas verdes, em uma região mais aberta da cidade, em oposição a sua densa malha urbana (ver figura 13). O afastamento de outros edifícios permite que o museu que ali se localiza consiga ser visível ao longe por quem o observa, não possuindo uma perspectiva enclausurada e limitada.

O Kiasma está localizado ao lado da via *Mannerheimintie*, principal rua de Helsinque, e de frente para a praça Mannerheim¹¹¹ (ver figura 17), cuja estátua foi preservada na implantação do museu. O Kiasma encontra-se, ainda, em um terreno inclinado, cuja topografia foi mantida pelo arquiteto e o projeto adaptado ao sítio. O edifício foi implantado de maneira que pedestres possam contorná-lo, avançando por seus desníveis por meio de escadas e rampas, assim, permitindo que caminhantes consigam observar o museu por diversos ângulos no espaço externo.

Steven Holl explica sua implantação destacando “eixos e linhas” (ver figura 14). Ele afirma que há uma “linha natural” que liga o museu a Baía de Töölö, assim como há uma “linha cultural” implícita que liga o museu ao *Finlandia Hall* (HOLL, 2009, p. 231), e uma linha que liga o museu à malha da cidade. Tal explicação parece, porém, um pouco forçada, uma vez que a baía está relativamente longe do edifício e existem outros edifícios culturais fora do eixo da cultura, assim como o eixo da cidade poderia vir de qualquer

¹¹¹ Carl Gustaf Emil Mannerheim (1867-1951) foi presidente da Finlândia, político e militar que coordenou diversas ações em nome de seu país. Foi um importante líder e é figura adorada nacionalmente.

direção. Os eixos da cultura e da natureza demarcados acompanham um afunilamento da baía, que não existe, e o “eixo da cidade” parece apenas delimitar a implantação do museu no terreno a norte.



Figuras 14 e 15: Implantação do museu do Kiasma em Helsinque

Fonte: *Urbanisms: Working with Doubt* (HOLL, 2009, p. 232) (modificado pela autora)



Figura 16: Museu do Kiasma – Cascata interna

Fonte: <http://moleskinearquitetonico.blogspot.com>



Figura 17: Estátua de Mannerheim, em frente ao museu do Kiasma

Fonte: *Urbanisms: Working with Doubt* (HOLL, 2009, p. 233)

O projeto do museu se ancora no terreno em que está implantado respeitando o entorno existente. O edifício preserva o desnível no qual está implantado, mantendo a topografia existente; preserva a estátua de Mannerheim, dando destaque a mesma com a criação de uma janela no edifício que possibilita uma melhor visualização da estátua em um nível mais próximo ao eixo da estátua equestre, e não mais de baixo para cima como é feito por quem se encontra aos pés do monumento; desenvolve suas aberturas de acordo com o tipo de insolação da região, considerando os 51 graus, que são o limite de alcance de altura do sol em Helsinque; possui aberturas que possibilitam a visualização da cidade e dos edifícios do entorno; respeita o entorno pela composição de sua forma, materiais e gabaritos, agregando à paisagem, não buscando se sobrepor a ela.

A ancoragem que Holl efetua no museu do Kiasma, respeita e considera de maneira efetiva as características locais para o desenvolvimento de seu projeto, porém tal atitude não limita a riqueza da apreensão do Museu apenas para seus habitantes locais. Mas possibilita que pessoas de outras culturas e localidades também possam ter ricas apreensões da obra, uma vez que sua arquitetura é feita para o homem como ser existencial e corporal.

3.3.3 Geometria e materiais

O entrelaçamento ocorre de maneira óbvia em aspectos como a própria geometria do museu (ver figura 18). Holl afirma, em seu livro *Urbanisms: working with Doubt*, que:

A geometria tem um mistério interior e um horizonte exterior que, como duas mãos apertadas, formam o equivalente arquitetônico de um convite público. O interior remete à paisagem e a uma linha de movimento pelo local que, neste lugar e circunstância especial, é uma síntese de edifício e paisagem...um kiasma.¹¹² (HOLL, 2009, p. 231)

Holl faz uma analogia entre os dois elementos que se cruzam com duas mãos que se encostam¹¹³, remetendo mais uma vez seus escritos ao pensamento do filósofo Merleau-Ponty, que faz uso de mesmo exemplo em seu livro *O visível e o invisível* ao explicar sobre reversibilidade. (cf. MERLEAU-PONTY, 1964, p. 137). A distância existente entre as os limites dos dois volumes principais do edifício estruturam uma abertura entre as duas formas, que funciona como um convite público.

¹¹² Tradução livre para: “*The geometry has an interior mystery and an exterior horizon that, like two hands clasping each other, form the architectonic equivalent of a public invitation. The interior refers to the landscape and a line of movement through the site that, in this special place and circumstance, is a synthesis of building and landscape...a kiasma.*”

¹¹³ Tal reflexão sobre as duas mãos que se tocam foi, mais uma vez, retirado por Merleau-Ponty dos escritos de Edmundo Husserl. Zahavi traz em seu livro *A fenomenologia de Husserl* um pensamento do autor austríaco afirmando que “Quando consideramos o caso, no qual a mão direita toca na mão esquerda, a mão que toca sente a superfície da mão tocada. Mas se a mão esquerda é tocada, ela não é simplesmente experienciada como um mero objeto, uma vez que ela também sente ela mesma o toque” (Hua 4/145 apud ZAHAVI, 2015, P. 153). Esta reflexão sobre as mão que se tocam de Husserl foi registrado em um de seus manuscritos não publicados em vida, e publicado posteriormente como *Husserliana* e consiste na relação entre o que toca e o que é tocado, em uma reversibilidade em que o que é tocado, por sua vez, também toca. “Quando minha mão esquerda toca em minha mão direita, eu me experimento de uma maneira que antecipa tanto a a maneira na qual um outro me experimentaria, quanto a maneira na qual eu mesmo experimentaria um outro. É possível que seja isso que Husserl tem em vista quando ele escreve que a possibilidade da sociabilidade é certa intersubjetividade” (Hua 4/297 apud ZAHAVI, 2015, p. 154).



Figura 18: Museu de Arte Contemporânea de Helsinque - Kiasma

Fonte: <https://www.stevenholl.com>

O edifício do Museu é constituído por duas formas: uma curva e maior que delinea seu caminho por cima de outra retilínea e mais baixa. Entre as duas formas, essas duas “asas”, está uma cobertura de vidro que conecta os dois blocos (ver figura 21) e permite que eles sejam evidenciados de maneira independente, mesmo por quem está dentro do edifício. O pé direito alto presente no átrio central entre os blocos permite que se tenha clareza ao transpô-los, alterando seu percurso entre uma asa e outra. Por mais que faça uso de elementos de conexão como passarelas, rampas e coberturas, Holl desenvolve a forma do edifício mantendo a autonomia entre suas partes.

A cobertura curva do edifício é feita de zinco patinado e suas fachadas são construídas em alumínio (ver figura 18), material resistente à salinidade presente em regiões litorâneas, como Helsinque. Nas fachadas norte e sul, o latão recebe uma coloração avermelhada após ser tratado com ácido (ver figura 19) e é utilizado, também, nos caixilhos e portas de correr das galerias.



Figura 19: Museu do Kiasma – Fachada Norte

Fonte: <https://www.stevenholl.com>

O Kiasma possui aproximadamente 3.500m² de superfície de janelas, o que garante ao museu uma grande área de iluminação natural por meio do uso de vidro translúcido. Além do vidro, o concreto é outro material que ganha destaque na composição do museu, com o uso de aproximadamente 7.000m³, e tendo como estrutura de destaque a parede curva que se estende por todo o átrio do museu. A mesma parede conserva a textura de madeira das fôrmas que lhe deram forma (ver figura 21) . A textura também é valorizada nas paredes e tetos das galerias, rebocadas a mão para que seu acabamento final não fosse homogêneo (ver figura 37).¹¹⁴

É nítida a preocupação que o arquiteto tem com o diferente uso de materiais no museu, assim como com o diferente uso de texturas, mesmo quando referente ao mesmo material. Steven Holl busca uma grande variedade na aparência das constituições dos

¹¹⁴ Informações disponibilizadas no site oficial do museu do Kiasma: <https://kiasma.fi/en/architecture/>. Acessado em 23 de março de 2022.

elementos que compõem seu projeto, buscando tornar a experiência do usuário mais rica em sua percepção do museu.

É possível verificar, ainda, a preocupação do arquiteto em relação a percepção do museu pelo visitante por meio do uso de diferentes sentidos. A audição do usuário é explorada por meio do uso da cascata que corta o museu no nível térreo, conectando os espelhos d'água existentes em ambos os lados do edifício (ver figura 16). O olfato é explorado com o cheiro do café que recebe o visitante assim que esse adentra o edifício, como uma mensagem de boas vindas. O tato, ou sentido háptico, é explorado por meio do desenho de maçanetas e dos corrimãos, que tocam a pele do visitante. A visão é explorada por meio dos diferentes usos da luz natural no edifício, assim como por meio de diferentes cores, texturas e formas, como no entrelaçamento entre rampas e escadas a sul do museu (ver figura 33 e 34). E mais do que tudo, é explorado o movimento do corpo pelo edifício e a construção de novas perspectivas à medida em que o Kiasma é explorado.

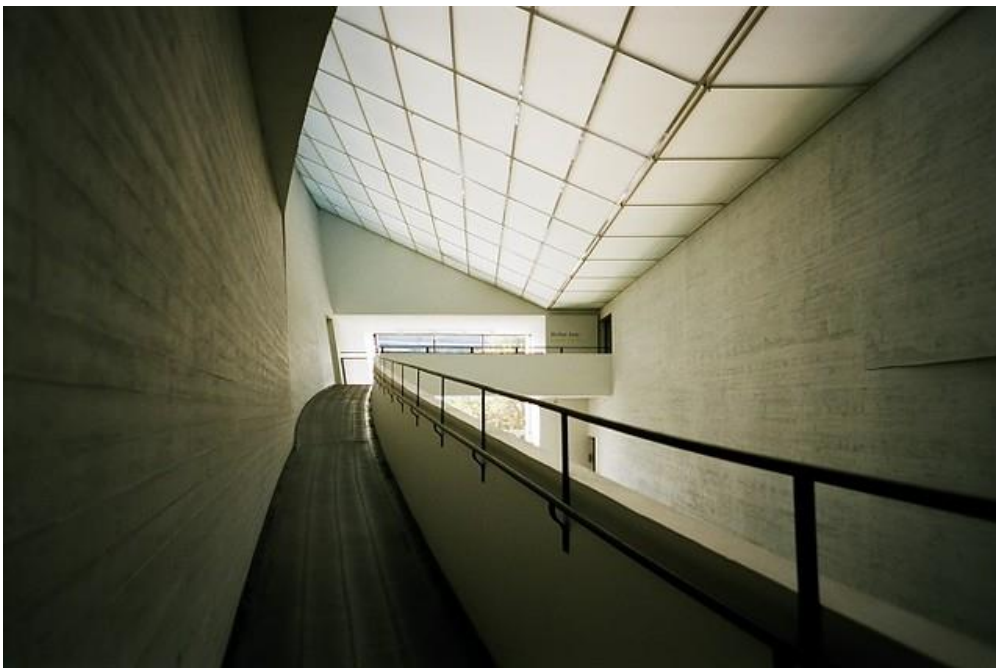


Figura 20: Rampa e *Hall* principal

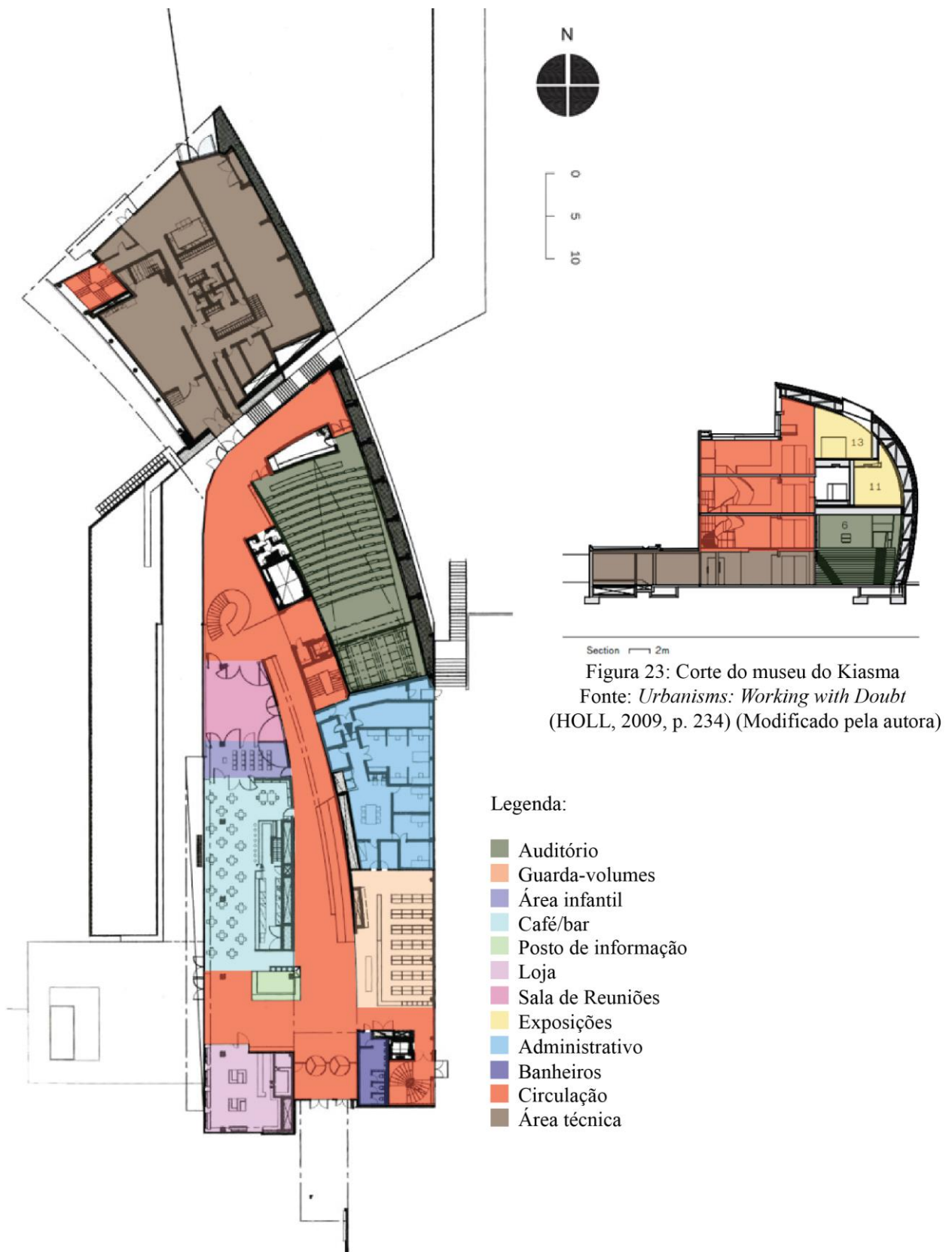
Fonte: <https://www.flickr.com>



Figura 21: Galeria de exposição e *Hall* de entrada

Fonte: <https://www.stevenholl.com>

3.3.4 Zoneamento e circulação



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>(Modificado pela autora)

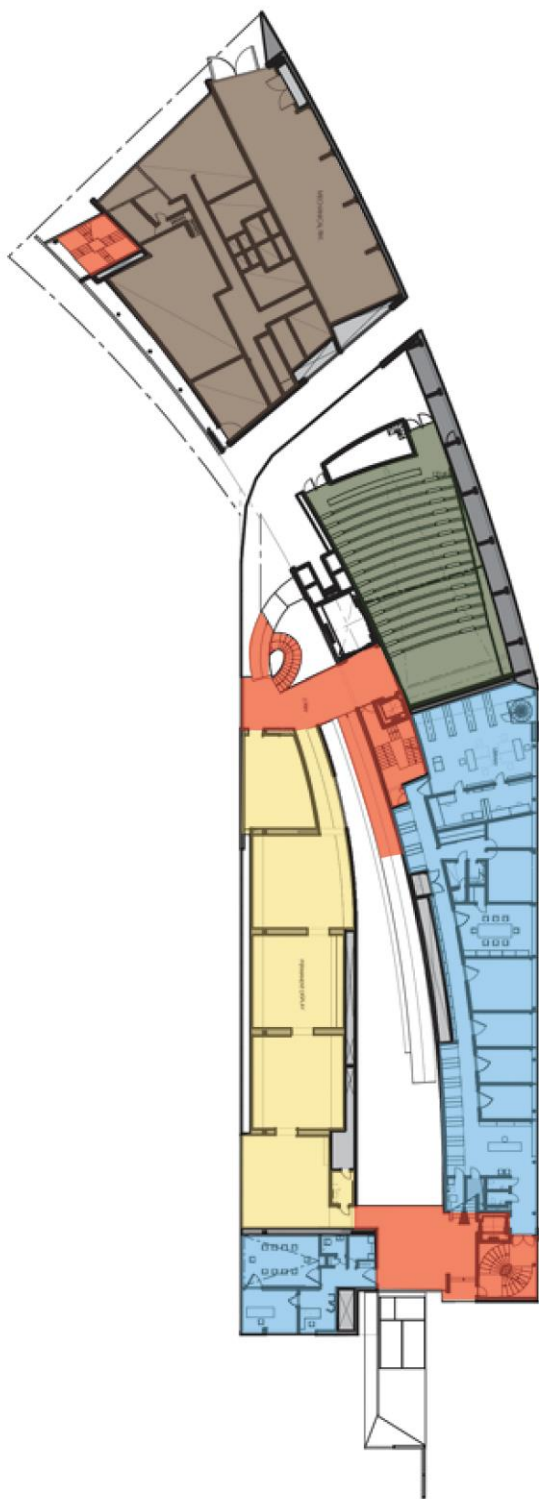


Figura 24: Planta 1º Pavimento - Kiasma
 Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>
 (Modificado pela autora)

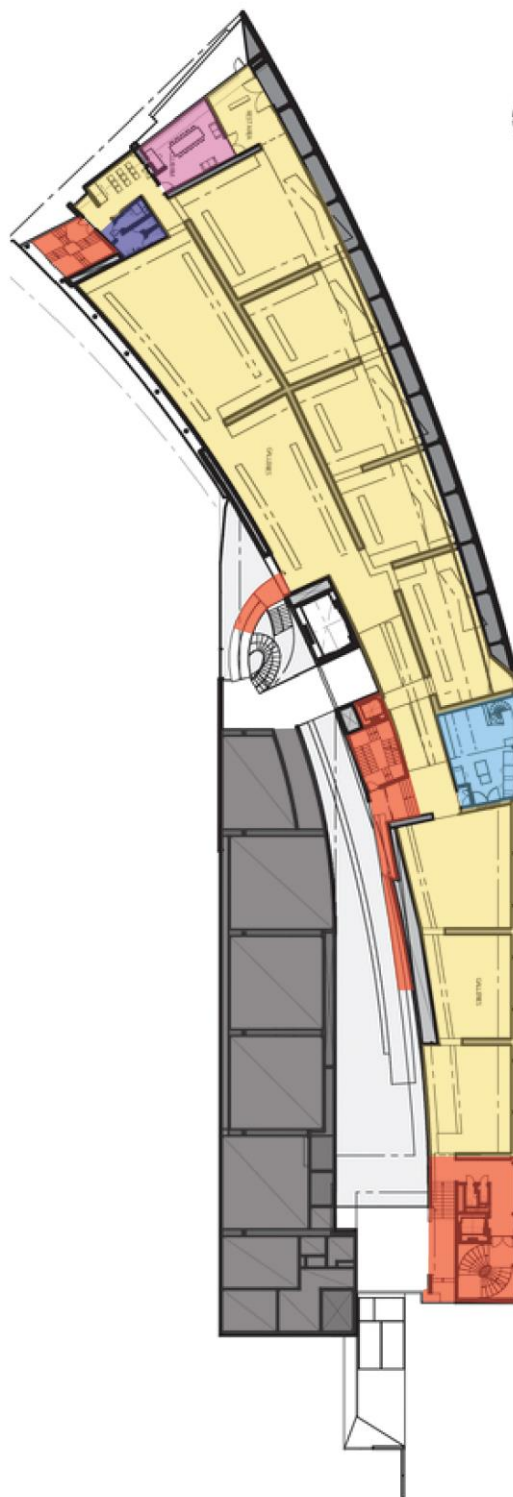


Figura 25: Planta 2º Pavimento - Kiasma
 Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>
 (Modificado pela autora)



Legenda:

- Auditório
- Sala de Reuniões
- Exposições
- Administrativo
- Banheiros
- Circulação
- Área técnica



Figura 26: Planta 3° Pavimento - Kiasma
 Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>
 (Modificado pela autora)

Figura 27: Planta 4° Pavimento - Kiasma
 Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>
 (Modificado pela autora)

O acesso aos visitantes do museu é realizado na fachada sul, por uma abertura existente entre os dois volumes que compõem o museu, outros acessos existentes atendem os colaboradores da parte técnica ou administrativa, ou são saídas de emergência. O museu do Kiasma de Steven Holl é dividido em 5 níveis principais. No primeiro, térreo (ver figura 22), estão localizados a loja do museu, posto de informação, o café e bar, uma área destinada ao público infantil, sala para reuniões, auditório, área administrativa e guarda-volumes. O acesso ao pavimento superior pode ser realizado por meio da rampa principal, que acompanha o átrio central, por meio dos elevadores ou escadas localizada ao norte do edifício.

No primeiro pavimento (ver figura 24) estão localizados o auditório, a área administrativa com acesso restrito aos profissionais que trabalham no museu e a primeira sessão de galerias de exposição, com acesso à esquerda para quem sobe para primeiro pavimento por meio da rampa central. É neste nível que está localizada a janela com vista para a estátua de Mannerheim e a vista da cidade com os edifícios existentes a oeste do museu.



Figura 28: Museu do Kiasma – vista da estátua Mannerheim

Fonte: Filme *The Body in Space*, de Michael Blackwood

Após percorrer as salas de exposição presentes no primeiro pavimento, o visitante poderá ver o átrio central por uma passarela ao sul do museu, acima da entrada principal, e seguir em direção às galerias de exposição do segundo pavimento (ver figura 25). Este segundo nível é composto, em sua grande maioria, por áreas de exposição e conta com uma pequena área administrativa e sala para reuniões. Neste pavimento, o pedestre pode seguir pelas áreas de exposições pela direita e retornar pela esquerda, acessando a outra rampa mais alta existente no átrio central para se direcionar ao terceiro pavimento.

O terceiro pavimento (ver figura 26) é composto apenas por galerias de exposição. Ao percorrê-las em sentido sul-norte, o visitante se encontrará novamente na passarela ao lado norte do museu com escadas e rampas. O visitante pode então seguir em direção à rampa mais elevada que dá acesso ao último pavimento do museu, dentro do volume curvo e mais alto que compõe o museu. O quarto e último nível do museu (ver figura 27) é composto por áreas de exposições temporárias e áreas para oficinas.

Steven Holl divide os pavimentos do edifício de acordo com o bloco no qual está situado, no curvo ou no ortogonal, criando, assim, níveis deslocados dentro do edifício (ver figura 23). As escadas e rampas que se encontram mais ao norte no museu (ver figuras 33 e 34) permitem um deslocamento vertical mais rápido em relação às rampas localizadas no átrio central. Apesar de haver a flexibilidade de escolha no trajeto a ser seguido, é possível percorrer todas as salas de exposição com um movimento de alternância entre os pavimentos de cada bloco, até alcançar o último (ver figura 28).

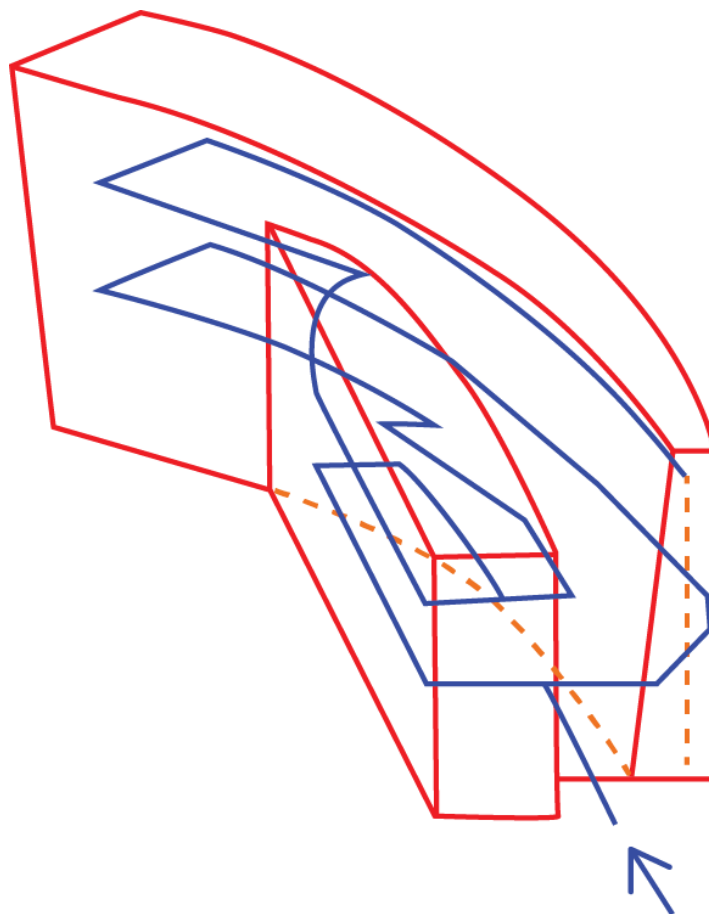


Figura 29: Circulação principal - museu do Kiasma

Fonte: Desenho feito pela autora baseado em desenho cedido pela biblioteca do Museu



Figuras 30 e 31: Museu do Kiasma – perspectivas rampas

Fonte: <https://divisare.com>

É possível verificar, no projeto do museu, a atenção que o arquiteto dedica às perspectivas criadas. Tal preocupação é notável nas rampas curvas, nas quais só é possível ver o quadro visual final depois de percorrer todo o trajeto (ver figuras 30 e 31). Steven Holl altera, dessa maneira, o tempo de apreensão do museu pelo visitante, que não consegue ter uma visão total do museu de um mesmo ponto, e intima, assim, o conviva a um passeio, além de promover um mistério quanto ao que está guardado dentro dos dois muros do *Hall* de entrada. Nesse sentido, o museu é o convite a uma caminhada.

A preocupação com as perspectivas dos usuários do museu também se apresenta nas galerias de arte, cujos acessos de uma sala a outra é feito de maneira diagonal, e não em uma sequência linear (ver figuras 32 e 33). Tal escolha projetual força o visitante a percorrer a galeria de exposição de uma maneira inusitada, o arquiteto, assim, altera mais uma vez o tempo e o modo de percepção do usuário.



Figuras 32 e 33: Museu do Kiasma acessos salas exposições

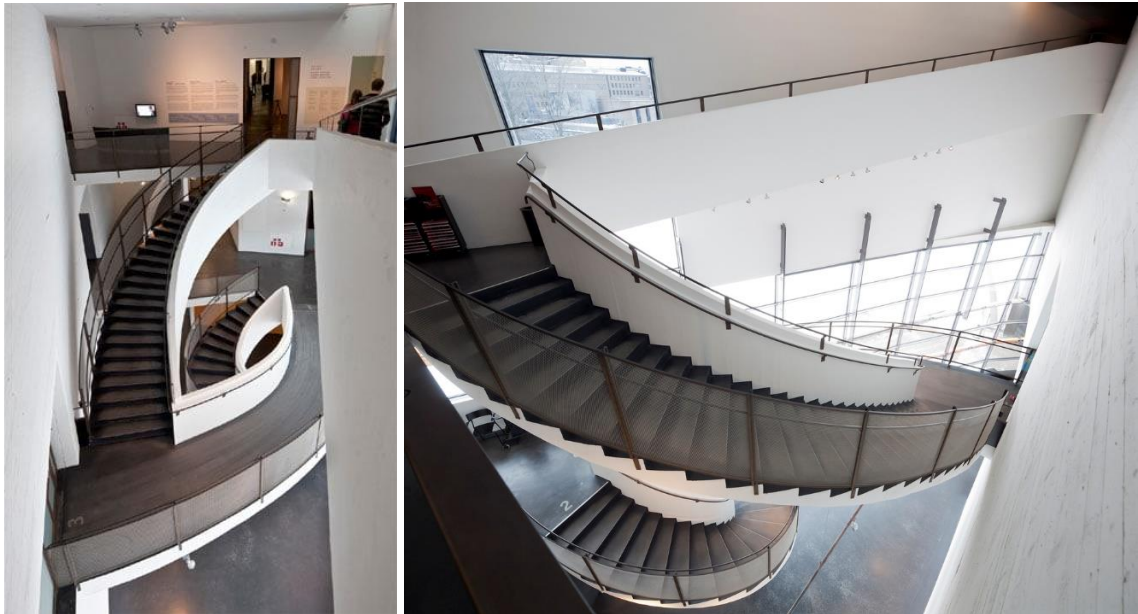
Fonte: <https://divisare.com> e <https://www.inexhibit.com/>

O conceito de paralaxe utilizado por Steven Holl é evidente nos circuitos presentes no Kiasma. A geometria do museu busca valorizar o desencobrimento que se apresenta na medida que o museu é explorado. O contínuo desdobramento de perspectivas solicita o movimento contínuo do visitante. Mais do que entrelaçamento, acredito que o movimento é um elemento fundamental na criação do projeto do museu. É por meio da paralaxe que o museu se revela.

Dentro do museu, a parte administrativa é locada de maneira a não fazer parte do percurso dos visitantes, de maneira “camuflada”, uma vez que passam por cima da mesma sem notar sua existência, devido ao trabalho do arquiteto com planos deslocados e uma circulação privativa à área restrita.

Nos percursos escolhidos, após caminhar pelo pavimento de um bloco, o visitante volta a uma das extremidades do átrio, onde estão centralizados os pontos de circulação. Ao sair da área “fechada” do pavimento que se encontra, o caminhante consegue ter uma visão mais abrangente do museu (ver figura 36), tal estratégia permite que quem visita o museu tenha um maior senso de orientação durante o circuito que seleciona e permite que o mesmo tenha diferentes pontos de vista da circulação no e do museu, antes de retornar para a próxima galeria enclausurada. Os percursos do Kiasma se constroem com a alternância entre pavimentos e entre espaços fechados e abertos.

O encerramento sobre o espaço fechado das galerias permite que o conviva consiga ter um foco mais direcionado para as exposições que ali são apresentadas e para a própria forma da arquitetura que delimita o espaço, assim como suas cores e texturas. Além do encerramento nos espaços fechados, o tipo de iluminação e revestimento das superfícies das galerias também visa não tirar a atenção das obras expostas.



Figuras 34 e 35: Museu do Kiasma – escadas e rampas

Fonte: <https://www.inexhibit.com> e <https://www.archdaily.com.br>

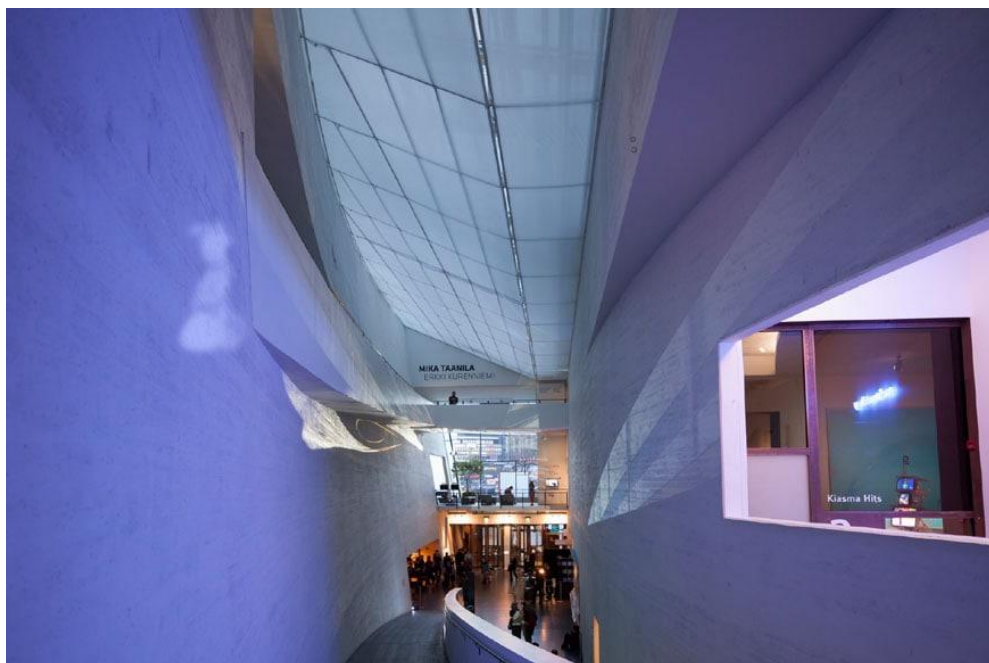


Figura 36: Museu do Kiasma – átrio central

Fonte: <https://www.inexhibit.com>

3.3.5 Galerias de exposição

As galerias de exposição presentes no Museu do Kiasma são ambientes neutros, com grande flexibilidade para receber diferentes tipos de exposições, sejam audio visuais, iconográficas ou instalações. Holl procura constituir as galerias com elementos neutros a fim de não disputar a atenção com as obras e instalações que serão expostas.

Os espaços de exposição possuem um formato próximo ao retangular, porém, a maioria das salas conta com uma de suas paredes perimetrais curva, o que quebra com a regularidade do espaço. Nas salas, foi trabalhado o contraste de cor entre cimento preto do piso e o branco das paredes e teto.

Todas as 25 salas de exposição possuem um tipo de iluminação natural diferente, com variação na posição das aberturas, seu formato, seu dimensionamento e incidência, podendo ser direta ou não (ver figuras 37, 38 e 39). Tal característica garante certa identidade para cada sala, apesar de todas fazerem parte de uma composição maior. No filme *The Body in the Space*, dirigido por Michael Blackwood, Holl compara a percepção em sequência de cada sala de exposição com uma composição musical, que tem como grande final a galeria de exposições temporárias, no último pavimento, mais ampla que qualquer outra das salas (ver figura 37).



Figura 37: Museu do Kiasma – Galeria de exposições temporárias

Fonte: <https://www.stevenholl.com/>



Figuras 38 e 39: Museu do Kiasma – Galeria de exposição

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/> e <https://www.floornature.com/>

3.3.6 Iluminação

A preocupação com a iluminação natural também ganha destaque no Hall de entrada do edifício (ver figura 21), onde uma “parede de gelo” ilumina todo o átrio central. As aberturas do projeto do museu do Kiasma foram pensadas de acordo com o particular modo de incidência solar de Helsinque, onde o sol não alcança grandes angulações, incidindo de maneira mais horizontal sobre o edifício. Tais aberturas (ver figuras 37, 38, 39) foram posicionadas de maneira a receber a luz solar ao longo de todo o dia, variando de acordo com a movimentação do sol, e permitindo aos visitantes a noção da passagem do tempo durante o dia, enquanto permanecem no museu.

Durante a noite, o museu funciona de maneira reversa. Torna-se um foco de luz, em uma região da cidade pouco iluminada. Holl trabalha com a materialidade e contraste de iluminação no período noturno por meio dos recortes nas fachadas do edifício, que geram saídas de luz, e destaques a determinados elementos do museu como caixas de escada, que no período noturno ficam em evidência devido a iluminação interna que recebem. A própria estátua equestre de Mannerheim é iluminada de maneira a projetar uma sombra sobre a fachada oeste do museu, recebendo maior visibilidade (ver figura 40).



Figura 40: Museu do Kiasma – Foto noturna

Fonte: <http://www.dreamideamachine.com/>

Conclusão

A arquitetura-arte é uma das expressões artísticas mais ricas que possuímos por poder ser explorada pelos diversos sentidos do corpo humano e por poder servir como elemento de reflexão existencial do homem, uma vez que por meio dela, este se instala no mundo, e humaniza, de alguma maneira, o tempo e o espaço.

Por meio das discussões trazidas neste texto, fica evidente a necessidade do desenvolvimento de arquiteturas que estejam voltadas ao humano, corpo-mente, assim como o desenvolvimento de um olhar crítico, filosófico, para que se consiga alcançar a fundo os significados que uma obra arquitetônica pode expressar por meio de uma análise ou releitura profunda.

Uma vez que o conviva consiga alcançar o potencial de apreensão de uma obra de arte arquitetônica, é possível, por meio desta, recriar-se, acessar conhecimentos sobre si e sobre o mundo, em uma análise subjetiva. Ao acessar a essência da obra arquitetônica, o homem adquire potencial de autotransformação e, se desenvolvido em larga escala, o potencial de transformação de toda uma sociedade.

Quanto mais consciente de si, do seu corpo-mente e do seu espaço, mais senso crítico se desenvolve em relação à qualidade de espaços arquitetônicos apreendidos e espaços com qualidade estética passam a ser mais requisitados e valorizados. O ciclo se fecha por meio da educação arquitetônica e espacial: se o homem passa a produzir espaços arquitetônicos com maior qualidade estética, mais espaços de qualidade existirão para tocar um novo contingente de pessoas que se tornam aptas e susceptíveis a sua transformação.

O homem transforma a arquitetura e a arquitetura transforma o homem quando é possível uma troca entre ambos, quando o homem consegue acessar de maneira profunda o significado que uma obra pode ter para ele e quando a essência da obra é alcançada por quem a percebe.

Neste trabalho buscamos explorar as aproximações entre arquitetura e fenomenologia, o que se deu de maneira satisfatória por meio da análise do discurso de Steven Holl e da análise do museu do Kiasma. Porém, este estudo se estabelece como um uma área mínima de exploração dentro do universo relacional arquitetura e fenomenologia. E, desta maneira, o trabalho revela a oportunidade de aberturas para o desenvolvimento de novas pesquisas e contribuições neste campo ainda tão pouco explorado.

Steven Holl buscou desenvolver seu projeto do museu do Kiasma baseando-se na fenomenologia de Merleau-Ponty, principalmente no desenvolvimento do conceito restrito do projeto, que dá nome ao museu. Porém, o arquiteto, baseado em nossa análise, conseguiu avançar em muito sobre sua própria proposta.

É possível perceber que o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty se concretiza na obra de Steven Holl não apenas em seu conceito restrito de kiasma, mas na celebração do corpo e da percepção de quem o apreende. O kiasma está na obra de Holl não por causa do entrelaçamento das geometrias que dão forma ao projeto, mas pelo entrelaçamento proporcionado entre usuário e obra durante a percepção da mesma.

Além do entrelaçamento presente entre obra e usuário, também é evidente a ancoragem entre obra e localidade. Seja por meio do tipo e formato de aberturas pensadas de acordo com a incidência solar na região, a altura e materialidade do prédio, as vistas, eixos e acessos do Museu, o Kiasma se instala em Helsinque respeitando e incorporando os condicionantes locais, mas de maneira que não seja uma reprodução do que já existe. O museu agrega valor à região.

A relação obra-usuário também é explorada de maneira genial por meio da paralaxe, quando Holl converte um passeio pelo museu em uma experiência de auto-percepção para o usuário, permitindo que a medida que os ambientes sejam explorados, também seja explorada a maneira com que se percebe, com diferentes iluminações, alturas, angulações, aberturas e fechamentos.

É por meio da preocupação com diferentes estímulos sensoriais do corpo que Holl se aproxima de Merleau-Ponty, mais do que no desenvolvimento de seus conceitos, como pode pensar o arquiteto. A obra do arquiteto permite uma apreensão individual por parte de cada visitante, mesmo que sua intensão possa ser a leitura do conceito criado por ele. Neste sentido a obra supera seu criador e torna-se independente, transmitindo significados independentes daqueles que lhe deram origem em sua concepção.

O museu do Kiasma é uma aula de fenomenologia no sentido de focar a percepção no perceber do edifício. O usuário é estimulado a explorar, a desvelar cada parte da obra que se vela por perspectivas curvas, paredes cegas altas e portas deslocadas de um eixo principal. O museu se concretiza como um objeto de investigação, que promove surpresas e diferentes sensações aos usuários à medida que exploram suas partes.

Holl diminui a velocidade de deslocamento dos caminhantes por meio do uso de rampas, aumentando o tempo que o levará para alcançar outro pavimento. Ao aumentar o tempo de duração de um trajeto que seria muito mais rápido se fosse em um plano

horizontal, Holl consegue manter o usuário por mais tempo dentro de um deslocamento condicionado. Apesar de os percursos no projeto serem pré-definidos, uma vez que fazem parte de um ambiente planejado, contribuem de uma maneira positiva na exploração dos visitantes, os direcionando para uma caminho de exploração.

Steven Holl mostra domínio no controle do tempo e dos percursos que se apresentam no projeto, que apesar da presença dos pontos de deflexão, orientam o usuário em um caminho de descobertas, sobre as formas do edifício, as exposições que ali se apresentam e a consciência do próprio corpo. Holl trabalha perspectivas fora do plano horizontal, que elevam seu usuário a medida que explora as galerias do museu. É possível relacionar o circuito de apreensão do museu com uma jornada, que na perspectiva fenomenológica permite a elevação do usuário pelo ganho do conhecimento por meio da percepção que este explora a cada nível, neste caso, a cada pavimento.

O espaço do museu torna-se habitável, “(...) torna-se o principal meio pelo qual o corpo é entendido, como um espaço de movimento e orientação, medição e localização, familiaridade e identidade.”¹¹⁵ (DRAKE, 2005, p. 56). À medida que o usuário conhece o edifício, o percebe, tem a capacidade de estabelecer associações com suas experiências particulares e incorporar o edifício. Desta maneira, consegue estabelecer com ele uma identificação e se transformar. A reversibilidade e o quiasma de Merleau-Ponty se apresentam em uma apreensão profunda da obra, quando obra e conviva se conectam de tal maneira que um participa da construção do outro.

O museu do Kiasma instala seu visitante no mundo, chama atenção para seu corpo, sua existencialidade, para o tempo e para um lugar definido. Uma consciência corporal e existencial é explorada e, assim, a arquitetura torna-se fenômeno. Apesar do desenvolvimento do Museu do Kiasma ter sido baseado em um conceito definido, a obra de Steven Holl não condiciona a percepção do usuário de uma maneira engessada.

A obra de Steven Holl existe sem seu conceito, e por mais que o arquiteto a limite em seu discurso, como vimos em 3.1, a obra de Holl tem autonomia e transcende sua própria existência, não se define pelo conceito criado pelo arquiteto. O Museu do Kiasma de Steven Holl torna-se maior do que a ideia que lhe deu origem.

Neste cenário, Steven Holl contribui para o desenvolvimento de arquiteturas significativas, que buscam o resgate da relação homem e mundo, reforçando sua existência e inspirando o homem por meio da arte arquitetônica. Holl busca se aproximar

¹¹⁵ Tradução livre para: “*Habitable space becomes the primary means by which the body is understood, as a space of movement and orientation, measurement and location, and familiarity and identity.*”

da essência do humano por meio da arquitetura, construindo sua arquitetura como arte, dotada de significados e com capacidade de comunicação com seus usuários.

Referências Bibliográficas

ALVES, Rui Manuel Reis. *O sensível e o inteligível: o projecto e arquitectura: o caso de Steven Holl*. 2009. Tese de Doutorado – Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2009.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução: Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma tese da poesia*. Tradução: Marcos Santarrita. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BRANDÃO, Carlos. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CAMINHA, Iraquitán. Paisagem e pintura: arte e visibilidade em Merleau-Ponty. In: VALVERDE, M. (org.). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008.

CARMAN, Taylor. The Body in Husserl and Merleau-Ponty. *Philosophical Topics*, v. 27, n. 2, 1999.

CERBONE, David. *Fenomenologia*. Tradução: Caesar Souza. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHING, Francis D. K. *Dicionário visual de arquitetura*. Tradução Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889: Uma história mundial*. Tradução: Donaldson Garschagen. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

COUTINHO, Luciano. *Educação arquitetônica da humanidade*. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021.

DEWEY, John. *Art as experience*. New York: Perigee Books, 1934.

DRAKE, Scott. The “Chiasm” and the Experience of Space: Steven Holl’s Museum of Contemporary Art, Helsinki. *Journal of Architectural Education (1984-)*, v. 59, n. 2, p. 53–59, 2005.

- FALABRETTI, Ericson. Estrutura e ontologia na obra de Merleau-Ponty. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 25, n. 37, p. 305–341, Mai 2013.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- FRAGATA, Júlio. A filosofia de Merleau-Ponty. *Revista Portuguesa de Filosofia*, v. Tomo XIX, n. Fasc. 2, p. 113–141, Jun 1963.
- FRAMPTON, Kenneth. EL croquis - Steven Holl (1986-1996). *The work of Steven Holl: a retrospective prospect 1980/1996*, n. 78, p. 33–40, 1996a.
- _____. *Modern Architecture: a critical history*. London: Thames and Hudson, 1996b.
- FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. *Natureza humana*, v. 7, n. 1, p. 59–93, Jun 2005.
- GOROVITZ, Matheus. *Os riscos do projeto: contribuição à análise do juízo estético na arquitetura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- GRAVES, Michael. Argumentos em favor da Arquitetura Figurativa. In: NESBITT, K. (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- HALE, Jonathan. *Merleau-Ponty for Architects*. London: Routledge, 2017.
- HEGEL, Georg. *Cursos de Estética. Volume III*. Tradução: Marco Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.
- HOLL, Steven. Questions os perception: Phenomenology of architecture. Jul 1994.
- _____. *Anchoring*. New York: Princeton Architectural Press, 1996a.
- _____. EL croquis - Steven Holl (1986-1996). *A Conversation with Steven Holl*, n. 78, p. 6–31, 1996b.
- _____. *Intertwining*. New York: Princeton Architectural Press, 1996c.
- _____. EL croquis - Steven Holl (1996-1999). *Helsinki Museum of Contemporary Art*, n. 93, p. 50–85, 1999.
- _____. *Parallax*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- _____. The Crisscrossing. *Chiasmi International*, v. 9, p. 21–24, 2007.
- _____. *Urbanisms: Working with Doubt*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.
- _____. Idea and Phenomena. In: MINDRUP, M. (Org.). *The material imagination: Reveries on architecture and matter*. Surrey: Ashgate Publishing, 2015.
- HUSSERL, Edmund. *A crise da humanidade européia e a filosofia*. Tradução Urbano Zilles. 3. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008a.

- _____. *A ideia da fenomenologia*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008b.
- HUSSERLIANA. *Materialien 4. Natur und Geist. Vorlesung Sommersemester 1919* (Materiais 4. Natureza e Espírito. Preleção do semestre de verão de 1919). Org. Elisabeth Schuhmann. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002.
- JOHNSON, Mark. The Embodied Meaning of Architecture. In: PALLASMAA, J.; ROBINSON, S. (org.). *Mind in Architecture: Neuroscience, Embodiment, and the Future of Design*. Cambridge: MIT press, 2015.
- KIPNIS, Jeffrey. EL croquis - Steven Holl (1996-1999). *A Conversation with Steven Holl*, n. 93, p. 6–17, 1999.
- LIMA, Antonio Balbino Marçal. *Ensaio sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty*. [S.l.]: Editus, 2014. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/pcd44>>. Acesso em: 15 fev 2021.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980. p. 49.
- MARTIN, Wayne M. Descartes e a tradição fenomenológica. In: BROUGHTON, J.; CARRIERO, J. (org.). *Descartes*. Tradução: Ethel Rocha; Lia Levy. Porto Alegre: Penso, 2011. p. 479–494.
- MCCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani. *Understanding Architecture*. New York: Phaidon Press Limited, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. França: Gallimard, 1964a.
- _____. *O visível e o invisível*. Tradução José Gianotti; Armando D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1964b.
- _____. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução: Carlos A. R. de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O olho e o espírito seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Tradução: Paulo Neves; Maria Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- _____. The Film and the New Psychology. In: KUL-WANT, C. (Org.). *Philosophers on Film from Bergson to Badiou*. New York: Columbia University Press, 2019.
- MISSAGGIA, Juliana. O conceito husserliano do corpo: sua dualidade e função nas experiências perceptivas. *Problemata - Revista Internacional de Filosofia*, v. 8, n. 3, p. 196–208, Dez 2017.
- _____, Juliana. A intersubjetividade no pensamento husserliano tardio: a experiência de empatia e a comunidade de mônadas. *Philosophos*, v. 24, n.1, p.229-269, Jan./Jun. 2019.
- MONTAGU, Ashley. *Touching: the human significance of the skin*. New York: Harper & Row, 1986.

MOURA, Ingrid Feitosa. *A Luz sobre as Formas: corpo e experiência na arquitetura de Steven Holl*. 2017. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia Da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. *Estudos de Psicologia (Natal)*, v. 13, p. 141–148, Ago 2008.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in Architecture*. Cambridge: MIT press, 1963.

_____. *Existence, Space and Architecture*. New York: Praeger Publishers, 1971.

_____. *Arquitectura Occidental*. Barcelona: Gustavo Gili SA, 1999.

OTERO-PAILOS, Jorge. *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

PALLASMAA, Juhani. An architecture of seven senses. *Questions of perception*. Washington: Architecture and Urbanism, 1994.

_____. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

_____. Body, Mind and Imagination: The mental essence of architecture. In: PALLASMAA, J.; ROBINSON, S. (org.). *Mind in Architecture: neuroscience, embodiment, and the Future of Design*. Cambridge: MIT press, 2015.

_____. A Arquitetura como Experiência: a fusão entre o mundo e a identidade pessoal. Tradução: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2018a.

_____. Aprender e Desaprender: a perspectiva mental na arquitetura e na educação. *Essências*. Tradução: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2018b.

_____. Espaço, Lugar, Memória e Imaginação: A dimensão temporal do espaço existencial. *Essências*. Tradução: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2018c.

_____. Matéria, Tátilidade e Tempo: imaginação material e alinguagem da matéria. *Essências*. Tradução: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2018d.

PARMÊNIDES. *Da Natureza*. Tradução José Trindade Santos. Brasília: Thesaurus, 2000.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. The Renovation on the Body: John Hejduk & the cultural relevance of theoretical projects. *AA files*, n. 13, p. 26–29, 1986.

_____. EL croquis - Steven Holl (1996-1999). *The Architecture of Steven Holl: In Search of Poetry of Specifics*, n. 93, p. 18–28, 1999.

PETIT, Emmanuel; HOLL, Steven. The Architectural Review. *Interview: Steven Holl*, v. 1393, n. 233, p.20-21, 2013.

PLATÃO. *Hípias Maior*. In: Diálogos. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universidade Federal do Pará, 1980.

_____. *A República*. Tradução e notas: Pereira M. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

PULS, Maurício Mattos. *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.

RASMUSSEN, Steen Eiler. *Experiencing Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1962.

ROGERS, Ernesto. The Phenomenology of European Architecture. *A New Europe*, v. 93, n. 1, p. 358–372, 1964.

SANTOS, Renato. Do corpo à carne: Merleau-Ponty e a radicalização do sensível. *PERI*, v. 09, n. 02, p. 69–80, 2017.

SOUZA, Klédson; SOUZA, José Francisco. Corpo-próprio: de corpo objeto à corpo-sujeito em Merleau-Ponty. *Problemata - Revista Internacional de Filosofia*, v. 8, n. 2, 2017.

TONONI, Giulio; EDELMAN, Gerald. *A Universe of Consciousness*. New York: Basic Books, 2000.

WREDE, Stuart. Emilio Ambasz, Steven Holl: Architecture. *MoMA*, n. 50, p. 6–7, 1989.

ZAHAVI, Dan. *A fenomenologia de Husserl*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015.

ZILLES, Urbano. A fenomenologia Husserliana como método radical. *A crise da humanidade europeia e a filosofia*. 3. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

Dicionário online:

AUTÓCTONE. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/autoctone/>>. Acesso em: 20/03/2022.

JUNCO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/junco/>> Acesso em: 03/02/2022.

MACARTHISMO. In: Dicionário Oxford Languages, 2022. Disponível em: <<https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>> Acesso em: 09/12/2021.

Filme:

THE BODY IN SPACE. Direção de Michael Blackwood. United States: Michael Blackwood productions, 1999. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1813633/>> Acesso em: 21/11/2022.

Sites:

ARCHITECTURE. Kiasma, Finnish National Gallery, 2022. Disponível em: <<https://kiasma.fi/en/architecture/>> Acesso em: 08/03/2022.

ARCHITECTURE: STEVEN HOLL – Spaces Like Music. Dream idea machine, 2022. Disponível em <http://www.dreamideamachine.com/?p=66069>> Acesso em 15/03/2022.

ARQUITETURA VERNACULAR. Ugreen, 2022. Disponível em: <<https://www.ugreen.com.br/arquitetura-vernacular/>> Acesso em 07/02/2022.

BIANCHINI, Ricardo. AN OPEN ART COMPETITION FOR THE KIASMA MUSEUM SITE IN HELSINKI. Inexhibit, 2016. Disponível em: <<https://www.inexhibit.com/marker/open-art-competition-kiasma-museum-site-helsinki/>> Acesso em 15/03/2022.

CLÁSSICOS DA ARQUITETURA: Museu de Arte Contemporânea Kiasma. Archdaily, 2022. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/868850/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-contemporanea-kiasma-stein-holl-architects>> Acesso em 15/03/2022.

KIASMA MUSEUM, Helsinki designed by Steven Holl reopens. Floornature, architecture & surfaces, 2015. Disponível em: <<https://www.floornature.com/blog/kiasma-museum-helsinki-designed-by-steven-holl-reopens-10447/>> Acesso em 15/03/2022.

KIASMA MUSEUM. Steven Holl Architects, 2022. Disponível em: <<https://www.stevenholl.com/project/kiasma-museum/>> Acesso em: 09/03/2022.

MODELLINO ONE HALF HOUSE. Archilovers, 2009. Disponível em: <<https://www.archilovers.com/projects/142446/modellino-one-half-house.html>> Acesso em 20/03/2022.

STEVEN HOLL: museo Kiasma, Helsinki. Mi Moleskine Arquitetónico, 2010. Disponível em: <<http://moleskinearquitetonico.blogspot.com/2010/08/steven-holl-museo-kiasma-helsinki.html>> Acesso em 15/03/2022.

STEVEN HOLL ARCHITECTS KIASMA MUSEUM. Divisare, 2015. Disponível em: <<https://divisare.com/projects/300052-steven-holl-architects-alessandro-guida-kiasma-museum>> Acesso em 25/03/2022.

PARQUE INDÍGENA NO XINGU. Wikipedia, 2022. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Parque_Ind%C3%ADgena_do_Xingu.jpg> Acesso em 07/02/2022.

WALL HOUSE. Flickr, 2019. Disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/arnout-fonck/49207099603>> Acesso em 20/03/2022.

KIASMA, Flickr, 2008. Disponível em < <https://www.flickr.com/photos/colobigbow/2965292780>> Acesso em 02/06/2022

XINGU. Ugreen, 2022. Disponível em <<https://www.ugreen.com.br/wp-content/uploads/2017/10/Xingu.jpg>> Acesso em 04/02/2022.