



REVISÃO DA PERCEPÇÃO DA ARQUITETURA EM BRUNO ZEVI, CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ E ATRAVÉS DE HEIDEGGER ATÉ A POSSIBILIDADE FENOMENOLÓGICA DE MERLEAU-PONTY

Katja Plotz Fróis

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo fazer a revisão das principais teorias, de tendência fenomenológica, da arquitetura, desde o advento do pensamento desta arte em termos espaciais por Bruno Zevi, até a herança do pensamento de Martin Heidegger, manifesta na obra de Norberg-Schulz, e o possível desdobramento da abordagem deste autor através da postura analítica de Merleau-Ponty. Os autores abordados trataram da percepção da arquitetura ao longo do processo de construção da definição deste termo, que culminou com a obra de Merleau-Ponty, onde percepção passa a ter conceito de caráter fenomenológico/hermenêutico. O fato de Merleau-Ponty não ter proposto uma fenomenologia da arquitetura, não impede que seus conceitos e sua postura fenomenológica sejam adotados para a investigação da questão sobre a mútua necessidade entre arquitetura e filosofia: é justamente a contínua abertura de questionamento de uma à outra que reforça esta necessidade, como se busca mostrar aqui.

Palavras-chave: Arquitetura; Filosofia; Percepção; Espaço; Fenomenologia; Hermenêutica.

ABSTRACT

This research aims to make revision of the main architecture's theories, in phenomenological tendency, since the arisement of the thought of this art in spatial terms by Bruno Zevi, up to inheritance of the thought of Martin Heidegger, manifested in the work of Norberg-Schulz, and the possible development from the ideas of this author, Heidegger, through the analytic position of Merleau-Ponty. The analysed authors tried to perform the idea of the architecture's perception together with the construction of this term's definition, that culminated with the work of Merleau-Ponty, where perception became to be understood in terms of phenomenological/hermeneutic's character. The fact of Merleau-Ponty did not propose an architecture's phenomenology does not impede that his concepts and his phenomenological thinking are adopted for the inquiry from the question about the mutual need between architecture and philosophy: is just the continuous opening of querings from one to the other what reinforces this need, as seeked to show here.

Keywords: Architecture; Philosophy; Perception; Space; Phenomenology; Hermeneutics.

REVISÃO DA PERCEPÇÃO DA ARQUITETURA EM BRUNO ZEVI, CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ E ATRAVÉS DE HEIDEGGER ATÉ A POSSIBILIDADE FENOMENOLÓGICA DE MERLEAU-PONTY

1. INTRODUÇÃO

Este estudo tem por objetivo fazer a revisão das principais teorias onde foi evidenciada a percepção da arquitetura como percepção espacial. O conceito de percepção pretendido será aquele proposto por Merleau-Ponty (1908-1961):

Pois uma coisa percebida, se fosse composta de sensações e de recordações, só seria determinada pelo auxílio das recordações, ela nada teria então em si mesma que pudesse limitar-lhes a invasão, ela não teria este halo de "movido" que sempre tem, ..., ela seria inapreensível, fugidia, e sempre beirando a ilusão. A ilusão a fortiori nunca poderia oferecer o aspecto firme e definitivo que uma coisa termina por assumir, já que ele faltaria à própria percepção, logo ela não nos enganaria. Se enfim se admite que as recordações não se projetam por si mesmas nas sensações, e que a consciência as confronta com o dado presente para reter apenas aqueles que se harmonizam com ele, então reconhece-se um texto originário que traz em si seu sentido e o opõe àquele das recordações: este texto é a própria percepção. (MERLEAU-PONTY, 1999: 46).

O conceito está inserido no contexto do pensamento fenomenológico, como foi desenvolvido por aquele filósofo, a partir de uma "filosofia de rigor", criada por Edmund Husserl (1859-1938). Esta filosofia, a fenomenologia, tem por objetivo a descrição pura da realidade, o retorno ou resgate do objeto em si, sem se desviar do verdadeiro dado. Surge no início do século XX, em meio a polêmicas sociais, econômicas e políticas que caracterizaram o advento do modernismo.

As quatro primeiras décadas do século XX significaram, em termos históricos, a necessária quarentena imposta pelo quadro deflagrado na Revolução Industrial, em construção desde a secularização observada no Renascimento: não seria a quarentena de repouso e assimilação mas, ao contrário, representa o período de questionamento e crise que viria marcar, em termos filosóficos, os pensamentos de Husserl, Heidegger, Buber, Sartre e Ponty que, por sua vez, são o desenrolar da trama que começa antes mesmo de Descartes e passa por Hegel e Nietzsche, além de

abranger o pensamento político-filosófico de Marx. No final do século XIX, assiste-se, quase paralelamente ao processo de industrialização do ocidente, à fundação das primeiras teorias já consideradas da psicologia, ainda sob forma experimental, sob o nome, então oficial, de fisiologia. No campo das artes plásticas, ver-se-á a proliferação, até então sem antecedentes, da pluralidade estilística que constituirá a vanguarda. Direções artísticas tão dispersas e, ao mesmo tempo, tão próximas em sua inquirição, como o cubismo e o fauvismo, praticamente se sobrepõem no tempo. Sobre a arquitetura moderna será Norberg-Schulz que dirá:

Apesar de toda confusão, parece haver um ponto de acordo: a situação é impossível. Quem defenderia o caos da cidade moderna, a destruição da paisagem mediante edifícios sem caráter, ou a disparidade nas opiniões conflitivas sobre os problemas básicos da arquitetura? (NORBERG-SCHULZ, 1979: 14).

Segundo Norberg-Schulz, o que se apresenta é a falta de alternativa aos preceitos colocados pelo modernismo, na busca de direção em que se empenha o homem moderno. Neste sentido, todo o mais, além do modernismo, é considerado mero experimentalismo infrutífero, e o próprio movimento moderno nas artes plásticas e na arquitetura- é questionado com relação à sua validade. Somada a esta crise da arquitetura, que é uma face da crise do homem moderno, acrescenta-se o problema social da escassez de moradia. Este problema evidencia a necessidade de alternativas que, antes mesmo de se oferecerem como arte, têm que se oferecer como solução a um problema imediato.

Dentro do modernismo, contudo, se verificará, também, a existência de pluralidades na busca de soluções e alternativas, como as que apontam Frampton, Tafuri e outros historiadores, engajados em constante processo de revisão historiográfica do modernismo, conforme citado por Montaner (MONTANER, 1995: 12). Esta pluralidade espelha, como o quadro geral da sociedade moderna, o contexto caótico do mundo, ainda sem bases, após o choque da intensiva industrialização. Este homem, moderno, estará em busca de referências e sua necessidade é tão premente que abre campo à experimentação proposta pela teoria psicanalítica -busca do referencial do sujeito- e da ampliação quase infinita do campo da física, proposta pela relatividade -busca do referencial, ou constatação da ausência de sua possibilidade, no universo. Como nas demais áreas do conhecimento, na arquitetura anseia-se, também, pelo grande projeto.

É neste quadro de incertezas e busca tateante que se configurarão, segundo Norberg-Schulz (NORBERG-SCHULZ, 1979: 62-65), as bases para uma nova teoria da arquitetura. Ao homem moderno não cabe mais o olhar contemplativo ingênuo, destituído da necessária comunhão com o objeto de análise, nem a catalogação sistemática, destituída da experiência daquele. O objeto arquitetônico não mais será abordado como objeto isolado em si, autônomo em relação aos contextos nos quais é engendrado e àqueles que abre, mas como fenômeno que se apresenta inserido no mundo. Dentro desta concepção, de objeto arquitetônico como fenômeno, se dará a construção contínua do conceito de espaço; conceito que será revisado e transformado à medida que mudam as próprias posturas filosóficas do homem frente à sua posição no mundo.

Será no primeiro ano do século XX que Riegl (NORBERG-SCHULZ, 1979: p. 62) apresentará suas categorias - tátil e ótica - como as bases para uma teoria perceptiva da arquitetura. Atuará próximo da linha de Wölfflin, na distinção categórica que este faz

entre a arte pictórica renascentista e a barroca. A teoria de Riegl, no entanto, ainda se baseia em uma percepção de foco fixo, que não condiz com a idéia de espaço arquitetônico apreensível pela percepção: as sensações óticas e táteis formam apenas um conjunto de sensações parciais. A idéia de arquitetura como obra de espaço se tornará mais clara em Schmarsow, que defende a idéia de "*história da arquitetura como história das diversas "concepções do espaço"*" (NORBERG-SCHULZ, 1979: 62).

Outros teóricos da arquitetura, citados por Norberg-Schulz, apresentarão colaborações significativas na construção de uma teoria coerente e abrangente: Paul Frankl, em obra datada de 1938, descreve quantitativamente a forma de organização das totalidades arquitetônicas em termos de relações espaciais, na mesma linha empreendida por A. E. Brickmann, em 1908, tratando de espaço, massa e superfície no corpo arquitetônico e no urbano. Dagobert Frey, obras de 1929 e 1949, assinalará a importância da consideração das formas inseridas em uma posição dentro de um sistema. Hans Sedlmayer, 1939, dará o salto qualitativo em direção de uma teoria sistemática que abrangesse as proposições da psicologia da Gestalt, da teoria da informação e da teoria de sistemas, intentando construir um sistema plurifocal de análise, obedecendo à máxima da psicologia da Gestalt, que subordina, inextricavelmente, as partes ao todo.

Ao longo de seu levantamento histórico da percepção da arquitetura, Norberg-Schulz procura estabelecer bases para sua própria teoria, de início fortemente embasada na psicologia da Gestalt. Com este intento, inicialmente julga e condena a possibilidade de utilização da fenomenologia como abordagem analítica da arquitetura e não leva em conta o trabalho desenvolvido por Bruno Zevi, exatamente o primeiro teórico a considerar a arquitetura como a arte do espaço, tratando este como essência daquela. Com esta abordagem unívoca, Zevi será condenado por sua postura subjetiva, ao conferir ao Partenon grego o pódio de monumento, mas não de arquitetura. Ainda assim, a contribuição de Zevi é inegável: ver a arquitetura como espaço submete-nos a todos os elementos deste, sob a forma que a arquitetura lhe desvela. Zevi atribui à arquitetura, talvez sem se dar conta do que faz, papel de desveladora da essência do espaço, elemento do mundo. Este papel cabe às formas da arte.

O presente estudo, portanto, buscará mostrar o encadeamento que se dá entre as teorias de Zevi e as diversas e sucessivas de Norberg-Schulz, detendo-se nos enfoques psicológico, semiótico e, finalmente, fenomenológico deste autor, para chegar aos conceitos de espaço e de percepção de Merleau-Ponty e à possibilidade de aplicação destes conceitos à arquitetura. Visa-se, neste diálogo entre arquitetura e filosofia, responder à questão: por que a arquitetura precisa da filosofia e a filosofia precisa da arquitetura? A questão já foi colocada e respondida por Carlos Antônio Leite Brandão (BRANDÃO, 1999: 113-114), mas este diálogo não se encerra; antes, fica estabelecido o círculo permanente entre a obra, sua percepção, as questões que suscita, o sentido, seu desvelamento e os novos olhares que dela e daí surgirão.

O método utilizado para tal intento será o de utilização de um único objeto arquitetônico, o Pantheon Romano, como objeto ao qual se dirigirá o foco de cada uma das teorias analisadas. Pretende-se, com este recurso, evitar que se perca de vista o objeto central do presente estudo: a arquitetura apresentada, aqui, submetida à suas teorias. A escolha deste método (objeto sincrônico, visão diacrônica; significando que o objeto será movido no tempo analítico, enquanto a visão ou compreensão do mesmo se dará dentro do contexto temporal da teoria utilizada como referência) se justifica pela intenção de demonstrar a mudança na percepção da arquitetura e não a mudança da arquitetura em função do surgimento de novas teorias da percepção.

O Pantheon Romano

O Pantheon é o templo romano dedicado a todos os deuses (do grego *pan* -todos- *theion* -deuses-, transposto ao latim *pantheon*), erigido por Adriano, entre 118-128 d.C. Consta de duas partes conectadas: a mais frontal, composta de pórtico de colunas, remete ao templo originalmente construído por Agripa (27 a . C.) sob o governo de Augusto. O primeiro volume não difere, formalmente, de outros templos romanos. Era dedicado aos deuses Júpiter, Juno e Minerva. A este primeiro volume foi adicionado, sob o governo de Adriano, o volume correspondente à rotunda, coberto por cúpula semi-esférica aberta. Fazendo conexão entre os dois volumes, há um terceiro, responsável pela unidade volumétrica da edificação.

2. A NOÇÃO DE ARQUITETURA COMO ARTE DO ESPAÇO, EM BRUNO ZEVI

Bruno Zevi (1918-), arquiteto italiano pertencente à segunda geração de arquitetos modernistas, iniciou suas atividades em 1941, após concluir estudos na Harvard University, então sob direção de Walter Gropius (1883-1969). Sua obra teórica será iniciada em 1945, devido à preocupação com a necessidade de consolidação da consciência estética como parâmetro de juízo, no conturbado período do pós-guerra, e como necessária postura para avaliação das tendências que oscilavam entre o racionalismo e o anti-racionalismo, desde o início do movimento moderno. Sua obra marcante, contudo, será aquela em que propõe uma nova teoria da arquitetura a partir da análise desta como a arte do espaço.

Em *Saber ver la arquitectura*, o primeiro cuidado de Zevi é nos alertar contra o perigo de se tomar a arquitetura por arte plástica, confundindo -se -lhes o juízo (ZEVI, 1951: 5-11), clamando pela consideração da arquitetura como arte dotada de "*arquitetonicidade*". Ao fazê-lo, reconhece o brilhantismo de Giedeon, que estabelece o método dialético, entre artes plásticas e arquitetura, de análise desta última. Apesar de ser inegável a influência de Giedeon na obra de Zevi, este autor nega a validade desta análise dialética, a despeito do brilhantismo de Giedeon.

Siegfried Giedeon não se detém na concepção de arquitetura como arte do espaço, tal como faz Zevi; sua análise vai mais além, em outra direção. Não há, em Giedeon, intenção expressa de elaborar uma teoria arquitetônica; antes, o autor busca fazer de sua história da arquitetura uma análise histórica que permita ao objeto ser permeado por suas significações contextuais. Nos dizeres do próprio autor,

Patrimônio comum é a concepção espacial que corresponde à estrutura do sentimento da época como também à sua atitude espiritual. A forma particular destacada não é o elemento que resume em si a arquitetura atual, mas o é a visão total dos objetos no espaço: a concepção espacial. Isto é válido para todas as épocas criadoras, inclusive para nosso tempo. (GIEDEON, 1982: XIV).

E, ao mesmo tempo, não nega à arquitetura sua independência:

Uma arquitetura pode dever sua existência a muitas razões externas mas, desde o momento em que aparece, constitui um organismo autônomo, com suas características próprias e sua vida ininterrupta. Seu valor não pode ser estabelecido em termos sociológicos ou econômicos, que servem para nos explicar sua origem, e sua influência pode continuar depois de se terem transformado, ou desaparecido, as circunstâncias que a originou. A arquitetura pode irradiar mais além do período que a originou, mais além da classe social que lhe deu existência, mais além do período a que pertence. (GIEDEON, 1982: 22).

Neste sentido, Giedeon pode ser considerado referência tanto de Bruno Zevi, como de Norberg-Schulz, mesmo frente à diferente abordagem da arquitetura que cada um deles escolhe.

Quando usa a palavra "*arquitetonicidade*", Zevi está, na verdade, buscando, além dos parâmetros comuns às demais formas artísticas, aquele que representa a essência da arquitetura. É um conceito diverso de tridimensionalidade, característico da escultura e da arquitetura, conforme mostrado por Giedeon, ou de espacialidade, uma vez que esta não é exclusividade da arquitetura, nem do urbanismo, mas característico de qualquer tipo de espaço, mesmo o não tocado pela mão do homem, como veremos em Norberg-Schulz.

Zevi se distingue dos demais teóricos por assumir que o espaço é o "*protagonista da arquitetura*". A *arquitetonicidade* se deve, então, neste caso, ao caráter perceptivo espacial deflagrado pela obra *arquitetônica*, sendo que "*o espaço -a essência da arquitetura- transcende os limites da quarta dimensão*" (ZIVI, 1951: p. 18). À percepção do volume *arquitetônico*, de sua configuração no espaço, é imprescindível o desenvolver-se no tempo: os problemas da representação da arquitetura - desenhos, fotos, maquetes - são salientados pelo autor principalmente em função de determinarem um foco fixo, empobrecido ou relativizado, do objeto real. Cabe salientar que mesmo as representações filmicas e computacionais não estão destituídas de problemas: no primeiro caso, trata-se de um foco estabelecido *a priori*, no segundo, trata-se de uma simulação e, nos dois casos, não se percebe o espaço, mas a imagem dele. A arquitetura existe além da possibilidade de sua representação, e as formas de representação nada mais são do que uma sistematização dos modos de mostrar a arquitetura, quando esta é inacessível temporal ou espacialmente. O projeto - plantas, fachadas, cortes, perspectivas, maquetes, simulação por computador - é a antevisão da arquitetura que se consubstanciará no tempo futuro, e o registro filmico da arquitetura, nada mais do que a possível aproximação daquilo que está distante. O espaço, contudo, só é perceptível em si e, se a arquitetura é a arte do espaço,

A definição mais precisa que se pode dar, hoje, de arquitetura, é aquela que tem em conta o espaço interior. A arquitetura bela será a arquitetura que tem um espaço interno que nos atrai, nos eleva, nos subjuga espiritualmente. A arquitetura feia será aquela que tem um espaço interno que nos incomoda e nos repele. (ZIVI, 1951: 19).

É importante salientar, neste ponto, que Zevi não desconsidera o exterior do objeto *arquitetônico*; ele o coloca na categoria de elemento urbanístico, isto é, o

espaço externo da edificação não é um dado da percepção do ambiente arquitetônico, mas do ambiente urbano.

Dar ao espaço o *status* de essência da arquitetura, por outro lado, não torna esta essência na totalidade da arquitetura: os 'valores acessórios' são aquilo que Zevi inclui na categoria dos elementos necessários à configuração da obra: elementos decorativos, materiais, iluminação. A arquitetura, segundo Zevi, abarca tudo, mas sua essência é o espaço, perceptível pelos sentidos, ao longo do tempo.

Ao se conceituar, desta forma, arquitetura como arte do espaço, o que se faz é desvelar-lhe uma essência, no sentido que é buscado pela fenomenologia: percebendo o espaço arquitetônico, nos moldes que nos apresenta Bruno Zevi, o que se mostra a nós, fruidores desta arquitetura, é este espaço no qual podemos adentrar e que se conforma em nossa percepção como algo além de matéria e forma, como algo que acolhe ou repele -por que a arquitetura não tem, necessariamente, que ser acolhedora- como a arte da arquitetura, ou segundo Zevi, como aquilo que transcende as quatro dimensões.

O Pantheon, tradução do espaço romano

A arquitetura grega não é arquitetura. Mais exatamente, "*o Partenon é uma obra não-arquitetônica*" (ZEVI, 1951: 46). Com esta afirmação, Zevi elimina toda e qualquer possibilidade de ataque à sua teoria do espaço interno, apesar de abrir campo à crítica, justa, à subjetividade de seus parâmetros. Partindo, não obstante, desta assertiva, veremos que a verdadeira arquitetura, em Zevi, só se dará a conhecer a partir do período histórico da antiga Roma.

O caráter que, em primeira instância, distingue a arquitetura, ou arte edificatória, grega da romana é a pluriformidade do programa construtivo; na arquitetura romana se observarão os edifícios monumentais, construídos, muitos, com a tecnologia específica de arcos e abóbadas, que permitia a redução dos elementos de sustentação ou a ampliação dos vãos dos volumes edificados e, ainda, a utilização de técnicas diversas em uma mesma obra. Muitos espaços arquitetônicos romanos, diversamente da arte edificada grega, serão dotados de cúpulas, como ocorre no Pantheon. Contudo, existem outras diferenças entre estas duas arquiteturas, além do interior abobadado. Zevi baseia sua análise da arquitetura romana, tomando por base as referências gregas. A intenção principal é mostrar como ocorre, com os romanos, a fundação do espaço interno. Então, além desta diferença marcante, do uso de arcos e abóbadas, o autor sinaliza a transposição das colunas, que entre os gregos era elemento externo, definidor da estrutura e da imagem fática da edificação, para o interior. No caso do Pantheon observa-se a presença do que podemos chamar de sincretismo arquitetônico: a primeira parte construída, o pórtico, devedora dos templos gregos, apresenta colonata externa. A segunda parte, anexada cerca de cento e trinta anos depois, ilustra o modelo do espaço arquitetônico especificamente romano. Sua ênfase é interna; as colunas são internas. O fato de assimilar duas morfologias - grega e romana - em um mesmo edifício, revela, ainda, no Pantheon, o caráter arquitetônico de um povo conquistador que assimilou influências de seus domínios: a cúpula, o arco e a abóbada não são invenções romanas. Foram, no entanto, utilizados para a elaboração deste tipo de espaço específico. Segundo Zevi,

o caráter fundamental do espaço romano é estar pensado estaticamente. Nos interiores de planta circular e retangular, imperam a simetria, a autonomia absoluta com respeito aos interiores contíguos, suportada pela espessa alvenaria que os separa, e uma grandiosidade duplamente axial, de escala inumana e monumental, substancialmente satisfeita em si mesma e independente do observador. (ZEVI, 1951: 49).

Este caráter é evidente no Pantheon: a conformação circular e a centralidade tri-axial enfatizada pela presença da abertura no centro da cúpula, induzem o observador ao foco central da edificação. Esta indução independe, segundo Zevi, do observador. Percebe-se o espaço, em sua totalidade, em uma única visada: a obra se impõe ao observador. O edifício oficial romano representa afirmação da autoridade; não se adapta à escala humana, porque não lhe cabe esta adaptação. O espaço arquitetônico romano é o espaço da autoridade, do povo conquistador, do possuidor: é estático e monumental, sincrético, eclético e autônomo em sua presentificação, cenográfico. É um marco de domínio.

O espaço arquitetônico

A análise do espaço arquitetônico romano, de Zevi, abre a série analítica que compõe sua teoria: é uma série por partir, sempre, das referências cronologicamente anteriores, para estabelecer o critério de transformação do espaço ao longo da história - o que não representa, conforme o próprio autor, qualquer atitude positivista. Os principais aspectos salientados por Zevi, nesta transformação em série, são: a dinamização da percepção espacial, dada em progressão linear, observada na arquitetura paleocristã; a dilatação do espaço, ou desmaterialização das paredes, e a aceleração direcional, observada na arquitetura bizantina; a unidade espacial associada ao movimento necessário à percepção, na arquitetura românica; o aperfeiçoamento do esqueleto estrutural, a escala inumana, a continuidade entre exterior e interior, no gótico. A arquitetura renascentista retomará a escala humana: a referência torna a ser o homem, como acontecia no templo grego. Muda o homem: ele agora é o gênio criador, e seus espaços são de unidade e ordem de cunho antropocêntrico. O barroco significará "*liberação espacial*": "*liberação mental das normas dos tratadistas, das convenções, da geometria elementar e do todo estático, é também liberação da simetria e da antítese entre espaço interno e externo*" (ZEVI, 1951: 75). No espaço do século XIX, Zevi reconhecerá apenas a contribuição urbanística, enquanto que ao século XX, atribuirá resgates, como a liberdade estrutural e a transparência do gótico, e conquistas, como a liberdade de distribuição de espaço interno.

Fica clara, ao longo da análise empreendida por Bruno Zevi, a preocupação em manter coerência no enfoque adotado. O autor lança sua visão do objeto arquitetônico a partir da análise do espaço, como mostrado no exemplo do Pantheon romano, para, daí, atingir outros elementos ou níveis de compreensão, como aqueles relativos à condição histórica em que foi erigida tal obra. Tal postura, que já era pressentida por Giedeon, será levada mais adiante, por Norberg-Schulz.

3. ABORDAGEM MULTIDISCIPLINAR DO ESPAÇO ARQUITETÔNICO: O GENIUS LOCI, EM NORBERG-SCHULZ

Christian Norberg-Schulz (Oslo, 1926 -), formado em arquitetura em Zurich, Harvard e Roma, torna-se docente na Universidade de Oslo em 1966, onde passa a construir o arcabouço teórico de sua obra escrita. Esta obra abrange publicações de teor histórico; *Michelangelo architetto* (1958), *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemio* (1968), *Arquitectura tardo-barroca* (1972), *Arquitectura barroca* (1974), *Arquitectura barroca tardia y rococó* (1974) e *Arquitectura occidental* (1985); e obras de teoria arquitetônica: *Intenciones em arquitectura* (1967), *Existence, space and architecture* (1970), *Genius Loci* (1979) e *The concept of dwelling* (1984).

Ao longo da extensa obra teórica de Norberg-Schulz, percebe-se gradativa mudança no rol de conceitos relativos às diversas áreas do conhecimento enfocadas. De um primeiro momento, de resistência do autor ao método fenomenológico, passar-se-á, ao longo das obras subseqüentes, à adoção deste método, paralelamente à adoção da atitude hermenêutica. O primeiro momento desta obra, até o início da postura fenomenológica/hermenêutica, será abordado no presente capítulo, onde será mostrada a primeira teoria de percepção da arquitetura elaborada pelo autor.

Ao reconhecer, como Giedeon e Zevi, a crise em que se encontra a arquitetura moderna, Norberg-Schulz assinala a falta de uma terminologia, específica e bem delimitada, que se aplicasse ao campo da arquitetura. Sua proposição de construção de uma teoria vem, então, como resposta a esta carência. A inespecificidade de terminologia é clara, para o autor, em relação ao conceito de espaço:

Nos referimos, antes de tudo, ao uso da palavra "espaço", que se emprega sem se esclarecer se faz-se referência a um espaço físico ou psicológico, ou, quiçá, a uma entidade metafísica indefinível. (NORBERG-SCHULZ, 1979: 146).

Esta preocupação será evidenciada tanto em *Intenciones en arquitectura*, quanto em *Existencia, espacio y arquitectura*, onde o autor critica Bruno Zevi, alertando para seu conceito de espaço 'ingenuamente realista' e pelo fato do mesmo não ter, em momento algum, definido este conceito.

Citando Jean Piaget(1896-1980), Norberg-Schulz afirma:

nossa "consciência de espaço" está baseada em esquemas operativos, quer dizer, experiências com coisas. Os esquemas espaciais podem ser de classes muito distintas e o indivíduo possui mais de um esquema capaz de permitir uma percepção satisfatória de situações diversas. Os esquemas são determinados culturalmente e compreendem propriedades qualitativas, resultantes da necessidade de uma orientação afetiva em relação a seu entorno. (NORBERG-SCHULZ, 1975: 11).

Em *Intenciones en arquitectura*, o objetivo de Norberg-Schulz é claro: trata-se de delimitar um sistema de análise da arquitetura. Com tal intento, apóia-se na tríade composta pela semiótica, pela Gestalt e pela psicologia cognitiva de Piaget, em seu viés perceptivo. Adota conceitos e fundamentos, também, da fenomenologia, principalmente aquele relativo à intencionalidade do ato perceptivo. Apesar de usá-la, Norberg-Schulz refuta, neste momento, esta filosofia como uma base coerente para a análise arquitetônica, alegando que os fenômenos, tomados como dados da experiência, não são objetos em si, mas a maneira como estes se nos apresentam, não possibilitando, portanto, a apreensão do objeto em sua especificidade. Cabe salientar que Norberg-Schulz sustenta a hipótese de sua teoria ser sempre válida, por tratar-se de uma teoria puramente analítica.

Da semiótica será utilizado o conceito de símbolo como a relação comumente aceita entre um signo, o nome, por exemplo, e aquilo que designa. O significado, nesta acepção, se faz pela relação entre a linguagem e a experiência, estando o sentido situado na inter-relação entre o que é dado à compreensão e o contexto em que se situa. O símbolo, portanto, só tem sentido se localizado em um sistema de símbolos. A arquitetura estará situada, nesta estrutura, como uma linguagem mas, também, como conjunto, ou sistema de símbolos. Este sistema se constitui em bases objetivas físicas, sociais e culturais, e sua leitura se dá em três níveis. Estes três níveis são os três instrumentos de apreensão dos conceitos: a sintaxe, ou estudo formal, ao qual só importa a coerência e a articulação internas de cada sistema; a semântica, que lida com a relação entre os símbolos e aquilo que designam, a realidade; e a pragmática, que lida com a relação entre o símbolo e aqueles que o utilizam.

Será tratando a análise formal da arquitetura, que o autor inserirá os conceitos da Gestalt, em sua teoria. As relações de proporção, de distribuição e simetria e, principalmente, de estabelecimento de uma estrutura evocada, que se traduz em figura, são os componentes que caracterizam os elementos-massa, ou objetos dotados de corporeidade, como forma topológica-geométrica, isto é, dotada de uma situação ou colocação em relação ao sistema. Os conceitos forma-fundo, fechamento-abertura, cheio-vazio, linha-superfície-massa, articulação-difusão, fusão-divisão, sucessão-continuidade, repetição-contrate-predominância, são todos conceitos de relações de formas, estudados pela Gestalt, aplicáveis ao estudo da arquitetura.

De Jean Piaget, a teoria de Norberg-Schulz herdará a concepção da estrutura de percepção. É neste ponto que se coloca o diferencial desta teoria com relação às anteriores. O sentido de percepção é destrinchado em função de sua aplicação como instrumento de experimentação para análise da arquitetura. Norberg-Schulz salienta a necessidade de cuidado em não se confundir a análise da arquitetura com a análise de sua percepção: a análise requer a postura pragmática, e é neste sentido que se insere a percepção piagetiana, que se traduz, sucintamente, como sistemas de esquemas.

Os esquemas são "*reações típicas (estereotipadas), frente uma situação*" (NORBERG-SCHULZ, 1979: 29) e são considerados quase-sinônimos de percepção. Na verdade, são o resultado do ato perceptivo. Ao ato corresponderá a construção de um esquema que, confrontado com esquemas pré-existentes no inconsciente, dará origem a um novo esquema, em processo contínuo, gradualmente construído, de expectativas, chamadas intenções, que ora se confirmam, ora se frustram ou, ainda, tomam nova direção. A intencionalidade do ato perceptivo define os objetos intermediários que são, verdadeiramente, aquilo que percebemos: o que se situa no encontro entre o perceptor e o percebido, "*resultado de opiniões significativas (conscientes ou inconscientes). Sendo isto válido tanto para a percepção como para a produção*" (NORBERG-SCHULZ, 1975: 48). O autor se refere, aqui, às formas arquitetônicas e às necessidades ambientais.

Na junção destas teorias, Norberg-Schulz propõe o sistema coerente que as congrega e que será desenvolvido, ainda, em *Existencia, espacio y arquitectura*. Será

neste estudo que o conceito de espaço, do autor, se tornará claro. Ali será definido o conceito de espaço existencial, podendo o espaço arquitetônico "*definir-se como uma "concretização" do espaço existencial*" (NORBERG-SCHULZ, 1975: 46).

Para situar o conceito de espaço arquitetônico, Norberg-Schulz cria categorias de espaço. Estabelece, inicialmente, cinco categorias:

O espaço pragmático da ação física, o espaço perceptivo de orientação imediata, o espaço existencial que forma para o homem a imagem estável do ambiente que o rodeia, o espaço cognoscível do mundo físico e o espaço abstrato das puras relações lógicas. O espaço pragmático integra o homem com seu ambiente "orgânico" natural; o espaço perceptivo é essencial para sua identidade como pessoa, o espaço existencial o faz pertencer a uma totalidade social e cultural, o espaço cognoscível significa que é capaz de pensar sobre o espaço, e o espaço lógico, que está no cume, ou, o que é o mesmo, um conteúdo crescente de informação. (NORBERG-SCHULZ, 1975: 12).

Os elementos do espaço existencial se aproximam daqueles dados pelos esquemas perceptivos de Piaget, mas, neste momento, a idéia de espaço será adequada à questão existencial do homem. Então, mais do que aquele que percebe, ele será aquele que está no mundo e que, portanto, se referencia topologicamente e conceitualmente em relação a este mundo. É neste conceito de espaço que se constrói a idéia do espaço arquitetônico; de onde emana seu sentido. O centro e o lugar, o *axis mundi*; o caminho e a direção, o *cardo* e o *decumanus*; a área e a região, o *imago mundi*, são conceitos que, relacionados, compõem as possibilidades, do homem, de ser no mundo. O mundo, como espaço existencial, por sua vez, não se apresenta como uma entidade passiva, sujeita às necessidades do homem. Antes, apresenta-se como "*resultado de sua (do homem) interação ou influência recíproca com um ambiente que o rodeia, que deve compreender e aceitar*" (NORBERG-SCHULZ, 1975: 33). Este mundo constitui-se de lugares dotados de *Genius Loci*, de caráter.

O *genius* é um conceito romano, apropriado por Norberg-Schulz, segundo o qual todo ser possui um espírito guardião. Este espírito acompanha o ser vivente de seu nascimento à sua morte; é o que determina seu caráter ou essência. O *Genius Loci* corresponde ao conceito de *genius* relativo ao lugar. É ele que determina a identidade, o que distingue cada lugar de outro. É por ele, e através dele, que encontramos nosso lugar no mundo, que nos referenciamos e estabelecemos laços de identificação. Ao lidar com o espaço existencial como o espaço dotado de caráter, caráter este que fala ao homem e representa a essência deste elemento, o autor está, de fato, trabalhando com conceitos comuns à obra de Martin Heidegger (1889-1976). Neste ponto do percurso da teoria de Norberg-Schulz, veremos o aporte fenomenológico surgir como base mais sólida e, neste sentido, a influência de Heidegger se tornará a mais importante, na construção da teoria que abrange, não só o espaço arquitetônico, mas o próprio conceito de espaço.

O Pantheon romano como elemento simbólico

Até o momento em que passa a adotar os preceitos da fenomenologia como fundamento de sua teoria, os conceitos adotados ou elaborados por Norberg-Schulz se fundam em teorias de cunho científico, mormente na psicologia e na semiologia. Então, a tradução de uma edificação virá impregnada das perspectivas destas ciências. O Pantheon, por exemplo, será citado como um caso de significação direta: sua imagem corresponde a um sistema de signos, sendo, o edifício, em sua totalidade, um símbolo. Senão, vejamos:

O interior do pantheon está dividido verticalmente em três zonas. A zona inferior possui sete nichos que abrigaram, provavelmente, os deuses do céu,, o Sol, e a Lua e os cinco planetas; a zona média mostrava os doze signos do zodíaco e, finalmente, a cúpula celeste abarca o espaço inteiro. De certa forma, o Pantheon representava a ordem cósmica: "se assemelha ao Céu", diz Cassius. (NORBERG-SCHULZ, 1979: 80),

Esta será a linha analítica adotada por Norberg-Schulz até então - a primeira edição de *Intensjoner i arkitekturen* data de 1967. Além do aspecto simbólico da edificação, serão propostas análises - formal, técnica e semântica - que intentam permitir a leitura do que o autor chama de "*totalidade arquitetônica*". Esta totalidade, no entanto ainda se encontrava em vias de se fazer, e encontrará suporte na obra de Martin Heidegger.

4. A PRESENÇA DO PENSAMENTO DE HEIDEGGER NA ANÁLISE DA ARQUITETURA DE NORBERG-SCHULZ

Depois da primeira proposição de uma teoria arquitetônica, a obra de Norberg-Schulz assumirá outro enfoque, diverso daquele prioritariamente semiológico/psicológico de então. Embora este novo enfoque já fosse vislumbrado em *Intenciones en arquitectura*, será a partir de *Existencia, espacio y arquitectura* que começará a ser delineado com clareza: o enfoque filosófico. Da arquitetura do signo, Norberg-Schulz passará à análise da arquitetura do sentido.

Em *Intenciones en arquitectura*, o autor nos alerta para a falta de terminologia específica para conceitos relativos à arquitetura, e é enfático ao citar a inespecificidade do termo espaço, como utilizado até então. Nesta obra, entretanto, ainda não existe uma definição específica do que seja o espaço arquitetônico: há conceitos de espaço sob abordagens correlatas à arquitetura. Sua obra, a partir daí, passa, então, a ser uma cuidadosa construção deste conceito. Em *Existencia, espacio y arquitectura*, o conceito de espaço arquitetônico se insere no contexto mais amplo, que é decomposto e analisado como via de abordagem daquele, apropriado pelo homem. No seio desta relação entre homem e espaço se encontrará a teoria de Heidegger como sustentação.

Martin Heidegger (1889-1976), filósofo alemão formado sob a tutela de Edmund Husserl (1859-1938), criador do método fenomenológico, e de Heinrich Rickert (1863-1936), culturalista neokantiano preocupado com a fundamentação metodológica da história, construiu seu próprio método de "*questionamento da linguagem*" (CHOAY, 1979: 345) a partir das bases de sua formação, adicionada de seu enfrentamento

particular da questão do sentido e da essência do ser. Sua obra capital, *Ser e tempo*, foi escrita em 1927 e nela está presente o método que consagraria Heidegger: partindo do questionamento do sentido na linguagem, através da etimologia, busca a desmistificação ou, antes, o desvelamento daquilo que se apresenta através da linguagem, o sentido. Seu ponto de vista, em relação ao sentido das coisas, fica claro quando afirma: "*O homem comporta-se como se ele fosse o criador e o mestre da linguagem, quando é esta que o governa*" (CHOAY, 1979: 346).

A obra de Norberg-Schulz se abrirá à influência de Heidegger, a partir do momento em que aquele passa a tomar a arquitetura não mais como um sistema de símbolos autóctones, mas como um sistema mais intrincado, aberto e velado: o sistema da linguagem. O salto de uma para outra postura se faz pressentir em *Existencia, espacio y arquitectura*, mas será em *Genius Loci* que ele efetivamente se dará. Nesta obra, o autor afirma que "*espaço e caráter não são tratados puramente filosoficamente, mas são diretamente relacionados com a arquitetura, de acordo com a definição de arquitetura como "concretização do espaço existencial"*" (NORBERG-SCHULZ, 1984: 5). Norberg-Schulz, então, empreende o que chama de "*primeiro passo para uma "fenomenologia da arquitetura"*" (NORBERG-SCHULZ, 1984: 5). Ora, propor-se uma fenomenologia significa, justamente, adotar uma atitude filosófica, e a atitude filosófica não implica em desligamento do mundo real. Em "*Que é isto - a filosofia?*", Heidegger, respondendo a esta questão, encerra sua fala citando Aristóteles: "*O sendo-ser (tò òn) torna-se, de múltiplos modos, fenômeno*" (HEIDEGGER, 1996: 40), atribuindo à filosofia a correspondência, na linguagem, deste ser; o ser das coisas do mundo. Então, quando Norberg-Schulz se refere ao espaço existencial como aquele que se concretiza na arquitetura, está colocando a arquitetura no papel de linguagem. Se considerarmos que a arquitetura se funda no intermédio entre a coisa, o que existe, sua matéria - a concretude de um edifício - e o sentido que a coisa vela, sua verdade, ela é manifestação desta correspondência; é linguagem.

Norberg-Schulz propõe sua fenomenologia da arquitetura como uma teoria que entenda a arquitetura em termos concretos, em termos de fenômeno. E atribui à arquitetura o papel de visualização do *Genius Loci*, cabendo ao arquiteto criar espaços dotados de significação, espaços existenciais concretos. Por existencial, alerta-nos o autor, não se deve entender o espaço definido pelas condições sócio-econômicas; estas são apenas o contexto em que se concretiza este espaço. Por espaço existencial deve-se entender aquele cujo sentido é definido pelo nosso ser-no-mundo (*Das-in-der-Welt-sein*), o *Dasein*, de Heidegger; o ente que cada um de nós é e que possui a capacidade e a possibilidade únicas de questionar e de se questionar a si próprio.

Lugar, na conceituação de Norberg-Schulz, "*representa a parte da arquitetura na verdade*" (NORBERG-SCHULZ, 1984: 6); é o lugar que guarda o *Stimmung* - atmosfera, sensação transmitida- de um espaço específico. É no lugar que se constitui a habitação do homem. Citando Heidegger, define este ato de habitar como o "*modo pelo qual você é e eu sou, o modo pelo qual o homem é sobre a terra, é habitando...*" (NORBERG-SCHULZ, 1984: 10), salientando que este estar na terra é estar na terra e sob o céu: no mundo. Mas este estar no mundo requer uma situação, uma delimitação estabelecida pelos limites que não barram, mas presentificam o ser, na acepção de Heidegger. "*Não habitamos porque construímos, mas construímos hoje e no passado enquanto habitamos*" (CHOAY, 1979: 347): a partir do momento que habitamos, instituímos ou construímos o mundo daquele lugar. A construção, então, é reveladora do lugar.

O lugar, em Norberg-Schulz, é colocado em relação com o homem através da identificação, o que dá o sentido de pertinência, e da orientação, que nos joga na condição de viandantes sobre o mundo. Neste sentido somos aquilo que Heidegger chama de ser-coisificado (*Be-Dingen*), o ser que está em relação às coisas, mas por e com elas se identifica e se situa, se orienta. É pelo ato de habitar/construir, contudo, que nos colocamos no mundo: "*Habitar entre céu e terra significa fixar-se no "múltiplice*

em-entre", isto é, concretizar a situação geral como um lugar construído pelo homem" (NORBERG-SCHULZ, 1984: 50). Esta concretização se dá pela arquitetura. O lugar só é verdadeiramente lugar quando carregado de sentido; só assim o homem se situa verdadeiramente no mundo. Norberg-Schulz, então, atribuirá ao *Genius Loci* esta condição de portador do sentido que será desvelado pela e através da arquitetura.

Em *The concept of dwelling*, Norberg-Schulz reafirma que orientação e identificação são satisfeitas pelo espaço organizado e pela forma construída que, juntos, constituem o lugar concreto. A identificação significa aquilo que permite ao homem experimentar o ambiente em sua totalidade, o que implica a experiência do sentido. O sentido, por sua vez, é estável, corresponde ao que é veiculado pelo caráter do lugar, seu *Genius Loci* ou, ainda, pelo que estabelece a situação do homem entre o céu e a terra. O "*por em obra*" (HEIDEGGER, 1960: 63) da arquitetura traduz a espacialidade existencial, cuja essência é a dialética do partir e retornar: quando retornamos, retornamos ao que nos dá e nos oferece sentido. Sentido que abarca os níveis privado, coletivo e público, do ato de habitar.

Quando Norberg-Schulz trata o conceito de habitar, seu ponto de vista não parte mais do contexto da arquitetura para a obra: parte, sim, do sentido do ato de habitar/construir, para atingir o de pensar a arquitetura como atribuidora de sentido ao lugar, ou, nas palavras de Heidegger:

Justamente considerado e mantido, ele (o desenraizamento) é o único apelo que convida os mortais a habitar. Mas como os mortais poderiam responder a esse apelo de outro modo, a não ser tentando, eles mesmos, levar a habitação à plenitude de seu ser? Eles o fazem quando constroem a partir da habitação e pensam em função da habitação. (CHOAY, 1979: 349).

Será esta a postura adotada por Norberg-Schulz, que chega mesmo a usar a literatura, como o fazia Heidegger, como motivo condutor de suas análises espaciais. Na procura do sentido da arquitetura, do espaço e da habitação, o autor permite-se a postura filosófica e o aporte poético. O conceito de *Genius Loci*, espírito ou caráter do lugar, é, talvez, o que impede sua teoria de tomar seu objeto como um fenômeno, passando toda obra a ser tradução ou desvelamento deste espírito do lugar: ainda permanece, no conceito de *Genius Loci*, a idéia de um caráter transcendental à arquitetura, exterior a ela. O autor confere ao sentido um idealismo que não se verifica na obra de Heidegger.

O Pantheon romano como espaço existencial

"Todo lugar romano é uma manifestação desta ordem basicamente cósmica" (NORBERG-SCHULZ, 1985: 44). Desta forma, Norberg-Schulz situa sua preleção sobre o espaço romano. Agora o espaço não é mais, somente, o contexto onde acontecem as simbologias: ele próprio tem um sentido específico. O autor ressalta a diferença entre o espaço estático egípcio, e o espaço dinâmico romano: este espaço guarda a possibilidade de partida e de regresso - no caso romano, de conquista - que "*se converte em um significado existencial primordial*" (NORBERG-SCHULZ, 1985: 45). É neste espaço, regido pelo *cardo e decumanus*, *corporificador*, segundo o autor,

da dimensão do tempo como dimensão da ação, que será erigido o Pantheon. Este templo será citado como a edificação que representa "*a introdução do espaço interior como expressão de uma nova dimensão existencial*" (NORBERG-SCHULZ, 1985: 52), em que se destaca o caráter cósmico que evoca. Na descrição objetiva que o autor faz, surge mais do que a descrição da forma e da técnica empregadas, da simbologia ou da estruturação lógica da edificação: o que se busca mostrar, além destes aspectos, é o caráter do edifício. Assim, será mostrado como o edifício que se impõe ao espaço externo, ao edifício cuja cúpula representa a expressão de uma nova imagem do universo humano; o universo romano. Apesar do edifício ter sido construído em duas etapas, Norberg-Schulz chama atenção para a engenhosidade da transição que lhe confere concepção "*total*". O fechamento circular, massivo e contínuo, é perpassado pelo eixo longitudinal definido pela abertura no alto da cúpula: este eixo, segundo o autor, "*torna visível as propriedades básicas do Genius Loci romano*" (NORBERG-SCHULZ, 1984: 153). A existência humana é interpretada, neste espaço, como conquista sob o eterno domo celeste. Aqui, terra e céu se unem em harmonia cósmica. "*No pantheon, o mundo é unido sob um domo construído, simbólico... o domo está relacionado com o centro no piso, isto é, com o centro da terra, e o eixo vertical que nasce deste centro, através da grande abertura zenital, portanto, unifica céu e terra (assim como a luz) em uma totalidade significativa*" (NORBERG-SCHULZ, 1984: 165).

5. A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY E COMO SE APLICARIA À ARQUITETURA

Considerem-se aqui as questões: será a verdade da arquitetura, realmente, o espírito do lugar? Será ele o portador de seu sentido? Ou seria a obra mesma, a portadora deste sentido? Para delinear este problema, a obra de Maurice Merleau-Ponty será tomada como referência, por ter, este autor, desenvolvido uma fenomenologia do espaço, que é, neste estudo, considerado a essência objetiva da arquitetura.

Filósofo francês. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) representa importante contribuição ao desenvolvimento da fenomenologia. Dito o filósofo do sentido, procurou revelar a dialética que articula o sentido proferido com o que se acha implícito em nosso comportamento e nas coisas. O pensamento de Merleau-Ponty é o ponto de encontro entre o cartesianismo, o ocasionalismo de Malebranche (que substitui a idéia de causa pela de ocasião), o hegelianismo, a fenomenologia de Husserl, o bergsonismo (em sua distinção entre o conhecimento conceitual e o conhecimento intuitivo) e a filosofia existencial de Heidegger e de Sartre. Diferentemente de Heidegger, postula que o mundo e o sujeito são inseparáveis por ser este sujeito nada mais do que projeto do mundo e, ao mesmo tempo, que o mundo mesmo é projetado pelo próprio sujeito, sem o que ele deixaria de ser sujeito. Diferentemente de Jean Paul Sartre, Merleau-Ponty adotou as ciências humanas como cerne de sua reflexão, colocando as questões da psicologia, com o cuidado estabelecido por Husserl de não resvalar para o psicologismo de uma abordagem subjetivante do objeto, como ponto focal de sua filosofia perceptiva.

Não é, contudo, a fenomenologia da percepção, como objeto da psicologia, que nos interessa aqui: importa, antes, esta relação que Merleau-Ponty, diferentemente de Heidegger, aponta entre o sujeito e o mundo. É justamente devido a esta relação que são colocadas as questões sobre a validade do *Genius Loci* como portador do sentido da arquitetura.

Merleau-Ponty define a percepção espacial:

A percepção do espaço não é uma classe particular de "estados de consciência" ou de atos, e suas modalidades exprimem sempre a vida total do sujeito, a energia com a qual ele tende para um futuro através de seu corpo e seu mundo (MERLEAU-PONTY, 1999: p. 380).

Este espaço percebido coincide com a somatória das definições de espaço existencial, perceptivo, cognoscível e pragmático, de Norberg-Schulz: eles não se dissociam, são um só e o mesmo espaço, que se dá a conhecer. Neste sentido, Merleau-Ponty alerta que o mundo está aí antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e o espaço é constituinte desse mundo. Este espaço congrega, inclusive, o espaço criado, ou desvelado, ou revelado à existência. A obra do homem torna-se parte do mundo. E o filósofo salienta que *"é ambição da filosofia que seja uma "ciência exata", mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo vividos"*(MERLEAU-PONTY, 1999: 1). Sendo o mundo único e, por isto, o sistema das verdades. A negação do transcendente ao mundo como referência ao conhecimento da verdade, remete-nos, então ao mundo e às coisas do mundo como fenômenos onde buscar a verdade e inclusive o conhecimento de si. Mas este mundo existe também *"em mim"*: é o horizonte do pensamento e determina como me situo no mundo. Assim,

Nós temos a experiência de nós mesmos, dessa consciência que somos, e é a partir dessa experiência que se medem todas as significações da linguagem, é justamente ela que faz com que a linguagem queira dizer algo para nós (MERLEAU-PONTY, 1999: 12).

Esta idéia nos remete aos esquemas perceptivos de Piaget, que também admitem ser o mundo a fonte de nosso conhecimento: o mundo concreto, real, mas, agora, acrescido de uma compreensão:

"compreender" é reapoderar-se da intenção total - não apenas aquilo que são para a representação as "propriedades" da coisa percebida, a poeira dos "fatos históricos", as "idéias" introduzidas pela doutrina -, mas a maneira única de existir que se exprime nas propriedades da pedra, do vidro ou do pedaço de cerca, em todos os fatos de uma revolução, em todos os pensamentos de um filósofo. Em toda civilização, trata-se de reencontrar... a fórmula de um comportamento único em relação ao outro, à Natureza, ao tempo e à morte, uma certa maneira de por forma no mundo que o historiador deve ser capaz de retomar e de assumir (MERLEAU-PONTY, 1999: 16).

Esta postura, nada mais é do que a postura hermenêutica, e o pensamento do mundo é uma maneira de tentar dar-lhe acabamento; de colocar-me nele e, ao mesmo tempo, de me abrir ao seu colocar-se em mim. Esta postura é válida para a arte como

para a arquitetura. Merleau-Ponty atribui à expressão artística, valor de linguagem autêntica. A linguagem é detentora de sentido e, a cada interpretação, a linguagem, ou a obra de arte, ou a obra arquitetônica, "*assume a cultura desde o começo e a funda de novo*" (MERLEAU-PONTY, 1975: 310). O arco hermenêutico se cumpre no percurso que vai da tradição e da história ao artista-arquiteto, deste à obra e desta ao leitor, que a receberá não como um volume inescrutável, alheio à sua recepção e ao mundo, mas como fenômeno carregado de sentido que será então lançado mais além da compreensão primeira. Mas o sentido não está na coisa, na obra, nem em nenhum dos outros aspectos que levam a cair nas tentações da interpretação: o apelo da história a que pertencem a obra e seu autor, o próprio autor e as contingências de sua vida, o público desta obra e sua própria leitura da mesma e o leitor contemporâneo, na solidão de sua experiência perceptiva. Segundo Merleau-Ponty, o sentido é pertinente ao *Logos* infinito, que torna a arte anseio de projeto deste *Logos*, único sentido que nos permite totalizar o mundo inacabado, pois ele é o próprio mundo.

Uma fenomenologia da arquitetura, nos moldes da fenomenologia que nos propõe Merleau-Ponty requer, então, a atitude hermenêutica já postulada por Heidegger, considerando-se o objeto arquitetônico como aquilo que se oferece à nossa interpretação e, ao mesmo tempo, a nós mesmos como aqueles que são colocados frente a esta interpretação. Esta atitude hermenêutica será o tema da conclusão deste estudo.

O Pantheon dado à Percepção

Ao longo deste estudo, o Pantheon foi apresentado de acordo com diferentes abordagens perceptivas; desde aquela, introdutória, que o situa historicamente e faz descrição sucinta, passando por sua distinção como elemento específico da arquitetura - ou da edificatória- romana, até sua apresentação como elemento simbólico e, finalmente, como representação do espaço existencial romano. O edifício é, então, considerado até o ponto em que se torna revelador ou, antes, desvelador de uma civilização à qual não temos mais acesso direto, além daquele oferecido por suas obras. Mas a experiência do espaço do Pantheon ainda é possível, de forma direta: podemos experimentá-lo sem intermédio entre o fruidor e o espaço que frui. Esta experiência é tão direta quanto aquela que era dada ao homem romano do século II. O objeto da experiência não é o mesmo: o Pantheon que se nos apresenta, hoje, foi acrescido da história e do tempo que por ele passaram e pelos quais passou. Novas tecnologias, novos estilos, novas posturas do homem surgiram e desapareceram ao longo deste intervalo de quase vinte séculos. Sobre o Pantheon, percebe-se, hoje, como salientado por Brandão, que "*com significado semelhante, veremos este esquema espacial centralizado repetir-se nas plantas renascentistas*" (BRANDÃO, 1999: 34). O tempo é outro mas, entre a antiguidade romana e o renascimento, veremos este elo, da consideração do homem sobre si mesmo, refletido na arquitetura. Hoje, o homem que se coloca no espaço do Pantheon será levado, como o foi antes, ao centro de sua rotunda: o apelo do feixe de luz que desce do centro da cúpula ainda é o mesmo. Mas o homem que se coloca no centro não é mais o mesmo. O romano se posicionava sob o foco do olhar de todos os seus deuses; era o fruto perfeito de sua criação, e dali partia para a conquista do mundo. O homem moderno se coloca como o investigador no centro da história: sob seus pés vê o padrão geométrico conformado em mármore. A geometria foi a mais requintada conquista humana: estará presente, como louvação à ciência, na arquitetura renascentista; como constatação do conhecimento, na arquitetura modernista; como questionamento, na arquitetura deconstrutivista. Este mesmo Pantheon que abriu portas ao conhecimento da técnica

construtiva romana - engenharia e arquitetura em um só corpo -, nos anuncia indícios do que, em termos estruturais, só virá a acontecer plenamente na obra moderna de Le Corbusier: estrutura e vedação autônomas. No Pantheon, esta autonomia ainda não é aparente, mas existe de forma incontestável: as paredes da rotunda não são portantes, o peso da cúpula é descarregado nas pilastras vazadas que configuram os nichos onde se abrigavam os deuses. Da mesma forma, a cúpula não é um corpo sólido: sua estrutura é um rendilhado de arcos em colméias, em sistema muito parecido com o que será desenvolvido por Buckminster Fuller, na década de 1970, em sua tecnológica arquitetura geodésica. Tampouco a cúpula em casca dupla, verificada na Santa María dei Fiori, de Brunelleschi, deixou de ser anunciada no Pantheon: estima-se que o revestimento externo e interno da estrutura da cúpula sejam cascas autônomas, ligadas pelo coroamento do orifício central (ROBERTSON, 1997: 294-295).

Visto do exterior, o Pantheon se revela misto da arquitetura de linhas, grega, verificada no pórtico de colunas, e da arquitetura de massa verificada na rotunda. A cúpula exterior, rebatida, reforça a idéia de peso presente no volume monolítico da rotunda. O pórtico clássico oferece-se à frente da massa densa como elo de transição entre o espaço urbano, espaço da conquista romana, e o espaço interno da edificação; espaço da contemplação do homem como centro do cosmos, perfeitamente esférico. Hoje, este pórtico é convite a outra transição, além destas outras: a transição no tempo; dos conceitos desafiados pela elegância ortodoxa da colunata aos enigmas sempre presentes da arquitetura simbólica que não se cala e, por isto, instiga a renovação constante de sua percepção, da apreensão de seu sentido constantemente em construção.

CONCLUSÃO: ARQUITETURA, FILOSOFIA, PERCEPÇÃO

Arte e filosofia precisam uma da outra. "*A arte precisa da filosofia... para libertar o significado mais profundo das suas obras e manifestar o mundo que se promove... junto ao espírito do fruidor.*" (BRANDÃO, 1999: 113), assim como a filosofia precisa da arte, pois "*há experiências que ensinam alguma coisa à filosofia*" (MERLEAU-PONTY, 2000: 75), sendo, a arte, experiência aberta que atinge o absoluto e que permite ver além e, ao mesmo tempo, "*experiência da identidade do sujeito e do objeto*" (MERLEAU-PONTY, 2000: 75). É a filosofia que vai trazer, do mundo apresentado pela arte, a compreensão, o desvelamento do sentido.

O sentido da obra arquitetônica está na relação entre a obra e o sujeito; aquele que a concebe e aquele que frui, que interpreta, que se apropria e usa. O sentido está entre obra e sujeito, entre eles e a história que aninha a obra e naquela que a obra engendra. O sentido está no círculo que assim se estabelece, o círculo hermenêutico; sua busca, do sentido, é o transitar entre os arcos que constituem este círculo, dentro e fora da obra. Diferentemente do signo que representa ou referencia a coisa, elo unidirecional entre significante, coisa do mundo real, e significado, sua tradução em minha mente, o sentido é compreensão mais além da referência. É esta passagem, da arquitetura como signo para a arquitetura como portadora e doadora de sentido, que Norberg-Schulz empenha, ao buscar o suporte da hermenêutica-fenomenológica de Martin Heidegger. Nesta atitude, importa o fato de o sentido não se fechar na obra: ele nunca se encerra e, a cada interpretação, é acrescido, oferece-se ao mundo sempre como sentido a se completar. Crescem-no seu intérprete, a história, o autor, a própria obra, a cada nova leitura.

Ao propor uma fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty procura trazer os fenômenos para o mundo, destituindo-lhes o sentido transcendental e colocando, par a par, sujeito e objeto. A construção de um pelo outro é recíproca; não existe a primazia do primeiro, o que permite a sempre nova leitura da obra, posto que esta se oferece à interpretação tanto quanto o sujeito se oferece ao ato interpretativo. Neste sentido, cada interpretação resulta em acréscimo à cultura, a partir do momento em que é retomada e uma nova interpretação se abre. Por isto a percepção, em Merleau-Ponty, não é mero ato psicológico de registro de sensação: é construção deste texto que se compõe de tradição de cultura e de descoberta do novo, de subjetividade desafiada pela objetividade, de construção de sentido.

A arquitetura é categoria que demanda apreensão fenomenológica específica, neste sentido: a partir do momento em que é categoria artística e, ao mesmo tempo, apresenta função de uso. Então, esta leitura sempre renovada pelo sujeito, que propõe a fenomenologia de Merleau-Ponty, será sempre uma nova leitura, no âmbito da história. O objeto arquitetônico não se museifica: ele é presente no espaço urbano e continua sempre mantendo a função de edifício, caso contrário se torna monumento, registro ou indício, de arquitetura. A obra é arquitetura quando se oferece à experimentação e à compreensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A Formação do Homem Moderno Vista Através da Arquitetura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. "Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura". **Topos: revista de arquitetura e urbanismo**. Belo Horizonte, v. 01, jul/dez, 1999, pp. 113-123.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. "Hermenêutica e Verdade na Obra de Arquitetura". **Kriterion**. Belo Horizonte, n. 101, jun/2000, pp. 7-19,

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. "Linguagem e arquitetura: o problema do conceito". **Interpretar arquitetura [online]**, n. 1, v. 1, 2000. Available from internet .

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GIEDEON, Siegfried. **Espacio, Tiempo y Arquitectura**. Madrid: Dossat, 1982.

GILES, Thomas Ransom. **História do Existencialismo e da Fenomenologia**. São Paulo: EDUSP, 1975. 2v.

HEIDEGGER, Martin. "A origem da obra de arte". **Sendas Perdidas**. Buenos Aires: Losada, 1960.

HEIDEGGER, Martin. "Construir, habitar, pensar". In: CHOAY, Françoise (Org.). **O urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

HEIDEGGER, Martin. **Que é isto - a filosofia?**. Conferência realizada em agosto de 1955. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores).

JERPHAGNON, Lucien. **História das Grandes Filosofias**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MARTÍN, Alfonso Jiménez. **Saber Ver a Arte Etrusca e Romana**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Dúvida de Cézanne**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores).

MONTANER, Joseph Maria. **Después del Movimiento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX**. Barcelona: G. Gili, 1995.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Intenciones en Arquitectura**. Barcelona: G. Gili, 1979.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Existencia, Espacio y Arquitectura: nuevos caminos de la arquitectura**. Barcelona: Editorial blume, 1975.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitectura Occidental: la historia de la arquitectura como historia de formas significativas**. Barcelona: G. Gili, 1985.

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

POULSEN, Vagn. **Arquitectura Romana**. Cidade do México: FCE, 1969.

ROBERTSON, D.S. **Arquitetura Grega e Romana**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROBERTSON, D.S. **The concept of Dwelling**. New York: Electra/Rizzoli, 1993.

SCHULTZ, Duane, SCHULTZ, Sydney. **História da Psicologia moderna**. São Paulo: Cultrix, 1995.

STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco. **Arquitectura Contemporânea**. Madrid: Aguillar, 1980.

TARELLA, Alda. **Como Reconhecer a Arte Romana**. Lisboa: Edições 70, 1988.

ZEVI, Bruno. **Saber Ver la Arquitectura**. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1951.

INFORMAÇÕES SOBRE A AUTORA[\(VOLTAR AO TEXTO\)](#)

Arquiteta, bacharel em artes plásticas, analista de sistemas, engenheira.
Mestranda em arquitetura - EA-UFMG.

katjaplotz@ig.com.br

SUMÁRIO

OLAM - Ciênc. & Tec.

**Rio Claro
ISSN 1519-8693**

Vol 1

**nº 2 p. 123 - 152
www.olam.com.br**

Novembro / 2001