**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE**

MARIA FERNANDA ANDRADE SAIANI VEGRO

**O DESENHO ARQUITETÔNICO: FENOMENOLOGIA E LINGUAGEM
EM JOAN VILLÀ**

São Paulo
2014

MARIA FERNANDA ANDRADE SAIANI VEGRO

**O DESENHO ARQUITETÔNICO: FENOMENOLOGIA E LINGUAGEM
EM JOAN VILLÀ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, com requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Metodologia e Epistemologia da Arte.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Carmen Sylvia Guimarães Aranha.

São Paulo
2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E
PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Vegro, Maria Fernanda Andrade Saiani.

O desenho arquitetônico: fenomenologia e linguagem em Joan Villà / Maria
Fernanda Andrade Saiani ; orientadora Carmen Sylvia Guimarães Aranha. -- São
Paulo, 2014.

165 f. : il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2014.

1. Desenho Arquitetônico. 2. Arquitetura Moderna. 3. Fenomenologia. 4.
Villà, Joan, 1940-. I. Aranha, Carmen Sylvia Guimarães. II. Título.

CDD 720.1

FOLHA DE APROVAÇÃO

Maria Fernanda Andrade Saiani Vegro

O desenho arquitetônico: fenomenologia e linguagem em Joan Villà

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de
São Paulo, com requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Estética e História da Arte

Linha de Pesquisa : Metodologia e Epistemologia da Arte

Aprovado em

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a)._____

Prof(a). Dr(a)._____

Prof(a). Dr(a)._____

À luz da vida e aos meus amores eternos.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

À minha orientadora profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha, pela senda que abriu na minha trajetória acadêmica, a confiança que depositou no meu trabalho e o estímulo constante à autonomia do pensamento. Meu sincero agradecimento por suas críticas construtivas e leitura cuidadosa desta pesquisa.

Aos funcionários do Programa Interunidades em Estética e História da Arte que contribuíram diretamente ou indiretamente para a realização de minha pesquisa, particularmente à Águida, Joana, Paulo e Anderson.

À profa. Dra. Eunice Vaz Yoshiura por me introduzir na fenomenologia de Merleau-Ponty, presente na sua busca incansável em seu trabalho acadêmico e pessoal nas questões da criatividade e da gênese do sentido, que sem dúvida estimularam meu trabalho.

À arquiteta Sílvia Chile, pela presteza em responder minhas solicitações, sua disponibilidade e generosidade na colaboração desta pesquisa.

Ao arquiteto Joan Villà, pelas conversas proveitosas, sua atenção e generosidade. À sua vocação acadêmica que estimula a construção do pensamento de seus alunos. Agradeço quando ainda adolescente, propôs no meu primeiro dia de aula na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, o desafio de projetar um Paraíso, desse modo, possibilitar uma experiência espacial rica ao agregar significado à questão da construção “lugar”.

À profa. Dra. Maria Lúcia Caira Gitahy pela rica oportunidade da monitoria do PAE, pelas conversas, confiança e grande generosidade.

Aos professores João Frayze e Catharina Pinheiro, pelas críticas construtivas apontadas na qualificação, o acolhimento e principalmente as palavras de incentivo.

À minha família por colaborar para a construção desta pesquisa, particularmente à minha mãe Maria Olímpia e minha tia Cristina presentes nos meus momentos de maior apuro.

Ao meu marido Celso e meus filhos Sofia e Álvaro pelo apoio, amor e compreensão nos momentos de mau humor e ansiedade.

Aos meus irmãos, grandes amigos, sempre presentes na minha vida.

À arquiteta e querida amiga Ingrid Quintana Guerrero pelas conversas, desabafos e solidariedade.

Não mais podemos, pois, permanecer indiferentes à figura do outro, e a questão que se coloca é a de saber se a intenção basta para justificar. Bem entendido, a aprovação de tal ou tal grupo não prova nada, posto que, buscando-a, escolheríamos nossos juízes, o que quer dizer que pensaríamos ainda segundo nós mesmos. É a própria exigência da racionalidade que nos impõe agir de tal sorte que nossa ação não possa ser considerada agressiva por nenhum outro e, ao contrário, o reencontre generosamente naquilo que sua situação tem de particular...

(MERLEAU-PONTY, Maurice. 1990)

RESUMO

Este trabalho trata de uma interface entre arquitetura e filosofia. O instrumental teórico utilizado nesta pesquisa é a fenomenologia da linguagem de Maurice Merleau-Ponty. Propomos aqui uma leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà, por meio de uma linguagem expressiva, conquistadora, estabelecida como sistema complexo, aberto, no qual os signos articulam-se pela diferença que estabelecem entre si e dessa forma, constituem a unidade da linguagem do arquiteto. Nosso objetivo é situarmos o fenômeno criativo nos desenhos do arquiteto e tratar questões da gênese do sentido. Para a leitura dos aspectos latentes dos desenhos, elegemos a teoria da intersubjetividade de Merleau-Ponty, presente na fenomenologia da linguagem, para situarmos o trabalho participativo de Villà junto a comunidades carentes de habitação, na exposição de um desenho arquitetônico aberto, democrático. Para os aspectos visíveis dos desenhos, escolhemos a questão do vazio positivo e a dialética entre espaço público e espaço privado. Dessa forma, pretendemos desenvolver uma linguagem expressiva não meramente comunicativa, indireta, alusiva, capaz de conferir sentidos para a arquitetura, pois, nossa hipótese é que na contemporaneidade, no âmbito da arquitetura e urbanismo, vive-se uma crise de sentidos.

Palavras-chave: arquitetura, desenhos, linguagem, fenomenologia, sentidos.

ABSTRACT

This work is an interface between architecture and philosophy. The theoretical tool used in this research is the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty language therefore propose here a reading of the drawings of the architect Joan Villa via an expressive language, conquering, established as a complex system, open, in which the signs articulate by the difference established between them and thus constitute the unity of the language of the architect. Our goal is to situate the phenomenon in creative designs of the architect and dealing with issues of the genesis of sense. To read the latent aspects of the designs we have chosen the theory of intersubjectivity in Merleau-Ponty, this phenomenology of language to situate participatory work villa next to needy communities in housing, exposing an open, democratic architectural design. For the visible aspects of the drawings, chose the issue of positive void and the dialectic between public space and private space. Thus, we intend to develop a merely communicative, indirect, allusive, expressive language is able to give directions to architecture because our hypothesis is that in contemporary times, in architecture and urbanism, one lives a crisis of meaning.

Keywords: architecture, drawings, language, phenomenology, senses.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I – A VISADA FENOMENOLÓGICA	08
1.1. ARQUITETURA, FENOMENOLOGIA, RELAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS	09
1.2. O CORPO PRÓPRIO E A ARQUITETURA	19
1.3. A FENOMENOLOGIA DA LINGUAGEM	32
1.4. SAUSSURE E MERLEAU-PONTY	38
1.5. VERDADE E <i>COGITO</i> TÁCITO	46
1.6. INTERSUBJETIVIDADE	55
CAPÍTULO II – O DESENHO ARQUITETÔNICO E SEUS CONTORNOS	60
2.1. DESENHO ARQUITETÔNICO E HISTÓRIA.....	61
2.1.1 ARQUITETURA PRIMORDIAL.....	61
2.1.2. HISTORICIDADE DO DESENHO ARQUITETÔNICO	65
2.1.3. A HISTÓRIA “VIVA” E O DESENHO ARQUITETÔNICO.....	76
2.2. A ESPECIFICIDADE DO DESENHO ARQUITETÔNICO.....	79
2.2.1. O NASCIMENTO DA IDEIA PARA A ARQUITETURA	79
2.2.2. A DIALÉTICA DO DESENHO ARQUITETÔNICO	82
2.2.3. O DESENHO ARQUITETÔNICO–MERCADORIA	86
CAPÍTULO III – UMA LEITURA DOS DESENHOS DE JOAN VILLÀ	93
3.1. JOAN VILLÀ: O ARQUITETO NO MUNDO.....	94
3.2. O HABITAR NA PERIFERIA DA CIDADE DE SÃO PAULO.....	103
3.3. A LINGUAGEM CONQUISTADORA DOS DESENHOS DE JOAN VILLÀ.....	114
3.4. INTERSUBJETIVIDADE: O TRABALHO PARTICIPATIVO DE JOAN VILLÀ	120
3.5. O VAZIO POSITIVO.....	129
3.6. A DIALÉTICA ENTRE ESPAÇO PÚBLICO E ESPAÇO PRIVADO	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159

INTRODUÇÃO

O diálogo entre filosofia e arquitetura aponta para a construção de um “pensamento arquitetônico”, fundamental na atualidade, onde o número de perguntas certamente foi ampliado desde o modernismo. Relações amplas entre objeto arquitetônico, entorno, cidade, mundo e planeta, questões como o projeto arquitetônico, a autonomia e heteronomia da arquitetura, o lugar, a tectônica, o corpo e sua experiência, são amplamente discutidas, mas, a inexistência de um ponto de vista predominante é característica do período atual onde a ambiguidade representa também um novo enfoque.

Compreender a arquitetura na sociedade contemporânea, inserida numa economia-mundo, na produção capitalista, onde seu consumo a estabelece como forma-mercadoria é razão determinante para incluir em sua agenda discussões a respeito da gênese de seu sentido rompendo com a carapaça da forma “em si”, estabelecendo diálogos com outros âmbitos de conhecimento. A pós-modernidade configura-se como um momento complexo para a arquitetura, de mudanças estruturais relacionadas entre si como o fenômeno da globalização neoliberal, o conceito de sustentabilidade, os novos modos de viver o espaço e o tempo marcados pela introdução de novas tecnologias de comunicação e informação, a crise ecológica, o aquecimento global, a acumulação flexível do capital e novas relações para o trabalho, muito distintas da modernidade. Nesse cenário, as cidades conformam o lugar do negócio financeiro, suscetíveis à contribuição do capital global. Morfologias urbanas dispersas, fragmentadas, tipologias arquitetônicas agressivas na paisagem urbana e mecanismos neoliberais de gestão favorecem esses interesses¹. São precisamente essas ações não democráticas que representam grandes possibilidades de atuação profissional do arquiteto, desafio constante para vencer o pessimismo.

Torna-se fundamental a inserção, frente a esse quadro, da construção de alternativas para a arquitetura que traduzam esse mundo para a melhoria das condições de vida nas cidades, desde à célula privada ao espaço público.

A presente dissertação para o Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, conta com o instrumental teórico da

¹ Arantes questiona o que de fato surge como Nova Arquitetura depois do movimento moderno e afirma: “sem esquecer o esforço sério de reciclagem de alguns arquitetos, muitos dos quais até então identificados com a grande arquitetura moderna, no geral, o que se vê por todos os lados é uma arquitetura medíocre, de citação, feita para embasacar uma burguesia que persegue todas as marcas de “modernidade” – dos carros importados aos condomínios de pórticos monumentais, vidros espelhados, formas e materiais em profusão. Sem falar da arquitetura de shoppings ou dos grandes prédios de escritórios – em geral do capital financeiro e das multinacionais” ARANTES, Oflia Beatriz. Urbanismo em fim de linha. São Paulo: Epucs, 2001, p.111.

fenomenologia da linguagem de Maurice Merleau-Ponty. Essa teoria representa o segundo período filosófico do autor, momento de revisão e ultrapassamento de suas primeiras teses, nas quais a ênfase era conferida à percepção e síntese do corpo próprio. Há a necessidade da fixação dos dados sensíveis e da compreensão da linguagem como produtora e criadora de sentidos. Após 1950, a obra *Fenomenologia da percepção* (1945) sofre uma inflexão decisiva. O autor elabora uma crítica ao *cogito* tácito e estabelece assim um descentramento do sujeito, capaz de conferir para a fala uma potência para criação de sentidos. Desse modo, a intercorporeidade e a intersubjetividade, a constatação de um mundo comum que se engrandece no encontro com outrem, conquistam destaque na filosofia merleau-pontiana. Também, neste momento, o filósofo irá utilizar-se da linguística saussuriana para trazer a fala para o primeiro plano das discussões filosóficas. Embora Merleau-Ponty escolha a comunicação verbal entre sujeitos, a literatura e a pintura como exemplos emblemáticos para uma busca da gênese do sentido, a presente pesquisa volta-se à arquitetura e por meio da leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà, procura aproximar-se de uma descrição do fenômeno criativo situado na linguagem arquitetônica.

O projeto de arquitetura, estabelecido como linguagem, organiza elementos para a solução de um determinado problema, processo compositivo elaborado por meio de um conjunto de notações que conta com “uma vasta e importante ação significativa, porque se institucionalizou em certos aspectos, segundo certas conotações, a tal ponto complexas e precisas, que acabaram por se converter numa operação (ou melhor, numa fase de operação arquitetônica) dotada de particular inteireza”². Linguagem que transmite uma mensagem (intenção projetual) e estabelece a relação emissor/receptor, arquiteto/cliente, arquiteto/comunidade e arquiteto/canteiro. No caso em tela desta pesquisa, é o desenvolvimento de uma linguagem expressiva e produtiva, não meramente comunicativa e relacional que a leitura dos desenhos de Joan Villà irá nos proporcionar. A discussão da fenomenologia da linguagem, cotejada na leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà, estabelecendo relações com uma história viva, revelada na “situação” do sujeito criador, é de grande importância para a compreensão do nascimento da ideia para a arquitetura. Inaugura uma busca por “sentidos”, fundamentais na contemporaneidade, em que sua expressão como forma/mercadoria, inserida numa sociedade capitalista predomina e carece de ações qualitativas. Acreditamos haver uma crise de sentido no momento atual na arquitetura, que não estabelece uma linguagem para ascender à sua capacidade de significar, mas que

² GREGOTTI, Vittorio. Território da Arquitetura. São Paulo: Edit. Perspectiva, 2010, p.13.

permanece na sua função utilitarista, ou seja, signos fraturados, puros significantes que pairam no ar, dependentes da produção e acumulação do capital.

A arquitetura de Villà, destinada à população de baixa renda representa um exemplo em que a boa arquitetura, mesmo com recursos escassos e situações desfavoráveis (investimento público quase ausente nas periferias) pode ser possível, inserida num espaço socialmente rechaçado pela lógica do mercado. Projetos participativos, como trabalhos junto às comunidades carentes de habitação, elaborados pelo arquiteto Joan Villà, representam a busca de um mundo comum amplificado no encontro com outrem através da linguagem e constituem agentes para o favorecimento da comunicação entre as diversas camadas sociais³.

Proposição de uma interface entre arquitetura e filosofia, a presente pesquisa conta com uma abordagem qualitativa que aponta para a deflagração de um mundo único que se engrandece na participação do diálogo interdisciplinar. Os desenhos do arquiteto Joan Villà, nesta pesquisa, constituem-se exemplares para a compreensão da subversão da ordem da realidade dada e ditada pelo modo de produção capitalista, na criação de outras possibilidades para o habitar que considere às necessidades básicas do homem e a intersubjetividade como potência da linguagem arquitetônica. Desse modo, esta dissertação de mestrado trata de situar o fenômeno criativo e promover discussões a respeito da gênese do sentido nos desenhos arquitetônicos do arquiteto Joan Villà, na forma de croquis, reflexão que se estende para a arquitetura de modo geral.

Acreditamos que a filosofia de Merleau-Ponty justifica-se na necessidade emergente da arquitetura elaborar novas alternativas que coloquem o ser humano no centro de sua cena, incite o debate, o pensamento que pensa a si mesmo a partir de uma “situação” na qual os indivíduos optam por suas escolhas, uma *práxis* que abandona radicalmente a ilusão de uma objetividade ou uma subjetividade pura e constrói-se por um pensamento encarnado⁴ no mundo. Uma noção de experiência fecunda, que torna a filosofia não uma explicação ou descrição, mas uma interrogação interminável.

Romper um “universal de sobrevoo” e inserir a presença de “outrem” com suas idiossincrasias numa região simbolicamente intersubjetiva, na qual os objetos culturais assumem novas significações e imprimem dialeticamente um movimento sem síntese é

³ “a capacidade de projetar a arquitetura e o urbanismo têm um papel específico para contribuir para a formação de um espaço comunicativo, agregador de cultura e crítica, situações que favoreçam a inter-relação e a capacitação que tornem possíveis a comunicação e as relações intersubjetivas. Tudo isso é imprescindível para cercar a sociedade e instituições democráticas e a arquitetura que imagina, projeta e realiza espaços tem muitas possibilidades e responsabilidades”. MONTANER, Joseph e MUXI, Zaida. *Política y Arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012, p.234.

⁴ Corpo reflexivo no mundo.

circunscrever a ação do projeto arquitetônico num circuito alargado, reflexivo e crítico⁵. Movimento de uma experiência que se revela ao fazer-se, imprevisível, aberta, democrática sempre retomada e questionada, inacabada, que não se estabelece na forma de enunciados, teses, conceitos fechados, ideias definitivas, mas como diz Merleau-Ponty, uma experiência geradora de matriz de ideias que “dá o que pensar”. “Pensar não é possuir objetos de pensamento, é circunscrever através deles um domínio por pensar, que, portanto, ainda não pensamos”⁶.

A forma racionalizada dos desenhos de Villà evidencia uma redução, busca constante pela essência do desenho, simplicidade e inteligibilidade. O arquiteto estabelece uma relação dialética entre cultura erudita e popular, ação que facilita o diálogo e possibilita um desenho não autoritário. Com a experiência de Villà, nos Laboratórios de Habitação da Faculdade de Belas Artes de São Paulo e da Universidade de Campinas, seus desenhos conquistam uma unidade de linguagem que opera diferentes signos presentes em sua *práxis* profissional, na técnica, construção, organização do canteiro, estética e nas relações intersubjetivas entre os implicados na materialização da arquitetura, numa articulação de signos complexos descolados da subordinação da arquitetura ao modo de produção capitalista.

Resultados homogêneos e inexpressivos, no mercado de habitação popular, confluem para uma reflexão aprofundada sobre a criação de novas possibilidades do habitar propiciando ambientes seguros e mais humanos⁷. Vários artigos foram publicados sobre a arquitetura de Joan Villà, mas, segundo o arquiteto⁸, os textos referem-se preponderantemente à sua técnica construtiva e prescindem de outros aspectos importantes de sua arquitetura. Verifica-se ausência de trabalhos acadêmicos de maior densidade sobre as obras de Joan Villà.

Chama a atenção os ínfimos trabalhos científicos sobre fenomenologia para a arquitetura que apontem para a construção de um pensamento complexo. Os estudos que tratam desse tema, constantemente, tratam dos aspectos sensoriais, contato direto do sujeito com o mundo ligado à percepção do ambiente construído, onde luz, cor, texturas, função tátil da arquitetura são evidenciadas, relacionadas com a ideia do corpo próprio de Merleau-Ponty.

⁵ “Uma das tarefas da dialética, como pensamento de situação, pensamento em contato com o ser, é sacudir as falsas evidências, denunciar as significações cortadas da experiência do ser, esvaziadas, e criticar-se a si mesma na medida em que se venha a tornar uma delas. Ora, esse o perigo que corre desde que se enuncia em teses, em significações unívocas, desde que se separe de seu contexto antepredicativo. É-lhe essencial ser autocrítica – e lhe é também essencial esquecê-lo desde que se torne aquilo que chamamos *uma filosofia*. MERLEAU-PONTY, Maurice. Visível e Invisível. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 93-94.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. Signos. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.p.176.

⁷ A quase ausência de ações eficientes e propostas concretas no âmbito da habitação social favorece a permanência de uma “cultura de projeto” antiquada e imatura. BASTOS, Maria Alice J.e ZEIN, Ruth V. Brasil: arquiteturas após 1950, São Paulo: Perspectiva, 2010, p.303.

⁸ Entrevista concedida à autora na Faculdade Belas Artes de São Paulo, 05/06/2012.

Merleau-Ponty não se referiu em nenhum de seus textos, à linguagem da arquitetura; tratou, principalmente, da pintura e da literatura, mas, no texto *O filósofo e sua sombra*, considera o impensado na obra de Husserl “que pertence realmente a ele e no entanto, abre para outra coisa”⁹ pois para o autor, pensar é circunscrever através dos objetos um domínio por pensar e um grande engano, consiste numa interpretação cujo significado seja “inteiramente positivo, e de direito suscetível de um inventário que delimite o que está presente nela e o que não está”¹⁰. Assim, o filósofo autoriza a fenomenologia a pensar o impensado, ação que legitima a fenomenologia da linguagem constituir-se no instrumental reflexivo para a leitura dos desenhos arquitetônicos de Joan Villà.

No capítulo I, trata-se de situar a fenomenologia da linguagem de Maurice Merleau-Ponty, instrumental eleito nesta pesquisa para realizar a leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà e situar uma discussão sobre como alguns arquitetos se utilizam de aspectos das filosofias de Merleau-Ponty, Heidegger e Husserl em trabalhos práticos e teóricos. Para a compreensão deste arco reflexivo, elegemos descrever a questão do “corpo próprio” na arquitetura, a experiência do “corpo no espaço” e da “sensorialidade”, aspectos presentes nas primeiras obras de Merleau-Ponty que conferem legitimidade e capacidade de conhecimento aos processos perceptivos, ou seja, à camada pré-predicativa da experiência, com a qual pesquisas dos arquitetos em questão demonstram a apropriação desse instrumental reflexivo. Torna-se necessário ainda demonstrar como Merleau-Ponty supera suas primeiras teses e se aproxima de aspectos da fenomenologia da linguagem que confere à fala potência na criação de sentidos. Assim, faremos uma breve análise da lingüística de Saussure, fundamento necessário para tal compreensão, da teoria merleau-pontiana da intersubjetividade e da verdade.

O capítulo II apresenta as especificidades do desenho arquitetônico, seu desenvolvimento através da história, seu papel comunicacional e sua gênese. Tal arco reflexivo reúne uma análise teórica sobre a representação gráfica da arquitetura e seus antecedentes como a construção da primeira cabana primitiva descrita por Viollet Le Duc. Como matriz inicial da arquitetura, primeiro gesto fenomenológico do arquiteto, pretende-se destacar o desenho na forma de croqui, o nascimento da ideia para a elaboração do projeto arquitetônico racionalizado. Dessa forma, são verificados os limites e desafios que o desenho encontra na sociedade contemporânea, inserido numa economia globalizada. Discute-se a questão do desenho da forma-mercadoria arquitetônica, a heteronomia da arquitetura

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Filósofo e sua Sombra* in *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, p.176.

¹⁰ *Ibidem*, p.176.

dependente das forças e leis do mercado imobiliário. Também, aqui, colocam-se os dois principais debates dos anos 60 sobre o desenho no âmbito da arquitetura: o de João Vilanova Artigas, que discute a tensão entre arte e técnica e o de Sérgio Ferro que discorre sobre o desenho autoritário que promove a fragmentação do trabalho no canteiro e a alienação do operário. No interior deste cenário, é que os desenhos do arquiteto Joan Villà, apontam para uma direção totalmente distinta, pois, estabelecidos como linguagem expressiva, possibilitam a subversão dos signos pragmáticos inseridos na sociedade capitalista, em direção ao sentido da arquitetura.

No capítulo III, pretende-se situar a experiência do arquiteto Joan Villà no mundo da vida, ou seja, seu trabalho e a relação que estabelece com o mundo e os limites que a linguagem dos seus desenhos enfrentam ao eleger a periferia como o “lugar” de sua arquitetura. Procuramos demonstrar as dificuldades do habitar na periferia da cidade de São Paulo, onde o arquiteto prestou consultorias técnicas e estão situadas parte das obras construídas de Villà. Portanto, para esta pesquisa, também foram selecionamos desenhos arquitetônicos da periferia de Passos em Minas Gerais e da periferia de Sertãozinho, no interior de São Paulo. Aqui, percorremos uma reflexão que parte do arquiteto no trabalho e mergulhado no mundo para conferir ênfase à experiência, à *práxis* profissional de Villà que o caracteriza como um arquiteto social. Para compreendermos como o arquiteto pretende agregar valor e qualidade a seus desenhos e sua arquitetura construída na periferia, a presente pesquisa realiza um salto em direção ao advento do sentido, que não se determina pela narrativa dos acontecimentos, mas como ato que reúne signos complexos e força expressiva, num desenho aberto ao diálogo capaz de criar sentidos para a arquitetura. Na leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà, verifica-se a importância do trabalho participativo de Villà junto às comunidades carentes de habitação, que confere o caráter democrático de seus desenhos. Assim, nosso objetivo é cotejar essa experiência social de Villà e estabelecer associações com a teoria da intersubjetividade de Merleau-Ponty, presente na fenomenologia da linguagem, que promove um descentramento do sujeito e aponta para uma experiência nova, na abertura de um campo de exploração de signos que fraternizam pares opostos, como generalidade/particularidade, eu/outro, cultura popular/cultura erudita, arte/técnica. Quanto aos códigos de visibilidade presentes nos desenhos arquitetônicos de Joan Villà, são escolhidos os principais elementos representativos da linguagem gráfica do arquiteto: o vazio positivo e a questão da dialética entre espaço público e espaço privado. Espera-se com essa leitura, situar o fenômeno criativo e a gênese do sentido na arquitetura de Villà. Terminamos a

presente pesquisa com a verificação de uma linguagem arquitetônica não somente comunicativa, mas, caracterizada pela sua força expressiva que aponta para formas mais humanas de habitar o mundo, quando a possibilidade da linguagem significar, subverte a ordem da realidade dada. Desse modo, torna-se linguagem conquistadora, matriz de ideias e estende-se para a arquitetura não como reflexão acabada, mas como questionamento.

CAPÍTULO I - A VISADA FENOMENOLÓGICA NA ARQUITETURA

Se pois, a reflexão não deve presumir o que encontra e condenar-se a por nas coisas o que depois fingirá encontrar nelas, é preciso que não suspenda a fé no mundo a não ser para vê-lo, para ler nele, o caminho por ele seguido ao tornar-se mundo para nós, é preciso que nele procure o segredo de nossa ligação perceptiva com ele, que entregue as palavras *para dizer* essa ligação pré-lógica e não conforme sua significação preestabelecida, que mergulhe no mundo ao invés de dominá-lo, que desça em sua direção tal como ele é , ao invés de ascender a uma possibilidade prévia de pensá-lo - [...] – que interrogue, que entre na floresta das referências que nossa interrogação levanta nele, que o faça dizer, enfim, o que em seu silêncio, *ele quer dizer...*

(Merleau-Ponty, Maurice. O visível e o invisível)

1.1 - ARQUITETURA, FENOMENOLOGIA, RELAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS

A fenomenologia da linguagem de Maurice Merleau-Ponty é o instrumental reflexivo utilizado nesta pesquisa para a leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà. Quando discorreremos sobre a fenomenologia da linguagem pretendemos demonstrar como ela representa uma retomada e superação das primeiras teses elaboradas pelo autor, nas quais a ênfase situava-se na percepção, no corpo encarnado no mundo, esfera primordial da experiência. Para configurar a inflexão dessas primeiras teses filosóficas de Merleau-Ponty, torna-se necessário retomá-las com o propósito de trazê-las para a reflexão arquitetônica e perceber como os arquitetos contemporâneos utilizam-se deste instrumental teórico. Portanto, ao alcançarmos a compreensão da fenomenologia da linguagem, verificamos sua possibilidade fecunda para a arquitetura na criação do sentido que pressupõe a promiscuidade do arquiteto com outrem e com o mundo, experiência que aproxima arquitetura e vida. Primeiramente, no presente capítulo, descrevemos a atualidade da fenomenologia para alguns arquitetos que empregam esses pressupostos teóricos em seus trabalhos, para verificarmos as relações epistemológicas que estabelecem com a arquitetura.

A fenomenologia ocupa destaque nas pesquisas de alguns arquitetos pós-modernos, reflexão que corrobora para conferir ao corpo humano presença no ambiente construído. A ênfase proposta por alguns teóricos no aparato sensorial e nos aspectos perceptivos da arquitetura constitui uma questão visceral, base de novas atitudes em relação à paisagem e ao objeto arquitetônico, particularmente, à tectônica. Segundo Nesbitt:

[...] existe um atraso da teoria da arquitetura em relação à teoria da cultura, e a assimilação da fenomenologia não foi uma exceção. A crítica fenomenológica da lógica da ciência que o pensamento positivista [...] elevava acima do Ser desvalorizado, atraiu bem menos o entusiasmo dos pós-modernistas engajados na reconsideração das contribuições da tecnologia para a modernidade¹¹.

Um dos trabalhos de grande influência para a arquitetura no âmbito da fenomenologia foi elaborado por Martin Heidegger em “Construir, habitar, pensar”, o autor investiga a etimologia da palavra *bauen* (construir) e redescobre significações mais amplas diretamente

¹¹ NESBITT, Kate (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo, Cosac Naify, 2006, p.31.

ligadas à existência. “Habitar” é compreendido como um “permanecer com as coisas”¹² modulado pela poesia e pensamento.

Para o arquiteto Christian Norberg-Schulz, a tese de Heidegger sobre o conceito do “habitar” aponta para a criação de um lugar protegido e seguro e expõe, em seus textos, a necessidade da arquitetura tornar esse lugar visível e presente configurando-se nos aspectos que ela reúne. O autor, é considerado proeminente defensor de uma fenomenologia da arquitetura voltada ao reconhecimento e concretização da existência mediante à criação de “lugares significativos”¹³. O aspecto tectônico da arquitetura destaca-se em sua teoria através do detalhe concreto¹⁴ que confere o caráter do ambiente construído¹⁵. Esse caráter conferido ao “lugar” expressa uma dimensão existencial básica, pois “desde tempos remotos o caráter do ambiente refere-se ao *“genius loci”* ou “espírito do lugar”¹⁶. Segundo o autor, a inteligibilidade do espaço, primeiramente, ocorre em termos concretos e prescinde de relações matemáticas, abstratas e semiológicas. O espaço existencial pode ser interpretado como uma “hierarquia de caracteres relacionados entre si” e no caso da arquitetura, aponta para a reunião de formas concretas que determinam a imagem do ambiente construído, logo “a arquitetura pode definir-se como uma “concreção” do espaço existencial”¹⁷.

A questão do “significado”, seja do “lugar”, “habitar”, da “paisagem” ou da “cidade”, ocupa posição central nas reflexões dos arquitetos que fazem uso da pesquisa fenomenológica para o desenvolvimento de suas teorias e práticas de projeto. Verifica-se uma ênfase na construção de “lugares” diretamente relacionados com o existir.

¹² Para Heidegger as “coisas” são reunidas numa natureza quádrupla de terra, céu, seres mortais e seres divinos, todos estes elementos constituem o mundo, mas o mundo não é coleção de objetos, as “coisas” abrem um mundo, desvelamento que “em si é poesia no sentido essencial”. HEIDEGGER, Martin. Poetry, language, thought. Nova York: Harper&Row, p. 73-74.

¹³ O autor propõe uma teoria da arquitetura que se refira substancialmente “às coisas mesmas” apartadas das abstrações da ciência e aponta para um estudo do “concreto” da visibilidade arquitetônica e reunião de aspectos essenciais ao ser humano formadores do mundo. A busca por significados que ultrapassam o viés utilitário da arquitetura, sua função prática e a ênfase depositada no conceito de “lugar” são questões características de seu trabalho. “Podemos dizer, em geral, que uma das necessidades fundamentais do homem é a de experimentar “significados” no ambiente que o circunda. Quando este é alcançado o espaço se converte num conjunto de “lugares”. Então, no fim “lugar” determina algo conhecido e “concreto” enquanto “espaço” indica as relações mais abstratas entre os lugares”. NORBERG-SCHULZ, Christian. Arquitectura Occidental. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p.223.

¹⁴ Logo, “como o caráter de um lugar natural ou artificial está determinado por sua “articulação” formal, o caráter se define mediante expressões como “clausura”, “abertura”, “amplitude”, “limitação”, “obscuridade”, “iluminação”, etc... qualidades que dependem da modelação plástica, da proporção, do ritmo, escala, dimensões, materiais, e cores. Singularmente importante entre os fatores determinantes do caráter arquitetônico é o “jogo de forças” expressado por uma construção real ou fictícia”. Idem. p.227.

¹⁵ A respeito do “detalhe” ver GREGOTTI, Vittorio. O exercício do detalhe in NESBITT, K.(org.) Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo, Cosac Naify, 2005, p. 535-538.

¹⁶ NORBERG-SCHULZ, C., op.cit., p.227.

¹⁷ NORBERG-SCHULZ, C., loc.cit.

O conceito de “lugar” encontra-se aquém e além da construção arquitetônica em si e articula-se inserido na ideia do “todo”, na formação de uma trama sensível com o mundo e no reconhecimento da existência. A arquitetura instaura presença no mundo como “lugar” e para muitos teóricos, esse exercício implica em sentir o apelo que o próprio sítio solicita à mesma¹⁸.

Gregotti¹⁹ atesta para a necessidade da inclusão do ambiente como elemento estrutural no projeto arquitetônico, conseqüentemente, essa inclusão viabiliza uma nova metodologia de planejamento que permite adaptar-se às singularidades e especificidades de um determinado terreno. Denomina-se “modificação” a essência dessa nova metodologia, processo que aponta para um pertencimento do sujeito ao mundo, isto é, uma inserção num “todo” preexistente, com capacidade em transformar parte deste sistema e provocar uma alteração no conjunto. Por meio da “modificação” o “lugar” é transformado em arquitetura ela “realiza o ato simbólico original de estabelecer contato com a terra, com o ambiente físico, com a ideia de natureza enquanto totalidade”²⁰.

O conceito de “lugar”, desenvolvido na teoria de Gregotti, deriva da fenomenologia de Martin Heidegger e muitos dos seus textos fazem referência à Edmund Husserl, Merleau-Ponty e Claude Lévi-Strauss. A teoria de Gregotti procura estabelecer uma rede de relações capaz de compreender a intervenção da arquitetura como uma ordenação do ambiente, sua capacidade de ofertar melhores condições de vida para os agrupamentos humanos. Para o autor, essas relações apresentam-se múltiplas e complexas:

[...] referem-se ao controle do ambiente físico, à criação de certas possibilidades de circulação, à organização das funções, de seu englobamento ou segregação [...] A arquitetura responde à certos critérios econômicos, move-se e move certas dimensões tecnológicas, modifica a paisagem, etc... mas, organizar essas funções é algo diferente de uma simples soma, é o significado que resulta de seu processo de formação, é colocar-se dentro da tradição da arquitetura como disciplina com um novo gesto de comunicação e com uma nova vontade de transformar a história.²¹

¹⁸ “Eu componho arquitetura procurando encontrar uma lógica essencial inerente ao lugar. A pesquisa arquitetônica supõe uma responsabilidade de descobrir e revelar as características formais de um sítio, ao lado de suas tradições culturais, clima e aspectos naturais e ambientais, a estrutura da cidade que lhe constitui os seu pano de fundo, e os padrões de vida e costumes ancestrais que as pessoas levarão para o futuro”. ANDO, Tadao, Por novos horizontes na arquitetura in NESBITT, K.(org.). Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.497.

¹⁹ GREGOTTI, Vittorio.Território e arquitetura in NESBITT, K.(org.) Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo, Cosac Naify, 2005,p.374.

²⁰ GREGOTTI, Vittorio., loc.cit.

²¹ GREGOTTI, Vittorio. Território da Arquitetura, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2010, p.137.

O reconhecimento do “lugar”, então, é a própria origem da arquitetura. O homem, antes de cumprir sua necessidade primordial de abrigo²², coloca uma pedra sobre um terreno desconhecido e a partir deste ato simples, mede e modifica o espaço. No interior desse cenário, o trabalho do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, merece destaque. Numa crítica ao movimento moderno e ao formalismo superficial da colagem pós-modernista, o autor alude a uma perda da capacidade de comunicação da arquitetura ligada à existência humana. A questão do “significado” em arquitetura, desse modo, encontra-se na eficiência do projeto simbolizar²³ a presença humana; não reside na forma “em si”, mas, na possibilidade da criação de imagens ricas em associações. As citações historicistas na arquitetura, ocorrências do movimento pós-moderno, carecem de emoção “porque essas colagens de motivos arquitetônicos já não têm nenhuma ligação com sentimentos autênticos e fenomenologicamente verdadeiros para a arquitetura”²⁴. Para o autor, o desenvolvimento da ciência e da tecnologia aponta para uma atitude intelectual por parte dos arquitetos limitante, quando a direção de seu trabalho visa uma experiência espacial da arquitetura²⁵ que abarca níveis mais amplos: coletivo/individual, mental/físico, cultural/biológico apoiada na memória e na imaginação.

A experiência pessoal da obra arquitetônica é enfatizada por Pallasmaa com o propósito de desvelar significados fora da forma “em si”, ou seja, na força emocional que ela carrega: “a forma somente age sobre nossos sentimentos por meio do que ela representa”²⁶. Inseridos neste quadro, os sentimentos básicos²⁷ e as imagens comuns associados ao ato de construir revelam a força da arquitetura.

²² “Se se me apresenta o problema de projetar uma casa, imediatamente se fazem presentes como matéria operável, tanto os signos geográficos que representam o lugar de posição da casa, como a inteira fenomenologia desta, no que se refere aos sucessivos aspectos espaciais que assumiu, ou ainda os significados dos quais a noção de casa se carregou no contexto da memória do grupo”. Ibidem, p. 123.

²³ “Cometemos o erro de pensar e julgar um edifício como uma composição formal, e já não o entendemos como um símbolo ou experimentamos a outra realidade que está por trás do símbolo”. PALLASMA, J. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura in NESBITT, K. (org.). Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.483.

²⁴ Ibidem, p.484.

²⁵ Para Pallasmaa, a experiência da arquitetura não é decorrente de um registro retiniano, mas cada elemento da arquitetura constitui-se como encontro, enfrentamento que interage diretamente com a memória.

²⁶ PALLASMAA, J., op.cit., p. 484.

²⁷ Segundo Pallasmaa, “são esses sentimentos básicos que a fenomenologia analisa, e esta já se tornou também uma metodologia mais comum de examinar a arquitetura nos últimos anos. Filosofia associada principalmente aos nomes de Edmund Husserl e Martin Heidegger, a fenomenologia é de natureza introspectiva e contrasta com o desejo de objetividade do positivismo. A fenomenologia busca descrever os fenômenos recorrendo diretamente à consciência como tal, sem teorias e categorias tiradas das ciências naturais ou da psicologia. Assim, a fenomenologia significa examinar um fenômeno da consciência em sua própria dimensão de consciência. Isso quer dizer, para usar um conceito de Husserl “um puro olhar” para o fenômeno, ou “contemplar sua essência”. A

A experiência do Ser-no-mundo revela a “situação” atual e virtual da qual se serve e se articula a arquitetura, e exige por parte do arquiteto, segundo Pallasmaa, uma experiência corporal e espiritual integrada. Na esteira da filosofia merleau-pontiana, especificamente da *Fenomenologia da Percepção*, o autor elabora uma crítica ao pensamento objetivo ocidental, herança do Renascimento para a teoria da arquitetura, que estabelece seus prejuízos em desconsiderar a percepção como possibilidade de contato com o mundo, ruptura da oposição cartesiana entre sujeito e objeto²⁸ e aponta para uma integração de todos os sentidos, o que chama de multisensorialidade²⁹. O arquiteto refuta o papel evidenciado pela perspectiva euclidiana da hegemonia da visão, ou seja, o observador posicionado num ponto de fuga que reteria de forma unificada o espetáculo do mundo.

O trabalho do arquiteto Peter Zumthor, intitulado “*Atmosferas*”, refere-se ao impacto da obra arquitetônica no ser humano, percepção emocional que garante a qualidade da arquitetura. Segundo o autor, tal processo verifica-se quando “entro num edifício, vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fração de segundo sinto o que é”³⁰. De acordo com Zumthor, há algo anterior ao pensamento linear, uma comunicação imediata com o mundo, camada pré-pessoal, instintiva. Ao reunir os materiais presentes no mundo e criar um espaço, o arquiteto encontra equivalência direta com o corpo e a arquitetura, que se exprime “como massa, como membrana, como tecido ou invólucro, pano, veludo, seda, tudo o que me rodeia. O corpo! Não a ideia do corpo – o corpo! Que me pode tocar”³¹. Desse modo, existe o cuidado acurado do arquiteto na composição dos materiais para a arquitetura, partes que reagem ao ambiente criado, irradiam e soam conjuntamente. Para o autor, o espaço possui qualidades peculiares como som, temperatura, odores, tensão entre interior e exterior, a luz e a sombra, elementos que se referem diretamente à experiência do corpo no espaço narrados em

fenomenologia é uma abordagem puramente teórica da pesquisa, no sentido da palavra grega *theoria* que significa exatamente “olhar, contemplar”. Logo, a fenomenologia da arquitetura é “olhar, contemplar” a arquitetura a partir da consciência que a vivencia, com o sentimento arquitetônico em oposição à análise das propriedades e proporções físicas da construção ou de um quadro de referência estilístico. A fenomenologia busca a linguagem interna da construção”. Ibidem, p. 485.

²⁸ “Em La experiencia Del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo Le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas. Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas, sino en su esencia material, corpórea y espiritual plenamente integrada”. Idem. *Los Ojos de La Piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 11.

²⁹ O conceito de experiência multisensorial é definido pelo arquiteto Juhani Pallasmaa como ação que move a arquitetura, portanto “las cualidades Del espacio, de la materia y de La escala se midem a partes iguales por El ojo, El oído, la nariz, la piel, La lengua, El esqueleto y El músculo. La arquitectura fortalece La experiencia existencial, el sentido de cada uno de ser-em-el-mundo, y esto constituye fundamentalmente una experiencia fortalecida Del yo. En lugar de apelar meramente a lós clásicos cinco sentidos, La arquitectura implica vários âmbitos de La experiencia sensorial que interactúan y se fusionan uno em el outro.” Ibidem, p. 43.

³⁰ ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p.12-13.

³¹ Ibidem, p. 22-23.

primeira pessoa, numa aproximação entre o habitar e a poesia, panorama estreitamente relacionado à primeira filosofia de Merleau-Ponty na obra *Fenomenologia da Percepção*.

No livro *Cuestiones de percepcion, Fenomenologia de la arquitectura*, o arquiteto Steven Holl enfatiza a sensorialidade como via de acesso à arquitetura, denomina cada fenômeno sensorial, tato, olfato, visão e audição de “zona fenomênica” e considera o corpo envolvido no espaço, numa troca constante de estímulos. Propõe o entendimento e a interação dos diversos fenômenos como fragmentos tematizados, pois, para o autor, a arquitetura compreende-se menos como totalidade e mais, como série de experiências parciais. Holl, cita Franz Brentano mestre de Edmund Husserl e estabelece de acordo com a doutrina de Brentano: uma separação entre “percepção exterior” (sensorial) e “percepção interna” (intelectual, mental, espiritual). Afirma que o principal desafio para a arquitetura consiste essencialmente em estimular ambas percepções³². Nesta separação, os fenômenos caracterizam-se “físicos” ou “psíquicos”; os fenômenos psíquicos, constituem-se intencionalmente como objetos de percepção interna e se apresentam como atos de representação.

Na obra *Fenomenologia...*, a percepção ocupa o interior da cena filosófica, pois, para Merleau-Ponty, estabelece-se na junção entre o físico e o psíquico, o corpo e a alma e identifica-se com o movimento da existência que “não suprime a diversidade radical dos conteúdos porque ele os liga, não os colocando sob a dominação de um ‘eu penso’, mas orientando-os para a unidade intersensorial de ‘um mundo’. [...] A consciência é ser para a coisa por intermédio do corpo”³³.

Segundo o cenário apresentado acima, o que poderia vir a denominar-se “fenomenologia da arquitetura” estabelece-se ancorada sobre três questões chave: o “significado” relacionado de modo amplo com a arquitetura o “conceito de lugar” implicado na questão do “significado” e a percepção fenomenológica. Tais questões reportam ao reflexo da existência, e à questão da percepção inserida num presente vivo, movimento do corpo no espaço, visada na totalidade dos sentidos de modo a conferir legitimidade à esfera sensível, relação de comércio entre sujeito e ambiente construído portador, também, de predicativos antropológicos.

³² “El desafío de La arquitectura consiste en estimular tanto La percepción interior como la exterior, en realzar La experiencia fenomênica mientras simultáneamente, se expresa el significado y desarrollar esta dualidad em resposta a las particularidades Del lugar y de la circunstancia”. HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción – Fenomenologia de La arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011 p.12.

³³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 192 -193.

Frente a esse quadro, a fenomenologia tem sido objeto de críticas por parte de alguns arquitetos³⁴, principalmente, por subtrair de sua abordagem no âmbito da arquitetura, a questão econômica e política inerente à sua produção. Discorreremos sobre essa questão no segundo capítulo, ao descrevermos o desenho da forma mercadoria arquitetônica.

Cabe destacar aqui, que a proposição de uma instrumentalização reflexiva, denominada “fenomenologia da arquitetura”, tem sido erroneamente empregada em pesquisas recentes de alguns arquitetos (com exceção do arquiteto Vittorio Gregotti que integra a fenomenologia a um panorama mais amplo) de forma generalizada³⁵. Precisamente, utilizando-se dos temas nucleares já citados anteriormente, a “fenomenologia da arquitetura” não operaria a compreensão da passagem da esfera pré-lógica à esfera da lógica, mas, permaneceria cristalizada na camada sensível. Portanto, é na ideia de uma razão alargada, que afirma Merleau-Ponty: “a reflexão deve iluminar o irrefletido ao qual ela sucede e mostrar sua possibilidade para poder compreender-se a si mesma enquanto começo”³⁶. Nesta reflexão, incluem-se tanto os aspectos subjetivos, como os aspectos objetivos com ênfase, principalmente, nos aspectos “vividos”, isto é, na experiência do sujeito, seu modo de habitar o mundo.

A fenomenologia, desde sua matriz inicial husserliana reúne um conhecimento amplo, tratado por diversos filósofos e críticos de maneira distinta. A fenomenologia husserliana trata de uma consciência reflexiva; para Merleau-Ponty, a ontologia já se encontrava gestada em

³⁴ “[...] muitas estratégias têm sido desenvolvidas na disciplina para enfrentar a ‘heteronomia’ da prática arquitetônica. Dentre elas houve o pós-modernismo, o estruturalismo, a semiótica, as análises tipológicas, a *fenomenologia*, a desconstrução e o regionalismo crítico, para citar apenas algumas das mais significativas, sincrônicas a um notável elogio e investimento na dimensão formalista e estetizada da arquitetura. Cabe apontar, contudo, que um traço comum a esta pluralidade é a insistência em fazer uma crítica da arquitetura que deixa o sistema capitalista intacto, que separa a esfera de produção econômica do valor daquela da vida, que não confronta as reais relações que se dão entre a produção material e a produção cultural, simbólica”. PALLAMIM, Vera. A produção do espaço em época de valorização financeira do capital. Disponível em: <<http://www.eptic.com.br/arquivos/Revistas/vol.XIII,n2,2011/entrevistaVP.pdf>>. Acesso em: 12/06/2104.

³⁵ Como saber que as ciências ocultam e que se refere ao mundo concreto foi “assim que nos anos 1950 se fez fenomenologia de tudo, mais ou menos como nos anos de 1970 se iria fazer “semiologia” de tudo, ou logo depois análise “estrutural” de tudo. Sartre não disfarça a forte impressão que lhe causou o relato de Raymond Aron, contando-lhe que na Alemanha fenomenológica de então, se podia fazer a descrição de um copo, em uma mesa de bar, - e que isso era... “filosofia”! Assim como a literatura da época não nos poupou de páginas infundáveis e aborrecidas, que “descreviam” com todos os detalhes, presumivelmente infinitos, uma maçaneta de porta “concreta”. [...] A filosofia para Husserl, é essencialmente uma investigação de crítica do conhecimento, e por isso mesmo ela não falará do mundo, ela não será um método de compreensão de realidades que concorreria com a ciência na melhor explicitação das coisas” Moura, Carlos Alberto. Prefácio in Husserl, Edmund. Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006, p.17-18. (Coleção Subjetividades Contemporâneas). Também para Husserl a fenomenologia nunca tratará do ser. Para Merleau-Ponty, o projeto ontológico já estará gestado desde sua obra de 1945, *Fenomenologia da Percepção*, o conhecimento retornará ao domínio do “vivido”, não se oporá à ciência e vai falar “do mundo, dos homens e do espírito”. MERLEAU-PONTY, Maurice. Signes. Paris: Gallimard, 1960, p.138.

³⁶ Idem. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.287.

seus primeiros trabalhos e a fenomenologia irá migrar de uma consciência reflexiva husserliana para o corpo, “veículo do ser no mundo”, que legitima a camada da percepção como forma de conhecimento. Verifica-se, na modulação mesma do pensamento de cada autor como Merleau-Ponty e Husserl e de tantos outros, como nos seus diferentes períodos filosóficos, inflexões que situam a fenomenologia como interrogação permanente e inesgotável sobre o conhecimento, encarregada de trazer à tona as “verdades” que as ciências omitem, saber que habita um mundo “concreto”, jamais aprisionado na forma de disciplinas compartimentadas. De acordo com as diferentes abordagens fenomenológicas, as perguntas, que se colocam à “fenomenologia da arquitetura” são: qual autor? Qual período? Qual aspecto investigado?

O que se torna importante situar aqui é a direção que a pesquisa assume: a orientação³⁷ natural difere da orientação fenomenológica, pois, “nem se dirigem ao mesmo sentido da palavra objeto”³⁸. A orientação natural abre o caminho para o conhecimento objetivo, ou seja, a atitude do cientista quando se dirige ao objeto “puro” e “simples” para estabelecer relações, nomear suas propriedades, sistematizar conceitos, sem nenhuma referência à subjetividade. A orientação fenomenológica, para Husserl, situa-se numa esfera completamente “nova” pois o interesse não se dirige aos objetos mas aos fenômenos, ou seja, aos múltiplos modos subjetivos de doação das coisas aos atos de consciência possíveis. “Haverá apenas uma fenomenologia da razão na qualidade de investigação crítica sobre a possibilidade do conhecimento”³⁹.

O fenômeno constitui-se subjetivo não por se referir à interioridade de um sujeito psicológico, mas “por ser uma doação de determinado objeto sempre reportada a um ‘ponto de vista’, por princípio unilateral e variável”⁴⁰, algo que se encontra diante do sujeito e não instalado em seu interior, fenômeno esse que receberá a denominação de *noema*⁴¹, recusa explícita do “psicologismo”.

Para a filosofia merleau-pontiana, o mote situa-se num casamento entre a orientação fenomenológica e a orientação natural com a inserção do sujeito encarnado no mundo distante

³⁷ Aqui a tradução da palavra “Eisntellung” por “orientação” em vez de “atitude” (tradução elaborada por alguns autores do Francês) foi sugerida pelo prof. Dr. Carlos Alberto de Moura, pois aponta para um sentido mais amplo da palavra. Aula ministrada na pós-graduação do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. Predicativo e Pré-predicativo, Nov/2012.

³⁸ MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. Apresentação in Razão e Experiência – ensaio sobre Merleau-Ponty. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p.16.

³⁹ Ibidem, p.15.

⁴⁰ Idem, in HUSSERL, Edmund. Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006, p.21.

⁴¹ Do grego *nóema* – atos, percepção. Filosofia – Ideia em geral. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/noema>>. Acesso em 09-06-2014.

do sujeito epistemológico husserliano e da atmosfera rarefeita da fenomenologia transcendental. A trajetória de Merleau-Ponty,

[...] será empreender uma reforma de nossas categorias, como aquelas de “sujeito” e do “objeto”, e circunscrever obstinadamente uma “terceira dimensão”, situada aquém do sujeito e objetos puros [...] espécie de “ambiente comum” à filosofia e ao saber positivo, lugar onde nossa atividade e nossa passividade, nossa autonomia e nossa dependência, cessariam de ser contraditórias⁴².

Longe de ser considerada puramente fenomenológica, a *Fenomenologia da Percepção* é a obra mais referenciada de Merleau-Ponty junto aos arquitetos. Numa nota no livro *Visível e invisível* o autor diz: “ainda que tenham considerado uma obra de psicologia, ela é na realidade uma ontologia”⁴³.

Apesar do tema da percepção ocupar o interior da cena filosófica, segundo Moutinho ela,

[...] não se alinharia aos livros que como *O imaginário* de Sartre, pretendem ser um exercício de “psicologia fenomenológica” [...] o curioso é que Merleau-Ponty tenha necessidade de frisá-lo, como se compreendesse a dificuldade do leitor de apreender o comentário de uma função sensorial como obra ontológica. [...] por tal ontologia deverá tomar, ao menos de início, a forma de um comentário da percepção⁴⁴.

Essa citação revela um momento de autocrítica de Merleau-Ponty que estende a perspectiva da *Fenomenologia da Percepção* para além dela mesma. Na modulação do pensamento do autor, pode-se compreender o alcance dessa obra inserida num projeto filosófico que amplia a radicalidade do conceito de “experiência”. Nesta pesquisa, o projeto merleau-pontiano não é tratado como “fenomenologia pura”, pois no caso em tela da leitura dos desenhos de Joan Villà, veremos que a fenomenologia da linguagem, nosso instrumental reflexivo, aponta já para um “ser” linguístico e uma “fala” capaz de conferir um ponto de vista novo para a arquitetura. Aqui, verificamos os desenhos de Villà por meio de uma linguagem expressiva, não meramente instrumento comunicativo. Nossa preocupação situa-se na gênese do sentido criativo. A partir das relações complexas entre os signos presentes na

⁴² MOURA, Carlos Alberto Ribeiro in MOUTINHO, Luiz Damon Santos. Apresentação in Razão e experiência. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p.20, apud MERLEAU-PONTY M. in *Pacours deux*, Paris: Ed.supra, p.208.

⁴³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et L'invisible*. Paris: Tel Gallimard, 1996, passim.

⁴⁴ MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Razão e Experiência*, ensaio sobre Merleau-Ponty. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 27-28.

expressão gráfica do arquiteto, e da singularidade de seus desenhos, ou seja, na compreensão da passagem da folha em branco para o desenho, torna-se possível fixar os dados sensíveis presentes no trabalho de Villà, linguagem expressiva do desenho e observar o deslocamento que esses desenhos operam na linguagem pragmática da arquitetura⁴⁵. De acordo com o filósofo Celso Favaretto, “ao invés dos desenvolvimentos críticos habituais, em que o que é pensado como resistência ainda vive das ilusões do sujeito, da totalidade, das promessas da razão, trata-se de explorar a resistência da forma...”⁴⁶. Tal procedimento implica na essencialidade da forma prometer sempre “algo mais a ver”⁴⁷.

Como a forma arquitetônica apresenta-se dotada de ambiguidade, pois por meio de sua linguagem específica, ou seja, dos códigos de representação de projeto que exercem uma ação comunicativa, a pluralidade de seus elementos constitutivos, situados aquém e além desses códigos institucionalizados, configuram um todo complexo que, por vezes, não se mostra na sua inteireza, ou seja, partes são ocultadas por diversas ordens de fenômenos. Torna-se emergente investigar, romper os véus que velam e negam sua verdadeira vocação, isto é, o valor-de-uso como prioridade para o projeto arquitetônico e sua expressividade. Longe da figura do arquiteto demiurgo, do sujeito absoluto, a figura do arquiteto mergulhado no mundo, favorece o desenho da forma aberta que atinge as necessidades das pessoas e embaralha arquitetura e vida e assim, estabelece sua comunicação efetiva. Desse modo, a presente pesquisa, pretende aproximar-se da origem da forma arquitetônica, a arquitetura em estado nascente, por meio da intenção projetual do arquiteto Joan Villà expressa através da linguagem do desenho, ação prospectiva, meio de interpretar o mundo, traços que exprimem complexidade e efetuam a passagem dos signos ao sentido. Quando nos referimos à intenção projetual de Villà, afirmamos que sua linguagem representa a passagem para o mundo cultural, porém, apesar da percepção configurar-se como fundadora da linguagem, abertura originária, a intencionalidade do arquiteto opera essa passagem, logo, torna-se importante ressaltar que,

[...] os conteúdos percebidos não são significações silenciosas simples às quais se aplicariam rótulos verbais; tais conteúdos só são delimitados enquanto tais por meio de sua expressão em signos linguísticos partilháveis e sedimentáveis. Assim não

⁴⁵ Aqui, denominamos linguagem pragmática da arquitetura a linguagem submissa às forças do mercado imobiliário, inserida no modo de produção capitalista.

⁴⁶ FAVARETTO, Celso. Arte e Conhecimento in Desenho da Pesquisa. Novas metodologias em Arte –VIII Congresso Internacional de Estética e História da Arte. São Paulo: Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2012, p.64.

⁴⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de La perception*. Paris:Tel Gallimard,1995, p.384.

basta afirmar que a linguagem é fundada pela experiência perceptiva; é preciso também acentuar que a linguagem é um poder intencional que transfigura as fugidias experiências sensíveis (que estão em sua base) em idealidades culturais”⁴⁸.

Por meio da construção de linguagem, que não exclui a experiência perceptiva do sujeito, a perspectiva subjetiva é transmitida para outros sujeitos, uma partilha fecunda que imprime marcas no mundo cultural. Essas reflexões ampliam o escopo da fenomenologia inicial de Merleau-Ponty e para a questão do desenho arquitetônico tomado como linguagem, pois, revelam a espessura do tempo pessoal e interpessoal, a possibilidade de “fixar e tornar acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que eles fazem parte sem vê-lo”⁴⁹.

Torna-se importante destacar na fenomenologia da linguagem de Maurice Merleau-Ponty, um ultrapassamento dos dados da percepção em direção ao conhecimento e compreender a passagem da linguagem muda para a linguagem falante, para criar elementos para a leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà, estabelecida na busca de uma “fala” própria da arquitetura, mais ampla que o sujeito criador, pois verifica-se no relacionamento do arquiteto com o mundo.

1.2 - CORPO PRÓPRIO E A ARQUITETURA

Os arquitetos que se utilizam da fenomenologia como instrumental reflexivo, conferem ênfase, em seus trabalhos, à questão do “significado”, do “lugar” e à experiência do corpo no espaço. A questão do corpo no espaço, também, pode ser verificada, nos trabalhos contidos em alguns paradigmas teóricos defendidos pelo pós-modernismo como a estética do sublime, a arquitetura historicista, a desconstrução, o feminismo e em temas como “o lugar” que promove a discussão homem, arquitetura e natureza e inclui na sua agenda o vínculo entre lugar e regionalismo. Neste último tema, iremos verificar alguns pontos convergentes e divergentes com a primeira filosofia merleau-pontina, que apontam para uma harmonia pré-estabelecida entre corpo e mundo. Para discutirmos os paradigmas teóricos pós-modernistas e a questão do corpo próprio, convém aqui, demarcar de forma sintética as teses do “corpo próprio” e da “percepção”, temas nucleares da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty apropriados por esses pesquisadores da arquitetura.

⁴⁸ FERRAZ, Marcus Sacrin A. Fenomenologia e Ontologia em Merleau-Ponty. Campinas, SP: Papirus Editora, 2009, p. 95-96.

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. Sens et non-sens. Paris: Éditions Gallimard, 1996, p. 24.

Segundo Merleau-Ponty, a fenomenologia originou-se a partir de uma crise⁵⁰ das ciências que erradicava seus próprios fundamentos relacionando-se com seus objetos de forma causal, vistos em sua exterioridade e confundidos com sua própria natureza.

Para o materialismo filosófico, os fenômenos humanos equiparados a objetos físicos excluem a intencionalidade humana criadora desses mesmos objetos. Os seres humanos, estabelecem entre si, relações puramente objetivas. Numa outra polaridade, a concepção cartesiana sobre a existência essencialmente mental, acessível à uma única individualidade, conseqüentemente, estabelece a cisão entre mente e corpo, sujeito e objeto cuja evidência possível das coisas são as ideias contidas na mente humana.

Diante dessas proposições, veremos no desenvolvimento do desenho arquitetônico e da geometria no estabelecimento de seus códigos e regras, uma crescente afirmação da arquitetura como ciência, principalmente, a partir do Renascimento, com a separação entre o pensar e o fazer, que impunha uma universalização de seus meios de representação. Podemos, também, observar, o quanto o pensamento cartesiano influenciou a cultura ocidental, principalmente no modernismo, na proposição por parte dos arquitetos desse período, da conquista da forma “pura” para sujeitos idealizados, sob a crença não mais do Deus de Descartes, mas do progresso.

Nos apropriando de motivações merleau-pontianas para superar essas dualidades, veremos que o corpo projeta significações no mundo exterior e é sujeito da percepção, operando a dualidade entre interior e exterior, tese essa que afasta a compreensão cartesiana do corpo como objeto entre outros objetos, *partes extra partes* que somente admite relações mecânicas. Apresentado pelo autor como veículo de ser no mundo, o corpo:

[...] exhibe uma situação no mundo em face de suas tarefas que remete para um conceito de intencionalidade pois, “é meu olhar que subtende a cor, é o movimento de minha mão que subtende a forma do objeto, ou antes meu olhar acopla-se à cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um haja um e o outro padeça, que um dê sentido ao outro. Sem a exploração do meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize a ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga⁵¹.

⁵⁰ Idem. Em toda parte e em parte alguma in *Signos*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991, p. 161-166.

⁵¹ Idem. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999, p. 288.

O filósofo impôs a tarefa de desenvolver uma fenomenologia da percepção, pois a percepção lança o ser no mundo e representa o “arquétipo do encontro originário”⁵². Para o autor, a ciência atravessa cegamente as operações perceptivas e separa rigidamente as categorias da sensibilidade e do entendimento. Será necessário redefinir essas categorias, diluir a fronteira clássica, entrelaçar os conteúdos da experiência apresentados na esfera do sensível e o engendramento de relações de diversas ordens encontrado na esfera do entendimento. As relações lógicas excluem a contingência dos acontecimentos, pois é através da experiência que nasce o sentido intimamente ligado à existência. O sensível encontra-se diante do ser e não no plano da consciência, situa-se “entre” o domínio do sujeito e objeto, “entre” as oposições clássicas objetivo/subjetivo, exterior/interior. É importante destacar que a sensação para o autor, constitui-se como intencional, “porque encontro no sensível a proposição de um certo ritmo de existência”⁵³, uma forma de existência que é sugerida para o sujeito que se reporta à um ser exterior seja para abrir-se ou fechar-se a ele.

Na experiência do azul do céu relatada por Merleau-Ponty, o céu percebido não é o céu do geógrafo ou do astrônomo, mas constitui-se como “meio de uma certa vibração vital que meu corpo adota”⁵⁴. A percepção:

[...] exprime uma situação dada: vejo o azul porque sou *sensível* às cores – ao contrário, os atos pessoais criam uma situação: sou matemático porque decidi sê-lo. De forma que, se eu quisesse traduzir exatamente a experiência perceptiva, deveria dizer que “se percebe” em mim e não que eu percebo⁵⁵.

A percepção ocorre numa atmosfera generalizada; toda a sensação contém uma membrana pré-pessoal, anônima à qual o corpo se adapta, pois “entre minha sensação e mim há sempre a espessura de um *saber originário* que impede minha experiência de ser clara para si mesma”⁵⁶. Essa opacidade, revelada na experiência sensível, aponta para a condição familiar de um corpo que com os campos sensoriais, descobre uma pré-história, um saber habitual que torna possível a percepção. Antes do saber intelectual, a percepção estabelece-se como via de acesso à verdade e destitui a consciência reflexiva de seu “projeto de posse intelectual do mundo”. O mundo vivido, pré-objetivo, autóctone, não constituído por nenhuma instância acima dele, não pode mais tornar-se essência, ser reduzido como na

⁵² Idem. O visível e o invisível. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, p. 210.

⁵³ Idem. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999, p. 288.

⁵⁴ Ibidem, p.289.

⁵⁵ Ibidem, p.290.

⁵⁶ Ibidem, p.291.

fenomenologia husserliana que conta com a esfera transcendental como verdade última, pois é dotado de sentido imanente. Merleau-Ponty insiste na necessidade de reconduzir a investigação fenomenológica para o âmbito da *Lebenswelt*, sujeito encarnado em um corpo plenamente aderido ao mundo⁵⁷ e rejeita a problemática transcendental. A questão da fé perceptiva originar-se no mundo da vida, pressupõe que a percepção seja refratária a qualquer redução.

A crítica de Merleau-Ponty, à fenomenologia husserliana encontra seu centro na questão imposta pelos limites da “redução”⁵⁸. Com Merleau-Ponty, a categoria da “existência” ocupará a cena filosófica com a proposição de dar conta da unidade do mundo percebido e da unidade do homem, psicológico e fisiológico, alma e corpo. O existente merleau-pontiano não é mais o sujeito epistemológico de Husserl, mas é um sujeito encarnado no mundo sempre em “situação”, logo a “consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo”⁵⁹. Quando o autor afirma que o sujeito da percepção é o corpo⁶⁰ e não o espírito, “parece que se sugere que a intencionalidade migrou, de sua antiga residência, na consciência, para uma nova morada, o corpo próprio, evidentemente não mais compreendido como máquina cartesiana”⁶¹. O *locus* desse novo sujeito converte-se na ideia da “carnalidade” que surge no cenário filosófico desde suas primeiras reflexões.

No ensaio de Merleau-Ponty, *O Filósofo e sua Sombra*, o autor evoca o impensado na obra de Husserl e afirma que há uma preparação da fenomenologia na atitude natural, uma verdade derivada do naturalismo; as relações entre atitude natural e atitude transcendental não

⁵⁷ “A verdadeira reflexão me dá a mim mesmo não como subjetividade ociosa e inacessível, mas como idêntica à minha presença ao mundo e a outrem, tal como eu a realizo agora: sou tudo aquilo que vejo, sou um campo intersubjetivo, não a despeito de meu corpo e minha situação histórica, mas ao contrário sendo esse corpo e essa situação e através dele todo o resto”. Ibidem, p.606.

⁵⁸ O “percebido”, não é a coisa “pura e simples”, como surge na atitude natural cega aos modos subjetivos de doação dos objeto. Efetuada a redução fenomenológica, constitui-se como unidade sintética dos elementos subjetivos. Sob essa perspectiva, a redução do mundo da vida implica na redução ao eu transcendental. Para Bonomi, a redução comporta dois níveis operacionais, a redução eidética e transcendental, um único movimento que visa o regresso à subjetividade transcendental, logo: “a tarefa da fenomenologia transcendental é justamente proceder a uma descrição eidética das formas constitutivas da consciência [...] estas formas não são construídas na atitude transcendental: são as próprias formas que operam na experiência natural e que nesta experiência permanecem latentes”. BONOMI, Andrea. Fenomenologia e Estruturalismo. São Paulo: Perspectiva, 1974.p.34.

⁵⁹ MERLEAU-PONTY, M., op. cit., p.193.

⁶⁰ O esquema corporal, para Merleau-Ponty, pode ser reorganizado e enriquecido. “Sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto para um “eu penso”: ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio. Por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega”. Ibidem, p. 212.

⁶¹ MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. Intencionalidade e Existência: Husserl e Merleau-Ponty in MONCLEAR Valverde (org.). Merleau- Ponty em Salvador. Salvador: Arcádia, 2008, p. 23.

são simples⁶². Portanto, chama a atenção para uma operação peculiar da fenomenologia: o desvelamento de uma camada pré-teórica. No mesmo ensaio o filósofo distingue dois períodos da filosofia husserliana: um primeiro momento sob o tema fundamental da redução fenomenológica transcendental e um segundo momento, que enfatiza a redução ao mundo da vida, regresso ao pré-categorial e a urgência de uma fenomenologia genética⁶³, na qual o autor encontra o estágio mais fecundo da fenomenologia husserliana.

Frente a esse quadro, exige-se aquela camada subjetiva da experiência concreta do mundo, a dimensão da *Lebenswelt* (mundo da vida) como uma primeira estratificação de sentido e índice para a investigação das estruturas intencionais.

Para Merleau-Ponty⁶⁴, a consciência constituinte, “posse intelectual do mundo”, é constituída a custa de árduos esforços e se estabelece como *artefato* no qual culmina a teleologia da vida intencional. Porém, à medida que o pensamento de Husserl amadurece se torna,

[...] o meio de desvelar um reverso das coisas que não constituímos. Era preciso essa tentativa insensata de tudo submeter às formalidades da consciência [...] para revelar todo o resto: esses seres aquém de nossas idealizações e de nossas objetivações, que as alimentam secretamente e que temos dificuldade de reconhecer noemas; a terra, por exemplo [...] a terra é a matriz tanto de nosso tempo como de nosso espaço, qualquer noção construída do tempo pressupõe nossa proto-história de seres carnis copresentes num único mundo⁶⁵.

Trata-se de transcender a ideia do *quale* puro e legitimar uma nova experiência, a da consanguinidade carnal entre o corpo e o mundo, reversibilidade entre interior e exterior, não mais pensamento de sobrevoos, mas, descida a terra, abertura para uma reflexão radical. *A priori*, o que se busca “não é encadear conceitos, mas descrever a mistura da consciência com o mundo, seu engajamento num corpo, sua coexistência com os outros”⁶⁶, esse sujeito prático, encarnado num corpo que se encontra numa determinada “situação” no mundo.

Os arquitetos fenomenólogos, priorizam em seus trabalhos a experiência sensorial do corpo no espaço e conferem ênfase à camada sensível da experiência espacial negligenciada

⁶² MERLEAU-PONTY, Maurice. Signos. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991, p.181.

⁶³ Trata-se de “uma reflexão genética porque remonta às formações originárias de sentido (apresentadas precisamente no campo transcendental) nas quais se constitui o objeto-mundo, ao passo que a psicologia investiga a esfera subjetiva enquanto ente no mundo...” BONOMI, Andrea. Fenomenologia e estruturalismo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974, p.29.

⁶⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. O Filósofo e sua sombra in Signos. São Paulo: Ed. Martins Fontes, p.199.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Idem. Sens et non-sens. Paris: NRF Gallimard, 1996, p.75.

pela arquitetura quando estabelecida como ciência. Portanto, de que forma o corpo está presente na arquitetura? Como significa?

Desde os primórdios da história da arquitetura, o corpo já era compreendido como referência para a construção do abrigo na experiência prática dos indivíduos. Vitruvius, autor do primeiro e único tratado⁶⁷ de arquitetura da antiguidade Clássica Romana, no livro III, apresenta como condição para a composição dos templos, a necessidade de medidas que reportem às proporções do corpo humano. Os edifícios sagrados, seguem as relações de proporção e métrica corporal⁶⁸, responsáveis pela estrutura principal da arquitetura clássica: a coluna e o entablamento portanto,

[...] se a natureza compôs o corpo do homem, de modo a que os membros correspondam proporcionalmente à figura global, parece que foi por causa disso que os Antigos estabeleceram que também nos acabamentos das obras houvesse uma perfeita execução de medida na correspondência de cada um dos membros com o aspecto geral da estrutura.⁶⁹.

No Renascimento, a evolução da geometria e do desenho arquitetônico promovem a cisão entre o fazer e o pensar, e conferem ao arquiteto artista o estatuto de profissão intelectualizada⁷⁰. Para esse novo intelectual, o corpo era a medida de todas as coisas. Após um período de obscurecimento na Idade Média, as relações antropológicas, presentes num sistema matemático de proporções para a concepção das edificações, são resgatadas do ideário clássico de representação. O desenvolvimento da perspectiva atribui ao corpo um único ponto de vista adequado racionalmente.

No movimento moderno, o ornamento e a subordinação da arquitetura aos cânones clássicos, foram severamente criticados. O gesto personalizado do artesão que confere ênfase ao corpo, à experiência sensorial, visceral, presente no labor de seu ofício, representava a degeneração da arquitetura, que agora imprime às formas “puras” a clareza e a racionalidade, associadas ao processo de industrialização dos materiais de construção e ao afã revolucionário utópico o papel de transformação social.

⁶⁷ Tratado De Architectura. Uma série de dez livros, no livro terceiro o autor descreve as proporções matemáticas do corpo humano masculino.

⁶⁸ VITRÚVIO, Marco. Tratado de arquitetura. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006, p.109.

⁶⁹ Ibidem, p.110

⁷⁰ Veremos a questão da cisão entre o fazer e o pensar, representativa de uma inflexão para a arquitetura, no capítulo II da presente dissertação, quando discorreremos sobre o desenho arquitetônico com maior abrangência.

Nota-se desde o primeiro tratado de arquitetura, a relação da geometria com o corpo que irá se desenvolver na direção da Ergonomia, disciplina que considera o corpo como medida padrão para o desenho de mobiliário, equipamentos urbanos, do objeto arquitetônico e urbanístico.

Na sociedade industrial, com a necessidade econômica e de construção de moradias para as novas “massas” populacionais, impõem-se o compromisso dos arquitetos modernos com a “medida exata” que acompanha os novos materiais de construção industrializados e a ideia da habitação no jargão de Le Corbusier, como “máquina de morar”. Le Corbusier, ao descrever o espírito que se encontra na cabana ou no santuário primitivo comparado com uma casa em Pompéia e com o Templo de Luxor, afirma:

Notem que essas plantas são regidas por uma matemática primária. Há medidas. Para construir bem, para bem repartir os esforços, para a solidez e a utilidade da obra, as medidas condicionam o todo. O construtor tomou como medida o que lhe era mais fácil, o mais constante, o instrumento que podia perder menos: seu passo, seu pé, seu cotovelo, seu dedo. [...] medindo, ele estabeleceu a ordem⁷¹.

A busca da “medida exata”, investigada através de pesquisas no âmbito da arquitetura, desde Vitruvius à Le Corbusier, como no caso do Modulor⁷², confere expressão a um corpo idealizado e universalizado, inserido nos valores da cultura ocidental. Para verificarmos os novos paradigmas pós-modernistas vinculados à ideia do corpo nas reflexões contemporâneas da arquitetura, convém destacar:

1. A concepção da relação do corpo com a geometria, de forma independente da experiência do sujeito, na atualidade é negligenciada.
2. A proposição de novos pontos de vista para a relação espacial do sujeito são relevados e em alguns casos, desafiam até mesmo a lei da gravidade com o paradigma eletrônico, como a teoria da desconstrução.
3. A relação espacial do corpo fragmentado, presente também na ideia do “sublime contemporâneo” e do “feminismo”, aponta para aspectos reprimidos da arquitetura.
4. A questão do historicismo, que valoriza as relações de proporção do corpo com a arquitetura numa relação de “nostalgia” com o período clássico.

⁷¹ LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973, p.43.

⁷² Corpo padrão para a arquitetura, baseado em medidas e proporções ideais de um corpo masculino criado por Le Corbusier.

5. As reflexões fenomenológicas a respeito do significado do “lugar” e da percepção do corpo no espaço dissolvem a relação dicotômica entre sujeito e objeto, consciência e corpo.

6. O regionalismo crítico, que reforça o vínculo entre o lugar e regionalismo no resgate da cultura local, na valorização o artesanato e inclui na sua agenda, a experiência sensorial do sujeito com a arquitetura.

Nas definições do “sublime contemporâneo”, a ideia de “estranhamento familiar”, discutida por Peter Eisenman e Anthony Vidler, destitui a arquitetura do dogma do “belo” e chama a atenção para aspectos reprimidos na experiência espacial do sujeito. Segundo Nesbitt, essa “categoria estética e freudiana coloca em primeiro plano o corpo e o sujeito em relação à experiência vivida da arquitetura e da cidade”⁷³. Essa abordagem estética permite a pesquisa da fragmentação do corpo na contemporaneidade. Portanto, apesar de colocar o corpo no primeiro plano para a relação espacial do sujeito, a ideia do “sublime contemporâneo” distancia-se de uma harmonia pré-estabelecida entre sujeito e espaço, pois, revela o “feio”, o que muitas vezes não quer ser visto.

Discussões a respeito do corpo fragmentado incluem a reflexão de Diana I. Agreste e introduzem o paradigma teórico do feminino na arquitetura que teria sido negligenciado ao longo da história ocidental. O corpo masculino representou o modelo do imaginário das proporções para a arquitetura, Vitruvio e Alberti estabeleceram um sistema de “regras sintáticas, elementos e significados arquitetônicos”. O corpo feminino, segundo a autora, ficou reprimido e tornou-se necessário reabilitá-lo. Porém, não basta trazer à tona o reprimido, o processo é mais complexo. Para Agreste, o projeto clássico da cidade revela um sistema fechado, acabado que hoje, reflete-se na percepção do corpo fragmentado como corpo arquitetônico. O transbordamento do inconsciente social na cidade como um texto, sem sujeito, aponta para “textos e linguagens a serem lidos, e a leitura atravessa o sujeito, na posição de leitor-escritor”⁷⁴. A cidade transforma-se num campo fecundo, aberto, a rua representa as possibilidades da escrita arquitetônica,

[...] a cidade é o cenário social onde a mulher pode exprimir publicamente a sua luta
[...]. Ela não é (nunca foi) aceita nas instituições do poder; destituíram-na da posse

⁷³ VIDLER, Anthony. Uma teoria sobre o estranhamento familiar in NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 617.

⁷⁴ AGREST, Diana I. À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo in NESBITT, K. (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.596.

(do seu próprio corpo) e ela está entre os despossuídos. [...]. O cenário da cidade, da rua, do lugar público é o dos despossuídos – ali ela se sente “em casa”⁷⁵.

Diante dessa perspectiva, não existe mais o espelho através do qual o homem pode se ver refletido, mas uma experiência de captura do sujeito pelos textos abertos da cidade, um jogo de intersecção entre leitor e escritor, pois a crítica da autora dirige-se a um sistema de arquitetura unitário e fechado. A unidade do corpo feminino encontraria sua possibilidade na exposição do corpo à cidade, ao domínio público da experiência.

A concepção do corpo como *partes extra partes*, seja na ideia do “sublime” contemporâneo ou do paradigma do feminismo na arquitetura, revelam um corpo fragmentado presente no inconsciente social que constitui reflexões de origem cartesiana que são refutadas por Merleau-Ponty,

[...] assim, a conexão entre os segmentos de nosso corpo e aquela entre nossa experiência visual e nossa experiência tátil não se realizam pouco a pouco e por acumulação. Não traduzo os “dados do tocar” para a “linguagem da visão” ou inversamente; não reúno as partes do meu corpo uma a uma; essa tradução e essa reunião estão feitas de uma vez por todas em mim: elas são meu próprio corpo. [...] o corpo próprio nos ensina um modo de unidade que não é subsunção a uma lei ⁷⁶.

A ideia do inconsciente reprimido na arquitetura, nos apropriando de aspectos situados por Merleau-Ponty, não se representaria numa fatia de compreensão objetiva, mas, se encontraria presente na síntese do corpo próprio do sujeito, como fundo, latência e meio expressivo. O inconsciente, não representa o contrário da consciência, mas a forma de sua existência, na imbricação do sujeito com o espaço. Na obra *Fenomenologia da percepção*, é a esfera pré-reflexiva que o filósofo quer legitimar, pois “a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo [...], e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade”⁷⁷.

Agreste propõe a possibilidade da unidade do corpo feminino na sua experiência na cidade, no espaço público, na rua e desse modo, também, confere ao corpo um espaço existencial, porém, demarcando com uma linha divisória o corpo feminino e o corpo masculino, sem empreender uma reflexão mais aprofundada sobre como esses opostos, se imbricam num mundo comum. A proeminência do corpo masculino para a relação espacial

⁷⁵ Ibidem, p.597.

⁷⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 207.

⁷⁷ Ibidem, p.269.

geometrizada na arquitetura, também possui latências e relações simbólicas com o corpo feminino que abrem um campo mais vasto para a experiência do corpo no espaço.

O arquiteto Michel Graves assume a defesa de uma arquitetura figurativa, a forma sensível da arquitetura, sua linguagem poética que obteria ressonância com atitudes antropomórficas em oposição às formas abstratas do movimento moderno, apartadas da representação do corpo presente na arquitetura anterior, que “buscou desenvolver os temas do homem e da paisagem. A compreensão de um edifício, por exemplo, envolve tanto as associações com os fenômenos naturais (por exemplo, o piso é como o solo) como com as alusões antropomórficas (uma coluna é como o homem)”⁷⁸. Para Graves, a arquitetura possui a tarefa de representar simbolicamente a cultura e seus mitos, enquanto que a construção representa aspectos singulares de ordem prática. Aqui, vemos a proposição de uma arquitetura historicista⁷⁹, com ênfase nas questões corporais, de escalas, proporções, pressupostos negligenciados pelo movimento moderno. Graves remete a arquitetura à nostalgia e não à consciência do passado.

O paradigma teórico da desconstrução, sugere um tipo de experiência espacial não linear para a arquitetura presente na metáfora do labirinto, exemplo de um espaço sensorial relacionado à experiência vivida, contraposta com a pirâmide interpretada como “coisa mental”, ou seja, a tradição da disciplina arquitetônica. Para Bernard Tschumi, principal representante do desconstrucionismo, o mote dessa abordagem para a arquitetura, é a transgressão dos limites da disciplina, colocar em “xeque” a tradição arquitetônica como por exemplo, os princípios vitruvianos da “comodidade” (*commoditas*), “estabilidade estrutural” (*firmitas*) e “beleza” (*venustas*). O arquiteto fundamenta seu trabalho com as teses do filósofo Jacques Derrida. Propõe uma definição do espaço como evento, ou seja, uma experiência dos corpos em movimento onde o imprevisto pode surgir de modo inesperado, em oposição ao ritual, onde cada gesto submete-se à regra. Essa experiência espacial diferencia a arquitetura da arte, o espaço da arquitetura corresponderia a esse deslocamento dos corpos submetidos à contingência do momento, como as festas e as guerras. Segundo Nesbitt, “usando o exemplo dos espetáculos e festividades, o autor imagina poder ver o corpo humano no centro das

⁷⁸ GRAVES, Michael. Argumentos a favor de uma arquitetura figurativa in NESBITT, K. (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 105.

⁷⁹ “Por sua forte qualidade imagética, a obra de Graves é susceptível à apropriação e manipulação por parte dos construtores e outros agentes que empacotam o abrigo como uma mercadoria [...]. A capacidade da arquitetura historicista pós-moderna de criticar a construção em geral, que no caso de Michel Graves é procurada por meio da forma poética da linguagem, é rapidamente exaurida”. NESBITT, Kate, op.cit., p. 102.

questões do espaço”⁸⁰. O último termo da trilogia vitruviana “acomodação espacial adequada” para o autor, relaciona-se diretamente com o corpo, a “concepção cartesiana do corpo-como-objeto foi contraposta pela visão fenomenológica do corpo-como-sujeito [...]. Do espaço do corpo para o corpo-no-espaço – a passagem é intrincada”⁸¹. Compreender essa passagem⁸² é tarefa que o desconstrucionismo se propõe a realizar.

O regionalismo crítico de Kenneth Frampton aponta para questões da valorização de identidades locais, pois a arquitetura estabelecida como forma-mercadoria impediria a manifestação dessas expressões singulares. O mote do regionalismo crítico é criar uma resistência à homogenização da arquitetura e do entorno, resultado da modernização da técnica construtiva. Frampton demonstra interesse fenomenológico nas questões da especificidade do lugar, um comprometimento da arquitetura com a topografia que se opõe claramente aos princípios da arquitetura internacional de um terreno plano. “Igualmente importantes na abordagem do regionalismo crítico são o aproveitamento das habilidades artesanais e materiais locais, além da receptividade à luz e ao clima da região”⁸³. O autor defende uma arquitetura capaz de se apropriar das características culturais locais e reinterpretar as influências vindas de fora, porém, que não utilize a adoção de elementos vernaculares, mas, integradora da visão crítica e da consciência política do arquiteto.

Em síntese, o regionalismo crítico, estabelece o projeto arquitetônico como raiz de identidade do cidadão, considera os aspectos físicos e culturais do lugar, confere atenção ao custo das construções, obtenção da mão de obra e materiais, tende a enfatizar as características naturais (textura das pedras, tijolo, variações de luz e sombras, controle de clima em muros, coberturas criando espaços intermediários para iluminação e ventilação), promove a valorização da mão de obra e de usuários. A arquitetura criada é sobretudo tátil, desautomatiza a percepção e atiza a consciência pelo estranhamento. A proposição de um regionalismo crítico vinculado à consciência política do sujeito, não exclui os aspectos sensíveis do ambiente construído e das relações sociais presentes no ato de construir. Essa

⁸⁰ Ibidem, p.185.

⁸¹ TSCHUMI, Bernard, *Arquitetura e limites II* in NESBITT, K. (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.180-181.

⁸² Para o arquiteto Bernard Tschumi, a experiência do corpo-no-espaço possui relações com a sensorialidade. “O cheiro penetrante da borracha, do concreto, de carne; o gosto da poeira; o roçar desconfortável do cotovelo sobre uma superfície abrasiva; a sensação prazerosa de paredes felpudas e a dor de esbarrar em uma quina no meio da escuridão; o eco de um salão – o espaço não é simplesmente projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve e no qual se age. E é o olho que enquadra – a janela, a porta, o ritual efêmero da passagem [...]. Espaços de movimento – corredores, escadas, rampas, passagens, soleiras; é aí que começa a articulação entre o espaço dos sentidos e o espaço da sociedade, as danças e os gestos que combinam a representação do espaço e o espaço da representação”. Ibidem, p.181.

⁸³ NESBITT, Kate, op. cit., p. 503.

relação entre sujeito e mundo visa a compreensão do lugar, ou seja, um corpo no espaço capaz de perceber a cultura local, reinterpretá-la na forma de projeto e preservar os aspectos naturais dos materiais e do terreno.

Também, esses aspectos da relação sensível entre sujeito e mundo podem ser verificados no trabalho do arquiteto Tadao Ando que afirma a importância da fenomenologia e da criação do lugar no processo projetual. A dicotomia entre natureza e realidade concreta dos materiais, estabelece-se como tensão dialética. O autor discorre sobre a atitude oriental para com a natureza, e afirma que essa cultura estabelece um limiar espiritual entre a construção e a natureza, enquanto a cultura ocidental, determina uma fronteira física. A possibilidade inerente da arquitetura de criar uma nova paisagem, para Ando relaciona-se com a capacidade do arquiteto de ressaltar as características particulares do lugar, “descobrir a arquitetura que o próprio sítio está pedindo”⁸⁴.

Na pós-modernidade a questão da relação do corpo no espaço, que é a questão do corpo próprio na arquitetura, aponta para um movimento ambíguo, à margem das questões da relação espacial geometrizada e das investigações da “medida exata” ou da proporção corporal idealizada na construção de um espaço apartado do sujeito real. Seja na subordinação da arquitetura aos cânones clássicos, seja na utopia moderna da conquista da forma “pura”, o espaço corporal adequado às formas arquitetônicas é configurado sob as leis da razão universal. Um meio obscuro como o espaço corporal é questionado nas reflexões da pós-modernidade, destitui a arquitetura de sua autonomia como disciplina e a tangencia com a psicologia, a filosofia, a sociologia, a economia, a política etc... Porém, muitos desses paradigmas pós-modernos, situam-se somente no âmbito da teoria arquitetônica, pois na prática, boa parte da produção de arquitetura atual, negligencia os sujeitos reais, suas necessidades e desejos e caracteriza-se como cultura do objeto.

Esse recuo, sugerido aqui à fenomenologia da percepção, à tese do corpo próprio de Merleau-Ponty sob a luz da arquitetura, torna-se necessário para situar a inflexão que se estabeleceu na obra do filósofo, nas teses da fenomenologia da linguagem, nosso instrumental reflexivo nesta pesquisa e questionar a prática da arquitetura na contemporaneidade, suas possibilidades como linguagem criadora de sentidos por meio da leitura dos desenhos de Joan Villà.

O corpo próprio para Merleau-Ponty representa o “veículo de ser no mundo”, abrange um leque de aspectos sensíveis, mas também, se constitui como corpo reflexionante.

⁸⁴ ANDO, Tadao. Por novos horizontes na arquitetura. In NESBITT, K. (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 497.

Vimos que a arquitetura através da história aproxima-se da ordem do corpo e do espaço objetivado. Portanto, na revisão pós-modernista da história da arquitetura, principalmente do período moderno, verifica-se uma relevância à noção de experiência do corpo no espaço. Tal ênfase, conferida à experiência espacial do sujeito, configura um movimento dialético de exclusão de um dos lados opostos como por exemplo: masculino/feminino, consciente/inconsciente, sensível/inteligível das proposições defendidas por grande parte dos arquitetos na atualidade e não incluem a ideia de uma “razão alargada” na qual esses lados opostos se conciliariam ou promoveriam uma discussão mais ampla para a arquitetura. Acreditamos, que esse conjunto de possibilidades e ações, inerentes à definição de corpo próprio merleau-pontiano, é sempre atual, pois abrange uma totalidade de questões que assumem diferentes interpretações de acordo com o contexto histórico que estão inseridas.

Convém agora avançarmos em direção à fenomenologia da linguagem, o ultrapassamento da esfera perceptiva, à saída do corpo próprio em direção ao corpo de outrem, meio onde “a universalidade pode adquirir então um sentido novo: ela atravessa toda a minha experiência, – e não foi por outra razão como vimos que Merleau-Ponty pode falar de “intercorporeidade” e a subjetividade transcendental de Husserl [...] tornou-se efetivamente intersubjetividade”⁸⁵.

Segundo Moutinho, o modelo da primeira filosofia merleau-pontiana que enfatizava a percepção, temas antropológicos e um sujeito sempre engajado “em situação” conferindo-lhe um recuo frente ao mundo e dado a si mesmo, sofre uma inflexão com o desenvolvimento da fenomenologia da linguagem. Merleau-Ponty propõe um descentramento do sujeito o que confronta de imediato com a tese do *cogito* tácito⁸⁶.

Agora, o desafio será investigar a passagem da linguagem muda à linguagem falante, o que implica na investigação da comunicação com outrem e como se opera essa coexistência. O filósofo propõe para dar continuidade às suas pesquisas, a construção de uma teoria da verdade e da intersubjetividade reveladoras de uma potência da linguagem. Nosso objetivo a partir da explanação da fenomenologia da linguagem é demonstrar as possibilidades desse

⁸⁵ MOUTINHO, Luis Damon Santos. Razão e experiência, ensaio sobre Merleau-Ponty. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 402.

⁸⁶ Merleau-Ponty numa visão crítica à sua obra Fenomenologia da Percepção denuncia que o capítulo do cogito tácito não se liga ao capítulo da linguagem “Fica o problema da passagem do sentido perceptivo ao sentido referente à linguagem, do comportamento à tematização. A própria tematização deve, aliás, ser compreendida como comportamento de grau mais elevado – a relação daquela com este é relação dialética: a linguagem realiza quebrando o silêncio o que o silêncio queria e não conseguia”. MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p.171.

instrumental teórico, na leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà, numa reflexão que se estende para a arquitetura de modo geral.

1.3 - A FENOMENOLOGIA DA LINGUAGEM

Merleau-Ponty, em 1952, por ocasião de sua admissão no Collège de France, realiza um balanço de sua produção intelectual e afirma que, em seus dois primeiros trabalhos (*Estrutura do Comportamento* e *Fenomenologia da Percepção* 1945), o núcleo central encontrava-se na reabilitação do mundo perceptivo. Agora deve investigar “como a comunicação com outrem e o pensamento retomam e ultrapassam a percepção que nos iniciou na verdade”⁸⁷.

Na obra *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty elabora uma crítica das teorias clássicas da linguagem e acentua a experiência que parte do corpo próprio e funda o vínculo entre a experiência da percepção e linguagem.

A partir de 1950, Merleau-Ponty aprofunda suas pesquisas sobre o *logos* da linguagem, conceito central que exige uma “teoria da verdade” e uma “teoria da intersubjetividade” presentes nos textos: *O Visível e Invisível*, herdeiro em 1959 da *Origem da Verdade* e da *Prosa do Mundo*. O autor interroga, nesses textos, o enigma da alteridade, sua relação com a linguagem e enfatiza a experiência do discurso.

“Para além do movimento das puras significações, se perfila a massa silenciosa do discurso, aquilo que não é da ordem do dizível, e que a mais alta virtude da expressão é desvendar esta passagem contínua da palavra ao ser e do ser à palavra [...]”⁸⁸. A significação unívoca é apenas parte da significação da palavra, pois a linguagem exprime tanto pelo que está *entre* as palavras quanto pelas próprias palavras, tanto pelo que não diz quanto pelo que diz [...].”⁸⁹. Este projeto filosófico intenciona reunir o pensamento pela linguagem, uma teoria concreta do espírito cuja “grande prosa possui a arte de captar um sentido jamais objetivado até então”⁹⁰.

O ultrapassamento da vida perceptiva, restrita às primeiras obras de Merleau-Ponty, confere continuidade aos trabalhos do autor. Trata-se de avançar, mas não subtrair a

⁸⁷ Idem. Un inédit de Maurice Merleau-Ponty. Revue de Métaphysique et de Morale, Paris, Número 4, 1962, passim.

⁸⁸ LEFORT, Claude. In Merleau-Ponty, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Martins Fontes, 1971, p. 263.

⁸⁹ Idem. *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012, p.87.

⁹⁰ Idem. *Parcours deux*. Paris: Verdier, 2000, p. 45.

percepção, pois o conhecimento e a comunicação apontam para sua origem na camada pré-objetiva, “eles a continuam e a conservam transformando-a”⁹¹.

Quanto ao conceito de intersubjetividade já inscrito na obra *Fenomenologia da Percepção*, segundo Moutinho:

[...] Merleau-Ponty tratou apenas da *percepção de outrem*, não da *comunicação com outrem*. O problema era aí colocado como percepção do corpo de outrem, de um corpo que é não uma massa físico-química, mas o sujeito de percepção, e um sujeito anônimo não um Ego. Outrem não é uma interioridade [...] mas um corpo capaz das mesmas intenções que o meu, um comportamento no mundo⁹².

Desse modo, coloca-se o ultrapassamento do mundo perceptivo no desenvolvimento da fenomenologia da linguagem em direção ao conhecimento: na fenomenologia da linguagem ocorre a gênese do sentido, o encontro com outrem como sujeito, outro de mim mesmo de caráter presuntivamente universal.

Na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty já apontava para esse encontro com outrem, mas de forma distinta; primeiramente, “outrem” estabelecia-se na percepção de outro sujeito de dois modos distintos: como sujeito anônimo e como um sujeito cujo comportamento não se reduzia ao ato perceptivo de outrem, mas configurava-se aquém desse mesmo ato, estabelecendo-se um recuo, um fundo *solipsista*. O autor, então, alude à esse fundo, para distinguir a situação vivida por outrem da apresentada pelo sujeito, o *cogito* tácito. O sujeito anônimo que se impunha como generalidade e o *cogito* tácito⁹³ representavam dois momentos de um único fenômeno, ou seja, coesão entre particularidade e generalidade.

O sujeito, engajado no mundo “em situação”, não pode revelar-se como um *ego cogito*, pois essa aderência ao mundo não comporta uma adequação perfeita, plena transparência. Cabe destacar aqui, a crítica que o filósofo elaborou em *O Visível e Invisível* a respeito do *cogito tácito*, seu primeiro projeto ontológico/fenomenológico no qual o autor não

⁹¹ Idem. Un inédit de Maurice Merleau-Ponty. Revue de Métaphysique et de Morale, Paris, Número 4, 1962, p.405.

⁹² MOUTINHO, Luis Damon Santos. Razão e Experiência – ensaio sobre Merleau-Ponty. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 273.

⁹³ “O pensamento do *cogito* percorre toda a obra de Merleau-Ponty, na medida em que, para ele, a reflexão (que tem no *cogito* sua fórmula) é a recuperação e a atestação filosóficas da verdade da experiência. Logo o *cogito* não designa o homem como consciência ou subjetividade. Designa a dimensão na qual a filosofia recolhe o sentido da experiência e eleva-a, pela expressão, à categoria de um “conhecimento definitivo”. DUPOND, Pascal. Vocabulário de Merleau-Ponty. São Paulo: Marins Fontes, 2010, p.11. O *cogito* tácito representa um recuo de “si a si” na experiência do sujeito, pois, a percepção constitui-se anônima, de forma involuntária como os batimentos cardíacos e com esse recuo que parte do sujeito e representa um fundo silencioso. O que vai alterar-se na Fenomenologia da linguagem é a questão do descentramento do sujeito na experiência do mundo.

encontra nenhum laço entre o *cogito* e a “linguagem”, entre pensar e falar. A principal tarefa será agora compreender o vínculo entre *cogito* e linguagem, a passagem do silêncio para o mundo falante⁹⁴. A vida perceptiva (tema nuclear do primeiro projeto filosófico merleau-pontiano) será retomada e ultrapassada e o tema da “comunicação com outrem” estará no centro da cena filosófica, rumo ao verdadeiro conhecimento.

O tema da linguagem jamais obteve legitimação filosófica, apesar de ser compreendida como um problema na perspectiva da “técnica”⁹⁵. Na obra *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty elabora uma crítica da linguagem como um sistema objetivo de signos que desconhece as possibilidades interiores do sujeito, com o intuito de estabelecer uma análise do sujeito falante. O filósofo denuncia, que tanto o intelectualismo como o empirismo partiram de um mesmo prejuízo.

De acordo com o intelectualismo moderno, a linguagem é analisada como objeto destituído da intencionalidade do sujeito e o pensamento “nada deve à palavra”⁹⁶ já que ela não encarna a significação, constitui-se apenas como “coisa” física. À palavra não se confere nenhuma “potência”; a exterioridade entre ideia e signo linguístico reserva à linguagem um valor instrumental, assim, constitui-se como invólucro do pensamento. Também, para o empirismo, a palavra não adquire qualquer “potência”; segundo a teoria das imagens verbais, representa “traços” de palavras pronunciadas e ouvidas, sedimentados no corpo ou depositados em um “psiquismo inconsciente”⁹⁷. A evocação da palavra ocorre devido à mecânica nervosa ou associação realizada no cérebro. O intelectualismo e o empirismo devem ser ultrapassados, pois em ambas doutrinas, exclui-se o sujeito falante e a aparição da palavra é interpretada no sentido fisiológico ou psíquico, no qual ocorre relações exteriores entre pensamento e fala, signo e significação.

Com as críticas de Merleau-Ponty às teorias que concebem a linguagem como instrumento do pensamento, situada no domínio da interioridade, ato primeiro da representação intelectual, o filósofo interroga a oposição entre interioridade e exterioridade, linguagem e pensamento, signo sensível e significação. Da recusa ao primado de uma consciência constituinte da linguagem, o filósofo atesta para a raiz mesma do pensamento na experiência sensível, na operação expressiva, tese essencial para se conceber a comunicação

⁹⁴ Cf. nota de Merleau-Ponty “Cogito tácito e o sujeito falante” de Fevereiro de 1959 em *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 170-171.

⁹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Merleau-Ponty à La Sorbonne – resume de cours 1949-1952*. Paris: Cynara, 1988, p. 9.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁹⁷ *Idem*. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 237.

entre os sujeitos falantes. A verdadeira comunicação⁹⁸ estabelece-se quando o sujeito apreende de outra consciência, ou seja, existe uma retomada do pensar segundo a fala de outrem que enriquece o pensamento do sujeito induzido pelas palavras. A fala não traduz um pensamento já feito, mas, consoma esse pensamento. Torna-se necessário ultrapassar o empirismo e o intelectualismo “pela simples observação de que *a palavra tem um sentido*”⁹⁹.

Merleau-Ponty cita o exemplo do orador que não pensa antes de falar, sua fala constitui-se como seu próprio pensamento, todavia, o auditor não recebe signos e representações que anteriormente já possuía. Para o autor, “existe uma retomada do pensamento do outro através da fala, uma reflexão no outro, um poder de pensar *segundo o outro* que enriquece nossos pensamentos próprios”¹⁰⁰.

A fala e o pensamento não devem manter relações de pura exterioridade, mas estão envolvidos um no outro, o “sentido” está aderido à fala que não é uma vestimenta do pensamento. O mundo sensível encontra-se no corpo do pensamento.

Diante dessa perspectiva, a expressão artística, por exemplo o desenho, estabelece-se paradigmática pois entrelaça signo e sentido ou como no caso da significação musical da sonata inseparável dos sons que a sustentam. No domínio artístico, a expressão realiza a significação ao invés de traduzir uma significação já estabelecida.

A tese merleau-pontiana, na *Fenomenologia da percepção*, estabelece a palavra por si só como portadora de “sentido” e aponta para uma indissociabilidade entre fala e pensamento e fala e significação. Entretanto, somente a fala “autêntica” identifica-se ao pensamento, presente no trabalho do escritor ou filósofo, que desperta a experiência primordial aquém das tradições enquanto expressão criadora. Torna-se necessário distinguir a fala originária, primeira, a fala criativa, da fala segunda, a fala que encontra todas suas significações já disponíveis na cultura.

A expressão criadora para Merleau-Ponty consiste em certo uso da linguagem constituída como, por exemplo: as notas musicais, as palavras, as cores na paleta do pintor, os códigos do desenho arquitetônico que modifica o sentido comum e cria um sentido novo. A fala configura-se como um gesto que aponta para o objeto intencional, supõe um ambiente comum já dado e evoca o esquema corporal (sistema de equivalências) que se ajusta a ele e o

⁹⁸ “Não é com “representações” ou com um pensamento que em primeiro lugar eu me comunico, mas com um sujeito falante, com um certo estilo de ser e com o mundo que ele visa. Assim como a intenção significativa que pôs em movimento a fala do outro, não é um pensamento explícito, mas uma certa carência que procura preencher-se, da mesma maneira a retomada dessa intenção por mim não é uma operação de meu pensamento, mas uma operação sincrônica de minha própria existência, uma transformação de meu ser”. Ibidem, p. 250.

⁹⁹ Ibidem, p.241.

¹⁰⁰ Ibidem, p.243.

reconhece. A identidade da “coisa” percebida reporta a identidade do corpo próprio, é pelo corpo que se compreende as coisas, o outro, um gesto que se confunde com a estrutura do mundo. O filósofo estabelece uma comparação entre dois gestos distintos: o gesto da cólera e o gesto linguístico. No gesto da cólera realiza-se uma reciprocidade entre os gestos do sujeito e de outrem, não se reportando aos sentidos, tão pouco ao pensamento, mas estabelecendo-se como um ato de compreensão, confirmação do sujeito por outrem e de outrem pelo sujeito. No gesto linguístico¹⁰¹, não se visa o mundo sensível, mas o mundo da cultura, ou seja, apropria-se do acervo de significações disponíveis e a linguagem já constituída oferece um mundo comum aos sujeitos. O sentido da fala autêntica é o novo uso que ela faz das significações já adquiridas, é o seu poder de comunicar um sentido inédito. A literatura bem sucedida não se reune num conjunto de enunciados, o essencial não está no narrado, mas no modo de narrar.

As palavras apresentam-se, na *Fenomenologia da percepção*, como “potências” para produzir significações. A fala comporta-se como o “excesso de existência” sobre o ser natural, a expressão criadora reporta-se a produtividade humana como fato último nesta mesma.

Na obra *Fenomenologia da Percepção*, verifica-se que a percepção “inicia” a verdade. Mas as novas teorias da “verdade” e da “intersubjetividade”, desenvolvidas a partir de 1947, prolongam o mundo percebido para a esfera do conhecimento. Aí, a linguagem e o conceito de intersubjetividade já aparecem tematizados, mas referenciados ao enigma do corpo próprio. A fala aparece como gesto linguístico que realiza uma operação expressiva, simultaneamente, quando o pensamento a encarna, gesto esse como qualquer outro. A linguagem, de acordo com Merleau-Ponty, “não coloca outro problema: uma contração de garganta, uma emissão de ar sibilante entre a língua e os dentes, uma certa maneira de desempenhar de nosso corpo deixam-se repentinamente investir de um sentido *figurado* e o significam fora de nós”¹⁰². Verifica-se uma atenção especial ao corpo fenomenal, potência capaz de tornar-se falante e transmitir significação através do gesto e instituir-se na cultura. A linguagem, como representante de um agregado de signos convencionais, configura-se como produtora de significações, embora, as críticas conferidas ao intelectualismo e ao empirismo, pelo autor,

¹⁰¹ “Primeiramente parece impossível dar às palavras, assim como aos gestos, uma significação imanente, porque o gesto se limita a indicar uma certa relação entre o homem e o mundo sensível, porque esse mundo é dado ao espectador pela percepção natural, e porque assim o objeto intencional é oferecido à testemunha ao mesmo tempo em que o próprio gesto. A gesticulação verbal, ao contrário visa uma paisagem mental que em primeiro lugar não está dada a todos e que ela tem por função justamente comunicar. Mais aqui, o que a natureza não dá a cultura o fornece”. Ibidem, p. 253. Nota-se uma separação estabelecida pelo autor entre natureza e cultura que em seus textos do último período natureza e cultura serão indissociáveis.

¹⁰² Ibidem, p. 263.

partiram das contribuições da psicologia e não de uma análise da linguística e da expressão literária.

Após 1947, Merleau-Ponty dedica-se ao tema da fenomenologia da linguagem e à construção de uma teoria da “verdade” e da “intersubjetividade”, textos presentes nos livros: *A prosa do mundo*, *O Visível e o Invisível* e nos cursos ministrados na Sorbonne entre 1949 e 1950 e também, posteriormente, publicados em *Signes* (1960) “Sobre a fenomenologia da linguagem” de 1951.

Assim, a linguagem passa a adquirir o estatuto de uma interrogação ontológica conferindo “sentido” devido às suas próprias virtudes. Merleau-Ponty interroga, nesses textos, a alteridade como enigma preponderantemente linguístico. Há um mistério na linguagem que se constitui anterior à razão, porém, ela “só permanece enigmática para quem continua a interrogá-la, isto é, a falar dela (...). É preciso assim que eu admita, aqui, que não vivo somente meu próprio pensamento, mas que no exercício da fala, *me torno* aquele que eu escuto”¹⁰³. Se o “homem *sente-se em casa* na linguagem”¹⁰⁴, verifica-se uma coesão entre ser e linguagem que depois de expressa, profere um logos que se pronuncia silenciosamente nas palavras. Para Lefort¹⁰⁵, este silêncio pode se ouvido, pois, a palavra nunca o aboliu e “a cada instante ela conduz para além de si própria e nos proíbe parar nos limites do sentido imediatamente dado”¹⁰⁶.

O *leitmotiv*, para Merleau-Ponty constitui-se na proposição de um acordo entre filosofia e ciência. Para dar conta de uma “fenomenologia da linguagem” o autor retoma e prolonga às teses de Husserl e Saussure a respeito da linguagem.

Na quarta *Investigação Lógica*, Husserl elabora sua primeira tese¹⁰⁷ com o tema da linguagem e apresenta a ideia de uma “gramática universal”, a saber, por meio de uma redução, propõe ultrapassar a língua materna e alcançar “as essências que permanecem

¹⁰³ Idem. *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac Naify portátil, 2012, p.197,198.

¹⁰⁴ “A linguagem é a casa do ser”. HEIDEGGER, Martin. Sobre o humanismo, in *Conferências e Escritos Filosóficos*. - São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 150.

¹⁰⁵ Claude Lefort, filósofo e amigo de Merleau-Ponty. Após sua morte em 1961, reúne os textos da obra inacabada de Merleau-Ponty, *O visível e o invisível* e escreve o posfácio dessa obra numa sincera homenagem ao legado filosófico de Maurice Merleau-Ponty.

¹⁰⁶ LEFORT, Claude in MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Editora perspectiva, 1971, p. 264.

¹⁰⁷ A primeira tese de Husserl de uma eidética da linguagem e a proposição de uma gramática universal encontra referências nos pressupostos conceituais da tradição filosófica, assim “as investigações lógicas se condenavam a receber de volta, pela porta dos fundos, os mesmos conceitos através dos quais a tradição explicitava a relação entre subjetividade e objetividade. A fenomenologia podia criticar a teoria das ideias, mas não podia deixar de recorrer aos conceitos oirundos da ‘representação clássica’”.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. *Crítica da razão na fenomenologia*. São Paulo: UNESP, 2006, p.152.

necessariamente a toda a língua possível”¹⁰⁸. A eidética¹⁰⁹ da linguagem e a gramática universal assim estabelecidas, precedem a língua empírica, tese dogmática que implica numa cisão entre eidos e fato, ciência e filosofia. Tal projeto, refere-se a linguagem como objeto constituído pela consciência e as línguas como particularidades de uma linguagem essencial. Segundo Merleau-Ponty, Husserl procura ultrapassar esse impasse e a linguagem, a partir das obras *Lógica formal e transcendental* e *Origens da geometria*, configura um novo cenário, pois confere legitimação à esfera pré-lógica que antecede a esfera predicativa e se aproxima da *experiência da fala*¹¹⁰. O primeiro projeto husserliano é abandonado, pois “a língua é feita de significações em estado nascente [...] em movimento e não se fixa, devendo, talvez, reconhecer, em última análise, ‘significações em mutação’ como dizia Husserl em suas últimas obras”¹¹¹.

No ensaio *Sobre a Fenomenologia da Linguagem*, Merleau-Ponty desenvolve a trajetória de Husserl em relação ao fenômeno da linguagem, desde a proposição no seu primeiro período, de uma “gramática universal”, até seu ponto de chegada, o encontro da fenomenologia com o sujeito falante,

[...] que utiliza sua língua como um meio de comunicação, com uma comunidade viva, a língua reencontra a sua unidade: já não é resultado de um passado caótico de fatos linguísticos independentes, e sim um sistema cujos elementos concorrem todos para um esforço de expressão único voltado para um presente ou para o futuro e assim governado por uma lógica atual¹¹².

Portanto, o filósofo pretende prolongar as reflexões de Husserl e pergunta acerca da possibilidade de “justapor as duas perspectivas sobre a linguagem [...] – a linguagem como objeto de pensamento e a linguagem como minha?”¹¹³.

1.4 - SAUSSURE E MERLEAU-PONTY

A discussão da linguística saussuriana ocupa na fenomenologia da linguagem de Merleau-Ponty, um papel decisivo para o autor fundamentar suas novas teses filosóficas. A

¹⁰⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Les sciences de l’homme et La phénoménologie. Paris: CDU, 1975, p. 39.

¹⁰⁹ Redução à essência.

¹¹⁰ Idem. Merleau-Ponty à la Sorbonne – resume de cours 1949-1952. Paris: Cynara, 1988, p. 416.

¹¹¹ Idem. Psychologie et pédagogie de l’enfant: Cours de Sorbonne (1949-1952) . Paris: Verdier, 2001, p. 75.

¹¹² Idem. Sobre a Fenomenologia da Linguagem in Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 91.

¹¹³ MERLEAU-PONTY, M., loc.cit.

linguagem estabelecida como ciência, não confere à fala uma potência expressiva, portanto, tal análise, torna-se importante para o filósofo como questionamento do uso criativo da linguagem que irá impor uma inflexão às teses saussurianas. As ideias de Saussure (1857-1913) a respeito do valor relacional dos elementos linguísticos, da natureza dos signos, distinção entre *langue* e *parole*, separação de uma linguística sincrônica e diacrônica, iniciaram à fase contemporânea da ciência linguística e fundaram a linguística estrutural clássica. Saussure colabora para o desenvolvimento das teses merleau-pontianas quando “distinguia uma linguística sincrônica da palavra e uma linguística diacrônica da língua, irreduzíveis uma à outra porque uma visão pancrônica inevitavelmente apagaria a originalidade do presente”¹¹⁴.

Para o linguista, os fatos científicos podem ser compreendidos dispostos em dois eixos: um eixo de *simultaneidades*, ou seja, relações de fatos coexistentes, presentes num momento dado (descrição estrutural) e um eixo de *sucessividades* que estabelece as relações de um fenômeno na linha evolutiva do tempo (descrição histórica). No primeiro caso, a sincronia configura um sistema e relaciona-se com os fatores internos da língua, enquanto a diacronia inclui o estudo dos fatores externos à língua, histórico-culturais, numa sucessão temporal e reporta à língua ao passado para averiguar os acidentes históricos que a modificaram.

Saussure ilustra essas dicotomias com o exemplo do jogo de xadrez, pois torna-se,

[...] relativamente fácil distinguir o que é interno do que é externo: o fato de que ele tenha passado da Pérsia para a Europa é de ordem externa; interno é tudo que concerne ao sistema e às suas regras. Se substituo uma das peças de madeira por outras de marfim, a troca é indiferente para o sistema; mas, se diminuo ou aumento o número de peças, essa troca afeta profundamente a ‘gramática’ do jogo”¹¹⁵.

Saussure considera a linguagem um veículo de comunicação social através do qual o homem transmite suas ideias utilizando-se de signos verbais. O autor estabelece uma diferenciação entre língua (*langue*) e fala (*parole*); compreende a primeira como um sistema de valores, ou seja, o conjunto de todas as regras para a produção do significado, um bem social, um código pré-estabelecido¹¹⁶; à segunda atribui a escolha individual do falante¹¹⁷ para

¹¹⁴ MERLEAU-PONTY, M., loc.cit.

¹¹⁵ SAUSSURE, Ferdinand. Cours de Linguistique Générale. Paris: Payot, 1972, p. 43.

¹¹⁶ Saussure compara a língua a um dicionário.

sua comunicação social, parcela concreta da *langue*. Saussure abria a possibilidade de “uma linguagem da fala”, embora afirme que língua e fala constituem dois âmbitos distintos do conhecimento.

A linguística cujo objeto é a língua, não pode ser confundida com a fala; “por mais que Saussure tenha tentado manter a dualidade das perspectivas seus sucessores foram obrigados a conceber com o esquema sublinguístico um princípio mediador”¹¹⁸.

Merleau-Ponty irá interrogar a sincronia da fala e a diacronia da língua, embora, em Saussure, sincronia (estado sistemático da língua) e diacronia (as modificações da língua no tempo) referem-se ambas à língua. A inflexão da tese saussuriana, proposta pelo filósofo, colabora para seu projeto da participação da fala na gênese do sentido. A dupla linguística para Saussure estabelece-se, por um lado, segundo um eixo de coexistência e, por outro lado, como eixo de sucessão, ambas “com seu princípio próprio”¹¹⁹. A língua, para Saussure é compreendida como um sistema de valores e todo o valor é paradoxal, pois se origina na relação entre duas coisas diferentes,

[...] podem ser trocadas (por exemplo, uma moeda de um real e um pão) e duas coisas semelhantes, que podem se *comparadas* (por exemplo a mesma moeda e outra moeda de real, ou aquela moeda e outra de outro sistema como o dólar). Acontece o mesmo com a palavra: ela pode ser trocada por algo dessemelhante, uma ideia, um conceito, isto é, um significado [...] além disso é preciso compará-la com valores semelhantes, ou seja, com as palavras que lhe são oponíveis¹²⁰.

Assim, os termos da língua dependem uns dos outros, incorporam uma significação e se diferenciam conceitualmente e foneticamente entre si, porém o valor de um termo pode modificar-se se o termo vizinho for alterado. Isolar uma única unidade consistiria em despojá-la de seu valor linguístico. A língua comporta “um sistema cujas partes estão em estreita solidariedade; pode-se daí inferir a autonomia¹²¹ da linguística sincrônica”¹²². A oposição

¹¹⁷ À *parole* é atribuída a liberdade de combinações possíveis presentes no código da língua ela “aparece aí como uma combinação individual que atualiza elementos discriminados dentro do código: assim, a *langue* é a condição para a existência da *parole*, exatamente como a sociedade é a condição para a existência do indivíduo”. LOPES, Edward. Fundamentos da linguística contemporânea. São Paulo: Editora Cultrix, 2007, p.77.

¹¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p. 92.

¹¹⁹ SAUSSURE, Ferdinand, op. cit., p. 197.

¹²⁰ MOUTINHO, Luis Damon Santos. Razão e Experiência - ensaio sobre Merleau-Ponty. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 288.

¹²¹ A autonomia da perspectiva sincrônica é exemplificada por Saussure através de uma partida de xadrez: não interessa para quem considera a posição atual das peças (sincronia) , os trajetos, percursos, mudanças revelados pela perspectiva diacrônica, o valor das peças depende de sua situação no tabuleiro. SAUSSURE, F., op.cit., p. 126.

entre as perspectivas de Saussure, sincrônica e diacrônica, revela para Merleau-Ponty a insuficiência do pensamento objetivo, pois a língua não se reduz a mero objeto, mas possui uma lógica interna. Para estabelecer o casamento entre ciência e filosofia, o filósofo, propõe o duplo envolvimento da perspectiva sincrônica e diacrônica. A linguagem, considerada conforme um corte transversal constitui-se num sistema com uma lógica interna, portanto, “também é preciso que o seja em seu desenvolvimento”¹²³; a sincronia envolve a diacronia¹²⁴. Por outro lado, a linguagem, segundo um corte longitudinal “comporta acasos, é preciso que o sistema de sincronia comporte a cada momento fissuras onde o acontecimento bruto possa vir a inserir-se”¹²⁵; a diacronia envolve a sincronia. Essa oposição da linguagem, entre “sistema” e “sucessão de acasos” configura a oposição Saussuriana entre sincronia e diacronia, retomada e alterada por Merleau-Ponty.

Segundo Saussure, a sucessão de acasos na história, verificados nas substituições temporais da língua, tarefa da diacronia, deve também agora considerar sistemas como conjuntos de operações que se alteram e transformam a estrutura sincrônica em outra estrutura sincrônica. Em contrapartida, a sincronia para envolver a diacronia deve pressupor “mudanças latentes ou em encubação”, não se configurando como sistema todo em ato¹²⁶ é inacabada e temporalizada.

A língua, para Merleau-Ponty se situa num “presente vivo”, não mais pertence a um “estado” como em Saussure¹²⁷, mas constitui-se na imbricação de temporalidades diversas, tese que aponta para uma concepção da linguagem como um sistema aberto.

A sucessão ou evolução da língua, para Saussure, revela-se como sucessão de passados. Impõe-se, conseqüentemente, uma dupla tarefa de “encontrar um sentido no devir da linguagem, concebê-la como um equilíbrio em movimento” e compreender que “sendo a sincronia apenas um corte transversal sobre a diacronia, o sistema que é realizado nela nunca está inteiramente em ato”¹²⁸. Existe uma ordenação sistemática da língua atribuída aos acasos

¹²² MOUTINHO, Luiz Damon Santos, op.cit., p. 290.

¹²³ Ibidem, p. 92.

¹²⁴ Lopes cita Trnka a respeito do envolvimento da diacronia na sincronia: “[...] a descrição sincrônica não pode excluir, tampouco, a noção de evolução, já que mesmo num corte considerado sincronicamente existe a consciência do estado em formação; os elementos linguísticos percebidos como arcaísmos e, em segundo lugar, a distinção entre formas produtivas e não produtivas são fatos de diacronia que não se podem eliminar da linguística sincrônica”. Trnka, B. La Linguística Estructural Del Círculo de Praga. In El Círculo de Praga. Barcelona: Anagrama, 1972 apud LOPES, Edward. Fundamentos da linguística contemporânea. São Paulo: Editora Cultrix, 2007, p. 32.

¹²⁵ MOUTINHO, Luiz Damon Santos, op. cit., Loc. Cit.

¹²⁶ Ibidem, p. 109.

¹²⁷ SAUSSURE, F., op.cit., p.117.

¹²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Sobre a Fenomenologia da Linguagem, in Signos. São Paulo, Editora Martins Fontes. 1991.p.92,93.

da linguagem¹²⁹; tais acasos, para Merleau-Ponty, seriam retomados e organizados num novo sistema segundo a intenção expressiva dos sujeitos falantes. O exemplo, dado pelo filósofo, para a compreensão da nova organização dos acasos linguísticos é o da passagem do latim para o francês, ou seja, no latim a queda da última sílaba das palavras torna-se elemento expressivo para o francês, a tônica na última sílaba. Consequentemente, a desconstrução de um sistema linguístico gera um novo sistema mais eficaz que o anterior, pois as alterações sincrônicas constituem respostas para a perda da expressão da língua.

Para Merleau-Ponty, através da história verifica-se a composição de um novo sistema que recupera e expande a capacidade expressiva do sistema anterior, pois há “uma história interior que, de sincronia em sincronia, dá um sentido comum ao menos a certos ciclos de desenvolvimento”¹³⁰.

A língua, segundo o autor, tomada como sistema e não como objeto, possui um “interior”, ou seja, seus termos relacionam-se interiormente. A língua, como sistema aberto, inclui frestas e solicita a presença do sujeito falante, situado na perspectiva sincrônica. O exemplo oferecido por Merleau-Ponty, da queda do acento do latim para o francês, questão que, para Saussure, constituía-se acidentalmente, para o filósofo francês, a criação da expressão nova, ocorre devido à intenção dos sujeitos falantes para a comunicação, pois a fala configura “o ímpeto dos sujeitos falantes que querem se compreender e que retomam como uma nova maneira de falar os destroços gastos de um outro modo de expressão”¹³¹.

A fala torna-se responsável pela transformação do acaso em razão. Em Saussure, estabelece-se uma cisão entre a fala e a língua, pois o autor visa uma ciência dos signos. O envolvimento mútuo entre a fala e a língua proposto por Merleau-Ponty, aponta, como já citamos, para a busca da gênese do sentido.

No texto *A prosa do mundo* Merleau-Ponty discute a questão da inteligibilidade da “fala sincrônica”, o uso “vivo” da língua. Assim, como na *Fenomenologia da percepção*, a percepção não é um dado direto, constituído e plenamente determinado, mas opaca, indireta, inesgotável, perspectivada, a língua não se constitui somente como referência direta aos seus

¹²⁹ Merleau-Ponty explica a questão de conceber a linguagem como um equilíbrio em movimento: “com certas formas de expressão entrando em decadência [...] mostraremos como as lacunas ou as zonas de fraqueza assim criadas suscitam, por parte dos sujeitos falantes que querem se comunicar uma retomada dos remanescentes linguísticos deixados pelo sistema em vias de regressão e a utilização deles de acordo com um novo princípio”. A sincronia sendo um corte transversal sobre a diacronia comporta lacunas, esse sistema “nunca é feito de significações absolutamente unívocas [...]. Tratar-se-á não de um sistema de formas de significações claramente articuladas umas com as outras [...] mas de um conjunto de gestos linguísticos convergentes, definidos mais por valor de emprego do que por significação”. MERLEAU-PONTY, M., loc.cit.

¹³⁰ Idem. *La Prose Du monde*. Paris: Tel Gallimard, 1995, p.36.

¹³¹ Ibidem, p.50.

termos, presentes no dicionário, mas pressupõe uma língua originária portadora de sentido, logo:

Se afastarmos do espírito a ideia de um texto *original*, do qual a linguagem seria tradução ou a versão cifrada, veremos que a ideia de uma expressão completa é um contra-senso, que toda a linguagem é indireta ou alusiva e, se quisermos, silêncio¹³².

O autor volta a discutir nas suas reflexões sobre a linguagem, o papel fundador da esfera objetiva na esfera pré-objetiva e alude para o aparecimento de uma língua operante em detrimento de uma língua estabelecida como objeto diante de um sujeito absoluto. Doravante, as investigações de Merleau-Ponty se reportarão ao sentido da expressão criadora, que não representa a adequação a um texto original, mas surge da experiência sensível dos sujeitos. O significante, então, não é objetivo nem incorpora um sentido definitivo; por outro lado, o significado se desvela na relação que os significantes mantêm entre si, inseridos em um todo coeso¹³³. Esse todo coeso, para o autor, refere-se à fala como portadora de toda operação expressiva¹³⁴, porém, assim como a percepção não esgota os objetos com seus múltiplos pontos de vista, o expresso nunca é completamente expresso¹³⁵.

Nos textos de Merleau-Ponty da década de 50, verifica-se um sentido recolhido no mundo, portanto, “a criação não remete a um sujeito que seria a origem absoluta da obra ou do sentido; é antes a própria obra ou o sentido que solicitam ao sujeito os gestos necessários para que eles venham a ser”. Na obra de 1945 não era descrito o fenômeno da inversão “em que o sujeito aparece espectador de um espetáculo que o arrasta consigo”¹³⁶.

A transformação da palavra em expressão, exige uma operação no presente, porém, solicita um solo de apoio, ou seja, o passado sedimentado e também em sentido

¹³² Idem. *Signes*. Paris: NRF Gallimard, 1985, p. 54.

¹³³ A palavra “só se deixa compreender pela interação dos signos que, isolados, são equívocos e banais e apenas em reunião fazem sentido”. Ibidem, p. 53.

¹³⁴ Segundo Moutinho, “é verdade que por “fala” ele [Merleau-Ponty] inclui bem mais que a simples vociferação; a literatura, por exemplo, é uma “fala literária” (PM,23), há a “fala científica”, a “fala prosaica” (PhP,448,523), a “fala instituinte” na matemática (PM,170) etc., de modo que esse termo parece incluir antes toda operação expressiva que se serve da língua, e não por outra razão Merleau-Ponty usa, indistintamente, o termo “fala” ou “linguagem falante” (PM,17). [...] Assim, o todo falante, criador é para ele, menos uma língua que uma expressão”. MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p.307. Também na arquitetura poderia se buscar uma “fala”, ou seja, a expressão que imprime um estilo ao arquiteto e origina-se na operação do desenho, portanto, a criação aponta para um novo rearranjo de signos disponibilizados pela cultura. O uso dos dados instituídos na cultura funda uma nova cultura quando ilumina às lacunas ou excessos do passado, assim, torna-se fala falante para a arquitetura.

¹³⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Prose du Monde*. Paris: Tel Gallimard, 1995, p. 52.

¹³⁶ MOUTINHO, Luiz Damon Santos, op. cit., p. 309.

transcendente, um porvir. Essa transformação circunscreve um processo constante de retomadas através do tempo pois,

[...] o que torna possível a experiência criadora é a existência de uma falta ou de uma lacuna a serem preenchidas, sentidas pelo sujeito como intenção de significar alguma coisa muito precisa e determinada, que faz do trabalho para realizar a intenção significativa o próprio caminho para preencher seu vazio e determinar sua indeterminação, levando à expressão o que ainda e nunca havia sido expresso¹³⁷.

O fenômeno da expressão, no caso da literatura estudada por Merleau-Ponty, comporta uma “torção secreta”, pois as palavras de uso comum, signos e significações familiares adquirem um sentido novo no mundo do escritor; ocorre um descentramento do leitor quando este é surpreendido ao parecer tornar-se espectador “o livro toma posse do leitor”¹³⁸ e abre um campo de verdades. Para o filósofo,

[...] há uma verdade é dizer que, quando por nossa vez encontramos o projeto antigo ou alheio e a expressão bem-sucedida liberta o que estava cativo no ser desde sempre, estabelece-se na espessura do tempo pessoal e interpessoal, uma comunicação interior pela qual o nosso presente torna-se a *verdade* de todos os outros acontecimentos cognoscentes. [...]. Nesse momento algo foi fundado em significação, uma experiência foi transformada em seu sentido, tornou-se verdade¹³⁹.

A fala, tomada por Merleau-Ponty como sistema sincrônico, estabelece-se de forma operante e criadora. O duplo envolvimento entre diacronia e sincronia aponta para uma abertura do sistema sincrônico portador de fissuras, por onde a contingência pode invadi-lo e alterá-lo. Não se trata do estudo de uma ciência linguística, mas de uma preocupação do autor pela gênese do sentido, fato que o aproxima de uma verdadeira ontologia.

Para Saussure, a sincronia da língua representava um sistema de coexistências estabelecido em ato, ou seja, ocorre uma ênfase conferida ao todo em relação às partes; a língua também não conta com termos positivos, mas sim de diferenças de termos de oposição entre os significantes. Para Merleau-Ponty, essa diferenciação dos signos é dinâmica, ou seja, cada signo remete um ao outro e a signos latentes; não são simplesmente juntados, mas, fazem parte de um movimento de remissão e diferenciação:

¹³⁷ CHAUI, Marilena. Experiência do pensamento. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.152-153.

¹³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p.20.

¹³⁹ Idem. Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.102.

[...] sob o sistema da gramática oficial, que atribui a tal signo tal significação, vemos transparecer um outro sistema expressivo que contém o primeiro e procede de modo diferente que ele: a *expressão*, aqui, não está ordenada ponto por ponto ao exprimido; cada um de seus elementos só se precisa e só recebe a existência linguística por aquilo que recebe dos outros e pela modulação que imprime a todos os outros. É o todo que tem um sentido, não cada parte”¹⁴⁰.

Cada expressão, seja na língua, pintura, no desenho possui um arranjo interno ou um certo sentido originário além do constituído ou consumado. Para a expressão que se refere a uma linguagem “viva”, ao uso que os sujeitos falantes fazem dela, existe sempre um inacabamento. A criação revela um sentido nunca antes objetivado, ou seja, algo que ainda não foi dito. A coexistência dos signos com outros signos faz parte de um sistema, inserido num todo, qualquer alteração em um signo vizinho, modifica este sistema, pois o signo não significa isoladamente. O sentido linguístico não é de início apreendido por um sujeito pensante, mas é praticado pelos sujeitos falantes. “A significação dos signos é primeiro sua configuração no uso, o estilo das relações inter-humanas que deles emana”¹⁴¹.

Para uma compreensão da relação significante/significado não linear e do poder de uma fala “viva”, torna-se necessário avançar na teoria merleau-pontiana da expressão, verdade e intersubjetividade e através dessa exposição, criar elementos para a leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà, reflexão da fala da arquitetura, sua possibilidade de significar por meio da linguagem verbal, dos sujeitos falantes e da linguagem do desenho.

Acreditamos que mais que respostas, a reflexão arquitetônica deve desenvolver perguntas articuladas com uma ideia de razão alargada, que inclua compreender as estruturas do mundo, a dialética do ser individualizado e generalizado, questões como expressão, verdade, intersubjetividade, necessárias para uma compreensão ampliada do primeiro gesto fenomenológico do arquiteto, o traço sobre o suporte papel na busca de sentidos para a arquitetura.

Merleau-Ponty investiga, desde o início de sua produção filosófica até seus últimos textos, a expressão artística. A arte ensina à filosofia, por meio da linguagem que lhe é própria, onde se situa o processo criativo, uma dimensão que restitui a camada originária do contato do sujeito com o mundo, reveladora de sua opacidade e produtora de reflexão. Linguagem cuja essência encontra-se na operação expressiva.

¹⁴⁰ Idem. A Prosa do Mundo. São Paulo: Cosac Naify portátil, 2012, p. 64.

¹⁴¹ Ibidem. p.77.

A crítica do filósofo francês ao *cogito* tácito será de grande importância para a compreensão da expressão criadora, pois implica numa forma alternativa de relacionamento social, experiência de ultrapassamento dos dados da percepção que conduzirá o filósofo à sua ontologia madura.

1.5 - VERDADE E *COGITO* TÁCITO

A relação entre arte e natureza numa perfeita adequação, subjugando a arte à dependência de um modelo exterior.

Para Platão, os pintores devem ser expulsos da República, pois são criadores de simulacros¹⁴², assim como os poetas, indivíduos perniciosos que ameaçam a ordem da cidade, torna-se então necessário bani-los.

A crítica merleau-pontiana à representação clássica alude a um papel que a arte desempenharia em perfeita adequação com as formas do mundo, em revelar a ilusão ao espectador de uma transparência das coisas, situação que supõe uma passividade do ato expressivo e a redução de sua dimensão criadora. A mimeses, segundo o filósofo, constitui-se como núcleo do pensamento estético ocidental, corrige a natureza e subordinada à estética do belo, possui relação direta com a verdade.

No texto *A prosa do mundo*, Merleau-Ponty visa uma filosofia da expressão, para isso utiliza-se do paradigma da pintura e da literatura para o desenvolvimento de sua reflexão sobre a criação artística e crítica ao pensamento clássico. O autor propõe enfatizar uma dimensão existencial da expressão que tende a ficar esquecida frente à transparência das coisas, porém a “opacidade do mundo, a salvaguarda da irreduzível ambiguidade das coisas, [...] é valor a conquistar pelo novo pensamento que, vencido o prejuízo objetivista que marcou as formas de conhecimento do passado, se impõe erguer”¹⁴³.

A renúncia da filosofia merleau-pontiana ao “fantasma da linguagem pura” ou do “algoritmo” caracteriza a impossibilidade de uma expressão sem resto, ou seja, há um excesso presente nas formas da cultura, que deveria ser dito e não foi, promessa do passado “como se cada passo dado exigisse e tornasse possível um outro passo”¹⁴⁴. Ação fecunda que imprime

¹⁴² Para Merleau-Ponty a imagem artística não se constitui como um duplo enfraquecido, mas amplifica as formas do mundo. À obra artística não confere o estatuto de “coisa” mas de um visível em segunda potência, ou seja à obra de arte cabe revelar um ser de latência.

¹⁴³ CÂMARA, José Bettencourt da. Expressão e contemporaneidade, A arte moderna segundo Merleau-ponty, Lisboa: Imprensa nacional – casa da moeda, 2005, p. 63-64.

¹⁴⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. A prosa do mundo, São Paulo: Cosac-Naiify 2012, p.108-109.

um *estilo*, marca do comércio do artista com o mundo visível e torna possível a significação. Pois:

[...] antes do momento em que os signos ou emblemas serão em cada um ou no artista mesmo o simples índice de significações que ali já estão, é preciso que haja esse momento fecundo em que eles *deram* forma à experiência, em que um sentido que era apenas operante ou latente encontrou os emblemas que haveriam de liberá-lo e torná-lo manejável para o artista e acessível aos outros¹⁴⁵.

A arte moderna, para Merleau-Ponty, inaugura uma reflexão nova, pois longe de se assemelhar às coisas do mundo, ultrapassa o dogma da adequação das formas artísticas às formas do mundo, rompe com a dependência da representação a um modelo exterior, funda uma capacidade exploratória da expressão.

O prosaico constitui-se como uma incapacidade do sujeito na obtenção de um sentido novo, utiliza-se somente de significações disponíveis na cultura. Portanto, torna-se razão mesma da expressão “uma linguagem conquistadora que não se limite a enunciar o que já sabíamos, mas nos introduza a experiências estranhas, a perspectivas que nunca serão as nossas e nos desfaça de nossos preconceitos”¹⁴⁶.

A arte moderna, funda uma nova compreensão da verdade presente no ato expressivo, sempre incompleto, inacabado, contato com o mundo capaz de ampliar interrogações e prescindir de respostas consumadas. Vê-se assim a importância da questão do “novo” e a preocupação de Merleau-Ponty com a gênese do sentido presente na obra de arte. O autor irá sugerir o embaralhamento entre arte e vida e preocupar-se com a caracterização da fundação de uma linguagem nova. A passagem da linguagem muda para a linguagem falante, palavra “conquistadora”, configura-se como o fio condutor da fenomenologia da linguagem merleau-pontiana.

O “novo”, portanto, não se constitui como privilégio da arte moderna, também, pode estar presente na arte clássica, através de fissuras presentes no interior dos cânones. O que Merleau-Ponty critica é o conformismo na relação com o real¹⁴⁷ que a mimese pressupõe. Na

¹⁴⁵ Ibidem, p.109-110.

¹⁴⁶ Ibidem, p.157.

¹⁴⁷ Cabe salientar que no conformismo à uma ordem pré estabelecida, o conceito de mimeses é radicalmente contestado pelas vanguardas modernas. Movimento idealista revolucionário que rompe com a tradição para impulsionar a criação do “novo”. Portanto, “a consciência do tempo que se articula na arte de vanguarda não é simplesmente anti-histórica; apenas se volta contra a *falsa normatividade* de uma compreensão histórica inspirada na *imitação de modelos* [...]”. HABERMAS, Jürgen, *Arquitetura Moderna Pós-Moderna*. In ARANTES, Otília Beatriz Fiori & Paulo Eduardo. *Um Ponto Cego no Projeto Estético de Jürgen*

arte moderna, como proposta de rompimento com a representação clássica, a questão do “novo” tornou-se deflagrada, pois o artista preocupava-se em questionar o visível e não mais reproduzi-lo como duplo.

A possibilidade de um novo entendimento da verdade que a arte moderna acena evoca uma saída de “si”, o vislumbre do risco, o entrelaçamento do sujeito com o mundo, de um eu que se desconhece e por esse movimento mesmo apreende mais de si.

Para Merleau-Ponty, na linguagem existe uma camada originária da experiência, que é encontrada na “fala”, na comunicação com outrem, capaz de revelar um sentido inédito por meio de uma operação espontânea; entretanto, o autor confere importância ao trabalho do artista, à sua *práxis* diária, pois é o meio fecundo onde o artista num só ato, reúne os sentidos esparsos no mundo. A criação não é obra de um sujeito absoluto, mas vislumbra-se no comércio do artista com o mundo.

Então, a verdade da arte está diretamente relacionada com a vocação do artista em tocar a camada primordial da experiência mergulhado no mundo?

Para Merleau-Ponty na operação da origem,

[...] pintor e escritor tateiam em torno de uma intenção de significar que não se guia por um modelo prévio: o pintor escolhe um visível arrancando-o de um fundo invisível; o escritor escolhe um dizível arrancando-o de um fundo silencioso . [...]. O primeiro efetua a ação livre que descentra e reagrupa as coisas; o segundo, a ação livre que descentra e reagrupa as palavras. [...] ambos ensinam ao filósofo o que é *verdadeiro*: ‘é essencial ao verdadeiro sempre apresentar-se, primeiro, num movimento que descentra, distende, solicita nossa imagem do mundo rumo a mais sentido’¹⁴⁸.

O arquiteto também escolhe, do espaço mais amplo no nível da cidade a possibilidade de criação de um espaço finito e ensina também ao filósofo o que é verdadeiro, pois sua ação comporta descentrar, distender, testar a resistência de uma forma e construir sentidos. Só assim, podemos compreender a origem da arquitetura, situada muito antes do desenho arquitetônico, na “fala”, numa camada primordial da experiência, no acordo entre os sujeitos falantes, na *práxis* que interroga o mundo ao fincar a primeira pedra no solo, como afirma

Habermas: *Arquitetura e dimensão Estética depois das vanguardas*, São Paulo: Brasiliense, 1992, p.104. Para Habermas, não se trata de romper com a história, mas, com a “falsa normatividade” da compreensão da história inspirada na imitação de modelos, aqui se coloca a questão do “novo” moderno e do conformismo que a mimeses supõe.

¹⁴⁸ CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.190.

Gregotti. Só através dessa *práxis*, as estruturas inaparentes do mundo revelam-se e o arquiteto elucida um sentido novo para o habitar humano.

Os croquis, campo de experimental para o arquiteto onde nasce a ideia da arquitetura, comungam um espaço expressivo, fluído, ambíguo, gesto fenomenológico que reúne sua memória, percepção, imaginação e revira os sedimentos da cultura, recolhe do mundo sentidos. Representam um movimento de passagem do sítio fecundo da ideia para a objetivação, isto é, os desenhos operacionais de uso efetivo no canteiro de obras para a materialização da arquitetura.

Na presente pesquisa, o interesse estabelece-se na investigação do fenômeno criativo no âmbito do nascimento da ideia para o projeto arquitetônico, âmbito onde a camada pré-predicativa e originária adquire papel relevante, portanto, não se exclui a camada predicativa do conhecimento, pois esta se torna necessária para a construção de um pensamento complexo. Compreender essa passagem, segundo nosso entendimento, comporta fornecer dimensão ontológica para os desenhos arquitetônicos, um diálogo entre mundo/arquiteto/ser-do-desenho que inclui estruturas do fenômeno situado na visibilidade. Entretanto, da linguagem instituída emerge um ser silencioso, mudo, fundante da expressão.

De acordo com Merleau-Ponty, “não se pode fazer ontologia direta”¹⁴⁹, a linguagem estabelece-se indiretamente, ou seja, o acesso ao ser não estaria limitado à percepção ou ao discurso do filósofo, utilizando-se de outras disciplinas (por ex. artes, ciências) para que “dimensões inaparentes do mundo sejam explicitadas”¹⁵⁰.

As ideias revividas pela percepção e corpo próprio, sempre em curso no arquiteto, representam uma possibilidade de ordenação do espaço, inseridas nos limites de um programa a cumprir. Esse repertório, recolhido do mundo é plasmado na sua expressão singular. Portanto, a questão da necessidade, que aponta para a alteridade sempre presente na arquitetura, possibilita tanto uma apresentação como um recuo do mundo que favorece o acesso a um ser novo, abertura da experiência originária.

O ato criador, para o arquiteto tem como certidão de nascimento os desenhos na forma de croqui e não visa uma relação linear entre signo e significante, mas antes visa fixar um

¹⁴⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 2001, p. 231.

¹⁵⁰ Para Ferraz, Merleau-Ponty não confere privilégio a filosofia, pois necessita de dados fornecidos por outras disciplinas para progredir “sua função como investigação ontológica, é ordenar os fatos conhecidos a fim de fornecer uma concepção geral daquilo que existe. Mas os fatos a serem ordenados *devem ser coletados em outras disciplinas*. Assim o caráter indireto pelo qual Merleau-Ponty julga que a ontologia deve se realizar implica que a filosofia em geral não avança sozinha em sua tarefa e que, embora não se reduza a um mero comentário de doutrinas científicas ou de estilos artísticos, serve-se destes últimos para obter os contornos gerais daquilo que pretende descrever. FERRAZ, Marcus Sacrini. *Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty*. Campinas: Papirus, 2009, p. 177.

sentido que escapa do óbvio a ser revelado, menos pela tradução direta de experiências ordenadas, mais pela experiência da expressão. À criação é conferida uma potência, pois “O Ser é aquilo que exige de nós criação para que dele tenhamos a experiência”¹⁵¹. O ser depende da atividade criadora¹⁵², é no fazer, no falar que ele se desvela e confere sentidos novos para a arquitetura. A camada ontológica presente na ideia representa o “afastamento, esta diferenciação nunca acabada, abertura sempre a refazer entre signo e signo, como a carne”¹⁵³, dizíamos nós, é a deiscência¹⁵⁴ do vidente em visível e do visível em vidente”¹⁵⁵. Para Merleau-Ponty, é essa imbricação entre vidente/ visível, tocante/tocado, senciente/sensível que se constitui o ensinamento da arte à filosofia. Nessa partilha do sensível, o ser da indivisão pressupõe uma fissão responsável pela origem da “massa sensível do corpo vidente na massa sensível do mundo”¹⁵⁶. Tal situação aponta para o baralhamento da distinção entre sujeito e objeto e torna evidente que a abertura do corpo para si mesmo só se efetiva, realmente, através de sua abertura para o mundo.

Só há interioridade exposta à exterioridade, não há um sujeito que sobrevoa o mundo. No fenômeno da reversibilidade, Merleau-Ponty afirma:

Nossa existência de videntes [...] de seres que ‘põem o mundo do avesso’ e que passam para o outro lado e se entreveem, que vêm pelos olhos uns dos outros, e sobretudo nossa existência de seres sonoros para os outros e para si próprios, contém tudo que é necessário para que, entre um e outro, exista fala, fala sobre o mundo¹⁵⁷.

¹⁵¹ MERLEAU-PONTY, M., op. cit. p.248.

¹⁵² Segundo Merleau-Ponty “uma linguagem a explorar, que nos conduz a perspectivas inéditas em vez de nos confirmar as nossas”. MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio in CHAUI, M. (org.). Textos selecionados, (Os pensadores), São Paulo: Nova Cultural, 1989, p.118.

¹⁵³ A noção de carne para Merleau-Ponty defini-se como a reversibilidade entre visível e vidente, estabelece a unidade dessa indivisão, sujeito e mundo amalgamados “é a indivisão desse ser sensível que sou e de todo o resto que se sente em mim”. Idem. *Le Visible et l’invisible*, Paris: Gallimard, 1964, p.309. Porém, essa indivisão é também fissão, faz nascer a massa sensível do corpo vidente na massa sensível do mundo. Ibidem, p.179.

¹⁵⁴ Deiscência, conceito da botânica que designa a abertura de um órgão que atingiu a maturidade. Na obra “O visível e o invisível” último texto de Merleau-Ponty publicado que permaneceu inacabado, a imbricação entre o ser vidente e visível é pensada como unidade na diferença. Na obra da *Fenomenologia da percepção*, a experiência sensível é caracterizada como interação do senciente com o sentido, dualidade que se reúne em unidade. Nos textos tardios, o filósofo “renunciou a subordinar a experiência a uma discrepância intencional fundamentada na subjetividade e cujo acoplamento seria a um só tempo a transgressão e a confirmação; trata-se, doravante, de pensar a experiência já não como acoplamento, mas ao inverso, como fissão que faz nascer, um para o outro, o senciente e o sensível sobre o fundo de unidade da carne. Portanto, já não se trata de pensar o ‘um’ sobre o fundo de ‘dois’ (Si/mundo), mas de ‘dois’ sobre o fundo de ‘um’”. DUPOND, Pascal. Vocabulário de Merleau-Ponty (Coleção vocabulário dos filósofos). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 15.

¹⁵⁵ MERLEAU-PONTY, O visível e o invisível. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 148.

¹⁵⁶ Idem. *Le Visible et l’invisible*. Paris: Gallimard, 1964, p. 179.

¹⁵⁷ Idem. O visível e o invisível, São Paulo, Perspectiva, 1971, p.149.

Não existe síntese na reversibilidade: ora silêncio, ora fala, ora desenho, ora a folha em branco; perceber o nascimento do sentido consiste, para o autor, “uma expressão de experiência pela experiência que ilumina, precisamente, o domínio especial da linguagem”¹⁵⁸. Uma linguagem operante que percebe a voz das coisas, a solicitação do mundo, ilumina a expressão porque produz sentido e se reconhece apenas como uma perspectiva inserida num mundo mais amplo, anterior ao sujeito. Esse movimento constitui-se para o filósofo, a verdade última¹⁵⁹.

A abertura originária ao ser não coincide com o alcance da capacidade perceptiva do sujeito, como descrito na tese merleau-pontiana dos anos 40. Na ontologia madura de Merleau-Ponty, o mundo não se reduz a apresentação fenomênica “mas, também, é dado por meio do corpo e limitado ao domínio exploratório desse último. O corpo tanto leva a subjetividade até o mundo como, também, pode afastá-la dele dadas as limitações das estruturas corporais”¹⁶⁰.

Na obra *O visível e o invisível*, o acesso ao mundo inclui um encobrimento e imbricação¹⁶¹ do visível e do vidente, “do entrar em si e do sair de si, da vivência e da distância”¹⁶². Conclui-se que o mundo e sujeito comportam tanto uma proximidade quanto uma distância possíveis, pois o mundo, mais amplo que o sujeito perceptivo, “depende de condições corporais que podem ser insuficientes para apresentá-lo em sua totalidade”¹⁶³.

O entendimento da expressão da fala, que comporta na língua um corte sincrônico, o ultrapassamento do significante em direção ao significado, conduz Merleau-Ponty à reflexão da verdade não como correspondência direta com as coisas, não absoluta, mas fundadora de um sentido que não se esgota, coesão entre interioridade e exterioridade, desvelamento que ocorre na operação expressiva e que permite o acesso ao ser. A experiência da criação¹⁶⁴, supõe abertura ao ser latente, ação que provoca e revela aspectos outrora encobertos.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 150.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ FERRAZ, Marcus Sacrini A., op. cit., p. 215.

¹⁶¹ “Quando encontro o mundo atual tal como ele é, sob minhas mãos, sob meus olhos, contra meu corpo, encontro muito mais que um objeto: Ser de que minha visão faz parte, uma visibilidade mais velha que minhas operações ou atos. Isso porém, não quer dizer que haja de mim para ele, fusão, coincidência: ao contrário, isso se faz porque uma espécie de deiscência fende meu corpo em dois, entre ele olhando e ele olhado, ele tocando e ele tocado, há recobrimento e imbricação, sendo, pois, mister dizer que as coisas passam por dentro de nós, assim como nós por dentro das coisas”. MERLEAU-PONTY, M., op. cit., p. 121.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ FERRAZ, Marcus Sacrini A., op. cit., p. 216.

¹⁶⁴ Nota-se uma inflexão na produção filosófica de Merleau-Ponty em relação à *Fenomenologia da percepção*, segundo Chauí a reflexão madura do autor “chegará ao sensível como universal e à experiência como poder ontológico último, que não falará em aparição, mas iniciação ao ser [...]”. CHAUI, Marilena. A experiência do pensamento, São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 100. A autora cita uma passagem do *Visível e o invisível* para explicitar essa ruptura em relação à consciência perceptiva defendida na obra de 1945. “Excluimos o termo

Na fala criativa, o sujeito emprega as palavras que transcendem os signos disponibilizados pela cultura, um só ato que reúne presente, passado e futuro, fundante da verdade que imprime marcas na cultura.

Então, que movimento estabelece-se entre a forma de habitar o mundo do arquiteto e a solicitação que o mundo lhe impõe?

O desenho arquitetônico na forma de croqui é caminho, no presente trabalho, que institui a fala criativa, a nova linguagem. Cabe à reflexão, estabelecer as dimensões do ser do desenho, estruturas do mundo, presentes no fenômeno de reversibilidade, não como fato consumado, mas como obra aberta.

Para a construção de um arco reflexivo sobre a filosofia merleau-pontiana da expressão coloca-se emergente posicionar a inflexão ocorrida na obra da *Fenomenologia da Percepção* na revisão crítica da obra em *O visível e o Invisível*.

As teses iniciais do filósofo apontam para uma filosofia da consciência, pois o cimento que unia as experiências do sujeito com os fenômenos: o *cogito* tácito, representava um recuo do sujeito frente às suas experiências¹⁶⁵. Merleau-Ponty assevera que, aquém das significações expressas, existe um *cogito* que as viabilizam, fundamento da expressão originária do corpo, espaço silencioso¹⁶⁶. Em seus textos tardios, o fenômeno não se desdobraria de forma tácita, mas “enquanto Ser de generalidade, seria a própria diferenciação das partes, movimento ontológico que faz de uma parte algo distinto da outra e, por isso, a esta relativiza”¹⁶⁷. Segundo Müller, as partes não se constituiriam em um “em si”, mas como famílias inseridas numa experiência de diferenciação, portanto, “tratar-se-ia da realização de

percepção em toda extensão em que já subentende um recorte do vivido em atos descontínuos ou uma referência à ‘coisa’ cujo estatuto não se precisou, ou somente uma oposição entre visível e o invisível. Não que essas distinções sejam desprovidas de sentido definitivamente, mas porque, se as admitíssemos logo de entrada, cairíamos nos impasses de onde temos de sair”. Ibidem apud. Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o invisível*, São Paulo: Perspectiva, 1971, p.155. **conferir**.

¹⁶⁵ Para Müller, “Merleau-Ponty, na obra de 1945 permanece vinculado a um leibnizianismo, “que consiste em admitir – de forma involuntária evidentemente – que cada experiência [...] é uma decorrência do poder de representação de uma subjetividade quase transparente” logo, “aquilo que era para ser um desdobramento das propriedades espontâneas da experiência tornou-se, uma vez mais a representação subjetiva do fenômeno”. MÜLLER, M. J. Merleau-Ponty: acerca da expressão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 321.

¹⁶⁶ Para Marcus Sacrini A. Ferraz, na *Fenomenologia da percepção*, o contato com o *cogito* tácito é “imprescindível para que o sujeito unifique todos os seus atos perceptivos particulares, pelos quais se engaja nas situações mundanas” consequentemente a expressão linguística seria uma continuidade da “atividade perceptiva e a esta remete como seu fundamento”. Ferrraz, Marcus Sacrini. *Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty*. Campinas: Papyrus, 2009, p. 66,67. Portanto, tal exposição a respeito do *cogito* tácito constitui-se paradoxal diante do capítulo “O corpo como expressão da fala”, “segundo o qual a linguagem condiciona a referência da consciência a si mesma”. Não haveria uma síntese dos pensamentos anterior à expressão... A linguagem é tratada de modo gestual e emotivo, portanto “Merleau-Ponty oscila entre a autonomia do poder expressivo e seu condicionamento pela consciência silenciosa”. Ibidem, p70. Veremos na fenomenologia da linguagem, que Merleau-Ponty abordará essas questões de modo totalmente diferenciado.

¹⁶⁷ MÜLLER, M. J., op. cit., p. 329.

uma zona de coerência ou implicação, em que apesar de se diferenciarem, as partes permaneceriam relativas, pois, do contrário, não poderiam diferenciar-se”¹⁶⁸.

Segundo Moutinho¹⁶⁹, não se referem os primeiros textos de Merleau-Ponty ao descentramento do sujeito que é levado por outrem para uma fala que ele não domina, mas com o *cogito* tácito, a relação que se estabelece é de um “si” a “si”. Não existem dois *cogitos* separados, mas, uma fala correspondente, um discurso que se volta sobre si mesmo. A questão imposta é a de um “distanciamento” do eu, “esta reviravolta que nos instala bem longe de nós, no outro nas coisas. Nós nos colocamos tal como natural, em nós *e* nas coisas, em nós *e* no outro, no ponto onde por uma espécie de *quiasma*¹⁷⁰, tornamo-nos os outros e tornamo-nos o mundo”¹⁷¹. Cabe aqui, também, destacar o caráter contingente da operação expressiva: os fenômenos agora, prescindem de um “em si” para ancorá-los.

No texto *A prosa do mundo*, Merleau-Ponty alude para uma mesma relação entre a fala e a linguagem objetivada, a linguagem envolveria todos os problemas. Segundo Moutinho,

[...] trata-se sempre de mostrar que o fundo em questão, desvelado como temporal, portanto fluente, deve necessariamente fixar-se, objetivar-se – sem o quê, ele seria um fluxo ininterrupto em que nada subsistiria – e toda a objetividade, todo o termo isolado e fixado é apenas a manifestação da totalidade passada em silêncio. No caso em tela, a fala objetiva-se em língua, ou seja uma língua operante, falante¹⁷².

Diante desse cenário, o desenho sugestivo como signo da arquitetura, interpretado como dimensão ontológica, caracteriza-se numa reviravolta de seus significantes, movimento de comunidades sensíveis onde cada parte não coincide¹⁷³, movimento de proximidade e distanciamento do sujeito, múltiplas perspectivas em constante diferenciação, portanto, percebidas através de uma zona de coerência ou implicação, uma harmonia pré-estabelecida¹⁷⁴ que segundo nosso entendimento, corresponde ao valor-de-uso da arquitetura.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ MOUTINHO, Luiz Damon Santos. Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty. São Paulo: Edit. UNESP, 2006, p.315.

¹⁷⁰ O conceito de quiasma traduz a o sentido da identidade na diferença, ou seja, termos separados como: vidente/ visível, interior/ exterior seguem sendo eles mesmos sendo o outro. A expressão como marca exterior se realiza no caminho da interioridade do pensamento, “o quiasma na linguagem designa “o dentro e o fora articulados um ao outro”. MERLEAU-PONTY, Maurice. Le visible et l’invisible. Paris: Gallimard, 1964, p. 316.

¹⁷¹ Idem. O visível e o invisível, São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p.157.

¹⁷² MOUTINHO, Luiz Damon Santos, op. cit., p. 320.

¹⁷³ Se houvesse coincidência das partes não haveria distanciamento do sujeito.

¹⁷⁴ “Mas também insistimos em tomá-la como harmonia da diferenciação porque a ontologia merleau-pontiana trabalha, simultaneamente com a individualização como segregação de campos na massa compacta e diáfama do

No caso específico de nossa pesquisa, os desenhos do arquiteto Joan Villà elaborados para população de baixa renda, foram escolhidos como exemplo da inversão da lógica capitalista que trai a interioridade do ato expressivo subordinando-o ao mercado, pois comungam na sua expressão gráfica, dimensões que se harmonizam e apontam para o valor-de-uso da arquitetura que se reflete na forma, na técnica, nas relações de trabalho no canteiro de obras, na estética, construção e diálogo comum do autor com os futuros usuários da arquitetura. Esses aspectos constituem-se relevantes, pois a produção de arquitetura para essa população é quase sempre homogênea¹⁷⁵ e vinculada na atualidade às grandes construtoras que visam à reprodução do capital, rendas e uma política que favorece o endividamento.

O nascimento da ideia no exercício da linguagem do desenho arquitetônico, quando abertura originária ao mundo, em nossa compreensão, é mais que um meio de expressão, é linguagem portadora de um movimento para além dos signos, revelador de sentido,

[...] como dizia Merleau-Ponty, chegar a uma verdade não é metáfora, mas expressão carregada de sentido: chega-se a uma verdade quando se captura no presente, algo que sempre estivera cativo no ser, na espessura do tempo pessoal e interpessoal [...].¹⁷⁶

A *práxis* do arquiteto e o ato da expressão criadora que metamorfoseiam os signos da arquitetura em sentido¹⁷⁷, também, incluem uma historicidade da arquitetura. Desse modo, a primeira pedra fincada no chão ou o primeiro abrigo na natureza invocavam o porvir da

sensível e com a comunicação ou parentesco ontológico desses campos, isto é a carne como ‘conveniência a si mesma’. É a harmonia que da primeira à última obra, conserva a percepção como exploração concordante, [...]. A harmonia faz da experiência retomada do passado a promessa do porvir [...]”. CHAUI, Marilena de Souza. *Experiência do pensamento*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p.103.

¹⁷⁵ Em entrevista para a revista *Projeto* ao comentar sobre o anúncio do Governo Federal de voltar a financiar imóveis para população de baixa renda Nabil Bonduki afirma que neste segmento de mercado da construção civil os problemas ocorrem pela minimização da fase de projeto, a produção homogênea de arquitetura justifica-se na redução de custos e racionalização da construção. Segundo arquiteto “isso gera enormes distorções, levando a uma qualidade muito ruim nos projetos e na implantação dos conjuntos habitacionais”. Acreditamos que essa situação perdura até os dias de hoje. BONDUKI, Nabil. *Revista Projeto*, n.185, São Paulo: maio -1995 p.8

¹⁷⁶ CHAUI, Marilena, op. cit., p. 78.

¹⁷⁷ Merleau-Ponty estabelece em seus textos tardios uma historicidade da pintura que se relaciona com a descrição do pintor no trabalho, pois, “tal como o reconhecimento do sentido autóctone do mundo, lá na Fenomenologia da percepção, requeria a mediação do corpo e instalava a ambiguidade do mundo em si e para nós, também em a dúvida de Cézanne o sentido fixado na tela aparece segundo o mesmo modelo, como uma significação autônoma esparsa pelo mundo e reunida pelo olhar do pintor, que a fixou na tela – isto é, como uma significação que é, a um só tempo, centrípeta e centrífuga. [...] – historicidade que permite romper com essa ambiguidade porque a resposta do pintor ao mundo, ao seu passado, ao passado da pintura será feita no interior daquela historicidade, isto é da universalidade”. MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Razão e Experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 383-384, (grifos do autor). Em um só gesto o pintor retoma a promessa do passado e funda a tradição.

arquitetura, pois “eles nos falam e nós respondemos a eles por metamorfoses em que eles colaboram conosco”¹⁷⁸.

A camada ontológica que produz marcas na cultura provém não de uma consciência privada, mas do comércio com outras expressões criadoras e com uma comunidade de sujeitos falantes, pois a verdade só existe nessa comunicação.

Convém agora compreendermos como se dá o comércio do arquiteto com o mundo presente nos desenhos sugestivos arquitetônicos que envolve a exploração do termo intersubjetividade.

1.6 - INTERSSUBJETIVIDADE

A verdade é revelada na fenomenologia merleau-pontiana da linguagem, se dá numa afinidade “transcendental” das temporalidades¹⁷⁹ e no encontro com outrem, caracterizada por uma experiência pessoal e interpessoal, pois “é no âmago do meu presente que encontro o sentido daqueles que o precederam, o modo de compreender a presença de outro no mesmo mundo, e é no próprio exercício da palavra que aprendo a compreender”¹⁸⁰.

A afirmação de um mundo anterior ao sujeito comporta as inúmeras perspectivas de diferentes sujeitos. Na *Fenomenologia da percepção* já é tratado como um espetáculo não privado e não constituído por um ego *cogito*. O encontro com outrem não era descrito como uma construção intelectual, mas como uma percepção capaz de encontrar corpos anônimos com as mesmas intencionalidades e comportamento suscitados por um determinado sujeito, contato estabelecido numa camada pré-pessoal. Porém, com a afirmação de um *cogito* tácito, Merleau-Ponty apresentava um recuo, um saber de si, um fundo silencioso que diferenciava a situação vivida dos sujeitos. Configuravam-se dois momentos que constituíam um único fenômeno: de doação do sujeito ao mundo e a si mesmo.

A linguagem expressiva, portadora de sentido gestual e emotivo, é apresentada como tradução do pensamento silencioso. Portanto, neste ponto constitui-se o paradoxo da linguagem na *Fenomenologia da percepção* na qual, numa perspectiva crítica, em sua obra *O visível e o invisível*, o autor aponta a inexistência de um elo entre o *cogito* e a linguagem. Paulatinamente, a linguagem adquire um estatuto de interrogação ontológica e suas virtudes

¹⁷⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Signes. Paris: NRF Gallimard, 1985, p.75.

¹⁷⁹ Merleau-Ponty aponta para um sujeito em “situação” mas presente em um mundo que agrega diferentes pontos de vista e se estabelece num encontro efetivo com outrem. Idem. Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 104.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 104.

repousam no sentido da intersubjetividade e não mais no silêncio de uma consciência originária.

Na *Prosa do mundo*, “em vez de saltar da coexistência para o interior de cada consciência, pela afirmação do cogito tácito, abrindo um si aquém do ser situado [...] Merleau-Ponty vai explorar aquela coexistência.”¹⁸¹. A alteridade¹⁸² é explorada, também, como enigma linguístico, pois “É preciso assim que eu admita aqui que não vivo somente meu próprio pensamento, mas que no exercício da fala, me torno aquele que escuto”¹⁸³. Todavia, existe circularidade na compreensão do horizonte humano e suas relações com o mundo e as expressões linguísticas atestam para uma nova inteligibilidade, ações que revelam o caráter intersubjetivo da linguagem.

Após 1950, os textos de Merleau-Ponty apontam para uma recusa ao *solipsismo*, pois através da linguagem dirigida a outrem ocorre uma “deformação coerente” da palavra. Aspectos desconhecidos, impensados, reveladores de um sentido inédito, nunca antes objetivados, muitas vezes, permanecem subestimados.

O que mascara a relação viva dos sujeitos falantes é que se toma sempre por modelo da fala o *enunciado* ou o *indicativo*, e faz-se isso porque se acredita que, fora dos enunciados, não há senão balbúcio, desrazão. É esquecer tudo que há de tácito, de não formulado, de não tematizado nos enunciados da ciência¹⁸⁴.

A lógica para Merleau-Ponty, deve ser reconduzida para uma “experiência” mais rica no encontro com o *logos* do mundo sensível que anima a linguagem e sobre o qual opera-se a passagem da percepção à linguagem. O outro não pode ser constituído de ponta a ponta por uma consciência constituinte, pois inexistiria como *alter ego*¹⁸⁵. Na *práxis* da linguagem, ocorre a percepção intersubjetiva e um descentramento do sujeito donde “sou abocanhado por um segundo eu-próprio fora de mim – percebo outrem”¹⁸⁶, linguagem e alteridade são tecidas num movimento único. Desse modo:

¹⁸¹ MOUTINHO, Luiz Damon Santos, op. cit., p. 330.

¹⁸² “Uma virada se anuncia nas páginas da *Prosa do mundo* acerca do diálogo: distante tanto do retraimento na interioridade de uma pura consciência quanto da confusão na generalidade anônima do Alguém, o diálogo é o circuito no qual, sem abandonar nada de minha autonomia e de minha responsabilidade, deixo o outro, na generosidade da filiação, me destituir de minha posição central, na consciência de que, desde sempre, penso no outro como o outro fala em mim”. DUPOND, Pascal. Vocabulário de Merleau-Ponty (coleção vocabulário dos filósofos). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 47.

¹⁸³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Prose Du Monde*. Paris: NRF Gallimard, 1985, p.65.

¹⁸⁴ Ibidem, p.200.

¹⁸⁵ Idem. *Signes*. Paris: NRF Gallimard, 1985, p. 120.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 118.

[...] trata-se de compreender como me descentro. A experiência do outro é sempre uma réplica de mim, de uma réplica minha. A solução deve ser buscada ao lado dessa estranha filiação que faz do outro para sempre, meu segundo eu mesmo quando o prefiro a mim e sacrifico-me a ele. É no mais íntimo de mim que se produz a estranha articulação com o outro; o mistério de um outro não é senão o mistério de mim mesmo¹⁸⁷.

Enfim, uma pré-história comum, sujeito e outrem, consagrados a um mundo comum (não há mais o fundo *solipsista* que escapava ao alcance de outrem) que desperta a gênese de um sentir universal. Através da fala “sou posto em presença de um outro eu mesmo”¹⁸⁸. Doravante, a comunicação, segundo Merleau-Ponty, supõe naquele que escuta uma retomada criadora daquilo que é ouvido. A fala reporta a uma produtividade, partilhável por todos os sujeitos que possuem a mesma língua, de forma genérica. A fala “abole os limites do meu e do não-meu... de mim como sujeito e de outrem como objeto”¹⁸⁹.

Diferentemente da *Fenomenologia da percepção*, a fala aparece como uma espontaneidade que perpassa e conduz o sujeito, o insere numa generalidade. Através do diálogo, torna-se clara “a necessidade de que um sujeito se transforme no outro e, assim tornem-se parte de um mesmo mundo cultural, a ponto de cada um deles antes de falar, retomar sempre o mesmo e único esforço, que é o devir espontâneo da verdade, de reuni-los todos num só tecido”¹⁹⁰. Neste contato estabelecido no diálogo, o sujeito encontra um “outro” ele “mesmo” outrora desconhecido, um poder da fala de dizer mais do que diz.

Segundo Richard Sennett, a brincadeira e o jogo da infância constituem-se como energia para a expressão pública adulta, a saber, a riqueza presente no jogo é a maleabilidade com que as crianças negociam por meio da “fala” as regras que são o resultado de um acordo prévio entre elas. O jogo conta com a característica do adiamento da vitória e com a adaptabilidade de crianças menores às regras, situação social integradora. Portanto, na vida adulta, essas capacidades positivas do jogo para o relacionamento social, tornam-se enfraquecidas, apontam para um fenômeno que o autor denomina de tirania da intimidade. Na discussão entre as crianças:

¹⁸⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p. 188.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 29.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 200.

¹⁹⁰ MOUTINHO, Luiz Damon Santos. Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 338-339.

[...] as regras são atos de autodistanciamento, por duas razões. A primeira é que fica descartada a mestria, o domínio sobre os outros [...]. A segunda razão [...] diz respeito ao controle das desigualdades de habilidades entre jogadores¹⁹¹.

Perder um jogo produz frustração na criança, mas tal sentimento não a impede de jogar. As regras do jogo constituem-se como a primeira experiência da criança “para se objetivar ações, colocá-las a distância e transformá-las qualitativamente”¹⁹². Para o autor, o narcisismo¹⁹³ é o princípio que governa a cultura adulta. A intersubjetividade implica uma atitude a respeito da expressão que se configura na criação de sentidos coletivos, enquanto na versão narcisista do “eu”, os poderes expressivos ficam reduzidos. No estado entrópico do Narciso, não há contato com o mundo, pois, a expressão reduz-se no reflexo de si mesmo. A sociabilidade da criança e o aprendizado do autodistanciamento presente nos jogos é “sobrepujado na vida adulta pela ativação cultural de um princípio contrário de energia psíquica”¹⁹⁴.

A cultura despojada de uma crença no terreno público, de acordo com Sennett, mobiliza nas relações sociais um sentimento intimista, situação que reduziu a esfera pública de significação impessoal, esse apagamento de *res publica* apontou para uma valorização dos sentimentos individuais inseridos numa falsa percepção de construção de significados sociais. Tal cenário, transfere-se para o âmbito do comportamento político do sujeito, pois seduz e encobre sua compreensão da realidade. Também, segundo o autor, o entendimento do fundamento, da verdadeira vocação da cidade, nessa ótica intimista torna-se camuflado, pois:

[...]. A cidade deveria ser mestra no modo de agir impessoal, o fórum no qual se torna significativo unir-se a outras pessoas, sem a compulsão de conhecê-las enquanto pessoas. [...] a cidade serviu como foco para a vida social ativa, para o conflito e o jogo de interesses, para a experiência das possibilidades humanas, durante a maior parte da história do homem civilizado; mas hoje em dia esta possibilidade civilizada está adormecida¹⁹⁵.

¹⁹¹ SENNETT, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p.388.

¹⁹² Ibidem, p. 391.

¹⁹³ Segundo mito de Narciso: Narciso vê seu reflexo na água de um lago e se apaixona perdidamente por esse reflexo, acaba sendo tragado pela água, devorado pelo espelho de sua beleza.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 395.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 414.

Para a arquitetura, a existência de uma fala “viva” impessoal e de uma linguagem que se faz e refaz na temporalidade amplia o escopo da expressão, da ideia que nasce no exercício do desenho.

A intersubjetividade que alude Merleau-Ponty, o “descentramento” do sujeito por ele proposto e discutido por Sennet numa compreensão contemporânea, proporciona uma reflexão para o desenho arquitetônico, pois o desenho como operação de expressão abre um campo de relações interpessoais, seja com o cliente, com uma equipe de profissionais, com uma comunidade ou mesmo seu papel decisivo no canteiro de obras, na forma da divisão de trabalho que impõe. A intersubjetividade torna-se emergente na atualidade para o modo de fazer arquitetura, pois, a imposição do “eu” torna-se um princípio social, o que torna o contato do arquiteto com o mundo deveras empobrecido.

Nos desenhos do arquiteto Joan Villà, veremos que a questão da intersubjetividade, presente no trabalho participativo do arquiteto junto a comunidades carentes de habitação, aponta para um desenho aberto e fornece a força expressiva do seu traço. Com o instrumental teórico da fenomenologia da linguagem, a leitura dos desenhos se estabelecerá segundo discussões abertas, se investigará a “fala” viva dos desenhos, ou seja, seus elementos mais expressivos com o objetivo de situar a gênese do sentido, desse modo, se busca transcender a relação significante/ significado literal e agregar significados mais amplos para a arquitetura.

No próximo capítulo discorreremos sobre o desenho como linguagem específica da arquitetura, seus códigos próprios, seus modos de expressão através da história. Este cenário contribuirá para situar os desenhos do arquiteto Joan Villà sob a ótica de uma linguagem expressiva e não de uma linguagem meramente comunicativa.

CAPÍTULO II – OS CONTORNOS DO DESENHO ARQUITETÔNICO

“Entretanto, há a possibilidade de um outro pensamento que se tornou possível pela própria linguagem: se tivéssemos de lidar apenas com os fatos, o próprio pensamento seria da ordem dos fatos; [...]. No entanto, a linguagem é algo de fulgurante que pode assumir uma outra dimensão, encontrar uma forma transversal”.

(Baudrillard, Jean. De um Fragmento ao Outro)

2.1 - DESENHO ARQUITETÔNICO E HISTÓRIA

2.1.1- ARQUITETURA PRIMORDIAL

A história dos acontecimentos que podemos narrar do desenho arquitetônico é derivativa de uma camada originária, sítio da formação de sentidos para a arquitetura, configura-se como linguagem “viva” da arquitetura.

Nos interessa nesta pesquisa alinhar sentidos para essa exposição histórica do desenho arquitetônico, combater o pragmatismo da apresentação cronológica e demonstrar como sincronia e diacronia encontram-se entrelaçadas.

A relação entre a “fala” da arquitetura e sua linguagem específica aponta para um relacionamento entre os modos de expressão, ou seja, encontram-se implicados os homens, sujeitos falantes, nunca um sujeito isolado e a linguagem da arquitetura, seus códigos e regras que imprimem marcas na história e na cultura.

A perspectiva diacrônica do desenho arquitetônico, estabelecido como linguagem, trata de seus aspectos históricos e culturais dispostos ao longo de um tempo linear. Porém, na perspectiva sincrônica, situa-se a “fala” da arquitetura, sua capacidade expressiva verificada nas relações sociais, exprime-se através da linguagem verbal e gráfica, num embaralhamento entre arquitetura e vida.

Assim, o modo de produção da arquitetura configura uma complexidade de fatores. De acordo com esse quadro, vamos percorrer a história do desenho arquitetônico, compreender o exercício do desenho para o arquiteto. A questão da origem da arquitetura, anterior a linguagem do desenho, aponta para uma ideia de mundo generalizado e de uma experiência prática em que a percepção da natureza e a linguagem verbal adquirem relevo entre os sujeitos.

Rykwert discorre sobre Viollet-le-Duc¹⁹⁶ (1814-1879), arquiteto francês, autor de um grande dicionário da arquitetura francesa da idade média. Segundo Rykwert, Viollet-le-Duc redigiu textos populares para leitores adolescentes utilizando-se de dois personagens Epergos (o inovador) e Doxi (o conservador). O desdobramento do texto marca o encontro dos protagonistas com uma comunidade primitiva, cujo abrigo das intempéries é comparado a um ninho de cobras, os seres primitivos são descritos como comedores de répteis. De acordo com

¹⁹⁶ Para Viollet-le Duc, a arquitetura medieval era paradigmática, pois, representava sua fé na razão, a reunião das eternas leis racionais da arte e da ciência da construção.

o autor, tal quadro marca um estágio rudimentar na cadeia evolutiva da humanidade. Portanto, Epergos, mostra para esses seres uma possibilidade de habitação:

ele mostra como trançar e amarrar os arbustos jovens em cabanas circulares, revestidas de barro e calçadas com terra batida. Ao fim do dia, cada família dessa tribo [...] deseja uma cabana como Epergos construiu [...]. É o exemplo cripto-providencialmente produzido dos dois arbustos unidos pelo topo que dá aos primeiros homens o impulso essencial, donde se originam todos os edifícios [...]¹⁹⁷.

Assim, com este exemplo, Viollet-le-Duc procura mostrar a origem da primeira construção. Alguém que chama atenção sobre os recursos presentes na natureza e sua apropriação para atender a necessidade humana mais elementar, o abrigo das intempéries. Origem, cuja linguagem gestual, verbal e a experiência empírica assumem o centro da cena para a arquitetura.

Na sociedade primitiva, o espaço configura-se como local da ação concreta, essa ação se desdobra para necessidades práticas e imediatas. Para Cassirer, há no pensamento primitivo uma unidade, as fronteiras que separam a natureza e homem inexistem, a visão da vida é sincrética e não analítica.

O relacionamento do homem primitivo com o mundo inclui essa camada mais originária, pré-lógica tão enfaticamente defendida por Merleau-Ponty. As diferenças empíricas das coisas “são obliteradas por um sentimento mais forte: a profunda convicção de uma fundamental e indelével *solidariedade da vida* que passa por cima da multiplicidade e da variedade de suas formas isoladas”¹⁹⁸.

Não existe uma hierarquia entre o reino animal, vegetal e humano, muito menos uma temporalidade fragmentada entre presente, passado e futuro.

A magia foi a primeira escola do homem primitivo, não foi destinada a fins práticos, mas a propósitos superiores, uma conquista da “mais alta concentração de seus esforços, que em circunstâncias comuns ficariam dispersos ou incoerentes”¹⁹⁹.

Discorrer sobre a origem da arquitetura, implica olhar para esse homem primitivo, sua unidade com a natureza, seus rituais mágicos e perceber que esses homens “estão fundidos

¹⁹⁷ RYKWERT, Joseph. A casa de Adão no paraíso. São Paulo: perspectiva, 2003, p. 34 a 36.

¹⁹⁸ CASSIRER, Ernst. Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura, São Paulo: Martins Fontes, p. 138.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 153.

entre si e fundidos com todas as coisas da natureza. Não estão isolados; sua alegria é sentida por toda a natureza, e partilhada por seus antepassados”²⁰⁰.

A construção de uma cabana primitiva como a descrita por Viollet-le-Duc, envolvia um gesto de partilha, pois não representava unicamente o abrigo contra as intempéries, mas caracterizava-se como abrigo da vida ampliada para toda a natureza, com seus ritmos e pulsações próprias.

Bachelard²⁰¹, afirma a necessidade de se atingir essas virtudes primárias, a função original do habitar que pertence a todos independentemente da classe social.

Todos os abrigos possuem valores oníricos consoantes e a questão da temporalidade fragmentada, aqui também se esvanece, pois qualquer aposento é vivido por temporalidades que se cruzam, estabelece-se uma solidariedade entre memória e imaginação. Segundo Bachelard, a “casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela pertence à literatura em profundidade, isto é, à poesia, e não à literatura eloquente, que tem necessidade do romance dos outros para analisar a intimidade”²⁰².

O fio condutor das reflexões do autor é a questão do ser, que ora assume o papel do objeto “casa” ora assume o papel do sujeito que a habita. Porém aqui, o enraizamento primitivo no mundo, aquela força integrativa de todos os seres é apagado em prol da “casa” individual que habita a memória e imaginação de todos os seres. A poesia, entretanto, que assume o estatuto da “casa” primordial, possui inquestionavelmente, uma promessa de transformação do ser, se apresenta através de imagens, desenha outras perspectivas possíveis de mundo.

Como vimos, neste momento da história não havia o desenho arquitetônico, mas haviam outras questões, como a ideia de origem comum de todos os seres, ideia de totalidade²⁰³, camada pré-predicativa, reflexão importante para a compreensão da gênese de sentido para a arquitetura.

Para o homem primitivo, natureza e sociedade encontram-se interligadas, constituem um todo coerente. Posteriormente, quando o homem encontrou um princípio de diferenciação entre a sua vida e a vida social, pode dar aos seus deuses um caráter individual. Segundo

²⁰⁰ Ibidem, p. 158.

²⁰¹ BACHELARD, Gaston. A poética do espaço, São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 24.

²⁰² Ibidem, p. 32.

²⁰³ “Se a metafísica hoje, é investigação de um ‘fundo não- relacional’ que a ciência pressupõe e não explicita, será preciso que este ‘fundo’ desempenhe o papel integrador do velho infinito positivo. Por isso, Merleau-Ponty apresentará a ‘interrogação filosófica’ como aquela que se dirige à ‘totalidade’. Sob os sucessivos nomes de ‘mundo percebido’, ‘mundo sensível’ ou ‘Ser bruto’, trata-se de perseguir o pensamento de uma *omnitudo realitatis* que possa desempenhar, à altura, o papel antes representado pelo Deus das *meditações*”. MOURA, Carlos Alberto Ribeiro in MOUTINHO, Luiz D. S. Razão e experiência. São Paulo: Editora UNESP, p. 21.

Cassirer, foi a divisão do trabalho que estabeleceu um novo momento no pensamento religioso. Porém, na Antiguidade, essa “*simpatia do todo*” de caráter mítico e mágico, abre espaço para o surgimento das religiões e com elas o sentimento da individualidade.

Como vimos, o homem mítico expressava-se através das coisas concretas, porém, a “função mágica da palavra foi eclipsada e substituída por uma função semântica”²⁰⁴.

De acordo com Cassirer, à palavra não se confere mais poderes misteriosos, ela não altera a natureza das coisas, não possui mais predomínio da ordem física ou sobrenatural direta, mas seu aspecto mais importante é agora de ordem lógica, o “*Logos* torna-se princípio do universo e o primeiro princípio do conhecimento humano”²⁰⁵. Para o autor, essa transição ocorreu no início da filosofia grega, uma inflexão da filosofia da natureza para uma filosofia da linguagem. Portanto:

os nomes não servem para expressar a natureza das coisas. Não têm quaisquer correlatos objetivos. Sua verdadeira tarefa não é descrever as coisas, mas despertar emoções humanas; não transmitir meras ideias ou pensamentos, mas iniciar os homens a certas ações²⁰⁶.

Existe nas expressões das formas da cultura uma tensão permanente entre tradição e inovação, estabilização e evolução, a preservação da tradição e a produção do novo. No mito, a estabilização direciona todas as expressões do homem primitivo interligado ao mundo concreto e empírico. Para Cassirer²⁰⁷, com o passar do tempo, os laços estáveis foram rompidos e abriram caminho para a religião dinâmica, onde a individualidade encontrou predominância frente às forças conservadoras.

Na passagem do âmbito do pensamento mítico e religioso para a linguagem, verifica-se, diferentemente, esse mesmo processo, pois apesar da linguagem caracterizar-se por seu caráter conservador, para garantir estabilidade às formas linguísticas e aos símbolos, as mudanças fonéticas e semânticas são fundamentais para o desenvolvimento da linguagem. A transmissão da língua de geração a geração não é possível somente através de formas estáveis, mas exige uma atitude ativa do sujeito.

Diante desta perspectiva, podemos pensar no desenvolvimento do desenho arquitetônico como linguagem através das formas simbólicas da sociedade e da evolução do

²⁰⁴ CASSIRER, Ernst, op. cit., p. 184.

²⁰⁵ CASSIRER, Ernst, loc. cit.

²⁰⁶ CASSIRER, Ernst, loc. cit.

²⁰⁷ CASSIRER, Ernst, loc. cit.

pensamento espacial, pensamento abstrato, linguagem que não se dissocia do espaço concreto, “vivido”.

O desenho que é o devir da materialização da arquitetura, realiza-se inserido numa tensão permanente entre as formas da tradição e da produção do novo, concebido nas fissuras dos cânones instituídos, possui códigos estáveis de representação, mas, tais códigos possuem uma capacidade intrínseca de se combinarem de modo inesgotável. Relacionam-se com os valores do mundo social, histórico, cultural e configuram uma sintaxe, mas também agregam um conteúdo semântico responsável pela criação de sentido para a arquitetura. Para artigos, o “conteúdo semântico da palavra desenho desvenda o que ela contém de trabalho humano acrisolado durante o nosso longo fazer histórico”²⁰⁸.

2.1.2 - HISTORICIDADE DO DESENHO ARQUITETÔNICO

A partir da construção do pensamento abstrato no homem e a evolução de sua capacidade de representação, desde a Antiguidade, o desenho arquitetônico já aparece principalmente para a construção de monumentos sagrados, embora, durante longo tempo acreditou-se que tivesse surgido no Renascimento devido à falta de um levantamento preciso de documentos gráficos.

De acordo com Oliveira²⁰⁹, foi na Mesopotâmia, por volta de 2450 A.C. que surgiram os primeiros códigos de linguagem, a escrita cuneiforme e os desenhos de representação para a arquitetura.

No Egito, devido ao crescimento da economia de base agrária e das suas formas de dominação, a atividade da arquitetura se desenvolve e exige cada vez mais profissionais capazes de lidarem com a complexidade que a arquitetura monumental impunha.

Segundo Perrone, alguns autores afirmam que no Egito, os procedimentos da *práxis* arquitetônica eram realizados por sacerdotes escribas que representavam os homens de ciência. A formação dos arquitetos era ministrada em oficinas ligadas aos templos, “a ‘iniciação’ dos arquitetos constava de um conjunto de conhecimentos religiosos, porque o ato de projetar era prenhe de conteúdos simbólicos e sinônimo de todo o conhecimento”²¹⁰.

²⁰⁸ ARTIGAS, Vilanova. O desenho. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975, p.2.

²⁰⁹ Cf. OLIVEIRA, Mário M. O Desenho da arquitetura Pré- Renascentista. Salvador: EDUFBA, 2002, passim.

²¹⁰ PERRONE, Rafael A. C. O desenho como signo da arquitetura. 461 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993, p. 73.

O simbolismo derivado da religião egípcia configurou os cânones para a representação da arquitetura. De acordo com o autor, a atividade do arquiteto adquire legitimação na necessidade proeminente da conquista de espaços mais complexos e significativos.

No âmbito do desenho arquitetônico, “são conhecidos documentos que se enquadram na categoria de desenhos para construção, como gráficos auxiliares, traçados de coordenadas para a execução, indicando que as atividades dos ‘arquitetos-sacerdotes-escribas’ englobavam a atividade das previsões e detalhamento de processos para a execução de obras”²¹¹.

No caso da Mesopotâmia, as “peças remanescentes desse período revelam uma peculiar preocupação do registro arquitetônico: a do desenho como cadastro e documentação com finalidade de estabelecer contratos”²¹².

O tratado “De Architectura” do arquiteto latino Marcus Vitruvius (séc. I a.C.), foi o único registro que sobreviveu para o conhecimento da arquitetura da Antiguidade e para a compreensão do desenho, da geometria e da aritmética estabelecidos como ciência. Segundo Perrone, “a despeito de toda a atração exercida pela arquitetura Greco-romana existe uma profunda lacuna documental de exemplares de desenhos ou outros documentos arquitetônicos que permitam uma análise mais sistemática das práticas profissionais, então realizadas”²¹³. Portanto, Vitrúvio²¹⁴ afirma que a habilidade do desenho deveria constar na base da formação do arquiteto greco-romano juntamente com o conhecimento da geometria e refere-se a importância da ciência no desenho que conferiria ao arquiteto maior facilidade para a representação gráfica.

Também cabe aqui destacar a inflexão da função social do arquiteto na sociedade grega, do artesão anônimo para o artista individual. Como vimos, com a introdução da figura do indivíduo na sociedade, estabelece-se outro tipo de relação mental, ou seja, o sujeito em sua singularidade é favorecido pelo poder dos deuses e a divisão do trabalho acentua esse processo de individualização.

As raízes do desenho arquitetônico e suas formas de representação gráfica estão descritas no tratado de Vitrúvio, a saber, a *ichnographia* (planta), *ortographia* (elevação) dizem respeito às projeções ortogonais realizadas em escala e *sciographia* (perspectiva) que permite a visão de duas fachadas. Apesar do tratado ter sido reinterpretado em várias épocas,

²¹¹ Ibidem, p. 74.

²¹² PERRONE, Rafael A. C., loc.cit.

²¹³ Ibidem, p. 76.

²¹⁴ VITRÚVIO, M. P. On Architecture, v1. Londres : William Heinemann ed., 1962, passim.

não deixa dúvidas quanto à utilização do desenho²¹⁵ como um sistema de códigos pré-estabelecidos. Porém, acredita-se que parte de sua produção gráfica tenha se perdido.

Na idade média, com o desenvolvimento da arquitetura gótica, entre os séculos XII e XIV, a prática arquitetônica esteve vinculada a sólidas Corporações de Ofício, conjunto de artesãos, arquitetos e artistas. Perrone²¹⁶ destaca dois aspectos chave para a compreensão da atividade do desenho na idade média: primeiramente, desenho e obra estabelecem-se como atividades concomitantes, “pode-se entender a existência de desenhos realizados em canteiros, como os executados sobre pisos e paredes previamente preparados, ou os desenhos de gabaritos e moldes para a marcação de pedras ou molduras executados [...] sobre pranchas de madeira a serem recortadas”. Em segundo lugar, a prática arquitetônica encontra-se inserida numa estrutura social diferenciada, formada por leigos em constante conflito com a rigidez social do regime feudal e a detenção do conhecimento nas mãos da igreja. Tal quadro possibilitou às corporações assegurarem e resguardarem os desenhos, situação que favoreceu a perda de exemplares gráficos, esses “segredos” impediram a preservação e dificultaram a análise do material preservado. Um grupo de desenhos famosos desse período, são os registros do caderno de Villard de Honnecourt, arquiteto do sec. XIII que ilustrou com desenhos a atividade do arquiteto, porém, não na forma de tratado teórico; Villard viajou para muitos lugares e elaborou um caderno de registros de idéias. Os desenhos contidos na obra de

²¹⁵ Para concluir sobre a atividade do desenho desde as civilizações agrícolas até o fim do domínio romano Perrone sintetiza suas principais características:

1. A ocorrência de várias finalidades de representação da arquitetura: desenho para a obra, desenho documental e de cadastro, desenho arquitetural, desenho de apresentação, desenho de componentes ou trabalhos auxiliares, etc...
2. O conhecimento do instrumental tecnológico que participa até hoje da execução do desenho: escala, régua, esquadro, compasso e plano suporte.
3. A existência do sistema de representação ortogonal frontal e horizontal e de um código de convenções (traço, linha, espessura, cor e sistema de modulação) que permite ao executor ou ao espectador através de uma interpretação, decifrar o plano e a elevação e, em seguida recompor esses elementos para criar a antevisão de uma obra, ordenar atos para executá-la ou informar aspectos para documentá-la
4. A existência de memoriais descritivos, contratos e procedimentos caracterizadores da obra ou edifício. PERRONE, Rafael A.C., op. cit., p. 81.

²¹⁶ Também conclui Perrone a respeito da atividade do desenho na baixa idade média:

1. O desenho de arquitetura da idade média está, de início, contido nos limites de sua função operacional e limitado a estabelecer bases para serem desenvolvidos por uma mão-de-obra segura de seus conhecimentos
2. O desenho de arquitetura vai adquirir, com as transformações ocorridas, uma amplitude de trabalho nas operações arquitetônicas (desenho de obra, desenhos cadastrais, álbum de estudo, análise geométrica de formas, desenhos de apresentação).
3. O álbum de Villard, o desenvolvimento da compreensão da geometria das coisas, a incorporação da representação de elementos visíveis (mesmo sob a forma de “esquema” ou “universais”) e a relativa emancipação do arquiteto, [...] indicam novas possibilidades nos cruzamentos entre desenho x arquiteto. [...].
4. As novas possibilidades ampliar-se-ão no séc. XV, quando a geometria será para os arquitetos não só a medida de construção simbólica para os objetos e os homens, mas o modo de compreensão e ordenação do espaço, do espaço natural, habitado por homens de carne e osso. Ibidem, p.110.

Villard possuem um caráter de orientação, o autor utilizou-se da geometria como elemento constitutivo, num exercício de busca de soluções através do desenho. Bueno afirma:

As plantas, cortes e alçados de edifícios presentes no caderno de Villard não se destinam à execução. Não se trata de projetos, mas de um simples caderno de notas, no qual o construtor recolhera ideias e formas tiradas daqui e dali, procedentes de edifícios nos quais havia reparado alguns detalhes. De qualquer forma, nos fornece uma ideia do tipo de representação, concepção arquitetônica e instrumentos empregados no tempo das catedrais²¹⁷.

No Renascimento, a arquitetura acompanha a conquista da razão, na construção de um espaço puramente intelectual com formas normatizadas, resgatadas da antiguidade clássica. A partir do Renascimento, a arquitetura será elevada ao estatuto de “arte” conjuntamente com a pintura e a escultura, pois, anteriormente era compreendida na sua função utilitária. O arquiteto deste período será respeitado pelo seu saber intelectual e exercerá um controle através dos seus desenhos na concepção e execução das construções. A Itália do séc. XV foi o berço do Renascimento, portanto, o movimento expande-se para outros países da Europa e países colonizados até o séc. XVIII, convivendo com outras expressões arquitetônicas distintas. Segundo Bruno Zevi:

Todo o esforço da Renascença consiste em acentuar o controle intelectual do homem sobre o espaço arquitetônico [...] nos dirigimos à civilização do séc. XV precisamente porque nela o pensamento e a arte, a nova ciência, a arte poética e o gênio encontraram uma integração; e o substrato lógico, quase matemático, nunca se transformou em produção mecânica, antes preparou a sólida base de um vocabulário espacial comum que, em vez de matar, incitou e estimulou as expressões individuais²¹⁸.

A partir do Renascimento, o projeto compreendido como desenho antecipatório da construção se consolida de forma normatizada. Ocorre à separação entre concepção e execução da obra e o desenho atua como código regulador das etapas da construção no canteiro de obras. A arquitetura estabelecida como ciência confere ao arquiteto um novo

²¹⁷ BUENO, Beatriz P. S. Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822). 2001. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, p. 15.

²¹⁸ ZEVI, Bruno. Saber ver arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 98.

estatuto intelectual e confere-lhe destaque no campo cultural. É no interior deste cenário que surge a palavra “disegno”.

Artigas na palestra de 1967 ministrada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo, aponta para o conflito presente no desenho arquitetônico entre arte e técnica. O desenho descreve, normatiza, cria técnica e simultaneamente representa o desejo que move o arquiteto no seu ofício. Segundo Artigas :

No Renascimento que o desenho ganha cidadania. Esse de um lado é risco, traçado, mediação para a expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é designo, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito²¹⁹.

Outro fato importante que merece destaque neste período, foi a conquista da perspectiva como forma de representação. Segundo Perrone²²⁰, a “perspectiva exata”, significa um avanço frente às antigas formas de representação gráfica desarticuladas da Idade Média, ela organiza os elementos espaciais relacionando-os entre si²²¹ submetidos a um único ponto de vista do observador. A perspectiva possibilitou a criação de um espaço científico, mensurável e extensivo para o âmbito da cidade. No desenho estabelecido como ciência, o arquiteto utiliza um raciocínio *a priori* que aparta o saber do fazer, a teoria da prática arquitetônica, desse modo, a profissão adquire caráter intelectualizado, diferentemente dos antigos mestres construtores da Idade Média.

Durante o Renascimento, o conceito de gênio se consolida através da questão da propriedade intelectual. De acordo com o autor, na Idade Média, o artista é colocado na posição de canal, instrumento através do qual ocorreria a revelação do divino na ordem das coisas, logo,

[...] não pode ser colocada a questão da autonomia da arte, nem do saber, muito menos do artista possuir um trabalho autônomo e próprio. A noção de um conhecimento não revelado (não divino) transfere aos homens da Renascença uma outra parte do problema: o da descoberta da natureza, o conhecimento do mundo revelado na realidade empírica, decifrado pela atividade humana²²².

²¹⁹ ARTIGAS, Vilanova, op. cit., p.3.

²²⁰ PERRONE, Rafael A. C., op. cit., p. 131.

²²¹ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 95 a 103. O autor discute a respeito da cúpula da igreja Santa Maria de Fiori de Brunelleschi como o elemento organizador do espaço circundante.

²²² PERRONE, Rafael A. C., op. cit., p.134.

O desenho no Renascimento foi utilizado como forma de conhecimento, ampliou o escopo da representação gráfica arquitetônica, pois foi o registro de reconstrução das obras da arquitetura clássica. O conjunto desse saber, propiciou a construção da disciplina e da teoria da arquitetura, estabeleceu preceitos e uma normatização para a construção das obras arquitetônicas. Essa base conceitual foi concebida através dos tratados de arquitetura; o tratado de Vitruvio foi recuperado e reavaliado e serviu de base para os novos tratados, porém, o tratado de Vitruvio não possuía iconografia. Os desenhos dos tratados de arquitetura, sugerem uma representação ideal.

O primeiro tratado do Renascimento, foi o de Leon Battista Alberti –“ *De Re Aedificatória*” que apresenta plantas e elevações com o objetivo de iluminar relações métricas e matemáticas das obras de arquitetura, incluía ilustrações para elucidarem os significados das práticas arquitetônicas. Os tratados realizados desse período tinham por objetivo reunir um conhecimento coeso, com a ordenação e sistematização da compreensão do mundo greco-romano.

No séc. XVIII, com o advento da industrialização e o desenvolvimento de novas técnicas construtivas, ocorreram necessidades sociais que possibilitaram a construção de edificações à margem dos cânones pré-estabelecidos pela tratadística acadêmica, verificou-se nesse período, a inexistência de uma teoria “geral” para a arquitetura e novas relações entre o desenho e a arquitetura se estabelecerem. Com a divisão manufatureira, o parcelamento dos processos do trabalho, o desenho adquiriu diferentes atribuições. Segundo Perrone, em todos os setores de produção estabeleceram-se novas relações entre concepção e execução de bens materiais e culturais. A produção desses bens, a partir desse período, favoreceu o incremento da mais-valia e tornou-se necessário aperfeiçoar ainda mais o desenho, desde a forma do projeto arquitetônico até os seus procedimentos para a execução de obras. As transformações da produção arquitetônica incluíram “a formulação de tipos e programas das construções, as formas e relações de trabalho compreendidas na produção das obras, e novas alternativas construtivas e formais, possibilitadas pela utilização de novos materiais e técnicas”²²³. A complexidade dos fatores envolvidos na produção arquitetônica facilitou a formação de um conjunto social de agentes e a emergência de um desenho arquitetônico operativo, com uma linguagem unívoca que envolvesse tanto as formas do objeto, como os processos para sua execução. De acordo com Perrone,

²²³ Ibidem, p. 190.

[...] no desdobramento dessa situação, o desenho de arquitetura encontrou-se numa situação ambígua – tal qual, encontra-se até hoje. O desenho de arquitetura apresentou-se dentro de um conflito refletido pelas denominações que se tornaram costumeiramente conhecidas como “desenho técnico” e “desenho artístico”²²⁴.

O desenho técnico²²⁵, segundo o autor, é compreendido como modo de representação exata, normatizada, estabelece uma ênfase na atividade de concepção sobre a atividade de execução e deve ser compreendido de duas maneiras distintas: como método de trabalho e como um conjunto de códigos com função comunicativa. Estabelecido como método de trabalho o desenho técnico “muniu-se de instrumento e meios que o tornaram competente para resolver “a priori” e rigorosamente nas operações de projeto [...] todas as características de qualquer objeto a ser produzido”. Como função comunicativa, “o desenho deve abrigar um vocabulário e uma sintaxe que permitam a perfeita e correta passagem da representação bidimensional para a construção tridimensional; [...] deve dirigir uma exata sintonia entre projeto e execução”²²⁶. Por outro lado, no desenho artístico ocorre maior liberdade de escolha de meios para sua apresentação, como ilustração imaginada ele deve conferir atributos à representação da arquitetura e aludir para formas visuais e artísticas em sintonia com o contexto histórico.

O âmbito do desenho artístico vincula a arquitetura às artes, porém, adquire legitimação com o desenvolvimento dos trabalhos da *Ecole de Beux Arts* de Paris (1819 - 1968) que institucionalizou para o arquiteto, um modelo de profissão convergente com a arte. A metodologia empregada na *Ecole* se ancorou no legado da tratadística de Renascimento, de acordo com um método analítico compositivo para o estudo da arquitetura e uma forma de avaliação através de concursos, em que a qualidade gráfica dos trabalhos e sua adequação aos cânones acadêmicos, seriam os aspectos mais relevantes para o bom desempenho dos alunos. Tal quadro, não favoreceu a criatividade, a inovação, mas priorizou as habilidades dos estudantes “no trato das disposições consagradas”²²⁷. Apesar da ampliação de relações sociais

²²⁴ Ibidem, p. 191-192.

²²⁵ Perrone afirma que “a operacionalidade do desenho exato pode ser imputada em grande parte [...], a três grandes contribuições: a dos trabalhos de René Descartes (1596-1650), que possibilitaram a união entre a geometria e a álgebra; à criação da geometria descritiva por Gaspar Monge (1746-1818), que formulou um conjunto de operações precisas e simplificadas para o desenho de representação tridimensional; e por um outro percurso, ao trabalho de William Farish (1759), que formulou de modo consistente as bases da perspectiva isométrica”. Ibidem, p. 194.

²²⁶ Ibidem, p. 192.

²²⁷ Ibidem, p. 216.

mais complexas e das novas descobertas da ciência, da evolução da técnica, o desenho de composição proposto pela *Ecole* representou o prolongamento da tratadística.

O desenho técnico, por um lado, conta com a racionalização, é subordinado a normas gráficas unívocas, contudo, com a invenção das técnicas heliográficas, pode ser reproduzido e aplicado numa diversidade de operações, seja em fábricas ou no canteiro; enquanto o desenho artístico “vai ampliar o virtuosismo individual como peça única destinada a um grupo de leitores e jurados ensimesmados em sua capacitação profissional”²²⁸. Diante dessa perspectiva, o desenho artístico insere-se numa tensão entre arquitetura e produção industrial, nos séculos XVIII e XIX.

Os desbravadores do movimento moderno apesar de discordarem em muitos aspectos possuíam unanimidade na questão da oposição à *École des Beux Arts* e ao gosto estético reinante que menosprezavam, como o estilo neo-gótico ou neo-clássico reproduzidos de modo servil numa infinidade de fachadas. Aqui, nosso objetivo não é nos estender na conceituação do movimento moderno que comporta um arco reflexivo amplo e polêmico, mas, em situar a questão dos câmbios do desenho arquitetônico durante esse período. O desenho ocupou um papel muito importante a partir do início do século XX, pois constitui-se como o instrumento de representação para a divulgação das teses modernistas, seja através dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs) ou de concursos. O seu objetivo “deixa de estar vinculado unicamente aos conceitos de representação ou de expressão para passar claramente ao campo mais extenso da comunicação das ideias arquitetônicas”²²⁹.

O esgotamento das formas do historicismo e do academicismo do século XIX possibilitou uma ruptura com os antigos padrões de representação. O desenho arquitetônico elaborado pelo método compositivo acadêmico enfatizava questões formais, portanto, no movimento moderno, foi substituído por um desenho que atendia às necessidades funcionais do projeto de arquitetura. As discussões ocorridas durante a transição para a nova arquitetura exigiu por parte dos arquitetos modernos uma ampla produção gráfica e o desenho passou a exercer um papel de manifesto para a consolidação das novas proposições arquitetônicas.

As novas necessidades que surgiram, desde o desenho de um simples objeto como de uma “máquina de morar”, nas palavras de Le Corbusier, acompanharam o desenvolvimento da industrialização de novos materiais para a construção civil e de uma produção voltada para um mercado de massas. Esse cenário implicou numa racionalização das formas arquitetônicas

²²⁸ Ibidem, p. 217.

²²⁹ SINZ, Jorge. *El dibujo de arquitectura: teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Barcelona: Editorial Reverté, 2009, p.55.

e de um ideário revolucionário que conferiu à arquitetura o encargo de agente das transformações urgentes no campo social, a expressão de um afã totalizante que transformou o ato de desenhar em missão, tarefa concedida à figura do arquiteto demiurgo. Assim, o desenho libertou-se dos antigos cânones acadêmicos e se adequou às exigências crescentes da produção capitalista que impôs novos rumos à sociedade. O estatuto intelectual do arquiteto como vimos, a partir do Renascimento, o distanciou do canteiro e o pensar, ancorado na utopia do progresso, assumiu a forma da representação gráfica na arquitetura do período moderno.

Os croquis de Le Corbusier são paradigmáticos para a representação mais livre da arquitetura, como exercício de compreensão das relações espaciais. Durante sua vida, nas suas viagens, desenhou incansavelmente nos seus cadernos de croquis, usava os materiais mais simples, como lápis, canetas, lápis de cor e aquarela. Abrangia através do desenho um mesmo objeto com vários pontos de vista, utilizava várias formas de representação, como a perspectiva linear ou cônica, axonometrias com vistas de lado ou de cima, a ampliação de um detalhe ou mesmo realizava o desenho de vistas panorâmicas para mostrar a inserção do objeto arquitetônico na paisagem. Também nas suas viagens de avião registrava vistas de paisagens naturais e construídas numa escala totalmente nova. Os desenhos dos cadernos de Le Corbusier foram a fonte que o arquiteto visitava e revisitava, alimentavam sua imaginação e seu processo criativo para concepção de seus projetos.

Para situar o movimento moderno no âmbito nacional, a primeira casa modernista situada à rua Santa Cruz em São Paulo, projeto do arquiteto russo Warchavchik de 1927, representa a expressão do ideário moderno, o fim do ornamento, do gosto clássico, a arquitetura vinculada ao paradigma da “máquina”. De acordo com Arantes, Artigas na sua crítica dirigida à casa da Rua Santa Cruz aponta para um descompasso existente entre o desenho e o atraso da técnica no Brasil, a saber,

[...] segundo Artigas, Warchavchik recorrera a uma série de dissimulações inadmissíveis: os tijolos foram escondidos com reboco rústico de cimento branco, caulim e mica, dando a aparência de concreto, uma platibanda sugeria a existência de uma laje quando havia telhado e os caixilhos de feição industrial foram feitos artesanalmente”²³⁰.

²³⁰ “A crítica à Casa da rua Santa Cruz feita por Artigas está reproduzida em Yves Bruand, *Arquitetura moderna no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981”. ARANTES, Pedro Fiore. *Arquitetura Nova*: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 14.

O espírito do engenheiro foi aclamado por Le Corbusier em seu livro “*Por uma arquitetura*”, a construção de transatlânticos sobrepujaria as grandes catedrais, portanto, o habitat moderno pressupõe o cálculo, racionalidade técnica, a economia e somente essa formação mais ampla, poderia conferir à construção seu caráter artístico.

Segundo Arantes, os “desenhos técnicos que seguem os preceitos do cálculo impõe uma nova ordem no canteiro de obras: é neste momento que o desenho surge como *mediação* necessária entre produtos e produtores”²³¹.

A partir dos anos 80, o desenho arquitetônico como trabalho manual, seja na sua forma artística ou mesmo técnica²³² é quase totalmente substituído pelo desenho digital, porém seus códigos de representação são os mesmos da prática manual. Esta inflexão, “instaurou uma nova relação com o corpo do desenhista, menos elaborada e tortuosa e mais repetitiva: os inúmeros cliques no mouse e comandos de teclado no CAD”²³³.

No ano de 1989 Frank Gehry foi contratado para o projeto do *Walt Disney Concert Hall*, na cidade de Los Angeles, nos Estados Unidos da América. A construção desse edifício, segundo Arantes,

[...] colocou um novo problema para a arquitetura e a indústria da construção nos Estados Unidos: o edifício-emblema, vencedor de concurso público, ao começar a ser desenvolvido, se mostra como inexecutável [...] irrepresentável em desenho, impossível de ser corretamente calculado e orçado²³⁴.

Para Arantes, esse impasse, revela no capitalismo avançado uma ênfase às questões subjetivas, enquanto as questões objetivas, efetivas para a construção do edifício são colocadas em segundo plano ou até mesmo negligenciadas. A saída para esse problema foi encontrada por Gehry, no desenvolvimento de *softwares* capazes de dar conta da complexidade formal do projeto. “Trata-se da transformação de um arquiteto-artesão [...] tornando-se um produtor de *softwares*, com a criação da *Gery Technologies*”²³⁵.

No interior do cenário pós-modernista, o arquiteto Peter Eisenman investiga uma nova relação entre sujeito e objeto. O Renascimento, com a invenção da perspectiva teria elegido a

²³¹ Ibidem, p. 18.

²³² Cf. a descrição do ritual contido no trabalho manual do desenho técnico, uma relação do corpo do desenhista com o papel que conserva as marcas do traço do autor. Idem. *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. 2010. 307 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, p.104 a 108.

²³³ Ibidem, p.105.

²³⁴ Ibidem, p. 98, 99,100.

²³⁵ Ibidem, p.101.

visão antropocêntrica como discurso dominante da arquitetura desde o século XVI, porém, faz-se necessário deslocar esse sujeito, propor uma nova relação onde se deflagra a possibilidade de um “olhar de volta”. Este olhar de volta “diz respeito a possibilidade de desatrelar o sujeito da racionalização do espaço”²³⁶, segundo o autor, “o ambiente parece ter uma lógica que podemos apreender mesmo quando não parece significar coisa alguma”²³⁷. Diante dessa perspectiva, Eisenman confere à automação do processo criativo papel decisivo que aponta para uma quase diluição da autoria.

Acreditamos, com essas reflexões sobre o desenvolvimento do desenho arquitetônico na história, de forma descritiva, cumprir nosso objetivo de delimitar a linguagem da arquitetura, o modo como ela modula-se de acordo com as necessidades e valores de cada sociedade. Aqui, verifica-se uma linguagem que exerce o papel comunicacional por meio da linguagem do desenho arquitetônico, sua vocação é estabelecer uma narrativa acabada, diferentemente de uma linguagem que procura evidenciar a força expressiva do desenho, criadora de sentidos que aponta para uma narrativa aberta, sempre retomada. Verificamos que o desenho arquitetônico ocupa uma posição servil à ordem da realidade existente com momentos de ruptura, os propósitos aos quais se dobra, indicam uma busca inexorável pelo domínio das forças da natureza e um ímpeto crescente para o desenvolvimento da razão humana.

Vimos que o desenho moderno libertou-se dos cânones estabelecidos na história da arquitetura, porém, ao conferir à arquitetura o poder transformador da sociedade e privilegiar sua autonomia, fracassou, pois afastou-se do mundo da vida, dos sujeitos reais, das tensões e contradições da cidade. A individualidade estabeleceu-se como tirania, inibiu a fala do outro, os corpos singulares, à figura do arquiteto coube propor a estetização da vida, o modo de habitar o mundo. O desenho moderno foi o instrumento da divulgação das novas teses e coube a ele mostrar através dos códigos de visibilidade, a racionalização da arquitetura, as funções previstas no projeto de modo a gerar economia, plenamente adequadas aos materiais de construção industrializados e à necessidade de uma produção voltada para um mercado de massa.

Quanto às formas de representação, permanece a herança renascentista do desenho arquitetônico, porém a perspectiva mais utilizada pelos arquitetos modernos é a axonométrica,

²³⁶ EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: a arquitetura na era da mídia eletrônica in NESBITT, Kate (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 604.

²³⁷ Ibidem, p.605.

ou seja, uma projeção cilíndrica ortogonal sobre um plano oblíquo em relação ao objeto a representar.

No final do século XX, nos Estados Unidos, são desenvolvidos *softwares* que ampliam os limites do desenho arquitetônico, a herança do desenho renascentista que perdurou por quinhentos anos, visão antropocêntrica, monocular, é questionada por alguns arquitetos pós-modernistas, como no caso do arquiteto Peter Eisenman que leva essa obsessão até o limite.

O desenho arquitetônico abarca a dimensão do canteiro, do fazer, esse fato, implica na sua denominação como fetiche, pois com o avanço das formas capitalistas de produção se estabelece como mercadoria, as relações sociais presentes no trabalho tornam-se obscurecidas.

2.1.3 A HISTÓRIA “VIVA” E O DESENHO ARQUITETÔNICO

O desenho arquitetônico constitui-se como matéria significativa, também linguagem opaca, indireta como atesta Merleau-Ponty na literatura ou na pintura, pois se fosse um dizer sem restos, seria transparente e estabeleceria uma relação significativa/significado literal. O desenho arquitetônico no decorrer da história, constitui-se um indicador da forma como a sociedade se organiza e dos valores culturais nela contidos.

Segundo Perrone, os elementos de expressão gráfica alteram-se “em função das relações sociais contidas no processo de produção da arquitetura: o papel do arquiteto, a situação das artes, a destinação da obra, as técnicas de desenho e de sua reprodução, relações entre canteiro e projeto, etc...”²³⁸. Tais questões apontam para a reflexão entre autonomia e heteronomia da arquitetura. Há relações determinantes do desenho que sujeitam sua forma a um horizonte exterior à disciplina de arquitetura, como por exemplo, a economia, política, aspectos sociais, portanto, há concomitantemente, um horizonte interno que revela seu caráter específico, onde a expressão, criação, relações intersubjetivas adquirem relevo. Portanto, verifica-se muitas vezes, um desequilíbrio entre esses dois aspectos ou mesmo a completa anulação ou subsunção de um único horizonte à uma lógica totalmente alheia da questão do sentido para a arquitetura.

Como vimos, tarefa que se impõe ao arquiteto é recolher sentidos esparsos no mundo, pois não há criação *ex nihilo*. Como no caso do pintor, que ao produzir suas obras é interpelado pelo mundo para instituir um sentido novo que o passado reclama, o arquiteto

²³⁸ PERRONE, Rafael. O desenho como signo da arquitetura. 461 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993, p. 68 -69.

lançado no mundo sensível, atua na produtividade da cultura quando se desvela um modo peculiar de ser da sua obra, um inacabamento que é “matriz de ideias”, assim, “restitui” a produtividade da linguagem própria da arquitetura. Pois “é essencial à ideia ser presuntiva, não atual em um instante, *isto é*, só se realizar por uma série de empreitadas feitas em diferentes momentos pelo mesmo homem ou por diferentes homens a cada vez”²³⁹. Essa abertura inicial à ideia para o arquiteto, constitui-se em seus primeiros traços, expressão, configurada por meio da linguagem do desenho na forma de croquis “um apelo a um devir de conhecimento individual e inter-individual”²⁴⁰.

O homem que percebe através do corpo próprio, era o núcleo central da obra *Fenomenologia da percepção* marcada pelo existencialismo. Portanto, esse homem, como existência histórica, será a instância transformadora dos dados em significantes, entretanto, impunha-se naquela obra uma centralidade da existência e a configuração do histórico como equivalente dos projetos existenciais.

Porém, já na fenomenologia da linguagem de Merleau-Ponty²⁴¹, ocorre um descentramento da existência, desdobra-se aí um sentido mais velho que o sujeito, a ideia da produtividade de um ser que se exprime através da criação e assim, prolonga a produtividade da linguagem e da natureza. Agora o veículo do ser-no-mundo o corpo próprio, realiza um reflexão não sobre si mesmo, mas sobre o mundo sensível, a operação da reversibilidade visível/vidente, tocante/tocado, senciente/sensível.

Diante dessa perspectiva ontológica, legitima-se a ideia de uma história “viva”, do “advento” refuta-se a história como sucessão dos acontecimentos narrada de um único ponto de vista privilegiado, oficial e reduz-se assim, o nível de objetividade da ciência historiográfica para dar acesso à uma camada mais original.

A história do “advento” é o desdobramento do sentido, memória “viva”, a presença do uno no múltiplo. O ser é polimorfo, exprime-se de diferentes maneiras, não há um ponto de

²³⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954 -1955), Paris: Belin, 2003, p. 98.

²⁴⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, loc. cit.

²⁴¹ Segundo Neves, no projeto ontológico merleau-pontiano face ao seu primeiro projeto existencialista é a palavra “homem” que ocupa um lugar diferente: “a humanidade em nós’ não será excesso sobre nosso ‘ser natural’ (PhP), a ‘ordem humana’ não integrará – sem solução de continuidade – as ordens ‘física’ e ‘vital’(SC), a criação e a produtividade humanas não serão a condição mínima para se falar em ‘história’(SnS). O ‘homem’ será modo, ‘momento’ do Ser pelo qual ele aparece para si mesmo. Sem dúvida, sem a reflexão do corpo próprio não há sentido: porém, essa reflexão, é agora o próprio Ser quem a realiza através do corpo-carne. O corpo não é veículo que encarna minha consciência no mundo, ele tem uma gênese bruta no próprio devir natural [...]”. Abreviações: (PhP) - La phénoménologie de la perception, (SC) - La Structure Du Comportement, (SnS) - Sens et non-sens. NEVES, José Luiz Bastos. Materiais para o problema da história em Merleau-Ponty. 201 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 191.

vista privilegiado que apanhe o ser em sua totalidade, por isso a história possui várias entradas. Diferentes retomadas produzem um mesmo sentido, reúnem um mesmo esforço para o arquiteto lidar com o espaço, interrogá-lo através do desenho, retomar o excesso de sentido sobre o sentido já realizado e perceber lacunas de obras do passado, logo, cada ação do arquiteto é um “fala” dita na cultura, na história. Pois:

O que julga um homem – artista, filósofo, político – não é a intenção nem o fato, mas que tenha conseguido passar os valores no fato. Quando isso acontece o sentido da ação não se esgota na situação que foi sua ocasião, nem em algum vago juízo de valor, mas ele permanecerá exemplar e sobreviverá em outras situações, sob uma nova aparência²⁴².

A história do advento não é uma interpretação da história como *partes extra partes*, mas campo, onde as partes unem-se espontaneamente numa constelação e costuradas no tecido do mundo transformam-se em sistema significante.

Na contemporaneidade emergida nas formas do capitalismo global, poderíamos falar da história da “morte”, esquecimento do passado?

Jameson chama a atenção para o desaparecimento do sentido da história, pois a sociedade gradativamente perdeu a capacidade de conservar o passado e vive na atualidade imersa num presente perpétuo responsável por um ofuscamento das tradições que formações sociais anteriores preservaram. Atribui o autor a causa do esquecimento do passado, mesmo recente, aos meios de comunicação, a “função informativa dos meios seria, desse modo, a de ajudar a esquecer, a de servir de verdadeiro instrumento e agente de nossa amnésia histórica”²⁴³.

Um desenho arquitetônico que reproduz sempre o “mesmo”, independente do lugar, do terreno, da tradição de uma cultura, das agruras do canteiro, dos sujeitos implicados, das necessidades emergentes, comandado pela lógica do capital global não corresponde à inexorável história da “morte” para a arquitetura? A completa perda da sua memória “nobre”, a conquista de um “modelo” acabado?

Porém, a presente pesquisa tem por objetivo identificar a gênese do sentido por meio da leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà, enfatizar a necessidade que se impõe de uma

²⁴² MERLEAU-PONTY. Maurice. Le langage indirect et les voix du silence in Signes. Paris: Gallimard, 1960, p.104.

²⁴³ JAMENSON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de consumo in Novos Estudos CEBRAP nº 12, São Paulo: Junho 1985, p.10.

história “Viva” para a arquitetura, movimento de retomada que não esgota o pensamento, inquietação, ação fecunda que desenha o porvir, “fazendo com que a arte, a literatura, filosofia e política sejam sempre elucidação de uma percepção histórica aberta sobre o enigma de uma plenitude excessiva e carente”²⁴⁴.

2.2 ESPECIFICIDADES DO DESENHO ARQUITETÔNICO

2.2.1 - O NASCIMENTO DA IDEIA PARA A ARQUITETURA

Na arquitetura, o sujeito representa graficamente no projeto, sua percepção tridimensional do espaço. O projeto de arquitetura utiliza-se da linguagem do desenho de forma prospectiva e propositiva. Para o arquiteto, a questão do desenho, seja em escala micro do edifício seja em escala macro para a cidade e paisagem, cumpre papel preponderante como ferramenta de comunicação, presente na relação educador/educando, arquiteto/cliente, arquiteto/comunidade, arquiteto/canteiro.

O ato de desenhar estabelece uma ponte entre a imaginação e o real, procura-se através dos traços um conhecimento do lugar de intervenção da arquitetura, uma exploração da geografia, topografia, história e ao mesmo tempo uma transformação da realidade hipotética. Inicia-se de maneira subjetiva, e gradativamente, atinge a objetividade.

De acordo com Perrone, os desenhos arquitetônicos²⁴⁵ podem ser classificados²⁴⁶ como representativos ou sugestivos e descritivos ou operativos. O primeiro, o sugestivo, representa a arquitetura (croquis, desenhos de apresentação, para vendas, tratados, desenhos fantásticos, etc...) e se apresenta de modo mais flexível, pois, parte do ideário do emissor para um meio cultural comum dos receptores; o segundo, o operacional descreve e permite a execução da arquitetura no canteiro, são desenhos normatizados e codificados apresentados de forma clara e objetiva. Como instrumento da gênese de sentido para a arquitetura, o desenho, segundo o autor, atua segundo dois objetivos específicos:

²⁴⁴ CHAUI, Marilena. Experiência do pensamento. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.194.

²⁴⁵ Para Perrone, “os [desenhos] de representação [...] implicam exatamente nos momentos em que o desenho deve atuar como signo, tornando patente a arquitetura a que se refere [...]. Os desenhos de descrição/operação envolve os momentos em que a representação [...] objetiva signar os elementos de sua materialização [...] desenhos que envolvem operações construtivas”. PERRONE, Rafael A. C. O desenho como signo da arquitetura. 461 p.Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993, p. 43.

²⁴⁶ Ibidem, p. 25-26.

1. [...] na representação da arquitetura, indicando uma visão, uma interpretação e sugerindo a leitura do significado das obras ou das proposições arquitetônicas nela contidas;
2. [...] na descrição da arquitetura operacionalizando a sua constituição material, indicando as tarefas executivas, codificando os procedimentos que permitam o perfeito entendimento da obra arquitetônica em relação à sua exequibilidade²⁴⁷.

A presente pesquisa visa compreender aspectos da linguagem da arquitetura, sua “fala”, utilizando-se de desenhos que contenham essa exemplaridade; nosso objetivo está relacionado com o item 1. da classificação proposta por Perrone.

A escolha do desenho de representação é mais livre e a expressão evidencia-se no traço do autor, imprime certo *estilo*, influência de dada cultura visual, da postura, da intenção e do modo como o arquiteto habita o mundo. Desenhar imagens mentais do espaço compreende um acordo entre o sensível e o inteligível, exercício constante de adaptação de uma ideia às necessidades humanas, ação contínua de produção de linguagem que confere ao arquiteto uma postura investigativa no terreno da criação. Tal experiência representa a eleição de um ponto de vista inserido numa totalidade de possibilidades inesgotáveis que comporta o mundo. Todavia, em arquitetura, o meio de representação que é o desenho, segundo Gregotti, é “a única relação corpórea remanescente que o arquiteto efetua com a fisicidade da matéria que deve formar: é a sua última ‘manualidade’ e ele deve defendê-la obstinadamente”²⁴⁸.

A criação arquitetônica exige ações múltiplas e integradoras que vão ao encontro das necessidades humanas,

[...] referem-se ao controle do ambiente físico, à criação de certas possibilidades de circulação, à organização das funções, de seu englobamento ou segregação e de suas relações. A arquitetura responde a certos critérios econômicos, move-se e move certas dimensões tecnológicas, modifica a paisagem, etc. Mas organizar estas relações é algo completamente diferente de sua simples soma, é o significado que resulta de seu processo de formação,[...] ²⁴⁹.

Para Gregotti, o desenho constitui-se o primeiro operar da arquitetura, o modo como o arquiteto acessa o mundo da vida que pressupõe o encontro de uma necessidade, configura

²⁴⁷ Ibidem, p. 58.

²⁴⁸ GREGOTTI, Vittorio. Território da Arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 25.

²⁴⁹ GREGOTTI, Vittorio, op. cit., p. 137.

sua ação de modificação da tradição arquitetônica e cria uma nova hipótese²⁵⁰ para a arquitetura. Porém, de acordo com o autor, a história representa um ponto central na questão da criação do “novo”, pois é necessário tocá-la para fundar nova linguagem e compreender o momento atual através da imersão nos seus processos de transformação.

O emprego dos meios instituídos pela cultura e pelo exercício da invenção, segundo Merleau-Ponty, é a “deformação coerente”, ou seja, é destituir o instituído de seu equilíbrio fundamental por meio de uma “nova expressão que os recolhe como falta ou excesso do que deseja exprimir”²⁵¹.

Merleau-Ponty estabelece uma distinção entre a história dos acontecimentos, sucessão empírica do tempo, esquecimento da memória, e a história do advento, “promessa dos acontecimentos”, forma “nobre” de memória, pois o que foi feito, dito ou pensado *dá* a fazer, *dá* a dizer e *dá* a pensar”²⁵². Encontra-se o artista ou pensador em seu “trabalho, quando num só gesto, agarram tradição e instituem uma outra que será agarrada pelos pósteros”²⁵³. Para Chauí, a “única regra de ação para o artista, o escritor, o filósofo, e o político não é que sua ação seja eficaz, mas que seja *fecunda*, matriz e matricial”²⁵⁴. Aqui, também, incluímos a figura do arquiteto na sua *práxis* diária, sua aptidão natural de transferir para a linguagem do desenho um conjunto de valores que estabelecem uma relação direta com a história e sua postura de interrogar e interpretar o mundo. Torna-se necessário incluir a construção de uma visão crítica, a abertura do “novo” para sujeito mesmo, uma investigação, como afirma Gregotti, que “propõe-se como confronto possível entre a história do ambiente físico e a própria história do homem”²⁵⁵.

A visibilidade do desenho arquitetônico constitui-se no modo de ordenar a complexidade de um determinado problema e agrega a escolha do arquiteto na seleção dos aspectos múltiplos que envolvem esse problema, expressos de forma gráfica. Existe no desenho do arquiteto, diferentemente do desenho artístico, uma ordem exterior de imposições, seja pelo programa, pelo terreno ou por diversas esferas, como econômica, política, social.

²⁵⁰ A criação de uma “nova” hipótese para Gregotti, implica num “conjunto de novas possibilidades de uso da arquitetura.[...] hipótese de uma nova fruição da essência da arquitetura [...] um modo de comunicar aos outros (e também a nós mesmos) uma certa condição geral do homem sobre a terra, de seu pensar e querer certas coisas, negar e refutar outras e daquele modo especial de fazer circular as ideias, utilizando-as”. Ibidem, p.177.

²⁵¹ CHAUI, Marilena. Experiência do pensamento: ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 190.

²⁵² Ibidem, p. 192.

²⁵³ CHAUI, Marilena, loc. cit.

²⁵⁴ Ibidem, p.194.

²⁵⁵ GREGOTTI, Vittorio, op. cit., p. 146.

Portanto, essa atividade, também, se aproxima da arte²⁵⁶ quando revela um potencial expressivo.

A priori, desenhar não constitui a representação de um sentimento imediato, muito menos evoca um “milagre da expressão”, mas aponta para um recolhimento no mundo de sentidos por parte do arquiteto, confrontados com o arcabouço de suas experiências a nível individual e coletivo, que possibilitam o florescimento de sua imaginação. Nessas amplas capacidades, o desenho arquitetônico colabora decisivamente para a gênese do sentido na arquitetura, pois “como signo que é, torna-se um duplo que habita a obra realizada e realiza a obra a habitar, mesmo quando se trata de um habitar apenas imaginável”²⁵⁷.

2.2.2 – A DIALÉTICA DO DESENHO ARQUITETÔNICO

Na palestra inaugural de Artigas, em 1967, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU)²⁵⁸, sob o contexto histórico do regime militar, o mestre foi recebido com grande entusiasmo pelos estudantes. Para surpresa da platéia acadêmica o tema da palestra era o “desenho”, esquivando-se o autor de uma explanação política vinculada ao seu partido PCB (Partido Comunista Brasileiro). Portanto, mesmo a palestra não cumprindo a expectativa do público em termos políticos, o grande mestre conseguiu a partir do ponto de vista do desenho expor com clareza sua opinião sobre o verdadeiro sentido da arquitetura. O autor confere um estatuto elevado para as artes, um campo de especulação que se amplia através da ação do homem no mundo físico e social. O núcleo central da palestra é a discussão que se estabelece a partir da contradição entre arte e técnica, o autor utiliza-se do instrumento do desenho como linguagem da arquitetura e da técnica para elucidar o comprometimento entre estas duas oposições no decorrer da história. Concede ênfase ao

²⁵⁶ Distinta da técnica do raciocínio científico e do discurso lógico a criação artística para o arquiteto Vittorio Gregotti não deve ser considerada irracional “Se por racionalidade entendemos o que tem um significado e um objetivo” o problema consiste em compreender essa racionalidade alargada, pois, “o exercício da invenção é central porque parte da percepção e da memória em direção ao que ainda não é, mas este exercício não é casual ou gratuita violação do já constituído, mas sim busca contínua de uma ordem nova e diversa, instituição de uma nova possibilidade, de uma nova experiência do mundo acionada materialmente”. Ibidem, p. 29.

²⁵⁷ Ibidem, p.64.

²⁵⁸ Após dois anos de clandestinidade impostos pelo regime militar, Artigas volta à FAU contrariando a expectativa geral do público acadêmico de uma palestra de viés político, discorre sobre o desenho arquitetônico e a questão do sentido para a arquitetura. Na dissertação de Dalva Thomaz, “Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição para a arquitetura brasileira” a pesquisadora infere que a não manifestação política de Artigas na palestra inaugural na FAU-USP foi orientada por seu partido político o PCB (Partido Comunista Brasileiro). A palestra foi publicada em 1975 pelo GFAU (Grêmio dos Estudantes da FAU –USP). THOMAZ, Dalva. Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição para a arquitetura brasileira. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1997, (dissertação).

conteúdo semântico do desenho relacionado com o “fazer” do homem na história, na mesma esteira de Gregotti. O fazer histórico segundo Artigas, comporta dois aspectos,

[...] de um lado este fazer é dominar a natureza, descobrir os seus segredos , fruir de sua generosidade e interpretar as suas frequentes demonstrações de hostilidade. Dominar a natureza foi e é criar uma técnica capaz de obrigá-la a dobrar-se às nossas necessidades e desejos. De outro lado, fazer história é, também, como se diz hoje, um dom de amor. É fazer as relações entre os homens, a história como iniciativa humana²⁵⁹.

Diante dessa perspectiva, arte e técnica encontram-se entrelaçadas; Artigas defende a técnica como meio capaz de inferir um sentido novo às artes, uma linguagem que se estabelecerá como desenho, mas também desígnio, ou seja, expressão da vontade do homem. Constrói um arco reflexivo a partir da Grécia antiga e conclui que a técnica moderna tem sua origem no Renascimento, o homem paralelamente, transforma-se inserido neste fluxo histórico entre arte e técnica.

Leonardo Da Vinci, personalidade paradigmática para Artigas, desenhou como técnico e artista e apropriou-se do conhecimento científico para expressar sua sensibilidade criativamente.

Mediação para a materialização da arquitetura é no Renascimento que o desenho adquire sua certidão de nascimento na evidência de seu caráter duplo, ou seja, linguagem da técnica e seu caráter intencional, desígnio, proposta do espírito; assim, o “disegno” do Renascimento, origem da palavra “desenho” para às línguas latinas, possui tanto “um significado e uma semântica” pois sua linguagem caracteriza-se como expressão da técnica e da arte.

Artigas assevera a necessidade para os artistas do conhecimento e ultrapassagem dessa dicotomia, “ninguém desenha pelo desenho”, diz aos estudantes de arquitetura ingressantes e por fim pergunta: “Que catedrais tendes no pensamento? Aqui aprendereis a construí-las duas vezes: aprendereis da nova técnica e ajudareis na criação de novos símbolos”²⁶⁰. As questões aqui propostas na aula de Artigas, encontram-se no âmbito da estética, mas, existem outros aspectos, não analisados na aula inaugural, que dizem respeito ao desenho arquitetônico que escapam do âmbito da forma, da conjunção entre técnica e arte.

²⁵⁹ Texto da Aula Inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1 de março de 1967. Reedição da publicação do Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, São Paulo, 1975, p. 2.

²⁶⁰ Ibidem, p. 8.

A linguagem do desenho do arquiteto²⁶¹, aponta para uma análise de aspectos sociais, políticos e históricos de seus usos e estabelece um campo de tensão dialética. Porém, mais do que determinações presas em alguma espécie de enunciado, diz Merleau-Ponty é preciso criar “matrizes de ideias” pensamentos que “dão o que pensar”, procurar compreender as dimensões do desenho arquitetônico em seus cruzamentos, a reversibilidade que se opera nesse processo.

Joaquim Guedes²⁶², no prefácio do livro *Eupalinos ou o arquiteto* de Paul Valéry elabora uma crítica ao ensino de arquitetura. As instituições acadêmicas, segundo o autor estimulam exercícios imaginativos sem nenhum comprometimento com a realidade,

[...] exercícios que excluem o aprendizado da paisagem e dos fatores econômicos e sociais, e maltratam as técnicas, em sua natureza e em seu papel enquanto cultura, tais aspectos ameaçariam a liberdade criadora.[...] – sem conhecimentos (os alunos) suficientes da arte de construir, perdem-se em desenhos exploratórios do nada, erráticos e supersticiosos: dará certo? Terei sucesso? Há que aprender a imaginar o objeto ao mesmo tempo inventar sua construção²⁶³.

O autor alude para uma forma de exercício de criatividade vazio, sem qualquer vínculo com a especificidade do material e alheio de método; volta-se então, para as perguntas essenciais da arquitetura, Onde? Por quê? Para quem? Para quê? Quais as dimensões? O quê? Como? Perguntas vagamente insinuadas nas escolas de arquitetura, mas que “não são determinantes da cultura da forma”²⁶⁴.

Concluimos que para o exercício da criatividade, deflagrada através do desenho arquitetônico, impõe-se a abertura preliminar de uma trilha, movimento duplo que recolhe dados sedimentados do passado e os lança no porvir, movimento que desvela o arquiteto no seu trabalho como uma resposta ao que o passado reclama.

O exercício do desenho não “é milagre, magia, criação absoluta em uma solidão agressiva”²⁶⁵, mas pertence a ordem do advento, ou seja, não dos desenhos já concluídos dispostos na forma de acervo, fechados em si mesmos, mas dos desenhos que inauguram um sentido. Porém, a ordem do advento é derivada da ordem dos eventos, revela esse duplo movimento entre sincronia e diacronia, “esforços que se soldam um no outro porque são

²⁶¹ Quando discutirmos sobre o desenho-mercadoria, a crítica de Sergio Ferro será importante para alargar os contornos do desenho arquitetônico e responder às lacunas do texto da aula inaugural de Artigas.

²⁶² GUEDES, Joaquim in Valéry, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996, p.12.

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Tel Gallimard, 1995, p. 95.

esforços de expressão”²⁶⁶. Merleau-Ponty esclareceu a importância do passado nos primeiros desenhos da caverna que evocavam um porvir, pois “eles nos falam e nós respondemos a eles por metamorfoses em que eles colaboram conosco”²⁶⁷.

Devido à complexidade do desenho arquitetônico, torna-se importante escapar da concepção da forma “em si” que enfraquece sua potência expressiva. O desenho reflete os múltiplos aspectos da sociedade, coloca em evidência a função social do arquiteto e é no modo de sua produção que pode ser observado historicamente.

O desenho moderno introduz uma nova relação de produção no canteiro de obras, a linguagem verbal que se encontrava plenamente aderida aos desenhos do passado seja nas corporações de ofício, seja nos canteiros de obra, fala “viva” é espoliada da grande maioria dos sujeitos envolvidos com a arquitetura. O processo da mediação dos desenhos operacionais na obra passa a ser centralizado nas mãos de um único artista.

A presente pesquisa trata da leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà na forma de croqui para situar o fenômeno criativo, pois acreditamos já estarem gestadas mentalmente nos seus primeiros traços, as perguntas essenciais para a arquitetura: O quê? Para quem? Como? Onde? Para quê? Por quê? O autor, ao traçar livremente sobre o papel, agrega ao desenho respostas a essas perguntas, alia a linha à técnica que desenvolveu nas suas pesquisas em universidades; progressivamente, estabelece outro modo de produção da arquitetura no canteiro e insere o sujeito no centro da cena, através do percurso livre do lápis, assim escapa da linha prosaica²⁶⁸ em direção à linha que constitui “sentidos” para a arquitetura, e aponta para um traço que possui em si mesmo uma espécie de moral.

A imbricação entre vidente-visível, pensante-pensado, senciante-sensível, proposta na ontologia merleau-pontiana, promove uma reflexão para a arquitetura, pois há que se compreender as diversas dimensões implicadas no desenho arquitetônico, lá onde nasce a ideia. Entretanto, não se pode prescindir da entrega voluntária do arquiteto ao mundo sensível que o emerge no tecido da vida e revela o impensado, o não visto, o não sentido através das relações intersubjetivas que promove. Não mais a posição de sobrevôo do mundo, tão refutada por Merleau-Ponty, do arquiteto demiurgo, que dita regras e produz um sujeito “ideal”, razão

²⁶⁶ Ibidem, p. 115.

²⁶⁷ Ibidem, p. 101.

²⁶⁸ Segundo Merleau-Ponty, foi Matisse que escapou da maneira de ver a linha “físico-óptica e apresentou outra reflexão sobre o olhar, figuras, como no exemplo do filósofo de mulheres que tornaram-se “mulheres”, como “eixos de nervuras, como os eixos de um sistema de atividade e passividade carnaís. Figurativa ou não a linha em todo o caso não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no “em-si”, um certo vazio constituinte [...]”. Idem. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 40.

de sua arquitetura, mas o mergulho mesmo do arquiteto nas necessidades mais intrínsecas das pessoas, presentes no mundo da vida, que o impacta e conduz sua arquitetura numa outra direção, distinta da realidade instituída.

Os aspectos internos do desenho no que tange a especificidade da arquitetura e seus aspectos externos que impõe restrições à liberdade criadora e revelam uma tensão entre gesto do arquiteto e suas respostas a essas solicitações, exercem uma tensão dialética para a criação da ideia na arquitetura.

Convém agora apresentar o desenho arquitetônico sob a lógica do capital, responsável pela materialização da forma-mercadoria arquitetônica, suas principais características e seus fetiches, pois é para outra direção que apontam os desenhos de Joan Villà.

2.2.3 - DESENHO ARQUITETÔNICO – MERCADORIA

No contexto da ditadura militar brasileira, ocorreram os principais debates sobre o desenho arquitetônico. Por um lado, Artigas irá defender a autonomia da disciplina, resgata como vimos, na sua palestra inaugural na FAU USP em 1967, a ideia do desenho como desígnio, desejo humano que confere ao arquiteto o estatuto de artista, porém, sua preocupação enfatiza o âmbito da estética, desenho como ato poético. Imbuído do espírito moderno na sua prática, Artigas propõe uma reconciliação entre arte e técnica, porém não abre mão de sua postura política ao defender o uso dos materiais locais como tijolo, madeira, telha de cerâmica. Com a Segunda Guerra Mundial, como retrata Pedro Arantes, “a carestia do cimento e do aço importados, as promessas da arquitetura moderna serviram novamente a propósitos contrários: produtos de luxo consumido por poucos milionários com fim de ostentação”²⁶⁹.

O desenho para Artigas descrito como expressão da racionalidade técnica e sensibilidade artística, confere à arquitetura papel de destaque na superação dos problemas sociais brasileiros, desse modo, o arquiteto pretende o resgate do espírito humanista. Por outro lado, as discussões sobre o desenho arquitetônico, iniciadas na década de 60, pelo arquiteto Sérgio Ferro, determinam sua função na realização da forma/mercadoria de caráter autoritário, impositivo, ocultador do processo de trabalho alienante, fragmentado, que evidencia hierarquias e constitui-se como ferramenta para reprodução do capital. Segundo Sérgio Ferro:

²⁶⁹ ARANTES, Pedro, F. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre*, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 15.

As condições de incompreensão e alheamento, provocadas no interior do campo de trabalho, e que implicam consequentemente o desenho exaustivo que o comanda, são as condições necessárias para a produção de mais-valia. O desenho é assim nuclear para a produção do produto que é imediatamente mercadoria. O desenho do produto acabado, enquanto tal, só afeta – e relativamente – as etapas de circulação e consumo [...] no nível do canteiro, o desenho é o molde onde o trabalho idiotizado (na expressão de A.Gorz) é cristalizado²⁷⁰.

Tal quadro, configura a separação entre o saber intelectual do arquiteto e o fazer do trabalhador da construção, como vimos, marca a transição das corporações da Idade Média para a entrada na modernidade, nesse momento, “é rompida a unidade entre desenho e canteiro, na passagem da cooperação simples das corporações de ofício para a manufatura comandada por uma força heterônoma”²⁷¹. De acordo com Arantes, essa cisão determina o avanço das formas de representação gráfica, o estabelecimento de um sistema científico de codificação, concebido por Brunelleschi e aperfeiçoado por outros tratados, como o da geometria descritiva mongeana, do século XIX. Esse debate inaugurado por Sérgio Ferro, sobre o desenho e as relações de produção capitalista, aponta para questões da heteronomia do desenho arquitetônico. A separação entre concepção e execução, a perda do saber operário é promovida pela natureza do processo manufatureiro²⁷² que comanda o canteiro e configura-se de forma hierárquica. De acordo com Ferro, a “direção do canteiro estimula a separação com orientações que reclamam acrobacias para caberem na ‘racionalização’ tecnológica”²⁷³.

O desenho como fetiche vela na sua forma codificada, o processo de controle da força de trabalho. O arquiteto Sérgio Ferro, também chama a atenção para o revestimento das marcas do trabalho humano na produção da construção, pois há “que apagar o trabalho revelador; mas, como para isto é necessário trabalho, nada melhor do que trabalhar com trabalho esvaziado”²⁷⁴. A violência desta divisão de trabalho que a manufatura impõe, do trabalho e do desenho fragmentado aponta para relações sociais instáveis, num setor “que

²⁷⁰ FERRO, Sérgio. O Canteiro e o Desenho. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1979, p.14.

²⁷¹ ARANTES, Pedro F., op. cit., p. 101.

²⁷² Segundo Marx, K, “A origem da manufatura, sua formação a partir do artesanato, é portanto dúplice. De um lado, ela parte da combinação de ofícios autônomos de diferentes espécies, que são despidos de sua autonomia e tornados unilaterais até o ponto em que constituem apenas operações parciais que se completam mutuamente no processo de produção de uma única e mesma mercadoria. De outro lado, ela parte da cooperação de artífices da mesma espécie, decompõe o mesmo ofício individual em suas diversas operações particulares e as isola e as torna autônomas até o ponto em que cada uma delas torna-se função exclusiva de um trabalhador específico”. MARX, Karl. O capital: crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Os economistas), Volume I, Capítulo XII, p. 255.

²⁷² FERRO, Sérgio, op. cit., p. 31.

²⁷³ FERRO, Sérgio, loc. cit.

²⁷⁴ Ibidem, p. 36.

deveria buscar a estabilidade e o acúmulo de experiência e saber”²⁷⁵. Esta tensão permanente entre desenho e canteiro reflete-se nos escritórios de arquitetura, pois o desenho “separado”, seja ele elaborado na forma artesanal ou digital determina uma divisão do trabalho,

[...] os arquitetos, engenheiros e desenhistas estão subdivididos em diversas especialidades e camadas profissionais, que conformam um trabalhador coletivo típico da manufatura. A habilidade artesanal está fraturada e inserida na divisão do trabalho que separa o profissional de parcela de seu saber. Sem participar das decisões tomadas a priori e que conformam o projeto, a maioria dos profissionais desenha fragmentos do produto²⁷⁶.

Concordamos que o desenho é direcionado na produção capitalista para a extração da mais-valia, configura-se heterônomo. A herança renascentista, do papel do arquiteto como gênio criativo estaria enraizada na sua própria formação acadêmica, portanto, vê-se solapada a relação histórica da arquitetura com a arte e se deflagra no interior deste cenário, a imposição da lógica comercial na produção arquitetônica, ou seja, a construção de um modelo que gere lucro. Segundo Otávio Zarvos, “o incorporador em 90% dos casos, está olhando para tendências de mercado e não para a arquitetura”²⁷⁷. Para Tatiana Borgonovi Diana, há uma busca por parte de alguns escritórios de arquitetura de uma relação mais equilibrada entre o mercado imobiliário e a qualidade dos projetos. A autora cita o Núcleo de *Real State* da escola Politécnica da Universidade de São Paulo constituído por pesquisadores que promovem avaliação do mercado e linhas de estudo. A pesquisa de julho de 2001 revela aspectos positivos e negativos sobre o papel do arquiteto na produção do mercado imobiliário. Apesar do reconhecimento do arquiteto na concepção de produtos, sua posição no mercado é conflitante e coloca desafios contínuos à profissão. Assim,

[...] a dificuldade em atender todas as exigências do ciclo de produção de um empreendimento somada à autoconcepção dos arquitetos que mantêm parte de uma ideologia conflitante com o próprio mercado, coloca o arquiteto em uma posição ainda não totalmente estabelecida, aquém das oportunidades e do importante espaço a ocupar na demanda do mercado imobiliário²⁷⁸.

²⁷⁵ ARANTES, Pedro F., op. cit., p.102.

²⁷⁶ Ibidem, p. 102,103.

²⁷⁷ ZARVOS, Otávio. Para Otávio Zarvos, criador da incorporadora Idea! Zarvos, arquitetos devem assumir a incorporação como forma de melhorar as cidades. Revista AU, São Paulo, nº 207, junho de 2011, p.67.

²⁷⁸ DIANA, Tatiana B. O desenho do projeto de arquitetura e sua produção atual. 2012. 145 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, p.34.

Diana Tatiana Borgonovi desenvolveu uma pesquisa de campo, que contou com uma série de entrevistas em escritórios de arquitetura com produção significativa no mercado imobiliário, para a compreensão do processo de produção do desenho na contemporaneidade. A autora verificou a condição da lógica comercial como pré-condição à elaboração dos projetos arquitetônicos. Os agentes externos ao processo de produção do desenho com maior poder de decisão são as incorporadoras e construtoras, que realizam pesquisas de mercado responsáveis pela imposição de premissas ao projeto. Diana constatou que “muitas vezes os aspectos comerciais se sobrepõe à qualidade arquitetônica, de modo que a participação do projeto de arquitetura no contexto do empreendimento fica relativamente esvaziada”²⁷⁹. Na pesquisa relativa à estrutura interna dos escritórios de arquitetura, a pesquisadora observa a divisão manufatureira da produção capitalista, ou seja, funções hierarquizadas configuram uma estrutura vertical de poder de decisão. Tais categorias são estabelecidas de acordo com a posição social e experiência acumulada dos profissionais. Nos escritórios de arquitetura, também foram verificados duas formas de organização das equipes de trabalho,

[...] o primeiro formato se constitui em núcleos de desenvolvimento de projetos nos quais as equipes, compostas por arquitetos de diferentes categorias, atuam em todas as etapas do processo. Enquanto o outro formato divide o processo de produção do desenho em equipes especializadas por etapas de projeto, sendo as equipes fixas e independentes.

Essas equipes apareceram em todos os escritórios de arquitetura pesquisados pela autora. A prática do desenho, inserida no modo de produção capitalista, cumpre a função de mediadora das relações sociais no canteiro. Com o recurso digital, o canteiro do desenho segundo Pedro Arantes, metamorfoseou-se, pois alterando-se o modo de representação, estimula-se a quebra dos limites do desenho presente no novos edifícios dos arquitetos-estrela, como por exemplo, nas construções de novos museus. Essas obras, de grande complexidade formal, concebem uma imagem de cidade capaz de atrair rendas e investimentos. O caráter manual do desenho permaneceu quase o mesmo, desde o aparecimento do desenho separado no Renascimento. Segundo o autor, com a possibilidade da representação digital “ele vem sendo alterado [...] nas duas últimas décadas. Seus limites de representação, geométricos, instrumentais e técnicos, eram ao mesmo tempo limites para as possibilidades de concepção de projetos”. Na atualidade, esses limites são desafiados e

²⁷⁹ Ibidem, p. 137.

rompidos continuamente pelos arquitetos-estrela, associados às formas de produção e acumulação do capitalismo avançado, dessa forma, incentivam uma transformação da técnica e da força de trabalho. É agora a forma que exige a técnica, para ser muitas vezes violentamente moldada, em oposição a sua vocação natural. Quanto à força de trabalho, os arquitetos desenhistas de fragmentos são cada vez mais terceirizados, o trabalho com CAD se mundializa como aponta Arantes, pois, a mão de obra em países do oriente é de custo mais baixo, expressão do capitalismo volátil, que não se relaciona diretamente à produção de bens mas a reprodução do capital abstrato. No interior desse cenário, as relações de trabalho implicam em instabilidade e contratos tênues de trabalho.

Numa sociedade virtual e midiática, a arquitetura como objeto de validação de aparências que muitas vezes reforça o estrelato de alguns arquitetos, também oculta influências e implicações que velam questões preponderantes para a construção de um discurso crítico localizado num contexto amplo, entretanto, não mais universalista²⁸⁰.

Então, para qual linguagem aponta o desenho arquitetônico da forma-mercadoria?

No cenário contemporâneo, no âmbito da arquitetura, verifica-se ausência de identidade entre o particular e o universal na homogeneização da produção arquitetônica. A multiplicação de torres espelhadas que seguem o mesmo princípio construtivo e estético em qualquer região do planeta, o planejamento urbano e a produção de habitação para população de baixa renda que reforça o poder do capital, a construção do não-lugar que fragmenta a percepção do ser humano apelo para o consumo cego do espaço, a primazia do valor-de-troca e a divisão feroz do trabalho estabelecem o desenho arquitetônico e a arquitetura como ciência positiva, totalmente descolada da possibilidade de uma experiência vivida dos sujeitos envolvidos, arquitetos, usuários, operários, em muitos casos destituídos de sua própria cultura.

Agambem cita Guy Debord e sua obra *A sociedade do espetáculo*, para afirmar o triunfo na contemporaneidade, do espetáculo. Na sua obra de 1967, Guy Debord realiza uma crítica ao fetiche da mercadoria, a saber, a mercadoria afasta tudo o que era diretamente

²⁸⁰ Para Arantes, 1964 é uma data chave para a história brasileira, no âmbito da cultura. A produção de arquitetura foi das mais atingidas e sua relação com o Estado afrouxou-se. Novos rumos da economia vinculada a um Estado que excluía para a arquitetura qualquer programa social, apoio e justificativa ideológica, configuravam um cenário difícil com a hegemonia de capital financeiro. Segundo a autora, recentemente, alguns governos locais retomam discursos para uma reativação social mas como uma “reanimação cultural” imbuída de outras estratégias como as políticas preservacionistas “Dizem estar recuperando valores esquecidos, consolidando tradições e reconquistando identidades locais – de fato, na maioria dos casos, se está a montar cenários de uma sociabilidade fictícia e a recuperar para as camadas sociais privilegiadas seus velhos centros, cuja deterioração tornara inóspitos”. ARANTES, Otilia Beatriz. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Epucs, 2001, p. 110-111.

vivido e o substitui por imagens. Segundo Agambem, o espetáculo não representa somente as imagens ou sua veiculação nos meios de comunicação de massa, mas “ele é ‘uma relação social entre pessoas, mediada através das imagens’, a expropriação e a alienação da própria sociabilidade humana”²⁸¹. Diante deste quadro, o autor pergunta de que modo o pensamento atual pode se apropriar dos pressupostos da obra de Debord? Sua resposta conclusiva define a linguagem como o espetáculo na contemporaneidade, configurando-se como a própria comunicabilidade ou o ser linguístico do homem. Desse modo, no âmbito do capitalismo global, essa análise de cunho marxista aponta para:

[...] a expropriação da atividade produtiva, mas também e sobretudo para a alienação da própria linguagem, da própria natureza linguística e comunicativa do homem, daquele *Logos* no qual um fragmento de Heráclito identifica o Comum. A forma extrema dessa expropriação do Comum é o espetáculo, isto é, a política em que vivemos²⁸².

Vimos diante desta exposição de Agamben, a presença de um quadro que determina uma linguagem totalmente distanciada da identidade do sujeito e da possibilidade fértil da sociabilidade humana. Contrariamente à linguagem objeto, que cala e paralisa as relações sociais, Merleau-Ponty chama atenção nos anos 50, para a camada sensível, produtiva da linguagem.

Quando relatamos a história do desenho arquitetônico, verificamos que sua linguagem avançou como ciência positiva, testou os limites da razão. O desenho arquitetônico na era digital do capital financeiro constitui-se dissociado na hierarquia dos escritórios de arquitetura de seus principais agentes, os arquitetos. A linguagem não é elaborada pela “massa falante” dos sujeitos implicados na materialização da arquitetura, mas, por um pequeno grupo restrito de decisão, assim, a potência da “fala” tanto enfatizada por Merleau-Ponty, apresenta-se pobre e enfraquecida.

Essas questões sobre o desenho da arquitetura são importantes, pois revelam os valores da sociedade; no desdobramento desse cenário, a discussão da heteronomia e da autonomia do desenho arquitetônico, comportam uma tensão permanente para a arquitetura.

Esses aspectos tornam-se relevantes para nossa pesquisa, na leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà, pois cabe destacar aqui, que é justamente contra essas questões de dominação, da fragmentação do trabalho, da sujeição da arquitetura à lógica do mercado que

²⁸¹ AGAMBEN, Giorgio. A comunidade que vem. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013, p.71.

²⁸² Ibidem, p.72.

Villà se opõe, por essa razão, seu desenho aponta para outra direção. É contra a manipulação da linguagem arquitetônica pelas forças do mercado, meramente comunicativa, fechada em si mesma que o arquiteto desenha e busca uma linguagem aberta, expressiva capaz de conferir sentidos para a arquitetura. Dessa forma, a potência da “fala” do desenho arquitetônico é restituída à “massa falante” dos sujeitos implicados na materialização do objeto arquitetônico, assim como o valor-de-uso da arquitetura assume o primeiro plano no processo criativo de Villà.

Habitar esse mundo é possibilitarmos uma conjunção com a vida, mas resta saber com que postura o arquiteto deve propor maneiras de habitá-lo, qual linguagem deve o arquiteto utilizar?

CAPÍTULO III – UMA LEITURA DOS DESENHOS DE JOAN VILLÁ

Em todos os gêneros, o homem verdadeiramente bom é aquele que mais sente que nada é dado, que é preciso tudo construir, [...]; e que treme quando não sente a existência de obstáculos; que os cria...

Nele, a forma é uma decisão motivada.

(Valéry, Paul. Degas dança desenho)

3.1 – JOAN VILLÀ : O ARQUITETO NO MUNDO

Natural de Barcelona, Joan Villà imigrou para o Brasil aos onze anos de idade no ano de 1951. Formou-se em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Mackenzie no ano de 1968. Ainda estudante, estagiou com o arquiteto Sérgio Bernardes e no escritório do arquiteto Joaquim Guedes. Seus primeiros projetos na cidade de São Paulo, já marcados por uma arquitetura não ostentatória, racionalizada, foram residências unifamiliares para classe média, onde foram utilizados materiais aparentes, tanto o concreto nas estruturas como os tijolos à vista na alvenaria.

Em 1971 sob a ditadura do regime militar no Brasil, devido à sua posição política contrária ao governo e a perseguição política, Joan Villà exilou-se na Espanha, na sua cidade natal, ainda sob o regime ditatorial do general Franco. Realizou o seu mestrado da Escola Politécnica de Milão na área de Urbanística Técnica e Pré-fabricação nos anos de 1972 e 1973. Aprofundou seus estudos de pré-fabricação no leste europeu, na Iugoslávia. Em Palma de Maiorca, inaugurou sua experiência com a coletividade ao participar de uma cooperativa de arquitetos que prestava serviços para o Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Hoteleira da cidade. Essa experiência foi determinante para Villà, pois, possibilitou uma troca rica de conhecimentos com os quinze arquitetos que compunham o quadro profissional da cooperativa e com os clientes. Ao descrever essa primeira experiência da prática arquitetônica coletiva, Villa afirma:

[...] me deparei com outro tipo de demanda. O cliente não era mais o empresário, ou um proprietário; representava o coletivo e surgia assim outro processo decisório modificando a atitude profissional que se iniciava com a discussão na obra muito antes de se concretizar na prancheta²⁸³.

No ano de 1975, Villà retornou ao Brasil e filiou-se ao Sindicato de Arquitetos de São Paulo onde ocorriam discussões acerca de moradias sociais e da realização de projetos junto à periferia. Por intermédio do padre José Maria, na paróquia de São Miguel Paulista, os arquitetos realizavam projetos para a comunidade do bairro. Foi através dessa prática profissional que conheceu o arquiteto Jorge Caron que iria ocupar o cargo de coordenador do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Belas Artes de São Paulo. A convite de Jorge Caron, no ano de 1979, Villà ingressa para o corpo acadêmico da Faculdade Belas

²⁸³ Entrevista com Joan Villà, revista AU, n.22, fev/mar de 1989, p. 33.

Artes, onde desenvolve suas pesquisas de elementos pré-fabricados racionalizados, de baixo custo e trabalho simplificado para atender às necessidades sociais emergentes no país.

A experiência do arquiteto Joan Villà, em 1982, no Laboratório de Habitação da Faculdade de Belas Artes foi de grande importância para sua atuação profissional. O trabalho evidenciou-se como uma pesquisa tanto empírica como teórica para assessoria técnica aos movimentos de moradia, analisando experiências na América Latina e Europa, produções informais de caráter vernacular, autoconstruções e construções desenvolvidas com técnicas tradicionais. No bairro de Grajaú, na cidade de São Paulo, os arquitetos do Laboratório de Habitação da Faculdade Belas Artes realizaram um dos primeiros trabalhos, acompanharam e assessoraram os moradores em regime de mutirão; no local foi construída uma fábrica de blocos de concreto produzidos pelos moradores que construíram 82 moradias. Segundo Bonduki, também, integrante Laboratório de Habitação da Faculdade Belas Artes, os projetos desenvolvidos no Laboratório eram técnicos e políticos contribuindo para um processo social mais amplo, instrumento de formas alternativas de poder. Os técnicos presentes no Laboratório desempenhavam uma série de papéis: arquiteto, político, pesquisador, professor. De acordo com o autor,

[...] assessorávamos tecnicamente em aspectos da arquitetura, construção e urbanismo. Formulávamos propostas de política habitacional garantindo a comunicação entre técnicos e moradores e desenvolvendo instrumentos que facilitassem a compreensão dos mecanismos que regem a política habitacional do Brasil. Esse era o movimento que aparecia o arquiteto, o técnico da ação, buscando desenvolver novas práticas do trabalho profissional²⁸⁴.

No ano de 1984, Villà viajou com o arquiteto Nabil Bonduqui para o Uruguai onde participou do encontro de cooperativas “Vivienda por Ayuda Mutua” e se aproximou de um exemplo prodigioso no âmbito da participação popular na construção de moradias dignas. Durante a viagem, entrou em contato com o engenheiro Eladio Dieste que já desenvolvia um sistema de pré-fabricação e utilizava painéis de tijolo armado que eram bem diferentes daqueles painéis em concreto que Villà conheceu na Iugoslávia, pois eram sensivelmente mais leves. Eladio Dieste já investigava e trabalhava com esse sistema estrutural há quarenta anos, desenvolvia novas técnicas e defendia seu potencial estrutural e arquitetônico.

²⁸⁴ BONDUKI, Nabil. Habitação e autogestão: construindo territórios de utopia. São Paulo: Fase, 1992, p. 17.

Devido ao alto desperdício e baixa qualidade das obras de habitação popular, a pré-fabricação dos elementos construtivos aliada à possibilidade de execução e utilização de mão de obra não qualificada, favoreceu a criação por parte de Joan Villà do sistema construtivo CPC (construção com pré-fabricados cerâmicos). Painéis confeccionados com blocos de tijolo furado, ainda mais leves que os painéis de tijolos maciços e concreto desenvolvidos por Eladio Dieste no Uruguai. Com largura de 0,45m e altura variável, os painéis são posicionados horizontalmente no solo com auxílio de gabaritos e erguidos verticalmente sem a necessidade de nenhum equipamento, muitas vezes até por mulheres. Os painéis constituem-se como parede, laje, escada, piso, forro, divisórias de instalações elétricas e hidráulicas e conformam uma lógica construtiva racionalizada para minimizar o custo das obras.

Com o fechamento do Laboratório de Habitação da Belas Artes de São Paulo em 1986, muitos de seus integrantes passaram a atuar em instituições ligadas à habitação. Joan Villà foi convidado para trabalhar na UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) onde se implantou um novo Laboratório de Habitação no Núcleo de Desenvolvimento de Criatividade. Seu trabalho foi aprofundado e novos desafios surgiram como propostas para vencer grandes vãos livres, iluminação, ventilação e fachadas independentes da cobertura.

Fig. 01 - Sistema CPC - componentes básicos do sistema (Fonte – acervo do autor).

Fig. 02 – Sistema CPC. Execução da obra sobre radier. (Fonte – acervo do autor).

Foi criada, pelo arquiteto, a cobertura em forma de abóboda cerâmica com arcos executados por segmentos. Em 1992, a obra da Moradia Estudantil da UNICAMP representou a concretização das ideias que o arquiteto desenvolvia até então; foi cuidadosamente construída, um movimento conjunto entre a fala da comunidade estudantil e a fala do profissional.

O Laboratório da UNICAMP marcou sua presença nas obras do conjunto residencial de Socorro (1988), na urbanização do Jacarezinho, RJ. (1988), nas casas em Vilas das Flores (1989), em Veranópolis, RS., na Cooperativa dos jornalistas (1989), em Cotia, SP., Museu de Ciência e Tecnologia de Bauru (1992) SP, na Casa do Lago (1994) em Campinas, SP. no Conjunto Residencial de Sertãozinho (1995) SP, a casa dos funcionários da UNICAMP (1995) em Campinas, SP., O Centro de Feiras (1996) de Amparo, SP. e as quadras em um Condomínio em Passos (1998), MG. Com essas obras o sistema construtivo se aprimorou.

Em 1997, Joan Villà se associa a arquiteta Sílvia Chile, construindo a Casa na praia do Félix, Ubatuba, SP e o Condomínio Residencial de Cotia (2002), obras que evidenciam a qualidade e versatilidade do sistema construtivo. Estabelecer critérios para uma pesquisa teórica e prática de respostas para a arquitetura no âmbito da sociedade capitalista, no sentido

de subverter essa ordem e ir ao encontro à verdadeira necessidade humana do abrigo, sempre norteou a atuação profissional do arquiteto Joan Villà,

[...] nosso trabalho da elaboração de uma técnica que fosse mais rápida, eliminasse o desperdício, etc... estava exclusivamente também a serviço de possibilitar uma resposta da arquitetura que de alguma forma recuperasse a dignidade das pessoas e a própria dignidade da história da arquitetura brasileira no âmbito da habitação²⁸⁵.

Fig. 03 Casa do lago – Campinas/São Paulo, 1994. (Fonte: acervo do autor).

O desenho de Villà, apresenta uma simplicidade executiva, que permite a apropriação de uma força de trabalho não qualificada. A forma oral para expressão e comunicação do conhecimento prevalece entre os técnicos e operários, no caso de mutirões, entre os futuros proprietários, substituindo um treinamento de cunho taylorista, racionalizado e fragmentado.

O processo construtivo da arquitetura de Villà e sua execução no canteiro ainda conservam características artesanais, o operário consegue visualizar a totalidade da construção e suas habilidades manuais são valorizadas

²⁸⁵ Ibidem, p. 55.

Fig. 04 – Condomínio Residencial de Cotia – Joan Villà e Sílvia Chile, vencedor do prêmio Carlos Barjas Milan do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) São Paulo, em 2002. (Fonte – acervo do autor).

Junqueira descreve a arquitetura de Joan Villà, como de extrema sofisticação. Para a autora, a construção com o sistema pré-fabricado de blocos cerâmicos atinge uma simplicidade da forma, consumação de sua essência defendida por Aldo Rossi nos anos 60 e traz à tona o verdadeiro arquétipo da construção popular brasileira, a própria essência da cultura de se viver neste país, uma tipologia como manifestação extremamente simbólica, arte como construção. “Esse projeto revela a sensibilidade do arquiteto que consegue entender a ocupação irregular das franjas urbanas não como problema, mas acima de tudo como solução”²⁸⁶. Segundo Junqueira, essa mesma lógica que permeou sua invenção, solução de questões complexas resolvidas pela simplicidade e transparência de seu desenho e método construtivo, não permite desvios, se confronta com a dificuldade de vencer procedimentos arraigados e com a lógica que rege as decisões tanto públicas como privadas inviabilizando sua produção em larga escala num país onde impera o desperdício. Segundo Villà²⁸⁷, pode-se verificar em suas pranchas de desenho todo o material a ser utilizado na obra, especificados precisamente e calcular com muita clareza o gasto da obra.

²⁸⁶ JUNQUEIRA, Mônica. São Paulo: Arte como construção. Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, V. 21, n. 146, Maio, 2006, p.77.

²⁸⁷ Entrevista concedida à autora na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, em 05/06/2012.

Talvez isso dificulte a difusão da técnica desenvolvida pelo arquiteto em grande escala, num país onde há falta de transparência nas relações com o poder público e privado e o interesse determinante em outras rendas embutidas na execução da obra. Políticas públicas desprovidas de ações e investimentos de capital tendem a exaurir-se exceto se sustentadas por si mesmas, apropriando-se de forças de mercado. Para Bastos,

[...] nesse caso é preciso superar os tabus vigentes contrários à participação das forças do mercado como possíveis gestores e parceiros das políticas públicas de habitação social. Assim, um ponto importante a se rever (no conceito e na prática) seria a possibilidade de repensar o tema da habitação social em uma situação de consonância e entendimento, e não de confronto, entre os interesses das esferas pública e privada²⁸⁸.

A quase ausência de ações eficientes e propostas concretas no âmbito da habitação social no Brasil favorece a permanência de uma “cultura de projeto” antiquada e imatura²⁸⁹. A arquitetura de Joan Villà, conta com um casamento perfeito entre desenho e técnica construtiva, propõe uma forma diferente de habitar o mundo, escapa dos padrões homogêneos da produção arquitetônica para a população de baixa renda e aponta para uma exploração da invenção. Na *práxis* diária de Villà agrega-se também a valorização de espaços constituídos à margem da cidade²⁹⁰ estabelecida.

Construir um “lugar” constitui uma reflexão fenomenológica de raiz heideggeriana²⁹¹, acrescentar sentidos ao lugar significa qualificar um espaço com a arquitetura, neste ponto a arquitetura estabelece contato com a geografia humana. O conceito de “lugar” atua como um polo complexo que reúne pessoas, atividades e significados, porém, quando ocorre o

²⁸⁸ BASTOS, M. Alice J., Zein, Ruth V. Brasil: arquiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.303.

²⁸⁹ BASTOS, M. Alice J., Zein Ruth V. loc. cit.

²⁹⁰ Segundo Maricato, Ermínia: a “exclusão urbanística, representada pela gigantesca ocupação ilegal do solo urbano, é ignorada na representação da ‘cidade oficial’. Ela não cabe nas categorias do planejamento moderno/funcionalista pois mostra semelhança com as formas urbanas pré-modernas. [...] Ela não cabe também no contexto do mercado imobiliário forma/legal, que corresponde ao urbanismo modernista. Ela não cabe ainda, de modo rigoroso, nos procedimentos dos levantamentos elaborados pela nossa maior agência de pesquisa de dados, o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). E, por incrível que pareça, os órgãos municipais de aprovação de projetos, as equipes de urbanistas dos governos municipais e o próprio controle urbanístico (serviço público de emissão de alvarás e habite-se de construções), frequentemente desconhecem esse universo. Mesmo nas representações cartográficas é de hábito sua ausência. O mesmo acontece nas universidades, que são presas da conceituação reificada de arquitetura ou da representação ideológica da cidade”. MARICATO, Ermínia. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias. Planejamento urbano no Brasil, in ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. A cidade do Pensamento único: desmanchando consensos/ Petrópoles/RJ: Vozes, 2000, p. 122 -123.

²⁹¹ Heidegger irá refletir sobre a gênese do lugar utilizando a descrição fenomenológica de uma ponte, para o autor, a ponte reúne e integra a terra, o céu, os divinos e os mortais. Ver a descrição poética da ponte in HEIDEGGER, Martin. Ensaio e conferências. Petrópoles/RJ: Vozes, 2002, p. 131-133.

apagamento dessas características essenciais do “lugar”, deflagra-se o “não-lugar”, termo cunhado pelo antropólogo Marc Augé. O não-lugar define-se como “espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico”²⁹², desprovido das camadas que conferem sentido ao termo “lugar”, o sujeito apartado de sua identidade e das relações sociais encontra-se mergulhado na solidão e na similitude²⁹³.

A dimensão poética, relacionada diretamente com o habitar humano na filosofia de Heidegger, tem sido criticada por alguns pensadores como David Harvey²⁹⁴ e Doreen Massey²⁹⁵, pois acreditam que o conceito de “lugar” como casa do ser, de pertencimento, implica numa atitude exclusivista, seja por raça, sexo, crenças, ações políticas, gênero, etc... O “lugar”, sob essa ótica, pode se tornar repulsivo e conter aspectos que contradigam uma harmonia pré-estabelecida. Desse modo, identidade do “lugar” também, pode ser manipulada e criada sob o modo de produção capitalista para a construção da imagem de uma cidade ou como no exemplo dos novos condomínios que voltam às costas para a cidade como um todo e se constituem como obra de arquitetura “total”. Diante dessa perspectiva, faz-se necessário uma abordagem crítica ao conceito de “lugar” e à compreensão das relações sociais implicadas neste processo. Conceito chave para a compreensão das relações intersubjetivas, o “lugar” plasma o pertencimento humano ao mundo, é produção de um tempo social e histórico, caracteriza-se por estabelecer uma tensão permanente entre o espaço público e o espaço privado, abre caminho para participações mais democráticas e funda uma moralidade através do exercício da responsabilidade e da prática do arquiteto.

A periferia da cidade configura-se como o “lugar” eleito por Villà para suas investigações e desenvolvimento de seu trabalho, “lugar” por excelência de constantes desafios, pois os “espaços periféricos, conformados por referências descontínuas da cidade consolidada, foram sempre espaços com uma grande capacidade de antecipar o novo, de suscitar a invenção, de sugerir o lugar daquilo que ainda não foi feito”²⁹⁶.

Assim como o pintor interroga o mundo, o arquiteto seleciona também uma perspectiva do mundo para seu trabalho, vai explorá-la incansavelmente através de seu

²⁹² AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas/SP: Papirus editora, 1994, p. 73.

²⁹³ Para Augé, o usuário do não-lugar, encontra-se entregue numa relação contratual, ou seja, com sua identidade controlada por regras, direcionamentos impostos, percursos obrigatórios, cartões de embarques, de crédito, etc... Esse é o espaço de consumo contemporâneo, não existe individualização sem esse controle. Idem. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas/SP: Papirus editora, 1994, passim.

²⁹⁴ HARVEY, David. A condição pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1993, passim.

²⁹⁵ MASSEY, D. Pensamentos Itinerantes. Terra Livre, São Paulo, ano 22, v. 2, n. 27, p. 93 – 100, jul./dez. 2006, passim.

²⁹⁶ VILLÀ, Joan. Projetar a periferia. RUA: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP – NUDECRI. Campinas, SP. Vol.I, n.2, março, 1996, p. 64.

desenho: as possibilidades de ações concretas, o que irá incluir e excluir, qual sentido esparso o mundo sensível sugere e qual lógica os fatores externos à arquitetura impõem para sua atividade.

Cézanne, o artista paradigmático para Merleau-Ponty, interrogou mais de sessenta vezes o monte de Santa Vitória, investigava diferentes tons de luz, diferentes ângulos de visão, e o mesmo objeto apresentava-se diferentemente em cada situação eleita pelo pintor. Entretanto, pintar a natureza pressupõe uma harmonia pré-estabelecida entre sujeito e objeto. Para o arquiteto, que elege a periferia como campo fecundo de investigação, o desafio consiste em compreender a complexidade urbana, e segundo Villà “esses espaços periféricos somente podem ser apreendidos de forma fragmentária, através da descontinuidade territorial de seu desenvolvimento”²⁹⁷. O apelo central para a fragmentação e segregação do solo urbano²⁹⁸ é a proposição de uma forma de organização espacial que possibilite modos diferentes de habitar o mundo, entretanto, tal requalificação espacial inclui e, ao mesmo tempo, excede o âmbito da arquitetura e urbanismo, exige ações políticas, sociais, econômicas. No interior desse cenário, as soluções possíveis para a construção do direito à cidade contemporânea pelo cidadão, que respondam às necessidades básicas da população e atendam déficits de todas as ordens, segundo Villà,

[...] devem consultar a experiência acumulada dos sindicatos e dos movimentos sociais urbanos. Não podem ignorar os partidos, deixar de lado a universidade, marginalizar os profissionais e suas entidades. Não podem prescindir de todo arco participativo que deve se dar de forma ativa e complementar na construção da cidade que se pretende de todos²⁹⁹.

Importante aqui destacar a visão positiva que o arquiteto possui da periferia, diferentemente de uma idealização, mas, possibilidade de desafio constante para a arquitetura, campo ativo para a realização de projetos, uma ideia valorativa “em que as novas formas de arquitetura e as novas tipologias urbanas sejam capazes de transformar a vida cotidiana pela

²⁹⁷ VILLÀ, Joan, loc. cit.

²⁹⁸ Na descrição da periferia, Villà afirma que lado a lado com polos industriais encontram-se os loteamentos suburbanos, conjuntos habitacionais, assentamentos auto-construídos que representam fronteiras da construção da cidade. Também, percebe-se um deslocamento de atividades importantes, culturais, sociais, a construção de centros comerciais, etc... “Paralelamente, a obsolescência de grandes instalações industriais e comerciais e de infraestruturas urbanas deixam inativas áreas outrora periféricas mas hoje relativamente centrais, configurando o surgimento de uma ‘Periferia interior’. As clássicas relações entre Centro e Periferia se vêm subvertidas. A Periferia – seja pelas suas novas funções, seja pela indefinição de seu território – não é mais a coroa envolvente da cidade consolidada”. Ibidem, p. 65.

²⁹⁹ Ibidem, p.67.

quantidade necessária de intervenções – independentemente de sua magnitude – mas principalmente pela sua qualidade”³⁰⁰.

Para compreendermos as características do “lugar” elegido por Villà faz-se necessário um relato breve dos aspectos objetivos determinantes da fragmentação do solo urbano na cidade de São Paulo, onde se situa boa parte da arquitetura de Villà. Desse modo, podemos verificar os limites e desafios que os desenhos do arquiteto enfrentam e de que forma ele subverte essas questões.

3.2 - O HABITAR NA PERIFERIA DA CIDADE DE SÃO PAULO

Entendemos a necessidade de descrever as características objetivas do “lugar” que se configuram na arquitetura de Joan Villà, pois desde o desenvolvimento de uma técnica construtiva capaz de atender às necessidades mais urgentes da população de baixa renda no âmbito da habitação social à construção do objeto arquitetônico, a periferia constitui-se como território ativo para o projeto e exige do arquiteto “reflexão constante e tomada de posição permanente”³⁰¹. Cabe aqui destacar os fatos que compõe a gênese fática do “lugar” elegido por Villà, para compreendermos a passagem para a gênese do sentido que se efetiva já no exercício de seu desenho. A periferia aqui descrita é a da cidade de São Paulo, o campo da atuação profissional de Villà no Brasil, portanto, tal cenário implica principalmente no modo como se realiza a produção do solo urbano.

O que significa habitar a periferia da cidade de São Paulo?

A questão da periferia remete ao modo que se produz o solo urbano, situação que aponta para aspectos econômicos e fundiários. Segundo Silva,

[...] em 1935, a população da cidade de São Paulo era de 1.120.400 habitantes; em 1940 era de 1.326.261 habitantes. A porcentagem de domicílios alugados correspondia a 78,6% do total. O aumento percentual da casa própria era possibilitado pela compra – às vezes com financiamento bancário; pela construção por encomenda; ou pela auto construção – nos loteamentos servidos pelo trem. Mas a grande maioria dos assalariados ainda morava de aluguel, por falta de recursos para comprar e porque precisava estar perto do trabalho devido às deficiências do transporte³⁰².

³⁰⁰ Ibidem, p.67.

³⁰¹ VILLÀ, Joan, loc. cit.

³⁰² SILVA, Helena Maria Menna Barreto. Terra e moradia: que papel para os municípios? 1997. 250 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, p.31.

Tal quadro demonstra a dificuldade da população assalariada na obtenção da casa própria devido aos baixos salários. A dificuldade de acesso à moradias dignas sempre existiu na cidade de São Paulo, mas na atualidade, considerando-se não apenas o imóvel mas as condições gerais como “equipamentos de saúde, educação e cultura, lazer, transportes, vemos que a precariedade habitacional abrange contingentes ainda maiores da população”³⁰³.

Na transição do séc. XIX para o séc. XX predominava uma política higienista e sanitarista, devido às péssimas condições de habitabilidade dos cortiços da região central da cidade e ao temor que epidemias atingissem níveis elevados da população. As autoridades locais, “recomendavam a demolição de habitáculos, estimulando a construção de habitações fora do perímetro urbano. Eram orientações que, oferecendo incentivos convidativos à iniciativa privada, faziam com que se articulassem interesses dispostos a colaborar na busca de uma solução da questão”³⁰⁴. A partir desse momento, estabelece-se na cidade um relacionamento estreito entre os interesses da administração pública e a iniciativa privada com o propósito de “segregar” para longe do centro a população assalariada,

[...] o que permitia aos empresários imobiliários daquela época atuarem livremente conforme seus interesses. Tanto que o posterior crescimento da cidade foi estabelecido sob o comando dos interesses da valorização imobiliária, que usaram e abusaram da propriedade da terra urbana como reserva de riqueza³⁰⁵.

Durante o século XX, muitos loteamentos populares regulares e muitos irregulares foram abertos, implantados de modo disperso, mas só a partir de 1947, com os investimentos em transporte coletivo na criação de linhas de ônibus que ligassem a população assalariada aos seus polos de emprego, esses loteamentos³⁰⁶ se espalharam com mais intensidade. Para a venda dos primeiros lotes muitas vezes eram doados materiais de construção como estímulo à

³⁰³ XAVIER PEREIRA, Paulo César; Sampaio, Maria Ruth Amaral de. Estudos avançados, vol 17 n° 48, São Paulo, Mai/agosto 2003, introdução.

³⁰⁴ XAVIER PEREIRA, Paulo César; SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de, loc. cit.

³⁰⁵ XAVIER PEREIRA, Paulo César; SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de, loc.cit.

³⁰⁶ “A promoção do loteamento popular era muito mais complexa do que a casa para alugar. Ainda que a terra rural fosse barata e a infraestrutura do loteamento, precária ou inexistente, o empreendimento exigia maior capital. Era preciso um projeto de parcelamento, eventualmente providenciais para a legalização, uma estratégia de comercialização um processo de vendas. Uma parte dos loteamentos foi feita pelo proprietário de glebas, (contratando o projeto) deixando a venda por um corretor, que ganhava uma porcentagem das vendas. Outros, foram parcelados por loteadores, a partir da compra da gleba. A partir do anos 60, por exigência do decreto federal 271/67 e por aumento do preço da terra passou a prevalecer o loteador que se associava ao proprietário ficando este com uma percentagem pré estabelecida de lucro”. SILVA, Helena Maria Menna Barreto, op. cit., p. 33-34. Percebe-se nos projetos de loteamentos a distribuição da renda da terra, na associação do loteador com o proprietário de terra, nota-se no loteador o promotor do empreendimento e na figura do proprietário da terra a classe do “puro ócio”, de acordo com Marx.

ocupação imediata. De acordo com Silva, “o loteamento popular e precário foi a forma corrente de expansão em todos os vetores da cidade. Devido a essa forma de expansão, a mancha urbanizada do município passou de 180km² em 1930, a 700 km² em 1965 e a 900 km² em 1988”³⁰⁷.

Xavier Pereira e Sampaio citam o estudo piloto de Carlos Lemos realizado no início dos anos 70 que apontava que:

[...] o processo de construção pelos proprietários era generalizado na periferia paulistana. Era a habitação possível para os trabalhadores menos qualificados e nisso ia de encontro às necessidades de acumulação na indústria, desde os anos de 1930. Esse padrão periférico de crescimento acelerou-se e declinou sofrendo os impactos e as vicissitudes da evolução dos transportes urbanos – bonde, ônibus, metrô-, mas já no início dos anos 1980 mostrava-se em declínio³⁰⁸.

O declínio deve-se à crise habitacional dos anos 80 que provocou uma redução na oferta, no aumento de preços dos lotes, e distanciou a possibilidade da casa própria que antes encontrava-se inserida no padrão periférico. Segundo os autores, tal situação amplia as desigualdades sociais e a precariedade habitacional “a manifestação mais evidente dessa alteração, hoje, não é exatamente o seu esgotamento, mas a recriação de “brechas”, onde essa dinâmica imobiliária pode sobreviver, nas “fronteiras”, entre municípios da região metropolitana”³⁰⁹.

Em contra partida, na contemporaneidade, sob a lógica do capital financeiro, torna-se importante compreender o aumento dos preços e a dificuldade de acesso às moradias dignas que comporta camadas sociais cada vez maiores e oculta uma dimensão que envolve o estudo das rendas. A terra³¹⁰, no processo de produção do espaço apesar de não entrar no processo produtivo, deve ser remunerada e encontra-se associada às condições de exploração do trabalho no conjunto da produção social. Na produção do espaço encontram-se dois momentos distintos que envolvem a terra; o primeiro refere-se à captação de rendas (terra capitalizada, capital adiantado às incorporadoras pela abertura de ações na bolsa), o segundo,

³⁰⁷ Ibidem, p. 35.

³⁰⁸ XAVIER PEREIRA, Paulo César e SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de., op. cit., s/n. p.

³⁰⁹ Xavier Pereira, Paulo César e Sampaio, Maria Ruth Amaral de., loc. cit.

³¹⁰ “na produção agrícola a terra é basicamente o elemento de produção” e “(...) no caso da construção de edifícios, a terra não é um elemento de produção, mas a base material para a realização do processo de trabalho na construção”. Xavier Pereira, Paulo Cesar. Espaço, Técnica e Construção, 1998, São Paulo: Livraria Nobel S.A., p. 65.

comporta a indústria da construção civil. A produção de moradias realizada por grandes empresas e a abertura de capitais nas incorporadoras revelam,

[...] a presença do capital fictício elevando os preços das habitações de forma avassaladora na metrópole e se ampliando em uma periferia antes produzida por um mercado imobiliário difuso se utilizando para seu financiamento o crédito, que por meio da dívida passará por relações de securitização”³¹¹.

Esta atuação do capital fictício e sua consequente valorização na dinâmica da construção civil denota a terra como um “bem financeiro e seus títulos de propriedade passam a ser vistos como capital fictício, com rendimentos previstos nos ritmos de valorização deste capital”³¹². Com a abertura de capitais às incorporadoras, a concorrência entre elas,

[...] pode fazer com que alguns processos internos à produção na construção civil se alterem, menos na presença de tecnologia e equipamentos, mais na organização dos trabalhadores, implicando um aumento de produtividade³¹³. [...] os níveis de produtividade que estão contidos no processo de produção dos produtos da construção civil devem responder à produção do valor do capital adiantado [...] . O capital adiantado cobra sua valorização como capital e também a sua renda pela propriedade do dinheiro, sob a forma/figura dos juros³¹⁴.

A lógica para responder à valorização e ao pagamento das rendas é a da produção em escala. A periferia é envolvida nessa produção, pois aumenta a escala de atuação das incorporadoras. Os terrenos nas centralidades “existem, mas a renda paga à terra entra em conflito com a necessidade de remuneração do capital financeiro”³¹⁵. Segundo Martins, existe um embate entre a captação das rendas financeiras e a evolução dos preços das terras. Neste cenário, ocorre a formação de bancos de terra realizados pelas incorporadoras, por compra e também por permuta. A venda de ações na bolsa, por parte das incorporadoras contribui para a compra de terra, pois no preço da terra está incluída sua valorização futura. Hoje, com a presença do capital fictício contido no capital financeiro, a compra de imóveis ocorre a partir

³¹¹ Martins, Flávia Helena da Silva. (Re) produção social da escala metropolitana: um estudo sobre a abertura de capitais nas incorporadoras e sobre o endividamento imobiliário urbano em São Paulo. 2010. Tese (Doutorado em Geografia) – Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 49.

³¹² Ibidem, p.55.

³¹³ O aumento de produtividade muitas vezes considera a contratação de subempreitadas que aponta para maior exploração do trabalho pelo aumento de jornadas e não por novas organizações no processo de trabalho.

³¹⁴ Ibidem, p. 55 -56.

³¹⁵ Ibidem, p. 56.

do crédito que contribui para o aumento do preço dos imóveis. De acordo com o autor, “no estudo desses bancos assistimos [...] a configuração da renda de monopólio, inserida na conformação dos oligopólios definidos sob a égide do capital financeiro”³¹⁶.

A partir de 2008, a implementação de uma política habitacional regida por uma lógica empresarial como é o caso do programa “Minha Casa Minha Vida” de interesse social, ampliou a segregação urbana na busca das construtoras por terras mais baratas, todavia, se esses recursos fossem distribuídos de forma mais justa e contemplassem cooperativas e associações valeria uma reflexão sobre habitação de interesse social. Para o setor privado, qualquer bônus na produção é convertido em lucro da empresa. Coloca-se a questão se existe uma política habitacional ou se as moradias são produzidas para o mercado com o único objetivo de reprodução do capital.

Na produção do espaço urbano, por meio da dinâmica imobiliária, a terra não é produzida conforme outros bens de consumo, mas incorpora valor por meio de toda a dimensão espacial da cidade. Além disso, um terreno urbano pode ser valorizado com investimentos públicos ou privados para a formação de centralidades e a “localização” não é “em si”, mas fruto dos interesses capitalistas para a obtenção de melhores lucros. Os agentes produtores do espaço atuam no sentido de criar novas localizações e requalificar outras e muitas vezes, trabalham pela alteração do uso do solo em determinadas áreas para auferir o máximo de renda na produção do solo urbano³¹⁷.

Na contemporaneidade, os agentes imobiliários representados na figura dos incorporadores, atuam na expansão do perímetro urbano numa busca por terras mais baratas visando unicamente aumentar suas possibilidades de atuação e assim, garantir a necessária reprodução do capital. Os investimentos realizados pelas incorporadoras, muitas vezes, visam obter ganhos de antecipação de rendas fundiárias.

A política habitacional segue a lógica bancária, mas a parcela da população sem qualquer possibilidade de endividamento fica excluída. Os loteamentos irregulares, áreas de risco, sem infraestrutura necessária, representam uma flexibilização da propriedade privada e tendem a persistir se outras soluções não forem encontradas. Por outro lado, com a economia financeira ocorre uma dinamização do valor da terra que se transforma num ativo ou bem financeiro indireto, pois, para os investidores, o estoque de terra das grandes construtoras e

³¹⁶ Ibidem, p. 57.

³¹⁷ MARTINS, Flávia Helena da Silva. (Re) produção social da escala metropolitana: um estudo sobre a abertura de capitais nas incorporadoras e sobre o endividamento imobiliário urbano em São Paulo, 2010, Universidade de São Paulo, FFLECH depto. Geografia (tese), pp. 52,53.

sua lucratividade potencial, constituem a principal referência da capacidade de endividamento e também, de crescimento das incorporadoras. Com a formação destes “bancos de terras”, a terra torna-se um índice de valorização financeira das ações das incorporadoras na bolsa. Neste contexto, o espaço pode alcançar um nível de abstração tal que, muitas vezes, pode se deslocar da possibilidade concreta da realização dos empreendimentos.

Com a amplificação do crédito, o acesso às moradias a partir do endividamento e a exclusão de uma parcela da população sem capacidade de assumir dívidas a longo prazo, revela-se novamente. Depois de mais de um século, “o mundo encantado, distorcido e posto de cabeça para baixo, no qual Monsier Le Capital e Madame La Terre exercem suas fantasmagorias, ao mesmo tempo como caracteres sociais e imediatamente como meras coisas”³¹⁸, “coisas” que se volatilizam frente à economia financeirizada

Diante desta perspectiva, colocam-se os desafios constantes presentes na arquitetura de Joan Villà: a dinâmica da periferia marcada pela fragmentação do solo urbano, a segregação da população de baixa renda, os interesses aglutinadores da reprodução e acumulação do capital que não mais permanece vinculado à produção da arquitetura, mas visa o mercado financeiro e o interesse na extração de rendas por parte das grandes construtoras e incorporadoras, cenário que dificulta cada vez mais o acesso à moradias dignas por parte de grande parte da população sem condições financeiras de endividamento a longo prazo.

A técnica desenvolvida por Villà, nos Laboratórios de Habitação da Faculdade de Belas Artes e da Universidade de Campinas de baixo custo, racionalizada, favorece as condições de canteiro mais humanizadas e um desenho que se pode prever exatamente os custos totais da obra. De acordo com o quadro acima descrito, essa técnica, não pode ser utilizada em grande escala, pois essa escolha se posicionaria na contra mão dos interesses das grandes incorporadoras na obtenção de rendas e da lógica capitalista que, na produção da forma-mercadoria arquitetônica, estabelece a reificação das relações sociais e como fetiche, vela a exploração do trabalho. O desenho de Villà configura-se amalgamado com a técnica construtiva. Para o arquiteto, cada vez mais a técnica construtiva se desvincula do projeto arquitetônico.

Criar novas possibilidades de ação para o arquiteto, trabalhar nas brechas da ordem da realidade imposta pelo modo de produção capitalista, sempre norteou as pesquisas de Joan Villà. Os Laboratórios de Habitação da Faculdade Belas Artes de São Paulo e da Universidade de Campinas favoreceram o florescimento da técnica de Villà e possibilitaram

³¹⁸ MARX, Karl. O Capital. Volume V. Livro terceiro in Os Economistas, 1988, São Paulo: Nova cultural, p. 262.

convênios com prefeituras para a construção de moradias sociais que contribuíssem para caracterizar a arquitetura de Joan Villà à margem do mercado imobiliário.

David Harvey, em seu livro *Espaços de Esperança*, alude para a figura do arquiteto rebelde capaz de imprimir alguma transformação no mundo. O autor discorre sobre a imbricação entre a mudança do ser e a mudança do mundo, que se apresentam indissociáveis porém, na práxis arquitetônica envolve-se pessoas “que buscam transformar umas às outras e ao mundo, assim como a si próprias”, esse movimento do ser no mundo implica numa “construção social fluída [...], em vez de alguma entidade absoluta e imutável fixada no concreto”³¹⁹. Para Harvey, essa concepção relacional do eu evidencia a porosidade do sujeito em relação ao mundo da mudança socioecológica, a pessoa política é compreendida como uma entidade receptiva aos inúmeros processos presentes no mundo físico e social, entretanto, “uma ordem espaço-temporal já realizada pode nos manter em algum grau apartados, em nosso pensamento e nossas práticas, dessa concepção fluída e aberta”³²⁰. A perspectiva que o sujeito escolhe do mundo, sua posicionalidade, integra o indivíduo com suas habilidades específicas à dinâmica do modo de produção, configura-se como uma construção social. Essa visão recortada do mundo, proporciona o material que se articula no imaginário e na consciência dos seres humanos, desse modo, a estreiteza ou amplitude dessa visão variam “de acordo com as construções espaço-temporais e as nossas opções no mundo que habitamos”³²¹. Porém, há a necessidade de se ir além da visão prosaica do mundo, postular alternativas que apontem para uma experiência do pensamento. De acordo com Harvey, o arquiteto rebelde mergulhado no mundo heterogêneo precisa ser capaz de enfrentar as condições dos desenvolvimentos geográficos desiguais, articular um pensamento complexo e avançar rumo à compreensões mais compartilhadas. Segundo o autor:

[...] sabemos muito sobre o que separa as pessoas, mas nosso saber sobre o que temos em comum nem de longe se aproxima daquele. O arquiteto rebelde tem um papel a desempenhar tanto na definição dos pontos em comum como nos registros das diferenças. [...] sem tradução tornam-se impossíveis formas coletivas de ação. Desaparece todo o potencial para uma política alternativa³²².

³¹⁹ HARVEY, David, loc.cit.

³²⁰ HARVEY, David, loc.cit.

³²¹ Ibidem, p.310.

³²² Ibidem, p.321.

O papel social, recomendado ao arquiteto rebelde por Harvey, diz respeito ao indivíduo que escapa da visão estreita de mundo e procura integrar diferentes construções e representações discursivas do mundo, ação que requer sua habilidade na tradução. O desenho do arquiteto Joan Villà constitui-se como a primeira manifestação de sua vontade pela busca de alternativas mais compartilhadas, descoladas da lógica do mercado. Como vimos, a periferia é o campo ativo para seus projetos, campo fecundo e especulativo para o trabalho do arquiteto, representa o “lugar” possível para ações coletivas.

Os dados objetivos que descrevemos, como a política de endividamento que se estabelece para a compra de habitações com a exclusão de grande parte da população sem capacidade para assumir dívidas, a fragmentação progressiva do solo urbano, a construção de moradias sociais por grandes incorporadoras sob a lógica do capital, a produção de arquitetura de forma quantitativa em que os aspectos qualitativos são negligenciados convergem para uma linguagem na qual o sujeito mantém-se refém da materialidade do significante, isto é, ele não acede a processos de fatura da arquitetura que apontem para o âmbito do significado.

Arantes, quando descreveu a crítica de Sérgio Ferro ao desenho arquitetônico, inserido na produção capitalista nos anos 60, afirma que o desenho segundo Ferro “aliena tanto o operário que obedece quanto o arquiteto que o realiza. Isso porque a ‘forma da forma-mercadoria’, podendo ser qualquer, tornou o desenho intransitivo”³²³. Sérgio Ferro utiliza a expressão forma de “tipo zero”, cunhada por Lévi-Strauss para referir-se a este fenômeno característico dos conjuntos habitacionais “paralelepípedos iguais repetidos milhares de vezes, dispostos em grandes platôs que violentam a topografia dos terrenos”.

O exemplo de Arantes da construção do Conjunto Zezinho Magalhães, no período da ditadura militar, contrasta com o atraso da construção civil brasileira e com a oferta constante de mão de obra barata que “não estimula a adoção de máquinas e técnicas que economizem trabalho”³²⁴. Porém iniciativas para a democratização do desenho ocorreram principalmente no governo de Luisa Erundina, como no exemplo de mutirões autogeridos que utilizam nas construções, materiais facilmente disponibilizados no mercado, como tijolos, blocos furados, vigotas etc... Portanto, com o preço da terra cada vez mais elevado, a construção de moradias populares encontra-se mais adensada e atualmente nas mãos de grandes construtoras.

De acordo com Arantes, apesar dos paralelos entre a arquitetura de Sérgio Ferro e Artigas, “os arquitetos de mutirões não foram diretamente influenciados pela arquitetura de

³²³ ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 202.

³²⁴ Arantes, Pedro Fiori, loc. cit.

Sérgio, Flávio e Rodrigo³²⁵ e, muito menos, ainda, por Artigas. Não estão filiados a nenhuma escola e combinam referências que vão do vernacular ao *high-tech* [...]”³²⁶. Tal arquitetura, compreende o desvanecimento das fronteiras entre a cultura popular e a cultura dita erudita, visa encontrar soluções possíveis de se realizarem frente a precariedade da periferia. Na atualidade para o autor, a inflexão ocorrida no desenho arquitetônico legitima-se “no encontro com o povo”.

Na década de 1960, esse encontro foi apenas imaginado enquanto, na realidade, continuava-se construindo casas burguesas. Agora é diferente: é preciso desenhar ‘cara a cara’ com a população”³²⁷. Estabelecem-se neste ponto, para os arquitetos, os confrontos de uma cultura própria da periferia : “restos de memória rural, padrões de gosto promovidos pela indústria cultural, materiais de estética e qualidade duvidosas vendidos nos depósitos da periferia, cópias barateadas de elementos da casa burguesa [...]”³²⁸ etc... Requer-se do profissional envolvido neste processo, suas habilidades de tradução, como Harvey propõe na figura do arquiteto rebelde. Aqui, a ação do arquiteto demiurgo, totalmente refratária, é negada a favor de maior permeabilidade do profissional na apresentação de suas propostas para uma população excluída do acesso à arquitetura. Desse modo, constroem-se um imaginário do habitat e uma cultura arquitetônica representativa da periferia de uma grande cidade³²⁹.

É no encontro de pessoas diferentes que se desenha o conceito de intersubjetividade que Merleau-Ponty propõe e estabelece-se a “fala” da arquitetura, essa construção de pensamento flexível que aceita a contingência como pauta de discussão. No quadro da ação política do arquiteto que é determinante na arquitetura de Joan Villà, a camada sensível é a responsável por suas habilidades na integração de diferentes pontos de vista do mundo, porque no corpo é que a consciência se encarna, o corpo é cognoscente, possui interioridade e

³²⁵ Pedro Arantes descreve a Arquitetura Nova, ou seja, a arquitetura de Sérgio Ferro, Rodrigo Lèfevre e Flávio Império, discussões iniciadas nos anos 60 com a proposição de realizar um desenho mais democrático, uma produção de arquitetura que vá de encontro com a construção social do país. Parte da produção de Artigas e estabelece um arco reflexivo até as construções realizadas por mutirões.

³²⁶ ARANTES, Pedro Fiori, op. cit., p. 203.

³²⁷ Ibidem, p.204.

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ Para Arantes, “talvez a experiência mais feliz de participação coletiva no desenho resultando em boa arquitetura seja o conjunto União da Juta, de 1991, o primeiro projeto aprovado no programa de mutirões do governo do estado e permanente referência para os movimentos de moradia. O conjunto também é o primeiro com edifícios de quatro pavimentos na Fazenda da Juta, em São Mateus, local que concentra maior número de mutirões de São Paulo. Na União da Juta, os arquitetos realizaram diversas reuniões para elaboração do projeto, resultando na definição de três tipologias diferentes para atender às expectativas variadas das famílias. [...]. Experiências como a desse mutirão, entretanto, são exceções – tanto no que diz respeito a organização popular quanto ao resultado arquitetônico. O momento da discussão do projeto, da constituição do desenho coletivo, que não seja autoconstrução nem arquitetura de autor, precisa ainda avançar”. Ibidem, p. 211-213.

sentido. O arquiteto inicia seus pensamentos nas relações que estabelece com o mundo, percepção e linguagem constituem um movimento duplo, pois os dados sensíveis dependem da linguagem para se fixarem e a linguagem para tornar-se falante, criadora, exige à camada originária da experiência.

O desenho democrático estabelece uma partilha do sensível, a saber, nossa “relação fundamental com o mundo é a da intercorporeidade, fundadora da intersubjetividade e fundada por ela numa troca e num cruzamento intermináveis: os outros não são coisas nem partes da paisagem, são nossos semelhantes”. Assim, compreende-se que a liberdade, na filosofia merleau-pontiana, seja “o poder para transcender a situação de fato, que não escolhemos, dando-lhe um sentido novo”³³⁰. O arquiteto situado no mundo escolhe sua perspectiva, porém, sua liberdade nunca é absoluta, pois essa fatia do mundo para a qual se volta possui ambiguidades, complexidade, contradições, tensões, assim como seu ser e é nessa via de mão dupla que se transcende a situação dada, a passagem da gênese fática para a gênese do sentido³³¹.

A verdade como vimos, nunca é revelada por adequação, mas no fluxo dos acontecimentos, da contingência, na criação do novo. Diante dessa perspectiva, podemos afirmar que o “novo”, para o arquiteto na contemporaneidade, impõe desafios de diversas ordens. Na questão levantada por Joan Villà de qualificar a periferia com a arquitetura, verificamos as possibilidades de sua arquitetura contrastada com o modo de produção capitalista, os limites que ela encontra para sua produção e ao mesmo tempo, sua força expressiva que se constitui na habilidade de tradução por parte do arquiteto das necessidades e desejos de uma população excluída ao acesso à arquitetura. Desse modo, os desenhos revelam-se como “matriz de ideias”. Essa habilidade inclui a partilha do sensível, a intersubjetividade e o encontro com a verdade no movimento dos acontecimentos. Os desenhos de Villà representam um esforço de interpretação da periferia que inclui sua visão política dos fatos, constituem-se interrogação do mundo, retomada constante.

O Condomínio Residencial de Cotia, vencedor do prêmio Carlos Barjas Milan do IAB São Paulo em 2002, foi a primeira obra executada por iniciativa privada dos arquitetos Joan

³³⁰ CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.274.

³³¹ Assim “como El Greco, que transforma seu astigmatismo em pintura, Váley e Cézanne, sua melancolia em obra poética e pictórica, Proust, sua neurastenia em literatura, Marx, sua contradição de advogado pequeno-burguês em traidor de sua classe e revolucionário. Em lugar de uma explicação mecanicista que explica a obra pela vida e de uma explicação intelectualista que explica a vida pela obra, Merleau-Ponty fala de uma obra ‘que exige esta vida’”, ou seja, uma experiência de promiscuidade com o mundo que ao mesmo tempo exige uma distância para seu engajamento e pode configurar-se transformadora da ordem da realidade dada. CHAUI, Marilena, loc. cit.

Villà e Sílvia Chile voltada para a habitação popular. Segundo Villà³³², embora o Condomínio seja uma obra para o mercado imobiliário, construída na periferia de Cotia/SP, sua experiência com comunidades, como no caso da elaboração dos desenhos do projeto da Residência Estudantil da Universidade de Campinas (UNICAMP), discutidos com os alunos, em muitas reuniões que revelavam seus hábitos, estilo de vida, desejos, assim como suas assessorias para movimentos de moradias e obras de cunho social, resultaram num trabalho de retomada desses sedimentos que imprimiu o estilo do projeto do Condomínio. Ao descrever seu trabalho gráfico, Villà afirma:

[...] no desenho sempre procurei tentar entender, apropriar, assimilar de alguma forma tipologias tradicionais. Na área específica de habitação é uma tarefa relativamente fácil. Havendo uma postura desse tipo a priori obviamente se estabelecem pontes, um diálogo muito mais fácil com qualquer grupo leigo. [...] À medida que de alguma forma se utilizam tipologias tradicionais, e sobretudo materiais fortemente conhecidos, aquelas pontes são reforçadas. Isso constitui uma base suficientemente sólida de confiança e reciprocidade³³³.

Os aspectos culturais dos futuros usuários da arquitetura, conferem grande importância para o trabalho de Joan Villà, desenvolvido junto às comunidades, evidencia o desenho como canal de comunicação fluído, devido ao reconhecimento por parte das pessoas, de elementos formais da construção popular brasileira, expressos de maneira simples para facilitar o diálogo comum.

Acreditamos que a experiência da práxis do arquiteto rebelde, como nos lembra Harvey, por meio do estímulo ao diálogo comum e na sua habilidade de tradução das necessidades da população excluída ao acesso da arquitetura, tecida na história, na política, nas relações sociais, constitui-se uma experiência abrangente que inclui o ser e o mundo como resistência efetiva às forças que negam as práticas de apropriação da cidade como construção coletiva. Assim, depois de desenvolvermos a relação do arquiteto Joan Villà com a periferia, os limites e desafios que sua arquitetura enfrenta, procuraremos compreender a passagem da ordem fática dos acontecimentos para o advento do sentido por meio da leitura dos seus desenhos.

³³² Entrevista concedida à autora em 05/06/2012 de 2012 na Faculdade de Belas Artes de São Paulo.

³³³ VILLÀ, Joan in Yamashiro, Denise; DOURADO, Guilherme Mazza; SEGAWA, Hugo. A periferia impregnada de arquitetura. Revista Projeto, n. 162, abril, 1993, p.53.

3.3 A LINGUAGEM CONQUISTADORA DOS DESENHOS DE JOAN VILLÀ

Os croquis do arquiteto Joan Villà, escapam do imaginário coletivo da representação do arquiteto artista, não se apresentam como os croquis de Niemeyer ou como no caderno de viagens de Le Corbusier, na descrição da visão pontual do observador ou do imaginador, que abarca com traços soltos o todo da espacialidade e configura a ideia com destreza. De acordo com Villà³³⁴, seus desenhos de croquis, caracterizados por uma racionalidade no traço, são elaborados *a priori*, sobre o papel manteiga, com lápis grafite 6B. O arquiteto realiza acertos e correções na primeira ideia e neste movimento, sobrepõe algumas vezes o papel manteiga sobre o desenho anterior; descarta os desenhos antigos e realiza os desenhos que denomina de croquis. O que representa o croqui para Joan Villà?

A rigidez do traço dos desenhos de Villà representa seu relacionamento com o mundo, seu modo de interrogá-lo. Como vimos a criação não se faz *ex-nihilo*, mas provém do trabalho, da práxis diária do arquiteto, dos sentidos que ele sabiamente, recolhe do mundo. Enquanto linguagem expressiva estabelece-se como suporte material pelo qual a existência individual engendra um movimento em direção à experiência concreta no mundo. O arquiteto justifica o traço mais rígido de seu desenho, pois ao ser exposto para uma “massa de sujeitos falantes”, sua forma, que quase se aproxima de um desenho de apresentação, configura-se aberta à discussão, flexível à invasão da contingência, porosa, enfim, necessita ser inteligível para os futuros usuários da arquitetura.

Fig. 05 — Croqui Oscar Niemeyer dos "panos de concreto" da Pampulha
(Fonte: <http://www.enora.com.br/artigos/oscar-niemeyer-leveza-iconica>).

³³⁴ Entrevista concedida à autora. Escritório Villà e Chile, São Paulo, abril, 2014.

Fig. 06 - Pompéia – planta e entrada das termas em perspectiva (Fonte: Le Corbusier (2002) Voyage d'Orient.Carnets. Milão: Electa.Architecture, Caderno 4, p. 74-75).

Fig. 07 – Croqui Joan Villà - Vila do Arco- Íris – São Paulo, 1984/1987 (Fonte: acervo autor).

Nesta pesquisa, os desenhos são investigados como linguagem própria da arquitetura, procuramos estabelecer uma discussão aberta, enfatizar a linguagem expressiva do autor por

meio de sua modulação, seu *estilo*³³⁵, com o objetivo da construção de uma narrativa capaz de vislumbrar “sentidos” para a arquitetura. Diante desta perspectiva, a linguagem não se constitui de forma sistemática, classificável, literal, mas possibilidade de advento. Como vimos, o advento depende dos acontecimentos, ou seja, dos eventos característicos da linguagem, reconhecidos na história da arquitetura de forma diacrônica, e também depende de um ato único de uma “fala” sincrônica que os reúne e deflagra sentidos. Os espaços trazidos à visibilidade através dos desenhos representativos da camada sensível da experiência, não são categorizados como um objeto de exploração científica, muito menos tratados de forma idealista, abstrata, descolados da experiência concreta do arquiteto, mas como um texto que possibilita um uso vivo da linguagem.

De acordo com os desenhos do arquiteto Joan Villà, podemos estabelecer signos correntes da linguagem arquitetônica, como por exemplo: casa/abrigo, dormitório/descanso, espaço público/lazer, rua/circulação, laje/festa, cozinha/alimentação, poderíamos nominá-los infinitivamente na relação bifacial que estabelecem entre significante e significado, segundo a terminologia saussuriana e de forma literal, estanque, determiná-los (o desenho - representação do abrigo = signo da arquitetura). Porém, Merleau-Ponty nos lembra que os signos isolados não significam nada, pois a língua opera por diferenciação. Elementos singulares da arquitetura, como janela, porta, telhado, paredes, escada, constroem um sistema pela diferenciação que operam no todo da linguagem arquitetônica, no entanto, existem elementos constitutivos do projeto arquitetônico, situados fora de sua linguagem própria, como por exemplo: as estratégias do mercado imobiliário, os artifícios da esfera econômica para engendrar uma imagem do produto arquitetônico ou da cidade capaz de atrair rendas, a questão da divisão e da exploração do trabalho cujo objetivo principal reside na reprodução e acumulação do capital, etc...

O desenho arquitetônico mantém uma relação entre os signos, mas esses signos não se constituem aleatoriamente, são criados no interior de famílias, na esteira de Merleau-Ponty, formam núcleos de sentido, mundos que não são incomunicáveis. Por meio de sua estrutura, cada mundo ou sentido se abre para outros sentidos. O autor cita o exemplo da sensorialidade:

[...] uma cor, o amarelo; ultrapassa-se a si mesma: desde que se torna uma cor iluminante, cor dominante do campo, cessa de ser determinada cor, tem, por conseguinte, de per si, uma função ontológica, torna-se apta a representar [...]. Num

³³⁵ A palavra “estilo” nesta pesquisa não se refere a estilo arquitetônico, mas ao modo do arquiteto habitar e tratar o mundo.

único movimento impõem-se como particular e cessa de ser visível como particular³³⁶.

Para Merleau-Ponty, o particular da cor e a universalidade da cor, não se encontram em contradição, ao mesmo tempo, a cor amarela supõe um “certo ser e uma dimensão, a expressão de todo o ser possível”, é no interior da singularidade do amarelo que ele “se torna um universo ou um elemento”, se abre para um ser sensível. Segundo o autor, tanto o sensível como a linguagem, representam o todo, porém, prescindem da relação signo-significação ou da imanência das partes umas nas outras e no todo, pois “cada parte é arrancada do todo e vem com as raízes, coincidir lentamente com o todo, viola as fronteiras das outras. É assim, que as partes se encobrem (transparência) que o presente não se detém nos limites do visível [...].³³⁷”. As “coisas” percebidas, dessa forma, revelam-se “raios do mundo”, ou seja, metáfora que escapa de todos os possíveis lógicos e das leis que os definem, é a visão da profundidade, incapacidade de síntese, mas segregação, um recorte num ser mais vasto.

No caso da criação da ideia presente nos desenhos de Joan Villà, verifica-se a escolha do arquiteto, como já analisamos no capítulo II, essa escolha implica num acordo entre o sensível e o inteligível, refere-se ao acúmulo de suas experiências no mundo da vida, acervo a ser sempre consultado para a realização da metamorfose do “novo”. Ele arranca de um todo mais vasto, as famílias dos sentidos que pretende trabalhar, a saber, quanto mais riqueza de sentidos e complexidade nas relações entre as famílias ou núcleos de sentido, maior força expressiva do traço de seus desenhos e de sua arquitetura, desse modo, as raízes, voltam a coincidir com o todo e seus limites se cruzam, estabelecem-se relações entre as partes, relações visíveis e inaparentes.

É a experiência no mundo da vida, ou seja, a experiência concreta do ser humano com a natureza que estabelece a arquitetura, primeiramente, para responder à necessidade urgente do abrigo. A apropriação de um pedaço de terra deflagra o aparecimento da arquitetura na experiência empírica do sujeito, para posteriormente corresponder à ordenação do espaço heterogêneo, conquista do pensamento abstrato e da representação. A ideia do “todo mais vasto” pode nos remeter ao valor de uso do espaço, compreendido como “pura” exploração concreta dos sujeitos, livre das barreiras impostas por determinados grupos de interesse para a restrição de seu uso, transcende também a ideia de individualidade e comunidade, inserida nos moldes da contemporaneidade, no multiculturalismo.

³³⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 202.

³³⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, loc.cit.

Para a arquitetura, é importante destacar aqui, a possibilidade que se anuncia ao se fazer uso dessa linguagem primeira, a linguagem criativa, pois é na relação sensível do arquiteto ao ser interpelado pelo mundo que ela se torna operante, aderida à sua experiência, sua práxis cotidiana. Seria demasiado redutor tratar todas as relações da reflexão arquitetônica como conceitos fechados, enunciados, de forma positiva, destituída da experiência dos sujeitos envolvidos.

Os desenhos de Joan Villà são utilizados nesta pesquisa como exemplos da fala primeira da arquitetura, pois por meio da experiência concreta do arquiteto no mundo, verifica-se o uso vivo da linguagem arquitetônica. O objeto, quando se distancia da experiência do sujeito, é “imagem que se obtém projetando-a num universo onde a experiência não se ligaria a coisa alguma, onde o espectador se afastaria do espetáculo, numa palavra: confrontando-a com a possibilidade do nada”³³⁸.

Para o exercício do desenho, torna-se urgente uma exploração por parte do arquiteto, que priorize o valor-de-uso dos espaços para conferir qualidade à arquitetura, para depois buscar um equilíbrio entre o valor-de-uso e o valor-de-troca do objeto arquitetônico, se necessário.

Acreditamos, que a fala da arquitetura é o movimento da produtividade de sua linguagem, ou seja, movimento de retomada que invade o passado e retorna ao presente ciente do não pensado, não dito, não desenhado, não construído, confronto com o excesso do que se quer pensar, dizer, desenhar, construir no tempo presente, estabelecido no ato sincrônico da fala. Como movimento dialético, se impõe na tensão entre generalidade e particularidade, identidade e universalidade, valor-de-uso e valor-de-troca, espaço público e privado, reflexão que não parte do arquiteto, mas inclui outrem, pois à “fala” falante não se atribui à atitude *solipsista*. Para Merleau-Ponty, a dialética se enfraquece quando “cessa de ser uma maneira de decifrar o ser com o qual estamos em contato, o ser manifestando-se, o ser de situação, e passa a querer formular-se de uma vez por todas, sem resto”³³⁹, portanto, constitui-se tarefa da dialética, “sacudir as falsas evidências, denunciar as significações cortadas da experiência do ser, esvaziadas e criticar-se a si mesma a na medida em que se venha a tornar uma delas”³⁴⁰

De acordo com o filósofo, o movimento dialético não constitui a identidade pura dos opostos, em ambivalência, mas, constitui um movimento que se deixa contaminar pelos

³³⁸ Ibidem, p. 159.

³³⁹ Ibidem, p. 94.

³⁴⁰ Ibidem, p. 93.

opostos, “encara sem restrição a pluralidade das relações e o que chamamos ambiguidade”³⁴¹; então, torna-se necessário criticar a si mesma e se ultrapassar como enunciado separado, dessa forma, torna-se hiperdialética, não se institui com significações unívocas, teses, pois inclui nesse movimento o contexto pré-predicativo da experiência.

A partir das considerações tecidas a respeito da linguagem arquitetônica, utilizamos os desenhos de Joan Villà, como emblemáticos para a investigação da gênese do sentido para arquitetura. No caso em tela desta pesquisa, optamos primeiramente, em situar a criação dos desenhos do arquiteto na sua experiência no mundo da vida e nas relações intersubjetivas implicadas em seu trabalho participativo junto à população de baixa renda. Por meio desta discussão, acreditamos situar aspectos latentes dos desenhos de Villà, que escapam da fenomenologia do primeiro período da filosofia merleau-pontiana e fazem parte de um segundo momento, no qual o autor trata da fenomenologia da linguagem e constrói uma teoria da intersubjetividade. Acreditamos que tais aspectos inaparentes, fornecem o estofamento para a visibilidade dos desenhos. As discussões provindas desse tipo de linguagem configuram-se abertas, longe de esgotarem-se aprisionadas em temas anunciam o desenho arquitetônico como matriz de ideias, possibilidade da linguagem ser sempre interrogada, jamais consumada.

Esta pesquisa conta com a discussão de dois temas visíveis nos traços dos desenhos: a questão do vazio positivo, o modo através do qual, Villà testa a ideia da arquitetura e a questão da dialética entre espaço público e espaço privado, movimento que integra à experiência do homem num contexto mais amplo. É no cenário da periferia, que impõe limites e desafios à prática do arquiteto, que o potencial da linguagem dos seus desenhos arquitetônicos alcança a possibilidade de ultrapassar à relação significante-significado, subverter a ordem da realidade dada, na criação de sentido para a arquitetura.

Como vimos, para a criação de uma nova significação, o sujeito apropria-se do todo da língua, os signos já estabelecidos, suas significações disponibilizadas pela cultura, entretanto, é só no ato presente, sincrônico da fala, que a língua é unificada. Na diacronia, que representa o corte longitudinal da língua, historicamente disposta como sucessão de eventos e soma dos acasos, descreve-se e investiga-se os acontecimentos determinantes para a formação da linguagem, contudo, à esfera sincrônica depende desses acontecimentos para combiná-los num só ato e instituir uma criação inédita. Esta reunião, de aspectos dispersos da língua, é a responsável pela apreensão do sentido. Desse modo, Villà testa os limites de seu desenho, recolhe do mundo sentidos esparsos, volta ao passado e configura em seus traços no ato

³⁴¹ Ibidem, p. 96.

presente da “fala” da arquitetura, os desejos de uma população excluída do acesso à boa arquitetura.

3.4 - INTERSUBJETIVIDADE: O TRABALHO PARTICIPATIVO DE JOAN VILLÀ

Discorrer sobre o trabalho participativo de Villà implica no reconhecimento do ser linguístico da arquitetura, ou seja, o potencial da linguagem arquitetônica não meramente comunicar, mas ao falar, exprimir o mundo, o enraizamento do homem na terra, sua necessidade comum do abrigo, do espaço como valor-de-uso. Nos desenhos arquitetônicos de Villà, o trabalho de articulação da proposta arquitetônica junto às comunidades, não se verifica no âmbito do visível, mas no do invisível que sustém toda visibilidade dos seus traços gráficos, fornece o estofa para a representação arquitetônica. Os signos presentes aqui, se constituem verbais, espaciais, visuais, mudos, táteis, enfim, representam diversas constelações de sentido para a arquitetura.

Compreendemos que a dominância da forma-mercadoria na atualidade, caracteriza a incapacidade da linguagem significar, situada numa esfera completamente autônoma, ou seja, não só separada do que na realidade designa (às coisas mesmas), mas principalmente do sentido, torna-se então, fetiche.

Para Merleau-Ponty a virtude da linguagem é fazer-se esquecer ao conseguir exprimir, pois o sentido ultrapassa as palavras. O trabalho participativo junto às comunidades carentes de habitação digna estabelece entre arquiteto e população envolvida uma partilha do sensível antes de qualquer confirmação positiva de resultados efetivos, um encontro com um mundo único, mais antigo que o pensamento. Como vimos, é na promiscuidade do arquiteto com o mundo e com outrem que o desenho arquitetônico, matriz inicial da arquitetura, adquire sentido, é no interior do mundo que se estabelece essa articulação. Segundo Merleau-Ponty “é a própria coisa que me dá acesso ao mundo privado de outrem”³⁴², ou seja, a partir do desenho exposto, da maquete, do protótipo que se torna possível entrever o impacto sobre a visão de outrem, configura-se assim, o enigma da propagação do outro na vida privada do sujeito “outra e mesma vida”, pois é mergulhado no mundo que o arquiteto pode sair de si mesmo.

De acordo com o filósofo, “um autêntico diálogo me conduz a pensamentos que eu não me acreditava, de que eu *não era* capaz, e à vezes sinto-me seguido num caminho que eu

³⁴² MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 22.

próprio desenhava e que meu discurso, relançado por outrem está abrindo pra mim”³⁴³. É só através da qualidade dessa troca entre arquiteto-mundo-outrem que o valor-de-uso do espaço pode ocupar o primeiro plano na decisão da forma arquitetônica.

No caso das obras de Villà, construídas na forma participativa com a população envolvida, o desenho foi utilizado como pivô para inaugurar o debate arquitetônico, firmemente atado à técnica racionalizada e de baixo custo desenvolvida pelo arquiteto nos laboratórios de habitação da Faculdade de Belas Artes de São Paulo e da Universidade de Campinas, também apontava para as relações de trabalho no canteiro. Segundo o arquiteto³⁴⁴, durante a construção das moradias na forma de mutirão ou na realização das obras através de contratação de operários³⁴⁵, aconteciam concomitantemente assembleias de avaliação do trabalho no curso da obra, onde existia um acordo de regras entre os mutirantes ou operários, como por exemplo: horários, dias a trabalhar, avaliação da qualidade da obra, possíveis dificuldades, tempo de produção etc... Situação, que tanto no caso de mutirantes ou de operários contratados, propiciou a condição de dias de descanso. Nas construções que utilizavam a técnica dos painéis cerâmicos desenvolvidos por Villà, confeccionados *in loco* e mão de obra dos futuros moradores, a técnica propiciava uma indistinção em relação ao destinatário da obra, conjuntura que favorecia a qualidade das moradias como um todo e a união entre as pessoas. De acordo com Villà³⁴⁶, tal quadro representa um grande diferencial em relação ao mutirão convencional que utiliza a técnica tradicional, onde o mutirante, preliminarmente, já sabe o local de sua moradia e procura se esmerar na confecção de sua própria casa, muitas vezes sem conferir o mesmo empenho na cooperação com outras famílias.

Como vimos, o desenho de Villà une num só ato, as relações intersubjetivas que se estabelecem entre o arquiteto e as pessoas envolvidas na discussão da proposta arquitetônica, nos seus traços já estão presentes a técnica e a organização da futura construção, o vazio visível, espaço reservado à fábrica dos painéis e as relações de trabalho vinculadas à produção da arquitetura que no caso em tela, gera uma economia de trabalho e não sua exploração quando inserida no modo de produção capitalista. Longe de um culto da personalidade, essas relações intersubjetivas resgatam um pouco daquela energia dos jogos infantis como nos

³⁴³ Ibidem, p. 24.

³⁴⁴ Entrevista concedida à autora dia 4/04/2014 no escritório Villà e Chile.

³⁴⁵ As únicas obras com a contratação de operários foram às construções da Moradia Estudantil e restaurante da Universidade de Campinas, mas que contou com assembleias para determinação da proposta arquitetônica junto à população estudantil e do Condomínio Residencial de Cotia, obra de iniciativa privada, onde se verifica na arquitetura muito da experiência das práticas sociais de Villà.

³⁴⁶ Entrevista concedida à autora dia 4/04/2014 no escritório Villà e Chile.

lembra, Richard Sennett. Para o autor, as relações sociais tornam-se frágeis quando estabelecidas de personalidade para personalidade, realizadas a partir do “eu” que gradualmente tornou-se um princípio social. A *res pública*, o solo público de significação e ação impessoal enfraqueceu diante da crença do sentido no âmbito social ser gerado a partir do “eu” individual. O entendimento de uma existência civilizada na contemporaneidade deflagra o temor da vida impessoal e a valorização do contato intimista. A cidade deveria supor “o molde em que diversidade e complexidade de pessoas, interesses e gostos tornam-se disponíveis enquanto experiência social”³⁴⁷. O encontro entre diferentes culturas, classes, raças, gêneros, configura uma experiência alargada e um debate³⁴⁸ mais flexível e esclarecedor, gerador de um desenho arquitetônico mais democrático, contudo, tal quadro, estabelece um impasse, “não pode ser regressivo, com a negação do ofício do arquiteto, nem autoritário, com sua sobrevalorização”³⁴⁹.

Diante desse cenário, é importante delimitar como se estabelece essa troca entre arquiteto-mundo-outrem, pois existem diferentes abordagens e relações de dominação. No caso desta pesquisa, torna-se importante evidenciar que a qualidade dessa troca reflete-se na qualidade da arquitetura, principalmente na valorização do espaço como valor-de-uso.

Merleau-Ponty nos chama atenção para o descentramento do sujeito, o “sair de si” que conseqüentemente, propiciaria um afastamento do sujeito em relação à “coisa mesma”, partilha do mesmo mundo, pois é a ideia de mundo comum, de um mesmo campo aberto de possibilidades que outrem não se determina como sujeito rival; mas, encontra-se preso no mesmo circuito de todos os sujeitos ao se ligar ao mundo e aos outros “bastando que no interior de meu mundo, se esboce um gesto semelhante ao meu”³⁵⁰.

O filósofo francês elucida esse pertencimento do sujeito a um mundo comum, uma universalidade do sentir, com o exemplo do sol compartilhado entre dois sujeitos situados distantes um do outro³⁵¹, um dos homens desperta ao sol e estende a mão para apanhar seu chapéu, o outro homem fadigado, acalorado, percebe entre a fronte abatida ali e o gesto de proteção que parece lhe pedir algo, um vínculo que não é da ordem do pensamento, não exige

³⁴⁷ SENNETT, Richard. O Declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 414.

³⁴⁸ Segundo Pedro Arantes, “o caráter de urgência ou a necessidade de dedicar mais atenção às negociações com o governo tem levado à redução do tempo destinado ao debate de arquitetura. Contudo, se os mutirões não constituírem uma qualidade arquitetônica própria, na qual se encontre engenho e criação, continuarão presos ao reino das necessidades, com trabalhadores empilhando blocos, sem produzir algo gratificante. A autogestão será assim amarga: apenas uma forma barata de fazer habitações”. ARANTES, Pedro Fiori. Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 213.

³⁴⁹ Ibidem, p. 209.

³⁵⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. A prosa do mundo. São Paulo: Cosac & Naify Portátil, 2012, p. 223.

³⁵¹ Ibidem, p. 223-224.

nenhuma decisão da parte do sujeito. Segundo o autor, “nem o corpo do outro nem os gestos que ele visa, jamais foram objetos puros para mim, eles são interiores a meu campo e a meu mundo, são desde o início, variantes dessa relação fundamental [...]”³⁵². Contudo, um campo, diferentemente de um ato de consciência absoluta³⁵³, não exclui um outro campo, tende a multiplicar-se é a abertura do sujeito como corpo exposto ao mundo “porque não tem portanto essa absoluta densidade de uma pura consciência que torna impossível para ela qualquer outra consciência, e porque, sendo generalidade ele próprio, praticamente só se percebe como um de seus semelhantes...”³⁵⁴. Aqui, Merleau-Ponty nos fala da abertura do sujeito ao campo sensível da experiência, diferentemente da predominância da consciência absoluta para a qual não existiriam outros sujeitos e relações de dominação. Reparar no mundo comum é emergir na sutileza e opacidade do mundo sensível e descobrir uma relação sujeito-mundo-outrem generalizada, pois o outro não ocupa no mundo um espaço objetivo como determinavam os arquitetos modernos, mas, à margem de toda à reflexão o espaço que ocupa é de sua inserção primeira no mundo, anterior ao pensamento constituído. Através do fenômeno da intercorporeidade, o autor faz da corporeidade uma significação transferível, responsável pela percepção de outrem, assim como a fala toca as significações do sujeito e as de outrem no jogo do diálogo. Portanto, “a operação expressiva e em particular a fala, tomada no estado nascente, estabelece uma situação comum que não é mais apenas comunidade de *Ser*, mas comunidade de *fazer*. É aqui que ocorre verdadeiramente o empreendimento da comunicação”³⁵⁵. A pertença do sujeito ao mundo comum aqui é insuficiente para explicar a comunicação, ela motiva o sujeito, contudo,

[...] no momento em que a primeira significação “humana” é expressa, se arrisca um empreendimento que ultrapassa nossa pré-história comum, mesmo se prolonga seu movimento: é essa fala conquistadora que nos interessa, é ela que torna possível a fala instituída, a língua.[...]; portanto, lhe é essencial ultrapassar-se como gesto que se suprime enquanto tal e se ultrapassa em direção a um sentido³⁵⁶.

Há uma primeira abertura por parte do sujeito ao mundo sensível, mas torna-se necessário ir além das significações comuns já instituídas, dos gestos que pontuam esse espaço, para

³⁵² Ibidem, p. 225.

³⁵³ Merleau-Ponty dá o exemplo de um ato de consciência absoluta, a “decisão” que sempre se caracteriza como ato de exclusão (sempre escolhe um e não outro).

³⁵⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, loc. cit.

³⁵⁵ Ibidem, p. 229.

³⁵⁶ Ibidem, p. 230.

avançar mais longe rumo à palavra conquistadora, produtividade de sentido, um poder da fala de lançar o locutor e o ouvinte numa significação que ambos não possuíam até então. É esse debate arquitetônico, raro na sociedade contemporânea que pode criar palavra e espaço conquistadores, pois a partir do instituído no modo de produção capitalista, o discurso configura-se de acordo com a consciência absoluta de um sujeito ou de pequenos grupos de interesse, gestos, palavras, desenhos não participam mais do movimento elástico que propõe Merleau-Ponty no diálogo, criador de sentido para a arquitetura. Experiência de abertura às ideias, capaz de conferir às mesmas uma configuração, o trabalho participativo em arquitetura, situado na esfera sensível da experiência aponta para um discurso cujo poder de ultrapassamento dos signos instituídos não se encontra no nível da consciência absoluta. A partir da fala possível à todos os envolvidos no discurso, esse movimento conduz à uma nova situação de conhecimento. Entre os sujeitos falantes, ou seja, a fala compreendida como expressão “não há mais a alternância que faz da relação das consciências uma rivalidade”³⁵⁷.

Cabe aqui destacar que o fim das “consciências rivais” como sugere o filósofo, não se enquadra numa visão romântica ou idealizada, mas pressupõe a fala expressiva, diferentemente da fala já planejada, instituída, sem restos, autoritária, essa fala cria no trabalho participativo de Joan Villà, uma atmosfera de alegria e envolvimento entre as pessoas. Mesmo quando surgem problemas durante a execução da obra ou desacordos, a possibilidade da fala aberta cria o empenho por parte da população envolvida para sua solução, como assevera Merleau-Ponty,

[...]. É bom que alguns procurem criar obstáculo à intrusão desse poder espontâneo e a ele oponham seu rigor e sua má vontade. Mas seu silêncio acaba ainda em palavras [...]. Portanto, sempre aceitamos o movimento da expressão; não deixamos de ser-lhe tributários por tê-lo recusado³⁵⁸.

A significação surge do discurso iniciado, o desenho arquitetônico democrático possui a característica de não encerrar-se como conceito fechado, mas, anunciar-se como um sistema de interpretação aberto que confere legitimidade à esfera sensível, pré-predicativa da experiência. Segundo Merleau-Ponty, a fala fraterniza a totalidade privada com a totalidade social, desse modo, se realiza a concordância de duas totalidades rivais, “porque [...] nos arrebatamos, nos transforma no outro, e ele em nós, porque ela abole os limites do meu e do meu

³⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p. 234.

³⁵⁸ Ibidem, p. 237.

e do não meu [...]”³⁵⁹. A fundação de sentido na fala, precede o desenho arquitetônico como objeto, pois de acordo com o autor é próprio da fala “ não ser apenas expressão disto, mas oferecer-se desde o início como fragmento de um discurso universal [...]”³⁶⁰. Essa harmonia pré-estabelecida que inaugura a fala expressiva depende da condução do discurso, da postura do arquiteto ao expor o desenho à fala de outros. O desenho arquitetônico visível nesse campo excede seu significado de puro objeto, as palavras nesse meio ambíguo não circulam numa esfera autônoma, longe da experiência do sujeito, mas embaralham arquitetura e vida.

Nos alerta Agamben para o risco que assume a palavra, sua capacidade de revelar algo, ao se separar do que revela e de adquirir um estatuto autônomo, condição de exílio, pois seu poder de revelar torna-se esvaziado de sentido. Nesta condição desoladora, os “homens são separados daquilo que os une. Os jornalistas e os mediocratas são o novo clero dessa alienação da natureza linguística do homem”³⁶¹.

A forma-mercadoria arquitetônica impõe um silêncio fúnebre por parte dos sujeitos falantes, exclui a fala expressiva em prol da fala impositiva das forças de mercado, revela a imagem do produto arquitetônico separada de sua vocação como forma de subverter a ordem da realidade dada, de impor resistência à repetição do “mesmo” e de criar um sentido novo. A fala esvaziada de sentido encaixa-se na forma de enunciado claro de acordo com os interesses do mercado, principalmente, para a população de baixa renda, a qualidade da arquitetura é negligenciada.

São as relações intersubjetivas presentes no trabalho participativo de Joan Villà junto à população carente de arquitetura, sejam durante a exposição de desenhos e maquetes, sejam durante a execução da obra, que favorecem a busca de Villà por sentidos novos para a arquitetura. São essas mesmas relações, aqui, distantes de um sujeito absoluto, que facilitam a fala expressiva, isto é, a abertura de um campo fenomenal mais originário, a negação de um desenho plenamente determinado como linguagem sistematizada e portadora de uma tábua de correspondência entre significante e significado, para um sentido que se estabelece no curso dos acontecimentos.

Vimos como o desenho do arquiteto agrega técnica, estética, a construção, o trabalho, como constelações sensíveis da arquitetura, porém, a membrana delicada, invisível, que as sustenta são as relações intersubjetivas, conduzidas e traduzidas no interior do discurso arquitetônico. Movimento elástico da fala expressiva que esquia o arquiteto da operação

³⁵⁹ Ibidem, p. 236.

³⁶⁰ Ibidem, p. 236.

³⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. A comunidade que vem. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013, p. 74.

exclusivamente intelectual e faz admitir outros na sua singularidade, “gesto ambíguo, que produz o universal com o singular, e o sentido com nossa vida”³⁶². Ao assumir essa postura frente ao mundo, o arquiteto não tem diante de si “puros” indivíduos, “geleiras de seres insecáveis, nem essências sem lugar e sem data”, mas, experiências de pensamento, experiências de espaço e tempo não serial, a saber, “de proliferação, de imbricação, de promiscuidade – perpétua pregnancy, [...], geratividade e generalidade, essência bruta e existência bruta que são os ventres e os nós da mesma vibração ontológica.”³⁶³.

O sentir não reporta mais ao cogito tácito, mas a um corpo generalizado, assim como a fala se generaliza quando expressiva, pois, a fala de outrem, pode ecoar no sujeito, tocá-lo na sua individualidade, dessa forma, torna-se participável por todos. O falar e o ouvir não se diferenciam no exercício da fala operante, a saber, ambos apontam para a imbricação de um sujeito no outro, quer dizer, a comunicação requer uma retomada criativa naquele que escuta³⁶⁴, não há, portanto, nessa situação a figura do sujeito passivo; falar e ouvir comportam um movimento em que o sujeito possa “se deixar desfazer e refazer por um outro atual, muitos outros possíveis e presuntivamente por todos”³⁶⁵. A fala aqui, não é tradução de um pensamento, pois o pensamento se encarna na fala, a palavra assim, não é mais a “veste” do pensamento, adquire no presente vivo, um sentido.

Acreditamos que é na condução de um discurso aberto, com um desenho democrático onde o arquiteto estabelece contato com o mundo e com outrem, através de modulações e relevos singulares, porém, numa fala generalizada, uma produtividade da fala para criação de novos sentidos para a arquitetura; Entretanto, também a arquitetura configura a generalidade da existência humana na sua necessidade mais fundamental de abrigo, movimento sem síntese, mas, matriz constante de ideias.

A experiência de Villà com trabalhos participativos configura o deslocamento da arquitetura como ciência positiva, para o aprofundamento da experiência vivida, para a fenomenologia da fala, pois é preciso restituir o laço entre *ipseidade* e situação comum. É claro que esse discurso não deveria encerrar-se com a construção das moradias, deveria perpetuar-se nas questões relativas à cidade através da linguagem conquistadora de direitos básicos e condição social digna para todos os cidadãos. Entretanto, acreditamos que os

³⁶² MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p.237.

³⁶³ Idem. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 114.

³⁶⁴ Idem. Un inédit de Maurice Merleau-Ponty. Revue de Métaphysique et de Morale, Paris, número 4, 1962, p. 406.

³⁶⁵ Idem. La prose Du Monde, Paris: Tel Gallimard, 1995, p. 30

desenhos e maquetes de Villà expostos à população que mais necessita de arquitetura, acenam no interior de seu discurso a possibilidade de um primeiro exercício da cidadania.

Com a predominância da linguagem do dinheiro, da mercadoria, da propriedade privada, da desigualdade social, na sociedade capitalista globalizada, cabe ao arquiteto rebelde e a cada indivíduo, “criar uma estrutura em que haja lugar para o eu e para os outros, sem o predomínio de nenhum deles, numa imagem de fundamental igualdade”³⁶⁶. São essas relações intersubjetivas que se refletem na qualidade da arquitetura de Joan Villà e mobilizam sua pesquisa por uma técnica racionalizada e de baixo custo, um desenho não autoritário no canteiro, aberto à fala de todos os envolvidos, linguagem arquitetônica conquistadora de espaços dignos para quem o acesso à boa arquitetura não é permitido. Deslocar a proposta arquitetônica das leis de mercado supõe uma atividade política e social por parte de Joan Villa para subverter a ordem da realidade dada, experiência que confere fala a quem deve permanecer calado. Esse potencial da fala e as relações intersubjetivas implicadas nessa ação, não excluem o aspecto político da fala expressiva, desde o que se entenda por política não seja,

[...] um princípio do exercício do poder e a luta pelo poder. É antes de tudo a configuração de um espaço específico, a circunscrição de uma esfera particular de experiência, de objetos discutidos como comuns e que respondem a uma decisão comum, de sujeitos considerados capazes de designar esses objetos e argumentar sobre eles”³⁶⁷.

No interior desse cenário, podemos compreender o que Rancière caracteriza como partilha do sensível, isto é, a capacidade da linguagem se tornar comum. Segundo o autor, Aristóteles considera o homem político porque possui a linguagem capaz de colocar o justo e o injusto numa discussão comum, enquanto o animal utiliza-se unicamente do grito para expressar prazer ou sofrimento. Para Rancière, a questão consiste em saber quem possui linguagem e quem possui somente o grito, quando a possibilidade do diálogo é negada. Na República de Platão, os artesãos não tinham tempo de estar em “outro lugar” senão em seu trabalho, essas questões do “outro lugar” ou “da falta de tempo” excluem os indivíduos da participação na esfera pública. De acordo com o autor, só há política:

³⁶⁶ WHITE, James B. apud HARVEY, David. Espaços da esperança. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p.320.

³⁶⁷ RANCIÈRE, Jacques. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola Del Vallès): Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de La Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p.18.

[...] quando aqueles que ‘não têm’ tempo utilizam o tempo necessário para erigir-se em habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sua boca emite perfeitamente uma linguagem que fala de coisas comuns e não somente um grito que denota sofrimento³⁶⁸.

Dessa forma, o trabalho participativo em arquitetura aponta para uma divisão de espaços e tempos comuns, “do visível e do invisível, do ruído e da linguagem”³⁶⁹, movimento que Rancière denomina partilha do sensível. Tornar visível o invisível através das práticas que antecedem a materialização final da arquitetura, e principalmente, “escutar como seres dotados de palavra aqueles que não eram considerados nada mais que animais ruidosos” constituem-se ações políticas carentes na sociedade contemporânea, conferem poder à fala sincrônica, às relações intersubjetivas na criação de sentidos para a arquitetura.

Como vimos em Agamben, é a própria natureza do ser linguístico do homem que na sociedade do espetáculo aparece invertida, pois sua possibilidade de conquista de um bem comum é expropriada. É a comunicabilidade do homem que se encontra em crise na sociedade capitalista, pois não há somente a expropriação da atividade produtiva, mas a alienação mesma da linguagem, “daquele *logos* no qual um fragmento de Heráclito identifica o comum. A forma extrema dessa expropriação do Comum, é o espetáculo, isto é a política em que vivemos”³⁷⁰.

Na esteira de Rancière, é na partilha do tempo e espaço comum que a política se impõe, abrir esse campo de diálogo para a arquitetura, não autoritário, distante da criação do sujeito absoluto e do confronto de sujeitos rivais, torna-se de grande importância na sociedade mercantil, reificada. A questão é compreender como o sujeito se descentra, essa experiência que instala o sujeito longe de si, no outro, nas coisas, enfim, experiência sempre interrogada, justamente “para saber como nos abre ela para aquilo que não somos”³⁷¹.

O primeiro ato expressivo do arquiteto é o desenho que investigamos no capítulo II. A inventividade comporta a experiência que o sujeito se abre para outrem, reveladora de estruturas inaparentes do mundo, desse modo, o desenho como expressão, linguagem conquistadora da arquitetura, explicita essas estruturas, traz à luz possibilidades novas de habitar o mundo que subvertem a ordem da realidade dada. É na partilha com os envolvidos na futura materialização da arquitetura que concentra sua força expressiva, torna-se poroso.

³⁶⁸ Ibidem, p. 18-19.

³⁶⁹ Ibidem, p. 19.

³⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. A comunidade que vem. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013, p. 72.

³⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 156.

3.5 - O VAZIO POSITIVO

De acordo com as implantações (figs. 8, 9, 10, 11), do arquiteto Joan Villà, podemos verificar a experiência do vazio positivo, ou seja, antes da linguagem do desenho arquitetônico vir a significar, os traços do autor reenviam a um certo sentido originário, do qual as significações são extraídas. Linguagem primeira, que não se reduz a nomear ou copiar pensamentos, mas, que trabalha pelo avesso da linguagem, essa operação destitui, toda “a quinquilharia positivista dos ‘conceitos’, dos ‘juízos’, ‘das relações’”³⁷², rouba o equilíbrio da linguagem empírica da arquitetura, para tornar-se matriz de ideias. Podemos verificar na sequência dos desenhos de implantação do Condomínio de Sertãozinho, o lugar do nascimento da ideia na arquitetura de Joan Villà. Anterior à implantação das edificações, seu pensamento inicia-se com o vazio espacial: ruas, praças, locais de encontro, lazer e da fábrica dos painéis cerâmicos a serem confeccionados *in loco*.

Nas implantações do autor, podemos verificar a ênfase que Villà confere ao espaço vazio que durante as obras se transforma na fábrica dos elementos pré-moldados cerâmicos e depois da conclusão das construções, se estabelece como rua de pedestres, espaço para o lazer e encontro da comunidade. Na linguagem empírica da arquitetura, o desenho representa uma composição de signos pré-estabelecidos socialmente, no entanto, o traço que significa, conduz além dos signos, configura o sentido deles, assim como a palavra “que torna presente a ‘ausente de todos os buquês’ e liberta o sentido cativo na coisa, não passa de silêncio com relação ao uso empírico, uma vez que não vai até o nome comum”³⁷³.

Poderíamos aqui, estabelecer uma analogia entre palavra e silêncio, espaço construído e vazio e avançarmos para a ontologia madura de Merleau-Ponty, com o par visível e invisível. Nas palavras silêncio, vazio e invisível, existe positividade, não no sentido lógico, objetivo do termo, mas como campo fecundo, apontam para outra dimensionalidade³⁷⁴. Diz Merleau-Ponty: “quero plantar este vazio no Ser visível, mostrar que ele é o seu avesso - em particular, o avesso da linguagem”³⁷⁵.

³⁷² Ibidem, p. 215.

³⁷³ Idem. A linguagem indireta e as vozes do silêncio em O olho e o espírito. São Paulo: Cosac- Naify, p.71.

³⁷⁴ “Não oponho qualidade a quantidade, nem percepção a ideia – Busco no mundo percebido núcleos de sentido que são in-visíveis não no sentido da negação absoluta (ou da positividade absoluta do ‘mundo inteligível’), mas no sentido de outra dimensionalidade, como a profundidade se torna vazio atrás da altura e da largura, como o tempo se esvazia atrás do espaço [...]. Mas isso mesmo está encerrado no Ser como dimensionalidade universal”. MERLEAU-PONTY, Maurice., Op. Cit. p. 216.

³⁷⁵ Ibidem, 215.

Fig. 1

Fig. 08 – Implantação Condomínio de Sertãozinho, SP. - 1996 – Uma rua reservada aos pedestres foi a estratégia para aceder ao interior do quarteirão, dividindo-o ao meio. (Fonte: Revista RUA, 1996).

Fig. 2

Fig. 09 – Implantação Condomínio de Sertãozinho, SP.- 1996. Lateralmente à rua de pedestres, dos dois lados, localizam-se duas pequenas praças quadradas que para além das diferenças de uso e do tratamento dos pavimentos, constituem um espaço contínuo e unitário. (Fonte: revista RUA, 1996).

Fig. 3

Fig.10 - Implantação Condomínio de Sertãozinho, SP.- 1996. Encabeçando as praças, dois pequenos edifícios abrigam as atividades comunitárias. (Fonte: Revista RUA, 1996).

Fig. 11 – Conjunto Residencial Socorro São Paulo – 1988. (Fonte: acervo autor).

A linguagem criadora é sempre alusiva, opaca, a palavra não é correspondência direta entre palavra e sentido, não se limita a enunciar as coisas mesmas, pois:

[...] se lhe acontece significar diretamente, um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de um poder secundário, derivado de sua vida interior. Portanto, como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso. Lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido³⁷⁶.

De acordo com Merleau-Ponty, o ato de pintar comporta a pequena mancha em carvão ou colorida realizada num ponto sobre uma tela ou um papel, tanto quanto o efeito da mancha no conjunto da pintura tornada uma dimensão, como vimos anteriormente com a cor amarela, a pequena mancha pode alterar um retrato ou uma paisagem, linguagem e ao mesmo tempo, órgão de ação e sensibilidade. Entretanto, quem observa o pintor³⁷⁷ de perto “com o rosto colado no seu pincel, só veria o avesso do seu trabalho. O avesso é esse fino traço negro, o direito é a grande mancha de sol que ele circunscreve”³⁷⁸.

No interior desse cenário, torna-se necessário compreender a fala sobre o fundo silencioso que a precede, sem o qual não poderia ser proferida, no entanto, na fala transparente as lacunas e o silêncio são obliterados. É no silêncio fecundo que o pintor, tateia em torno de uma intenção de significar, local de hesitação, de exercício produtivo, pois “precisamos ser sensíveis aos fios de silêncio com que é tramado o tecido da fala”³⁷⁹. Desse modo, quanto às possíveis escolhas por parte dos sujeitos envolvidos coma a arquitetura, “precisamos evocar todas aquelas que teriam podido vir em seu lugar e que foram omitidas, sentir como elas teriam tocado e abalado de outro modo a cadeia da linguagem, a que ponto esta era realmente a única possível”³⁸⁰.

³⁷⁶ Idem, A linguagem indireta e as vozes do silêncio in, O olho e o espírito. São Paulo: Cosac- Naify, 2004, p. 73-74.

³⁷⁷ Segundo Merleau-Ponty a experiência reveladora do avesso e do direito da pintura foi realizada com a filmagem em câmera lenta de Matisse no trabalho, o pintor teria se emocionado ao ver o filme. “Era possível ver o mesmo pincel que, a olho nu, saltava de uma ação a outra, meditava, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, começava dez ações possíveis, executava diante da tela como que uma dança propiciatória, roçava-a várias vezes até quase tocá-la, para finalmente se abater como um raio no único traçado necessário”. Porém, para o autor, há algo de artificial nesta narrativa, ele não é um demiurgo “a mão de Matisse não passou milagrosamente do mundo físico [...], ao mundo da percepção e do gesto [...]. No entanto, é verdade que a mão hesitou, que ela meditou, é verdade portanto que houve uma escolha, que o traço escolhido o foi de maneira a satisfazer a dez condições esparsas no quadro, informulas, informúláveis para qualquer outro que não Matisse, já que eram definidas e impostas pela intenção de fazer exatamente esse quadro que ainda não existia”. É assim também a linguagem ao fazer-se expressiva, ela “tateia em torno de uma intenção de significar [...]”. Idem, A prosa do mundo. São Paulo: Cosac-Naify, 2012, p. 89,90.

³⁷⁸ Ibidem, p.87.

³⁷⁹ Ibidem, p.90.

³⁸⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. Loc. cit.

A experiência do vazio, no gesto do desenho do arquiteto Joan Villà, como eixo organizador e referencial de sua arquitetura, linguagem em sua operação singular, não é uma soma de signos inertes, é o fundo original de sua arquitetura, como o silêncio é para a palavra. Como os signos acentuam uma atividade de diferenciação, a linguagem exprime tanto “pelo que está entre as palavras quanto pelas próprias palavras”³⁸¹. No todo da língua, local que toda a expressão é extraída, o silêncio caracteriza também uma fala, significa tanto quanto a fala proferida, pois a palavra significa tanto pelo dizível como pelo indizível, pelo que fala quanto cala.

Segundo Câmara³⁸², a expressão antecede a palavra, comporta o gesto do artista, situa-se entre o silêncio primordial e a palavra, como o primeiro traço do desenho do arquiteto, situa-se entre o vazio originário e os códigos arquitetônicos, porém, como vimos no capítulo II, o desenho não provém do nada, o vazio originário para o arquiteto, é depositário de suas experiências e de experiências mais velhas que sua existência finita, é imagem de um todo coeso.

O campo fenomenal originário revela o arranjo interno da língua, os signos se perfilam uns sobre os outros e dessa articulação interna da linguagem que compõe seus próprios recursos, brota o sentido. No caso da linguagem da arquitetura, esta pesquisa procura chamar atenção para a linguagem primeira da arquitetura, camada sensível da linguagem responsável pela gênese do sentido arquitetônico. A “fala” nos desenhos do arquiteto Joan Villà, conta com o vazio como fundo originário de todas as significações possíveis para sua arquitetura. Aqui, não desejamos negar os signos utilitários da arquitetura, mas apenas apresentar a linguagem primeira como base de sustentação para a linguagem segunda, responsável por criar os conceitos e determinações no âmbito objetivo da arquitetura. Vimos, que na contemporaneidade, muito da produção arquitetônica exclui essa camada primeira, experiência da fala da arquitetura como gesto diacrônico e sincrônico no ato do desenho expressivo, que reúne famílias sensíveis num sistema de articulação no todo da linguagem. A forma-mercadoria arquitetônica exclui essa camada sensível da linguagem e aponta para uma ideia de um todo pouco articulado, fechado em si mesmo, caracterizado pelas forças de dominação do capital onde os sentidos são extraídos já esvaziados, enfraquecidos. Os sistemas (famílias) da linguagem arquitetônica extraídas desse todo reduzido não se realizam de forma complexa devido à pobreza e exclusão de núcleos de sentido para a arquitetura, pois

³⁸¹ Idem, *Signes*. Paris: NRF Gallimard, 1985, p. 56.

³⁸² CÂMARA, José da Bettencourt. *Expressão e contemporaneidade: a arte moderna segundo Merleau-Ponty*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005, p. 129.

a relação significante/significado estabelece-se de forma plenamente adequada, positiva, literal.

De acordo com as figs. 12 e 13, verificamos a complexidade das famílias sensíveis da arquitetura, presente nos croquis do Joan Villà. Nos desenhos para o concurso Elemental (2003), observamos um conjunto que reúne ao mesmo tempo, trabalho, técnica, construção, estética, o valor da sociabilidade, do respeito, condicionantes do projeto como a topografia, geografia, o caráter sensível da circulação de pedestres frente à circulação de automóveis e a ideia do espaço semi-público e semi-privado que desenvolveremos mais à diante. O vazio se transforma na fábrica dos painéis de CCP onde os painéis são montados, local onde se estabelecem relações de troca entre os trabalhadores. Portanto, já está previsto no desenho, o uso futuro do espaço conforme a fig. 13, aberto à apropriação das pessoas, ao encontro, à circulação de pedestres. A força expressiva do desenho se revela na articulação dos signos próprios da arquitetura, a coexistência dos signos num sistema e com outros sistemas, sejam intrínsecos à linguagem arquitetônica ou extrínsecos, como as relações da arquitetura com a economia, a história, a política, a arte e a sociedade.

Nos desenhos das implantações do arquiteto Joan Villà, podemos observar o vazio, ponto de partida para sua proposição arquitetônica, ideia de um vazio que antecede o projeto do objeto arquitetônico, local onde o autor interroga o mundo não na figura de demiurgo, mas, na sua humanidade que também hesita, medita, estabelece equivalências com a generalidade de um mundo mais vasto, que antecede à ideia do espaço construído. Entretanto, a criação do vazio, não parte do arquiteto, mas de sua promiscuidade com o mundo, como se o vazio também reclamasse um sentido, similar a relação entre o artista e o visível, na qual os papéis se invertem,

[...] por isso tantos pintores disseram que as coisas os olham e disse André Marchand na esteira de Klee: 'Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali, escutando [...] Penso que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo [...] Espero estar interiormente submerso, sepultado, Pinto talvez para surgir³⁸³.

³⁸³ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac-Naify, 2004, p. 22.

Fig. 12 – Concurso Elemental – 2003 – fábrica de painéis – (Fonte: acervo do autor).

Fig. 13- Concurso Elemental – 2003 – rua de pedestres – (Fonte: acervo do autor).

A expressão gráfica da forma do vazio é o que reclama também o mundo, os futuros usuários da arquitetura, o terreno, a topografia, a vegetação. Linguagem em estado nascente, o desenho do vazio imprime a noção do “presuntivo” na fala da arquitetura, pois está para além da relação significado/significante estanque do signo, linguagem que não se limita à demarcar lugares ou comportamentos, mas possibilita a abertura aos usuários da arquitetura à experiências novas, criada no acordo das regras estabelecidas entre os sujeitos envolvidos, possibilidade da criação do novo que rompe as fronteiras da linha prosaica do desenho, esforço em direção à linha expressiva.

De acordo com Hertzberger, a forma pode realizar-se convidativa, contrariamente a forma dirigida a um fim determinado, que funciona como aparato, ou seja, um instrumento no qual forma e programa se solicitam respectivamente. “Um aparato funcionando adequadamente faz o trabalho para o qual está programado, o que é esperado dele [...]”³⁸⁴; porém, a forma convidativa, como podemos observar no desenho do vazio da arquitetura de Joan Villà, possibilita um incentivo aos usuários à completá-lo no acordo das regras entre as pessoas envolvidas, desse modo, sentidos concedidos à existência individual se fundam na sociabilidade. O desenho do vazio sugere usos, ao invés de explicitá-los, a sociabilidade é enriquecida. Segundo o autor, a produção do arquiteto, “não deve ser apenas confortável mas também estimulante – e é esta adequação fundamental e ativa que [...] gostaria de designar como ‘forma convidativa’: a forma que possui mais afinidade com as pessoas”³⁸⁵.

Vilà³⁸⁶ cita Oriol Bohigas ao descrever a ideia do vazio “a arquitetura ratifica aquilo que o espaço público previamente estabeleceu”, como linguagem primordial da arquitetura, o espaço público anuncia a trama sensível da arquitetura, revela fissuras por onde a contingência e a ambiguidade podem penetrar.

Na atividade acadêmica de Villà, na Universidade Mackenzie e na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, o arquiteto subverte a metodologia tradicional de ensino na qual, o projeto do objeto arquitetônico merece destaque frente sua inserção na cidade, na paisagem, exercício muitas vezes imaginativo, simplesmente formal descolado da técnica, da construção e das necessidades reais dos futuros usuários da arquitetura, Segundo Villà:

[...] a questão importante é se preocupar com o projeto do vazio. O aluno pensa: ‘Se estão me pedindo um programa e um objeto construído, como vou projetar o

³⁸⁴ HERTZBERGER, Herman. Lições de arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 170.

³⁸⁵ Ibidem, p. 174.

³⁸⁶ Disponível em: <<http://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevistas/joan-villa-o-ensino->> Acesso em: 21-06-2010.

vazio?’. Aí vem a demonstração. Hoje, nas aulas, é possível através de um data show e um computador entrar no Google Earth e observar, por exemplo, a Cidade Proibida, em Pequim. [...]. A arquitetura que surge a partir de uma preocupação desse tipo deixa de ser clássica, entendendo por clássica o objeto relativamente isolado e distante da cidade, ainda que dentro dela. Quando se pensa no vazio há a possibilidade de discutir questões clássicas por outro viés. O que é o construído e o que é o não-construído? A relação não-construído/construído coincide com a relação público/privado? O vazio pode ser um espaço natural? Os alunos entendem isso e passam a ter uma relação com o projeto que não se pauta somente pela singularidade do edifício³⁸⁷.

Diante desta perspectiva, voltamos ao prefácio de *Eupalinos ou o arquiteto*, no qual o Joaquim Guedes nos lembra: projetar o quê? Como? Para quê? Para quem? Por quê? Segundo o arquiteto, estas são as perguntas fundamentais para a criação e elaboração do projeto arquitetônico.

Compreender o espaço a partir do vazio positivo coloca a nu, a antinomia entre o universal e o individual para a arquitetura. Em termos universais, o vazio espacial remete à imagem de um todo, cujo sentido define-se como a condição de pertencimento dos homens no interior de uma relação espacial mais ampla que englobaria todos os vazios possíveis e o próprio projeto do objeto arquitetônico como vazio ocupado ou apropriado. O vazio positivo dos desenhos de Villà apresenta a forma que o arquiteto interroga o mundo e ao mesmo tempo é interpelado por ele, jogo de experiência espacial, traduzida em linguagem. De acordo com Agambem, são os paradoxos que definem o sítio do ser linguístico, pois “o ser linguístico (ser-dito) é um conjunto (a árvore) que é, ao mesmo tempo uma singularidade (*a* árvore, *uma* árvore, *esta* árvore)”³⁸⁸. Para o autor, o termo “exemplo” escapa da antinomia entre o universal e o particular, a saber,

[...] o que caracteriza o exemplo, é que ele vale para todos os casos do mesmo gênero e ao mesmo tempo está incluído entre eles. [...]. Por um lado, todo exemplo é tratado, de fato, como um caso particular real; por outro, fica entendido que ele não pode valer na sua particularidade. [...] Já que o lugar próprio de exemplo é sempre ao lado de si mesmo, no espaço vazio em que se desdobra a sua vida inqualificável e inesquecível³⁸⁹.

³⁸⁷ DUALIBI1, Jackson. Arquiteto Joan Villà – A construção de pré-fabricados cerâmicos. Disponível em: <<http://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevistas/joan-villa-o-ensino->> Acesso em: 21-06-2010.

³⁸⁸ AGAMBEN, Giorgio. A comunidade que vem. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.17.

³⁸⁹ Ibidem, p.18.

Segundo o autor, a palavra “exemplo” possui pregnância, caracteriza um ser puramente linguístico, ambíguo, assim, o exemplar se define pelo ser-dito da linguagem, ou seja, não o ser vazio, mas o ser-dito vazio, que explicita a categoria do exemplo. Merleau-Ponty, ao longo de sua filosofia busca uma dialética que não separa os pares opostos como: consciência/corpo, sujeito/objeto, universalidade/particularidade mas, os inclui numa reflexão mais ampla, entrelaçados. Não é excesso do que se quer dizer sobre o já dito que inaugura a criação? O ser dito do vazio representa a linguagem original da arquitetura?

3.5 - A DIALÉTICA ENTRE ESPAÇO PÚBLICO X PRIVADO

Primeiramente, vamos expor algumas diretrizes para o desenho urbano dos conjuntos residenciais que caracterizam a atuação do escritório Villà e Chile³⁹⁰:

1. Reduzir o sistema viário de veículos para obter melhor aproveitamento ocupação da áreas a urbanizar, com a consequente economia na pavimentação e nas redes de infraestrutura.
2. Desenvolver sistemas de vias diferenciadas para os veículos, pedestres e bicicletas, constituindo uma malha de circulação que se conecta e integra nas áreas de estacionamento.
3. Promover a partir destas áreas, percursos a pé de no máximo 40 m até as residências,
4. Possibilitar nestas condições o atendimento às necessidades do dia a dia e ao mesmo tempo permitir a coleta do lixo, os trabalhos de manutenção dos serviços públicos, e o atendimento de emergências (ambulância e bombeiros).
5. Conquistar uma melhor qualidade e função das áreas e equipamentos de condomínio e lazer.

De acordo com a exposição acima, podemos verificar a ênfase conferida à circulação de pedestres e aos espaços de lazer e encontro, pelos arquitetos Villà e Sílvia Chile para seus projetos. Os desenhos de Villà (figs. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21), apontam para uma transição suavizada entre o espaço privado das casas, as ruas dos condomínios, a área de lazer e a cidade que conformam espaços privados, semi-privados, público e semi-públicos. Essa transição entre os diferentes espaços, configura uma vocação democrática nos desenhos arquitetônicos de Villà. Podemos verificar que a polarização entre o espaço público e o espaço privado é atenuada.

³⁹⁰ Dados fornecidos pelo escritório Villà e Chile, março, 2013.

Fig. 14 - Quadra Condomínio Passos/MG. Rua de pedestre, soleira, varanda. (Fonte: acervo do autor).

Fig. 15 - Quadra Condomínio de Passos/MG. Rua de pedestres, soleira, varanda. (Fonte: acervo do autor).

Segundo Hertzberger, a oposição entre o espaço público e o espaço privado traduz-se também na ideia de coletividade e individualidade, porém, na sociedade contemporânea, “experimentamos uma polarização entre individualidade exagerada, de um lado, e a coletividade exagerada de outro”. Segundo o autor, a atuação profissional do arquiteto não deve situar-se nestes dois extremos, mas sim, na inter-relação entre pessoas e grupos com compromisso mútuo, ou seja, “uma questão de coletividade e indivíduo, um em face do outro”³⁹¹. Para o autor, tanto o individualismo quanto o coletivismo não alcançam compreender o sentido de uma humanidade maior, condição de um desamparo cósmico e social.

O diálogo entre interior e exterior nos desenhos de Villà, entre as residências e o espaço público, possui algumas nuances com as quais pretendemos desenvolver nossa reflexão. Na contemporaneidade esse diálogo, comumente, torna-se hostil. Os grandes muros e barreiras nas construções, principalmente nas grandes cidades, estabelecem uma divisão rígida entre o espaço público e o privado e promovem maior segregação social.

Fig.16 – Vista da praça, da rua de pedestres, da soleira do salão comunitário, localizadas no interior do quarteirão. Condomínio Residencial de Sertãozinho/SP, 1996. (Fonte: acervo do autor).

³⁹¹ HERTZBERGER, Herman, op. cit., p. 12.

Fig. 17 – Quadra Condomínio Residencial de Cotia. Vista da rua de pedestres, do espaço de lazer, da varanda, da soleira. Cotia/SP. 2000/2002. (Fonte: acervo autor).

Podemos recorrer à imagem da porta para configurar essa gradação entre diferentes espaços. A porta representa o limiar entre o dentro e o fora, segundo Bachelard, a imagem poética da porta possibilita duas qualidades distintas de devaneios, às “vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, isto é, escancarada.”³⁹². Situa-se na metáfora da porta, a dialética entre interior e exterior. Segundo o autor, o simples objeto que é a porta, pode vir a constituir-se narrativa de uma vida, pois as portas fechadas, abertas e por abrir, seja de modo voluntário ou involuntário, representam temores, proibições, hesitações, desejos, hospitalidade, hostilidade, segurança, projeto futuro, etc... A reciprocidade entre exterior e interior, espaço público e espaço privado reflete a sociedade, a cultura, a história, os costumes e hábitos de um povo.

No caso do espaço metropolitano da cidade de São Paulo, o crescente isolamento dos espaços interiorizados e semi-públicos de uso restrito de um grupo, a construção de uma arquitetura defensiva, criam barreiras abruptas entre os domínios público e privado. Para Contardi, a porta é o limite entre o mundo natural e artificial, capaz de produzir espaço, forma

³⁹² BACHELARD, Gastón. A poética do espaço. São Paulo, Martins Fontes, 2008, p. 225.

e temporalidades diferentes, pois, o homem configura a forma: do lado de cá, o espaço construído, do lado de lá “a extensão do continuum”. Contardi cita Simmel:

[...] a porta representa de maneira decisiva como o separar e o ligar são apenas dois aspectos de um mesmo e único ato. O homem que primeiro erigiu uma porta ampliou, como o primeiro que construiu uma estrada, o poder especificamente humano ante a natureza, recortando da continuidade e infinitude do espaço uma parte e *con-formando-a* numa determinada unidade segundo um sentido³⁹³.

Situa-se nos limites que a porta estabelece com o espaço interior e exterior nossa interpretação dos desenhos do arquiteto Joan Villà, em sua ação de abrir e fechar, possibilidade de criação de sentidos para a arquitetura.

Agamben evoca a figura da palavra “qualquer” para designar um tipo de singularidade que não possui identidade, pois não é vinculada a nenhum conceito, mas por outro lado, não é totalmente indeterminada; ela é determinada com relação a uma ideia, ou seja, com uma variedade de possibilidades. Embora, seu pertencimento a um todo não possa ser representado por uma condição real, essa condição aponta para uma relação com uma totalidade vazia e indeterminada. Diante deste quadro, o autor recorre à Kant ao afirmar que a singularidade confina com todo o possível, “não através da participação em um conceito determinado ou de uma certa propriedade atual (o ser vermelho, italiano, comunista) mas *unicamente através desse confinar*”³⁹⁴. Para Kant, esse confinar, não estabelece um limite que não conhece a exterioridade, mas um limiar, ou seja, “um ponto de contato com um espaço externo que deve permanecer vazio”³⁹⁵.

A ideia do “qualquer” somente acrescenta à singularidade o vazio, apenas um limiar, dessa forma, é indeterminável segundo um conceito, mas, apresenta-se como uma singularidade que conta com um espaço vazio, caracteriza-se como exterioridade pura. De acordo com o autor, “qualquer” é acontecimento de um fora, mas, torna-se importante destacar que a noção de “fora”, originalmente em muitas línguas europeias “significa à porta” (*fores* é em latim, a porta da casa, *thyrathen*, em grego, quer dizer literalmente ‘na soleira’, ‘no limiar’). O “fora”, não é um outro espaço, que jaz para além de um espaço determinado,

³⁹³ SIMMEL, G., 1909 apud. CONTARDI Bruno. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.1.

³⁹⁴ AGAMBEN, Giorgio. A comunidade que vem. Belo Horizonte: Autentica Editora, p. 63.

³⁹⁵ AGAMBEN, Giorgio, loc. cit.

mas é passagem, a exterioridade que lhe dá acesso”³⁹⁶. Assim, o limiar representa a experiência do limite, “o ser-*dentro* de um *fora*. Essa *ek-stasis* é o dom que a singularidade recolhe com as mãos vazias da humanidade”³⁹⁷. Nos desenhos do arquiteto Joan Villà (figs. 14, et seq.), podemos verificar como a transição entre interior (espaço privado) e exterior (espaço semi-público e público) configura-se tênue, seja por Villà conferir valor a aspectos do projeto arquitetônico como a rua, soleira, a varanda seja por irradiar a construção arquitetônica a partir do espaço vazio. A experiência do “limiar” entre interior e exterior, através da linguagem operada nos desenhos, aponta para o “ser dentro de um fora”, ou seja, sítio onde a particularidade se expõe à coletividade de modo fluído, sem as barreiras rígidas comumente observadas na arquitetura contemporânea. A porta serve aqui nesta pesquisa, como convite à sociabilidade, como nos lembra Merleau-Ponty, “que talvez o si e o não-si sejam como o avesso e o direito, e a nossa experiência é talvez esta reviravolta que nos instala bem longe de nós, no outro, nas coisas”³⁹⁸.

Segundo Hertzberger, existe um sentimento crescente em relação ao mundo além de nossa porta, de hostilidade, agressividade, local que o ser humano não se sente em casa.

Reconquistar a rua, no âmbito da organização espacial é tarefa que se impõe ao arquiteto, onde as relações sociais podem ser estimuladas pela criação de ruas de convivência, projetadas de um modo que se priorize a circulação de pedestres, local onde as crianças também possam brincar. De acordo com o autor,

[...] unidades de habitação funcionam melhor quando as ruas em que estão localizadas funcionam bem como espaços de convivência, o que por sua vez depende particularmente de verificar o quanto são receptivas, [...], em que medida a atmosfera dentro das casas pode se integrar à atmosfera comunitária da rua lá fora³⁹⁹.

Portanto, como visualizamos nos desenhos de Villà (figs., 14, 15, 16, 18), existe um limiar estabelecido como passagem, transição e conexão entre as unidades habitacionais e a rua, na figura da soleira. Para Hertzberger, a soleira, na entrada de uma casa representa “o encontro e a reconciliação entre a rua, de um lado, e o domínio privado, de outro”⁴⁰⁰. A figura da soleira ameniza a transição entre os espaços de uso privado e coletivo, local onde a ação de

³⁹⁶ Ibidem, p. 64.

³⁹⁷ AGAMBEN, Giorgio, loc. cit.

³⁹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva 1971, p. 157.

³⁹⁹ HERTZBERGER, Herman, op. cit., p. 54.

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 32.

abrir ou fechar a porta encontra um intervalo, uma pausa, experiência de um “ser dentro de um fora”, presente tanto nas quadras do Condomínio de Passos, Sertãozinho e no conjunto residencial de Cotia. Outro elemento arquitetônico que merece destaque nos desenhos de Villà é a varanda, situada também no limiar entre o espaço privado, semi-público e público, constitui-se um espaço semi-privado, pois diferentemente da soleira, cujo acesso se dá do espaço exterior para o espaço interior da casa, numa intersecção entre esses espaços, ponto de intervalo, onde sujeito e outrem se mesclam, a varanda apresenta-se como uma projeção do interior da casa para o exterior a partir do ponto de vista do sujeito (figs. 15, 18,19).

Fig. 18 – Quadra Condomínio Residencial de Cotia. Vista da rua de pedestres, varanda, soleira. Cotia/SP. 2000/2002. (Fonte: acervo autor).

Fig. 19 – Cooperativa dos jornalistas. Cotia/SP. 1989. Vista varanda e soleiras. (Fonte: acervo do autor).

Podemos também recorrer à ideia do Neutro para Roland Barthes, “tempo do *ainda não*, momento em que, na indiferenciação original, começam a desenhar-se tom sobre tom, as primeiras diferenças: madrugada”. O autor descreve a imagem de um camafeu cinzento, com o exemplo do quadro de Jerônimo Bosch *O jardim das delícias*⁴⁰¹ para caracterizar a sutileza da imagem do Neutro: “painéis fechados do tríptico (reverso): camafeu cinzento”; objeto responsável por mostrar o terceiro dia da criação, a primeira chuva, primeiras árvores e arbustos, também a “cor de incolor”. Dessa forma, a figura do camafeu cinzento, induz ao paradigma: “oposição das cores puras contrastadas”, no entanto, “o camafeu (o Neutro) substitui a noção de oposição pela da ligeira diferença, [...] de nuance: a nuance torna-se um princípio de organização total [...]”⁴⁰² O Neutro então, caracteriza-se pela furta-cor, como madrepérola que transfigura seu tom matizado conforme a luz e a inclinação do olhar do sujeito.

⁴⁰¹ O jardim das delícias, quadro de Jerônimo Bosch de 1503, se encontra atualmente no museu do Prado.

⁴⁰² BARTHES, Roland. O neutro. São Paulo: Martins Fontes, 2003, passim.

É neste potencial nuançado do espaço que se estabelece a transição entre o espaço privado, semi-privado, semi-público e público nos desenhos do arquiteto Joan Villà. O conceito semi-público caracteriza nesta pesquisa, os espaços partilhados pelos moradores dos conjuntos habitacionais e o espaço público de uso aberto à vizinhança.

Na implantação do Condomínio Residencial de Cotia (fig.20), o estacionamento de veículos situa-se no espaço exterior à demarcação do espaço privado do Condomínio, situação que enfatiza a circulação de pedestres, a reconquista da rua como local de encontro e lazer. Portanto, o estacionamento também se abre às crianças e adolescentes da Rua Grécia que utilizam este espaço para brincar. Numa das quadras do Condomínio de Passos/Minas Gerais (fig. 21), também podemos visualizar a demarcação do espaço privado das moradias com a proposição de um muro baixo, recuado poucos centímetros da calçada onde se criam bancos de uso público, sítio de descanso, encontro ou simplesmente observação da paisagem. A rua de circulação de pedestres está diretamente relacionada com a ideia do vazio, eixo organizador do projeto arquitetônico de Villà, conforme já descrevemos.

Fig.20 – Implantação Condomínio Residencial de Cotia, 2000/2002. Vista estacionamento de veículos na área externa do Condomínio. (Fonte: acervo do autor).

Fig. 21 – Quadra do Condomínio de Passos/MG. 1998. Vista do recuo do muro para a criação de bancos de uso público. (Fonte: acervo do autor).

Nos desenhos de implantação do Condomínio de Sertãozinho (figs. 8, 9, 10) percebe-se a intenção de Villà em reunir desenho urbano com a arquitetura, propor a questão habitacional de forma integrada com trabalho e o lazer, com os desenhos de dois edifícios, um destinado ao lazer da comunidade e o outro, para a criação de oficinas de trabalho (fig.10) que se abrem para duas praças, ao mesmo tempo, as praças se integram com a rua de pedestres. Com esta proposta de uso democrático dos espaços, cria-se a possibilidade da geração de renda para os moradores do Condomínio também aberta à população vizinha.

A reciprocidade da forma observada nos desenhos de Villà estabelece abertura à experiência dos moradores, os conceitos de particularidade e coletividade dissolvem-se mutuamente quando transformados em matriz de ideias, não mais conceito, mas camada sensível da experiência. Segundo Merleau-Ponty, a “filosofia ergue-se como o homem natural no ponto em que se passa de si para o mundo e para o outro, no cruzamento das avenidas”⁴⁰³. A organização espacial se dispõe de modo fluído, ou seja, sem a criação de barreiras defensivas entre os domínios privado, semi-privado, semi-público e público, também aqui, diferentes signos pertencentes a diferentes domínios se inter-relacionam, não se encontram

⁴⁰³ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 157.

encapsulados no espaço privado, mas criam sentidos para a arquitetura com a articulação que estabelecem entre os diferentes espaços.

Na arquitetura contemporânea, tem se conferido cada vez mais ênfase ao espaço privado, isolado, caracterizado como obra fechada, negação através de sua forma de qualquer interação entre signos dos diferentes domínios (privado, semi-privado, público e semi-público) que conferem à arquitetura uma forma complexa. Aqui, a palavra “qualquer” adquire estatuto de cidadania, como vimos em Agamben, não se liga a nenhum conceito determinado, entretanto, não é totalmente indeterminada, é determinada com relação a uma ideia, ou seja, ao se abrir para uma variedade de possibilidades.

Diante desse quadro, nos chama atenção Lefort⁴⁰⁴ no posfácio de *O visível e o invisível* da tarefa de Merleau-Ponty desde o começo de sua filosofia, em descrever uma experiência cujo sentido provenha dela mesma, movimento revelador de nossa adesão às coisas, aos outros e às ambiguidades. A palavra “qualquer”, então, experiência de um “fora”, passagem para o exterior, limiar, escapa da ordem do conceito, do enunciado ao abrir para o sujeito um campo de possibilidades no seu comércio com o mundo. Desvendar o intercambio entre a massa silenciosa do discurso à palavra proferida, abertura sempre a refazer entre os signos, aponta para o nascimento do sentido, movimento continuado que também impede o sujeito de parar nos limites do sentido imediatamente dado. Assim, a linguagem espacial dos desenhos de Villà, tece na sua forma a experiência do *ser dentro* de um fora, ou seja, essa potencia do vazio, do limiar, que impede a relação estanque entre significante-significado e escapa da positividade dos códigos arquitetônicos.

A ideia que nos abre a palavra “qualquer” configura-se como dimensão,

[...] que não poderá mais vir a ser fechada [...]. A ideia é este nível, esta dimensão, não é portanto um invisível de fato, como objeto escondido atrás de outro, não é um invisível absoluto, que nada teria a ver com o visível, mas o invisível *deste mundo*, aquele que o habita, o sustenta e torna visível sua possibilidade interior e própria, o Ser deste ente⁴⁰⁵.

Na passagem gradativa do espaço vazio para o espaço construído nos desenhos de Villà, podemos sentir a ideia tomada como dimensão, sua capacidade de abrir um campo de relacionamento social onde as ambiguidades, idiossincrasias e diferenças possam conviver.

⁴⁰⁴ LEFORT, C. in Merleau-Ponty, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 259.

⁴⁰⁵ Ibidem, p.146.

Por um lado, os desenhos se constituem signos de visibilidade, mas por outro, tais signos são sustentados por uma invisibilidade positiva cuja tarefa do arquiteto constitui em trazer aos futuros moradores características intrínsecas da linguagem arquitetônica, *o dentro da linguagem*, sua possibilidade de ser questionada democraticamente e favorecer um arranjo de signos que subvertam a ordem da realidade dada e favoreçam a invenção do “novo”. Essa estrutura inaparente da linguagem arquitetônica escapa dos traços gráficos e da fenomenologia que se caracteriza por uma descrição dos fenômenos visíveis do mundo, ou seja, “o que aparece”. Podemos perceber a condução da ontologia de Merleau-Ponty ao incluir na sua reflexão filosófica as estruturas inaparentes do mundo, cuja tarefa do artista é torná-las visíveis e participáveis para outros sujeitos, pois o sentido comporta um movimento ininterrupto que vai além do traço do desenho, da palavra e do espaço construído.

Cabe ao arquiteto encontrar o ponto de equilíbrio entre o espaço privado e o espaço público. Segundo Hertzberger, a arquitetura defensiva da atualidade revela a fragilidade das relações sociais, o sentimento de pertencimento do indivíduo à propósitos comuns parece desvanecer. Desse modo,

[...] a afinidade entre os moradores parece diminuir à medida que aumenta a independência proporcionada pela propriedade. [...] Na verdade quanto mais isoladas as pessoas se tornarem em seu ambiente diário, mais fácil será controlá-las com decisões autoritárias⁴⁰⁶.

Diante desta perspectiva, a imagem da porta associa-se à palavra “qualquer”, não determina um conceito, mas a formação de ideias que comportam um espaço além da célula privada da casa, ou seja, o sentimento de inclusão ou exclusão do indivíduo na sociedade, seu pertencimento a um mundo mais vasto que si próprio, dessa forma, a porta pode tornar-se receptiva ou hostil às relações sociais. O arquiteto tem grande importância para a ordenação de espaços convidativos à convivência social ao evitar uma separação rígida entre os domínios público e privado, ao criar espaços de interstício, criar espaços para que possa existir acordo de regras entre as pessoas. Assim,

[...] quando entramos pouco a pouco num lugar, a porta da frente perde sua significação como algo singular e abrupto; ela é ampliada, [...], para formar uma

⁴⁰⁶ HERTZBERGER, Herman., op. cit., p. 52-54.

sequencia passo-a-passo de áreas que ainda não são explicitamente o interior, mas ao mesmo tempo já são menos explicitamente públicas⁴⁰⁷.

A porta também interpela o indivíduo como a natureza interpela o pintor, o nascimento do sentido para a arquitetura está no ato de abrir a porta, pois o sentido “não está na frase como manteiga na fatia de pão, qual segunda camada de ‘realidade psíquica’ estendida por cima do som: o sentido é [...] a integral de todas as diferenciações da cadeia verbal”⁴⁰⁸, o encontro entre interior e exterior, o ponto de intersecção, a madrepérola furta-cor, reversibilidade do sujeito ora vidente ora visível, falante/falado, senciante/sensível. Recordemos as últimas palavras de Merleau-Ponty em *O visível e o invisível*,

[...] em certo sentido, como diz Husserl, a filosofia consiste em reconstituir uma potência de significar, um nascimento de sentido ou um sentido selvagem, uma expressão de experiência pela experiência que ilumina precipuamente, o domínio especial da linguagem. E num sentido como diz Valéry, a linguagem é tudo, pois não é a voz de ninguém, é a própria voz das coisas, ondas e florestas. E o que temos de compreender é que, de um a outro destes modos de encarar a linguagem, não há inversão dialética, não precisamos reuni-los numa síntese: ambos são dois aspectos da reversibilidade que é a verdade última⁴⁰⁹.

No posfácio desta mesma obra, Lefort interroga a expressão “verdade última” e afirma que a linguagem não é uma realidade positiva, autônoma, existe no ser necessidade da palavra e na palavra necessidade do ser. A verdade que revela essa reversibilidade da experiência e da linguagem “não dá repouso ao pensamento, designa antes o ponto de passagem que é para a obra o de sua fundação continuada”. Para o que aponta esse ponto de passagem para a arquitetura? A verdade jamais configura um ponto estanque de sentido, mas constitui-se passagem do vazio para o espaço construído ou vice-versa, que se dá no limiar da porta, a possibilidade da arquitetura se oferecer a experiência do ser humano no mundo, no sentido de ampliar sua sensibilidade, seu pensamento, sua razão, na passagem onde exterior e interior se imbricam.

A imagem da porta na contemporaneidade permanece aferrolhada, como restituir sua origem, sua possibilidade de reversibilidade, o *ser dentro* de um fora, passagem para exterioridade, sem coibir o sujeito?

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 79.

⁴⁰⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p. 149.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 150.

Fig.22 – Protótipo 01, Casa Térrea, Canteiro experimental UNICAMP - Campinas/SP.1986. (acervo do autor).

Os desenhos do arquiteto Joan Villà, revelam a intenção do arquiteto na busca de espaços mais fluídos, numa harmonia pré-estabelecida entre diferentes gradações de demarcações territoriais que facilitam o relacionamento social, seja entre os moradores dos Condomínios seja com a vizinhança local. Nessa passagem para os diferentes domínios espaciais, na imbricação sujeito-mundo-outrem se revela o potencial dos desenhos de Villà, o ser integral da linguagem arquitetônica de seus desenhos, que agrega, planejamento urbano, técnica, construção, estética, o trabalho, numa linguagem solidária com a vida. Exemplo de desenhos que não coincidem com a esfera econômica, ou seja, representativos da forma-mercadoria arquitetônica, mas, configuram uma linguagem que atende famílias sensíveis inerentes à arquitetura, à ideia de um todo mais vasto, presente na origem da arquitetura: o “puro” valor-de-uso dos espaços que antecede o valor-de-troca.

Na atualidade, com o predomínio do valor-de-troca da forma-mercadoria, Jameson caracteriza o signo divorciado do referente, completamente autônomo e auto-referente que preserva essa autonomia às custas “de manter vivo um fantasma de referência”. Segundo o autor, a força que libera o signo de seu referente, num primeiro momento é a reificação (das relações sociais) posteriormente,

[...] ela continua seu trabalho de dissolução, penetrando no interior do próprio Signo e liberando o Significante do Significado, ou do próprio sentido. Esse jogo já não mais de um domínio dos Signos, mas Significantes puros e literais, libertos dos lastros de seus significados, de seus antigos sentidos, [...] ⁴¹⁰.

A fratura do signo determina uma realidade social fragmentada, os “significantes puros” se alastram conjuntamente, com o desenvolvimento do capitalismo avançado que aponta para uma crise do sentido. A verdadeira vocação da linguagem encontra-se em crise, sua capacidade conquistadora de sentidos para a arquitetura obscurecida, porém, há sentidos esparsos no mundo que cabe ao arquiteto recolhê-los para compor a unidade de sua linguagem. Vimos, a importância da experiência de Joan Villà no comércio com o mundo, o modo como é também interpelado no seu trabalho por outrem, pelas coisas. Nesse jogo, existe a criação de um sentido nascente, experiência sensível que não deixa de recorrer à origem da arquitetura, apesar de criar uma linguagem nova.

A dialética entre os espaços público e privado, nos desenhos de Villà, opera não para excluir um dos opostos ou compor uma síntese entre ambos, mas no sentido de criar uma reflexão capaz de articular os dois espaços conjuntamente. O ponto de intersecção entre os dois espaços, representa a passagem, a porta que se abre como criação de possibilidades para a arquitetura, escapa da ordem do conceito e se configura como matriz de ideias, pois articula signos complexos que criam a unidade da linguagem do arquiteto ⁴¹¹. As questões da intersubjetividade, do vazio e da dialética entre espaço público e privado, fraternizam o particular com o social, justamente aí, encontra-se situado o fenômeno da criação da arquitetura de Joan Villà. Seus desenhos embaralham signos verbais e gráficos, ou seja, abrem-se para um discurso que inclui a “massa falante” dos sujeitos implicados na materialização da arquitetura, sejam eles, técnicos, operários ou futuros usuários. Esses desenhos configuram-se como sedimentos da cultura que o autor consulta a cada novo projeto, no sentido de retomada da experiência do passado, das lacunas, do não pensado a ser

⁴¹⁰ JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60 in Hollanda, Heloisa Buarque de. (org.). Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, p. 114.

⁴¹¹ Apenas reunidos os signos adquirem sentido, nunca isolados como no exemplo de Jameson da ciranda aleatória de signos, um dos aspectos que caracteriza a pós-modernidade. Nos lembra Merleau-Ponty: o “sentido é o movimento total da palavra, e é por isso que nosso pensamento demora-se na linguagem. Por isso também a transpõe como o gesto ultrapassa os seus pontos de passagem. No próprio momento em que a linguagem enche nossa mente até as bordas, sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração, e exatamente na medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos “signos” rumo ao sentido deles”. Diferentemente da linguagem empírica, chamada oportuna de um signo preestabelecido, a linguagem autêntica, “torna-se por sua vez algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas – depois de as ter transformado em sentido de coisas”. MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 71-72.

preenchido na criação do “novo” no momento presente, na produtividade que a linguagem arquitetônica solicita. Constituem-se como emblemáticos para a questão da gênese do sentido, pois articulam famílias sensíveis ou núcleos de sentido para a arquitetura que contém signos complexos, inseridos num sistema em que significam pela diferença que estabelecem entre si, capazes de transcender a relação literal significante-significado.

O arquiteto Joan Villà, reúne no ato de desenhar, a técnica, a organização da construção, a estética, as relações intersubjetivas estabelecidas com os sujeitos implicados com a arquitetura, sua experiência profissional e sensibilidade. Os desenhos revelam uma harmonia pré-estabelecida, embora, como vimos, o “lugar” da arquitetura de Villà, a periferia, representa constantes desafios e tensões permanentes que o arquiteto com sua habilidade consegue transcender por meio de seu desenho arquitetônico. Tal quadro configura no contexto do espaço metropolitano da cidade de São Paulo, pequenos espaços de resistência à reprodução e acumulação do capital, onde a boa arquitetura não depende de grandes investimentos financeiros. Nos desenhos arquitetônicos de Joan Villà está gestado o sentido da arquitetura, que não se encontra na beleza ou complexidade da forma, mas na riqueza das famílias sensíveis que agrega e na articulação complexa dos signos presentes no interior desses sistemas ou núcleos de sentido, desse modo, essas famílias tocam a ideia do todo mais vasto e estabelecem nesse encontro a unidade da linguagem arquitetônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na contemporaneidade, o desenho arquitetônico, afasta-se cada vez mais do valor-de-uso da arquitetura, no sentido de bem e direito do cidadão, para constituir-se como mercadoria. O espaço produzido na cidade pode ser considerado espaço de consumo, ou mesmo ser elevado à categoria de objeto de consumo. A arquitetura como prática cultural renovada, transgressiva e de eficácia crítica, desemboca em questões econômicas que apontam para a reprodução da riqueza promovida pelo capitalismo, disputa pelo solo urbano e vantagens que ampliam a renda do espaço.

Considerado como “matriz da ideia”, o desenho na forma de croqui, constitui-se o modo como o arquiteto testa os limites de seus traços de acordo com o seu modo de habitar o mundo. A criação do projeto arquitetônico não ocorre por inspiração do arquiteto ou “milagre da expressão”, mas revela uma produtividade da linguagem capaz de retomar o passado e compreender lacunas, o impensado, para retornar ao presente e realizar a possibilidade do “novo”.

Nossa pesquisa demonstrou por meio da leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà, que o potencial da linguagem da arquitetura, sua “fala” encontra-se na riqueza e na complexidade do arranjo de signos que o arquiteto estabelece. O sentido, sempre aberto, não representa uma verdade absoluta, ou seja, signos aprisionados na forma de conceitos e enunciados, mas, revela-se no encontro de Villà com o mundo, na sua experiência que aceita a contingência dos fatos. Tal complexidade de signos, reunidos no ato de desenhar confere a força expressiva dos desenhos de Joan Villà, ação que inclui sua experiência profissional do passado e a intersubjetividade do tempo presente, na relação do arquiteto com os sujeitos implicados na materialização da arquitetura: técnicos, os futuros usuários, operários.

As relações intersubjetivas permitem a forma aberta e convidativa dos desenhos de Villà, pois marcam seu trabalho participativo junto às comunidades carentes de arquitetura. No interior desse cenário, revela-se uma potência da “fala” da arquitetura na condição do sentido encontrar-se sempre em curso e incluir uma experiência de descentramento do sujeito capaz de conferir distintos pontos de vista sobre o mundo para o arquiteto.

O advento para a arquitetura inaugura uma busca por sentidos, caracteriza-se por uma história “viva” com múltiplas entradas, diferentemente da história que privilegia um único ponto de vista e referencia uma camada mais original da experiência do arquiteto. São os aspectos sensíveis presentes na camada originária da experiência do arquiteto, que apontam

para outros modos de habitar a periferia, lugar por excelência, de grandes desafios para a *práxis* da arquitetura.

Passar da ordem dos eventos à ordem do advento implica na deformação dos dados do mundo, da gênese fática à gênese do sentido. Tal quadro depende da habilidade do arquiteto em reunir os fatos preponderantes para o desenho arquitetônico, transformá-los e ligá-los ao sentido de sua produção. Na leitura dos desenhos de Villà, observamos, que as dicotomias como fato/ideia, coisa/consciência, espaço público/espaço privado, cultura popular/cultura erudita, espaço vazio/espaço construído, generalidade/particularidade, individual/coletivo, não excluem um de seus lados opostos, apontam para uma ação que admite a alteridade, a coexistência com o “diferente de si”. A linguagem desse modo constitui-se como unidade complexa, incompleta, aberta e transforma-se na condição do movimento dos sentidos e dos sujeitos implicados na materialização da arquitetura.

O desenho arquitetônico representa uma composição de signos estabelecidos socialmente, porém, o potencial dessa linguagem constitui-se em transcender a relação significante-significado literal na direção do sentido. Cabe também destacar aqui, que o instrumental reflexivo da fenomenologia da linguagem de Maurice Merleau-Ponty, foi relevante nesta pesquisa, pois nos permitiu o uso de uma linguagem alusiva, metafórica na leitura dos desenhos do arquiteto Joan Villà e também, nos auxiliou a situar a criação e as questões da gênese do sentido de modo mais amplo para a arquitetura.

Verificamos que o fenômeno criativo situa-se de forma visível e invisível. Vimos, como Merleau-Ponty interroga sua primeira filosofia nos termos da invisibilidade dos fenômenos, compreensão que conduziu o filósofo à sua ontologia madura. O invisível dos desenhos arquitetônicos de Villà, o que “não aparece” nos seus traços, representa o fundo que sustém a visibilidade de sua expressão gráfica, assim como o silêncio fundamenta a palavra. É o trabalho participativo do arquiteto, junto aos futuros usuários da arquitetura que caracteriza seu desenho aberto. A intersubjetividade é o solo fecundo de sua criação arquitetônica. Presentes nos códigos de visibilidade dos desenhos de Villà, selecionamos dois aspectos: o vazio positivo e a dialética entre o espaço público e o espaço privado. Dessa forma, concluímos alguns aspectos responsáveis pela gênese do sentido nos desenhos do arquiteto:

- Uma articulação complexa dos signos, ou seja, o arquiteto reúne no ato de desenhar a intersubjetividade, as necessidades e desejos dos futuros usuários da arquitetura, a técnica, construção, estética, o trabalho, as relações no canteiro e a previsão de custos da obra e constrói dessa forma a unidade de sua linguagem.

- Há dimensão ontológica nos desenhos de Villà. Isolados os signos não significam, somente em reunião fazem sentido, apontam para uma solidariedade entre as partes (famílias sensíveis para a arquitetura) que remetem à ideia de um todo coeso.
- A postura política do arquiteto em subverter a ordem da realidade dada, isto é, a subordinação do desenho arquitetônico e da arquitetura à lógica mercantil que promove a separação entre o fazer e o saber.
- A valorização da *práxis* profissional no comércio com o mundo, dessa forma o arquiteto testa os limites de seus desenhos. O nascimento da ideia para a arquitetura encontra-se aderida à experiência concreta do mundo, desvinculada das proposições arquitetônicas abstratas ou idealistas.
- O sentido da linguagem de Joan Villà não é de início apreendido por um sujeito pensante, mas, praticado pelos sujeitos falantes. A significação dos signos é primeiramente sua “configuração” no uso, o estilo das relações inter-humanas que deles emana, para depois adquirirem suas características objetivas.
- Antes do signo representar um simples índice de significações já conhecidas, verifica-se nos desenhos de Joan Villà, um momento fecundo em que os signos dão forma à própria experiência, em que um sentido que era apenas operante ou latente encontra os emblemas para liberá-lo e torná-lo manejável para o arquiteto e acessível aos outros por meio da construção de relações intersubjetivas, distantes de um culto à personalidade.
- A verdade dos desenhos de Villà apresenta-se primeiramente, num movimento que descentra, distende o sujeito criador, solicita sua imagem de mundo. Não está fora do tempo do arquiteto, mas na abertura de cada momento ao conhecimento que se reconhece apenas como uma perspectiva inserida num mundo mais vasto, através do exercício da fala “falante”, criadora de sentidos para a arquitetura.
- O diálogo que os desenhos de Joan Villà promove, seja com seus pares ou com os sujeitos implicados na materialização da arquitetura, aponta para uma “fala” que perpassa o sujeito e o insere numa ideia de um mundo mais vasto que ele próprio. Comunidades sensíveis e múltiplas perspectivas de mundo são percebidas através de uma zona de coerência, uma harmonia pré-estabelecida, pois coloca-se o valor-de-uso da arquitetura em primeiro plano.
- A experiência da criação supõe um caráter contingente da operação da linguagem arquitetônica, pois revela aspectos latentes da arquitetura, inobserváveis por meio dos

códigos da visibilidade. É na “fala” conquistadora dos desenhos de Villà, possível na abertura concedida pelo arquiteto aos envolvidos com a arquitetura, que se iluminam outras formas de habitar o mundo, mais humanas.

- A questão da razão alargada pode ser verificada nos desenhos de Villà, quando o exercício do desenho arquitetônico encontra no mundo e nas relações intersubjetivas o *logos* do mundo sensível.

Acreditamos que essas questões, acima descritas podem se estender para a arquitetura de modo geral, pois a busca por sentidos deve perseguir a criação arquitetônica, presente na ampliação da “fala”, da experiência concreta do arquiteto no mundo, na construção de relações intersubjetivas. Ampliar a razão ao incluir a partilha do sensível para criação da arquitetura remete a signos que não são simplesmente juntados, mas, participam uma dinâmica, que muito mais que respostas consumadas, criam perguntas e constituem-se como “matriz de ideias”, possibilitam a construção do pensamento.

O trabalho do arquiteto Joan Villà, representa um exercício de cidadania, mas grande desafio para a arquitetura é favorecer a cidadania, avançar para as questões mais amplas da cidade e possibilitar formas mais humanas de habitar o mundo. De acordo com Villà,

[...] deve haver outra forma de construir sem os problemas das obras que conhecemos: se é difícil continuar propiciando o trabalho artesão, é também impossível aceitar a forma de industrialização que se nos impõe. Deve existir a possibilidade de realizar a Construção da Arquitetura de uma forma econômica e que ao mesmo tempo potencie a qualidade, consuma mão de obra, não degrade os recursos naturais, que seja compatível com as culturas locais e se transforme em fator do seu desenvolvimento, que seja interativa com outras formas de conhecimento sem alienar o trabalhador, e que seja eficaz sem depender da hierarquia centralizada das decisões ...⁴¹²

⁴¹² Villà, Joan. Projetar a Periferia in RUA: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP – NUDECRI. Campinas, SP. Vol.I, N.2, março, 1996, p. 67-68.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013, p.71.

ANDO, Tadao. **Por novos horizontes na arquitetura**. in NESBITT, K. (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ARANTES, Otília Beatriz. **Urbanismo em Fim de Linha**. São Paulo: Epucs. 2001, 224p.

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único, desmanchando consensos**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

ARANTES, Pedro F. **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____. **Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma**. 2010. 307 p. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005 – (coleção a).

ARTIGAS, J. B. Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo, Cosac&Naify, 1999.

_____. **O desenho**. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, 1975.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas/SP: Papirus Editora, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo, Editora Cultrix, 1993.

_____. **O neutro**. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Arquitetura contemporânea brasileira após Brasília**. São Paulo 1999. Dissertação (mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In Obras escolhidas- volume 01, Editora Brasiliense, São Paulo, 1993.

BONDUKI, Nabil G. **Habitação e autogestão: Construindo territórios de utopia**. São Paulo, Fase, 1992.

_____. **Origens da habitação social no Brasil**. Arquitetura Moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria. São Paulo, Estação Liberdade, 1998.

_____. **Criando territórios de utopia: a luta pela gestão popular em projetos habitacionais**. Dissertação (mestrado). Faculdade de arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

BONOMI, Andrea. **Fenomenologia e estruturalismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

BAUDRILLARD, Jean. De um fragmento ao outro. São Paulo: Editora Zouk, 2003.

BUENO, Beatriz P. S. **Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)**. São Paulo: EDUSP, 2012.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**. Ensaaios sobre a obra de Merleau- Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CÂMARA, José Bettencourt da, **Expressão e contemporaneidade, a arte moderna segundo Merleau-ponty**. Lisboa: Imprensa nacional – casa da moeda, 2005.

CONTARDI, Bruno in ARGAN Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIANA, Tatiana B. **O desenho do projeto de arquitetura e sua produção atual**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

DUALIBI, Jackson. **Arquiteto Joan Villà, a construção de pré-fabricados cerâmicos**. Disponível em: <<http://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevistas/joan-villa-o-ensino>>. Acesso em: 21-06-2010.

DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010 – (Coleção vocabulário do filósofos).

FAVARETTO, Celso. **Arte e Conhecimento** in Desenho da Pesquisa. Novas metodologias em Arte - VIII Congresso Internacional de Estética e História da Arte. São Paulo: Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2012.

FERRAZ, D'Alessio, Lucrécia. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

FERRAZ, M.S.A. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty**. Campinas, SP: Papirus, 2009.

FERRO, Sérgio. **O Canteiro e o Desenho**. São Paulo, Projeto Editores, 1979.

GREGOTTI, Vittorio. **O Território da Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUEDES, Joaquim. In VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou o arquiteto**. São Paulo: Editora 34, 1996.

HABERMAS, Jürgen, **Arquitetura Moderna Pós-Moderna**. In ARANTES, Otília Beatriz Fiori & Paulo Eduardo. **Um Ponto Cego no Projeto Estético de Jürgen Habermas: Arquitetura e dimensão Estética depois das vanguardas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HARVEY, David. **Espaços de esperança**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

_____. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

_____. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume Editora, 2005.

_____. **O enigma do capital e as crises do capitalismo**. São Paulo: Boitempo, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Poetry, language, thought**. Nova York: Harper&Row, 1971.

_____. **Essais et Conférences**. Paris: Gallimard, 1958.

_____. **Sobre o humanismo**. In Conferências e Escritos Filosóficos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.p.150.

_____. **Ensaio e conferências**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002.

HERTZBERGER, Herman. **Lições de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOLL, Steven. **Cuestiones de la percepción. Fenomenologia de La arquitectura**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2012.

JAMESON, Frederic. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2006.

_____. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre globalização**. São Paulo: Vozes, 2001.

_____. **Periodizando os anos 60**. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. In Novos Estudos CEBRAP nº 12, São Paulo: Junho 1985.

JUNQUEIRA, Mônica. **Arte como construção**. In Arquitetura e Urbanismo V. 21, n. 146, São Paulo, Maio 2006.

LEFORT, Claude in Merleau-Ponty, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LOPES, Edward. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **A fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 1999, 2006.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Editora Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

MARANDOLA, Eduardo Jr.; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia. **Qual O Espaço do Lugar? Geografia, Epistemologia, Fenomenologia**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARTINS, Flávia Helena da Silva. **(Re) produção social da escala metropolitana: um estudo sobre a abertura de capitais nas incorporadoras e sobre o endividamento imobiliário urbano em São Paulo**. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Os economistas), Volume I.

MASSEY, D. **Pensamentos Itinerantes**. Terra Livre, São Paulo, ano 22, v. 2, n. 27, jul./dez. 2006.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Petrópolis,RJ: Editora Vozes, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Ciências do Homem e Fenomenologia**. São paulo: Editora Saraiva, 1973.

_____. **Les sciences de l'homme et la phénoménologie**. Paris: CDU, 1975.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Ed. Martins Fontes, São Paulo: 1999.

_____. **Phénoménologie de La perception**. Paris: Tel Gallimard, 1995.

_____. **Pacours deux**. Paris:Verdier, 1997.

_____. **Merleau-Ponty à La Sorbonne – resume de cours 1949-1952**. Paris: Cynara, 1988.

_____. **La prose du monde**. Paris: Tel Gallimard, 1995.

_____. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify portátil, 2012.

_____. **Sens et non-sens**. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

_____. **O Olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne.** São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas.** Campinas/São Paulo: Papirus Editora, 1990.

_____. **Signos.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Signes:** Paris: NRF Gallimard, 1985.

_____. **A Estrutura do Comportamento.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Le visible et l'invisible.** Paris: Tel Gallimard, 1996.

_____. **Un inédit de Maurice Merleau-Ponty.** Revue de Métaphysique et de Morale, Paris, número 4, 1962.

_____. **A Linguagem indireta e as vozes do silêncio,** in MERLEAU-PONTY, 1908-1961, Textos selecionados/seleção de textos Marilena de Souza Chaui. São Paulo: Nova Cultural, 1989 (Os pensadores).

_____. **L'institution. La passivité.** Notes de cours au Collège de France (1954 - 1955), Paris: Belin, 2003.

MONTANER, Josef Maria e Muxí, Zaida. **Arquitectura y política ensayos para mundos alternativos.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. In: MOUTINHO L.D.S. **Razão e Experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty,** Rio de Janeiro: Ed. UNESP, 200 6.

_____. **Intencionalidade e Existência: Husserl e Merleau-Ponty.** In MONCLAR V. (org.). Merleau- Ponty em Salvador, Salvador: Arcádia, 2008.

_____. Prefácio in HUSSERL, E. Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2006.

_____. **Significação e Fenômeno.** Dois pontos, vol. 3, n. 1, p37-61, Curitiba, São Carlos, abril, 2006.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. **Razão e experiência, ensaio sobre Merleau-Ponty.** Editora UNESP, Rio de Janeiro, 2006.

MÜLLER, M.J. **Merleau-Ponty: acerca da expressão.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, (Coleção Filosofia).

NEVES, José Luiz Bastos. **Materiais para o problema da história em Merleau-Ponty.** São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010, dissertação.

NORBERG SHULZ, Christian. **Intenciones en Arquitectura**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

_____. **Arquitectura Occidental**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

_____. **O Pensamento de Heidegger Sobre Arquitetura**. In NESBITT, K. (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLIVEIRA, Mário M. **O Desenho da arquitetura Pré- Renascentista**. Salvador: EDUFBA, 2002.

ORLANDI, Eni P. **Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas: Pontes Editores, 2007.

PALLASMAA, Juani. **Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

_____. A Geometria do Sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In NESBITT, Kate (org.) Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo : Cosac Naify, 2006.

PALLAMIN, Vera. **A produção do espaço em época de valorização financeira do capital**. Disponível: <<http://www.eptic.com.br/arquivos/Revistas/vol.XIII,n2,2011/entrevistaVP.pdf>> Acesso em: 12/06/2104.

PERRONE, Rafael A. C. **O desenho como signo da arquitetura**, v.1, v.2 e v.3., 461 p. Tese (doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Museu d'Art Contmporani de Barcelona y Servei de Publicacions de La Universitat Autônoma de Barcelona. Barcelona: Bellaterra, (Cerdanyola Del Vallès), 2005.

RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no paraíso**. São Paulo: perspectiva, 2003.

SAUSSURE, Ferndinand. **Cours de Linguistique Générale**. Paris: Payot, 1972.

SENNETT, Richard. **Respect: in a World of Inequafity**. New York/London, Norton, 2004.

_____. **O Declínio do Homem Público. As Tirantias da intimidade**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas. **A Carnalidade da Reflexão: Ipseidade e alteridade em Merleau-Ponty**, São Leopoldo (RS): Ed. Nova Harmonia, 2009.

SILVA, Helena Maria Menna Barreto. **Terra e moradia: que papel para os municípios?** Tese (doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

SINZ, Jorge. **El dibujo de arquitectura: teoria e história de um lenguaje gráfico**. Barcelona: Editorial Reverté, 2009.

SEGAWA, Hugo. **Resíduo da utopia. O desenho e a tecnologia minimalistas de Joan Villà**. Projeto, São Paulo, v.162, p45-49, abril,1993.

TRNKA, Bohumil. **La Linguística Estrutural Del Círculo de Praga**. In El Círculo de Praga. Barcelona: Anagrama, 1972.

VARGAS, Nilton. **Racionalidade e Não Racionalização: O Caso da Construção Habitacional**. In FLEURY, Afonso C. C.; VARGAS, N. Organização do Trabalho. Uma abordagem interdisciplinar. Sete estudos sobre a realidade brasileira. São Paulo: Atlas, 1993.

VILLÀ, Joan. **A construção Com Componentes Pré-Fabricados Cerâmicos: sistema construtivo desenvolvido entre 1984 e 1994**. Dissertação (mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie, São Paulo: 2002.

_____. **Construções**. São Paulo: Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2005.

_____. **Projetar a periferia**. In RUA: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP – NUDECRI. Campinas, SP. Vol.I, N.2, março, 1996.

_____. **A periferia impregnada de arquitetura**, Projeto nº 162, abril, 1993. Entrevista concedida a Denise Yamashiro, Guilherme Mazza Dourado e Hugo Segawa.

_____. **Singular, Plural**. Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, v.22, fevereiro/março,1989.

_____. Entrevista concedida à autora. dia 08/03/2012 Faculdade de Belas Artes de São Paulo, São Paulo, agosto, 2013.

_____. Entrevista concedida à autora. Escritório Villà e Chile, São Paulo, novembro, 2012.

_____. Entrevista concedida à autora. Escritório Villà e Chile, São Paulo, agosto, 2013.

_____. Entrevista concedida à autora. Escritório Villà e Chile, São Paulo, abril, 2014.

VITRÚVIO, Marcos P. Tratado de arquitectura. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006.

XAVIER PEREIRA, Paulo César e SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. Estudos avançados, vol 17 nº 48, São Paulo, Mai/agosto 2003.

ZARVOS, Otávio. **Para Otávio Zarvos, criador da incorporadora Idea! Zarvos, arquitetos devem assumir a incorporação como forma de melhorar as cidades.** Revista AU, São Paulo, nº 207, junho de 2011.

ZEVI, Bruno. **Saber ver arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.