

Mundo da vida, recepção. Na direção de um conceito de apropriação.

Rita de Cássia Lucena Velloso.

Uma das narrativas de John Hedjuk, para a série *Vladivostok*, de 1989, intitula-se *The House of the Inhabitant who refused to participate*. Ali, em torno de uma praça da velha cidade, há uma casa desabitada em meio a outras tantas mobiliadas e preenchidas com as vidas de seus moradores. Hejduk não nos diz a que se recusava esse habitante. Diante dos desenhos, ficamos a nos perguntar: em que ele não participa? Por que razão teria se mantido ausente? Como num jogo de espelhos, as ficções de Hejduk nos obrigam a ver inúmeras imagens do mesmo: nossas indagações são, a um só tempo, as do criador da obra e do seu espectador. Ao final, *Vladivostok* nos faz perguntar: quanto já teremos nós, arquitetos, pensado sobre a recusa dos habitantes?

Pensar as formas de recepção de uma obra deve nos levar aos efeitos que esta provoca; deve servir à compreensão do *modo como* e *até onde* a feitura da obra controla os efeitos que esta produzirá. Ou seja, uma teoria da recepção da obra de arquitetura deve reconduzir às premissas do projeto, e pensar o usuário como uma terceira instância, para além da obra a ser criada e seu autor.

Escrever sobre formas de apropriação da obra arquitetônica deve servir à crítica de métodos instrumentais de projetos, nos quais os usuários, içados à estatística e ali transformados em tipos (e apenas por isso já se denominariam tais métodos *humanistas*), não são outro que pálidas reproduções, as quais não valem o esforço especulativo(1).

Como, então, *descrever* a recepção e seus efeitos, sem convertê-los - uma vez mais - em (outros) dados? Ao fazer a *descrição e caracterização do processo de recepção da obra de arquitetura* parte-se aqui da fenomenologia de Husserl, e de seus desdobramentos nas Teorias da Recepção de H.R.Jauss e Efeito Estético de W. Iser, além dos textos de Walter Benjamin acerca da recepção da arquitetura(2). Para recolher *a experiência dos espaços*, retirou-se da literatura ficcional a caracterização dos usuários, em personagens de algum modo envolvidos com a arquitetura, fosse pela experimentação dos edifícios ou das cidades.

Mundo da Vida

O problema da recepção na arquitetura é bastante conhecido nos termos em que o colocou Walter Benjamin, seja pela vigência atual do pensamento desse filósofo, seja pelas derivações que o tema da *recepção na desatenção* conhece(3). Em Benjamin dá-se a vinculação entre recepção distraída, de que a obra de arquitetura é protótipo, e hábito, entendido esse último numa nova configuração para a situação de vida na metrópole(4). É possível estabelecer, como hipótese, um paralelo entre a forma do hábito em Walter Benjamin e aquela que nos apresenta a fenomenologia(5) de Husserl, para quem hábito está vinculado ao conceito de mundo da vida. O objetivo da correlação entre tais vínculos (hábito/desatenção — hábito/mundo da vida) é compreender que papéis tais conceitos, vindos de filosofias diversas, desempenham na experimentação da obra.

Receber é experimentar algo que nos alcança através da obra, como espaço configurado e, assim, suportá-lo, acolhê-lo. Construídos na metrópole, ou por referência a ela numa cultura predominantemente urbana, os lugares se dão à percepção numa condição de anestesiamiento dos sentidos:

"A multiplicação de homens, objetos e imagens promove a banalização, a perda da aura, originando uma nova percepção, uma nova sensibilidade, capaz de absorver as sequências de instantâneos, as imagens partidas, a intensa estimulação nervosa."(6)

A metrópole, como ambiente que sustenta a experiência espacial humana, pode ser pensada como figuração das estruturas do mundo da vida husserliano. O conceito de *mundo da vida* (al. *Lebenswelt*) refere-se ao lugar onde se dá a totalidade das nossas experiências na vida cotidiana. Ao tematizar o mundo da vida Husserl defende o regresso ao mundo que precede toda a conceitualização metafísica e científica. O mundo da vida é o universo intersubjetivo do qual emerge toda a atividade humana(7).

Na caracterização do mundo da vida Husserl opõe *espaço geométrico* e *mundo circundante* (al. *Umwelt*). O primeiro é espaço pensado, enquanto o espaço do mundo circundante, onde experimentamos corpos, é intuitivo. Não lidamos com corpos ideais geométricos, mas corpos cujo conteúdo é a experiência. O mundo circundante pode ser abrangido num olhar finito, nele não há tarefas infinitas, nem aquisições ideais, é extra-científico: "uma tarefa e uma atividade do homem na finitude."(8)

O mundo da vida é um *a priori* concreto, condição da nossa existência, e sua estrutura é espaço-temporal(9). Assim, se entendermos que a arquitetura se efetiva como ambiente que nos circunda (e aqui a metrópole o pode exemplificar) ou seja, uma configuração espacial consolidada temporalmente, então a arquitetura é elemento desta estrutura apriorística. Neste sentido, a arquitetura é algo que ajuda a conformar o modo como nos relacionamos com as coisas do mundo.

"Quando, então, arrumou sua casa ..."(10)

Trazido o conceito de mundo da vida ao âmbito da arquitetura, é necessário caracterizar nele a forma da recepção da obra. No romance de Musil, Ulrich é *O homem sem qualidades* que, por volta de 1913, escolhe ser engenheiro, e em quem a metrópole, além do anestesiamiento, produziu a fascinação pela técnica.

Contra o fascínio do cálculo, Husserl pensou o impreciso, o opaco: o mundo da vida, mundo de nós todos, o qual concebe como "terreno de antecedências". É, assim o *a priori* das ciências, cujos resultados passam a integrar o mundo. Se o mundo da ciência é quantificação e objetivismo, formalização e tecnificação, o mundo da vida é a totalidade, o conjunto das experiências imediatas subjetivas, dotado de sentido e finalidade, pré-dado à explicitação conceitual, pré-predicativo.

" No momento em que iniciou o estudo de mecânica, Ulrich sentiu um entusiasmo febril. Para que se precisa do Apolo do Belvedere, se temos diante dos olhos novas formas de um turbo-dinamo ou o jogo de pistões de uma máquina a vapor? Quem se encantaria com a milenar conversa sobre o bem e o mal depois de constatar que não são 'constantes', mas 'valores funcionais', de forma que o valor das obras depende das circunstâncias históricas, e o valor das pessoas depende da habilidade psicotécnica com que avaliamos suas qualidades? O mundo é realmente cômico, analisado do ponto de vista da técnica; nada prático nas relações humanas, altamente anti-econômico e inexato em seus métodos; e quem estiver habituado a resolver seus problemas com uma regra de cálculo, simplesmente, não pode mais levar a sério metade das afirmações dos homens."(11)

Oposto à confirmação de uma idéia de ciência, o hábito demarca o terreno das ações humanas, e pode ser pensado, em Husserl, como aquilo o que estabelece a referência espacial. Habitual é o que antecede a reflexão e demarca a experiência da repetição. É o

que se dá na experiência simples. O Hábito faz pensar que a vida cotidiana esgota-se na vida administrada de indivíduos frágeis, mas é preciso avançar: o cotidiano é prático e simbólico, real e imaginário, evidente e contraditório. Próximo e distante, jamais é direto e sim precário e opaco. É preciso tematizar o cotidiano para além de suas hierarquias e formas de controle, e assim, avançar através da opacidade.

Ao cotidiano cabe "uma vaga racionalidade", pois que é o real em suas resistências e contradições, com sua comunicação difícil e distorcida. O mundo da vida conserva-se em si vagamente, sua racionalidade se põe vagamente. Husserl distingue dois tipos de verdade, a científica e a verdade cotidiana, prática e situacional, relativa "mas exata no que a práxis, em seus projetos particulares, busca e necessita."(12) O mundo cotidiano, pré-conceitual, é experiência cotidiana, cujo modo é subjetivo-relativo, conjugado.

"aos gestos repetidos, às histórias silenciosas e como que esquecidas dos homens, às realidades de longa duração cujo peso foi imenso e o ruído, imperceptível."(13)

Podemos dizer do anestesiamiento que marca o cotidiano, mas reconhecê-lo não o exclui do todo-o-dia de nossas vidas, nem tampouco podemos guardar diante do mundo uma atitude sempre distanciada, de crítica. O mundo cotidiano é o solo comum da vida: esse é o único mundo que nos é dado experimentar, e "não é preciso perguntar se nós percebemos verdadeiramente um mundo, o mundo é isso o que percebemos."(14)

Experiência da arquitetura

Os edifícios são complexos: à distância, somente os vemos; e deles quase nada podemos saber se apenas os contemplamos. A obra de arquitetura exige que nos movamos por dentro daquilo que devemos compreender, por dentro do que queremos apreender. Estamos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, somos transcendidos por aquilo em que nos envolvemos. Entretanto, que usuário investe emocionalmente no ambiente, antecipando e reagindo à sua conformação, para além do entretenimento visual?

Ulrich, porque era um cidadão próspero, comprara sua casa:

"quando, então, arrumou sua casa, como diz a bíblia, teve uma experiência pela qual na verdade estava esperando. Entregava-se à agradável atividade de organizar sua devastada propriedade a partir do zero, segundo seu próprio capricho. Desde a reconstrução em estilo puro até a arbitrariedade total, possuía todas as premissas para fazer o que quisesse, e na sua mente ofereciam-se todos os estilos, desde o assírio ao cubista. O que escolher?"(15)

Ulrich é alguém que sabe de si, para quem habitar significa *ter uma propriedade, e nela imprimir sua identidade*, "segundo seu próprio capricho". Mas, Ulrich não quer ter, com sua casa, a reversão de suas expectativas burguesas, e sim as experiências pelas quais passara a vida esperando. Educado esteticamente, sabe que pode garantir para si a liberdade de escolha: é o cliente conhecedor de livros e lojas, que arrasta-se às compras com requinte.

"O que escolher? O homem moderno nasce e morre numa clínica, portanto, também deve morar como numa clínica! Um arquiteto moderno acabava de estabelecer este postulado; outro decorador reformista exigia que se colocassem paredes móveis, dizendo que o homem, convivendo com outros, tinha de aprender a confiar, e não deveria confinar-se de maneira separatista. Naquele momento começara uma nova era (pois elas começam a todo o instante!) e uma nova era pedia um novo estilo. Para sorte de Ulrich, o castelinho, assim como estava, já constava de três estilos superpostos, de modo que não se podia obedecer a todas essas exigências; ainda assim ele se sentia instigado pela responsabilidade de

organizar uma casa, e a ameaça 'Dize-me como moras e eu te direi quem és', que lera tantas vezes em revistas de arte, pairava sobre sua cabeça. Depois de muito se ocupar dessas revistas, decidiu que era melhor trabalhar pessoalmente na construção da sua personalidade, e começou a desenhar seus futuros móveis. Mas assim que imaginava uma forma impressionante e suntuosa, ocorria-lhe que em seu lugar podia colocar uma forma utilitária, técnica e menor; e quando desenhava uma despojada forma de concreto, lembrava-se das magras formas primaveris de uma menina de treze anos, e começava a sonhar em vez de tomar decisões. Bem o homem sem qualidades, que voltara a sua terra, deu também o segundo passo para se deixar modelar de fora, pelas condições da vida. Nesse momento, entregou a decoração de sua casa ao capricho dos fornecedores (...)."

Walter Gropius falava do cliente a que é preciso ensinar, pois "raramente consegue ter mais do que uma vaga representação de seus deveres como proprietários"(16). Os arquitetos de hoje já renunciaram a tal tarefa pedagógica, quanto mais não seja porque há revistas demais, que já vão nos substituindo. E, nem de longe, soubemos o que significava, de fato, a atividade construtiva a que Hannes Meyer chamava "organização consciente dos processos da vida."

Não obstante, esse usuário que carrega o anestesiamiento da rua para sua casa quase não tem escolhas. Esse é o preço da vida transformada em entretenimento e usufruto de tecnologias. O usuário da arquitetura tornou-se inevitavelmente apático, mergulhado na vida urbana cujo território é desmesuradamente grande. A metrópole, dispersiva, distanciou habitantes de suas habitações: "a cidade como tal não educa para uma fruição crítica no 'relaxamento da atenção', mas aproveita este último para condicionar as escolhas de utilização."(17)

A tudo é possível fruir e imediatamente descartar. Nem a urgência dura mais do que o intervalo em que se tem as coisas à vista, as mesmas coisas tão inteligentemente requeridas. Mesmo Ulrich, um burguês em busca da felicidade, é um habitante que desaprendeu sobre si:

"(...)nesse momento entregou a decoração de sua casa ao capricho dos fornecedores, convencido de que cuidariam da tradição, dos preconceitos e limitações. Apenas renovou, pessoalmente linhas provindas de tempos remotos, as escuras galhadas de cervos sob as abóbadas brancas do pequeno vestibulo, ou o severo teto do salão, e acrescentou tudo o que lhe parecia útil ou confortável. Quando estava tudo pronto, pôde balançar a cabeça e indagar-se: Então é isso que vai ser a minha vida?"(18)

As escolhas de utilização estão para sempre condicionadas; parece ser esse o único epílogo possível. Cidadãos que consomem para retirar do consumo o que lhe foi regrado para a conduta. Profissionais que lhes dão sempre mais do mesmo: "tradição, preconceitos, limitações", limiares seguros de ações voltadas ao que já está estabelecido. Há renovação e identidade possíveis para as casas, os edifícios?

Mesmo a nostalgia sabe da própria ingenuidade. Escolher o útil, o antigo, o confortável equivale a não ser relevante: senão porque já não interfere ou tem relevo, mas porque se trata de apenas ligar/desligar, jamais de saber como funciona.

Imaginação e Apropriação

Dois dos trabalhos de Rem Koolhaas, o *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura* (1972) e *Delirious New York* (1972-1976) tomam a recepção como estratégia de reflexão para a criação. Em ambos, a experiência da vida urbana é transposta para a experimentação

do espaço nos edifícios. Koolhaas explicita ali a contradição funcional que é a vida na cidade, produto do que ele chama "cultura da congestão". Os lugares são criados como crítica à forma sedimentada da cidade e essa crítica resultará em espaços jamais experimentados senão em situações limites: no *Exodus*, o delírio lisérgico, a orgia sexual, o esgotamento das forças físicas, a exaustão mental. Em *Delirious* o autor expõe a contradição entre o desenho da cidade e o resgate das narrativas míticas, trazidas a um lugar onde já não são nem mais vestígio (o leito de Procasto, a história da piscina). Koolhaas explicita ali o "quanto a cidade é o lugar mais adequado para documentar a maneira pela qual o artificial substituiria o natural."(19) A vida na metrópole, nos dois exemplos, é posta às claras: em vez de dissimular uma condição, vivê-la até o fim. Esses são exercícios teóricos importantes pois discutem o efeito que se espera da obra. Da acomodação de uma percepção desatenta, o usuário é levado a reagir e responder.

Dois textos do grupo austríaco Coop Himmelb(l)au apontam para a criação cujo fim é o impacto dos usuários. No primeiro deles, intitulado "A arquitetura deve arder", dizem "Estamos cansados de ver Palladio e outras máscaras históricas porque não queremos que a arquitetura exclua tudo o que é inquietante."(20) Noutro, "A poética da desolação",

"Se há uma poética da desolação, então esta é uma estética da arquitetura envolta em lençóis brancos. A morte em cômodos de hospital azulejados. A arquitetura da morte súbita sobre o chão pavimentado. A morte de uma caixa torácica penetrada por uma coluna. A trajetória de uma bala através da cabeça de um traficante na rua 42. A estética da arquitetura do bisturi afiado do cirurgião. A estética do sexo dos filmes para espectadores em caixas de plástico lavável. Das linguas rompidas, rasgadas e dos olhos secos. E assim é como devem ser os edifícios. Desagradáveis, rudes, penetrados. Ardentes. Como um anjo levantado da morte."

O encontro com a obra - embate ou acolhida - é, sempre, um diálogo. Como colocar na obra o que se espera desse diálogo? O mundo que a obra é, é constituído de sentido por mim, habitante, mas unicamente no prévio horizonte da compreensão de 'meu mundo' ou mundo da vida que necessita de uma interpretação temática. Toda experiência individual, toda percepção individual, está co-determinada por suas imediações.

Como fazer com que o usuário se detenha diante da situação que a obra lhe apresenta?

Experiência pressupõe um *horizonte*, ou seja, o conjunto daquilo que no conhecimento individual temático é percebido ou antecipado atematicamente, as expectativas que cada usuário traz consigo. *Toda experiência tem a estrutura do horizonte*, na medida em que é determinada por um saber prévio, de novos conteúdos que ainda não chegaram a ser dados tematicamente. O horizonte é um conhecimento prévio não totalmente determinado quanto a seu conteúdo, mas não totalmente vazio — "um desconhecimento é ao mesmo tempo um modo de conhecimento".

Se cada momento da experiência da obra resultar em apreensões diversas, articuladas entre si, seja pela reversão ou confirmação das expectativas, a recepção das obras no mundo da vida pode se tornar produtiva, não somente reprodutiva, repetitiva. Cada momento de experimentação dos espaços, articulados, podem criar uma combinação intrínseca de perspectivas diferenciadas, seja de horizontes de memórias, de modificações presentes ou de futuras expectativas. Se o lugar da arquitetura não é o do espetáculo, da vertigem de profusão de imagens, mas o da acomodação do olhar e do corpo pela familiaridade adquirida, a obra deve legar ao usuário uma pergunta, expô-lo ao impasse de não saber como proceder mas querer desvendar. A razão da arquitetura está na sua imediatez, sua capacidade para articular a vida em sua circunstância(21).

É preciso garantir um certo reconhecimento: o estranho que desperte os sentidos, fazendo querer experimentar o espaço. Jauss chama a essa forma da obra de "obra distante do público"(22), aquela que é experimentada sob um novo modo de percepção, "com um início de prazer ou estranhamento."

Afinal, a obra de arquitetura precisa provocar a imaginação, ainda que, inicialmente, deva estar conectada ao horizonte do mundo da vida do usuário; é preciso que provoque prazer ou estranhamento, para que a seguir e pelo uso, essa experiência vá se somar ao horizonte de suas expectativas, reconfigurando-o, quando o estranhamento já se tiver tornado hábito. Ou recusa, como a personagem de Hedjuk. Este, talvez, tivesse a dizer de si o mesmo que o habitante da Nova York de Paul Auster que volta à casa depois de, por semanas, morar num beco entre dois arranha-céus e sobreviver(23):

"Parece-me que estarei sempre no lugar onde não estou. Ou, simplesmente, onde quer que eu não esteja é exatamente onde estou. (...) em qualquer lugar, fora do mundo".

(1) Basta que pensemos, para saber de que métodos falamos, em obras como a de Geoffrey Broadbent, *Architectural Design*, onde é extensíssima a lista das ciências auxiliares à arquitetura quando se trata de informar a atividade projetual com dados mensuráveis para a confecção da obra. Cf. Broadbent, G. *Architectural Design: Architecture and Human Sciences*, ps. 93-94. O autor elenca as ciências que "podem oferecer ao arquiteto informações úteis": anatomia, antropologias física, social e estrutural, antropometria, arqueologia, demografia, ecologia humana, ergonomia, etnografia, etnologia, etologia, fisiologia, linguística, parapsicologia (!), psicanálise, psicologia, psicologia social, psiquiatria, sociologia.

(2) BENJAMIN, W., "*A Obra de Arte à Época de sua Reprodutibilidade Técnica*" In: *Arte, Técnica e Magia* 1ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v.1); e *Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo*. 1ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v.3).

(3) Por exemplo em Umberto Eco, *A Estrutura Ausente*, cujo pensamento, voltado à semiologia, em muito dista das direções da filosofia de Benjamin. Eco a chamava "fruição na desatenção". Cf. ECO, U. *A Estrutura Ausente*, São Paulo: Perspectiva, 7ª ed., 1991, p.225.

(4) Walter Benjamin, "*A Obra de Arte à Época de sua Reprodutibilidade Técnica*" In: *Arte, Técnica e Magia* 1ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v.1), p. 108 et seq., onde lemos: "a recepção tátil sucede não tanto através da atenção, como através do hábito".

(5) As seguintes obras de Husserl fundamentam este texto: "Philosophy in the Crisis of European Mankind" (Conferência de Viena, 7-10/maio/1935); *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, 1937, (parte III, Seção A: "The Way into phenomenological Transcendental Philosophy by inquiring back from the Pregiven Life-world, §28-55); "The origin of Geometry", 1936; "The Life-World and the World of Science, 1937; "Objectivity and the world of experience", 1936. Cf. HUSSERL, E. *The Crisis of European Sciences & Transcendental Phenomenology*. Chicago, Northwestern University Press, 1970.

(6) BENJAMIN, W., op. cit., p.185 et. seq.

(7) E onde se configura a situação do sujeito na relação intencional com um contexto histórico-social que envolve o sujeito cognoscente e o objeto conhecido.

(8) HUSSERL, op. cit., § 34.

(9) Id., Ibid., § 37.

(10) MUSIL, R., *O Homem sem Qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.27

(11) Id.,Ibid. ,p.27.

(12) HUSSERL, op. cit., §34, p.132.

(13) O termo vida cotidiana surge do movimento de transformação das relações sociais, desde o século XVIII. Ali o termo começa a tomar seus contornos atuais, redefinindo sua forma e conteúdo. Já no século XVIII podemos falar em arquitetura de interiores, dos lugares de moradia. A separação vida social-vida privada data dos anos setecentos, quando a esfera do privado emerge no ocidente. Vida pública é vida social, como esfera dos espaços de produção das condições materiais da vida. Vida privada refere-se à autonomia da vida familiar, o espaço doméstico, esfera da reprodução da existência. Cf. Braudel, F., *Civilização Material, Economia e Capitalismo, séculos XV-XVIII. As Estruturas do Cotidiano: O Possível e o Impossível*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 16 et. Seq.

(14) MERLEAU-PONTY, M. *apud* Nunes, B., "*Fenomenologia e Experiência estética*", in: *No tempo do Niilismo*. São Paulo: Ática, 1996, p. 64.

(15) MUSIL, op. Cit., 17.

(16) GROPIUS, W. *Bauhaus: nova arquitetura*, São Paulo: Perspectiva, 1989, p.213.

(17) TAFURI, M., *Teorias e História da Arquitetura*. Lisboa: Editorial Presença, 1986, p.131.

(18) MUSIL, op. Cit., 27.

(19) KOOLHAAS, R., *Revista Quaderns*, nº 175, 12/97, p.54.

(20) Coop himmelblau, respectivamente, 1978 e 1980.

(21) PÉREZ-GÓMEZ, A. *Prefácio* in: *Steven Holl*, El Croquis, 1999, p.20.

(22) JAUSS, *História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1997, p. 32.

(23) AUSTER, P., *Trilogia de Nova York*, Rio de Janeiro: Nobel, p.125.