

**(Re)pensar o lugar museológico ao ar livre na
exploração dos sentidos
Ensaio propositivo de um museu**

Catarina Isabel Soares Mota

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Arquitetura
Mestrado integrado

Orientadora: Prof^a. Doutora Andreia Sofia Oliveira Garcia

janeiro de 2024

Declaração de Integridade

Eu, Catarina Isabel Soares Mota, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição 39656 de Arquitetura da Faculdade de Engenharia, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referenciação de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 09 / 01 / 2024

Assinado por: **CATARINA ISABEL SOARES
MOTA**

Num. de Identificação: BI30044576

Data: 2024.01.09 17.47.41 GMT Standard Time



(assinatura conforme Cartão de Cidadão ou preferencialmente
assinatura digital no documento original se naquele mesmo formato)

À minha avó Teresa, e ao meu pai.

Agradecimentos

À professora Andreia Garcia, pelo conhecimento partilhado, pelo acompanhamento e pelo encorajamento ao longo deste processo, por vezes desafiante.

À minha família, pelo incentivo e amor incondicional.

Ao Humberto, por ser o meu companheiro de viagens e descobertas desta caminhada. Por todo o amor e companheirismo, por acreditar sempre em mim.

Aos meus padrinhos, por todo o apoio e cumplicidade ao longo do meu crescimento e desenvolvimento.

Aos amigos, que de perto ou de longe torceram por mim, acompanhando o meu trabalho e contribuindo com as suas críticas e sugestões para a evolução do mesmo.

A todos que de alguma forma contribuíram para a conclusão desta etapa.

Resumo

O tema desta dissertação - *(Re)pensar o lugar museológico ao ar livre na exploração dos sentidos* – surge com a curiosidade e vontade de compreender a relação humana na percepção do meio arquitetónico, através da experiência sensorial.

Ao considerar a inquietação sobre como os museus ainda são muito limitados e clássicos em design, surge a necessidade de repensar o espaço museológico. Nesse sentido, foram realizadas visitas *in situ* a dois museus que se mostraram fundamentais na projeção do espaço museológico, e que proporcionaram uma compreensão mais aprofundada do tema em questão, foram eles: o Museu Chillida-Leku e o Museu Insel Hombroich.

Para uma melhor compreensão, propõe-se como enquadramento a arquitetura sensorial e os sentidos do ser humano, no contexto da percepção da imagem. Além disso, a abordagem da *arquitetura como escultura* também se faz presente ao longo de todo o estudo, por meio de vários exemplos práticos, alguns deles inseridos no espaço museológico.

Com esse enfoque, pretende-se repensar o espaço museológico, proporcionando uma experiência sensorial única aos visitantes num ensaio propositivo de um museu, localizado em Penafiel. A arquitetura, a paisagem e os sentidos entrelaçam-se, criando uma atmosfera envolvente e transformadora, onde cada indivíduo é convidado a explorar, questionar e se conectar de forma significativa com o ambiente museológico. Este museu utópico busca superar barreiras tradicionais e oferecer uma experiência mais imersiva, estimulando os sentidos e despertando sensações.

Palavras-chave

arquitetura sensorial; sentidos; espaço museológico; percepção; escultura; reflexão

Abstract

The theme of this dissertation - *(Re)thinking the outdoor museum space in the exploration of the senses* - arises from curiosity and a desire to understand the human relationship in the perception of the architectural environment through sensory experience.

Considering the concern that museums are still limited and traditional in their design, there is a need to rethink the museum space. In this regard, visits to two museums were conducted on-site, which proved to be essential in shaping the museum space and provided a deeper understanding of the subject, they were: the Chillida-Leku Museum and the Insel Hombroich Museum.

To better comprehend, the sensorial architecture and senses of the human being are proposed as a framework, in the context of image perception. Additionally, the approach of *architecture as sculpture* is present throughout the study, with various practical examples, some of which are incorporated into the museum space.

With this focus, the intention is to rethink the museum space, providing a unique sensory experience to visitors in a purposeful exhibition of a museum, located in Penafiel. Architecture, landscape, and the senses intertwine, creating an immersive and transformative atmosphere where each individual is invited to explore, question, and meaningfully connect with the museum environment. This utopian museum seeks to overcome traditional barriers and offer a more immersive experience, stimulating the senses and evoking sensations.

Keywords

sensory architecture; senses; museum space; perception; sculpture; reflection

Notas

A presente dissertação foi redigida segundo o novo Acordo Ortográfico de Língua Portuguesa de 1990, à exceção das transcrições em que se respeita os acordos originais dos autores.

As citações cujo idioma original não é o português ou espanhol são traduzidas de maneira que exista uma concordância da própria leitura.

Optou-se pela utilização de um código formal no corpo de texto para distinguir ou realçar pensamentos: o *itálico* para palavras que não sejam da língua portuguesa, bem como títulos de obras; O **bold** em títulos de obras e/ou conceitos; As “aspas duplas” são usadas para citações ou referências autorais.

Algumas das imagens expostas não apresentam a sua dimensão e/ou tom cromático original.

Índice

CAPÍTULO I	XXII
1.1 INTRODUÇÃO	XXII
1.2 OBJETIVOS	XXV
1.3 METODOLOGIA	XXVII
1.4 ESTRUTURA	XXIX
CAPÍTULO II - OS SENTIDOS E A SUA INTERLIGAÇÃO COM A ARQUITETURA	1
2.1 O ESTUDO DOS SENTIDOS POR RUDOLF STEINER.....	3
2.2 A EXPERIÊNCIA SENSORIAL NA ARQUITETURA	9
CAPÍTULO III- IMAGEM, CORPO E ARQUITETURA	15
3.1 FENOMENOLOGIA DA PERCEÇÃO	16
3.1.1- <i>A imagem como elemento percetivo</i>	18
3.1.2- <i>A hegemonia da imagem</i>	20
3.1.3- <i>Imagem poética e Imagem corpórea</i>	24
3.1.4- <i>Imagem multissensorial</i>	26
3.1.5- <i>Imagem arquitetónica</i>	27
3.2- ARQUITETURA DA NATUREZA	34
3.3- A ARQUITETURA COMO ESCULTURA	39
CAPÍTULO IV- CASOS DE ESTUDO.....	44
3.1 MUSEU CHILLIDA LEKU.....	45
3.2 MUSEU INSEL HOMBROICH	50
CAPÍTULO V- PROPOSTA.....	56
QUADRO REFERENCIAL	57
UM LUGAR QUASE UTÓPICO	59
ENSAIO PROPOSITIVO PARA UM MUSEU	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
ANEXOS.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98
DESENHOS TÉCNICOS	100

Lista de Figuras

001. Círculo dos doze sentidos. Rudolf Steiner. 1916 [p.6]

<https://pt.scribd.com/document/182140432/Rudolf-Steiner-Os-Doze-Sentidos>

maio 2023

002. Amarelo Vermelho Azul. Wassily Kandinsky. 1925

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Amarelo-Vermelho-Azul>

dezembro 2023

003. 004. “Meditation Space”. Tadao Ando. 1995

<https://architectuul.com/architecture/unesco-meditation-space>

maio 2023

005. O triângulo de Kanizsa

https://es.wikipedia.org/wiki/Tri%C3%A1ngulo_de_Kanizsa

maio 2023

006. Golconda. René Magritte. 1953

<https://www.masterworksfineart.com/artists/rene-magritte/lithograph/golconde-golconda-1953-series-3/id/w-2861>

dezembro 2023

007. A traição das imagens “Isto não é um cachimbo”. René Magritte. 1929

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. A história das Artes, 2023

<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/>

setembro 2023

008. Le corbusier e le Modulor nas Unités d’Habitation

Lucien Hervé - FLC - ADAGP / J. Paul Getty Trust, The Getty Research Institute, Los Angeles

<https://www.amc-archi.com/photos/lucien-herve-dans-la-lumiere-au-chateau-de-tours-exposition,8017/lucien-herve-le-corbusier-e.3>

setembro 2023

009. Ville Savoye. Le Corbusier. 1928

<https://losbuffo.com/2018/09/17/flooded-modernity-villa-savoye-le-corbusier/>

setembro 2023

010. 011. Soundbox (Hannover). Peter Zumthor. 2000

Roland Halbe

<https://www.subtilitas.site/post/87647332604/peter-zumthor-swiss-sound-box-a-pavilion-for>
setembro 2023

012. Tecelão social. África do Sul, Namíbia, Botswana

<https://www.tudointeressante.com.br/2014/10/13-animais-arquitetos-e-as-lindas-casas-que-eles-constroem-2.html>

dezembro 2023

013. 014- Ilustrações do livro “Animales Arquitectos”. Juhani Pallasmaa. 2020 [pp.51-67]

<https://www.wook.pt/livro/animales-arquitectos-juhani-pallasmaa/23921942>

maio 2023

015. For W.A. Tony Smith. 1969

<https://www.guggenheim.org/artwork/3964>

setembro 2023

016. Sem título. Robert Morris. 1971

<https://www.wikiart.org/pt/robert-morris>

dezembro 2023

017. Levantamento fotográfico Museu Chillida-Leku

autora

outubro 2022

018. Levantamento fotográfico Museu Insel Hombroich

autora

dezembro 2022

019. Path of Perspectives. Snohetta. 2019

christian flatscher

<https://www.world-architects.com/en/snohetta-oslo/project/path-of-perspectives>

setembro 2023

020. Circuit. Richard Serra. 1972

<https://www.moma.org/collection/works/181114>

setembro 2023

021. Sem título. Erwin Heerich. 1979

Raimond Spekking / CC BY-SA 4.0

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesverwaltungsamt - Zentrale K%C3%B6ln -
Skulptur von Erwin Heerich \(7534-36\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesverwaltungsamt-_Zentrale_K%C3%B6ln_-_Skulptur_von_Erwin_Heerich_(7534-36).jpg)

setembro 2023

022. Cafeteria, Museu Insel Hombroich. 1988

<https://www.inselhombroich.de/en/museum/buildings>

maio 2023

023. Intervals. Richard Serra. 2013

<https://gagosian.com/exhibitions/2013/richard-serra-new-sculpture/>

maio 2023

024. East-West /West-East. Richard Serra. 2014

<https://www.archdaily.com.br/br/766439/east-west-west-east-de-richard-serra>

setembro 2023

025. Le chemin des Carrières. Reiulf Ramstad. 2019

<https://www.archdaily.com/929935/chemin-des-carrieres-park-walk-reiulf-ramstad-arkitekter>

maio 2023

026. Buscando la luz. Eduardo Chillida

autora

outubro 2023

027. Fotografia para o rio Tâmega

autora

abril 2023

028. Fotografia para a colina

autora

abril 2023

029. Fotografia de maquete de estudo

autora

outubro 2023

030. Croquis da implantação da proposta

autora

setembro 2023

031. Fotografia da maquete final da proposta

autora

dezembro 2023

032. Croquis dos momentos propostos

autora

maio 2023

033. Esertoki III. 1990. Eduardo Chillida. 1990

https://www.flickr.com/photos/danae_jpg/3075332977

maio 2023

034- Consejo al Espacio V. Eduardo Chillida. 1993

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/consejo-al-espacio-v>

maio 2023

035. Buscando la Luz I. Eduardo Chillida. 1997

<https://www.museochillidaleku.com/en/works/buscando-la-luz-i/view>

maio 2023

036. Iru Burni. Eduardo Chillida. 1986

<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/chillida-eduardo/iru-burni>

maio 2023

037. Intersection II. Richard Serra. 1992.93

<https://gagosian.com/exhibitions/2013/richard-serra-new-sculpture/>

maio 2023

038. Torqued Ellipse IV. Richard Serra. 1998

<https://www.moma.org/audio/playlist/236/3051>

outubro 2023

039. Equal. Richard Serra. 2015

<https://www.moma.org/calendar/galleries/5159>

maio 2023

Capítulo I

1.1 Introdução

“Eu empresto as minhas emoções e associações ao espaço e o espaço me empresta sua aura, a qual incita e emancipa minhas percepções e pensamentos.”¹

No contexto da museologia contemporânea, o espaço museológico tem sido objeto de uma reflexão cada vez mais profunda e abrangente. Esta inquietação em relação à conceção convencional do espaço museológico e à sua relação com os sentidos como instrumentos essenciais para uma compreensão mais completa e enriquecedora do mesmo tem gerado confrontos de ideias de grande relevância.

Os confrontos de ideias atuais destacam a predominância da representação visual na divulgação da arquitetura museológica, suscitando uma ampla gama de opiniões. Há um crescente reconhecimento de que o movimento e o sensorialismo também devem ser considerados como elementos fundamentais na representação desse espaço singular.

Este estudo propõe explorar a interação entre o espaço museológico, a arquitetura e os sentidos, com um enfoque particular na experiência sensorial. O ponto de partida para esta pesquisa é a percepção de que o espaço museológico pode transcender as limitações da representação visual, tornando-se um ambiente em que os sentidos desempenham um papel essencial na apreensão da sua essência.

É importante estarmos cientes da influência que o espaço arquitetónico tem nos variáveis aspetos, sejam as suas características formais, sensoriais ou espaciais. Devemos olhar a arquitetura como um objeto com o qual podemos tatear e adentrar numa tentativa de percepção do seu interior.

Após uma inspiradora descoberta do museu Chillida Leku, que destaca a potencialidade dos sentidos quando combinados com a paisagem e a natureza, busca-se aqui entender como a arquitetura pode ser mais do que uma simples experiência visual, mas também uma experiência tátil, auditiva e olfativa.

¹ (Pallasmaa, 2011). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos* (2ª). São Paulo: Bookman, 2011.p.11.

Para atingir este objetivo, identificou-se um local de estudo cuja morfologia única e a presença do elemento água, representado pelo rio Tâmega, oferecem um ambiente propício para a exploração da relação entre arquitetura e sentidos. Com uma arquitetura cuidadosamente projetada para estimular os sentidos, esse espaço de livre-arbítrio e contemplação conecta-se com a natureza e proporciona uma fuga revigorante do mundo exterior.

Este estudo também reconhece a prevalência histórica da visão como o sentido dominante, uma ideia perpetuada por grandes filósofos como Platão e Aristóteles. No entanto, através da análise é desafiada essa premissa e explorada em detalhe a importância e o potencial dos outros sentidos, oferecendo uma compreensão mais profunda da sensibilidade sensorial no contexto do espaço arquitetônico museológico.

[...] na relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir. Essa relação comporta vários níveis de consciência, e o homem pode apreender o objeto por intermédio dos seus sentidos: visão audição, tato, entre outros. Essa relação supõe, em primeiro lugar e etimologicamente falando, que o homem “admira o objeto”²

Desta forma, esta dissertação propõe a investigação e análise do papel dos sentidos na apreensão do espaço museológico, bem como a sua influência na forma como compreendemos e experimentamos a arquitetura museológica, indo além da percepção visual para explorar a riqueza da experiência sensorial neste contexto singular.

² p.23. Gomes, C. R. (Gomes, 2015)GUARNIERI, 2010. p.123. O PENSAMENTO DE WALDISA RÚSSIO SOBRE A MUSEOLOGIA. 21–35.

1.2 Objetivos

A presente dissertação possui como objetivo principal a exploração e reflexão dos sentidos num cenário imaginário (uma utopia que reúne diferentes obras neste lugar), procurando enaltecer as possibilidades intrínsecas da temática com a criação de um espaço museológico que se distancie do convencional. A investigação será suportada por uma base teórica substancial, na qual Rudolf Steiner, com o seu estudo sobre os doze sentidos e sete processos vitais, desempenhará um papel fundamental.

Estabelecem-se, portanto, uma série de objetivos específicos, que a seguir se resumiam:

Desenhar um espaço museológico que seja, por si mesmo, uma obra arquitetónica capaz de estimular os sentidos. Este espaço será cuidadosamente projetado, de forma a integrar-se harmoniosamente numa zona florestal às margens do rio Tâmega. Pretende-se que a própria arquitetura, na sua forma e função, seja o estímulo da experiência sensorial.

Compreender de que maneira os sentidos podem intensificar a apreciação e envolvimento do visitante num espaço museológico. Será feita uma investigação de como a estimulação sensorial pode enriquecer a experiência do público, tornando-a mais envolvente, educativa e emocionante.

Analisar de que modo os dois exemplos selecionados como objetos de estudo podem contribuir para a realização do projeto. Estes casos serão examinados minuciosamente, após a visita aos mesmos, de forma a encontrar ligações e *insights* que possam enriquecer o projeto do museu proposto.

Explorar de que forma a escultura se pode integrar na natureza de modo a tornar-se um elemento arquitetónico significativo. A investigação incluirá uma análise profunda das possibilidades de fusão entre escultura e a natureza, de forma a tornar a experiência museológica mais envolvente.

Este estudo visa, portanto, transcender os limites tradicionais dos espaços museológicos, ao criar um espaço onde a arquitetura, a natureza e os sentidos se entrelacem oferecendo uma experiência única e inspiradora.

1.3 Metodologia

A metodologia adotada para a realização desta dissertação envolveu uma abordagem multifacetada, que combinou uma pesquisa teórica, a experiência prática e a análise crítica. O principal objetivo é explorar o conceito de arquitetura sensorial e a sua relação com os espaços museológicos, adotando como base a visita a dois museus de referência: o Museu Chillida-Leku e o Museu Insel Hombroich.

O primeiro passo foi a realização de visitas *in situ* aos museus mencionados. Estas visitas desempenharam um papel fundamental, não apenas na concepção projetual, mas também na identificação de temas pertinentes para abordar na componente teórica. Através da experiência *in locu*, foi explorado o espaço museológico de forma sensorial, observando como a arquitetura e/ou escultura, conjuntamente com a natureza contribuem para a experiência potenciada do visitante.

A pesquisa teórica foi uma parte crucial para o desenvolvimento do estudo. São abrangidas algumas disciplinas, incluindo arquitetura nas suas dimensões sensoriais, a filosofia, a sociologia e a biologia. Através da pesquisa foi possível criar uma base conceitual sólida, para uma melhor compreensão dos aspetos teóricos subjacentes à dissertação.

A vertente prática envolve a descrição da experiência sensorial durante as visitas aos museus. Isto inclui a exploração detalhada dos espaços museológicos, a identificação de elementos que contribuem para a experiência sensorial e a reflexão sobre as sensações e pensamentos que surgiram durante essas visitas. A abordagem prática serve para uma extração de ideias e *insights* valiosos para a realização do projeto.

Para além disso, a análise de projetos e obras de referência com premissas similares, como esculturas e objetos arquitetónicos escultóricos, complementaram a componente prática. Através da mesma é possível uma compreensão mais aprofundada das estratégias aplicadas por outros arquitetos e artistas na criação de espaços sensoriais.

As visitas *in loco* também desempenham um papel importante. As diferentes experiências e observações feitas durante visitas, contribuíram para a visão crítica e sensorial sobre o lugar. Isto inclui a realização do levantamento topográfico, bem como a criação de maquetes, esboços e desenhos técnicos para uma melhor interpretação e aprofundando conhecimento do lugar.

1.4 Estrutura

Os capítulos desta dissertação hierarquizam a informação apresentada, desde o esclarecimento de quais são, efetivamente, os doze sentidos segundo Rudolf Steiner, até à proposta do espaço museológico idealizada.

O primeiro capítulo, aborda o estudo dos doze sentidos defendidos pelo filósofo Rudolf Steiner, juntamente com uma reflexão sobre de que forma a experiência sensorial pode potenciar a prática da arquitetura.

No segundo capítulo, esclarece-se a importância da percepção das imagens, obras e espaços, seguidamente de uma reflexão de como a própria natureza cria arquitetura com simples gestos e, por fim, como a escultura se pode transformar num objeto arquitetónico através de escala, materialidade e posicionamento no espaço.

O terceiro capítulo ocupa-se da análise dos casos de estudo, com a partilha da experiência sensorial *in locu* da autora, e com o respetivo levantamento fotográfico registado nas respetivas visitas. Cada museu é analisado sob uma perspetiva indicada às diferentes metodologias projetuais adotadas para o estímulo sensorial, com o objetivo de compreender de que forma o observador age sob o efeito de determinadas intenções, métodos e processos de projeto, na experiência sensorial.

No quarto capítulo, desenvolve-se uma reflexão sobre o lugar a intervir como forma introdutória, seguidamente de um quadro referencial com as obras que, de alguma forma, tiveram influência na conceção do projeto. A abordagem conceptual é materializada e explicada com recurso a esboços e maquete, sendo indicadas posteriormente, as obras dos escultores Richard Serra e Eduardo Chillida como elementos do espaço museológico. Por fim é descrito de que forma é que o espaço pode ser explorado, através do tatear e adentrar.

Finalmente, depois de aprofundada a temática e todas as suas variáveis, as considerações finais surgem no quinto capítulo, não só com uma resposta à questão da investigação, mas também com uma reflexão sobre arquitetura sensorial, na tentativa de criar uma arquitetura que possa interagir ainda mais com o utilizador.

Capítulo II - Os sentidos e a sua interligação com a arquitetura

A arquitetura surge da criatividade humana, transcendendo a simples função estética ou funcional. É a arte de moldar espaços que evoluem e dialogam com o corpo humano. Neste capítulo, será explorada a importância dos sentidos como instrumento que nos conectam com o espaço construído, emergindo uma sinfonia sensorial que permeia o espaço arquitetônico complexo.

Desdobram-se dois subcapítulos fundamentais. ‘O estudo dos sentidos por Rudolf Steiner’, onde foi realizada uma reflexão do pensamento de Rudolf Steiner, que nos mostra de que forma os sentidos se expressam na nossa experiência humana. Steiner dá-nos a conhecer os doze sentidos do ser humano, revelando de que forma cada um se revela na nossa interação com o mundo.

‘A Experiência Sensorial na arquitetura’, aborda o tema da arquitetura sensorial e a leitura sensorial dos espaços. Será referido o trabalho de Juhani Pallasma, analisando partes da sua obra “Os Olhos da Pele” onde o autor nos conduz por um pensamento onde todos os sentidos se entrelaçam, onde a visão é retratada como uma das várias extensões do sentido primordial defendido: o tato. Descobre-se como a arquitetura sensorial transcende o estético, desafiando a experimentar o espaço em todas as suas dimensões sensoriais.

“Os sentidos não se limitam a interpretar a vida através de atos esclarecedores, audazes ou subtis, mas decompõe a realidade em partes significativas que depois voltam a encaixar, formando um padrão com um significado. Tiram amostras de eventualidade. Permitem que uma multidão seja representada por um exemplo. (...) Os sentidos enviam ao cérebro fragmentos de informação que são como peças de um puzzle.”³

³ (Ackerman's, 1991)Ackerman's, D. A Natural History of the Senses. Vintage, 1991. p.13

2.1 O estudo dos sentidos por Rudolf Steiner

Evidentemente, que a evolução da humanidade surge aliada à evolução dos sentidos. Hoje, a configuração dos sentidos humanos é mais desvigorada do que outrora fora, mas é mais consciente para a base da vida humana.

Os sentidos, segundo o filósofo Rudolf Steiner, não podem ser reconhecidos apenas como os cinco que a humanidade identificou nos seus primórdios tempos. Esses cinco sentidos que conhecemos são enumerados como: sentido da visão, sentido da audição, sentido do paladar, sentido do olfato e o sentido tátil. Este último tem sido questionado, pois estaria a unir o sentido do tato com o sentido do calor, sendo dois sentidos muito diferentes.

Além do filósofo, outros cientistas referem também a existência de outros sentidos, pois a conceção de sentido humano carece de alguma coerência e de unidade em geral. Esta é apenas uma parte da organização do sentido humano, que só é abrangida quando se fala dos doze sentidos.⁴

Steiner defende que para distinguirmos os doze sentidos é necessário perceber o relacionamento da humanidade com o resto do mundo, desta forma ele explica de que forma os podemos encontrar no humano.

A relação humana com o mundo exterior vai ocorrendo de forma interna ou externa com os variados sentidos, separando assim os sentidos em interior e exterior. Os sentidos mais direcionados ao exterior são o sentido da palavra, do eu, do pensamento, da audição, do calor e da visão; mais direcionados ao interior temos o sentido da vida, do movimento, do equilíbrio, do tato e do olfato; o sentido do paladar encontra-se numa fronteira entre o interior e o exterior.

“E, assim como a cor age sobre mim por meio da visão, o outro eu age sobre mim por meio do sentido do eu.”⁵

⁴ (Steiner, 1920). *Man's Twelve senses in their relation to imagination, inspiration, intuition.* 12–19.

⁵ (Steiner, 1916) *Os doze sentidos e os sete processos vitais.* p.10

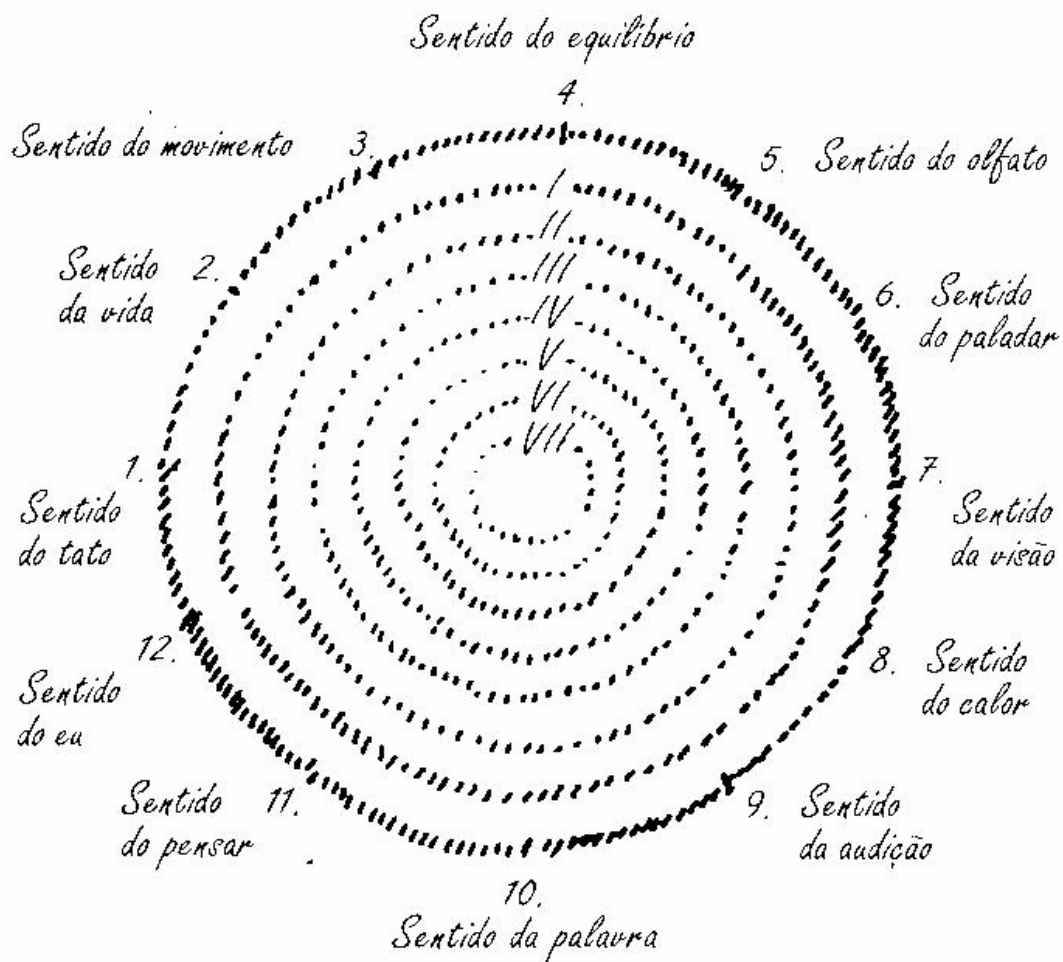


Figura 1- Círculo dos doze sentidos por Rudolf Steiner

O sentido do tato relaciona-se de uma forma mais materializada com o mundo exterior, o que faz com que o humano se relacione de uma maneira direta e em certa parte rude. O processo de tatear provém da parte interna da humanidade pois a consequência de tocar um objeto é atingida no interior da pele, dentro do corpo.

Quando se utiliza o tato não se está a penetrar o objeto, mas sim a tocar externamente de forma a entendê-lo. Ao utilizar o toque sentimos o que o objeto faz connosco, quando tocamos e é duro é porque se pressiona com força, já quando é suave, é porque a pressão é leve. Este empurrar do objeto percebe uma mudança no nosso organismo, pois é o objeto que tem efeito sobre nós, não o contrário. ⁶

Num espaço mais interno do organismo humano encontramos o nosso sentido da vida, muitas vezes esquecido, o humano não pensa nele pois pressupõe-no como um direito adquirido. Este sentido premeia-nos com um bem-estar quando se encontra bem estimulado, no entanto, quando se encontra danificado somos nós quem toma a consciência e procede à sua reparação. Apesar de não ser algo visível, apercebemo-nos da sua existência, pois sem ele não teríamos noção do nosso processo vital.

Corporalmente mais interiorizado temos o nosso sentido do movimento, não o movimento do corpo inteiro, mas o movimento dos nossos membros. O simples movimento de curvar um membro ou movimentar a laringe é uma mudança de posição que nos dá a percepção do movimento interno do corpo.

Aliado a este sentido do movimento é necessária a percepção do equilíbrio do nosso corpo, ao que se denomina de sentido de equilíbrio. Este último é normalmente interrompido quando sentimos tonturas ou temos uma queda, o que nos leva às vezes ao desmaio. A nossa posição em relação ao mundo faz-nos perceber o sentido do equilíbrio, seja pelos fatores cima, em baixo, à direita, à esquerda ou pela forma que nos sentimos dentro do mundo ao sentir que estamos de pé. ⁷

Para uma maior relação com o mundo externo contamos com o sentido do olfato, mais externamente no nosso corpo. Permite-nos conhecer o mundo através dos odores, mas

⁶ pp.2-3. (Steiner, 1916). *Os doze sentidos e os sete processos vitais*. 10.

⁷ Ibid p.3

não de uma forma tão evoluída como os animais, pois apesar de nos relacionar com o exterior ainda é um sentido em que saímos muito pouco de nós.

Já com o sentido do paladar, apesar de se encontrar mais internamente, este ajuda-nos a relacionar e descobrir mais o mundo externo através da degustação dos variados alimentos. A degustação ocorre por corpos que nos tocam e as nossas sensações unem-se superficialmente ao nosso interior.

Através do sentido da visão, a nossa relação com o exterior intensifica-se pois são mais facilmente identificadas as características do mundo exterior. Quando consideramos a cor, o brilho e a escuridão, o que confrontamos na superfície de um corpo é mediado pelo sentido da visão.

No entanto, o que observamos através do sentido da visão ainda não nos é totalmente familiar, sendo através do sentido do calor o meio possível para nos relacionarmos mais intimamente com um objeto. Com o sentido do calor penetrámos o objeto internamente, o que nos revela não só a temperatura da superfície de um objeto, mas também a do seu interior. É através da percepção sensorial que penetramos até um certo ponto da matéria externa, que nos permite a sensação do interior do corpo.

O sentido da audição é outro meio para nos relacionarmos com o interior do mundo externo, através dele é possível saber como um objeto soa e como é o seu interior. Quando ouvimos uma placa de metal percebemos o seu interior de metal, sabemos o que está conectado no interior através do som. O som muitas vezes relaciona-nos mais intimamente principalmente quando adquire um sentido.

No entanto, a percepção do som é diferente da percepção da palavra, o primeiro dá-nos a entender o interior do mundo externo e o segundo interioriza ainda mais ao transformar o som em uma palavra com sentido. É aqui que nos apercebemos do sentido da palavra, algo com significado que se alia muitas vezes ao sentido da audição e que de certa forma se completam.⁸

“...existe uma diferença entre a percepção da mera palavra, do soar pleno de sentido, e a verdadeira percepção do pensamento por detrás da palavra.”⁹

⁸ Ibid p.4

⁹ Ibidem

A diferença entre a mera audição dos sons e a percepção das palavras é feita pela origem, a audição provém do ouvido enquanto a percepção das palavras é feita através de outros órgãos, sendo estes de natureza física ou através do sentido da audição. Para interiorizar a palavra em relação ao objeto a partir do seu exterior, é usado o sentido do pensamento, que consiste na verdadeira percepção da palavra através do pensar.

Por fim, o meio de nos sentirmos uns aos outros ou a nós próprios é através do sentido do eu, com um relacionamento muito íntimo com o mundo exterior. Esta capacidade humana ajuda-nos a perceber um outro *eu*, entendemos este *eu* alheio quando nos deparamos com *ele* tratando-se de um relacionamento sensorial.¹⁰

Nesta lógica em que refletimos sobre os sentidos percebemos o quão o nosso organismo se diferencia e se especifica, “pois ver não significa perceber sons, a percepção do som não significa ouvir, e ouvir não é, por sua vez, perceber e pensar, e perceber o pensar não é tatear”.¹¹

Os sentidos formam o nosso limite, ao subirmos o nosso conhecimento comum sobre os sentidos para o conhecimento superior, saímos do corpo físico e passamos à alma e espírito.

¹⁰ Ibid pp.5-6

¹¹ Tradução realizada por Christa Glass da conferência proferida por Rudolf Steiner em Dornach, Suíça. (Steiner, 1916). Os doze sentidos e os sete processos vitais. 10.

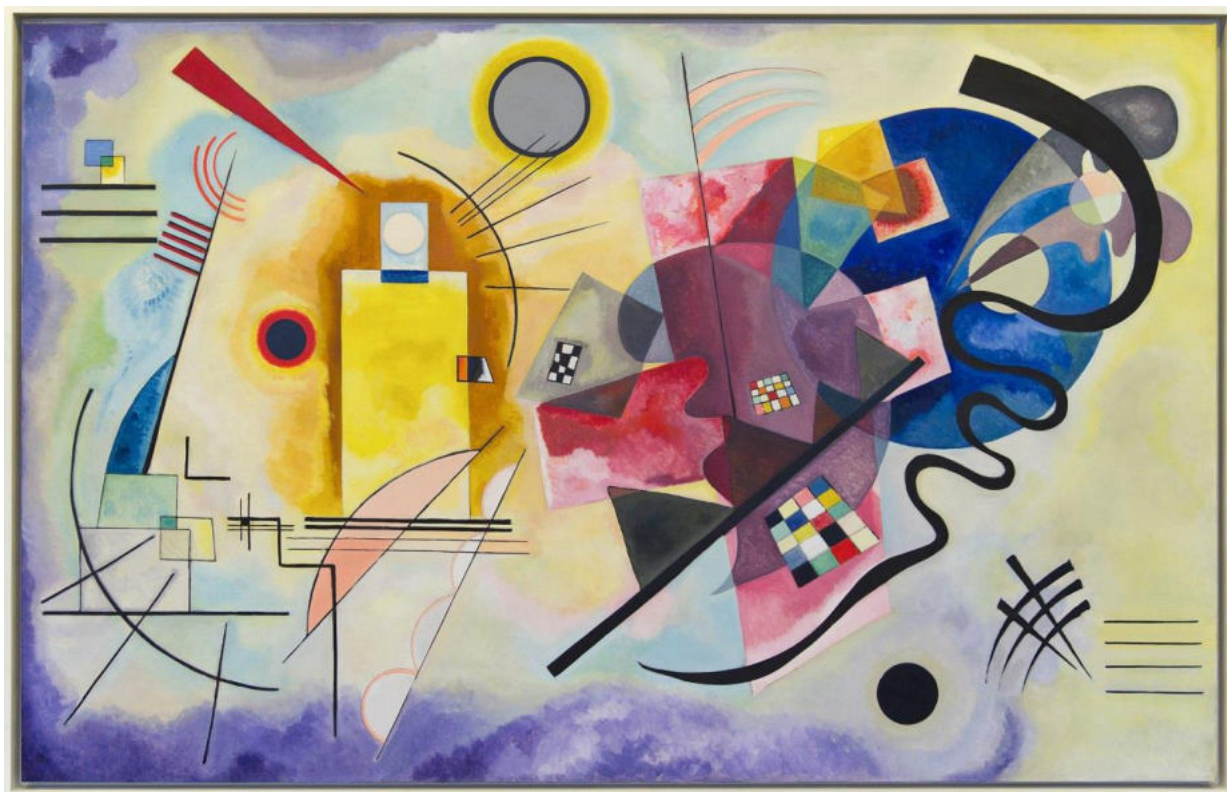


Figura 2- Imagem conceptual ilustrativa do entendimento pessoal da autora sobre a interpretação do estudo de Steiner Amarelo Vermelho Azul, Wassily Kandinsky, 1925

2.2 A experiência sensorial na arquitetura

Evidentemente, toda a arquitetura deve provocar todos os sentidos ao mesmo tempo e providenciar-nos experiências do mundo, pois a sua tarefa é acomodar e integrar reforçando a nossa realidade e identidade. A arquitetura é um meio de relacionamento, mediação e projeção de significados, que nos faz sentir vivos e nos relembra da nossa identidade.

A percepção do espaço é muitas vezes providenciada através da fruição sensorial, através de características dos espaços arquitetónicos, como a escala, a materialidade, o programa e a formalidade. Os órgãos sensoriais respondem ao estímulo de um espaço arquitetónico de forma imediata, reações que provêm dos nossos recetores sensoriais como os olhos, os ouvidos, o nariz, a boca e a pele. Ao unirmos estas reações físicas com as reações psicológicas, é estimulada a experiência espacial que remete à forma como a Arquitetura é conhecida.

A leitura sensorial é um elemento fundamental para a completa percepção e experiência espacial, o que em termos práticos se completa com os elementos que compõem o conjunto arquitetónico: a envolvente, a forma do objeto arquitetónico e os elementos que nele se inserem. A forma como os sentidos trabalham em conjunto e se completam na leitura sensorial é imperativa na compreensão do objeto.

Com o tema da leitura sensorial, alia-se a criação de questões e dúvidas relativas à hierarquia dos nossos cinco sentidos recetores. Apesar de antigos filósofos como Platão e Aristóteles priorizarem a visão e o tato, o que classificaria o paladar e o olfato como menos valiosos, psicólogos, escritores e artistas do século XX defendem a importância dos sentidos como um todo.¹²

A preocupação com a predominância do sentido da visão em detrimento dos restantes sentidos é partilhada pelo arquiteto e teórico Juhani Pallasmaa, que refere que esta questão faz com que a arquitetura venha a conter menos características sensoriais. O autor afirma que a arquitetura deve se caracterizar pela qualidade dos sentidos,

¹² (Lourenço, 2016). *Arquitectura sensorial: O tacto para a fruição do espaço arquitectónico* [Dissertação de Mestrado Integrado, Universidade de Coimbra].

simultaneamente a uma arquitetura que predomina a visão, há uma arquitetura que também privilegia a audição, o olfato e principalmente a experiência multissensorial através do tato.

Através da sua obra *Os Olhos da Pele*, o autor provoca discussão entre o sentido dominante da visão e do tato, defendendo que “todos os sentidos, incluindo a visão, são extensões do tato; os sentidos são especializações do tecido cutâneo, e todas as experiências sensoriais são variantes do tato”¹³

Não sendo equiparáveis na sua tipologia e extensão, os sentidos vão sendo valorizados e hierarquizados ao longo do tempo de diferentes formas. No entanto, a percepção do espaço é realizada por meio da leitura sensorial, a par de outras questões intelectuais e culturais.

Segundo Aristóteles, a experiência sensível e a ideia de que nada é intelecto sem passar pelos sentidos é a resposta à questão sobre como surge o verdadeiro conhecimento. É através da experiência que os sentidos se interligam gradualmente após o nosso nascimento, utilizando as informações fornecidas por um sentido para guiar outro. A compreensão só se torna possível ao utilizarmos o pensamento, no entanto o resultado de um pensamento é baseado em dados sensoriais que recebemos do nosso corpo.

“(…) ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar.”¹⁴

Quando estamos a observar algo, não significa um estabelecimento automático entre nós e o objeto, significa sim uma conversão háptica ou tátil da distância ótica para com o objeto. A distância é sempre dupla e virtual, pois a própria distância é a distância na unidade dialética. É vista como um espaço-temporal do sentir, do movimento vivo através da fruição do tempo e espaço.

A dimensão tátil é pensada como a experiência dialética da distância e da proximidade. A abordagem de um objeto, de forma intencional ou não, inicia-se no vazio. Ao tocarmos o objeto ele desprende-se desse vazio, ao nos retirarmos o objeto volta ao vazio. Esta distância não é sentida, é o sentir que revela a distância. Uma experiência sensorial que

¹³ (Pallasmaa, 2011) *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos* (1ª). Bookman.

¹⁴ (Didi-Huberman, 2011). *O que nós vemos, O que nos olha* (Dafne Editora). Dafne.

não é objetivável nem suscetível de uma abstração conceptual, alcançada apenas por quem se orienta pelo sentir.

As obras de arte e a arquitetura evocam experiências multissensoriais que nos conecta com as suas realidades imaginárias, evocando sensações importantes nas experiências táteis. As pinturas e as obras arquitetônicas acolhem-nos e reforçam a ligação com a sua realidade imaginária, imagens visuais, mas ao mesmo tempo táteis.

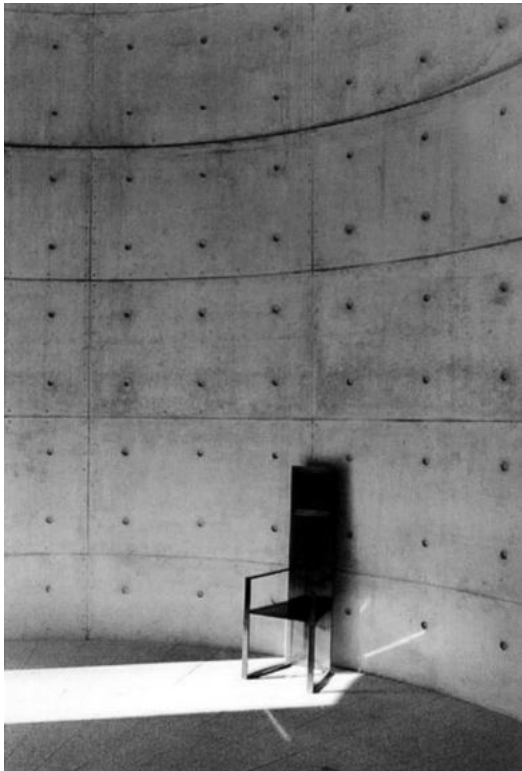


Figura 3 e 4 “Meditation Space” (Paris, 1995) Tadao Ando: luz, água e ar como elementos essenciais na evocação do mundo natural. A materialidade e a forma contribuem para experiência espacial.

A arquitetura contemporânea privilegia o tratamento conceptual e formal ao sensorial, através do uso corrente do branco em vários objetos arquitetónicos, o que prioriza a forma à materialidade.

No entanto, a tarefa fundamental da arte e da arquitetura passa por mostrar de que forma nós tocamos o mundo e mundo nos toca. Na fruição do tato com o material estamos a conectar-nos com o mundo, pois a materialidade está recorrentemente fundida com o tempo, que conseqüentemente se interliga com a erosão, o tema preferido da arte contemporânea.

Nas obras de Richard Serra e Eduardo Chillida, as massas de aço forjado ou laminado vão despertando experiências corporais relacionadas com o seu peso e com a gravidade. Estas obras estão diretamente dirigidas aos nossos sistemas ósseos e musculares, que comunicam o corpo e musculatura do escultor com o observador.

“A arte é a arte-como-arte (art-as-art), e o resto é o resto. A arte-como-arte não é senão arte. A arte não é o que não é arte”¹⁵

A arte minimalista defende a eliminação de todo o pormenor, de forma que não existam divisões. Os objetos são reduzidos ao que é visível, à sua forma, de forma que a entre linha, o plano, a superfície e o volume não existam mistérios.

George Didi-Huberman dá-nos a conhecer através da obra «O que nós vemos, o que nos olha» o homem tautológico e algumas obras que se enquadram na caracterização de objetos tautológicos. O homem tautológico elimina o fictício, dando prioridade ao que permanece no presente e experiência do visível. Estes objetos devem, segundo o pensamento tautológico, se apresentar e representar através de si mesmos. Defendem, portanto, objetos tautológicos que renunciem a ficção de um tempo que os modifique e que se elimine a ilusão de impor objetos específicos. De forma a renunciar a ficção de um tempo, são escolhidas materialidades industriais tornando estes objetos insensíveis às marcas do tempo. É indicado o exemplo do cobre, o alumínio, o aço ou ferro que estão presentes nas obras de Donald Judd e também do gradeado e a resina poliéster de Robert Morris.

¹⁵A. REINHARDT, *Art as Art*. (Didi-Huberman, 2011). O que nós vemos, O que nos olha (Dafne Editora). Dafne.

Apesar de serem dois artistas da vanguarda minimalista, existem algumas contradições entre Judd e Morris que se tornam num círculo vicioso de um frente-a-frente de dois tipos de evidências: a ótica e a presença. Robert Morris assume o carácter fenomenológico de uma experiência subjetiva que as suas esculturas geram de forma independente da especificidade, já Donald Judd postula a especificidade do objeto enquanto prática independente de todas as condições externas, afirmando que uma forma simples pode não ser uma experiência simples.

“As mãos querem olhar, os olhos querem acariciar.”¹⁶

O nosso corpo através dos sentidos seleciona e aperfeiçoa a experiência, sendo mais tarde remetido ao nosso pensamento. Este sistema sensorial está remotamente ligado à arquitetura por se relacionar com a forma de habitar/estar, e é através do viver, sentir e experienciar que resulta o verdadeiro conhecimento. Ao interagirmos com todos os nossos sentidos, torna-se possível ver, experimentar e explorar a arquitetura.

Alguns elementos ativam notoriamente algumas sensações que acabam por influenciar como o ser humano se comporta e interage com o espaço, tornando o espaço arquitetónico o verdadeiro influenciador do estado de espírito do humano.

A existência de diferenças físicas entre as pessoas, demonstra que também os sentidos se possam variar. O sentido e a forma da arquitetura desenvolvem-se com a humanidade, pois o espírito, a experiência e a visão de cada pessoa faz com que as perceções do lugar e do espaço variem.

É de extrema importância que a arquitetura comunique com o ser humano, quando se pensa em fazer arquitetura, deve-se adotar texturas, cores, sons, contrastes, de forma que se torne numa arquitetura inclusiva e de fácil entendimento para a todos.¹⁷ Isto conduz-nos à convicção que apreciar plenamente a arquitetura, só nos será possível ao ampliar-mos a compreensão dos sentidos e a relação com o espaço. Devemos então, aprofundar a ligação entre o ser humano, a arquitetura e o mundo que os envolve.

¹⁶ Johann Wolfgang von Goethe. (Pallasmaa, 2011). Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos (1a). Bookman.

¹⁷ (Santos, 2013). Sentir: Ver sem ver, num espaço para todos—Caso de Estudo da Cidade de Mangualde [Dissertação de Mestrado Integrado, Universidade da Beira Interior]

Capítulo III- Imagem, corpo e arquitetura

Neste capítulo, adentramos no tema da interseção entre a imagem, o corpo e a arquitetura, onde a percepção é resultado das narrativas espaciais que se desdobram. O capítulo investiga profundamente três subcapítulos essenciais, explorando aspetos fundamentais que se interligam num vasto domínio.

O primeiro, ‘Fenomenologia da Percepção’, visa explorar o poder da imagem como elemento percetivo, tendo como base a fenomenologia da percepção, onde a imagem transcende a representação visual. É analisada a hegemonia da imagem, a imagem poética e corpórea, a imagem multissensorial e a imagem arquitetónica.

No segundo, ‘Arquitetura da Natureza’, volta o nosso olhar sobre a arquitetura presente na natureza, sem intervenção humana. Faz-se uma análise da arquitetura animal, desvendando os seus princípios arquitetónicos que guiam as suas construções naturais e adaptadas à natureza.

‘Arquitetura como Escultura’ é o terceiro subcapítulo, que compara a escultura e a arquitetura com descoberta de exemplos escultóricos únicos, que não se limitam ao objeto estático, intervindo de forma dinâmica com o espaço. Contemplamos como a linha entre a arte e o objeto construído, se pode tornar ténue.

3.1 Fenomenologia da percepção

A fenomenologia da percepção resulta da dupla distância do sujeito que vê um objeto. A polaridade entre o próximo e o afastado traz-nos a percepção da profundidade que resulta num espaço.

A visão é o sentido que nos desperta memórias e experiências através do que que vemos e do que nos olha de volta. Ao olharmos algo, esse algo também nos olha, despertando memórias e pensamentos das nossas vivências ou crenças. O que nós vemos não é o que nos olha, pois, a nossa imaginação, crenças, memórias intercedem o visível. Através dos olhos fechados também nos é possível ver, vemos além do visível, associando memórias, sensações, corpos. Com os olhos fechados somos confrontados também com o vazio, que nos olha, que nos diz respeito e que faz parte de nós.

“É que a visão colide sempre com o inelutável volume dos corpos humanos.”¹⁸

A memória não deve ser pensada como um instrumento, mas sim como um meio de exploração do passado. Ficamos por isso condenados às recordações do lugar originário do objeto, um lugar desvendado e visível, mas que é desfigurado pelo seu próprio descobrimento.

A palavra imagem é muitas vezes usada como meio de representação visual, descrição visual ou fotografia e relacionada com os conceitos e palavras que a definem erradamente e com pouco rigor. Isto cria uma compreensão vaga sobre os conceitos de imaginação e imagem, que nos impossibilita a total compreensão do sensorialismo e pensamento mental. É importante saber distinguir a imaginação da percepção, de forma a enriquecer as nossas capacidades e atos criativos. Portanto, não podemos ver a imagem e a percepção como diferentes objetos da consciência, mas sim como maneiras diferentes de tornar os objetos conscientes.

A imagem dialética está intrinsecamente conectada com o trabalho crítico da memória e é o ponto de interseção entre a obra e a correta compreensão da obra. Torna-se então uma figura que representa a negação e a superação em simultâneo.

¹⁸ (Didi-Huberman, 2011). O que nós vemos, O que nos olha (Dafne Editora). Dafne.

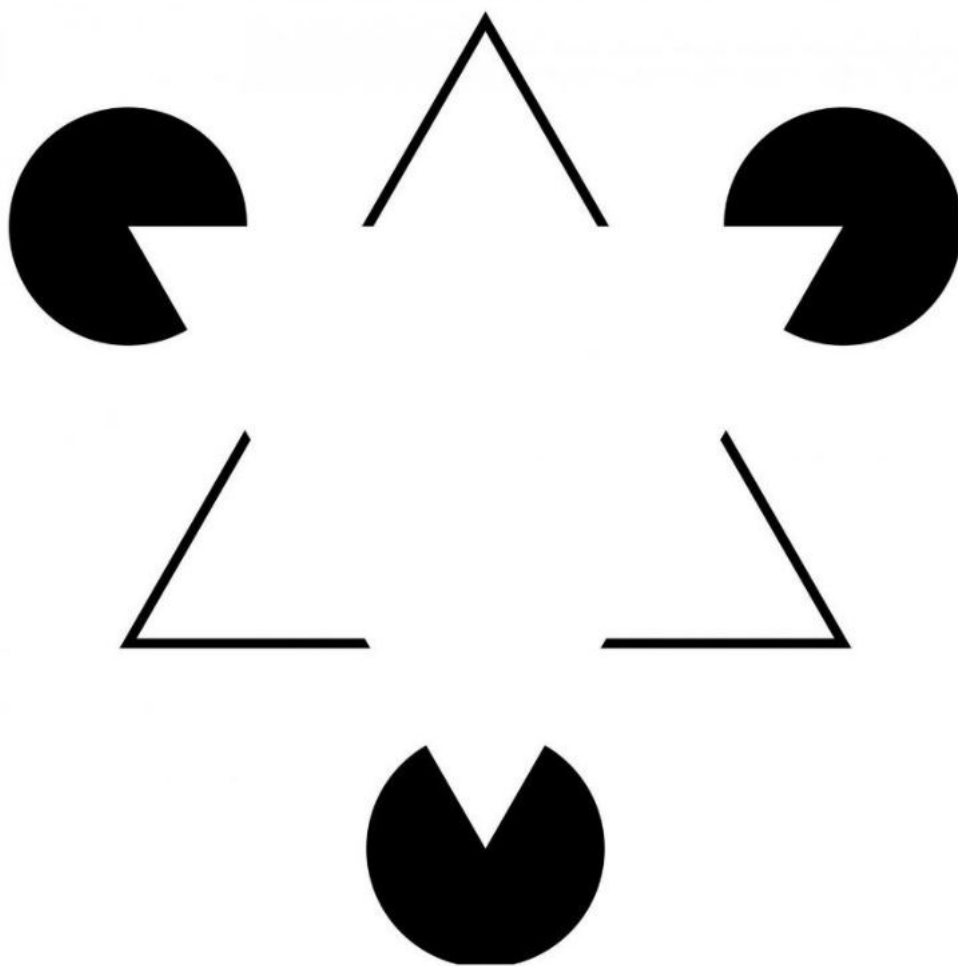


Figura 5- O triângulo de Kanizsa, representa a ilusão visual criada através do “princípio do alinhamento)

3.1.1- A imagem como elemento percetivo

A imagem é caracterizada por uma forma superficial e estética da representação artística e visual, que pode ser vista como um elemento de percepção que está intrinsecamente ligado ao pensamento, à linguagem e à memória. A nossa imaginação e a nossa capacidade de fantasiar um futuro só existe devido à imagem e sem ela não nos era possível ter a capacidade crítica para tomar decisões ou fazer julgamentos éticos.¹⁹

A nossa imagem poliédrica do mundo deve-se então à imaginação e à realidade resultante da mesma, o que torna a visão o elemento predominante na cultura contemporânea, levando a uma postura logocentrista²⁰ pois cada um de nós tem o seu próprio imaginário visual e conhecimento corpóreo geral.

Recorrentemente utilizada para referir fenómenos percetivos e visuais, a palavra imagem é a “la singularidad perceptiva, cognitiva y emocional sintética de la obra artística que se percibe, corporiza y recuerda.”²¹

A linguagem e a realidade das imagens são intrinsecamente ligadas com a existência do nosso corpo e com a nossa existência no mundo em carne e osso. Quando nos queremos expressar, o primeiro impulso surge através do nosso corpo que nos pressiona de forma que palavras sejam proferidas e que se moldam à reação corporal.

¹⁹ pp. 117-118. (Pallasmaa, 2021). La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura (2a). Editorial Gustavo Gili.

²⁰ Filosofia relativo a logocêntrico: doutrina ou sistema de pensamento que atribui ao logos uma posição central. Porto Editora – logocentrista no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora.

²¹Tradução: “a singularidade sintética perceptiva, cognitiva e emocional da obra artística que é percebida, incorporada e lembrada.” Ibid. p. 118.



Figura 6 - Representação surrealista desafiando a gravidade, convidando à reflexão sobre percepção e representação visual.

Golconda, René Magritte, 1953

3.1.2- A hegemonia da imagem

Com uma finalidade informativa, educativa e de entretenimento, a indústria da imagem muitas vezes é utilizada para manipulação comercial, ideológica e política, que adultera as nossas paisagens mentais interiores.

A produção em série de imagens esta cada vez mais presente no nosso dia-a-dia, o que se está a tornar um problema para a nossa imaginação pois somos constantemente bombardeados por imagens neutralizadoras e mercantilizadas. A razão da imagem se ter tornado manipulável deve-se à negação pelo pensamento logocêntrico filosófico do papel imaginário da imaginação no pensamento, na comunicação e no quotidiano do ser humano. ²²

No passado, as habilidades linguísticas e de conhecimento literário eram sustentadas pelos livros. Atualmente os livros são substituídos por imagens e informação digital, o que leva a um decréscimo dessas habilidades.

É inquietante que, o uso de imagens para comunicação, tenha surgido com os analfabetos nos primórdios tempos e que se volte a repetir nos tempos atuais, o que questiona se estaremos a regredir no tempo e espaço.

A tecnologia tem vindo a provar que cada vez mais é possível produzir algo independente do espaço e tempo, de forma a manipular experiências, sensações e desejos. Acaba por tornar experiências menos únicas e mais facilmente adulteradas.

A publicidade vem então trocar a democracia pelo consumo, num mundo de realidades múltiplas e ilusórias, que vive mais num tempo futuro do que no presente. A relação entre o que é fictício e o que é real é muitas vezes confundido, invertendo as duas definições.

²³

Juntamente com a produção em série de imagens surge uma “arquitetura de imagem”, que é projetada para que seja de fácil recordação, de forma a existir sempre uma marca/selo arquitetónico correspondente. O que vai contra o ponto de vista existencial e

²² (Pallasmaa, 2021). *La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura* (2ª). Editorial Gustavo Gili.p.13

²³ Ibid pp.14-15.

experiencial, pois um objeto arquitetônico devia ser recordado pelas suas formas condensadas de qualidade arquitetônica.

Cabe então à arquitetura reforçar a nossa experiência real na percepção e na experiência, na integração social e cultural, de forma defensiva de autenticidade e de autonomia da experiência humana.

“No hay posibilidad de síntesis entre el pensamiento y la imagen, ni tampoco de filiación”.²⁴

Nas últimas décadas tem sido demonstrado pela psicologia a importância das imagens mentais na linguagem e no pensamento, o que se torna particularmente importante nas filosofias e metodologias da educação.

A palavra e a imagem visual podem muitas vezes ser um exercício artístico, pois a imagem tem a capacidade de comunicar e transmitir significado de uma palavra. Nas obras de René Magritte, a palavra acaba por se tornar arbitrária sobre a imagem criando um desacordo, ao qual o artista denomina de traição das imagens.

Ainda assim, o ocidental tradicional ainda defende a ideia de que a linguagem e o pensamento são fenômenos psicológicos imateriais e incorpóreos, tendo por princípio esta posição no pensamento acadêmico mais prestigiado.

Temos a tendência para acreditar que nos comunicamos através de palavras e estruturas linguísticas, quando na verdade, os estudos psicológicos nos vêm a mostrar que pensamos e comunicamos através de imagens, modelos mentais ou padrões neurais. Numa conversa entre dois indivíduos, constrói-se, compara-se e armazena-se modelos mentais que são mediados através de palavras e de estruturas linguísticas.

“La mente es, en cada momento, un teatro de posibilidades simultâneas”.²⁵

²⁴ Tradução: “Não há possibilidade de síntese entre o pensamento e a imagem, nem de filiação.” Gaston Bachelard p.166. (Pallasmaa, 2021). La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura (2a). Editorial Gustavo Gili.

²⁵ Tradução: “A mente é, em cada momento, um teatro de possibilidades simultâneas.” William James p.39. Pallasmaa, J. (2021). La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura (2a). Editorial Gustavo Gili.

O mundo é nos representando através de imagens, mas o significado destas imagens somos nos quem o dá. “vivimos en un diálogo continuo entre imaginación y “realidad”, entre lo mental y lo físico.”²⁶

²⁶ Tradução: “vivemos um diálogo contínuo entre imaginação e “realidade”, entre o mundo mental e o físico.” p. 40. Pallasmaa, J. (2021). La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura (2a). Editorial Gustavo Gili.



Figura 7- A traição das imagens “Isto não é um cachimbo”, René Magritte 1929

3.1.3- Imagem poética e Imagem corpórea

A imagem divide-se em duas categorias especiais que constituem o fundamento e meio de expressão artística, a imagem poética e a imagem corpórea.

Quando se atribui um valor monumental a algo que não detém valor, podemos caracterizar por imagem poética, algo resultante de uma transformação de consciência mental em algo corpóreo. Já o ato de experienciar, vivenciar, materializar algo resulta na multissensorialidade da imagem corpórea.

A imagem corpórea e poética de uma imaginação generosa pode nos levar a um futuro otimista e emancipador. A imagem poética permite-nos experienciar as nossas próprias emoções mentais, tornando realidade a imaginação que faz parte de nós e da nossa experiência sensorial.

A nossa realidade artística imaginativa é criada através da nossa própria mente e memórias de experiências vividas.

Contrariamente à percepção da palavra, “la imagen poética hace referencia a una experiencia sensorial evocativa, afectiva y significativa, que es asociativa y dinámica, está formada por distintas capas y se encuentra en constante interacción con la memoria y el deseo.”²⁷

A imagem poética escapa de leituras e explicações racionais e deixa-nos envolver com os sentidos, com a imaginação e as sensações, o que invoca a nossa compaixão e empatia. Esta imagem é então armazenada na nossa mente e começa a condicionar os nossos pensamentos e sensações criando uma realidade imaginária.

A imagem poética refere-se a uma experiência imaginária única, com identidade, anatomia e essência coesas, que invoca e foca no espectador uma realidade imaginária. Podemos caracterizar a imagem poética através de duas realidades: “a realidad física de

²⁷ Tradução: “A imagem poética refere-se a uma experiência sensorial evocativa, afetiva e significativa, que é associativa e dinâmica, é composta por diferentes camadas e está em constante interação com a memória e o desejo.” p. 46. Pallasmaa, J. (2021). *La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura* (2a). Editorial Gustavo Gili.

la percepción y el reino “irreal” de la imaginación”²⁸, sendo que destas realidades em simultâneo surge a obra de arte.

Esta última surge também por meio de uma generalidade, proveniente da experiência existencial, e pela especificidade pela forma capaz de articular fenômenos mentais e da experiência. A imagem artística projeta um mundo imaginário próprio através de experiências que se unem ao sentido da existência e da vida.

As autênticas obras de arte aliam a estética ao modo específico de pensar. Desta forma a obra de arte é identificada em dois lugares, o mundo físico e o mundo imaginário.

“De manera análoga, una escultura es un trozo de piedra, bronce o madera, y una imagen plástica. (...) . Un edificio responde a la utilidad, la materia y la construcción, así como a una metáfora espaciotemporal imaginaria de un mundo mejor.”²⁹

²⁸ Tradução: “a realidade física da percepção e o mundo “irreal” da imaginação” Ibid p. 117.

²⁹ Tradução: “De forma análoga, uma escultura é um pedaço de pedra, bronze ou madeira, e uma imagem plástica. (...) . “Um edifício responde à utilidade, ao material e à construção, bem como a uma metáfora espaço temporal imaginária de um mundo melhor.” p. 118. Pallasmaa, J. (2021). La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura (2a). Editorial Gustavo Gili.

3.1.4- Imagem multissensorial

Muitas vezes, pensar na imagem é visto como algo apenas visual e fixo, mas através dos sentidos há uma mistura e integração de experiências próprias de modalidades sensoriais. A imagem visual é uma fusão da percepção fragmentada e descontínua. Os sentidos traduzem-se e compreendem-se mutuamente sem a necessidade de passar uma ideia ou serem interpretados por outrem.

A interação e intercâmbio com os sentidos é referida como de importância profunda por John Dewey no seu livro *‘A arte como experiência’*. O autor refere que “Las cualidades sensibles, las del tacto y el gusto, así como también las de la vista y el oído, tienen cualidad estética.”³⁰ não sendo, porém, de forma isolada, é através das suas conexões e interações.

“El ojo, el oído o lo que sea, es solamente el canal a través del cual tiene lugar la experiencia total [...]. Al ver una pintura, no es cierto que las cualidades visuales sean como tales centrales conscientemente y que otras cualidades colocadas alrededor de ellas estén de una manera accesoria o asociada. Nada puede estar más lejos de la verdad”³¹

As nossas percepções têm capacidade de se interligarem de forma a tornar a união do perceptor e do mundo numa experiência existencial inseparável. O poder ver, ouvir, tocar, cheirar e saborear torna-nos observadores externos do mundo que existem e vivem nele. Se pensarmos na relação entre o toque e a visão, percebemos que o ato de ver é um toque à distância de algo, sem existir o contacto físico. A experiência é um todo de coerência e significado proveniente de imagens perceptíveis e memoráveis.

“El imaginario sensorial factual de la obra da origen a un nivel imaginativo que constituye la realidad poética y afectiva de la obra”³²

³⁰ Tradução: “As qualidades sensíveis, as do tato e do paladar, bem como as da visão e da audição, têm qualidade estética.” John Dewey p.62. Pallasmaa, J. (2021). *La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura* (2a). Editorial Gustavo Gili.

³¹ Tradução: “O olho, o ouvido, ou o que quer que seja, é apenas o canal através do qual ocorre a experiência total [...]. Ao observar uma pintura, não é verdade que as qualidades visuais sejam conscientemente centrais enquanto tais e que outras qualidades colocadas à sua volta sejam de forma acessória ou associada. Nada pode estar mais longe da verdade” Ibidem

³² Tradução: “O imaginário factual sensorial da obra dá origem a um nível imaginativo que constitui a realidade poética e afetiva da obra” Ibid p. 76.

3.1.5- Imagem arquitetônica

A arquitetura, à semelhança da imagem artística, tem em prática dois domínios em simultâneo: a realidade da sua construção física e tateável, e a sua dimensão abstrata proveniente do seu imaginário artístico. Em simultâneo, também temos presente o domínio estético e utilitário na arquitetura. “El cuerpo crea sus sensaciones; por tanto, existe una imaginación corpórea”³³

A nossa mente e corpo unidos são uma condição na prática da arquitetura, devido ao papel inquestionável do corpo na constituição da arquitetura, e ao pensamento que através da realidade vivida articula e reproduz experiências vitais.

O corpo está na origem das obras de arte, na literatura e na arquitetura pois é através do corpo do autor que elas surgem como material palpável. É através da experiência do observador, do leitor, do habitante da casa que se dá o retorno ao corpo do autor pela mediação da imagem artística.

A arquitetura ganha o sentido da vida quando age sobre o corpo e o sentido de equilíbrio corporal, tensão, cinestesia e movimento. A imagem arquitetônica é um convite à ação, fruto deste abraçar o corpo e fazer dele parte, evocando e acomodando de várias formas os movimentos e características ergonómicas do corpo humano.

O objeto arquitetónico não deve ser visto apenas como uma estrutura física, mas também como um espaço mental e se articula com as nossas experiências pessoais. Um bom objeto arquitetónico deve criar não só um diálogo com o corpo do utilizador, mas também com a sua memória e pensamento. A arquitetura acolhe-nos como seres nutridos de consciência e sentidos, sem priorizar apenas o visual.

A nossa casa torna-se uma extensão do que somos, do nosso corpo, da nossa pele, dos nossos sentidos e memórias. É esta a diferença entre um espaço para nós, que nos dá suporte de vida e de um espaço repulsivo, melancólico e triste. Na arquitetura existem objetos pensados para serem observados e admirados, mas isso não os faz prover da habilidade de habitar ou de fácil identificação.³⁴

³³ Tradução: “O corpo cria suas sensações; portanto, existe uma imaginação corporal.” Conelius Castoriadis, nota 10. Pallasmaa, J. (2021). *La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura* (2a). Editorial Gustavo Gili.

³⁴ *Ibid* pp.151-152.



Figura 8 - Le corbusier e le Modulor nas Unités d´Habitation, Marseille, França

As obras arquitetônicas atualmente reforçam o pensamento de regressão. A arquitetura do passado, mais concretamente a religiosa, utilizava as esculturas, os frescos ou os vitrais para transmitir imagens de textos e cenas bíblicas para a população analfabeta. Atualmente, os objetos arquitetônicos deixaram de usufruir o papel de principal local de informação cultural, e passaram a ser mais rápidos, fugazes e dispensáveis. ³⁵

O conceito de comunicação em massa vai contra os princípios da arquitetura, pois a ideia de utilizar e descartar não vai de encontro com os princípios de integração e estabilidade. Este tipo de consumismo requer o efêmero, a alinação e a fragmentação da consciência.

As obras arquitetônicas servem como guia da cultura que organiza as nossas percepções e pensamentos. Com a produção de imagens em massa e o imaginário arquitetônico instantâneo, surge um mundo de ficção arquitetônico que negligencia a base existencial e os objetivos fundamentais da arte de construir.

Esta realidade do imaginário não deve ser excessivamente ou abertamente encenado, pois a nossa própria experiência imaginária é quem completa a imaginação. Posto isto, a narrativa arquitetônica deve ser incompleta e aberta de modo a ser completada pela imaginação do seu observador. Exemplo disso são as obras de Renzo Piano e Glenn Murcutt. Através dos seus edifícios grandiosos, é possível compreender as estruturas conceituais, funcionais e tectônicas, com espaço para integrar a nossa imaginação corpórea, tátil e sensitiva.

“La experiencia arquitectónica nace ontológicamente del acto de habitar y, en consecuencia, las imágenes arquitectónicas primeras pueden identificarse con la máxima claridad en la casa, la morada del hombre.” ³⁶

Atualmente, a arquitetura tem como ameaça o processo de instrumentalização, que diz respeito à nossa cultura materialista e racional que transforma os edifícios em objetos de construção simples com carência de significado e com fins utilitários e mais económicos. Além do anterior, também o processo de estetização é uma ameaça, pois tem como finalidade a atenção e sedução imediata, tornando a arquitetura num fabricante de

³⁵ pp.18-19. Pallasmaa, J. (2021). *La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura* (2a). Editorial Gustavo Gili.

³⁶Tradução: “A experiência arquitetônica nasce ontologicamente do ato de habitar e, conseqüentemente, as primeiras imagens arquitetônicas podem ser identificadas com máxima clareza na casa, morada do homem.” *Ibid* p. 165.

imagens esteticamente atraentes, sem ter em conta a experiência existencial e com carência do sentido da vida.

Além da extensão das nossas funções corporais, os edifícios também são extensões mentais e projeções da nossa imaginação, memória e capacidades conceituais. A arquitetura é a interseção entre o mundo real e a mente humana, estruturando as imagens espaciais e materiais, que articulam com significado a nossa existência.



Figura 9- A casa de Le Corbusier, Ville Savoye apresenta uma visão do mundo, com uma ideia de espaço que dialoga com a natureza, demonstrando um modo de vida específico através da sua linguagem arquitetônica abstrata.

A metáfora arquitetônica surge na união das múltiplas experiências humanas com uma única imagem vivida, ou sequência de imagens.

A arquitetura consegue modificar e condicionar a nossa experiência real através do encontro físico com a estrutura arquitetônica, o espaço e a luz. As experiências arquitetônicas podem consistir na aproximação a um edifício e experimentar a presença física em vez da compreensão formal do mesmo.

“A falta de humanismo da arquitetura e das cidades contemporâneas pode ser entendida como consequência da negligência com o corpo e os sentidos e um desequilíbrio do nosso sistema sensorial”³⁷

Os nossos sentidos são parte da capacidade de compreensão da autenticidade e força poética para com um objeto arquitetônico. O objeto arquitetônico comunica o que é o mundo através da sua metáfora corporizada, relata a sua história e a sua origem e mantém um diálogo com a história da arquitetura. A verdadeira arquitetura desperta memórias de outros objetos arquitetônicos, de forma a despertar a nossa consciência do passado e a nossa confiança no futuro.

“Miramos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra constitución y existencia corpórea, y el mundo vivencial se organiza y articula alrededor del cuerpo como centro.”³⁸

Para que a experiência arquitetônica possa ser estimulante e emocionante, deve existir uma reativação de imagens e memórias da nossa vivência como seres biológicos e culturais. Como as imagens poéticas, as imagens arquitetônicas conseguem despertar o pensamento através do emocional e do corpóreo antes da compreensão do nosso intelecto.³⁹

³⁷ p.70. Pallasmaa, J. (2021). La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura (2a). Editorial Gustavo Gili.

³⁸ Tradução: “Olhamos, tocamos, ouvimos e medimos o mundo com toda a nossa constituição e existência corpórea, e o mundo experiencial é organizado e articulado em torno do corpo como centro.” Ibid p.159.

³⁹ Ibid pp.162-163.

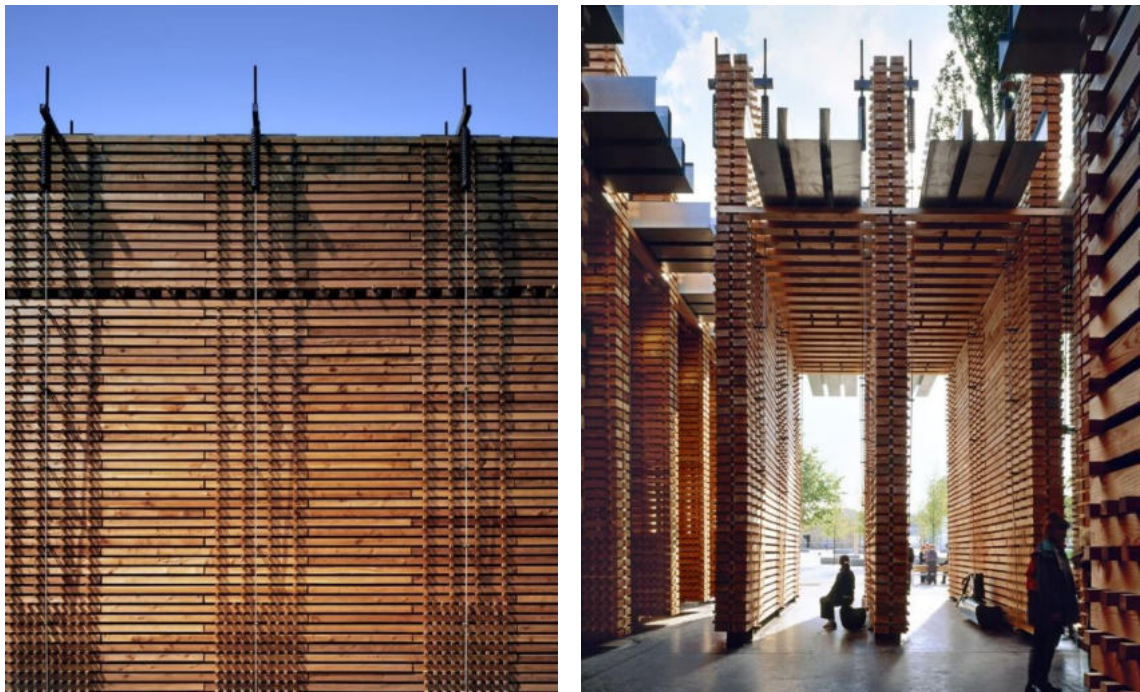


Figura 10 e 11- Soundbox (Hannover, 2000) de Peter Zumthor: Materiais, formas e espaços potenciam a fruição sensorial, neste caso auditivo.

3.2- Arquitetura da natureza

"Sin embargo, cuando se examinan los hábitos constructivos de ciertos animales, se encuentran unas estructuras asombrosamente refinadas y unos principios arquitectónicos muy complejos." ⁴⁰

⁴⁰ Tradução: "No entanto, quando se examina os hábitos de construção de certos animais, encontram-se estruturas incrivelmente refinadas e princípios arquitetônicos muito complexos." p.15. Pallasmaa, J. (2020). *Animales Arquitectos*. Gustavo Gill.

A arquitetura está também presente na natureza, sem deter influência humana. As variadas espécies animais são os verdadeiros arquitetos da natureza, que correspondem à base de arquitetura, projetar e proteger um lar.

Com diferentes necessidades, os animais produzem os seus próprios lares e proteções, para que possam assegurar a procriação e continuação da sua espécie. Antes das primeiras obras arquitetônicas humanas, outras grandes obras comparadas à escala animal, já estavam espalhadas pelo mundo.

Desde as aves, insetos, aracnídeos ou mamíferos, a arquitetura animal é realizada de diversas formas, a partir dos próprios animais. As construções mais surpreendentes surgem dos animais mais pequenos, contrariamente ao que se pensa sobre ser de animais maiores. A despreocupação de ser apenas um abrigo temporário, faz com que as obras de animais maiores não tenham grande forma ou estrutura. Já no caso das espécies menores, por exemplo as metrópoles das térmitas, são construções de alto nível de estrutura que suportam milhares de habitantes e que são utilizadas durante séculos.⁴¹

A construção dos animais são exemplos de casualidade e perfeição através da sua estrutura e funcionalidade. Após anos de evolução e adaptação, de forma a manter as suas espécies, as construções dos animais tornam-se respostas impecáveis à sua condição de vida, mesmo com pouca oferta material e mão de obra.

Com construções muitas vezes projetadas apenas para a procriação, a temperatura dos ninhos dos animais torna-se um ponto fundamental para o desenvolvimento dos ovos e crias. A forma como os animais arquitetos solucionam as variáveis temperaturas é de facto extraordinária.

Exemplo prático é a superfície dos formigueiros da formiga vermelha europeia que “apresenta numerosos buracos que têm dupla função de entrada e ventilação: à noite e quando está frio, estas formigas obturam os buracos para manter o calor. As operárias também mantêm as encostas do formigueiro no ângulo certo, a fim de obter a quantidade máxima de calor solar.”⁴²

⁴¹ pp.17-23. (Pallasmaa, 2020). *Animales Arquitectos*. Gustavo Gill.

⁴² Ibid p.52.



Figura 12 - Moldagem e modificação da paisagem.
Tecelão social, África do sul, Namíbia, Botswana

As estruturas animais servem para proteção, instrumentos de captura alimentar, armazenamento alimentar, facilitação da comunicação, seleção para acasalamento.

As construções animais são uma maneira de expressão artística dos animais, através da sua sensibilidade estética e comportamento construtor, até mesmo com preferências de cores, que são muitas vezes estímulos sexuais.

A maioria dos materiais usados pelos animais, também são utilizados pelo humano, contendo diversos paralelismos com as nossas construções. Os animais utilizam alguns métodos de construção presentes na arquitetura humana, como por exemplo, através da escavação, escultura, amontoamento de materiais para fins estruturais, modelação de matérias maleáveis que requer coordenação, união de materiais através de materiais adesivos, ou o tecido que é trabalho ou até mesmo cozido pelos animais arquitetos.⁴³

Certos animais tem a capacidade de moldar e modificar a paisagem, a uma escala que supera as tentativas humanas. Um exemplo são as formigas que transformam o ambiente físico através dos movimentos de terra e o transporte de plantas e animais, que quando enterrados no formigueiro facilitam a extensão de floresta para outras áreas do solo.⁴⁴

Através da evolução gradual e adaptação das construções animais, podíamos adaptar e reinventar a nossa arquitetura da mesma forma que os animais o fazem. As construções dos animais são uma porta aberta para os processos de evolução, tradição e adaptação ecológica.

A arquitetura humana tende a obedecer mais às diretrizes culturais, metafísicas e estéticas do que à lógica e ao funcionalismo puros. A arquitetura animal mostra o funcionalismo ecológico sem um compromisso.

A arquitetura ecologicamente consciente que é tão procurada e falada atualmente, não tem de ser uma retoma à era primitiva, mas sim uma sofisticação tecnológica avançada. Devemos então apoiar a crença funcionalista na interdependência entre a razão e a beleza, adicionando o ingrediente mais importante da construção animal, a humildade.

45

⁴³ p.93. Pallasmaa, J. (2020). *Animales Arquitectos*. Gustavo Gill.

⁴⁴ Ibid. pp.121-122.

⁴⁵ Ibid. pp.133-135.

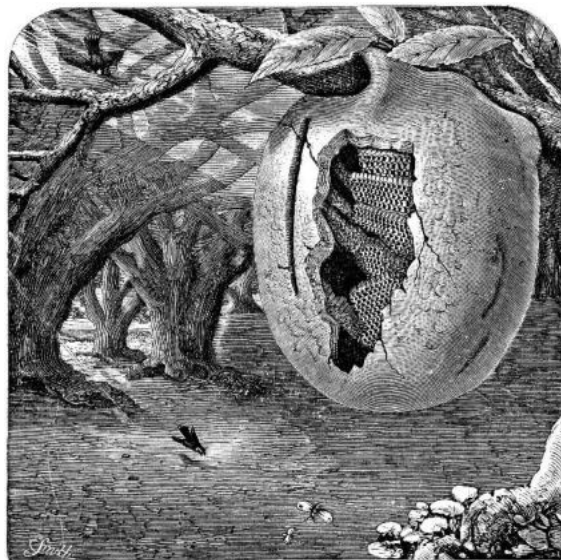
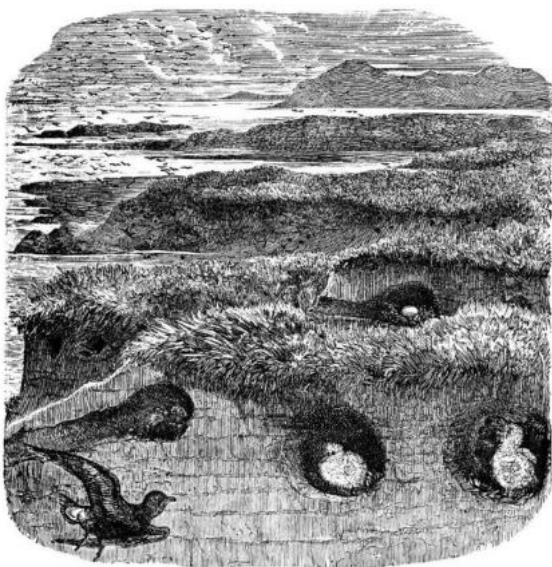


Figura 13 e 14- Ilustrações do livro “Animales Arquitectos” de Juhani Pallasmaa.

3.3- A arquitetura como escultura

A arquitetura tem sido considerada como escultura de grande escala, mas com uma conexão ontológica diferente com a vida mental humana devido à sua funcionalidade. No entanto, também a escultura tem sido deslocada para escalas e contextos arquitetônicos, seguindo como exemplo as obras de Richard Serra. Quando pensadas fisicamente, ambas têm como base o espaço e materialidade, mas contêm bases distintas quanto à experiência humana.

Exemplo disso são as esculturas escuras de Tony Smith, em que o vazio é modelado da mesma forma que a massa. O artista denomina as suas obras de “pedras portadoras de vazios”. A noite/ a escuridão resulta na abstração dos objetos e a perda da sua estabilidade visível.

Os seus cubos negros são vistos aos nossos olhos como imagens dialéticas pois a sua simplicidade visual não implica a suscitação de um trabalho elaborado da palavra e do pensamento. Uma imagem simples nunca será simples, por mais minimal que seja, é uma imagem dialética.

A obra de Smith coloca-nos à distância, e pode se tornar um pouco perturbadora devido à dimensão (6x6m) dos cubos negros, que são maiores que o ser humano. Existe uma intimidação e receio perante a obra, a sua escala coloca o humano perante um problema com força visual, um problema que nos olha, nos concerne e que nos assemelha apesar de não dar a ver para além de si mesmo.⁴⁶

O vazio é implicado aqui como processo, enquanto esvaziamento que inquieta o volume e que se vê como o interior de uma obra minimalista. O volume geométrico pode então criar-nos uma inquietação visual, através da fenomenologia da intimidação outrora também usada na arquitetura religiosa e militar.

A escultura é projetada num espaço, transformando o vazio num sólido que o preenche. Sem uma única palavra, a escultura lembra-nos que a projeção de um objeto resulta num vai e vem, em que a ausência dá conteúdo ao objeto.

⁴⁶ pp.71-78. Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, O que nos olha* (Dafne Editora). Dafne.



Figura 15- For W.A., Tony Smith 1969

Fonte: Guggenheim, 2018



Figura 16 - Interação complexa e mutável entre a obra e o humano.
Sem título, Robert Morris, 1965 (1971)

A formalidade define-se por algo que se apresenta, se deixa observar e nos faz pensar. Quando se pensa na palavra forma, pensamos automaticamente na presença, e uma forma com presença é a representação da arte minimalista de Smith, pois o minimalismo indica-se através da forma e da apresentação do objeto. “A forma não é mais que o desejo de uma vida eterna na Terra.”⁴⁷

A palavra forma designa a maneira como se vê um objeto sensível, através da sua própria matéria e do seu conteúdo. A compreensão da forma pode ser através da sua função, da sua relação e da sua deformação, ou através da sua textura e materialidade.

George Steiner explica que a forma de presença pode ser vista como a destruição ou desconstrução de algo, no entanto ainda não existe uma definição de forma, de modo que só se pode sugerir o nosso desejo de perceber a expressão “forma com presença”. A analogia entre a forma como se vê o objeto pode prover de um momento ou de uma memória.

A arquitetura como expressão artística deve, segundo Tadao Ando, ter em conta a distância e a tensão necessária entre o mundo imaginário e o de utilitário. “Tras haber estudiado la base funcional de un edificio, exploro hasta qué punto puede separarse de la función. La arquitectura reside en la distancia entre esta y la función.”⁴⁸

A obra de arte aspira expressar a condição humana e a experiência da existência no mundo, independente da época ou género da obra. Como consequência, a arquitetura surge na base da experiência e compreensão existencial e de forma significativa, reforça a realidade e da condição humana.

A arquitetura de Luís Barragán representa isso mesmo, os seus espaços pictóricos imaginários são sempre espaços de habitação e atividade do homem, não servem apenas de espaços de contemplação estética, nunca esquecendo a sua função.

⁴⁷ Álvaro Aalto, p.134. Pallasmaa, J. (2021). La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura (2a). Editorial Gustavo Gili.

⁴⁸ Tradução: “Tendo estudado a base funcional de um edifício, exploro até que ponto ele pode ser separado da função. “A arquitetura reside na distância entre ela e a função.” p.125. Pallasmaa, J. (2021). La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura (2a). Editorial Gustavo Gili.

Segundo Pallasmaa, a arquitetura não é a apenas a racionalização do processo construtivo, aspirações estéticas ou fama. A arquitetura surge não como embelezamento da vida, “sino reforzar y revelar su esencia, su belleza y su enigma existencial.”⁴⁹

Esta exploração profunda conduz-nos a uma apreciação mais rica e completa da complexidade da interação do corpo com a imagem e com a arquitectura, explorando um horizonte de reflexão.

⁴⁹ Tradução: “mas para reforçar e revelar a sua essência, a sua beleza e o seu enigma existencial.” p.146. Pallasmaa, J. (2021). La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura (2a). Editorial Gustavo Gili.

Capítulo IV- Casos de estudo

Este capítulo, percorre os caminhos de dois museus que se revelaram cruciais na projeção do museu ao ar livre que definirá o encerramento ao tema. Os museus, são espaços de reflexão e inspiração, onde a arquitetura, a arte e a natureza convergem numa harmonia singular. A visita a estes espaços museológicos ofereceu experiências e *insights* que ajudaram na visualização do museu ao ar livre.

A experiência pessoal, a observação crítica e as respectivas reflexões da autora, serão compartilhadas neste capítulo. O Museu Chillida-Leku e o Museu Insel Hombroich surgem como modelos inspiradores para a percepção do contexto teórico e para conceção da proposta final. A análise da organização, da relação com a natureza, das obras escultóricas e a experiência sensorial oferecida, traça um mapa de referências que orientam a realização da proposta de forma que, a mesma promova a imersão sensorial e a preservação da natureza.

3.1 Museu Chillida Leku

“Un día soñé una utopía: encontrar un espacio donde pudieran descansar mis esculturas y la gente caminar entre ellas como por un bosque”⁵⁰

⁵⁰ Tradução: “Um dia sonhei com uma utopia: encontrar um espaço onde as minhas esculturas pudessem descansar e as pessoas pudessem caminhar entre elas como se estivessem numa floresta.” Eduardo Chillida. (Gómez, 2020). DEBATE, revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Chillida-Leku, el esfuerzo de mantener un sueño, el compromiso de un legado, 99, 190–191.

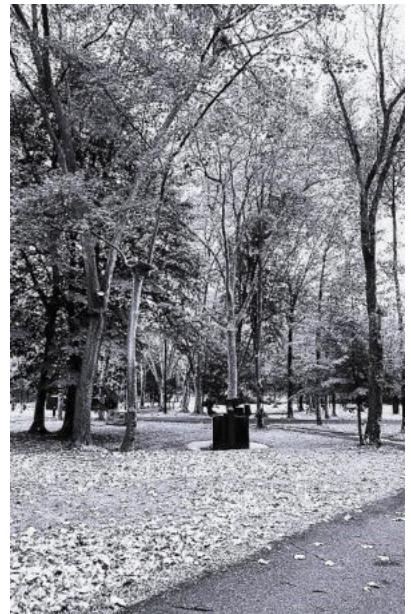


Figura 17- Levantamento fotográfico da visita in situ ao Museu Chillida-Leku. Fotografias da autora.

O museu Chillida-Leku localiza-se no município espanhol de Hernani, uma cidade pertencente à região de San Sebastián e do País Basco.

Eduardo Chillida, escultor, gravurista e fundador do museu, pensou este espaço com o intuito de poder partilhar e acondicionar as suas melhores obras num sonho tornado realidade. O museu privado é iniciado após a compra da casa Zabalaga por Eduardo Chillida e a sua esposa Pilar Belzunce em 1984 e reforçado mais tarde pela aquisição das propriedades à sua volta.

O projeto da casa Zabalaga foi restaurado conjuntamente por Chillida e pelo arquiteto Joaquín Montero e segue a premissa do escultor de que a audição e perceção do objeto define a orientação do projeto.

Um verdadeiro sonho tornado realidade, o museu foi pensado como sendo a obra de si mesmo e projetado à medida do escultor, tendo as obras e o espaço a mesma linguagem.

Por esta mesma razão, o museu é projetado de forma que as suas obras sejam protagonistas, sem nunca se sobreporem à natureza que as envolve. O gesto tem o seu porquê, pois tudo foi pensado e relacionado na devida medida. Desta forma, instaura-se e restaura-se a relação humana com a natureza através da conexão com o mundo de Chillida, refletindo-se num espaço de reflexão e observação para/com a natureza.⁵¹

A visita ao museu Chillida-Leku em outubro de 2022, leva a conhecer os seus doze hectares ao ar livre e os seus quatro espaços fechados: a entrada projetada por Joaquín Montero, a casa Zabalaga, a vila privada da família e a casa onde vivia o jardineiro Joaquín Goikoetxea.

A imagem de um imenso manto verde num momento de chegada é o que acolhe as obras do escultor ao longo de uma colina, de forma pensada, comunicativa e que suscita a imaginação do que se irá encontrar ao longo da visita.

A ideia de se tratar de uma utopia torna-se mais clara após a perceção de características museológicas diferentes das convencionais, por exemplo quando nos é indicado que o

⁵¹ (Bodelón, 2014). Escritura e imagen. Eduardo Chillida Lugar de encuentros, 10(especial), 372–373.

percurso pelo espaço é feito de forma livre e sem regra, permitindo o espectador interagir tocando, entrando dentro e dialogando com as obras.

Apesar das rotas possíveis não serem rígidas foram criados caminhos de referência que se iniciam no momento de entrada: um caminho rápido, um caminho lento e um caminho principal.

O trajeto mais rápido é diferenciado pelo pavimento de relva em grelha de betão que une, através de uma reta, a entrada à casa Zabalaga. O caminho principal encontra-se asfaltado e com uma largura considerável, desenha uma curva à esquerda seguidamente de uma à direita que se conecta à casa.

Já o terceiro e mais lento, é mais estreito e em terra seguindo o limite oeste da propriedade, juntando-se mais tarde ao caminho principal. Apesar do menos procurado e de menos movimento, este percurso acaba por fornecer vistas surpreendentes ao longo do limite da propriedade.

O percurso pelo espaço expositivo exterior é feito de maneira livre e sem regra, pois a sua descoberta deve ser feita pelo caminhar e o deixar-se guiar pelo entusiasmo. Com esculturas sem lugar específico e designado, que podem a qualquer momento serem retiradas para exposições externas, este 'lugar' questiona o espaço através dos materiais.⁵²

A topografia do museu demonstra ao longo do percurso que o escultor usa o limite como um meio simples de separar e dividir espaços, o que gera espaços novos que se relacionam com o objeto.

O limite é muitas vezes referido pelo autor, principalmente os limites espaciais e os limites temporais, no entanto também refere em suas obras os limites rígidos, limites tolerantes, limites definidos e os limites difusos. Um exemplo de limite espacial muito nítido de Chillida, é a sua obra "Peine del Viento XV" (1976), são três objetos colocados ponderadamente na paisagem que limita onde termina a cidade e onde começa o mar.

⁵² (Marín Yrigaray, 2017). *Arte y Naturaleza: Jardines de escultura en España (1980-2010)* [Ph.D. Thesis, Universitat Rovira i Virgili]. Em TDX (Tesis Doctorals en Xarxa).

No ponto de entrada do museu, a visualização é de um horizonte cheio de vegetação que insere a casa Zabalaga. A casa encontra-se numa cota mais alta da entrada, sendo através deste ponto de vista possível ver as colinas que ampliam a dimensão do museu, demonstrando que os limites do lugar não coincidem com os limites físicos.

A Sul da propriedade, o limite é estabelecido através do “Barrio de Jauregui” que conecta Hernani a San Sebastián, e a Leste através de uma cerca que separa o espaço público do privado. Já a Norte e a Oeste da propriedade os limites são vegetais, os mesmos não se vêm como barreiras, mas sim como filtros que criam subespaços e cobrem os visuais menos desejáveis.

O espaço exterior do museu apesar de ser contínuo apresenta três zonas diferenciadas que convergem na casa Zabalaga com diferentes pontos de vista. A zona A ocupa metade da superfície da propriedade com um descampado verde sem árvores. A mais rica em vegetação e mais sombreada, a zona B, é de menor extensão e mais próxima à casa Zabalaga, contendo o limite de divisão de espaço público e espaço privado. No intermédio encontra-se a zona C, livre de árvores e no limite sul da propriedade.⁵³

Esta criação de zonas acaba por ajudar na decisão do posicionamento das obras, sendo que, normalmente as obras de maior “peso visual” precisam de espaço livre à sua volta. As obras maiores estão normalmente orientadas para a entrada, mas sempre afastadas dos caminhos, já as obras de menor dimensão são alocadas mais perto uma das outras, orientando-se para os caminhos de maneira próxima. A peça com maior destaque é a “Buscando la luz” (1997) e encontra-se na zona A, no meio do manto verde e entre o caminho principal e o rápido.

O museu segue as vontades de Chillida de ser um espaço que se vai alterando, e por isso, visitar o museu será sempre uma experiência irrepetível e única. O ambiente no lugar de Chillida vai modificando conforme as estações do ano e as horas do dia, sendo por isso impossível visualizar o mesmo museu duas vezes. Um limite temporal difuso que transforma o museu e as suas esculturas.

⁵³ (Carrión, 2019). *Diferents*. Revista de museus, núm. 2. CHILLIDA-LEKU, UN LUGAR DONDE EL HORIZONTE ES EL ARTE / CHILLIDA-LEKU, A PLACE WHERE HORIZON IS ART, 2, 2017, 6–19.

3.2 Museu Insel Hombroich

“O Museu Insel Hombroich é um lugar especial, longe da agitação da rotina diária e das tendências de moda. É um convite para entrar numa aventura de encontro direto com a arte e natureza. O Museu dispensa placas de sinalização completamente - os visitantes são livres para encontrar seus próprios caminhos no extenso parque e fazer suas próprias descobertas de arte e natureza. Esta liberdade do espírito está no coração do Museu com particular charme.”⁵⁴

⁵⁴ Texto original em inglês pela Fundação Insel Hombroich: “Museum Insel Hombroich is a special place, away from the bustle of daily routine and fashionable trends. It is an invitation to enter into the adventure of a direct encounter with art and nature. The Museum dispenses with signposts altogether – visitors are free to find their own way in the extensive parkland and make their own discoveries of art and nature alike. This freedom of the spirit is at the heart of the Museum’s particular charm.” (Ylva, 2017). OPEN CEREMONY monumental space for social practice. CHALMERS UNIVERSITY OF TECHNOLOGY.

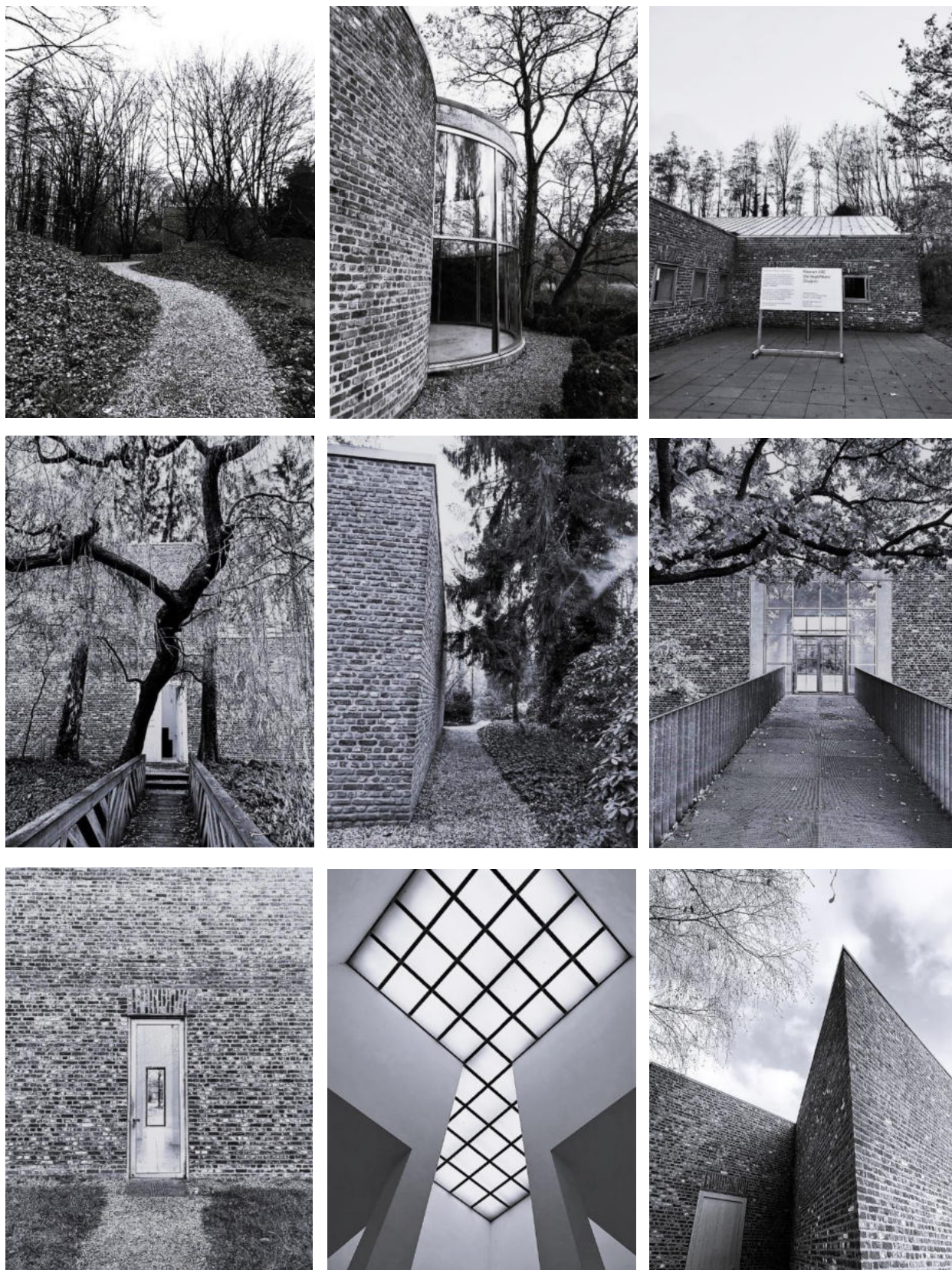


Figura 18- Levantamento fotográfico da visita in situ ao Museu Insel Hombroich. Fotografias da autora.

O museu Insel Hombroich localiza-se na cidade de Neuss, Alemanha e é considerado uma instituição privada fundada pelo agente imobiliário e colecionador de arte Karl Heinrich Müller.

Com um interesse vasto por arte e após algumas tentativas falhadas de escolher um museu para expor as obras colecionadas, Müller decide criar o seu próprio museu para que as suas obras possam ser expostas de forma a criar um diálogo com a natureza.⁵⁵

Para tornar este projeto possível o fundador contratou o artista alemão Erwin Heerich para a criação de oito pavilhões expositivos e escultóricos que acabam por ser a peça fundamental deste espaço. Para organizar e selecionar as obras de Heerich, o pintor Gotthard Graubner foi contratado, e contribuiu para a coordenação de montagem da exposição das obras de ‘diferentes épocas, qualidades e contextos culturais’ nos pavilhões.

Os jardins e as paisagens foram respetivamente planeados e moldados pelo arquiteto paisagista Bernhard Korte, que interferiu minimamente na paisagem natural da ilha Hombroich.

A visita ao museu em dezembro de 2022 mostra que a verdadeira visão sobre este espaço único e imenso, só nos é possível no local, percorrendo a rede de caminhos pelo parque que conecta e cruza espaços entre si ao longo dos seus 21 hectares, juntamente com a experiência de toque e pelo adentrar nos pavilhões de Heerich.

A descoberta deste espaço é iniciada na receção do museu, o único espaço que detém uma sinalização e que a partir do mesmo não existem mais rotas ou indicações para o visitante, apenas um mapa do parque que informa a localização, nome dos pavilhões e outras edificações do museu. Desta forma, quem o visita tem liberdade para encontrar o seu caminho pelo extenso parque e de estabelecer as suas próprias descobertas de arte e natureza.

Baseado nas palavras de Paul Cézanne, o colecionador segue o lema ‘arte paralela à natureza’, criando mundos paralelos de paisagens no parque, espaços de exposição escultórica e obras de arte. O museu “ilha”, Insel em alemão, surge neste conceito

⁵⁵ (Huskens, 2013). Verzamelen en Presenteren Het Hombroich Museum ‘Kunst parallel zur Natur’ [Universiteit van Amsterdam].

figurado em que a arte e a natureza se interligam de forma cordial sem se anularem, procurando um equilíbrio entre o espaço arquitetónico, os objetos de arte, a água e o jardim.

Com influência dos típicos jardins ingleses do século X e inspirado no jardim de Claude Monet em França, este museu jardim ao ar livre suscita um diálogo corrente entre a arte, a arquitetura e natureza, resultando num lugar de contemplação.

O jardim adapta-se juntamente com os pavilhões walk-in de Heerich à localização e tornam-se parte da natureza. Além disso, o jardim conta também com bancos que criam um momento de pausa e observação de pontos visuais. Com estas geometrias dinâmicas, a arte, acaba por se tornar num objeto transitório como a natureza.⁵⁶

No adentrar do jardim, acontece várias vezes um impasse quando nos deparamos com mais do que um caminho possível, sendo através da intuição que optamos por uma das rotas. Estas nossas escolhas podem nos levar a um limite vegetal que nos faz recuar, a um confronto com o limite do rio Erft ou simplesmente com o encontro de uma peça escultórica ou um pavilhão.

No exemplo do pavilhão Hohe Galerie, os limites vegetais encontram-se aliados ao limite do rio Erft, podendo ser considerado uma “barreira” devido às duas fileiras de árvores e à linha de água presente que só pode ser atravessada através de uma ponte projetada para direcionar o visitante.

A intenção de adaptar os edifícios à localização e a vontade de desafiar o visitante a fazer uma viagem de descoberta é de extrema importância, e por isso, foi criado um dinamismo na forma como se chega aos pavilhões, delimitado o espaço em seu entorno.

Os pavilhões são baseados em conceitos escultóricos devido aos seus elementos de computabilidade, tamanho, ordem e proporção. Simplistas e sem monumentalidade, com aspeto especial e único, apresentam o tijolo como principal materialidade que se funde com a paisagem.

⁵⁶ Huskens, I. (2013). *Verzamelen en Presenteren Het Hombroich Museum ‘Kunst parallel zur Natur’* [Universiteit van Amsterdam].

As soluções arquitetônicas centram-se principalmente na busca da luz natural, sendo as janelas a solução perfeita, pois além de transportar luz para dentro dos espaços arquitetônicos cria também molduras visuais das paisagens que a natureza cria.

Os gestos dos pavilhões são muitas vezes usados como guias para o percurso do observador, por exemplo no interior do pavilhão Schneck, em que a existência de uma parede de ponta afiada nos indica o sentido contrário como a direção correta.

Com a intenção de criar uma visita sem regra e com um conjunto de descobertas, o museu decide omitir as identificações das esculturas autônomas e o sistema de classificação das obras expostas nos pavilhões.

Posto isto, as obras são misturadas no tempo, na tipologia, na origem e na qualidade. A organização das mesmas é feita através de semelhanças formais que criam um conjunto de obras expostas no mesmo local, organizadas por temas de diferentes épocas e localidades. É então possível ao visitante uma experiência visual subjetiva dos objetos e a sua relação entre si e o ambiente.⁵⁷

Os diferentes pavilhões vão instigando sensações ao longo do percurso, alguns devido à sua grande escala e forma, tornam-se misteriosos e despertam curiosidade do que nos espera no interior.

O pavilhão Torre, apresenta uma forma de cubo que nos desperta curiosidade, mas que rapidamente se substitui por um desconforto que nos leva a atravessar o espaço vazio interior e a sair pela porta simétrica à que entramos.

O pavilhão Labirinto, com uma entrada escondida e a vegetação tão próxima às paredes do pavilhão, dá a sensação de claustrofobia e de alguma tensão.

O pavilhão Graubner, traz-nos novamente o desconforto do primeiro pavilhão, um espaço vazio, silencioso e frio que se encontra isolado no meio do parque, com um olhar direto para uma vegetação fechada.

As diferentes formalidades dos pavilhões vão despertando diferentes sentidos no observador, alimentando esta descoberta sem um rumo forçado. Os pavilhões apesar de

⁵⁷ Huskens, I. (2013). *Verzamelen en Presenteren Het Hombroich Museum 'Kunst parallel zur Natur'* [Universiteit van Amsterdam].

terem a mesma materialidade nas fachadas vão variando as escalas o que, ao se juntar às esculturas instaladas dispersamente pela paisagem, forma uma composição interessante de forte apelo visual.

No grande parque onde o museu se insere, também se inclui a Fundação Hombroich, o campo Kirkeby (Kirkeby-Feld) que é composto por pavilhões expositivos, alojamentos e ateliês para artistas, e a Raketenstation, antiga OTAN que serve as atividades artísticas.⁵⁸

⁵⁸ (Ribeiro, 2016). Arquitetura de museu-parque: Os pavilhões expositivos do Instituto Inhotim [DoctoralThesis, Universidade Federal do Rio Grande do Norte].

Capítulo V- Proposta

“A arquitetura é, em última análise, uma extensão da natureza na esfera antropogênica, fornecendo as bases para a percepção e o horizonte da experimentação e compreensão do mundo. Ela não é um artefato isolado e independente; ela direciona nossa atenção e experiência existencial para horizontes mais amplos.”⁵⁹

⁵⁹ p. 39. (Pallasmaa, 2011). Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos (1a). Bookman.

Quadro referencial



Figura 19- Path of Perspectives, Snohetta
2019, World-architects

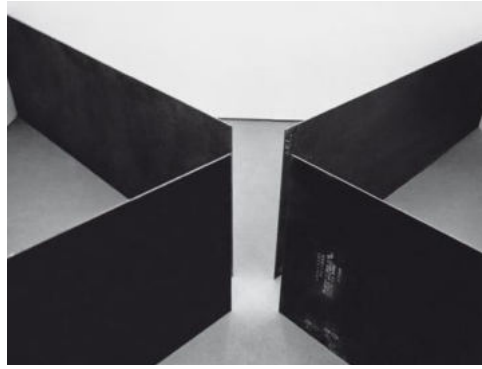


Figura 20- Circuit, Richard Serra
1972, MoMa



Figura 21- Sem
título, Erwin Heerich
1979, Wikimedia



Figura 22- Cafeteria, Erwin Heerich
1988, inselhombroich



Figura 23- Intervals, Richard Serra
2013, Gagosian



Figura 24- East-West / West-East, Richard
Serra
2014, Archdaily



Figura 25- Le Chemin des
Carrières, Reiulf Ramstad
2019, Archdaily

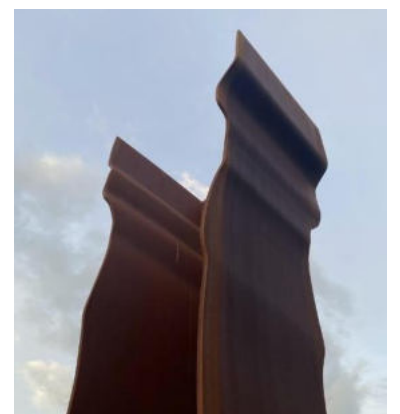


Figura 26- Buscando la Luz,
Eduardo Chillida
1997, autora



Figura 27 - Fotografia para o rio Tâmega
Abragão, 2023

Um lugar quase utópico

Reúnem-se as perspectivas dos autores, que buscam sobretudo ampliar a ideia de um lugar onde o nosso *eu* se possa conectar com a natureza e a arte numa profunda experiência sensorial. Esse lugar quase utópico, deve ser vivenciado e compreendido através da exploração dos sentidos e fazer resultar uma profunda leitura sensorial. Relembramos que Aristóteles defende a experiência sensível e a ideia de que nada é intelecto sem passar pelos sentidos, sendo esta a resposta à questão sobre como surge o verdadeiro conhecimento.

É através dos sentidos que “contemplamos, tocamos, ouvimos e medimos o mundo com toda nossa existência corporal, e o mundo que experimentamos se torna organizado e articulado em torno do centro de nosso corpo.”⁶⁰ Portanto, esta investigação tem vindo a tentar responder a esta busca pelo compreender como nos desconectamos do mundo exterior ao considerar este lugar como um momento de imersão e experiência sensorial profunda.

Propõe-se uma relação entre a natureza e a arquitetura, um espaço onde o humano, a natureza e a arquitetura se conectem numa realidade imaginária. Como referência às obras de Richard Serra e Eduardo Chillida, procura-se despertar experiências corporais relacionadas com as características dos espaços arquitetónicos, como a escala, a materialidade, o programa e a formalidade.

Imergimos neste lugar, para apresentar a proposta arquitetónica que reúne um conjunto de perspectivas e aprendizagens ao longo desta investigação. Um lugar que se revela após a visita à margem do rio Tâmega, num ambiente silencioso e dominado pela natureza, um espaço intocado pela mão humana.

Este lugar oferece um vasto manto verde, circundado pela natureza e com vistas panorâmicas do rio, reunindo todas as características necessárias para um lugar de reflexão, conhecimento, sensorialismo e percepção. A ponte do canal, conecta dois concelhos, e é através da mesma que se cria um acesso ao local.

⁶⁰ p.61 (Pallasmaa, 2011). Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos (1a). Bookman.

“Um passeio na floresta é revigorante e saudável graças à interação constante de todas as modalidades de sentidos.”⁶¹

A proposta define um momento de chegada, no entanto o percurso não será definido, parte do observador seguir o seu instinto e vontades no desencadeamento da experiência sensorial. Somos encorajados a estabelecer uma relação pessoal e íntima com a natureza e os objetos arquitetônicos, sem nos cingirmos a um caminho previamente definido. É a maneira como se escolhe promover a exploração livre, a apreciação do *eu*, com a natureza e a arquitetura na sua forma mais pura.

A paisagem é identificada como um elemento vital e inerente ao projeto, pois a interação do corpo com a natureza, e por consequência com a arquitetura, é mediada pela paisagem. Pondera-se então, de que forma a arquitetura pode intervir no espaço, onde a imagem e experiência arquitetônica possam oferecer uma nova narrativa a este lugar. Reúnem-se fotografias que, juntamente com as visitas *in loco*, auxiliam no encontro de respostas. É aqui que se imagina a linha orientada à paisagem, que desempenha um papel fundamental para o desenho dos vários gestos arquitetônicos. Inspirada na topografia do terreno, vai ajudar na criação destes momentos e espaços sem nunca deixar a arquitetura se sobrepor à natureza.

⁶¹ p. 39 (Pallasmaa, 2011). Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos (1a). Bookman.



Figura 28- Fotografia para a colina, onde se observa a Ponte do Canal que conecta os dois concelhos.
Abragão 2023

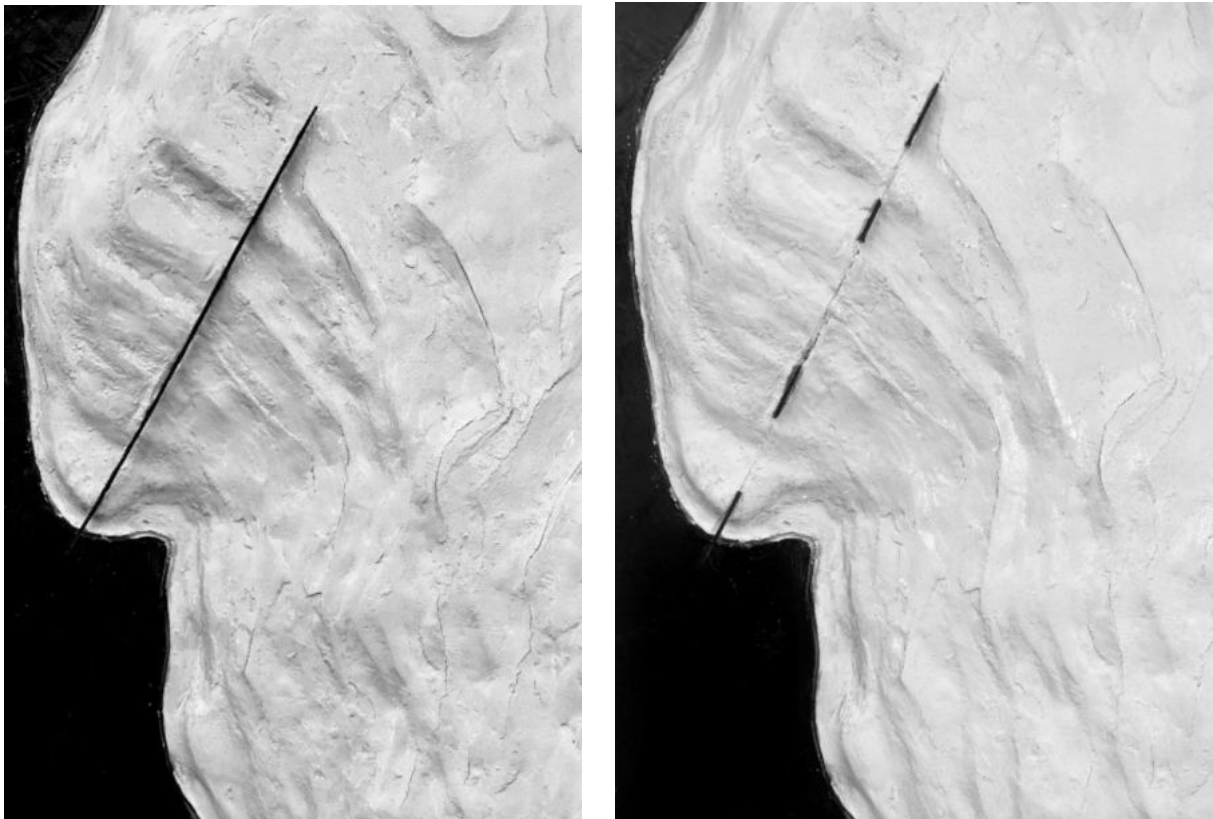


Figura 29- Fotografia de maquete de estudo, com implantação da linha orientada à paisagem (à esquerda) e linha interrompida orientada à paisagem (à direita).

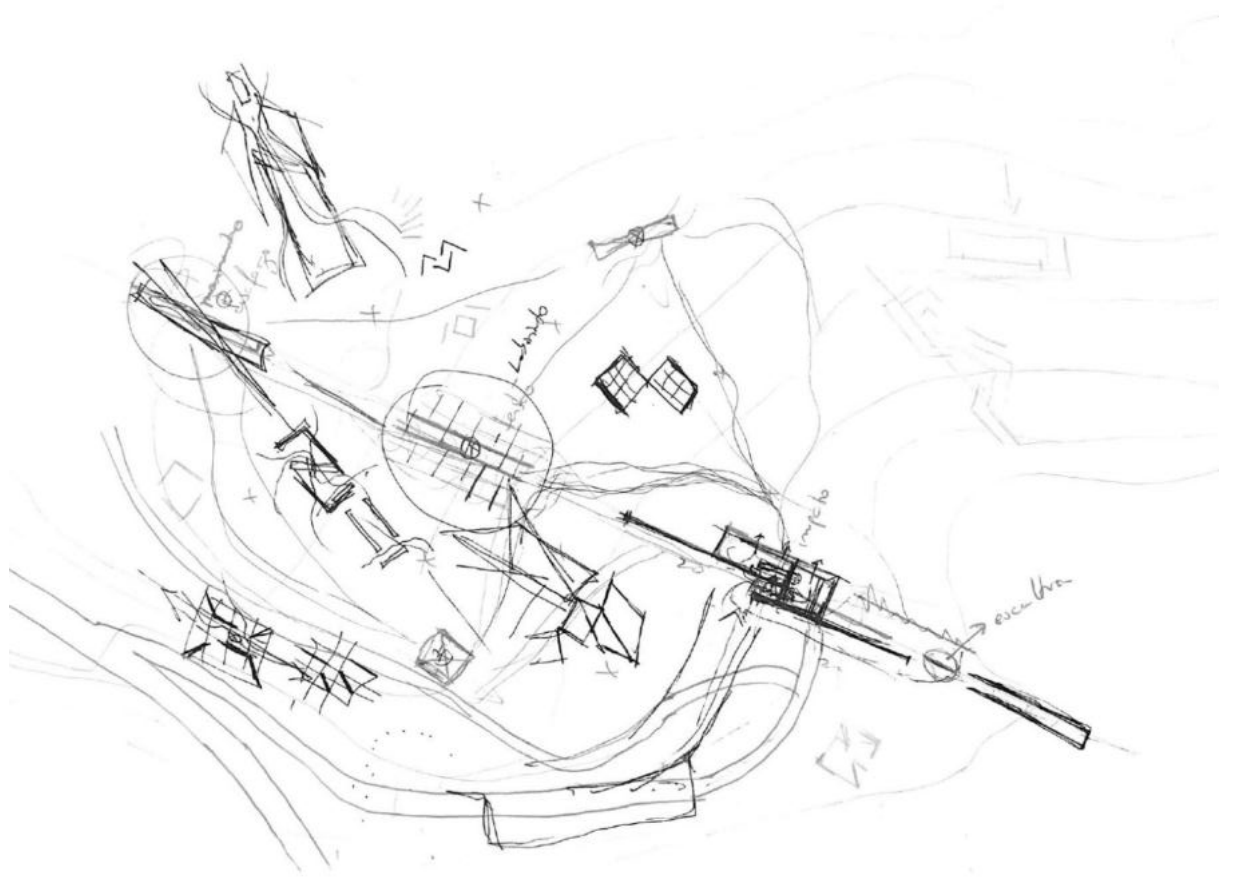


Figura 30- Croquis da implantação da proposta.

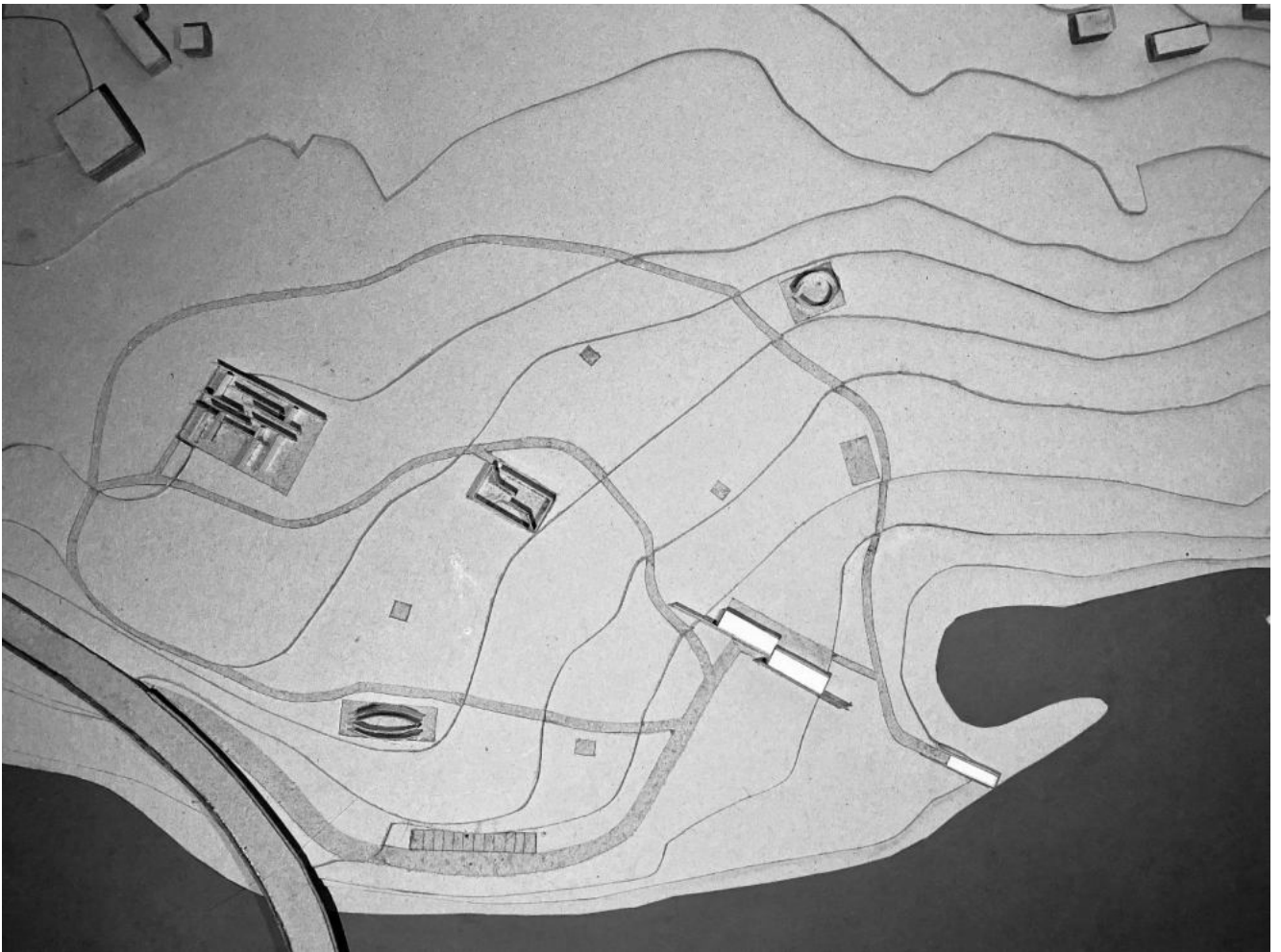


Figura 31 – Fotografia da maquete final da proposta.

Ensaio propositivo para um museu

Embarcamos nesta jornada única de descoberta, onde a arte e natureza se unem num ensaio propositivo para um museu ao ar livre. O estacionamento marca o momento de chegada, onde somos convidados a estacionar o carro e iniciar esta experiência por um caminho de largura considerável. Os sons dos passos ecoam no solo britado enquanto percorremos este caminho de entrada, criando uma trilha sonora. O contorno da curva após o estacionamento, dá-nos um vislumbre do que iremos encontrar.

A continuação do caminho indica-nos a entrada, onde somos recebidos por uma imponente barreira que se ergue quatro metros acima do terreno. A este gesto, denominamos de momento de impacto. No aproximar, percebemos que a barreira é composta por duas lâminas de aço corten, paralelas e com um intervalo de dois metros e meio, que direcionam o nosso olhar para a paisagem do rio Tâmega. A nossa visão encontra a única sinalização no local, na lâmina mais afastada sobressai a indicação do espaço de bilheteira e instalações sanitárias. A seta presente, indica o posicionamento à nossa direita.

Encontra-se aqui uma abertura o que nos convida para o interior de um volume. Ao entrar, somos recebidos por uma sala preenchida pela luz dos seus grandes vãos e com uma deslumbrante vista para o parque. Um balcão de apoio à bilheteira e um expositor com livros para venda preenchem a sala. No caminhar até aos vãos, desvenda-se uma passagem para uma outra sala, onde se encontra um pequeno café com a mesma luminosidade da sala anterior. No pequeno corredor que conecta estas salas, estão alocadas as instalações sanitárias.

Existem dois vãos nos extremos das salas que se abrem, criando uma passagem para o exterior. Quando atravessados, é visível um outro volume posicionado à nossa esquerda, que suscita a curiosidade e vontade de descoberta do seu interior.

Encontra-se aqui um volume de escala igual ao anterior, mas sem barreiras, revelando uma sala polivalente que pode ser usada para exposições ou como espaço para workshops. Aqui repete-se a solução do volume anterior, os dois vãos nos extremos para a entrada ou saída do mesmo.

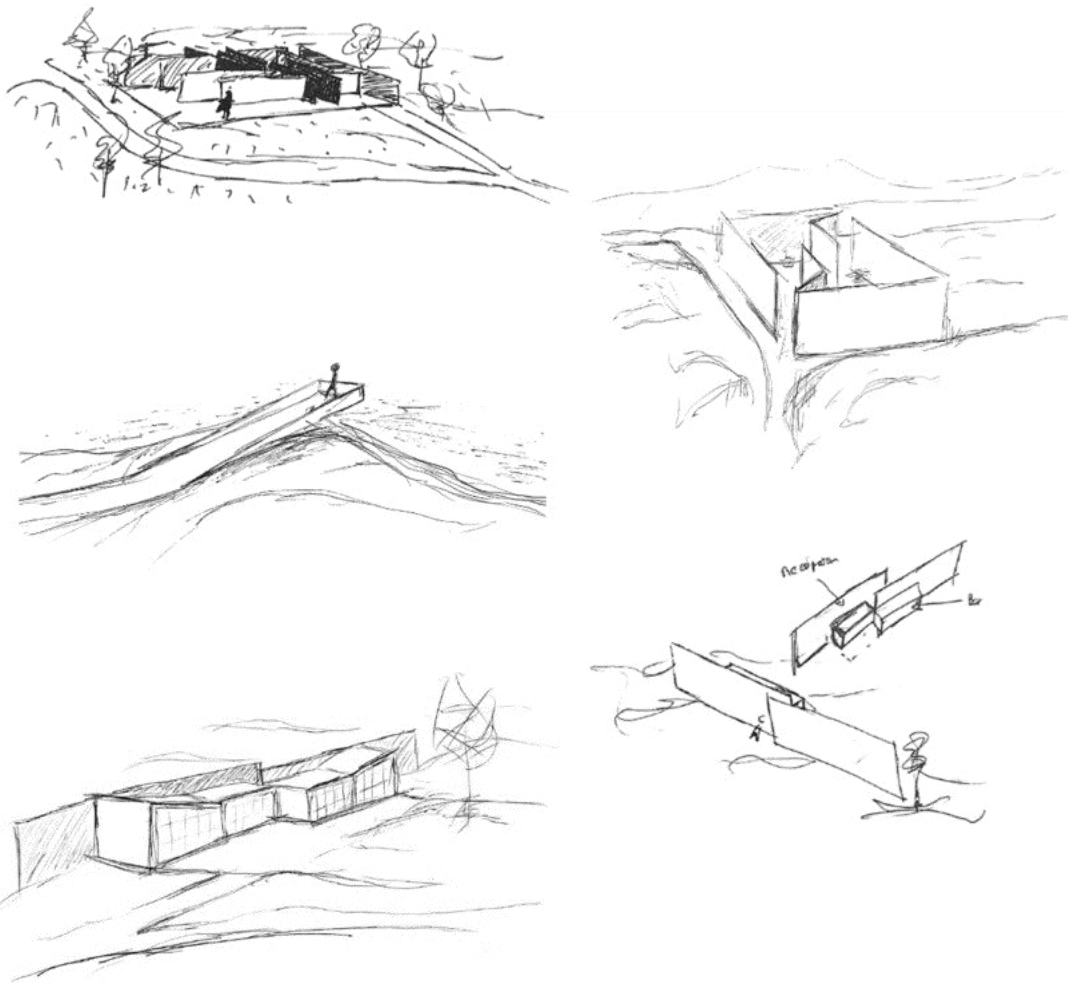


Figura 32 - Croquis dos momentos propostos.

A exploração do museu segue pelo exterior, com a liberdade de escolha do observador no traçar do seu próprio caminho, como referência aos dois museus casos de estudo. Aqui não existe regra ou rumo obrigatório, o objetivo é que a experiência seja pessoal e única para cada indivíduo, de forma a criarem a sua própria narrativa artística.

Se optarmos por seguir pelo meio da colina verde, uma referência ao grande manto verde que nos recebe o Museu Chillida-Leku, o encontro com a obra *Esertoki II* (fig.28) é inevitável. Através das suas formas retas em forma de assento, a escultura de Eduardo Chillida cria uma interação visual devido aos seus cheios e vazios. A obra apresenta elementos de equilíbrio e tensão que evidenciam o diálogo entre a materialidade e o vazio.

Seguimos pela colina, indo ao encontro da obra *Consejo al Espacio V* (fig.29). Pertencente a uma série de esculturas de Chillida, a escultura tem uma presença imponente com as suas formas geométricas abstratas. A presença das obras de Eduardo Chillida no museu é imperativa. É uma grande referência para o espaço museológico, devido à procura de uso do espaço, da forma e do material para a relação entre a escultura e a natureza envolta.

Retoma-se a descoberta por um caminho sinuoso em brita que se encontra perto da escultura. Ao contrário do caminho que nos conduziu à entrada, este detém uma largura menor e percorre todo o parque. Somos conduzidos para um momento galeria, onde a simetria das lâminas nos convida a sentir a textura áspera do aço corten enquanto se percorre o seu espaço interior. Aqui podem ser expostas obras escultóricas de menor escala, instigando a exploração dos recantos e ângulos num ambiente imersivo, como referência aos pavilhões *walk-in* de Erwin Heerich. Ao terminar o seu percurso, é nos oferecida uma vista panorâmica sobre o lado oeste do parque.

Deixamos o pavimento britado para caminharmos novamente sobre a relva e seguirmos caminho até à escultura imponente de Chillida, *Buscando La luz I* (fig.30). Com uma forma abstrata que busca de forma ascendente a direção da luz, a peça brinca com linhas curvas e formas geométricas, criando um contraste entre o aço corten e a abertura para o espaço. Esta obra está posicionada de forma a contemplarmos a zona da entrada e a paisagem.



Figura 33- Esertoki III.1990. Eduardo Chillida



Figura 34- Consejo al Espacio V. 1993.Eduardo Chillida

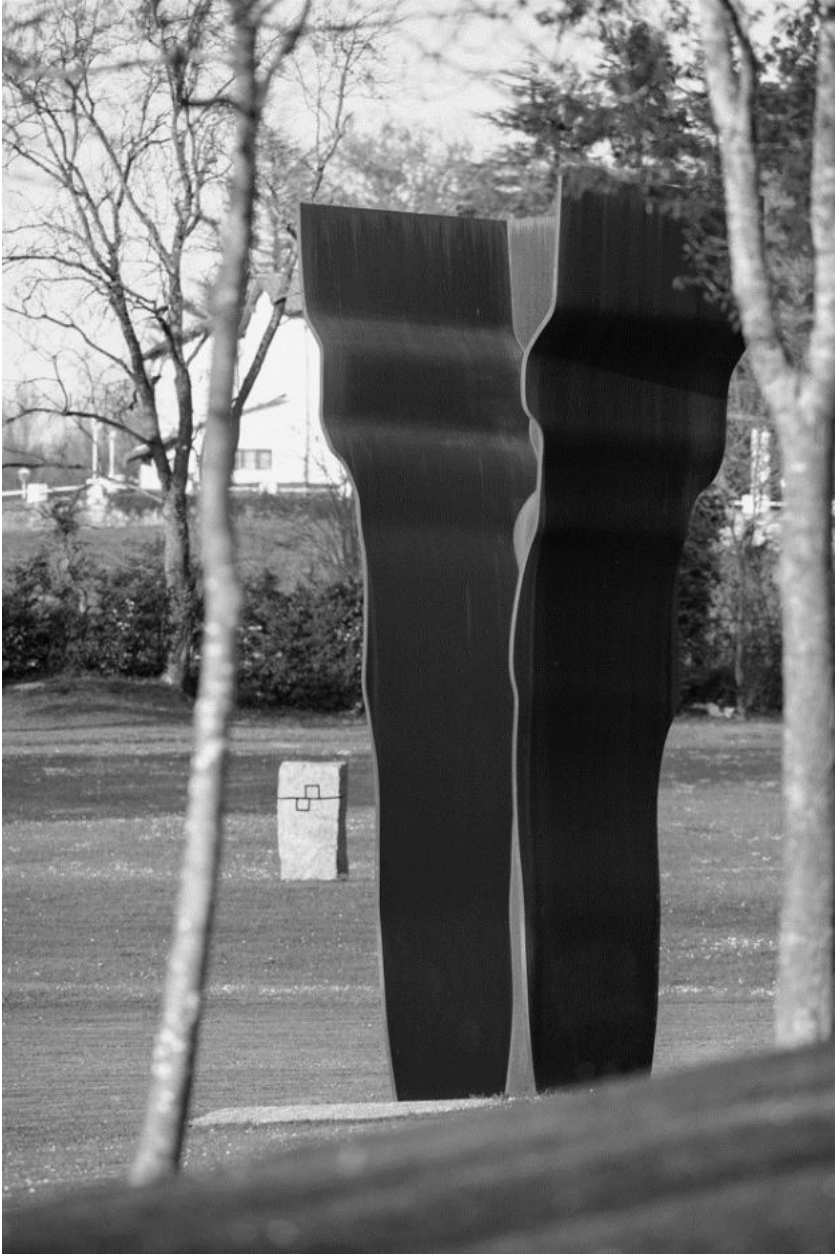


Figura 35- Buscando la Luz I.1997. Eduardo Chillida

No declive da colina, é possível avistar a última obra de Chillida presente no museu, *Iru Burni III (fig.31)*. Uma composição de três peças de ferro que dialogam entre si a uma certa distância criando um espaço interior. Este espaço formado entre as peças é o ponto importante na abordagem conceptual, que junto com a geometria e recortes geométricos das peças, evocam o antigo mundo dos totens e das construções megalíticas.

Se utilizarmos o caminho para subir novamente a colina, somos confrontados com a presença de *Intersection II (fig.32)* de Richard Serra. A escultura *walk-in* ergue-se através de quatro placas de aço corten e a sua natureza torcida e curvada cria uma experiência espacial dinâmica que desafia o observador, convidando a interagir com o espaço interior e explorar as suas diferentes perspetivas.

À medida que avançamos o caminho, damos de encontro com um labirinto de lâminas entrelaçadas, onde a luz do sol espreita através das suas aberturas e cria padrões de sombra no chão. Denominado de momento labirinto, este espaço é projetado de forma a criar pontos de fuga nos momentos de tensão criados pelo cruzar das lâminas, uma inspiração na obra *Intervals* de Serra. As entradas são dimensionadas de forma significativa, indicando com clareza os momentos de entrada e saída. Devido à sua estrutura intrigante e desafiadora, o observador vai-se perdendo e conectando com a sua perceção espacial. Neste momento, encontramos o ponto mais elevado do parque e é numa das extremidades deste gesto que é possível visualizar pela primeira vez a linha orientada à paisagem.

Esta linha orientadora, é o elemento direcionado que vai moldando o museu, não só formalmente, mas também na sua interação com a natureza. Pontualmente física, é inspirada nas características topográficas do terreno, direcionando a visão para as colinas e sobre o rio Tâmega. É ao longo da mesma que o museu é desenvolvido de forma a criar momentos arquitetónicos e uma sequência de espaços que se integram de forma harmoniosa na natureza. Seguimos caminho para terminar a jornada de descoberta, desta vez pelo lado este do terreno.

Ao descer a colina, vão-se desvendando as duas últimas esculturas *walk-in* de Richard Serra. A primeira, ergue-se quatro metros acima do solo, uma parede curva de aço corten maciço que se encontra numa elipse torcida, *Torqued Ellipse IV (fig.33)*. Através desta estrutura é possível percorrer o seu espaço interno, que através da sua escala e forma induz à sensação de movimento e instabilidade, apesar da sua materialidade. Ao interagir com a escultura, o observador é imerso num ambiente envolvente e de desafio, que

explora a relação do corpo com o espaço, resultando numa experiência sensorial única. Esta escultura busca explorar a relação entre a escultura e a arquitetura, e pretende investigar as diferentes possibilidades de manipulação de espaço e percepção.

A escultura *Equal (fig.34)* encontra-se em frente aos volumes da entrada, e já nos dá pistas de como termina esta narrativa. As suas oito caixas de aço forjado empilhadas aos pares, convidam o observador a contemplar a relação entre o espaço, o peso e a percepção visual. O seu próprio nome sugere uma reflexão entre a igualdade e a simetria na arte, deixando sempre espaço para uma interpretação pessoal e única.

As esculturas de Serra são parte do quadro referencial deste projeto e enriquecem a narrativa do percurso, devido ao seu estímulo dos sentidos e a percepção espacial que criam.

A culminação do percurso leva-nos ao momento reflexão, onde placas de aço corten se transformam num miradouro que parece flutuar sobre o rio Tâmega. Somos convidados a desacelerar, a contemplar a paisagem e refletir sobre as experiências sensoriais vivenciadas ao longo deste percurso. O som da água corrente é quase hipnótico, a serenidade do rio e a conexão com a natureza proporcionam uma sensação de paz e harmonia. Aqui, sentimo-nos parte integrante da paisagem, uma testemunha silenciosa da harmonia entre arte, arquitetura e natureza.

Conforme o dia avança, a luz do sol muda, criando sombras intrigantes sobre as esculturas. À medida que se aproxima a noite, os gestos e esculturas ganham uma aura mágica sob a luz do entardecer.

O museu oferece uma oportunidade única para explorar ativamente as peças escultóricas, conectando-nos com as nossas sensações, percepções e com natureza envolta. Uma experiência íntima e pessoal, onde “experimentar uma obra de arte é um diálogo privado entre a obra e o observador, um ato que exclui outras interações.”⁶² É onde a arte se torna parte viva da natureza, e a natureza inspira a criatividade humana.

A seguir, apresentam-se desenhos e imagens que culminam toda a proposta arquitetónica.

⁶² p.51. (Pallasmaa, 2011). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos* (2ª). Bookman.

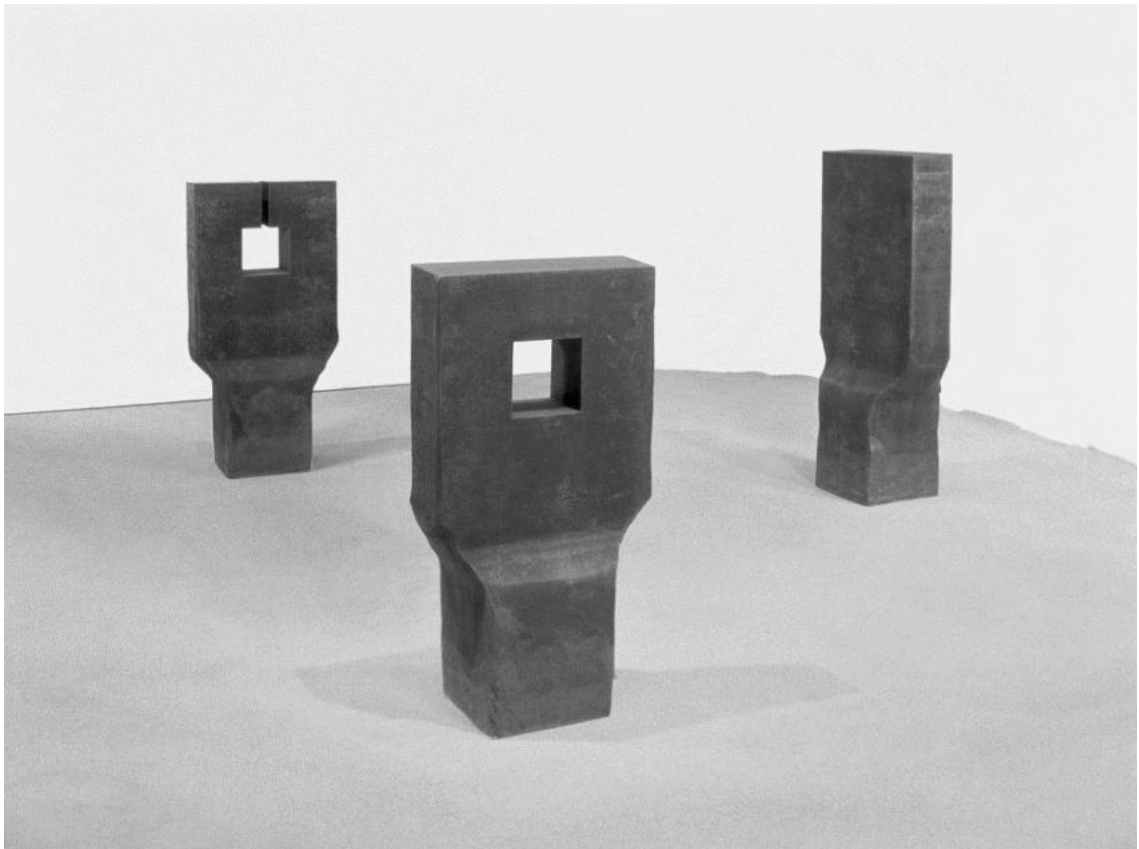


Figura 36- Iru Burni.1986. Eduardo Chillida



Figura 37- Intersection II. 1992-93. Richard Serra

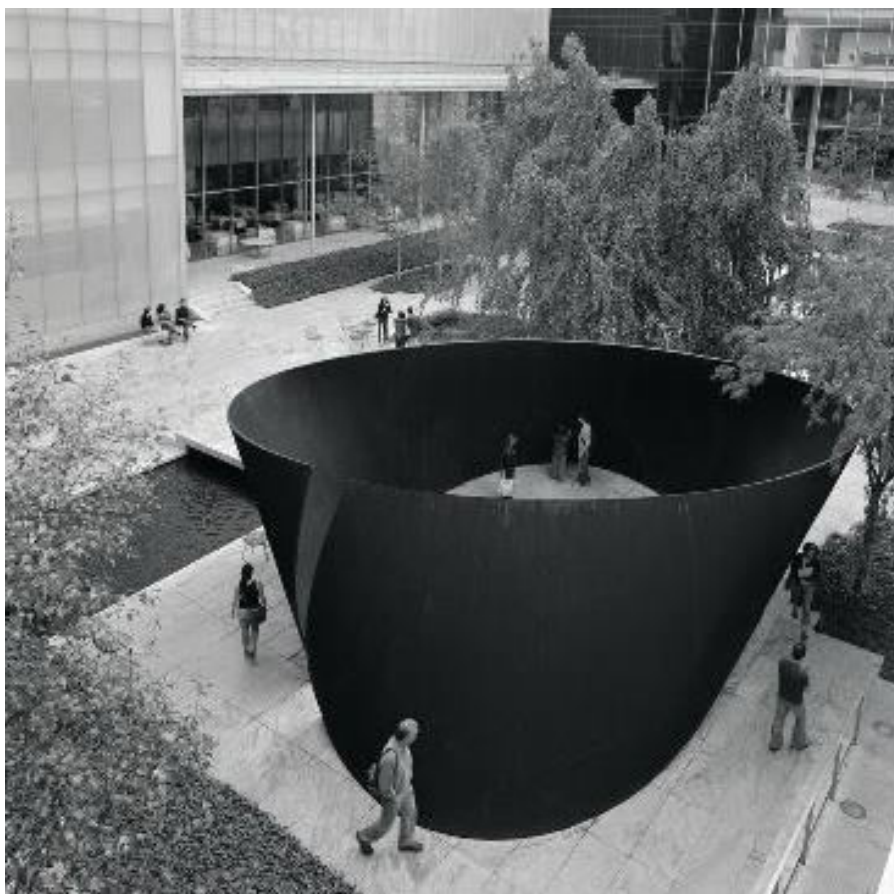


Figura 38- Torqued Ellipse IV.1998. Richard Serra

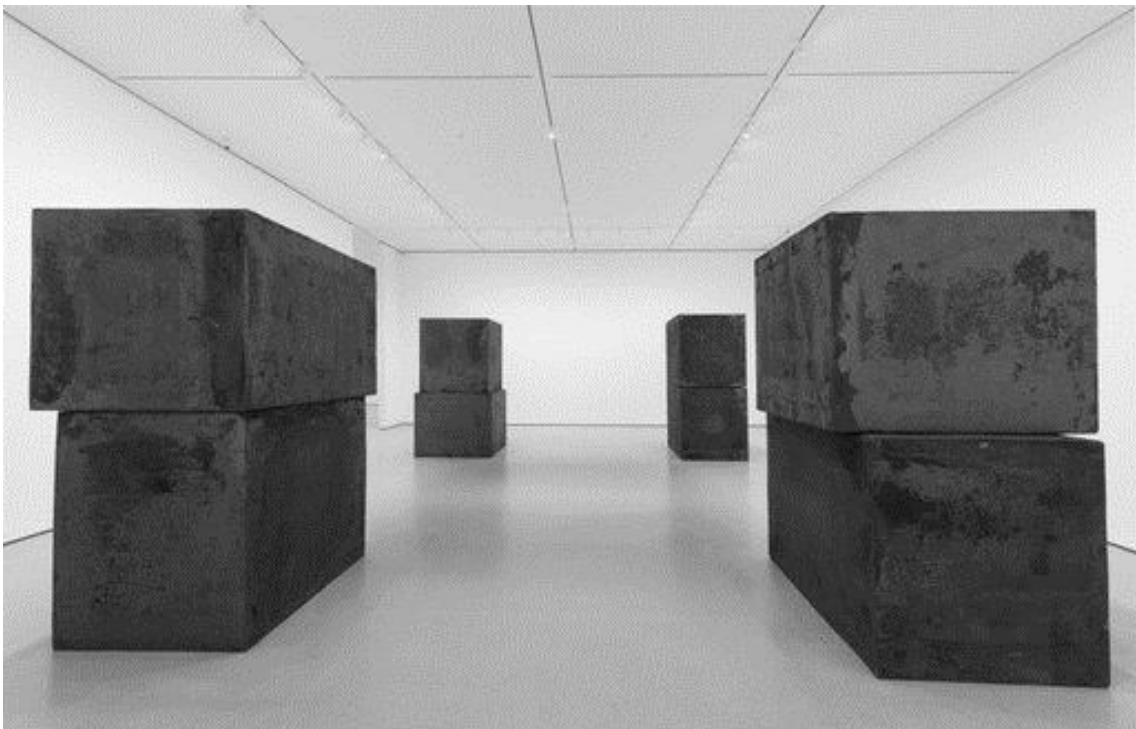
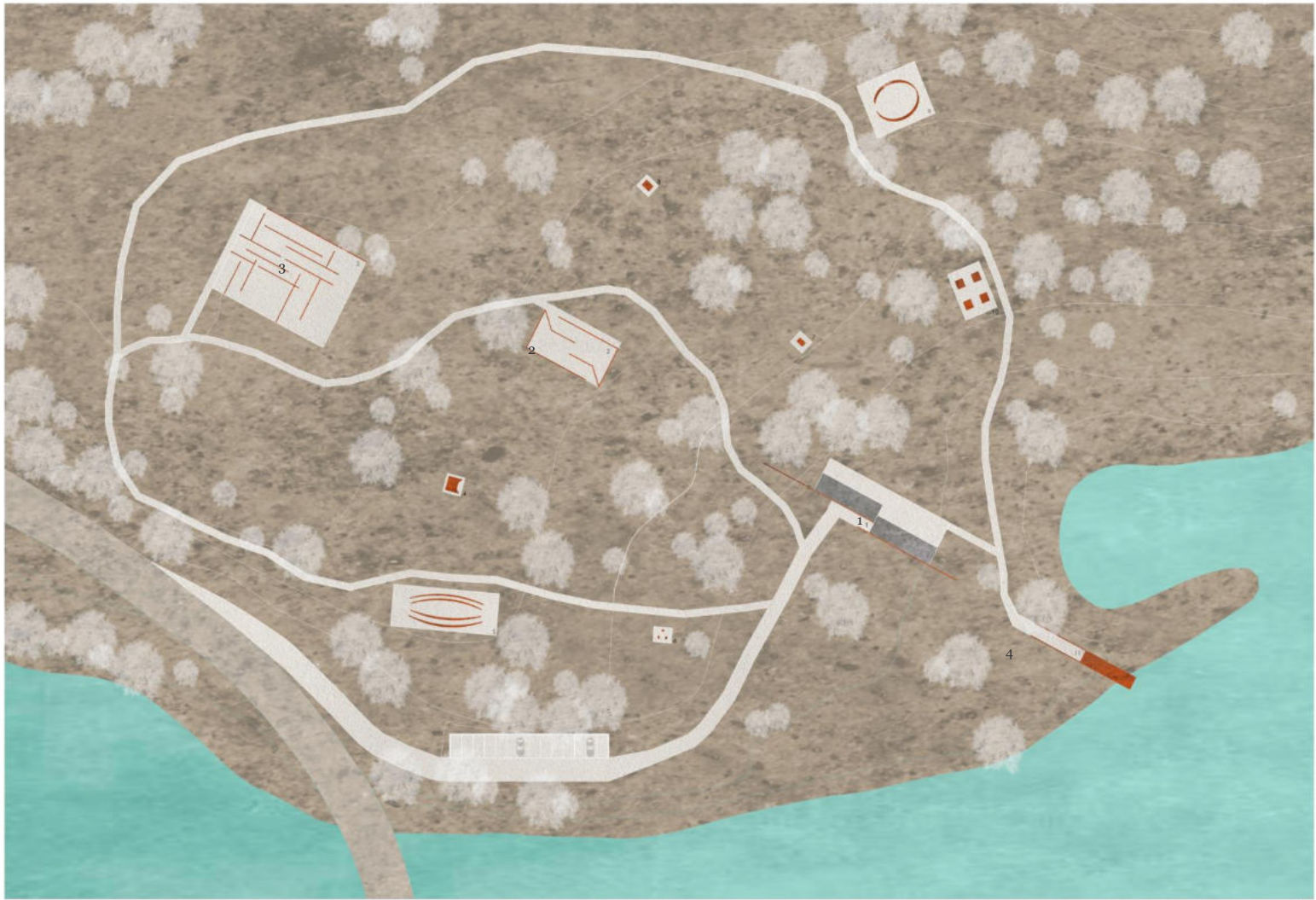
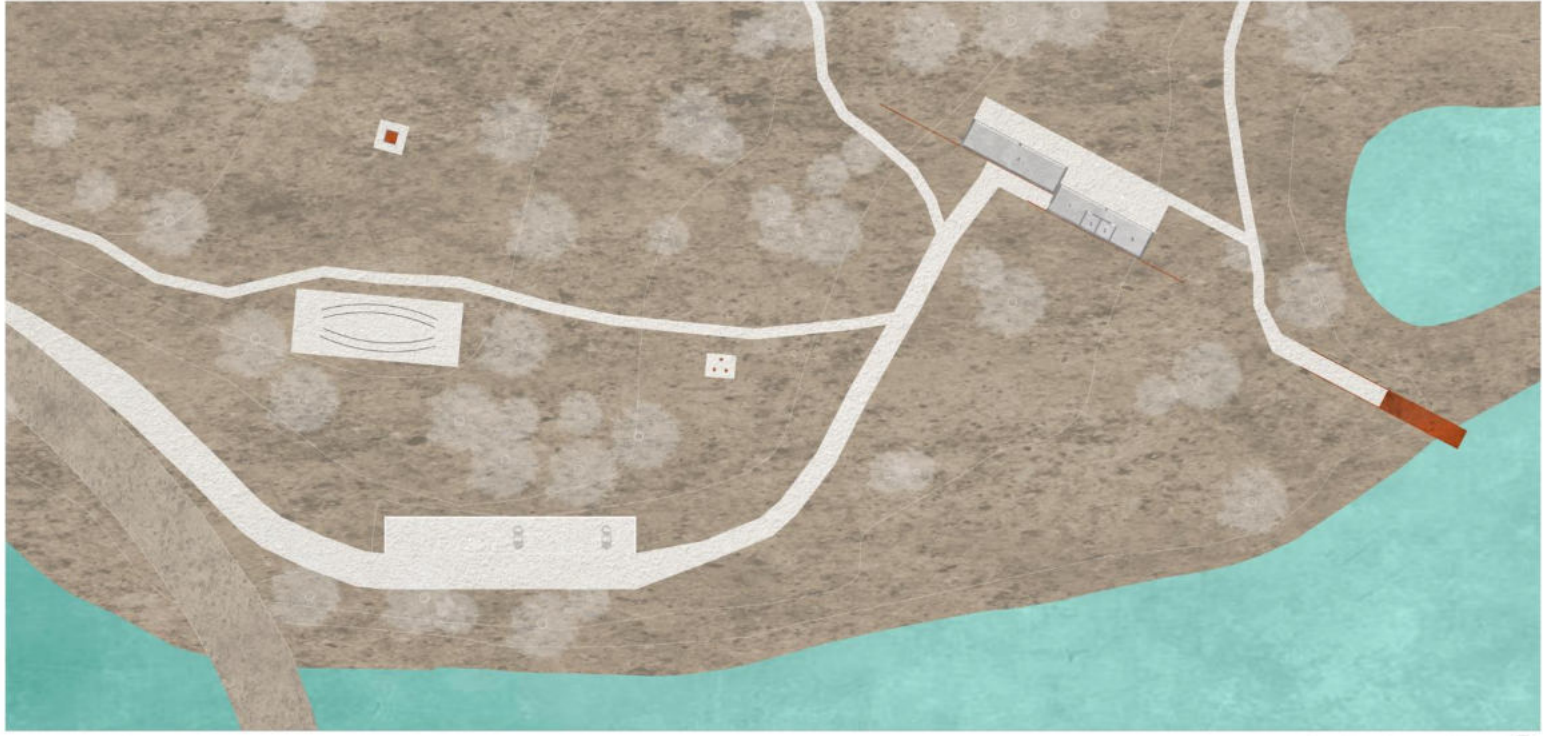


Figura 39- Equal.2015. Richard Serra



Planta de Implantação

- 1 Impacto
- 2 Galeria
- 3 Labirinto
- 4 Reflexão



Planta de Entrada



Corte Alçado Nordeste



Corte Alçado Sudoeste





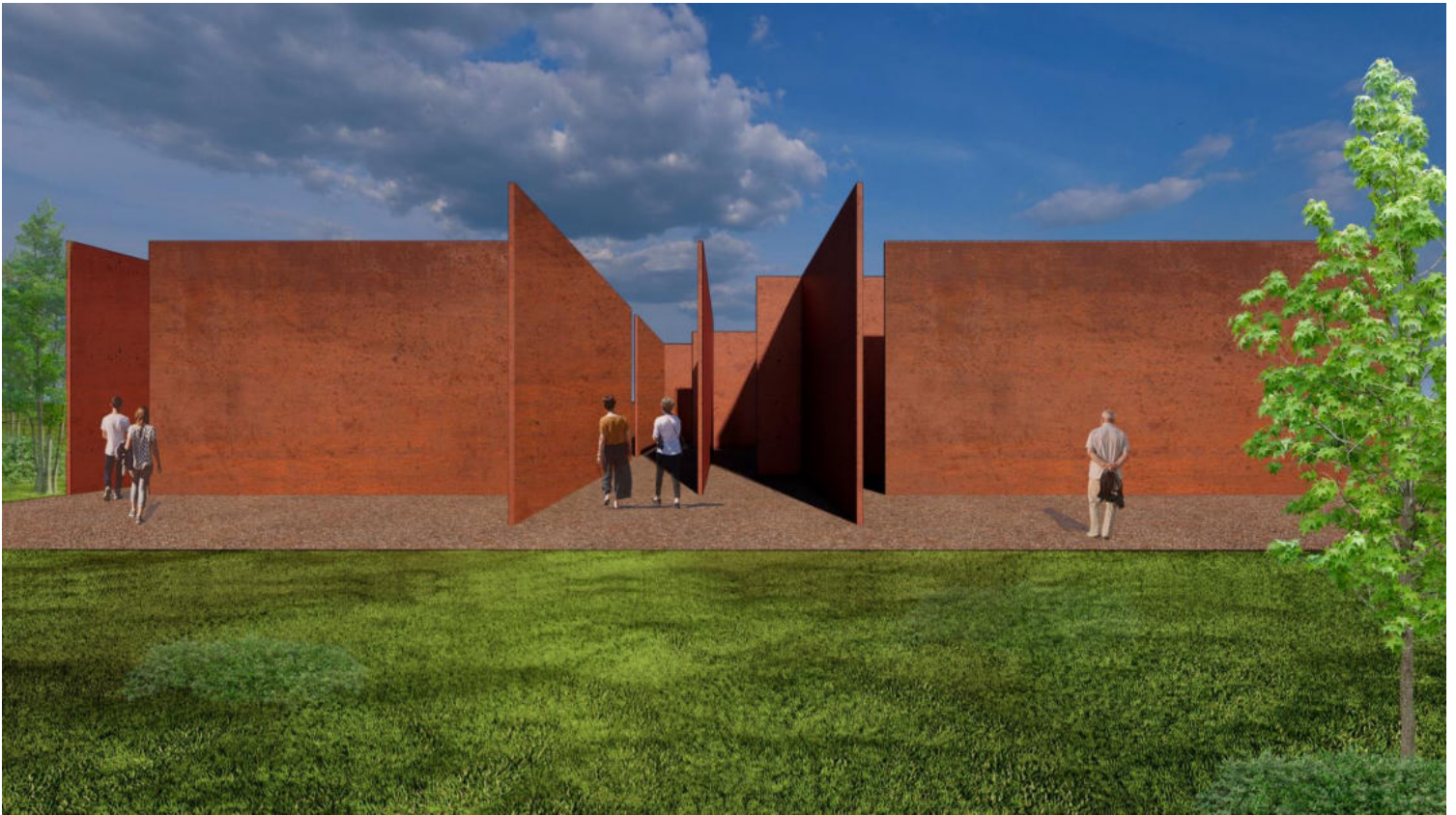
A chegada numa manhã de sol.



Jogo de sombras do momento galeria.



A paisagem no momento de reflexão.



O momento de visita ao momento labirinto.



Uma tarde de reflexão no vasto monte verde.



Ponto de miragem da obra Buscando La Luz.

Considerações Finais

(Re)pensar o lugar museológico ao ar livre na exploração dos sentidos, foi título determinado para a presente investigação que agora se encerra. Este estudo representa o culminar de uma temática que se revela de suma importância na Arquitetura. Ao longo desta jornada investigativa, procurou-se abordar conhecimentos relacionados com a Arquitetura sensorial e os sentidos do ser humano com base em pensamentos e teorias de autores considerados como referência.

Desta forma, este trabalho foi determinante para a aquisição de um conhecimento aprofundado sobre a fenomenologia da percepção e a necessidade de cuidado na concepção de espaços que, de maneira íntima, se conectem com os sentidos humanos. Reconhece-se que não foi possível esgotar completamente essa temática complexa, nem tão pouco analisar todos os exemplos e casos existentes. No entanto, houve uma tentativa de ir ao encontro de autores e obras mais relevantes, gerando, desse modo, espaço para levantar questões pertinentes.

Iniciou-se esta reflexão pelo estudo dos sentidos de Rudolf Steiner, de forma a entendermos como estes são parte integrante na experiência humana arquitetônica. Afinal, é por meio dos sentidos que adquirimos a percepção do espaço que nos envolve. A segunda parte do estudo dedica-se a aprofundar a compreensão acerca de como a percepção desempenha um papel crucial na criação de atmosferas singulares e memoráveis no espaço. Entendemos então de que forma os elementos que compõem o ambiente têm o poder de influenciar a nossa percepção, transformando a arquitetura em uma arte capaz de estimular os sentidos, transcendendo a sua mera função estética e funcional.

Neste sentido, foi desenvolvida uma proposta de um museu ao ar livre, que emerge após visitas a dois museus fundamentais e uma análise contextual profunda. Um espaço museológico que desafia os sentidos e estabelece um diálogo íntimo com a natureza envolta, resultado obtido após uma longa aprendizagem e reflexão.

O objetivo principal da dissertação foi explorar e refletir os sentidos humanos num cenário utópico, procurando enaltecer as possibilidades intrínsecas dessa temática com um espaço museológico que transcende o convencional. As principais dificuldades

enfrentadas durante o desenvolvimento do projeto residiram na busca pelo equilíbrio na organização e no design dos espaços, bem como na seleção de peças escultóricas que pudessem efetivamente cumprir o objetivo traçado.

É neste sentido, que se questiona os espaços a desenhar e a conexão com o entorno, almejando criar um espaço dotado de identidade e singularidade, capaz de se afirmar nesse ambiente, enquanto estabelece um diálogo harmonioso com a natureza e as obras escultóricas selecionadas.

A arquitetura contemporânea, frequentemente, é concentrada em agradar visualmente, posicionando os sentidos num plano secundário, em detrimento do fascínio pelo especto estético do objeto arquitetônico. É imperativo compreender que a Arquitetura é uma criação do humano, para o humano, e, mais do que um mero invólucro, deve ser sentida, percorrida, tocada e vivenciada no espaço. Portanto, é de extrema urgência reconhecer a importância dos sentidos daqueles que desfrutam a arquitetura.

Sendo estas as premissas tidas em conta na redação deste trabalho, não se descarta que num futuro se possa dar continuidade a esta investigação. Concluiu-se, portanto, com este trabalho, ter alcançado as principais metas de raciocínio. Como exemplos apresentados, ainda é possível encontrar objetos arquitetônicos capazes de despertar a emoção e os sentidos que se experienciam no espaço.

"Uma arquitetura que desperta os sentidos é uma arquitetura que toca a alma."

Sir Norman Foster

Anexos

Museu Chillida Leku | 31.10.2022

Esquissos e fotos da autora.





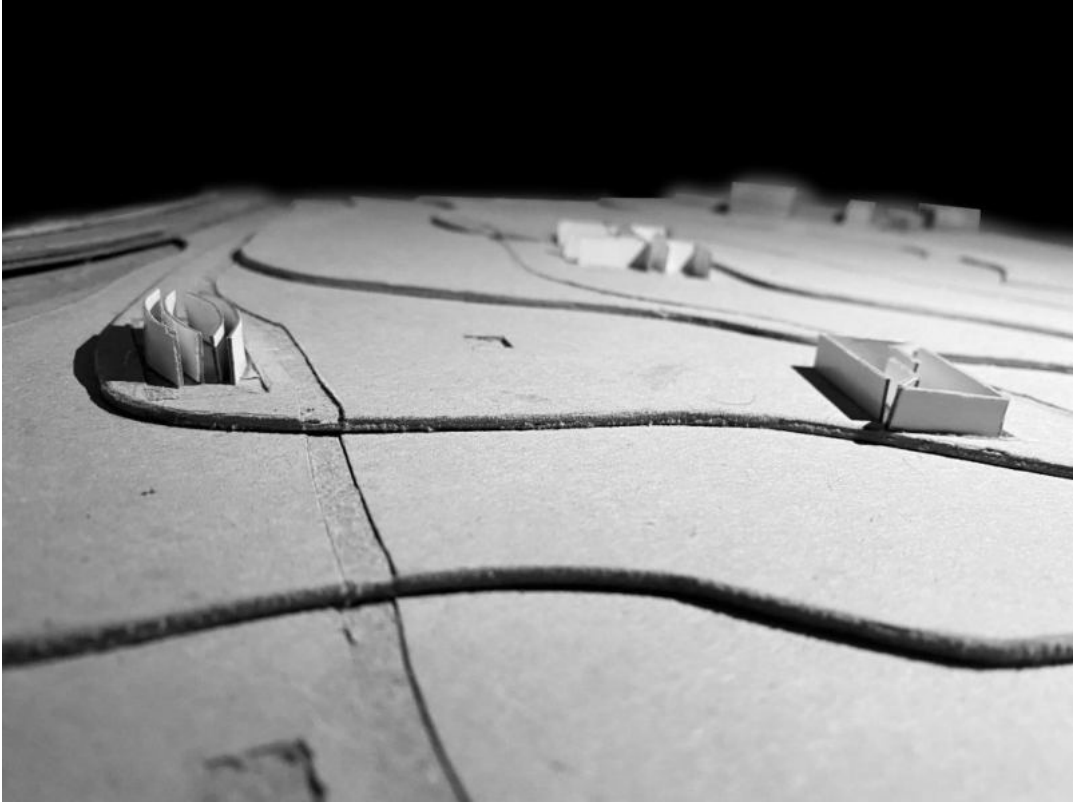
Museu Insel Hombroich | 09.12.2022

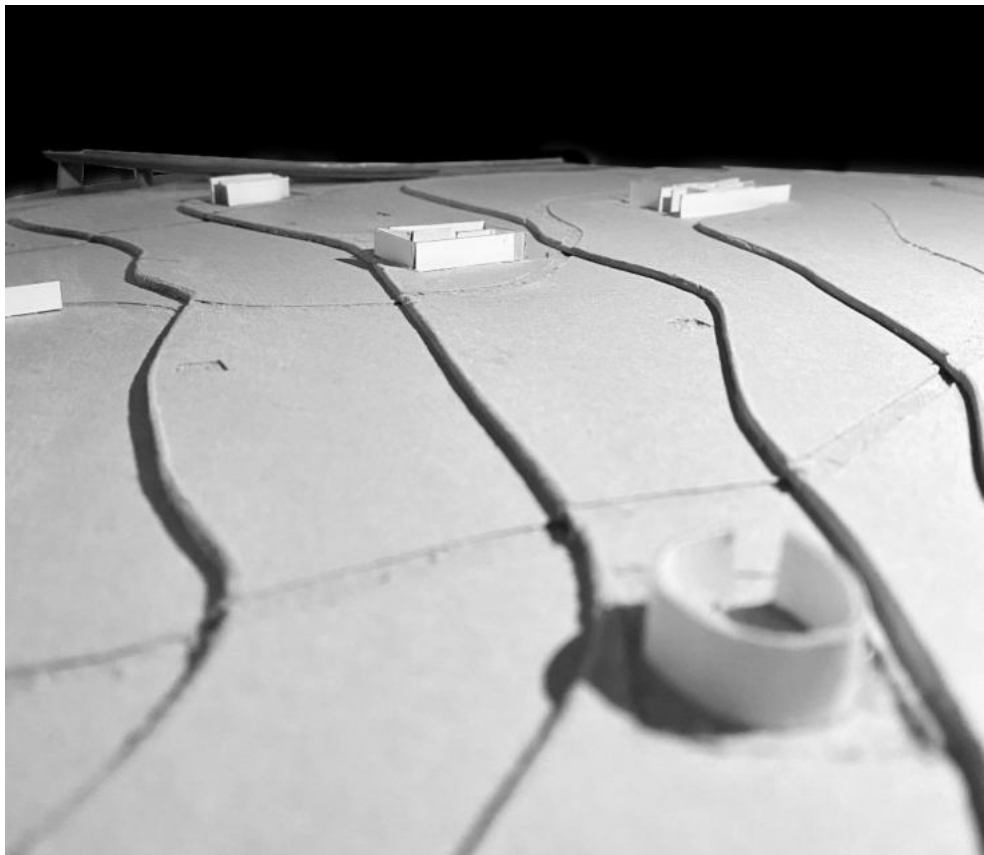
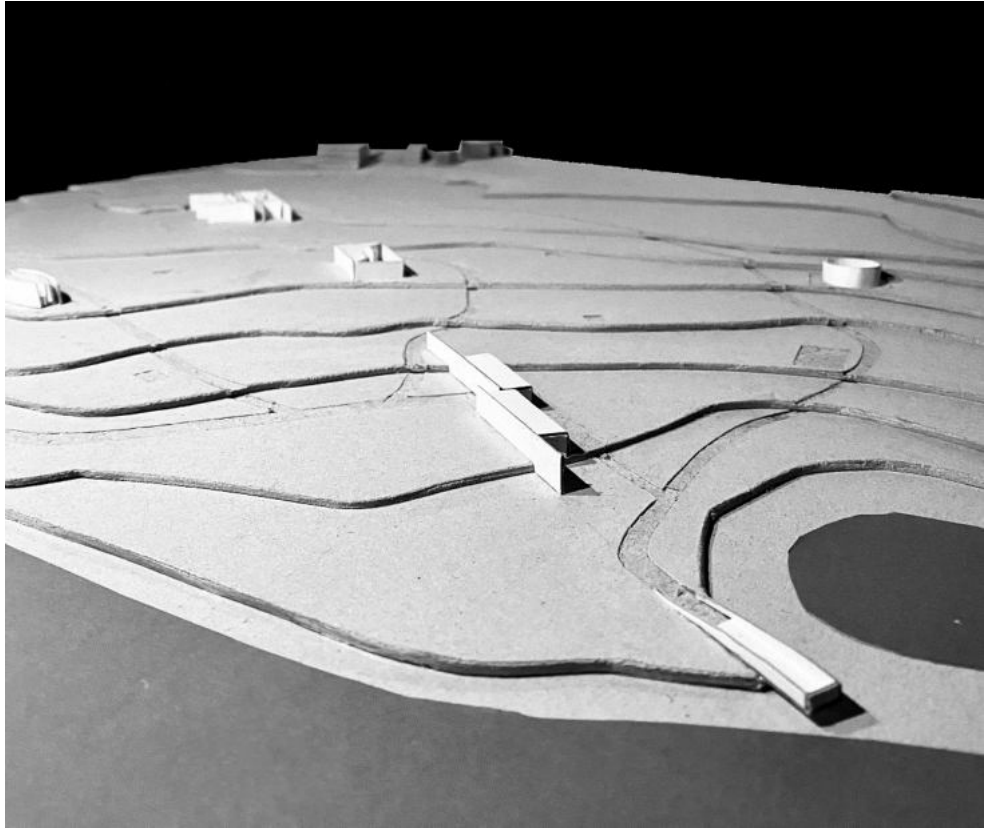
Esquissos e fotos da autora.





Fotografias da maquete final da proposta





Referências Bibliográficas

Ackerman's, D. (1991). *A Natural History of the Senses*. Vintage.

Baltanás, J. (2013). *Le Corbusier.: Promenades*. Editorial Gustavo Gili, S.L.
https://www.amazon.com/Corbusier-Promenades-Spanish-Jose-Baltanas/dp/8425220025#detailBullets_feature_div

Biemel, W. (sem data). *Stiftung Insel Hombroich – Museum Insel Hombroich – Kulturraum Hombroich*. Obtido 2 de novembro de 2022, de <https://www.inselhombroich.de/en/museum>

Bodelón, L. (2014). Escritura e imagen. *Eduardo Chillida Lugar de encuentros*, 10(especial), 372–373.

Carrión, C. D. (2019). Diferents. Revista de museus, núm. 2. *CHILLIDA-LEKU, UN LUGAR DONDE EL HORIZONTE ES EL ARTE / CHILLIDA-LEKU, A PLACE WHERE HORIZON IS ART*, 2, 2017, 6–19.

Chillida, E. (2019). *Escritos, Eduardo Chillida*. La fábrica; Nansia Sánchez.
<https://tienda.lafabrica.com/ensayo-arte-y-fotografia/450-escritos-eduardo-chillida-9788417769093.html>

Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, O que nos olha* (Dafne Editora). Dafne.

Gomes, C. R. (2015). *O PENSAMENTO DE WALDISA RÚSSIO SOBRE A MUSEOLOGIA*. 21–35.

Gómez, L. N. (2020, fevereiro). DEBATE, revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *Chillida-Leku, el esfuerzo de mantener un sueño, el compromiso de un legado*, 99, 190–191.

Huskens, I. (2013). *Verzamelen en Presenteren Het Hombroich Museum ‘Kunst parallel zur Natur’* [Universiteit van Amsterdam].
https://www.academia.edu/32076258/Insel_Hombroch_Kunst_parallel_zur_Natur_pdf

- Lourenço, M. M. F. (2016). *Arquitectura sensorial: O tacto para a fruição do espaço arquitectónico* [Dissertação de Mestrado Integrado, Universidade de Coimbra]. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/36951>
- Marín Yrigaray, A. (2017). *Arte y Naturaleza: Jardines de escultura en España (1980-2010)* [Ph.D. Thesis, Universitat Rovira i Virgili]. Em *TDX (Tesis Doctorals en Xarxa)*. <http://www.tdx.cat/handle/10803/461600>
- Pallasmaa, J. (2011). *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos* (2ª). Bookman.
- Pallasmaa, J. (2020). *Animales Arquitectos*. Gustavo Gill.
- Pallasmaa, J. (2021). *La Imagen Corpórea, Imaginación e imaginario en la arquitectura* (2ª). Editorial Gustavo Gili.
- Ribeiro, I. da S. (2016). *Arquitetura de museu-parque: Os pavilhões expositivos do Instituto Inhotim* [doctoralThesis, Universidade Federal do Rio Grande do Norte]. <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/22212>
- Santos, J. R. C. S. (2013). *Museu de arte contemporânea: Projecto em Buenos Aires* [Dissertação de Mestrado Integrado, Universidade da Beira Interior]. <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/2380>
- Steiner, R. (1916). *Os doze sentidos e os sete processos vitais*. 10.
- Steiner, R. (1920). *Man's Twelve senses in their relation to imagination, inspiration, intuition*. 12–19.
- Ylva, L. (2017). *OPEN CEREMONY monumental space for social practice*. CHALMERS UNIVERSITY OF TECHNOLOGY.

Desenhos Técnicos



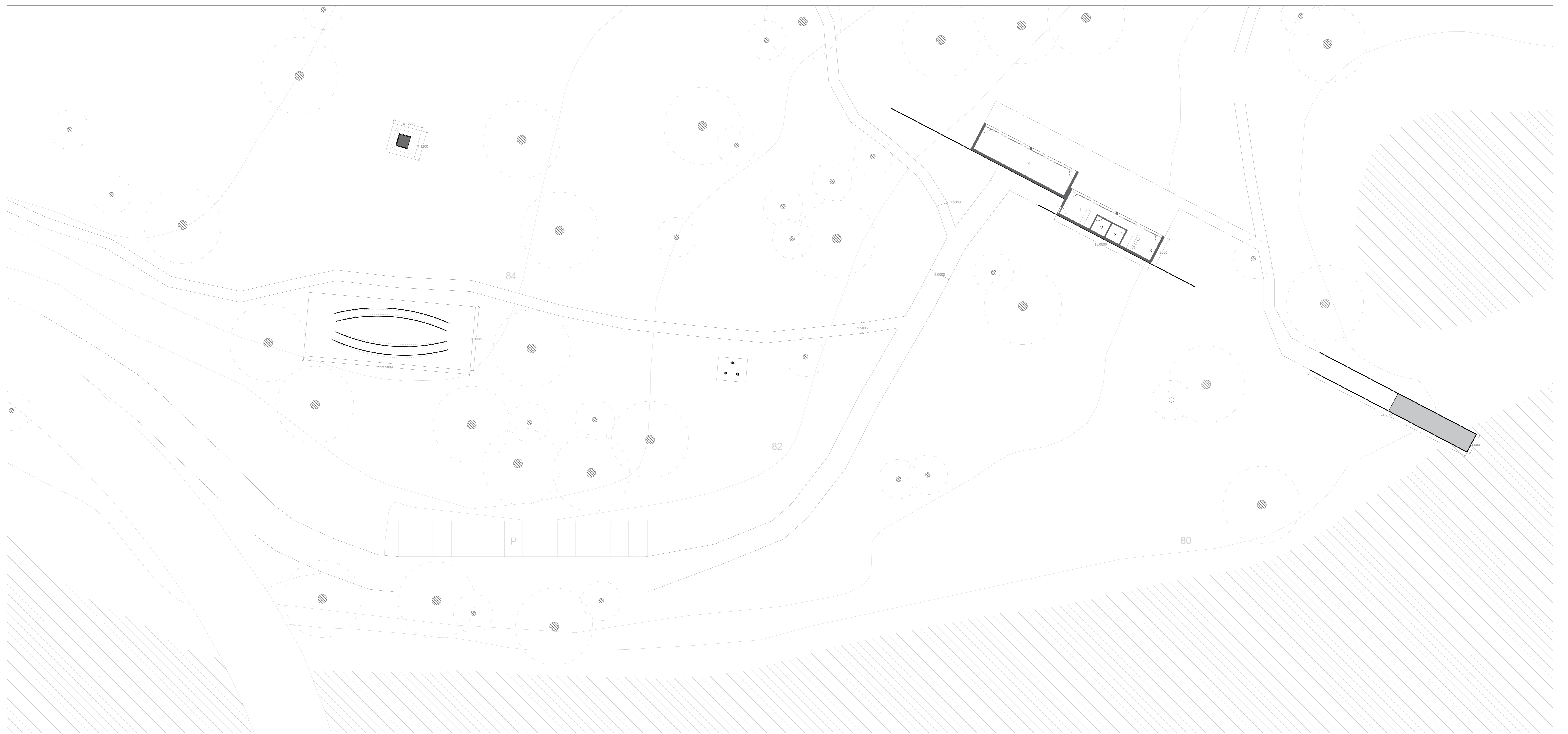
- LEGENDA:**
- | | | | |
|------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1 IMPACTO
2 elementos 400 x 2490 x 7.0 cm aço corten</p> | <p>4 "BUSCANDO LA LUZ" 1997
Eduardo Chillida 800 x 300 x 300 cm aço corten</p> | <p>7 "ESERTOKI III" 1990
Eduardo Chillida 106.5 x 237 x 108 cm aço corten</p> | <p>10 "EQUAL" 2015
Richard Serra 152.4 x 167.6 x 182.9 cm aço corten</p> |
| <p>2 GALERIA
2 elementos 400 x 1500 x 900 cm aço corten</p> | <p>5 "INTERSECTION II" 1992-93
Richard Serra 2 elementos 400 x 1570 x 5.4 cm aço corten</p> | <p>8 "CONSEJO AL ESPACIO" 1993
Eduardo Chillida 305 x 143 x 207 cm aço corten</p> | <p>11 REFLEXÃO
90 x 2490 x 290 aço corten</p> |
| <p>3 LABIRINTO
9 elementos 400 x 2770 x 208 cm aço corten</p> | <p>6 "IRU BURNI" 1986
Eduardo Chillida 3 elementos 117 x 57 x 33 cm; 111 x 59 x 33 cm e 139 x 59 x 33 cm aço corten</p> | <p>9 "TORQUED ELLIPSE IV" 1998
Richard Serra 373.4 x 807.7 x 990.6 cm aço corten</p> | |





- LEGENDA:**
- | | | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1 IMPACTO
2 elementos 400 x 2490 x 7.0 cm aço corten</p> <p>2 GALERIA
2 elementos 400 x 1500 x 900 cm aço corten</p> <p>3 LABIRINTO
9 elementos 400 x 2770 x 208 cm aço corten</p> | <p>4 "BUSCANDO LA LUZ" 1997
Eduardo Chillida 800 x 300 x 300 cm aço corten</p> <p>5 "INTERSECTION II" 1992-93
Richard Serra 2 elementos 400 x 1570 x 5.4 cm aço corten</p> <p>6 "IRU BURNI" 1986
Eduardo Chillida 3 elementos 117 x 57 x 33 cm; 111 x 59 x 33 cm e 139 x 59 x 33 cm aço corten</p> | <p>7 "ESERTOKI III" 1990
Eduardo Chillida 106.5 x 237 x 108 cm aço corten</p> <p>8 "CONSEJO AL ESPACIO" 1993
Eduardo Chillida 305 x 143 x 207 cm aço corten</p> <p>9 "TORQUED ELLIPSE IV" 1998
Richard Serra 373.4 x 807.7 x 990.6 cm aço corten</p> | <p>10 "EQUAL" 2015
Richard Serra 152.4 x 167.6 x 182.9 cm aço corten</p> <p>11 REFLEXÃO
90 x 2490 x 290 aço corten</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



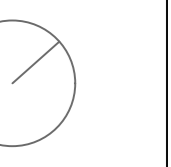
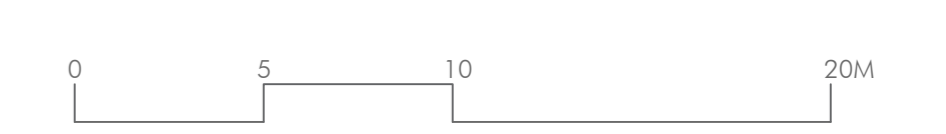


LEGENDA: 1 BILHETEIRA | LOJA
18m²

3 BAR
18m²

2 INSTALAÇÕES SANITÁRIAS
2 x 3m²

4 GALERIA DE EXPOSIÇÕES
58m²



PLANTA DE ENTRADA

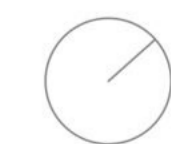


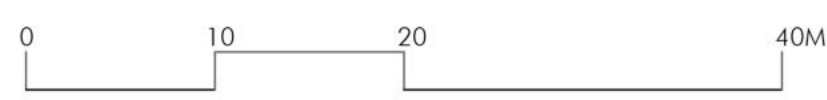
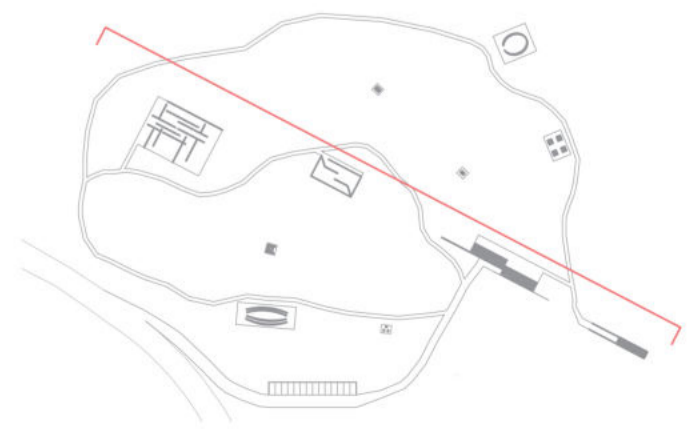
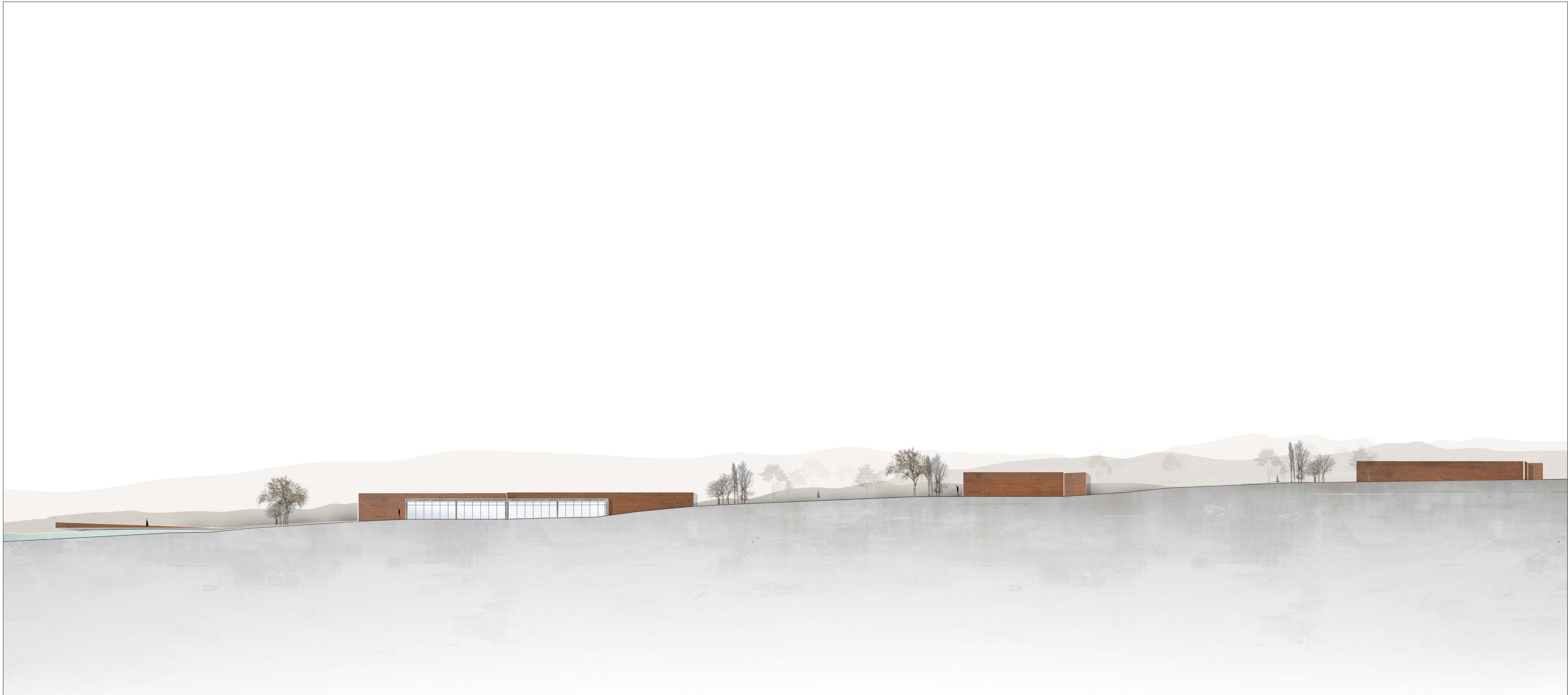
LEGENDA: 1 BILHETEIRA | LOJA
18m²

3 BAR
18m²

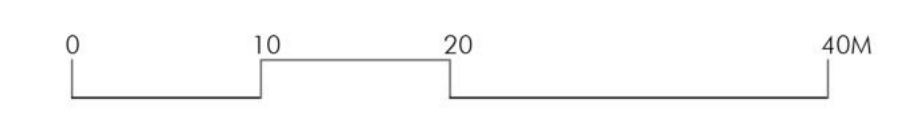
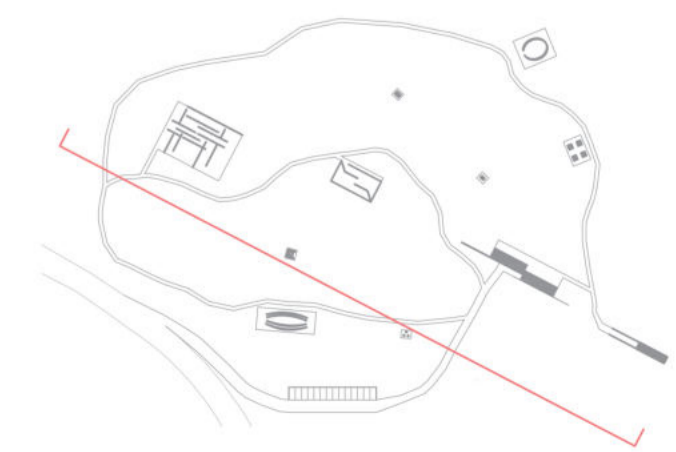
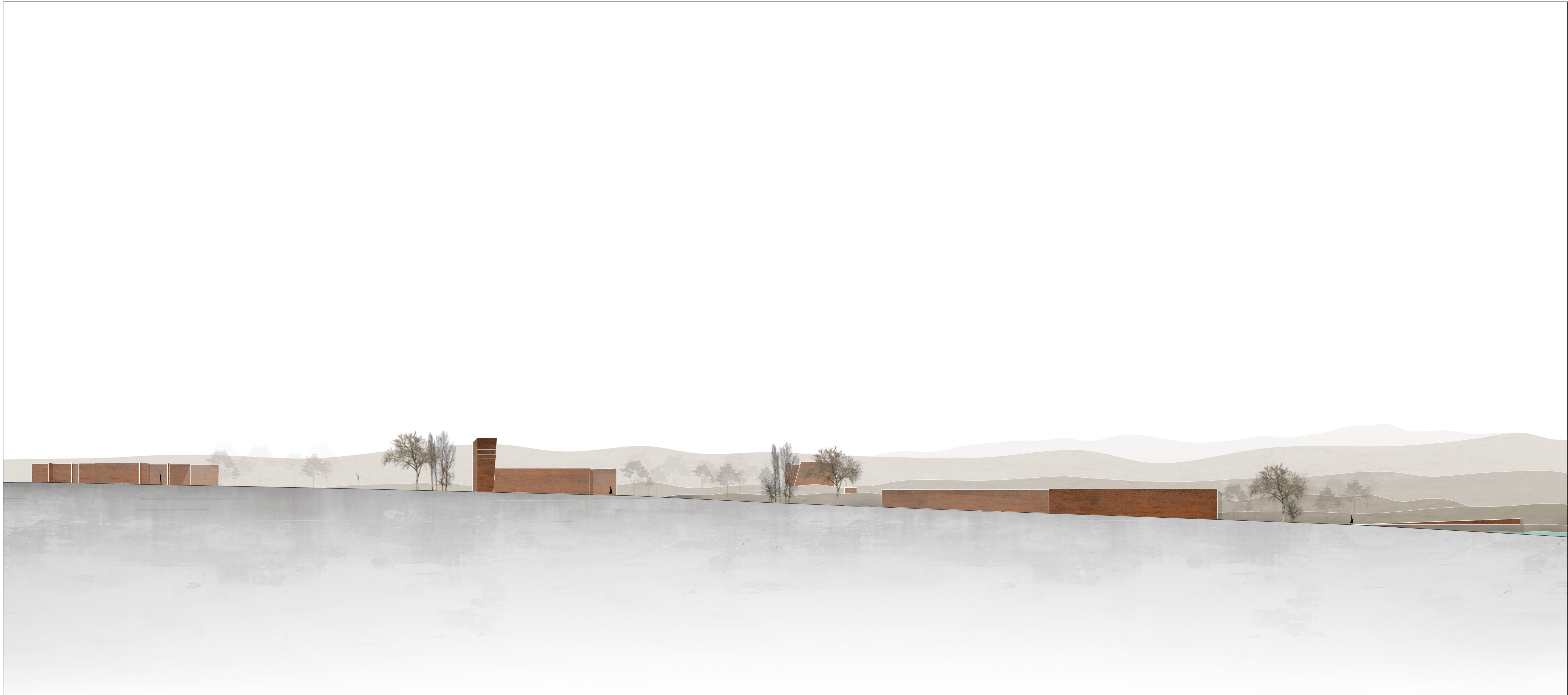
2 INSTALAÇÕES SANITÁRIAS
2 x 3m²

4 GALERIA DE EXPOSIÇÕES
58m²

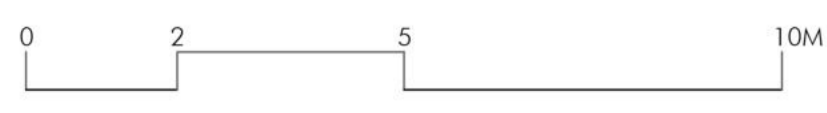
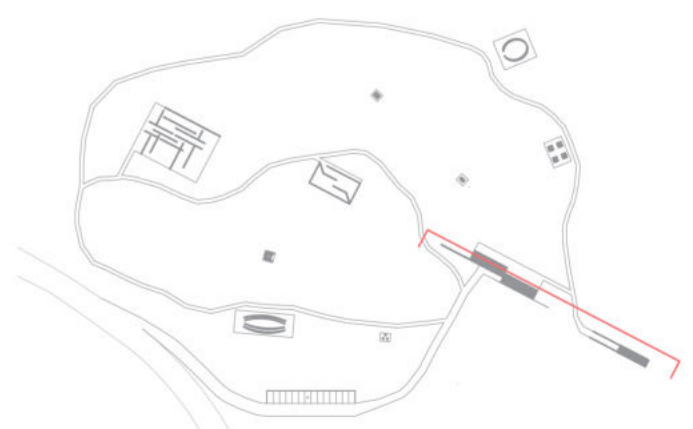




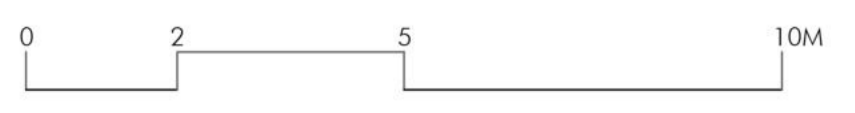
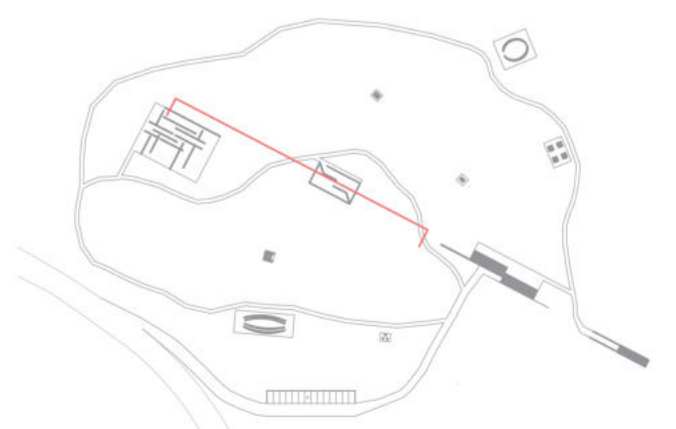
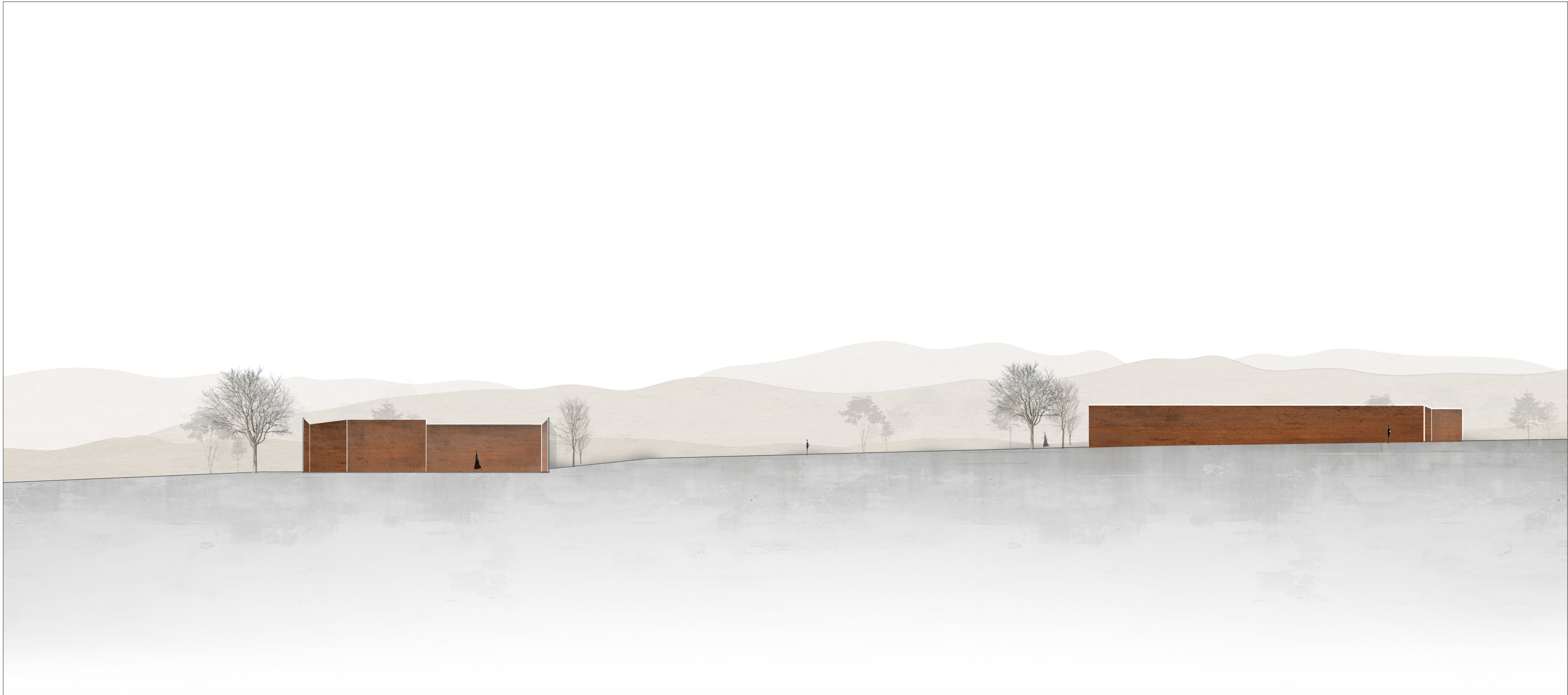
CORTE ALÇADO NORDESTE



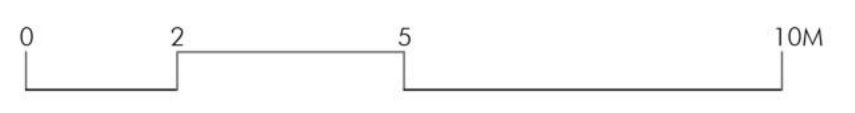
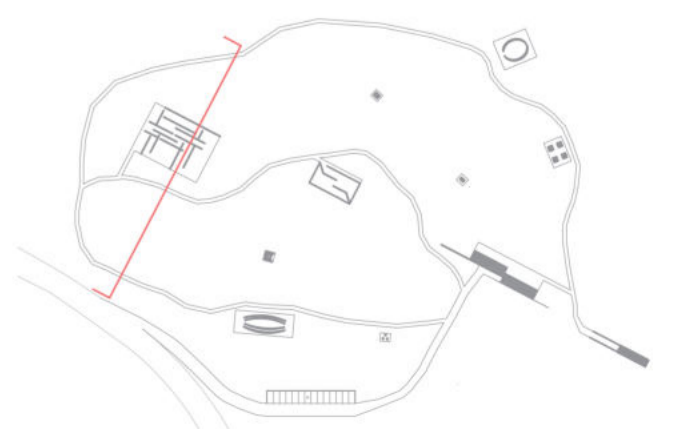
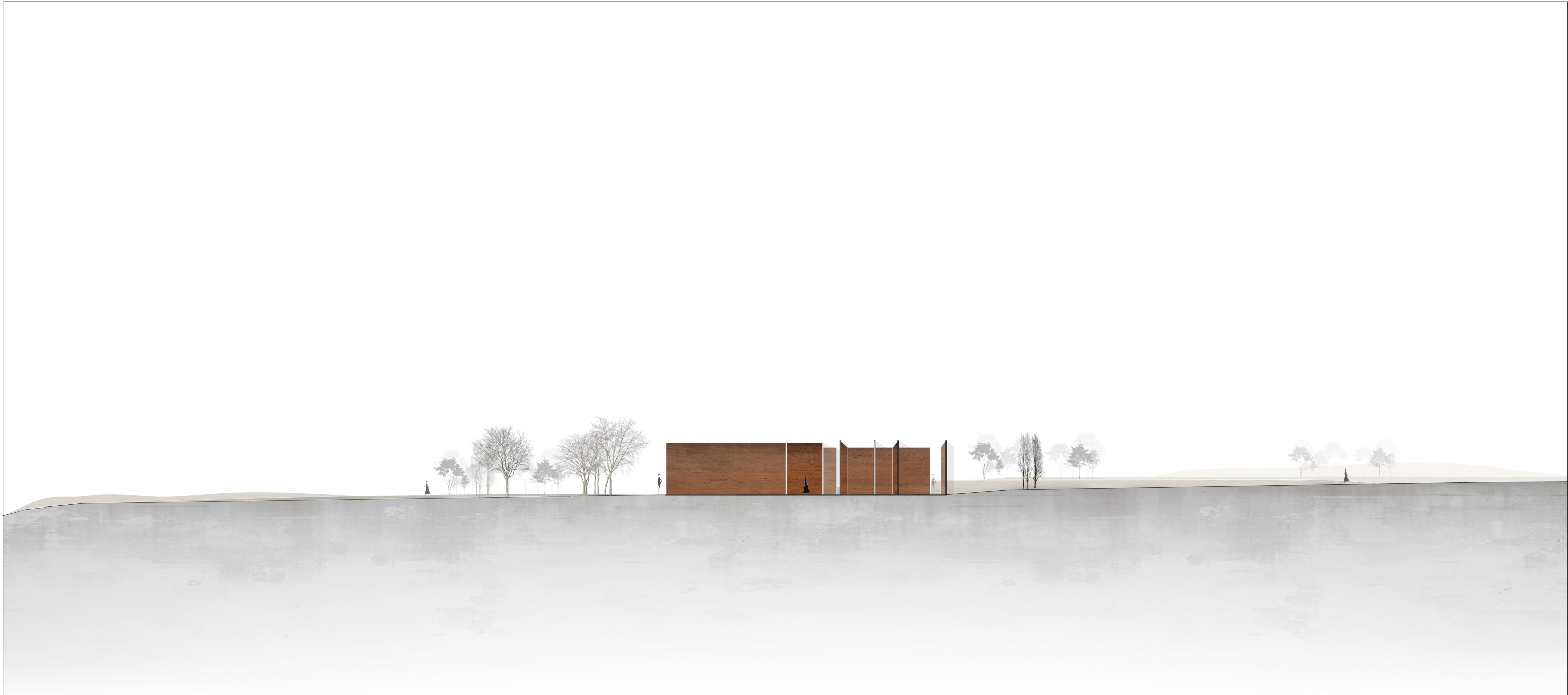
CORTE ALÇADO SUDOESTE



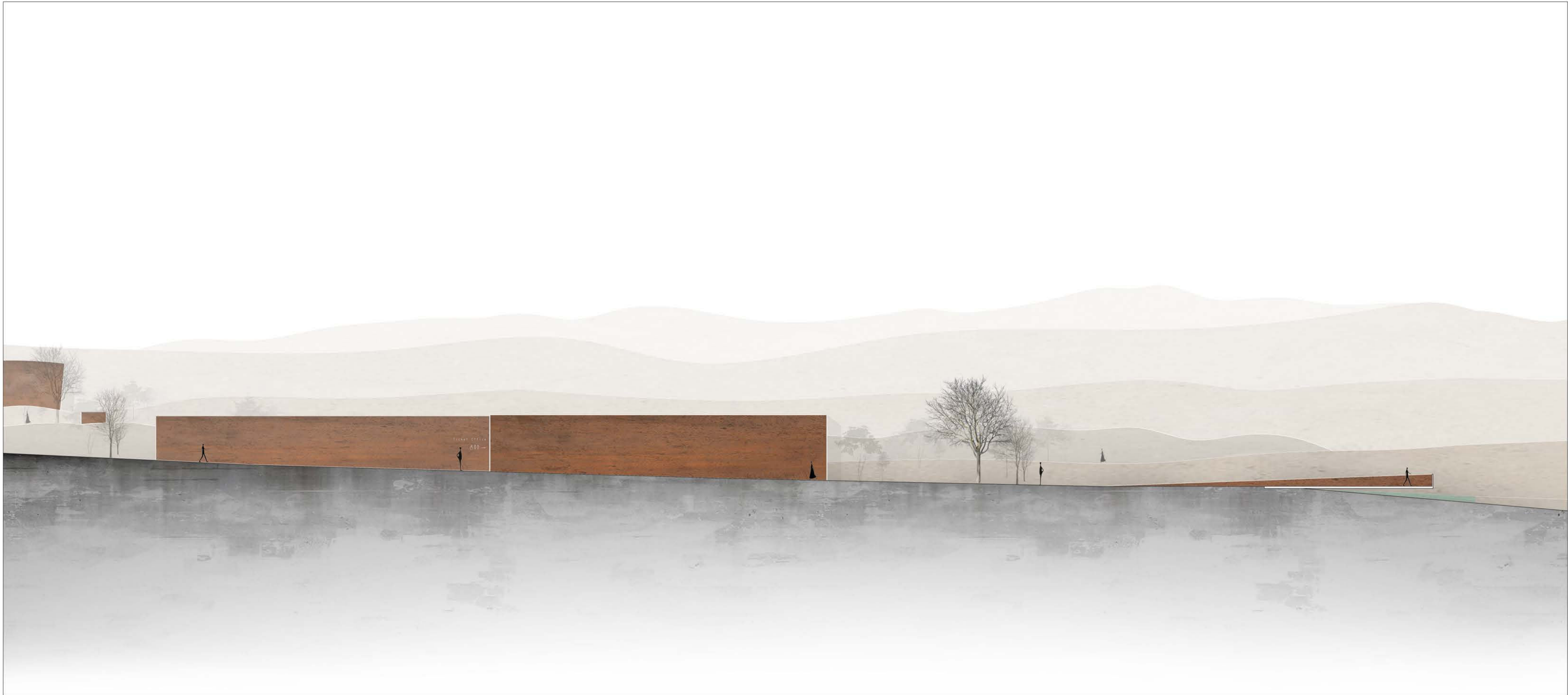
CORTE AA'



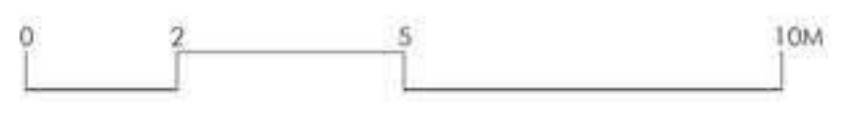
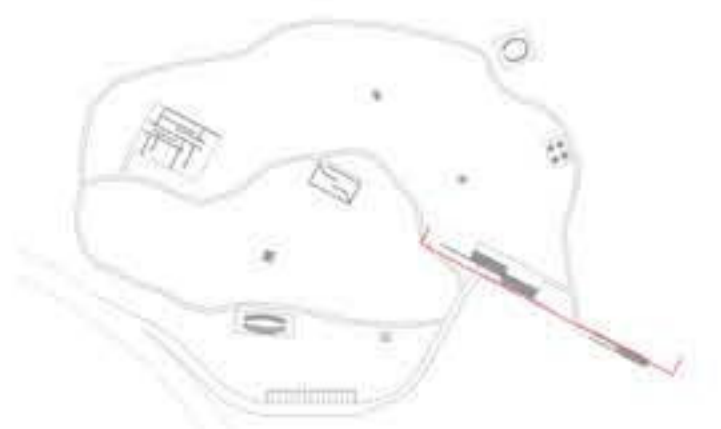
CORTE BB'



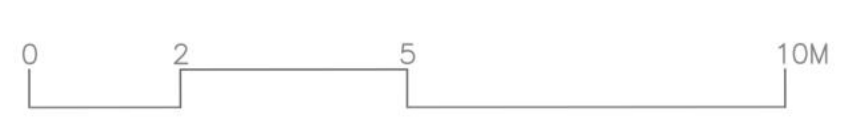
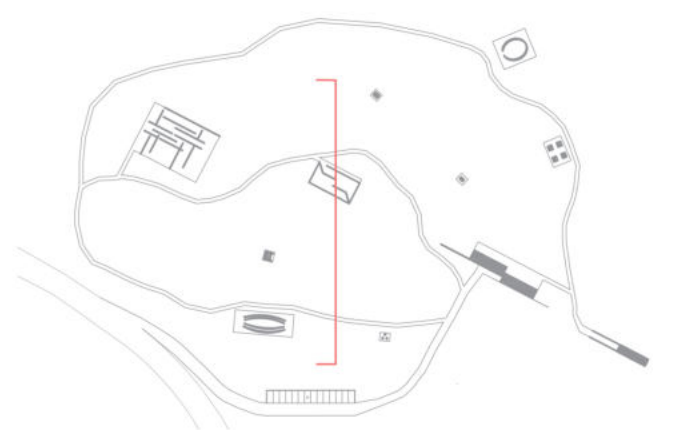
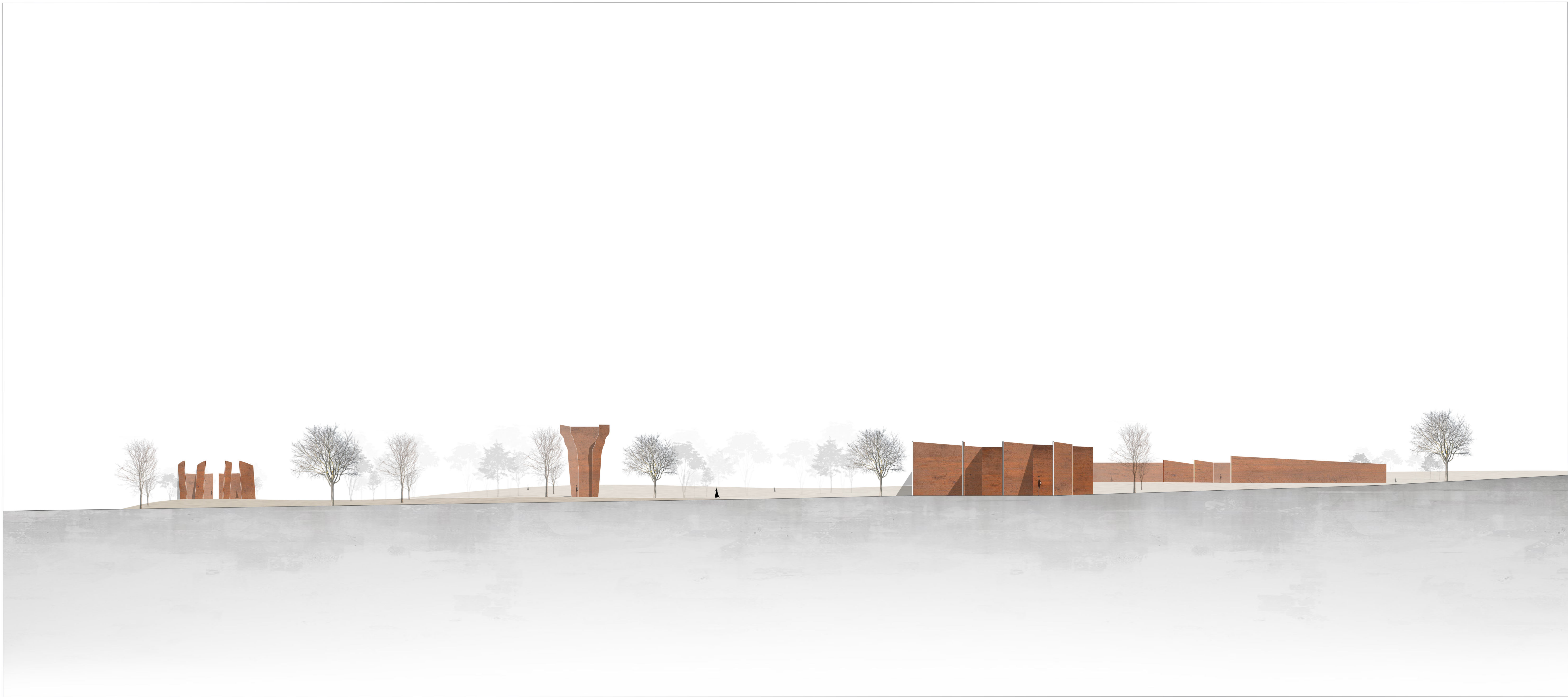
CORTE CC'



Ticket Office
300 →



CORTE DD'



CORTE EE'