



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Engenharia

Ideia Construída - Imagem Mental
Intervenção no forte de Crismina _ Proposta para um Centro Cultural | Fenomenológico para deficientes visuais

Ana Marta Garcia Crespo

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Arquitetura
(ciclo de estudos integrado)

Orientador: Prof. Doutor José da Silva Neves Dias
Coorientador: Prof. Doutor Miguel João Mendes do Amaral Santiago Fernandes

Covilhã, Outubro de 2015



Figura 1 | Fotografia do local de intervenção_ imagem de motivação projetual
Autor: Marta Crespo

Dedicado às mentes atribuladas que pairam pelos mundos.

Agradeço à minha família, aos amigos, aos professores, em especial aos professores Luíz Conceição e Jorge Jular, por me terem introduzido numa outra dimensão da arquitetura, aos orientadores que me guiaram nesta aventura e a todos os que me ajudaram a chegar aqui.

| Resumo

Arquitetura: a marca do Homem na terra.

Muitas definições lhe são atribuídas, como a arte de edificar, a ideia construída, o jogo de volumes e planos, o espaço para habitar, mas o mais importante a destacar, é que é meio para o homem poder experienciar o mundo. Para podermos projetar um mundo novo é necessário compreendê-lo e também ao processo projetual, o qual inicia-se na mente 'arquitetônica'. Nesta mente criadora é onde tudo começa, onde o mundo das ideias e dos pensamentos ganham vida. A ideia, que através das mãos do homem criador, se transforma na forma, como o culminar da inovação e da utilidade - a função -, que convergem no habitar.

O homem vive o espaço através da experiência e da percepção do mesmo. Segundo o estudo da fenomenologia pode-se retirar a importância do sentir o espaço para a vida do ser humano. O sentir o mundo através dos cinco sentidos não se pode considerar somente como necessário, mas quase como obrigatório.

Quando falha um dos sentidos para perceber o envolvente, o modo de habitar é alterado. No caso das pessoas com deficiência visual, para perceberem o espaço, têm de recorrer aos outros quatro sentidos, ou mesmo 5, se considerarmos como é o caso de Alcantara, Araújo e Rheingantz¹, a mente também como um sentido, pois processa a informação e cria uma 'imagem' que permite a movimentação espacial.

Surgiu então a grande questão da dissertação, se as pessoas com deficiência visual conseguem criar imagens mentais, mesmo sem verem, o que origina uma separação entre o habitar e o mundo real. O mundo criado pela mente pode ser vivido, como o mundo real, só que com sensações e funções diferentes. A mente possui um fator que a realidade não tem, a imaginação, para criar espaço utópicos, o que não só resulta num refúgio ou numa fuga, mas também num espaço livre de preconceitos e limites. Através das entrevistas feitas no âmbito de responder à importância da mente e da imagem mental para a arquitetura, pode-se constatar a familiarização do homem, a mente e a arquitetura, mesmo no caso do deficiente visual.

Através deste estudo constatou-se ainda, a importância da arte para a vida do ser, com ou sem deficiência visual. Num campo mais relacionado com o segundo, detetou-se uma falha no

¹ Alcantara, D., Araújo, Q., & Rheingantz, A. (2004). *Os Sentidos Humanos e a Construção do Lugar - Em busca do caminho do meio para o desenho universal*. Rio de Janeiro: Anuais do Seminário Acessibilidade no Cotidiano.

contato entre o deficiente visual com o mundo da arte. Como tal, a nível projetual foi direcionado o estudo para a criação de um centro cultural pensado para pessoas com esta incapacidade, mas também como um espaço fenomenológico, para que o visitante/utilizador experienciasse o máximo de sensações e emoções e emoções, ao percorrer o espaço.

Arquitetura origina espaços em que a essência é explorar o sentir do homem, criando espaços mentais como auxílio e necessidade na existência e evolução do mesmo.

| Palavras-chave

Arquitetura | Ideia Arquitetónica | Experiência | Habitar | Essência da Arquitetura | Perceção com ou sem deficiência visual | Sentidos | Sensações | Imagem Mental | Fenomenologia

| Abstract

Architecture: the mark of man on earth.

Many definitions assigned to it, as the art of building, the idea of built, the volumes and plans play, space to live, but the most important to highlight, is that it means for man to be able to experience the world. In order to design a new world is necessary to understand it as well as the design process, which begins in the mind ' architectural '. This creative mind is where it all begins, where the world of ideas and thoughts come to life. The idea that through the hands of the creator man becomes the way, as the culmination of innovation and usefulness - the function - which converge on inhabit.

Man lives space through experience and perception of it. According to the study of phenomenology can withdraw the importance of feeling the space for human life. The experience the world through the five senses can not be considered only as needed, but almost as mandatory.

When misses one of the senses to perceive the environment, the way of living changes. For persons with visual disabilities to perceiving space, they have to resort to the other four senses, or even 5, if we consider as is the case of Alcantara, Araújo and Rheingantz, they put the mind as well as a sense, as it processes information and It creates an 'image' that enables spatial movement.

Then came the big question of the dissertation, if people with visual disabilities can create mental images even without seeing, resulting in a separation between dwelling and the real world. The world created by the mind can be experienced, like the real world, but with different sensations and functions. The mind has a factor that reality does not have, the imagination, to create utopian spaces, which not only results in a refuge or a leak, but also a clear biases and limitations. Through the made interviews in order to respond to the importance of the mind and the mental image for architecture, we can be see the familiarization of man, the mind and the architecture, even for the visually impaired.

Through this study it was also noted the importance of art for the life of people, with or without visual impairment. In the second case, a fault is detected on the contact between the visually impaired with the art world. As such, the architectural design level has directed the study for the creation of a cultural center designed for people with this disability, but also as a phenomenological space, so that the visitor / user experiment the maximum of sensations and emotions, when crossing the space.

Architecture originates spaces in which the essence is to explore the experience of man, creating mental spaces as assistance and need at the existence and evolution of man.

| Keywords

Architecture | architectural view | Experience | To dwell | architecture Essence | Perception with or without visual impairment | Senses | Sensations | Mental image | Phenomenology

| Índice

| | |
|--|-----------|
| Introdução | 1 |
| Capítulo 1 _ Arquitetura Arquitetura e a sua essência | 5 |
| 1.1 - A Arquitetura | 6 |
| 1.2 - A Ideia | 8 |
| 1.3 - O Construir | 11 |
| 1.4 - A Forma | 13 |
| 1.5 - O Espaço | 17 |
| 1.6 - O Habitar | 21 |
| Capítulo 2 _ O Ser e o Espaço Experienciar o mundo | 25 |
| 2.1 - A Fenomenologia | 26 |
| 2.2 - A Experiência | 31 |
| 2.3 - A Percepção | 34 |
| 2.4 - O Sentir | 37 |
| 2.5 - Os 5 Sentidos | 40 |
| Capítulo 3 _ Invisibilidade Deficiente visual e a sua conexão com o mundo | 47 |
| 3.1 - A Deficiência Visual | 48 |
| 3.2 - A Mente | 50 |
| 3.3 - O Movimento | 53 |
| 3.4 - A Barreira | 59 |
| Capítulo 4 _ Interação Entrevistas como elemento comparativo | 63 |
| Capítulo 5 _ Influências Estado da arte | 69 |
| 5.1 - Um Centro para Cultura | 73 |
| 5.2 - Um Centro para Invisuais | 79 |
| 5.3 - Um Centro para Sensações | 85 |
| Capítulo 6 _ Lugar local a intervir | 91 |
| 6.1 - O Concurso | 93 |
| 6.1.1 - O Programa | 95 |
| 6.2 - A História | 97 |
| 6.3 - O Terreno | 103 |

| | |
|--|------------|
| Capítulo 7 _ Proposta Projeto para um centro cultural | 107 |
| 7.1 - A Ideia _ para um cento cultural | 109 |
| 7.2- A Forma _ de para centro cultural | 113 |
| | |
| Conclusão e Referências Bibliográficas | 121 |
| Considerações Finais | 122 |
| Referências Bibliográficas | 126 |
| | |
| Anexos | |
| | |
| Anexo 1 - Entrevistas | |
| Questionário | |
| Entrevistas | |
| Anexo 2 - Desenhos Técnicos | |
| Plantas de implantação | |
| Alçados do existente | |
| Cortes do existente | |
| Plantas da proposta | |
| Alçados da proposta | |
| Cortes da proposta | |

| Índice de figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1 Fotografia do local de intervenção | iii |
| Figura 2 Fachada principal do Centro Cultural Elena Garro | 72 |
| Figura 3 Biblioteca do Centro Cultural Elena Garro | 72 |
| Figura 4 Biblioteca do Centro Cultural Elena Garro | 74 |
| Figura 5 Biblioteca do Centro Cultural Elena Garro | 74 |
| Figura 6 Pátio exterior do Centro Cultural Elena | 76 |
| Figura 7 Fachada Principal do Centro Cultural Elena | 76 |
| Figura 8 Fachada Principal do Centro para invisuais e deficientes visuais | 78 |
| Figura 9 Fachada do refeitório e das oficinas do Centro para invisuais e deficientes visuais | 78 |
| Figura 10 Corredor das salas de aulas do Centro para invisuais e deficientes visuais | 78 |
| Figura 11 Interior das salas de aulas do Centro para invisuais e deficientes visuais | 80 |
| Figura 12 Interior das piscinas do Centro para invisuais e deficientes visuais | 80 |
| Figura 13 Interior das salas de aulas do Centro para invisuais e deficientes visuais | 80 |
| Figura 14 Corredor do Centro para invisuais e deficientes visuais | 82 |
| Figura 15 Corredor das salas de aulas do Centro para invisuais e deficientes visuais | 82 |
| Figura 16 Vista exterior do Museu do oceano e do surf | 84 |
| Figura 17 Dois volumes luminosos do Museu do oceano e do surf | 84 |
| Figura 18 A 'onda' do volume do Museu do oceano e do surf | 84 |
| Figura 19 Entrada do Museu do oceano e do surf | 86 |
| Figura 20 Vista exterior do Museu do oceano e do surf | 86 |
| Figura 21 Acesso do Museu do oceano e do surf | 88 |
| Figura 22 Lobby do Museu do oceano e do surf | 88 |
| Figura 23 Sinalização no local de intervenção | 92 |
| Figura 24 Fachada principal do local de intervenção | 92 |
| Figura 25 Praça interior do local de intervenção | 92 |
| Figura 26 Pormenor na fachada do local de intervenção | 94 |
| Figura 27 Pormenor na fachada do local de intervenção | 94 |
| Figura 28 Mapa topográfico com a localização da bateria de Crismina | 96 |
| Figura 29 Forte São Jorge de Oitavos | 96 |
| Figura 30 Forte do Abano | 96 |
| Figura 31 Pormenor da fachada do local de intervenção | 98 |
| Figura 32 Elementos verticais marcantes no local de intervenção | 98 |
| Figura 33 Ruínas do compartimento de alojamento no local de intervenção | 98 |
| Figura 34 Vista exterior do local de intervenção | 100 |
| Figura 35 Vista do local de intervenção | 100 |
| Figura 36 Acesso principal do local de intervenção | 100 |

| | |
|--|-----|
| Figura 37 Local de intervenção | 102 |
| Figura 38 Local de intervenção | 102 |
| Figura 39 Análise local de intervenção | 104 |
| Figura 40 Análise das zonas verdes do local de intervenção | 104 |
| Figura 41 Vista da extremidade do local de intervenção | 105 |
| Figura 42 Vista da praça do local de intervenção | 105 |
| Figura 43 Esboços da ideia/forma | 108 |
| Figura 44 Esboços da ideia/forma | 108 |
| Figura 45 Esboços da ideia/forma | 108 |
| Figura 46 Esboços da ideia/forma | 108 |
| Figura 47 Diagrama da explicação da ideia/forma | 110 |
| Figura 48 Diagrama da explicação da ideia/forma | 110 |
| Figura 49 Diagrama da explicação da ideia/forma | 110 |
| Figura 50 Diagrama da explicação da ideia/forma | 110 |
| Figura 51 Explicação da composição formal | 112 |
| Figura 52 Explicação da composição formal | 112 |
| Figura 53 Explicação da composição formal | 112 |
| Figura 54 Explicação da composição formal | 114 |
| Figura 55 Explicação da composição formal | 114 |
| Figura 56 Explicação da composição formal | 114 |
| Figura 57 Explicação da composição formal | 116 |
| Figura 58 Explicação da composição formal | 116 |
| Figura 59 Explicação da composição formal | 116 |
| Figura 60 Planta do piso 1 legendada | 118 |
| Figura 61 Planta do piso 0 legendada | 118 |
| Figura 62 Planta do piso -1 legendada | 118 |
| Figura 63 Alçado este da proposta | 119 |
| Figura 64 Vista explodida da volumetria | 125 |

| Introdução

Metodologia e justificações da dissertação

| Introdução

A essência da arquitetura é um tema fascinante, sendo assim, tenta-se perceber a sua origem. A arquitetura nasce dos Homens e das suas necessidades, mas o que leva o ‘cérebro arquitetónico’ a projetar algo, ou como o faz? É a questão a que se procurou dar resposta nesta dissertação. Mas como funciona ‘o cérebro arquitetónico’?

Para projetar, o arquiteto procura e conta com a ajuda das suas memórias e vivências que, em conjunto com a imaginação originam a ideia projetual, que é a base de qualquer projeto arquitetónico. Esta ideia que nasce e vive no mundo da mente criadora. Estudando a perceção, pôde-se constatar a imagem é um dos conceitos mais relevantes para a criação destas ideias, então o que acontece-se não se conseguir recorrer à imagem? No caso de uma pessoa invisual, esta não tem um “catálogo visual” armazenado, no seu cérebro. Será que é possível projetar recorrendo e pensando em todos os sentidos?

Uma pessoa com deficiência visual consegue apreciar ou viver o entorno através dos outros sentidos, o que realmente torna possível sentir o espaço. Os visuais, por vezes colocam em segundo plano os outros sentidos, dando prioridade à visão, mas para uma experiência plena e completa é necessário sentir o espaço e em simultâneo criar no cérebro imagens e mapas mentais que permitam não só compreender o essencial do espaço, como da arquitetura. Surgem questões como: será necessário ver o espaço real para criar arquitetura? Será que basta recriar espaços virtuais na nossa mente para ser arquitetura? Até que ponto a visão influencia o arquiteto e o modo de habitar?

Já no século XX, teóricos abordaram esta necessidade do ser, para compreender a mente e a relação com a envolvente, surgem teorias como a fenomenologia e surgem conceitos com o sentir e habitar o espaço.

| Metodologia e justificações da dissertação

Numa tentativa de justificar a escolha do tema desenvolvido nesta dissertação, surgem as seguintes palavras: inovação, essencial, arquitetura e Homem.

Inovação - no sentido em que proporciona um novo conceito como trabalho académico e a nível do projeto arquitetónico, foi desenvolvido um projeto para um espaço com características pouco comuns.

Essencial - no aspeto em que o principal para esta dissertação foi teorizar e projetar a essência da arquitetura e do ser; num outro aspeto, essencial porque esta visão da arquitetura é fundamental, para uma possível evolução do ser humano.

Arquitetura - sendo uma dissertação sobre a arquitetura, era impossível deixar de parte a arte, a ciência, a filosofia que convergem na arquitetura.

Homem - uma vez que a arquitetura é feita à imagem do homem e vem satisfazer as suas necessidades, o homem surge como constituinte justificativo deste estudo, pois o Homem é o elemento criador e o elemento que habita a arquitetura.

Em termos da metodologia, esta dissertação divide-se em sete capítulos, com o objetivo de orientar o leitor por um processo projetual, desde a pesquisa teórica e prática ao desenvolvimento da ideia e do projeto.

Capítulo 1 _ Arquitetura | Arquitetura e a sua essência - neste capítulo foram abordados temas relacionados diretamente com a arquitetura, com a intenção de compreender o que é na realidade e em que consiste o processo arquitetónico.

Capítulo 2 _ O Ser e o Espaço | Experienciar um mundo - neste capítulo foram referidas questões da filosofia, como a fenomenologia e a experiência estética, com o objetivo de esclarecer a parte sensorial da arquitetura.

Capítulo 3 _ Invisibilidade | Deficiente visual e a sua conexão com o mundo - neste capítulo foi definido o que é ser deficiente visual e o que altera o seu modo de habitar.

Capítulo 4 _ Interação | Entrevistas como elemento comparativo - este capítulo surge como conclusão às entrevistas feitas, de modo a compreender a relação que o homem tem com a arquitetura.

Capítulo 5 _ Influências | Estado da arte - neste capítulo foram abordados três exemplos de obras arquitetónicas que demonstram características que vão ao encontro da proposta final.

Capítulo 6 _ Lugar | local a intervir - neste capítulo é descrito o local de intervenção, mencionando as características físicas e históricas, através de uma análise ao lugar.

Capítulo 7 _ Proposta | Projeto para um centro cultural - este capítulo surge como conclusão de toda a dissertação, apresentando e justificando o projeto desenvolvido, com a explicação da ideia e da forma; aqui o tipo de discurso muda para a primeira pessoa, numa tentativa de explicar a imagem mental que foi criada durante o processo projetual, embora toda a dissertação esteja escrita de um modo um pouco mais filosófico do que científico ou formal, de maneira a ampliar a sua intenção, visto que os sentidos e o sentir foram os grandes alvos desta dissertação.

Capítulo 1 | Arquitetura

Arquitetura e a sua essência

1.1 | A Arquitetura

“Arquitetura é realmente sobre o bem-estar. Eu penso que as pessoas querem sentir-se bem num espaço... Por um lado, trata-se de proteção, mas também de prazer.”

(Hadid s.d.)²

Arquitetura. O que é arquitetura? É uma questão a que muitos teóricos, arquitetos e filósofos tentam responder. Certas opiniões referem que esta ‘nasce’ do Homem para o Homem.³ Ou seja, o ser humano tem a necessidade de criar algo que lhe ofereça conforto e segurança. O nascimento da arquitetura vem da indispensabilidade de ter um abrigo para habitar, a cabana.

O Homem começa por se proteger na caverna e passa para a cabana. Esta mudança é devida à necessidade de poder habitar onde era mais vantajoso e confortável. Com o passar dos séculos, até mesmo dos milénios, a cabana transformou-se em casas, em aldeias e em cidades. Com isto, o Homem converteu-se em sociedade e civilização. O singular modificou-se devido aos desejos insaciáveis do ser e obteve-se a globalização.

Baeza expressa esta situação, numa analogia diferente, mas partindo do mesmo pressuposto, a evolução que o Homem sofreu. A caverna como refúgio, depois a cabana, a construção inconsciente e, por fim, a casa, como necessidade do habitar.

“Se o homem como animal se refugiou nas cavernas, e como ser racional construiu a cabana, o homem como ser culto, criador, concebeu a casa como morador para habitar.”

(Baeza 2008)⁴

A Arquitetura evoluiu com o Homem, mas o Homem também evoluiu com a Arquitetura.

A arte de edificar⁵ é, por muitos dicionários, tomada como definição da arquitetura. A capacidade do Homem em conceber um espaço, uma edificação que corresponde a determinadas funções. A função, na opinião de alguns arquitetos e teóricos, é apenas um fim. A beleza também é entendida como um elemento participativo na procura da obra, da arquitetura perfeita ou ideal. A forma é algo por muitos posta em segundo plano.⁶

² Hadid, Z. (s.d.). *Design Feast Series: Quotes*. Obtido de Design Feast: <http://www.designfeast.com/thoughts-on-design>

³ Baeza, A. C. (2008). *A Ideia Construída* (2º ed.). (A. C. Silva, Trad.) Portugal: Caleidoscópio. (pag. 24)

⁴ Baeza, A. C. (2008). *A Ideia Construída* (2º ed.). (A. C. Silva, Trad.) Portugal: Caleidoscópio. (pag. 57)

⁵ *Dicionário Online*. (s.d.). Obtido em 20 de Abril de 2015, de <http://www.significados.com.br/arquitetura>

⁶ Assunto a abordar no subcapítulo 1.4.

“A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Os nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas; os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem...”

(LeCorbusier 1998)⁷

O arquiteto esculpe o espaço como o escultor, pinta magníficas paisagens como o pintor e faz melodias que envolvem as pessoas como o compositor. Uma arte que envolve os sentimentos e emoções, mas também toda uma matéria técnica e científica.

Quando se projeta um espaço, onde existe o jogo de volumes, de cheios e vazios, de planos, os primeiros intervenientes são os arquitetos. Nas suas mentes procuram um espaço, as suas intenções. Nasce a ideia que detém toda a essência da obra. As primeiras formas vão surgindo e evoluem até às configurações finais, uma “imagem” final, com a construção da obra, que por muitas pessoas é considerada o fim da criação do espaço. Mas para alguns teóricos, o habitar, a interação, a experiência que o Homem tem nos espaços criados é que são os grandes objetivos e focos da arquitetura.

A arquitetura é o espelho do Homem do passado, do presente e do futuro. Como tal, a grande parte dos teóricos, dos arquitetos, ou mesmo pessoas que intervêm com o mundo da arquitetura, tentam explicar e questionam de modo a tentar compreender: o que é arquitetura? Quase transformando uma simples palavra, estas cinco sílabas, em algo vivo. Dá-se uma metamorfose e nasce um ser animado que cresce, que respira, que vive. Pode não ser mais do que uma palavra para alguns, mas para vivermos precisamos dela e do que esta nos proporciona. As sensações quase inexplicáveis que experimentam num espaço, podendo ser físico ou desenvolvido nas mentes, como se de um filme se tratasse.

“Portanto, arquitetura para mim é todo o ambiente construído e o seu entorno, seja feito por arquitetos ou não. É o espaço onde ocorrem tanto sensações quanto atividades. É a matéria e o abstrato. É a forma e a função. É a ideia do arquiteto e a ambiência revelada.”

(Afonso 1990)⁸

⁷ LeCorbusier. (1998). *Por uma arquitetura*. São Paulo: Ed. Perspetiva.

⁸ Afonso, S. (1990). síntese nº2. Em *“Ideia, Método e Linguagem: considerações a respeito da própria experiência sobre o tema*. Florinópolis: UFSC. Obtido de <https://pt.scribd.com/doc/234909970/Ideia-Metodo-e-Linguagem-Copia>

1.2 | A Ideia

“A minha primeira ideia normalmente surge como um *flash*. Ela simplesmente surge, e é fugaz”
(Afonso 1990)⁹

Por detrás de cada obra, de cada espaço, reside uma ideia, um conceito. Em latim *conceptum*¹⁰, que significa pensamento e ideia, uma perspetiva da criação, a origem. O conceito ou a ideia é mais que a imagem que elaboramos mentalmente. É o nascer de todo o processo para projetar. Como refere Baeza no seu livro *Ideia Construída*, “uma arquitetura tem na IDEIA a sua origem, na LUZ o seu primeiro material, no ESPAÇO ESSENCIAL a vontade de conseguir MAIS COM MENOS.”¹¹

Segundo David Hume, existem dois tipos de ideias na nossa mente. As simples são as cópias das impressões, das sensações ou a percepção do que nos rodeia. As complexas são quando a nossa mente recorre à imaginação para criar.¹²

“Para o arquiteto, não é o desenho o instrumento de projeto, e sim a imaginação.”
(Gouveia 1998)¹³

A imaginação, a mente influenciada pelo mundo que nos rodeia e com uma pincelada de criatividade e de inovação, cria imagens e espaços mentais. O arquiteto, mais precisamente para o processo arquitetónico, recorre à memória, isto é, ao que vimos, ao que sentimos, ao que vivemos para gerar uma ideia, uma noção para um novo espaço. O passado, as experiências vividas outrora, são assim transformadas pelas nossas mentes e tornam-se em algo novo. Isto é, a experiência mais a criatividade originam um novo mundo de formas, espaço, obras.¹⁴ Mas, inconscientemente, temos a noção de que parte das obras projetadas nascem umas das outras;

⁹ Afonso, S. (1990). síntese nº2. Em “*Ideia, Método e Linguagem: considerações a respeito da própria experiência obre o tema*. Florinópolis: UFSC. Obtido de <https://pt.scribd.com/doc/234909970/Ideia-Metodo-e-Linguagem-Copia> (pag.4)

¹⁰ Brandão, C. (s.d.). Linguagem e Arquitetura: o problema do conceito. *Hermenêutica e Arquitetura*. btido de <http://www.companhiadoscursos.com.br/pdf/aqi024/LINGUAGEM%20E%20ARQUITETURA.pdf> (pag.2)

¹¹ Baeza, A. C. (2008). *A Ideia Construída* (2º ed.). (A. C. Silva, Trad.) Portugal: Caleidoscópio. (pag.35)

¹² Hume, D. (s.d.). *Resumos sobre David Hume*. Obtido de https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=0CDQQFjADahUKEwigpHWisTHAhUC8RQKHUIIDHs&url=http%3A%2F%2Fwww.resumos.net%2Ffiles%2Fdavidhume.docx&ei=OEvcVaDGFILiU8KQsNgH&usg=AFQjCNFObfmWnE0EA28Xlu12XgbqyN2Dw&sig2=zH3z_F (pag.3)

¹³ Gouveia, A. P. (1998). *O croqui do arquiteto e o ensino do desenho*. Tese de Doutorado, FAU USP, São Paulo. Obtido de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-03052010-090659/pt-br.php> (pag.5)

¹⁴ Brandão, C. (s.d.). Linguagem e Arquitetura: o problema do conceito. *Hermenêutica e Arquitetura*. Obtido de <http://www.companhiadoscursos.com.br/pdf/aqi024/LINGUAGEM%20E%20ARQUITETURA.pdf> (pag.1)

transformando assim a arquitetura num sistema ou numa estrutura sempre em crescimento. Uma pessoa simplesmente adiciona mais uma informação à grande arte de edificar ou projetar.

“Mas uma pergunta fica no ar, de onde vêm essas ideias? (...) As ideias do arquiteto vêm do seu conhecimento do processo de criação, da sua percepção daquela sociedade mais o seu repertório arquitetônico.”

(Afonso 1990)¹⁵

A ideia surge do Homem para satisfazer as suas necessidades. O desejo de uma sociedade mais completa, com mais conforto são elementos influenciadores. O homem ambiciona sempre mais e dessa vontade nascem as ideias. A inovação sob o efeito do desejo, como necessidade. Com o sonho de ter ou querer algo, é que o ser homem evolui, numa tentativa de tentar satisfazer, a busca por espaços “perfeitos”, completos, como já acontecia na Grécia Antiga; nos dias de hoje ainda continua a ser assim, mas com diferentes cânones.

Em Platão, quando falamos de ideia, também está presente a relação entre a essência e a aparência. A ideia surge então como *eidós*, e o *eidolon* a sua imagem. A primeira, a essência está relacionada com a imagem mental, como Platão diz, “a visão da mente. Já o outro conceito é a representação física da mesma. Encontrando-se sempre assim estas duas noções de imagem relacionada.¹⁶ Com isto coloca-se uma questão: a imagem que criamos nas nossas mentes pode ser considerada como espaço arquitetônico? Será que a mente pode ser tanto elemento criador como espaço virtual para habitar? O arquiteto, ao projetar um espaço, pode provocar sensações específicas ao habitante, mas cabe ao indivíduo interpretar o espaço consoante as suas vivências. O que sublinha assim a importância da “visão da mente” quando habitamos um local, quando o vivemos, por sua vez ampliando o significado de Arquitetura, pois um simples espaço transforma-se em mil possibilidades, consoante a sua interpretação.

Segundo Louis Kahn, a ideia é a primeira fase do processo básico para projetar. Revela, também, este conceito como a vontade do arquiteto.¹⁷ A vontade como necessidade surge na arquitetura tanto em quem é elemento criador como quem é elemento experimental. “Memória, entendimento e vontade”¹⁸ expressa Baeza como sendo o reflexo da ideia.

¹⁵ Afonso, S. (1990). síntese nº2. Em *Ideia, Método e Linguagem: considerações a respeito da própria experiência sobre o tema*. Florianópolis: UFSC. Obtido de <https://pt.scribd.com/doc/234909970/Ideia-Metodo-e-Linguagem-Copia> (pag.5)

¹⁶ Fuhrmann, M. (1992). *Dichtungstheorie der Antike*. Darmstadt: Eine Einführung.

¹⁷ Montaner, J. M. (1993). Después del movimiento moderno. Em *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

¹⁸ Baeza, A. C. (2008). *A Ideia Construída* (2ª ed.). (A. C. Silva, Trad.) Portugal: Caleidoscópio. (pag.11)

“Durante este processo, a minha ideia começa a existir no mundo real. É o momento do nascimento dos meus croquis, que são frequentemente fragmentos de um todo na minha mente.”
(Afonso 1990)¹⁹

O desenho tem um papel no processo criativo, como auxílio. Transforma as imagens mentais em algo mais real, mais fácil de ser explicado ou entendido. Esta materialização dos pensamentos, o registar de uma mente em constante desassossego, ajuda não só a esclarecer como a evoluir, pois projetar algo virtual, que não existe fisicamente, torna todo o processo mais difícil e por vezes incompreensível, mas também o transforma em algo fascinante.²⁰ Apaixonante esta metamorfose que acontece entre o que criamos na mente, o sonho, e a realidade, a construção.

As ideias desenvolvem-se e vão crescendo, quase como o ser humano. Nascem pequenas e pouco definidas e através do desenho e da experiência, da tentativa e erro, transformam-se completas e complexas, vivas. As ideias nascem na mente do criador e vivem na mente de quem habita os espaços projetados. Assim, com esta dissertação pretendeu-se despertar a atenção para a questão, pode a Arquitetura ser mais do que o construir? Se é também, na sua essência, a ideia de um espaço mental onde o habitante vagueia segundo as suas sensações, a mente como espaço arquitetónico.

“Definitivamente, o futuro da Arquitetura está nas ideias. Nos arquitetos que pensam. Nos que têm ideias e são capazes de as construir.”

(Baeza, 2008)²¹

¹⁹ Afonso, S. (1990). síntese nº2. Em *"Ideia, Método e Linguagem: considerações a respeito da própria experiência obre o tema*. Florinópolis: UFSC. Obtido de <https://pt.scribd.com/doc/234909970/Ideia-Metodo-e-Linguagem-Copia> (pag.4)

²⁰ Forio, W. (2010). Croquis de conceção no processo de projeto em Arquitetura. *Exata*, 8, pp. 373-383. Obtido de <http://redalyc.org/pfd/810/81016924011.pdf> (pag.376)

²¹ Baeza, A. C. (2008). *A Ideia Construída* (2º ed.). (A. C. Silva, Trad.) Portugal: Caleidoscópio. (pag.29)

1.3 | O Construir

“Não basta termos uma ideia, mas proporcionar o encontro entre a ideia e a construção.”

(L. Kahn s.d.)²²

O construir é a materialização das ideias, como refere Baeza, o levantar das ideias, o dar forma a um pensamento, porque “pensar é criar” - a ideia construída - o construir uma ideia, uma imagem mental. Mas construir na mente ou no mundo real? No livro de Alberto Baeza, retrata-se a construção física como ato de manipulação da luz²³, mas a questão permanece. O ser humano não pode construir um mundo na sua mente? Não pode ser considerado construir? Será que não é já arquitetura, este mundo imaginário? Se pensar é criar, no pensamento reside um outro mundo, o mundo da criação. Tomar como arquitetura o que existe na mente pode confrontar muitas teorias que alegam que a construção é a essência da arquitetura, mas não destrói estas teorias, antes admite que a arquitetura começa muito antes de existir fisicamente, não as invalida, pois o espaço mental não satisfaz por completo. Este espaço mental nunca poderia oferecer ao habitante, conforto, proteção, condições físicas, mas propõe um espaço, num outro mundo, no mundo virtual, no universo dos pensamentos. Esta capacidade de criar uma realidade mental é utilizada até mesmo por pessoas com deficiência visual. Não é necessário ver, para visualizar mentalmente.²⁴

Construir, Edificar, Erigir, Formar.

Para Choisy, a essência da arquitetura é a construção, por meio da técnica; dar forma a algo.²⁵ Não só Choisy se refere a este assunto com esta filosofia, muitos outros teóricos e arquitetos o fazem. Referem-se a estes conceitos como os mais importantes quando se menciona arquitetura. A transformação do que é pensado pelo criador para o mundo real, físico, a realidade onde o Homem existe.

Função, Contexto, Construção, Economia.

Segundo Baeza, uma obra arquitetônica deve conter, a “racionalidade da construção” como este refere. E ainda conclui que a arquitetura necessita de “algo mais” - a Beleza. Uma obra

²² Brandão, C. (s.d.). Linguagem e Arquitetura: o problema do conceito. *Hermenêutica e Arquitetura*. Obtido de

<http://www.companhiadoscursos.com.br/pdf/aqi024/LINGUAGEM%20E%20ARQUITETURA.pdf> (pag.3)

²³ Baeza, A. C. (2008). *A Ideia Construída* (2ª ed.). (A. C. Silva, Trad.) Portugal: Caleidoscópio. (pag.41)

²⁴ Assunto abordado no capítulo 2 e 3

²⁵ Biselli, M. (12 de julho de 2011). *Teoria e pratica do partido arquitetônico*. Obtido de Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.134/3974>

arquitetónica não pode ser só uma construção, também tem de ser bela.²⁶ Isto acontece porque o Homem tem uma forte necessidade de se relacionar ou interagir com a beleza ou algo belo, quase como uma necessidade vital. Este desejo é algo importante para a sobrevivência do Homem, pois para o satisfazer está em constante evolução. A beleza inatingível, como é o exemplo da Grécia Antiga, que tenta retratar a beleza quase como centro da perfeição, ou seja, como objetivo a atingir.

“Construir é um processo biológico. Construir não é um processo estético.”

(Meyer 1928)²⁷

O espaço é mais do que algo construído, trata-se de um espaço para habitar, é também construído para satisfazer as vontades e os desejos do corpo e da mente. Isto é inerente quando se fala de construção ou construir associado ao habitar, mas mais do que isso, ao sentir. O grande alvo da arquitetura não é propriamente o Homem [o corpo], mas a sua mente, o seu pensamento e as suas sensações e emoções, dado que a à arquitetura influencia diretamente as emoções do habitante.

A arquitetura é a arte de edificar, de construir, mas será que isso é a sua essência? Será que a construção não é mais um meio para atingir um fim?²⁸ Será que a finalidade acaba na construção, ou há mais?

Construção, em alemão antigo corresponde a habitar, *suon*.²⁹ O construir não existe sem a ação de habitar, de viver, residir um espaço. Heidegger divide o ato de construir em dois conceitos: o construir como cuidar, que vem da proteção, um dos propósitos da arquitetura, proteger o Homem de outros, da natureza envolvente - o refúgio; o outro, como levantar edifícios - o habitar e o viver - construir para viver e vivermos para construir.

²⁶ Baeza, A. C. (2008). *A Ideia Construída* (2º ed.). (A. C. Silva, Trad.) Portugal: Caleidoscópio. (pag.25/26)

²⁷ Meyer, H. (1928). Construir. Em J. M. Rodrigues, *Teoria e crítica de arquitetura - século XX* (pp. 172-173). Ordem dos Arquitetos e Caleidoscópio. (pag. 172)

²⁸ Heidegger, M. (1951). Construir, Habitar, Pensar. Em J. M. Rodrigues, *Teoria e Crítica da Arquitetura - Século XX* (pp. 349-351). Ordem dos Arquitetos e Caleidoscópio. (pag. 349)

²⁹ Heidegger, M. (1951). Construir, Habitar, Pensar. Em J. M. Rodrigues, *Teoria e Crítica da Arquitetura - Século XX* (pp. 349-351). Ordem dos Arquitetos e Caleidoscópio. (pag. 350)

1.4 | A Forma

“A forma segue a função” (Sullivan 1896)³⁰

“A forma segue a função - isso tem sido mal interpretado. Forma e função deveriam ser um só, unidos em uma união espiritual.”

(Frank Lloyd Wright s.d.)³¹

A forma não segue a função, mas sim, “a forma segue a beleza [feminina] (...) quando uma forma cria beleza, ela se torna funcional e, desse modo, fundamental na arquitetura”

(Oscar Niemeyer s.d.)³²

A forma e a sua real função para a arquitetura tem sido foco para discussão, quase desde que há arquitetura. Louis Sullivan, o criador da famosa frase descrita acima, é um pensamento funcionalista, até mesmo racionalista, uma ideologia do século XX.³³ Wright colaborou com Sullivan no início da sua carreira, mas criou uma filosofia diferente, no que diz respeito à forma na arquitetura. Para este arquiteto, a comunhão entre as duas era necessária, unindo a forma e a função. Esta teoria originava uma arquitetura onde a conexão com a natureza era o ponto fundamental: a ligação entre a Natureza e o Homem.³⁴

Niemeyer introduziu a beleza às teorias existentes - a mulher. O fluir das curvas femininas estão presentes na sua maneira de ver o mundo. A sensualidade, a liberdade e a natureza são os elementos que influenciam as obras deste arquiteto. Nasce das suas obras uma arquitetura escultórica, que modela os espaços.³⁵ Henry Van de Velde acrescenta ao debate entre a forma e a função, que ambas são da mesma família. Seja para qualquer que for o fim da obra arquitetônica, a forma e a função vivem de mãos dadas. A forma faz a função e a função faz a forma. Ainda menciona, como Wright e Niemeyer, que a Beleza está implícita quando se fala de forma arquitetônica.³⁶

³⁰ Sullivan, L. (março de 1896). The tall office building artistically considered. *Lippincott's Magazine*, pp. 403-409. Obtido de <https://archive.org/details/tallofficebuildi00sull>

³¹ Helm, J. (2012). *Feliz 145º aniversário Frank Lloyd Wright!* Obtido de Archdaily: <http://www.archdaily.com.br/br/01-53041/feliz-145-graus-aniversario-frank-lloyd-wriht>

³² Underwood, D. (2002). *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naity. (pag.45)

³³ Neubert, H. (06 de Outubro de 2009). *Utilitas... Utilidades Venustas... Beleza Fiarmitas... Solidez Eis a Questão!* Obtido de Novas Teorias: http://novasteorias.blogspot.pt/2009/10/utilitas-utilidadesvenustas_3391.html

³⁴ Helm, J. (2012). *Feliz 145º aniversário Frank Lloyd Wright!* Obtido de Archdaily: <http://www.archdaily.com.br/br/01-53041/feliz-145-graus-aniversario-frank-lloyd-wriht>

³⁵ Niemeyer, Oscar. (2000). *As curvas do tempo: as memórias de Oscar Niemeyer*. London: Phaidon. (pag.62 e 169-170)

³⁶ Velde, H. V. (1961). "Formas". Em J. M. Rodrigues, *Teoria e Crítica da Arquitetura - Século XX* (pp. 142-143). Ordem dos Arquitetos e Caleidoscópio.

Recuando no tempo, invoca-se Vitruvius e os seus princípios, escritos no primeiro século desta era, mas perdidos no tempo. Redescoberto no Renascimento, revolucionando o pensamento da época, surge assim uma nova visão na arquitetura. No primeiro dos dez volumes, Vitruvius retrata a base da arquitetura: Firmitas, Utilitas, Venustas.

Isto é, solidez [a estrutura], utilidade [a função] e a beleza [a forma].³⁷ Para Vitruvius, a arquitetura só existia com a presença de todos estes elementos, em equilíbrio. Não existia uma mais importante, todas possuíam um papel a desempenhar. Arquitetura existia se a sua forma fosse sólida [segura], funcional e bela.

“Toda a forma pictórica começa como o ponto que se coloca em movimento ... o ponto move-se ... e a reta nasce - a primeira dimensão. Se a reta se desloca para formar um plano, obtemos um elemento bidimensional. No movimento do plano para espaços, o encontro de planos dá surgimento ao corpo...”

(Klee 1961)³⁸

Klee afirma que a essência de qualquer forma é o ponto. O ponto na literatura significa uma pausa. Na música uma nota. Na arquitetura o ponto e o movimento geram um mundo. A família das formas.

Forma, “estrutura, organização e disposição das partes ou elementos de um corpo ou objeto.”³⁹ O aspeto, a aparência, o modo de como algo existe. Numa definição mais literal, a forma é tomada como a imagem referente a um objeto.

Existem dois modos de compreensão da forma: as formas reais e as formas ideais. As primeiras referem-se às formas físicas, que existem no mundo real. As que podem ser compreendidas através dos sentidos. A forma ideal é a imagem que o ser humano produz na sua mente, fruto da sua imaginação e pensamentos. Este mundo utópico que vive dentro de cada um de nós, também está repleto de formas. O espaço imaginado que habita a mente.⁴⁰

³⁷ Dziura, G. L. (2006). Três Tratadistas Da Arquitetura E A Ênfase No Uso Do Espaço. [da Vinci], 3, pp. 19-36. Obtido de [da Vinci]: http://www.up.edu.br/davinci/3/303_tres_tratadistas_da_arquitetura.pdf

³⁸ Klee, P. (1961). *The Thinking Eye: the notebooks of paul klee*. London: Lund Humphries.

³⁹ Azevedo, G. A., Barki, J., Conde, M. L., Filho, A. d., Miyamoto, J. S., & Oliveira, B. S. (1999-2001). *Organização da Forma e do Espaço Arquitetónico*. Testos de apoio, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, Rio de Janeiro. Obtido de <http://www.fau.ufrj.br/apostilas/aforma/CAP4.pdf> (pag.1)

⁴⁰ Azevedo, G. A., Barki, J., Conde, M. L., Filho, A. d., Miyamoto, J. S., & Oliveira, B. S. (1999-2001). *Organização da Forma e do Espaço Arquitetónico*. Testos de apoio, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, Rio de Janeiro. Obtido de <http://www.fau.ufrj.br/apostilas/aforma/CAP4.pdf> (pag.1)

“Tal como as palavras na poesia, no eterno debate entre o fundo e forma, as formas arquitetónicas devem traduzir ideias. E expressá-las com contundência. Com a força que só a Arquitetura tem.”

(Baeza 2008)⁴¹

As formas, para Baeza, sem terem uma ideia associada, são como monstros. A forma sem ideia, não é arquitetura. Esta, assim sendo, nasce da mente imaginativa, a base das ideias. Consequentemente, a ideia torna-se no alimento de cada forma, como tal, as formas construídas no mundo real, quando experimentadas pelo ser humano, mantêm-se vivas na mente, na memória do habitante. Isto é, a ideia que é construída, transforma-se numa forma, num espaço habitado pelo ser humano e volta a ser vivida nos pensamentos.

O tempo é um elemento que tem poder sobre as formas construídas, mas nas ideias o tempo é esquecido, por muito que uma pessoa as armazene na sua memória de longo prazo. E quando tal acontece, não é tanto de fácil e rápido acesso, mas perduram com o homem. O “reflexo interior”⁴² como Gehry se refere às formas, o que vai de encontro ao que Baeza refere no seu livro, as formas não são mais do que o espelho da alma do criador.

Como reação à empatia da década de 20, abandonou-se o simbolismo pela geometria em que as formas não nasciam somente das “sensações ou emoções para se tornarem um pensamento visual”. A imagem mental das formas e dos espaços que o ser humano transpõe da realidade para num mundo virtual, tomou-se assim como alvo.⁴³

Como já referido no subcapítulo 1.2, referente à ideia, introduziu-se o conceito de eidos, de Platão, a forma e a ideia, a união destes dois elementos originam a arquitetura.⁴⁴

“Formas. Surgiram como que por encanto! Concretização espontânea de uma ideia gerada na obscura, mas maravilhosamente obstinada consciência do troglodita.”

(Velde 1961)⁴⁵

A realização da ideia do universo dos pensamentos resulta nas tão procuradas e faladas formas. Henry Van de Velde como Platão, Gehry e mesmo Baeza argumentam que a arquitetura e as

⁴¹ Baeza, A. C. (2008). *A Ideia Construída* (2ª ed.). (A. C. Silva, Trad.) Portugal: Caleidoscópio. (pag.27)

⁴² Afonso, S. (1990). síntese nº2. Em *Ideia, Método e Linguagem: considerações a respeito da própria experiência obre o tema*. Florinópolis: UFSC. Obtido de <https://pt.scribd.com/doc/234909970/Ideia-Metodo-e-Linguagem-Copia> (pag.9)

⁴³ Maymone, A. (2012). *O desenho e a arquitetura no espaço doméstico reabilitado*. Tese de Mestrado, Universidade Técnica de Lisboa, Arquitetura, Lisboa. Obtido de <https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395144993255/O%20desenho%20e%20a%20arquitetura%20no%20espa%C3%A7o%20dom%C3%A9stico%20reabilitado.pdf>

⁴⁴ Fuhrmann, M. (1992). *Dichtungstheorie der Antike*. Darmstadt: Eine Einführung.

⁴⁵ Velde, H. V. (1961). Formas. Em J. M. Rodrigues, *Teoria e Crítica da Arquitetura - Século XX* (pp. 142-143). Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópio.

suas formas nascem das ideias do criador, mas acrescentam ainda que a imaginação ameaça e assombra as formas, a procura por mais, pode originar um fim às regras. A liberdade criativa e formal, pode por em risco a ordem que muitos arquitetos procuram transpor para as cidades de hoje. A perseguição pelo impossível, que existe nos tempos de hoje, pode quebrar com muitas barreiras, mas também com muitos ideais. O tornar o impossível, possível, é algo presente na arquitetura de hoje, quais as consequências para o futuro? A resposta, quem a tem é o tempo, porque com o tempo tudo se transforma.

Mais regrado e fascinado pela geometria, LeCorbusier argumenta que esta é a origem de toda a arquitetura, a geometria reguladora é tomada como essência para qualquer forma.⁴⁶ A base da forma era assim dividida em figuras geométricas regulares ou irregulares, para este arquiteto, como para Baeza as ideias eram o “alimento” das formas, a geometria torna-se o “alimento” destas. O círculo, o triângulo e o quadrado. As figuras primárias que são os alicerces para sustentar uma forma, desde da Grécia Antiga, com o aparecimento da geometria, como a ciência.

Daí, através da procura em explorar o universo da imaginação, da ordem, do passado, da liberdade, do espaço, da envolvente, da técnica, da natureza e da destruição, as formas arquitetónicas difundem-se e nascem várias famílias:

- Formas pragmáticas- com base em um processo de tentativa e erro.
- Formas tipológicas- consoante o tipo arquitetónico da época.
- Formas geométricas- com base na geometria.
- Formas livres- com base em formas abstratas.
- Formas topológicas- com base no local em se insere.
- Formas analógicas- com base em um objeto externo à temática da arquitetura.
- Formas sistémicas- com base na técnica, o sistema construtivo é o essencial.
- Formas orgânicas- com base na natureza, em formas naturais e orgânicas.
- Formas anamórficas- a desconstrução das formas.⁴⁷

A forma pode ser algo com o qual o ser humano já está familiarizado, mas criá-la é uma arte. A história e o tempo são testemunhas desta relação, entre o Homem e as formas.

“ (...) Tudo se resolve na clareza da forma, e esta resolve tudo, pois a forma correta é, ao mesmo tempo, a forma da realidade e da consciência, da natureza e da história.”

(Maymone 2012)⁴⁸

⁴⁶ Velde, H. V. (1961). "Formas". Em J. M. Rodrigues, *Teoria e crítica da arquitetura - século XX* (pp. 142 - 143). Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópico.

⁴⁷ Colin, S. (21 de 06 de 2010). *Categorias da forma arquitetónica*. Obtido de Coisas da Arquitetura: <https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2010/06/21/categorias-da-forma-arquitetonica/>

⁴⁸ Maymone, A. (2012). *O desenho e a arquitetura no espaço doméstico reabilitado*. Tese de Mestrado, Universidade Técnica de Lisboa, Arquitetura, Lisboa. Obtido de

1.5 | O Espaço

“ À medida que o espaço começa a ser capturado, encerrado, moldado e organizado pelos elementos da massa, a arquitetura começa a existir.”

(Ching, 2008)⁴⁹

A arquitetura “começa” quando um espaço é encerrado. Este reconhecimento do espaço como essência arquitetônica, já acompanha a história da arquitetura há algum tempo. Augusto Schmarsow foi um marco para a arquitetura e o espaço. Segundo Mitchell Schwarzer, este introduziu o espaço como uma transferência do “domínio de valores, do mundo das ideias para o reino da realidade, o mundo dos fatos”⁵⁰. Afirma ainda que as suas teorias advêm de Kant, onde o fator tempo intervém como elemento arquitetónico, as suas teorias e filosofias retomaram assim assuntos esquecidos pelo tempo - a essência - o espaço como essencial da arquitetura e para o Homem. O Homem que estava vinculado às formas renasce e introduz novamente o conceito de espaço, “o mundo das ideias” reais.⁵¹

O estudo do espaço arquitetónico remonta ao século XVIII, consequência do alargamento da questão “o que é arquitetura”, mas segundo alguns filósofos surge muito antes, quando começaram os estudos da filosofia e os seus questionamentos, tais como Vitruvius e Alberti e os seus conhecimentos sobre a arquitetura. Em oposição, surge Van De Ven, que afirma só ter aparecido no século XIX, quando este introduz o espaço como elemento essencial.⁵²

“ (...) Kant descreveu o espaço não como matéria, nem como conjunto de relações objetivas entre as coisas, mas como uma estrutura interna ideal, uma consciência *a priori*, um instrumento de conhecimento.”

(Tschumi, 1990)⁵³

Em 1790, Kant insere o espaço como intuição, algo inerente ao Homem. Consciência do “espaço e do tempo como formas indispensáveis de qualquer conhecimento”⁵⁴. O saber, a razão, ter

<https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395144993255/O%20desenho%20e%20a%20arquitetura%20no%20espa%C3%A7o%20dom%C3%A9stico%20reabilitado.pdf>

⁴⁹ Ching, F. (2008). *Arquitetura: forma, espaço e ordem*. São Paulo: Martins Fontes. (pag.92)

⁵⁰ Schwarzer, M. (Agosto de 1991). The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of Raumgestaltung. *The M.I.T Press*, 15. Obtido de <http://www.jstor.org/stable/i358756> (pag.50)

⁵¹ Neves, R. F. (2014). *A <Realidade> Do Espaço E O <Ser Arquitetónico> - Introdução Ao Espaço Da Arquitetura De Evaldo Coutinho*. Master En Teoria E Historia De La Arquitectura, Universitat Politècnica De Catalunya, Barcelona. Obtido de http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/21886/RobertaFariaNeves_TFM.pdf;jsessionid=6E711109D6E0BBE49E370DE30A51C207?sequence=1 (pag.37)

⁵² Van de Ven, C. (1977). *Space in Architecture: The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*. Maastricht: Van Gorcum. (pag.11)

⁵³ Tschumi, B. (1990). *Questions of Space: Lectures in Architecture*. Londres: AA Publications.

⁵⁴ Mota, M. (s.d.). *A Discussão da ideia de Espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas*. Obtido de Performance Corpo Política: <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorporopolitica/textosespacoperformance/marcus%20mota.pdf>

consciência do envolvente. Só cem anos depois, em 1890, é que o espaço é colocado como essencial, por Hildebrand e Schmarsow.

O conceito de espaço vai se transformando ao longo dos tempos consoante as épocas e mentalidades. No século XX, Semper define arquitetura como “uma extensão espacial cartesiana em três direções provenientes do corpo humano”⁵⁵. O Homem é transformado assim como centro da criação espacial, numa definição mais conceptual, o espaço é considerado o movimento do Homem.

“É onde as coisas do mundo sensível existem, e no qual nos deslocamos, em três dimensões: esquerda e direita, para a frente e para trás e para cima e para baixo.”

(Azevedo, et al., 1999-2001)⁵⁶

Este movimento, esta interação é assim sugerida como ponto de partida para a criação do espaço. Um elemento proveniente da física, o movimento dos corpos, transformado num elemento do mundo filósofo e sensível - a interação.

A matéria, uma massa, é por muitos arquitetos e teóricos considerada com a definição de espaço. Para Brickmann, o espaço é visto como algo maciço, um volume que pertence à arquitetura, não como elemento essencial, como elemento modelador.⁵⁷

Coelho Netto define que para ser arquitetura não basta organizar o espaço, mas é o ato de criá-lo, a ação como interveniente, onde a relação com o Homem começa muito antes de ser criado, parte da mente criadora.⁵⁸ Já António Cunha define o espaço, baseado na física e na ciência, que é “ a distância entre dois pontos, ou a área ou o volume entre limites determinados”.⁵⁹ Este espaço entre dois pontos - o vazio - é a interpretação de espaço como a ausência da matéria, o edifício interpretado como uma caixa e o essencial, o seu interior. Zevi refere que “ O espaço interior (...) é o protagonista do facto arquitetónico.”⁶⁰ Com isto, o espaço é caracterizado pelo vazio, o Zevi refere como essência espacial, ou até mesmo personificado com vida, sendo o protagonista na definição da arquitetura.

⁵⁵ Neves, R. F. (2014). *A <Realidade> Do Espaço E O <Ser Arquitetónico> - Introdução Ao Espaço Da Arquitetura De Evaldo Coutinho*. Master En Teoría E Historia De La Arquitectura, Universitat Politècnica De Catalunya, Barcelona. Obtido de http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/21886/RobertaFariaNeves_TFM.pdf;jsessionid=6E711109D6E0BBE49E370DE30A51C207?sequence=1 (pag.42)

⁵⁶ Azevedo, G. A., Barki, J., Conde, M. L., Filho, A. d., Miyamoto, J. S., & Oliveira, B. S. (1999-2001). *Organização da Forma e do Espaço Arquitetónico*. Textos de apoio, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, Rio de Janeiro. Obtido de <http://www.fau.ufrj.br/apostilas/aforma/CAP4.pdf> (pag.1)

⁵⁷ Neves, R. F. (2014). *A <Realidade> Do Espaço E O <Ser Arquitetónico> - Introdução Ao Espaço Da Arquitetura De Evaldo Coutinho*. Master En Teoría E Historia De La Arquitectura, Universitat Politècnica De Catalunya, Barcelona. Obtido de http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/21886/RobertaFariaNeves_TFM.pdf;jsessionid=6E711109D6E0BBE49E370DE30A51C207?sequence=1 (pag.44)

⁵⁸ Netto, J. T. (1999). *A construção do sentido na arquitetura* (4ª ed.). São Paulo: Prespetiva. (pag.178)

⁵⁹ Cunha, A. G. (1982). *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (pag.320)

⁶⁰ Zevi, B. (1996). *Saber ver a arquitetura* (5ª ed.). São Paulo: Martins Fontes. (pag.18)

De uma forma mais racional, o espaço arquitetônico surge como uma resposta a uma ordem, isto é, uma função que origina a forma, o volume, não deixando em segundo plano a ideia definidora. A massa a que Brickmann se referia, sem a interação como principal objetivo, mas sim a função que origina a forma.⁶¹

Van de Ven vai um pouco mais longe e refere que existem três tipos de espaço:

- . como lugar;
- . como espaço tridimensional coordenado;
- . como espaço-tempo contínuo, a quarta dimensão.⁶²

Este elemento tempo aparece, não só em Van de Ven, por uma pesquisa literária, espaço surge associado ao tempo. A distância a que outros se referiam surge aqui como distância temporal ou até mesmo como pausa - a ausência e o vazio. A duração da ação da interação com o espaço transforma-se segundo Van de Ven, na quarta dimensão.

Já em Rudolf Arnheim, o autor distingue apenas duas concepções de espaço:

- . um espaço cartesiano;
- . um espaço psicológico.

O espaço psicológico como a relação entre o Homem e o objeto - a experiência e a vivência.

“Arnheim defende que um princípio fundamental para a criação e função da arquitetura é o de que o espaço não existe por si mesmo mas é criado por um conjunto de objetos naturais e artificiais, para o qual contribui o arquiteto: cada objeto arquitetônico estabelece a sua própria configuração espacial, a qual se interrelaciona com as restantes existentes, e aquela é determinada, entre outros fatores, pelas distâncias visuais entre objetos.”

(Ferreira, 1988)⁶³

O habitar o espaço ganha assim importância nas palavras e teorias de Arnheim. Colocando a experiência visual em primazia, onde a forma e a função renascem com novos significados e importâncias.⁶⁴ Nas palavras de László Moholy-Nagy, “ a vivência do espaço não é um privilégio do homem talentoso, mas uma função biológica”⁶⁵. O espaço surge neste autor como parte do ser, a necessidade que o Homem tem em vivê-lo é o fundamental para a sua realização. Principalmente nos dias de hoje, onde o Homem já não se contenta simplesmente na proteção e conforto quando recorre à arquitetura. Necessita de recriar algo, o desejo, de conquistar o espaço em redor, de o conhecer, de torná-lo parte de si. O Homem e o espaço convergem num só, alargando assim novamente o conceito de arquitetura. Já no tempo da monarquia, os reis

⁶¹ Assunto abordado no subcapítulo 1.4

⁶² Van de Ven, C. (1977). *Space in Architecture: The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*. Maastricht: Van Gorcum. (pag.71)

⁶³ Ferreira, T. (Maio de 1988). Na arquitetura a dinâmica da forma : perspetiva psicológica e percepção sensorial. *Jornal Arquitectos*, 66. (pag.23)

⁶⁴ Assunto abordado no subcapítulo 1.6

⁶⁵ Moholy-Nagy, L. (1929). O Espaço (Arquitetura). Em J. M. Rodrigues, *Teoria e Crítica da Arquitetura - Século XX* (pp. 176-179). Ordem dos Arquitectos & Caleidoscópio.

deixavam como marco os seus feitos, mas também deixavam a sua ostentação gravada na arquitetura. O espaço monumental e comemorativo de hoje, com outros pretextos e pressupostos mas com o mesmo objetivo. A arquitetura que espelha o homem e a sua vivência na terra, como ser absoluto.

Eveldo Coutinho foi ao encontro desta teoria, com a sua visão fenomenológica, e apresenta o espaço como a experiência do Homem.⁶⁶ A relação da matéria com as sensações geradas acrescentam assim à arquitetura um interveniente ativo, o Homem. O Homem que cria e que vive o espaço. O espaço perde assim a sua importância para o Habitar. Estando sempre interligados, pois sem a existência do espaço não haveria a vivência do mesmo. O espaço é uma 'realidade' que não pode ser limitada pela visão, tem a necessidade de ser vivida como um todo, o sentir o espaço com o 'corpo' todo.

Neste sentido, Consiglieri introduz no século XX a teoria da empatia. “ (...) O espaço passa a ser uma essência, um diálogo de alma com o meio que nos rodeia uma experimentação tridimensional.”⁶⁷

Como referido, Van de Ven identifica o espaço com o lugar. Segundo alguns autores, estes dois conceitos são distintos, mas ao mesmo tempo em concordância.

“O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado (...) quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar.”

(Tuan, 1983)⁶⁸

O espaço é o sítio onde se implanta a obra, mas quando habitado, ocupado pelo Homem, mesmo não sendo fisicamente, transforma-se no lugar. Da importante relação entre o espaço e o Homem nasce este novo conceito de lugar. O espaço pode ser caracterizado por todos os seus elementos participativos, mas não pode ser considerado lugar segundo este autor. O *locus* só assim poderá ser chamado quando o Homem está inserido na paisagem. Já os gregos se referiam ao lugar como local com identidade, que ganha vida e com as suas características, *stabilitas loci*. O espaço arquitetónico é assim consequência do local a intervir e da interação do Homem.

“O espaço engloba constantemente o nosso ser. Através do volume do espaço nos movemos, percebemos formas, ouvimos sons, sentimos brisas, cheiramos as fragrâncias de um jardim em flor.”

(Ching, 2008)⁶⁹

⁶⁶ Coutinho, E. (1972). *A Imagem Autônoma: Ensaio de Teoria do cinema*. Recife: Editora Universitária. (pag.17)

⁶⁷ Consiglieri, V. (1994). *A Morfologia da Arquitetura 1920-1970*. Lisboa: Editorial Estampa. (pag.26)

⁶⁸ Tuan, Y.-F. (1983). *Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência*. (L. Oloveira, Trad.) São Paulo: Difel. (pag.83 e 151)

⁶⁹ Ching, F. (2008). *Arquitetura: forma, espaço e ordem*. São Paulo: Martins Fontes. (pag.92)

1.6 | O Habitar

“Por sua vez, a arquitetura é como uma grande escultura escavada, pelo seu interior o homem penetra e caminha.”

(Zevi 1984)⁷⁰

A arquitetura e o espaço são elementos incompletos, só quando a intervenção do ser humano faz parte das suas características, é que se tornam completos, vividos. O habitar, torna-se assim a essência da arquitetura. Segundo Zevi, a vivência do espaço necessita de um ‘olhar’ diferente, um olhar que vê o espaço, que o percebe e compreende na sua pura essência, uma vivência plena da envolvente.⁷¹

O Habitar e a Arquitetura completam-se um ao outro, e assim sendo, são consequência um do outro. A vivência do Homem transforma-se no fim da arquitetura e a arquitetura é o meio que permite o habitar. O homem e o espaço arquitetónico interagem como um só.⁷²

“O espaço arquitetónico é um espaço vivido mais do que um espaço físico, e o espaço vivido transcende sempre à geometria e à mensurabilidade.”

(Pallasmaa)⁷³

“Acredito, com Heidegger, que a Arquitetura trata de espaços para serem, depois de trabalhados e seleccionados pela luz, habitados pelo Homem.”

(Baeza, 2008)⁷⁴

Como Pallasmaa e Baeza referem, a arquitetura ‘nasce’ para ser habitada e nem mesmo a forma, a geometria, a composição, entre muitos mais elementos, se encontram no mesmo grau de importância, sendo todos os elementos necessários para a plena vivência do espaço. O habitar modifica o significado da arquitetura, dando dimensão e forma a um conceito imensurável, a vivência, a reação do Homem com o meio envolvente.

⁷⁰ Zevi, B. (1984). *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes. (pag.17)

⁷¹ Zevi, B. (1948). *Saper vedere l'architettura: Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi. (pag.24/25)

⁷² Neves, R. F. (2014). *A <Realidade> Do Espaço E O <Ser Arquitetónico> - Introdução Ao Espaço Da Arquitetura De Evaldo Coutinho*. Master En Teoria E Historia De La Arquitectura, Universitat Politècnica De Catalunya, Barcelona. Obtido de http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/21886/RobertaFariaNeves_TFM.pdf;jsessionid=6E711109D6E0BBE49E370DE30A51C207?sequence=1

⁷³ Pallasmaa, J. (1996). *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses* (1ª ed.). Chichester (West Sussex): Wiley-Academy.

⁷⁴ Baeza, A. C. (2008). *A Ideia Construída* (2ª ed.). (A. C. Silva, Trad.) Portugal: Caleidoscópio. (pag.38)

Heidegger acrescenta ainda ao conceito, “Habitar é a propriedade essencial da existência”⁷⁵. O essencial da arquitetura, do espaço e do Homem. A compreensão de uma obra arquitetônica surge como uma consequência do modo de habitar, o elemento modificador da arquitetura. Como já referido, a arquitetura ‘nasce’ do Homem e, por sua vez, altera-o, o que origina uma relação entre a Arquitetura e o Homem. Mesmo para criar arquitetura é necessário compreender a ligação entre esta e o Homem, compreender o habitar.⁷⁶ O espaço e o habitar estão assim conectados por este elemento tão importante, o Homem, de tal forma que sem a sua presença, ambos deixariam de fazer sentido.

Numa procura da definição do habitar, surgem conceitos como ocupar, residir, tornar habito, ter habitat, morar, ser, estar, povoar, estar presente e permanecer.⁷⁷ Mas, ao mesmo tempo, habitar significa abrigo ou proteção, e com esta procura de proteção sob a natureza, surge uma intenção de domínio sobre a envolvente, através do trabalho ou da criação do Homem.⁷⁸

Em latim, *habitare* ou *hábito*, com o significado de morar, povoar e residir segundo Houaiss, considerado uma visão filosófica clássica, por uma ligação com a natureza, colocando o Homem como elemento mais importante, no centro - antropocentrismo.⁷⁹

Uma nova teoria é introduzida no século XX, por Martin Heidegger, a ‘crise do habitar’, questionando assim este conceito. Heidegger também sugere que o construir é a base do habitar, que sem este não existe o habitar. Também nesta teoria, o homem é considerado como elemento central, pois todos os outros intervenientes nesta relação giram à sua volta, pois o construir ‘nasce’ da necessidade do Homem se proteger.

“Habitar e construir estão um para o outro numa relação de fim e meio.”

(Heidegger)⁸⁰

Assim, Heidegger coloca a construção com mais importância devido à sua influência no habitar, estando pois um para o outro como uma relação mútua. Introduce um novo elemento à construção e ao habitar - o pensar. O Ser que pensa e compreende o espaço, o habitante, o residente, o homem. Esta ligação Ser e Habitar, Ser e Construir, cria uma estrutura ontológica,

⁷⁵ Heidegger, M. (1954). *Bauen Wohnen Denken (Construir, Habitar, Pensar)*. Pfullingen: Neske. (pag.17)

⁷⁶ Brandão, C. (s.d.). Linguagem e Arquitetura: o problema do conceito. *Hermenêutica e Arquitetura*. Obtido de <http://www.companhiadoscursos.com.br/pdf/aqi024/LINGUAGEM%20E%20ARQUITETURA.pdf>

⁷⁷ Reis-Alves, L. A. (08 de Agosto de 2007). *O conceito de lugar*. Obtido de Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>

⁷⁸ Lima, A. C. (08 de Dezembro de 2007). *Habitare e habitus – um ensaio sobre a dimensão ontológica*. Obtido de Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/183>

⁷⁹ Marchesi, M. (2010). Ambiente, mídia e técnica: um passeio pelas paisagens urbanas de Maximo Di Felice. *Revista Rumores*, 4. Obtido de www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51218/55288

⁸⁰ Heidegger, M. (1951). Construir, Habitar, Pensar. Em J. M. Rodrigues, *Teoria e Crítica da Arquitetura - Século XX* (pp. 349-351). Ordem dos Arquitetos e Caleidoscópio.

uma estrutura essencial para a existência do ser humano, o ser que pensa. Nasce assim uma nova ligação entre o ser e a terra. A terra que habita, que o envolve.

O habitar ainda pode ser considerado como a memória da história, de uma cultura, e, assim, consoante o modo de habitar do homem, retiram-se informações sobre o passado.

“Quem sabe se nessa tentativa de concentrar o pensamento no que significa habitar e construir se torne mais claro que ao habitar pertence um construir e que dele recebe a sua essência. Já é um enorme ganho se habitar e construir se tornarem dignos de se questionar e, assim, permanecerem dignos de se pensar”.

(Heidegger)⁸¹

O pensar é introduzido assim por Heidegger como o principal para habitar, porque se não pensamos, não habitamos. O Homem pode estar num espaço, mas se não o compreende, se não o ‘vê’, não o está a habitar. Surge assim novamente a consciência que Kant defendia, como centro do reconhecimento espacial.

Máximo Di Felice apresenta o aspeto da tecnologia que cria uma alteração ao modo de habitar e de interpretar o próprio conceito.⁸² Para Norberg-Schutz, como para os anteriores autores, o habitar é sinónimo de essência, é a essência da arquitetura.⁸³

“O tempo é o caminhar num espaço, é mover-se num percurso ou num esquema espacial.”

(Consiglieri 1994)⁸⁴

Consiglieri expõe um novo elemento influenciador do habitar, o tempo. O tempo como passado, como presente e como futuro, são marcados assim no modo de habitar.

Quando se refere o assunto habitar, Também tem se de referir o termo comunidade, a povoação sugerida há pouco. A ligação com a natureza e a envolvente, que foram mencionados, transferem-se para o homem. Comunidade surge assim do habitar entre os homens, a ligação entre o homem e o homem.⁸⁵

⁸¹ Heidegger, M. (1971). *Poetry, language, thought*. New York: Harper & Row.

⁸² Marchesi, M. (2010). Ambiente, mídia e técnica: um passeio pelas paisagens urbanas de Maximo Di Felice. *Revista Rumores*, 4. Obtido de www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51218/55288

⁸³ Reis-Alves, L. A. (08 de Agosto de 2007). *O conceito de lugar*. Obtido de Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>

⁸⁴ Consiglieri, V. (1994). *A Morfologia da Arquitetura 1920-1970*. Lisboa: Editorial Estampa.

⁸⁵ Lima, A. C. (08 de Dezembro de 2007). *Habitare e habitus – um ensaio sobre a dimensão ontológica*. Obtido de Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/183>

Capítulo 2 | O Ser e o Espaço

O Experienciar o mundo

2.1 | A Fenomenologia

A fenomenologia surgiu no final do século XIX, na Alemanha, nas teorias de Edmund Husserl, influenciado por Platão, Descartes e Brentano.⁸⁶ No início do século XX, Husserl teoriza sobre o assunto na sua obra *Suas Investigações Lógicas* (1900/1901). Neste livro, mais concretamente no segundo volume, destaca a definição, a origem e as suas teorias sobre a fenomenologia.

Segundo as teorias de Husserl, podem evidenciar-se duas questões que originaram o aparecimento da fenomenologia, sendo as seguintes: “como o mundo real na sua temporalidade, na sua consistência intersubjetiva e na sua objetividade constituem na nossa consciência?” e “como passar da atitude natural para a atitude filosófica?”⁸⁷. Para tal, Husserl responde com a fenomenologia, um estudo ou uma compreensão dos fenómenos da consciência, assim sendo uma ciência empírica, sem ser apoiada nas leis da lógica. Com isto, Husserl é considerado o ‘pai’ da fenomenologia, pois esta surge como uma crítica a outros ramos filosóficos.

“A fenomenologia é o ‘caminho’ (método) que tem por ‘meta’ a constituição da ciência da essência do conhecimento ou doutrina universal das essências”

(Gallefi 2000)⁸⁸

O estudo dos fenómenos pode ser considerado como definição para fenomenologia, mas também é a compreensão do que acontece na mente - a consciência - uma procura das essências da experiência vivida.⁸⁹ Husserl descreve-o como “um olhar puro a um fenómeno”, o “ver a verdade” dos objetos da envolvente e da essência do ser.⁹⁰

“A própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala, tanto sobre o laço que une o fenómeno com o ser de que é fenómeno, como sobre o laço que o une com o Eu para quem é fenómeno.”

(Dinis, Lopes & Silva 2006)⁹¹

⁸⁶ Diniz, N., Lopes, R., & Oliveira e Silva, J. (Março/Abril de 2008). Fenomenologia. *Revista Brasileira de Enfermagem - REBEn*, 61, pp. 254-257. Obtido de <http://www.scielo.br/pdf/reben/v61n2/a18v61n2.pdf>

⁸⁷ Zilles, U. (Julho/Desembro de 2007). Fenomenologia e Teoria do Conhecimento em Husserl. *Revista da Abordagem Gestáltica*, XIII, pp. 216-221. Obtido de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v13n2/v13n2a05.pdf>

⁸⁸ Gallefi. (2000). O que é isto - a fenomenologia de Husserl. *Ideação Núcleo Est Pesq Filosofia*, III, pp. 37-47.

⁸⁹ Diniz, N., Lopes, R., & Oliveira e Silva, J. (Março/Abril de 2008). Fenomenologia. *Revista Brasileira de Enfermagem - REBEn*, 61, pp. 254-257. Obtido de <http://www.scielo.br/pdf/reben/v61n2/a18v61n2.pdf>

⁹⁰ Amorim, P. (2013). *Fenomenologia do espaço arquitetónico - Projeto de requalificação do Museu Nogueira da Silva*. Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior, Arquitetura, Covilhã. Obtido de <https://ubithesis.ubi.pt/handle/10400.6/1925>

⁹¹ Diniz, N., Lopes, R., & Oliveira e Silva, J. (Março/Abril de 2008). Fenomenologia. *Revista Brasileira de Enfermagem - REBEn*, 61, pp. 254-257. Obtido de <http://www.scielo.br/pdf/reben/v61n2/a18v61n2.pdf>

O Eu, o sujeito é, nesta teoria, considerado como o centro ou alvo, pois a sua vivência, o seu modo de habitar, a sua própria experiência é única e pertencente ao ser que a vive. O modo que o Homem vê o mundo é a essência para a fenomenologia. Husserl referencia ainda dois tipos de atitudes, da parte do Homem perante o mundo, a natural, que demonstra a ingenuidade do mesmo, e a fenomenológica, que coloca o sujeito, o eu transcendental, em objetos. Com isto, o Husserl refere o método pelo qual a fenomenologia é entendida, sendo necessário uma etapa denominada de redução fenomenológica ou transcendental. Esta baseia-se no colocar em parênteses, requerendo assim a suspensão das atitudes, das crenças, das teorias, do conhecimento do mundo exterior, com o fim do habitante se focar na experiências e no seu significado.

Isto é, a *epoché* ou *epoché*, é o colocar em relevância a ideia e o sentido, o que permite uma atitude fenomenológica, a relação entre o ser e o mundo como objetivo.⁹² “Ao analisar, após essas redução fenomenológica, a corrente de vivências puras que permanecem, constata que a consciência é consciência de algo. Esse algo é chamado de fenômeno.”⁹³ A redução fenomenológica permite assim ter a consciência da consciência pura, já a redução *eidética* é a compreensão do *a priori* como *eidós* - a essência.

“ (...) Como é possível que o sujeito cognoscente alcance, com certeza e evidência, uma realidade que lhe é exterior? A *noese* são os atos pelos quais a consciência visa um certo objeto de uma certa maneira, e o conteúdo ou significado desses objetos visados é o *noema*.”

(Zilles 2007)⁹⁴

Por outras palavras, *noese* é o ato de perceber, a experiência que o ser tem do espaço percebido e o *noema* é o que é percebido, o objeto fenomenológico.

Descartes foi também uma grande influência para as teorias de Husserl. A fenomenologia teorizada por este completou a teoria de Descartes do *ego cogito* e suas *cogitationes*, que nunca trata de um objeto isolado, mas sim de um objeto e a sua envolvente ou enquadramento.⁹⁵ Husserl usou o termo fenomenologia, para denominar a consciência sentida e vivida pelo ser, feita por um modo intencional. Isto é, uma descrição ou compreensão de uma estrutura do fenômeno, da consciência, do conhecimento. Esta acontece sem ser baseada nos dados da

⁹² Diniz, N., Lopes, R., & Oliveira e Silva, J. (Março/Abril de 2008). Fenomenologia. *Revista Brasileira de Enfermagem - REBEn*, 61, pp. 254-257. Obtido de <http://www.scielo.br/pdf/reben/v61n2/a18v61n2.pdf>

⁹³ Zilles, U. (Julho/Desembro de 2007). Fenomenologia e Teoria do Conhecimento em Husserl. *Revista da Abordagem Gestáltica*, XIII, pp. 216-221. Obtido de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v13n2/v13n2a05.pdf>

⁹⁴ Zilles, U. (Julho/Desembro de 2007). Fenomenologia e Teoria do Conhecimento em Husserl. *Revista da Abordagem Gestáltica*, XIII, pp. 216-221. Obtido de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v13n2/v13n2a05.pdf>

⁹⁵ Zilles, U. (Julho/Desembro de 2007). Fenomenologia e Teoria do Conhecimento em Husserl. *Revista da Abordagem Gestáltica*, XIII, pp. 216-221. Obtido de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v13n2/v13n2a05.pdf>

experiência ou vivência da realidade, mas sim uma pesquisa essencial, com o foco a ideia de experiência ou vivencia. O alvo desta teoria filosófica é o que acontece na mente do ser, o essencial que é retirado de um espaço, colocando o Homem no centro e a sua ligação com o mundo como algo obtido através da experiência. Surgindo assim um outro conceito, o *Lebensumwelt*, que significa o mundo da vida, de onde ‘nasce’ a ciência.

“O investigador da natureza não dá conta de que o fundamento permanente do seu trabalho mental, subjetivo, é o mundo circundante (*Lebensumwelt*) vital, que constantemente é pressuposto como base, como terreno da atividade, sobre o qual as suas perguntas e os seus métodos de pensar adquirem um sentido.”

(Husserl 2002)⁹⁶

Segundo Merleau-Ponty, a fenomenologia pretende compreender a relação do Homem e o mundo como um fato, não podendo ser entidades independentes uma da outra, devido à ‘objetividade’. Este no seu livro *Fenomenologia da Percepção* questiona, “o que é fenomenologia?”, numa perspetiva idêntica à de Husserl, define-a como sendo o estudo das essências, numa tentativa de compreender a relação entre o Homem e o mundo e a sua ‘facticidade’.⁹⁷ Rejeita assim a ciência, como a base para a fenomenologia, pois a ciência explica os fatos, enquanto que a fenomenologia descreve-os.⁹⁸ Define-a ainda como a manifestação da consciência do ser a contemplar o mundo. O mundo e o Homem que são influenciados e dependentes da experiência, e vice-versa.⁹⁹

“Uma filosofia que coloca as essências de volta à sua existência, não esperando por uma compreensão do homem e do mundo a partir de qualquer ponto de partida diferente da sua facticidade.”

(Merleau-Ponty 1962)¹⁰⁰

Um outro teórico que explorou fenomenologia foi Heidegger. A grande essência da sua teoria era a experiência do dia-a-dia, o que referiu no seu livro *Ser e Tempo*. Descreve a experiência como ‘o estar no mundo’, o que implicava a pessoa no singular e no plural, em momentos sociais, na procura do objeto ideal.¹⁰¹ Heidegger como Husserl define a fenomenologia como o

⁹⁶ Husserl, E. (2002). *A Crise da Humanidade Européia e a Filosofia*. Porto Alegre: Edipucrs.

⁹⁷ Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge. Obtido de <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/73535007/Phenomenology+of+Perception.pdf> (pag.1)

⁹⁸ Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge. Obtido de <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/73535007/Phenomenology+of+Perception.pdf> (pag.3)

⁹⁹ Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge. Obtido de <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/73535007/Phenomenology+of+Perception.pdf> (pag.5)

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge. Obtido de <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/73535007/Phenomenology+of+Perception.pdf> (pag.1)

¹⁰¹ *Fenomenologia*. (s.d.). Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fenomenologia>

estudo dos fenômenos, ‘a ciência dos fenômenos’. Este refere que o termo fenomenologia provém de *phainomenon* e *logos*, respectivamente, fenômeno e razão, assim originando o estudo dos fenômenos, pois a razão surge na filosofia como símbolo de raciocínio ou racional. Este fenômeno é considerado como sendo o estudo da consciência do ser ao experimentar o mundo.¹⁰²

No seu livro *Ser e Tempo*, apresenta ainda a fenomenologia como método de investigação, que “significa principalmente uma concepção metodológica. Esta expressão não caracteriza os objetos de investigação filosófica como objetos, mas sim como parte dessa pesquisa.”¹⁰³ A fenomenologia não se trata de uma ciência ou um sistema exato do pensamento, o que Heidegger, filósofo bastante referencial em temas arquitetônicos, e Merleau-Ponty, filósofo de referência, tentaram não só explicar filosoficamente como o relacionam com a arquitetura e o modo do Homem habitar.

Mikel Dufrenne acrescenta à fenomenologia uma outra realidade, com a sua obra *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, 1953. Introduce a experiência estética¹⁰⁴ como modo de compreensão do fenômeno estético.

“Não nos limitaremos a seguir à letra o Husserl. Entendemos fenomenologia no sentido em que Sartre e Merleau-Ponty aclimataram este termo em França: descrição que visa uma essência, esta mesma definida como significação imanente ao fenômeno e dada com ele.”

(Dufrenne 1953)¹⁰⁵

Segundo a visão de Dufrenne, a essência da experiência estética é, baseada na *eidética*, o modo de como percebemos o fenômeno, mas interligado com o mundo da arte. Na teoria de Dufrenne para se conseguir empreender a essência fenomenológica, é necessário também, como Husserl referia, a redução fenomenológica.¹⁰⁶

“O que é real, o que ‘me prende’, é justamente o ‘fenômeno’, que a redução fenomenológica pretende atingir: o objeto estético dado na presença e reduzido ao sensível, aqui a sonoridade do verbo combinada com os gestos dos atores e o encanto do décor, a que a atenção se entrega totalmente para preservar a pureza e a integridade, sem jamais evocar a dualidade do percebido e do real; o objeto estético é apreendido como real sem reenviar ao real, quer dizer, a uma causa do seu aparecer, ao quadro como tela, à música como barulho de instrumentos, ao corpo do bailarino como organismo: não é outra coisa senão o sensível na sua glória, cuja

¹⁰² Cunha, M. (2005). Prática Gerencial: Uma Abordagem Fenomenológica. *Revista de Ciências da Administração*, 8. Obtido de <http://www.redalyc.org/pdf/2735/273520147006.pdf>

¹⁰³ Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. (J. Macquarrie, & E. Robinson, Trans.) London: SCM Press. Obtido de http://openlibrary.org/books/OL5847945M/Being_and_time./daisy

¹⁰⁴ Assunto abordado no subcapítulo 2.2, A Experiência.

¹⁰⁵ Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l’expérience esthétique* (Vol. I). Paris: P.U.F. (pag.1)

¹⁰⁶ Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l’expérience esthétique* (Vol. I). Paris: P.U.F. (pag.1)

forma, que o constitui, manifesta a plenitude e a necessidade, que traz em si e dá de imediato o sentido que o anima."

(Dufrenne 1976)¹⁰⁷

Outros filósofos também teorizaram sobre o assunto, a fenomenologia, como é caso de Alfred Schutz, que introduz o conceito de imediatismo e de reflexão. Afirma que o significado desta não está nas experiências, mas sim na reflexão das mesmas.¹⁰⁸ Gadamer argumenta que a experiência vivida formava-se e ganhava importância na memória, onde o tempo era um fator que deixava de existir, pois a informação guardada na memória tem uma duração muito maior, e possível de repetir.¹⁰⁹ Já Max Scheler acrescenta à temática a intuição, valorizando o carácter emocional e desvalorizando o intelectual. Jean-Paul Sartre faz a distinção entre a consciência perceptual e a imaginativa, baseando-se também nas teorias de Husserl.

Numa perspectiva da arquitetura fenomenológica surge a referência a Iñaki Ábalos. O arquiteto ressaltava a importância do olhar fenomenológico sobre o espaço arquitetónico, onde enfatiza a importância do sujeito e a sua relação com o mundo envolvente, a experiência.¹¹⁰

"Assim, o sujeito que constitui e polariza a casa fenomenológica é um indivíduo cuja experiência do espaço provém tanto das lembranças e memórias do passado, quanto das experiências sensoriais do presente: o seu passado não é um passado transcendente, relacionado à linhagem, mas um passado imanente e individual, relacionado à infância e à dupla ação do segredo e da descoberta. O sujeito fenomenológico será o menino escondido em cada um de nós, desfrutando do prazer proporcionado por férias prolongadas nessa imaginária casa natal, em que a convivência com muitos facilita a multiplicação e, conseqüentemente, a dissolução das hierarquias familiares cotidianas."

(Ábalos 2003)¹¹¹

A arquitetura influencia a essência do ser, a essência do espaço, a essência do habitar, deste modo, a essência fenomenológica. Segundo Steven Holl, para o espaço ser compreendido tem de ser experienciado, vivido pelo homem. Para este a 'fenomenologia é uma disciplina que coloca as essências na experiência', como tal, se a experiência é proveniente da relação Homem/espaço, é essencial para o Homem que o espaço lhe transmita num vasto leque de emoções e sensações. Ainda acrescenta que para ser uma experiência plena, tem de ser uma experiência multissensorial, através de todos os sentidos.¹¹²

¹⁰⁷ Dufrenne, M. (1976). Intentionnalité et esthétique. Em *Esthétique et philosophie* (Vol. I). Paris: Editions Klincksieck. (pag.55)

¹⁰⁸ Schutz, A. (1932 [1967]). *The phenomenology of the social world*. Evanston: Northwestern University Press.

¹⁰⁹ Gadamer, H. (2004 [1960]). *Truth and Method*. London and New York: Continuum. (pag.56)

¹¹⁰ Ábalos, I. (2003). *A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade*. (A. Penna, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L. (pag.96)

¹¹¹ Ábalos, I. (2003). *A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade*. (A. Penna, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L. (pag.96)

¹¹² Assunto abordado no subcapítulo 5.3.

2.2 | A Experiência

“Logo, a compreensão do espaço arquitetônico passa necessariamente pelo subjetivo. É na interação de todos os sentidos humanos que se pode começar a ver, e a experimentar a arquitetura.”

(Castelnou 2003)¹¹³

A experiência de algo vivenciado, da realidade, origina e influencia a consciência mental, a imaginação e a memória. Segundo Welwood a experiência define-se “como vemos as coisas, o que elas significam para nós, como as sentimos e como reagimos a elas - é, em grande parte, uma construção da mente”.¹¹⁴ A experiência é o modo como interagimos com o mundo. Assim, a arquitetura é a principal influenciadora da experiência. John Loke considerava a mente humana como algo ‘vazio’ e que era preenchida pela informação que retirava das experiências.¹¹⁵ Hermann Cohen relacionava a experiência com o mundo dos pensamentos, das ideias e do conhecimento.¹¹⁶

Como referido no subcapítulo 2.1, *A Fenomenologia*, Dufrenne relaciona à fenomenologia, a experiência estética, e por sua vez, à percepção.¹¹⁷

“Todo o intento de Dufrenne será pois o de apreender a essência da experiência estética e, neste sentido, a sua estética ergue-se sobre a base de uma eidética. Há que partir da realidade empírica das obras de arte, mais precisamente, há que partir do modo como estas se dão à percepção - o fenómeno - pois este é o lugar mesmo onde o sentido advém, (e Dufrenne é aqui fiel ao apelo de Husserl de *ida às coisas mesmas*) e apreender a especificidade da experiência estética, para além da diversidade de que as diferentes artes se revestem.”

(Pinho 1994)¹¹⁸

A definição de experiência para Dufrenne é a ligação entre o artista, o que cria, e o público, o que vivencia. Este estudo sobre a experiência estética demonstra-a como reflexão à criação artística e como a ligação entre o Homem e a arte.

¹¹³ Castelnou, A. M. (Janeiro/Junho de 2003). Sentindo o espaço arquitetónico. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, 7.

¹¹⁴ Alcantara, D., Araújo, Q., & Rheingantz, A. (2004). *Os Sentidos Humanos e a Construção do Lugar - Em busca do caminho do meio para o desenho universal*. Rio de Janeiro: Anais do Seminário Acessibilidade no Cotidiano.

¹¹⁵ Ventrini, S. (2007). *A Experiência como Fator Determinante na Representação Espacial do Deficiente Visual - Os Sentidos e as Experiências*.

¹¹⁶ Zilles, U. (Julho/Dezembro de 2007). Fenomenologia e Teoria do Conhecimento em Husserl. *Revista da Abordagem Gestáltica*, XIII, pp. 216-221. Obtido de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v13n2/v13n2a05.pdf>

¹¹⁷ Assunto abordado no subcapítulo 2.3, A Percepção

¹¹⁸ Pinho, E. (1994). A Estética de Dufrenne ou a Procura da Origem. *Revista Filosófica de Coimbra*, 6, pp. 361-396.

"O estudo do fazer [artístico] constitui uma boa introdução à estética: faz plenamente justiça à realidade da obra e coloca de imediato os problemas importantes relativos às relações da técnica e da arte. Contudo, não está isenta de perigo: por um lado, com efeito, não oferece uma garantia absoluta contra a cilada do psicologismo; pode perder-se na evocação da conjuntura histórica ou das circunstâncias psicológicas da criação. Por outro lado, atribuindo a experiência estética ao artista, tende a denunciar certos traços desta experiência e, por exemplo, a exaltar uma espécie de vontade de poder em detrimento do recolhimento que, pelo contrário, sugere a contemplação estética"

(Dufrenne 1953)¹¹⁹

Segundo Dufrenne, o espectador e o criador são considerados como elementos participativos para a existência estética e considera um privilégio dos mesmos conseguirem experienciar o objeto estético. Surgindo assim uma relação recíproca entre a experiência e o objeto estético, um ponto em comum desta relação é a obra de arte. A experiência estética constitui-se pela conexão entre o corpo e o objeto estético, originado conceitos como o sentir, sentimentos, gostos e emoções.¹²⁰

"O objeto estético é, pelo contrário, o objeto esteticamente percebido, quer dizer, percebido enquanto estético. E isto mede a diferença: o objeto estético é a obra de arte percebida enquanto obra de arte, a obra de arte que obtém a percepção que solicita e que merece, e que se realiza na consciência dócil do espectador, numa palavra, é a obra de arte enquanto percebida"

(Dufrenne 1953)¹²¹

"A unidade do objeto estético e que é (...) a unidade da sua expressão não poderá ser compreendida senão sob a condição de que a diversidade do sensível esteja primeiramente unida num *sensorium commune*: é o corpo que é o sistema sempre já formado de equivalências e transposições intersensoriais, é por ele que há uma unidade antes da diversidade"

(Dufrenne 1953)¹²²

Quando o assunto é a experiência estética, não se pode deixar de definir estética e as suas componentes. A estética é um ramo da filosofia que analisa a arte e a ligação do Homem com esta, proporcionando a compreensão do juízo que o Homem detém de um determinado objeto estético, através da experiência estética. Esta experiência surgiu da filosofia, como tal é baseada nas seguintes questões filosóficas: "o que faz as coisas serem bonitas? Ou "qual é a relação entre a arte e a natureza?"¹²³

¹¹⁹ Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Vol. I). Paris: P.U.F. (pag.2)

¹²⁰ Assunto abordado no subcapítulo 2.4, o sentir.

¹²¹ Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Vol. I). Paris: P.U.F. (pag.9)

¹²² Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Vol. I). Paris: P.U.F. (pag.426)

¹²³ Ribeiro, C. (s.d.). *A dimensão estética - análise e compreensão da experiência estética*. Obtido de Resumos.net: <http://www.resumos.net/filosofia.html#top>

Da experiência estética transparece um outro conceito, a atitude estética, o modo de ver o mundo. A atitude estética é uma oposição à atitude prática, pois a segunda é uma atitude pragmática, em que a razão e a função se sobrepõem ao próprio objeto, já a atitude estética é o ver o objeto sem qualquer outra intenção, de modo a poder tirar usufruto da experiência. Esta atitude é também distinta da atitude cognitiva, porque a segunda é influenciada pelo conhecimento e aprendizagem, quando se observa e compreende o objeto, o que pode melhorar ou piorar a experiência estética, pois assim já existe um *a priori*. A atitude estética necessita assim a compreensão do objeto, onde o sujeito é colocado em segundo plano, pois a relação entre os dois é mais valorizada.¹²⁴

Segundo Jean-Marie Schaeffer a experiência estética influencia cada pessoa e as suas mentes. Apresenta também no seu livro *Adieu à L'Esthétique*, os traços constitutivos da experiência estética, sendo os principais os seguintes:

- É ligado às emoções e as idiossincrasias (temperamento) individual;
- Não se define pelo objeto, mas pela atitude do sujeito perante o mesmo;
- 'Vive' nas experiências do dia-a-dia;
- 'Nasce' da vontade do sujeito;
- É influenciada pela imaginação e por sua vez, influencia-a;
- Permite conhecer a essência do relacionamento entre o objeto e o sujeito.¹²⁵

"Fazer uma experiência com o que quer que seja, uma coisa, um ser humano, um deus, isso quer dizer: o deixar vir até nós, deixar que nos atinja, nos sobrevenha, nos derrube e nos transforme. Nesta aceção, 'fazer' não significa precisamente que nós efetuamos por nós mesmos a experiência, fazer quer dizer aqui, (...), passar por, sofrer até ao extremo, suportar, acolher o que nos atinge, submetendo-nos"

(Heidegger 1990)¹²⁶

Segundo Gadamer a experiência tem de ser algo em comunicação com a consciência, para que seja possível uma compreensão da arte. Este afirma que "a verdadeira experiência é aquela em que o homem se torna consciente da sua finitude. Nela encontra o seu limite, o poder fazer e a autoconsciência de uma razão planificadora".¹²⁷

¹²⁴ Ribeiro, C. (s.d.). *A dimensão estética - análise e compreensão da experiência estética*. Obtido de Resumos.net: <http://www.resumos.net/filosofia.html#top>

¹²⁵ Schaeffer, J.-M. (2000). *Adieu à L'Esthétique*. Paris: PUF. (pag.13-19)

¹²⁶ Heidegger, M. (1990). *Acheminement vers la parole*. Paris: Gallimard. (pag.143)

¹²⁷ Gadamer, H. (2004 [1960]). *Truth and Method*. London and New York: Continuum. (pag.433)

2.3 | A Percepção

“Sabe-se que enquanto cada órgão tem um campo específico de atividade e que cada sentido é separado do outro, a mente participa de todos os sentidos. Sabemos que ela nos permite “ver”, “ouvir”, “sentir” odores ou sabores e “pensar”, mas pouco sabemos sobre como este processo opera nas pessoas com necessidades especiais, como fica gravado no seu consciente e subconsciente, e como vem à tona em sua consciência?”

(Alcantara, Araújo & Rheingantz 2004)¹²⁸

A consciência, o conhecimento e a compreensão são obtidos através dos cinco sentidos e a mente. Alcantara, Araújo e Rheingantz referem, no texto *Os Sentidos Humanos e a Construção do Lugar*, que existem seis sentidos, em que a mente é também considerada como um sentido percecionador. Este fenómeno de compreensão do mundo pela mente denomina-se por percepção.

“O mundo que experienciamos é aquele que vemos, tocamos, cheiramos, ouvimos e construímos na nossa mente; as nossas sensações ou experiências ambientais são produzidas na própria relação com o ambiente. A percepção é inseparável da consciência, uma vez que é pela experiência que reconhecemos os objetos físicos e os objetos mentais, qualquer desajuste ou disfunção na “regulação” de um ou mais dos sentidos torna a percepção e a consciência ambiental “real” em algo substancialmente original e diferente para cada pessoa, ou até mesmo para a própria pessoa, uma vez que também pode ser afetado por seu estado emocional.”

(Alcantara, Araújo & Rheingantz 2004)¹²⁹

A percepção desenvolve-se no cérebro do homem como compreensão do mundo e da própria consciência, influenciada por toda a carga emocional armazenada. Esta ligação entre a percepção e a mente, por sua vez com a consciência, origina diferentes percepções do mesmo objeto para cada pessoa. A percepção é considerada um processo biológico, como tal, não advém do conhecimento retido *a priori* do objeto, mas sim a informação do momento, e um processo cognitivo, distinto da memória. A memória está relacionada com o momento em que é vivenciada. Esta relação entre a memória e a percepção é processo idêntico ao apresentado entre o sentimento e a emoção. ¹³⁰

“Robert Sokolowski¹ (2004) fala-nos que a memória e a recordação estão ligadas à percepção antiga de algo, uma vez que o que guardamos como memórias não são imagens das coisas que

¹²⁸ Alcantara, D., Araújo, Q., & Rheingantz, A. (2004). *Os Sentidos Humanos e a Construção do Lugar - Em busca do caminho do meio para o desenho universal*. Rio de Janeiro: Anuais do Seminário Acessibilidade no Cotidiano.

¹²⁹ Alcantara, D., Araújo, Q., & Rheingantz, A. (2004). *Os Sentidos Humanos e a Construção do Lugar - Em busca do caminho do meio para o desenho universal*. Rio de Janeiro: Anuais do Seminário Acessibilidade no Cotidiano.

¹³⁰ Assunto abordado no subcapítulo 2.4, O Sentir

percebemos, mas sim guardamos as próprias percepções antigas evocando-as quando recordamos. Assim, lembramos os objetos como foram dados naquele momento. (...) É ainda em Sokolowski (2004) que se procura clarificar a noção de recordação e percepção. O autor esclarece que a percepção apresenta um objeto diretamente para nós e esse objeto é sempre dado numa mistura de presenças e ausências. Em virtude desta dinâmica que mistura presença e ausência trazendo-nos multiplicidade de manifestações, um e o mesmo objeto continua a manifestar a si mesmo para nós. O espaço acaba se tornando um e o mesmo para cada corpo que ali desenha sua trajetória.” (Santos 2001)¹³¹

A percepção não só está ligada com a memória, como com a imaginação e a criatividade, embora sejam estudadas separadamente.

“O reconhecimento de que “o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (MERLEAU-PONTY 2000: 16) implica na impossibilidade de se ignorar que a percepção aciona a imaginação independentemente da nossa capacidade de perceber o mundo na plenitude de nossos sentidos. Assim, embora os lugares possam vir a ser edificados com base em nossa capacidade de imaginar e de sonhar, eles tem sido configurados com base no olhar, nas crenças e nos valores de seus criadores.”

(Alcantara, Araújo & Rheingantz 2004)¹³²

A percepção é um processo dos mais antigos a estudado, desde o século XIX. Os primeiros físicos a estudá-la foram Hermann von Helmholtz, Gustav Theodor Fechner e Ernst Heinrich Weber.¹³³ Já no ramo da filosofia, pode-se destacar Merleau-Ponty, que considerava que o sujeito na percepção era o corpo e a consciência que provinha da experiência vivida. O corpo é assim o meio de obtenção dos sentidos, o que origina uma relação entre o corpo e o mundo. Dufrenne acrescenta ainda a esta temática o conceito de percepção estética, que novamente relaciona o Homem com o mundo da arte.¹³⁴

“A diferença entre obra de arte e objeto estético encontra o seu correlato na distância que separa a percepção vulgar da percepção estética. Na primeira há uma rasura ou desatenção à qualidade estética do objeto, é como se um espectador estivesse apenas supostamente a assistir a um espetáculo, o seu olhar vogaria pelas coisas em redor, distante ou indiferente aos movimentos da cena.” (Pinho 1994)¹³⁵

¹³¹ Santos, R. (5 de Junho de 2011). *Fenomenologia do espaço e do habitar: noites estreladas e invólucros simbólicos*. Obtido de Virus: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus05/?sec=4&item=3&lang=pt>

¹³² Alcantara, D., Araújo, Q., & Rheingantz, A. (2004). *Os Sentidos Humanos e a Construção do Lugar - Em busca do caminho do meio para o desenho universal*. Rio de Janeiro: Anais do Seminário Acessibilidade no Cotidiano.

¹³³ Percepção. (2015). Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Percep%C3%A7%C3%A3o>

¹³⁴ Masini, E. (Janeiro/Junho de 2003). A Experiência Percetiva é o Solo do Conhecimento de Pessoas com e sem Deficiências Sensoriais. *Psicologia em Estudo*, 8, pp. 39-43.

¹³⁵ Pinho, E. (1994). A Estética de Dufrenne ou a Procura da Origem. *Revista Filosófica de Coimbra*, 6, pp. 361-396.

"A diferença entre obra de arte e objeto estético reside no facto de a obra de arte poder ser considerada como uma coisa vulgar, quer dizer, o objeto de uma percepção e de uma reflexão que a distingue das outras coisas, sem lhes atribuir um tratamento especial, mas, ao mesmo tempo, pode ser objeto de uma percepção estética, a única que lhe faz justiça"

(Dufrenne 1953)¹³⁶

Uma outra característica da percepção é que está em constante atualização a informação retida, o que pode alterar a nossa percepção do mesmo objeto. Os elementos que influenciam a nossa percepção são os fatores externos - a intensidade, o contraste, o movimento, e a incongruência - e os internos - a motivação, o hábito e o fenómeno social. A percepção baseia-se também em quatro princípios básicos: a tendência à estruturação ou princípio do fechamento; segregação figura/fundo; pregnância das formas; e constância perceptiva.

Entre os vários tipos de percepção é importante destacar os seguintes:

- Percepção visual - feita através da visão, permite perceber as formas, a profundidade, as cores, a intensidade luminosa e o movimento;
- Percepção tátil - feita através do tato, permite perceber as texturas, a temperatura e a dor;
- Percepção auditiva - feita através da audição, permite perceber os timbres, as frequências, a intensidade sonora, o ritmo e permite uma localização espacial;
- Percepção olfativa - feita através do olfato, permite perceber diferentes odores;
- Percepção gustativa - feita através do paladar, permite perceber os diferentes sabores, a temperaturas e dor;
- Percepção espacial - feita através de todos os sentidos, permite perceber o espaço que nos rodeia, onde os principais elementos são a distância entre os objetos e o Homem, e o seu movimento.¹³⁷

Deste modo, pode-se sublinhar a importância que a arquitetura tem para este tema e como pode ser um elemento tão influenciador na vida do ser humano. Como tal, os espaços devem ser pensados neste sentido, para que a percepção dos mesmos seja uma experiência positiva para o Homem.

"Para superar o abismo existente entre a ciência e a experiência humana e, também, a crença de que o cérebro é um órgão de processamento de informações que responde seletivamente a aspetos do ambiente, Humberto Maturana e Francisco Varela (1995) propõem que "viver é conhecer", e que o processo cognitivo envolve a percepção, a emoção, o comportamento, a linguagem, o pensamento conceitual e todos os atributos da consciência humana, além de incorporar nossas interações com o ambiente."

(Alcantara, Araújo & Rheingantz 2004)¹³⁸

¹³⁶ Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Vol. I). Paris: P.U.F. (pag.426)

¹³⁷ *Percepção*. (2015). Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Percep%C3%A7%C3%A3o>

¹³⁸ Alcantara, D., Araújo, Q., & Rheingantz, A. (2004). *Os Sentidos Humanos e a Construção do Lugar - Em busca do caminho do meio para o desenho universal*. Rio de Janeiro: Anuais do Seminário Acessibilidade no Cotidiano.

2.4 | O Sentir

O Homem experiencia um espaço através do seu modo de habitar e para tal, necessita de o sentir para o compreender, como Husserl refere na sua teoria fenomenológica.¹³⁹ O ser humano sente o espaço envolvente através dos cinco sentidos - visão, tato, audição, olfato e paladar.¹⁴⁰ Um dos fatores que influenciam o sentir é o passado, o que lá é conhecido, as memórias, as vivências e a própria cultura do ser. Este processo biológico é experienciado individualmente, pois cada um tem a sua maneira de ‘ver’ o mesmo objeto ou espaço, devido à consciência de cada um de nós ser diferente e das demais.

Segundo Damásio, para se compreender o sentir é necessário fazer ou saber a distinção entre emoção e sentimento, pois uma é a consequência da outra. Damásio descreve esta distinção na sua obra *O Sentimento de Si*.

“Ao longo da maior parte do século XX, a emoção não foi digna de crédito nos laboratórios. Era demasiado subjetiva, dizia-se. Era demasiado fugidiva e vaga [...] a emoção não era racional e estudá-la também não era.”

(Damásio 2000)¹⁴¹

Damásio refere a ligação que o corpo e a mente possuem e, por sua vez, com o mundo. Este processo é feito através do sentir as emoções que o Homem detém do espaço, o corpo que vive o espaço e a mente que sente. Numa breve definição pode-se dizer que a emoção é a primeira a surgir.¹⁴² A emoção pode ter um carácter público, pois está ao alcance de todos, pois cada pessoa pode conhecer qualquer objeto ou espaço, embora a emoção ‘retirada’ possa ser diferente. Já o sentimento é algo privado e pessoal porque advém da memória da emoção, não do objeto.

A emoção possui uma outra característica, um carácter automático, uma reação inconsciente, ligado à sobrevivência. Quando sentimos dor, a reação é afastá-la ou pará-la, de um modo involuntário. Será que esta reação ou esta emoção ‘automática’ é algo racional? Damásio defende que é possível controlar estas emoções, não o sendo sempre, pois advém da própria pessoa.¹⁴³

¹³⁹ Assunto abordado no subcapítulo 2.1, A Fenomenologia.

¹⁴⁰ Assunto abordado no subcapítulo 2.5, Os 5 Sentidos.

¹⁴¹ Damásio, A. (2000). *O Sentimento de Si*. Em *O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Lisboa: Publicações Europa América. (pag.216)

¹⁴² Sousa, M. (2007). *A Superação do Dualismo Cartesiano em António Damásio e sua Contribuição para as Conceções e Práticas Médicas Ocidentais*. Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia . Braga. Obtido de <http://criticanarede.com/docs/damasio.pdf>

¹⁴³ Sousa, M. (2007). *A Superação do Dualismo Cartesiano em António Damásio e sua Contribuição para as Conceções e Práticas Médicas Ocidentais*. Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia . Braga. Obtido de <http://criticanarede.com/docs/damasio.pdf>

“A essência do processo da emoção presente nos seres humanos - a deteção de objetos ou situações que recomendam circunspeção ou evasão ou, por outro lado, bom acolhimento e aproximação. A capacidade de reagir desta forma não foi ensinada.”

(Damásio 2003)¹⁴⁴

Já o sentimento é consequência das emoções, embora não pareça, pois trata-se da memória destas. Assim sendo, é um processo puramente mental e psicológico.

“A grande importância dos sentimentos [...] pode levar à falsa ideia de que os sentimentos ocorrem primeiro e, subsequentemente, se exprimem em emoções. Este ponto de vista é incorreto e é uma das causas do atraso no estudo neurobiológico dos sentimentos.”

(Damásio 2003)¹⁴⁵

Surgem com Damásio ainda dois conceitos, interligados com o sentir, a realidade e a verdade, em que a primeira, a realidade, é referida como algo igual para todos, é algo que existe. Já a verdade é algo que muda de pessoa para pessoa e advém da ideia do que foi observado ou sentido por cada indivíduo.

Merleau-Ponty acrescenta à temática do sentir um novo conceito, a sensação. “Esta é a impressão produzida pelos objetivos exteriores, um órgão dos sentidos, transmite ao cérebro pelos nervos, onde se converte numa ideia, julgamento ou percepção.”¹⁴⁶ Assim, Ponty destaca a importância do ser - o corpo e a mente - e o mundo, o que torna a compreensão desta ligação tão importante.¹⁴⁷ O corpo é um interveniente neste processo como o meio em que o cérebro tem acesso às informações. Esta relação, este processo de sentir, pode ser estudado cientificamente mas provém de algo um pouco inconstante, que são os sentimentos e emoções do homem, torna-se em algo mais complicado de estudar. O corpo e a mente são intervenientes desta relação, tão importantes que sem estes o sentir era impossível.

Segundo Ponty, a sensação é igual para todos, o que é alterado por cada um de nós é a percepção que o homem tem ao habitar. Como a emoção de Damásio, a sensação de Ponty é no momento do ato e a percepção é que advém desta. Para este teórico, o sentir é um processo de análise mental, do envolvente.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Damásio, A. (2003). Ao Encontro de Espinosa. Em *As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Lisboa: Publicações Europa América. (pag.58)

¹⁴⁵ Damásio, A. (2003). Ao Encontro de Espinosa. Em *As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Lisboa: Publicações Europa América. (pag.45)

¹⁴⁶ Almeida, B. G. (2012). *Arquitetura Inclusiva: Projectar Espaços Invisíveis*. Dissertação de Mestre em Arquitetura, Universidade da Beira Interior, Coviilhã. Obtido de <https://ubithesis.ubi.pt/handle/10400.6/2366>

¹⁴⁷ Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção* (2a ed.). São Paulo: Martins Fontes.

¹⁴⁸ Almeida, B. G. (2012). *Arquitetura Inclusiva: Projectar Espaços Invisíveis*. Dissertação de Mestre em Arquitetura, Universidade da Beira Interior, Coviilhã. Obtido de <https://ubithesis.ubi.pt/handle/10400.6/2366>

A questão do sentir é bastante importante para a arquitetura, pois esta estimula os nossos sentidos.

“A título de provocação, nosso argumento baseia-se no pressuposto de que os arquitetos precisam incorporar em seus projetos as diferentes dimensões do “espírito”, do “sentido” e da “consciência” do lugar: a pessoal, a dos usuários e a do próprio lugar. Esta tríade articula o argumento em favor do reconhecimento dos sentidos humanos como os condutores da construção de lugares de qualidade e inclusivos para todos os seus habitantes - o que implica reconhecer que o exterior existe porque existe um ser humano que o vivencia: para quem “o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo.”

(Alcantara, Araújo & Rheingantz 2004)¹⁴⁹

¹⁴⁹ Alcantara, D., Araújo, Q., & Rheingantz, A. (2004). *Os Sentidos Humanos e a Construção do Lugar - Em busca do caminho do meio para o desenho universal*. Rio de Janeiro: Anuais do Seminário Acessibilidade no Cotidiano.

2.5 | Os 5 Sentidos

“Os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura da coisa. Vemos a rigidez e a fragilidade do vidro e, quando ele se quebra com um som cristalino, este som é trazido pelo vidro visível. Vemos a elasticidade do aço, a maleabilidade do aço incandescente, a dureza da lâmina em uma plaina, a moleza das aparas. A forma dos objetos não é seu contorno geométrico: ela tem uma certa relação com sua natureza própria e fala a todos os nossos sentidos ao mesmo tempo em que fala com a visão.”

(Merleau-Ponty 1999[1994])¹⁵⁰

Os sentidos permitem ao ser humano perceber mundo, cada um deles transmitindo sensações e percepções diferentes do mesmo. Para tal, os espaços arquitetônicos têm de ser pensados como tal, para que quando o Homem os habite, explore os mais variados tipos de sensações possíveis, através dos sentidos. Alcantara, Araújo e Rheingantz apresentam no seminário *Os Sentidos Humanos e a Construção Do Lugar*, uma crítica aos arquitetos que projetam os espaços pensados só na estética, na composição e na funcionalidade, deixando em segundo plano a sensação, a percepção e a imagem como a consciência dos espaços. O que inferioriza a dimensão da arquitetura como essência do habitar.¹⁵¹

Os sentidos fazem parte do sistema sensorial que, por sua vez, faz parte do sistema nervoso. O sistema sensorial processa as informações sensoriais que os recetores sensoriais captam. Os sentidos são assim o meio que permite ao cérebro receber o meio envolvente, são o que transformam o mundo real no mundo virtual, na mente. Estes só conseguem captar a informação através de estímulos fisiológicos e sensoriais - frio, calor, luz, sombra, entre muitos outros. Os estímulos são caracterizados em quatro parâmetros: o tipo, a intensidade, a localização e a duração.

Aristóteles reconheceu a existência de cinco sentidos - visão, tato, audição, olfato e paladar, permitindo ao ser humano captar o que o rodeia. Em termos mais específicos, o sentido é construído por um tipo de células sensoriais que atuam como resposta a um fenômeno físico e envia informação para o cérebro interpretar.¹⁵²

Desde a época renascentista, organizavam-se os sentidos hierarquicamente, colocando a visão no topo e o tato na base. Mas atualmente, com as teorias filosóficas e científicas, reorganizou-

¹⁵⁰ Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção* (2a ed.). São Paulo: Martins Fontes.

¹⁵¹ Alcantara, D., Araújo, Q., & Rheingantz, A. (2004). *Os Sentidos Humanos e a Construção do Lugar - Em busca do caminho do meio para o desenho universal*. Rio de Janeiro: Anais do Seminário Acessibilidade no Cotidiano.

¹⁵² *Sistema sensorial*. (Agosto de 2015). Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre.: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sistema_sensorial&oldid=

se de modo a estarem todos iguados, como é o caso da fenomenologia. Ainda assim, para alguns autores continua a visão com uma certa valorização em relação aos outros sentidos outros.

“Não esqueçamos, contudo, que a palavra ‘sentido’ na sua raiz alemã (derivada do termo *sinn*) significa *caminho*. Ora, pensar o sentido como caminho é aceitar o adiamento inexorável da sua conclusividade; é também pressupor que o novo pode sempre irromper, é, por isso, aceitar a inexistência de uma perspectiva privilegiada, fora do tempo e do espaço, que mostrasse o caminho na sua plenitude.”

(Pinho 1994)¹⁵³

2.5.1 | A Visão

A visão é o sentido que permite ao ser humano ver o mundo, em que o principal interveniente é a luz, pois com a ausência desta é impossível para o olho humano captar algo. As imagens são captadas através dos fotorreceptores da retina, situados na parte posterior do globo ocular, que enviam a informação para o cérebro, pelos nervos óticos.¹⁵⁴

Relembra Pallasmaa que a visão detém uma supremacia perante os outros sentidos, já presente na filosofia grego-clássica, com Heráclito e Aristóteles. A visão era sinónimo da verdade e de conhecimento, tudo o que se via era tomado como verdade.¹⁵⁵

Le Corbusier acrescenta que a visão é um privilégio para o Homem quando afirma: “eu existo na vida apenas se puder ver” e “eu insisto que abram os olhos”.¹⁵⁶

“A consciência visual é sempre condicionada pela base interna - o olho e a sua faculdade - e pela base externa - a luz, as formas e as cores (...)”

(Paula 2003)¹⁵⁷

¹⁵³ Pinho, E. (1994). A Estética de Dufrenne ou a Procura da Origem. *Revista Filosófica de Coimbra*, 6, pp. 361-396.

¹⁵⁴ *Sistema sensorial*. (Agosto de 2015). Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre.: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sistema_sensorial&oldid=

¹⁵⁵ Levin, D. M. (1993). *Modernity and the hegemony of Vision*. Berkeley and Los Angeles: University of California Pres.

¹⁵⁶ Le Corbusier;. (1991). *Precisions on the present state of architecture and city planning: with an American prologue, a Brazilian corollary followed by The temperature of Paris and The atmosphere of Moscow*. Michigan: MIT Press. (pag.7 e 227)

¹⁵⁷ Paula, K. (2003). *A Arquitetura Além da Visa*. Dissertação de Mestrado , FAU/UFRJ, Arquitetura, Rio de Janeiro.

2.5.2 | O Tato

O tato é um sentido que permite sentir o toque, as texturas, a dor, a temperatura. Este sentido expande-se por todo o corpo - mãos, pés, pele, folículos do cabelo, língua, garganta e mucosa.¹⁵⁸

Numa comparação à visão, o tato ganha importância no que diz respeito à proximidade, intimidade e afeto, pois no caso da visão os conceitos a que remete é a separação, distância, análise e controlo.¹⁵⁹

José Veiga apresenta algumas das competências do tato:

- Sentido analítico;
- Só entende a três dimensões;
- Induz a erro na perspectiva;
- Necessita de contacto físico;
- Permite sentir texturas;
- Aumenta a intimidade.¹⁶⁰

O tato também permite o contacto com o tempo e a tradição, como o cumprimento entre os homens ser um aperto de mão.

“O sentido do tato não parece operar tão eficientemente quanto a visão na deteção de formas de contorno. O tato é, de longe, mais lento, tipicamente percebe sequencialmente, e tem um “campo de visão” muito mais restrito. Isto tem levado muitos pesquisadores a achar que o tato é menos importante do que a visão - um modo mais primitivo de perceber que a visão.”

(Winston s.d.)¹⁶¹

2.5.3 | A Audição

A audição tem como função a percepção do som ouvido. O som propaga-se por ondas sonoras, que são refletidas pelo meio ambiente e permitem ter a percepção espacial. Estas chegam ao aparelho auditivo e vibram o tímpano. Por sua vez, este faz com que vibrem três ossos da orelha

¹⁵⁸ *Sistema sensorial*. (Agosto de 2015). Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre.: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sistema_sensorial&oldid=

¹⁵⁹ Amorim, P. (2013). *Fenomenologia do espaço arquitetónico - Projeto de requalificação do Museu Nogueira da Silva*. Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior, Arquitetura, Covilhã. Obtido de <https://ubithesis.ubi.pt/handle/10400.6/1925>

¹⁶⁰ Veiga, J. E. (1983). Os Sentidos que Substituem a Visão. Em J. E. Veiga, *O que é ser Cego*. J. Olympio.

¹⁶¹ Winston, M. H. (1991). A Psicologia do Tato. Em W. Schiff, & M. H. Winston, *"The Psychology of Touch"*. Michigan: L. Erlbaum.

- o martelo, a bigorna e o estribo. Estas vibrações são transmitidas à cóclea, que as transforma em impulsos sonoros, para ser ‘lidos’ pelo cérebro, através do nervo auditivo.¹⁶²

Pallasmaa compara novamente este sentido à visão, quando expõe a audição como um sentido incorporador e omnidirecional, enquanto a visão como elemento isolador e direcional, mas ao mesmo tempo refere que estes dois sentidos são os que trabalham mais em simultâneo.

“Eu observo um objeto, mas o som me aborda; o olho alcança, mas o ouvido recebe. As edificações não reagem ao nosso olhar, mas efetivamente retornam os sons de volta aos nossos ouvidos.”

(Pallasmaa 1996)¹⁶³

A audição permite receber informação sem que o interveniente tenha de se movimentar, o que pode ser um aspeto negativo, visto que é algo independente da vontade do homem, o que permite ouvir algo indesejado. Este é de todos os sentidos o mais fácil para nos abstrairmos.¹⁶⁴

“A arquitetura pode ser ouvida? A maioria das pessoas diriam provavelmente que, como a arquitetura não produz sons, não pode ser ouvida.”

(Rasmussen 2007)¹⁶⁵

A arquitetura produz som, a vivência do Homem produz som, a natureza produz som, no geral tudo produz som. O que permite afirmar, quando se aborda esta temática na arquitetura, que esta é bastante influenciada pelo som, transformando-o em um elemento arquitetónico, tal como a luz. Pallasmaa ainda acrescenta que cada espaço tem um som característico, devido à sua componente física e o contato com o Homem.¹⁶⁶

2.5.4 | O Olfato

O olfato permite sentir os perfumes e odores da envolvente. Na cavidade nasal situa-se a pituitária, que é constituída por inúmeras terminações nervosas que, depois de estimulados pela mucosa, envia a informação para o cérebro, através do nervo olfativo.¹⁶⁷

¹⁶² *Sistema sensorial*. (Agosto de 2015). Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre.: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sistema_sensorial&oldid=

¹⁶³ Pallasmaa, J. (1996). *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses* (1ª ed.). Chichester (West Sussex): Wiley-Academy. (pag.50)

¹⁶⁴ Ventrini, S. (2007). *A Experiência como Fator Determinante na Representação Espacial do Deficiente Visual - Os Sentidos e as Experiências*.

¹⁶⁵ Rasmussen, S. E. (2007). *Viver a Arquitectura*. Casal de Cambra: Caleidoscópio. (pag.86)

¹⁶⁶ Pallasmaa, J. (1996). *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses* (1ª ed.). Chichester (West Sussex): Wiley-Academy. (pag.52)

¹⁶⁷ *Sistema sensorial*. (Agosto de 2015). Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre.: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sistema_sensorial&oldid=

Segundo Pallasmaa o cheiro é a memória mais duradoura de um espaço.¹⁶⁸ Já Veiga afirma que o olfato permite o reconhecimento do ambiente, das pessoas e das sensações da beleza.¹⁶⁹

2.5.5 | O Paladar

O paladar proporciona o reconhecimento dos gostos paliativos, de substâncias ingeridas ou saboreadas. O que permite deter o paladar são as papilas gustativas, situadas na língua, no céu-da-boca, na garganta, no estômago e no nariz. Que posteriormente, transmitem as informações retiradas para o cérebro.¹⁷⁰ Este sentido não é tão influenciador da percepção espacial como os anteriores, mas não pode ser de todo desvalorizado.

¹⁶⁸ Pallasmaa, J. (1996). *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses* (1ª ed.). Chichester (West Sussex): Wiley-Academy. (pag.52)

¹⁶⁹ Veiga, J. E. (1983). Os Sentidos que Substituem a Visão. Em J. E. Veiga, *O que é ser Cego*. J. Olympio.

¹⁷⁰ *Sistema sensorial*. (Agosto de 2015). Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre.: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sistema_sensorial&oldid=

Capítulo 3 | Invisibilidade

Deficiente visual e a sua conexão com o mundo

3.1 | A Deficiência Visual

“Muitos consideram que a palavra ‘deficiente’ tem um significado muito forte, carregado de valores morais, contrapondo-se a ‘eficiente’. A ênfase recai no que falta, na limitação, no ‘defeito’, gerando sentimentos como desprezo, indiferença, chacota, piedade ou pena.”

(Gil 2000)¹⁷¹

A Organização Mundial da Saúde publicou, em 1993, a classificação internacional de deficiências, incapacidades e desvantagens (CIDID), que definia estes três conceitos. A deficiência é considerada como a perda ou anormalidade da estrutura ou função psicológica, fisiológica ou anatômica. A incapacidade como a restrição ou falta de habilidade que resulta da deficiência, para realizar uma atividade. Já a última como a desvantagem que a pessoa que sofre ao ter uma deficiência ou incapacidade, limitando-a.¹⁷²

“Deficiência não é uma doença.”¹⁷³

A deficiência visual tem como definição a perda total ou parcial da visão, em ambos os olhos. Esta caracteriza-se também por ser definitiva, não existindo assim a possibilidade de uma correção, nem através de lentes ou cirurgia.¹⁷⁴ Por muitos denominada por cegueira, mas deficiência visual não significa a incapacidade total em ver a envolvente.¹⁷⁵

“O ser humano, através da visão, tem a possibilidade de identificar objetos, além de distinguir cores, formas, tamanhos e distancias.”¹⁷⁶

Através de Santos pode depreender-se a importância da visão para a vivência do Homem no mundo envolvente. Mas esta incapacidade de ver não invalida o Homem de habitar o espaço, sendo a percepção feita através dos outros sentidos.

¹⁷¹ Gil, M. (2000). Deficiência Visual. *Cadernos da tv escola*, 1. Obtido de <http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/deficienciavisual.pdf> (pag5)

¹⁷² *Deficiência visual*. (s.d.). Obtido de Fundação Dorina Nowill para cegos: <http://www.fundacaodorina.org.br/deficiencia-visual/>

¹⁷³ *Deficiência Visual*. (s.d.). Obtido de Deficientes em Ação: <http://www.deficientesemacao.com/deficiencia-visual>

¹⁷⁴ *Deficiência Visual*. (s.d.). Obtido de A Deficiência: <http://www.deficiencia.no.comunidades.net/deficiencia-visual>

¹⁷⁵ *Deficiência Visual*. (s.d.). Obtido de Associação Baiana de Cegos: <http://www.abcegos.org.br/deficiencia-visual/>

¹⁷⁶ Santos, A. (s.d.). *O Cego, O Espaço, O Corpo E O Movimento: Uma Questão De Orientação E Mobilidade*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual: http://www.deficienciavisual.pt/txt-cego_espaco_corpo_movimento-Admilson_Santos.htm

A deficiência visual pode ser classificada devido à intensidade ou à idade em que foi adquirida. De acordo com a idade, pode ser congênita ou não, se é desde nascença, ou se é adquirida. Quando o indivíduo nasce com visão e só a perde mais tarde, consegue reter memórias visuais de experiências vividas, o que não acontece quando é congênita.¹⁷⁷ No que diz respeito ao grau de intensidade, existem três grandes parâmetros: baixa visão, próximo de cegueira e cegueira. A baixa visão que pode ser classificada por leve, moderada ou profunda, necessita do auxílio de lentes ou lupas e a bengala para a deslocação. Uma pessoa que sofra esta incapacidade consegue ainda ler, quando os textos são ampliados, pois só consegue ver vultos com pouca noção de profundidade, de relevo e contornos. O segundo parâmetro é próximo à cegueira, a pessoa só tem a capacidade de distinguir o contraste luz/sombra. Tem acesso à leitura através do braille, e a programas de computadores que o auxiliam a fazer algumas tarefas, como por exemplo a escrita através da voz. O último, a cegueira é quando não existe qualquer tipo de percepção da luz e, como os anteriores, tem de recorrer ao uso de bengala e a aulas de orientação e mobilidade.¹⁷⁸

Segundo a OMS¹⁷⁹, a classificação das deficiências visuais de acordo com a classe de acuidade visual de Snellen (WHO/ICO)¹⁸⁰ é a seguinte:

- Normal - 20/12 a 20/25
- Próximo do Normal - 20/30 a 20/60
- Baixa Visão Moderada - 20/80 a 20/150
- Baixa Visão Severa - 20/200 a 20/400
- Baixa Visão Profunda - 20/500 a 20/1000
- Próximo à Cegueira - 20/1200 a 20/2500
- Cegueira Total - SPL (sem percepção de luz)¹⁸¹

Alguns estudos revelam que: 46% dos adultos têm problemas de visão; que a cada cinco segundos uma pessoa fica cega no mundo; que a maior parte dos casos de cegueira, 90% são em países subdesenvolvidos; e que em 2020 o número de pessoas com deficiência visual no mundo poderá duplicar.¹⁸²

¹⁷⁷ Gil, M. (2000). Deficiência Visual. *Cadernos da tv escola, 1*. Obtido de <http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/deficienciavisual.pdf> (pag5)

¹⁷⁸ Ampudia, R. (Agosto de 2011). *O que é deficiência visual?* Obtido de Nova Escola: <http://revistaescola.abril.com.br/formacao/deficiencia-visual-inclusao-636416.shtml>

¹⁷⁹ Sigla para Organização Mundial da Saúde

¹⁸⁰ Unidade de referencia.

¹⁸¹ *Deficiência Visual*. (s.d.). Obtido de Associação Baiana de Cegos: <http://www.abcegos.org.br/deficiencia-visual/>

¹⁸² *Deficiência visual*. (s.d.). Obtido de Fundação Dorina Nowill para cegos: <http://www.fundacaodorina.org.br/deficiencia-visual/>

3.2 | A Mente

“Ver com o olho da mente.”¹⁸³

O Homem e a sua relação com o mundo que o rodeia são fortemente influenciados pela captação através dos sentidos. Quando a visão que é frequentemente considerada o principal sentido na percepção do espaço falha, o que acontece? Este subcapítulo aborda a mente, o seu funcionamento e a sua importância como elemento percecionador e criador de espaços.

Ao observarmos os espaços que habitamos, reconhecemos variadas características para identificar ‘o que é?’ e ‘onde estou’. Este processo acontece através do mecanismo ‘*binding mechanism*’. Permite, para além de reconhecer o objeto, imaginá-lo na mente, o ‘ver’ com a mente. Esta visualização de algo visto outrora é possível em pessoas que não tenham deficiência visual congénita, pois se nunca visionaram, não o conseguem imaginar, mas qualquer um poderá recriar espaços sensoriais.

A imagem mental é construída através da memória, com a ativação de partes individuais, que ‘a pouco e pouco’ se vão transformando em espaços virtuais.¹⁸⁴ A vivência dos espaços, dia após dia, permite detetar várias referências, que por sua vez permitem a sua identificação posterior. Estas referências são ‘gravadas’ na mente e as memórias, quando necessárias, são relembradas. As memórias a longo prazo são armazenadas de modo a facilitar o funcionamento do cérebro, aliviando-o de informação desnecessária, organizando-a consoante a experiência vivenciada, e de um modo inconsciente. A análise desta organização e até mesmo da mente, é feita através de mapas mentais, o que permite navegar por associações pela mente.

Os mapas mentais são baseados em conceitos [nós], e em como estes se interligam [arestas]¹⁸⁵, como as mnemónicas que permitem ligar um conceito ao outro. Estes mapas estão relacionados com o mundo da mente e o mundo real, através da percepção e das memórias.¹⁸⁶ Os mapas mentais são usados de modo a desvendar a mente das pessoas videntes¹⁸⁷ ou não videntes, como um auxílio, podendo-se assim apreender a diferença que existe no modo de análise espacial.

¹⁸³ Bértolo, H. (s.d.). O que «vê» quem não vê? *Proformar*, 14. Obtido de http://www.proformar.pt/revista/edicao_14/ve.pdf

¹⁸⁴ Bértolo, H. (s.d.). O que «vê» quem não vê? *Proformar*, 14. Obtido de http://www.proformar.pt/revista/edicao_14/ve.pdf

¹⁸⁵ Alexandre, G., Cabra, J., Golin, G., & Nogueira, R. (2009). Mapas mentais de deficientes visuais como suporte ao design da informação urbana na Web. *InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação*, 6 - 1, pp. 15-25. Obtido de http://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/No.1-Vol.6-2009/ID_v6_n1_2009_15_25_Golin_et_al.pdf?download=1

¹⁸⁶ Kozel, S. (2006). Comunicando e representando: mapas como construções socioculturais. Em J. Seemann, *A aventura cartográfica: perspectivas, pesquisas e reflexões sobre a cartografia humana*. Fortaleza: Expressão Gráfica.

¹⁸⁷ Palavra utilizada para descrever pessoas que possuem a capacidade de ver, isto é, que não são deficientes visuais.

No caso de um deficiente visual, os mapas estão repletos de percepções tácteis, organizados de modo hierárquico. Já no caso de uma pessoa vidente a visão é o grande sentido de comunicação e percepção espacial.¹⁸⁸

“Como se formam as imagens e a percepção visual de alguém que jamais viu?

Como funciona o mecanismo de sonhar de um deficiente visual?

As imagens que o nosso cérebro forma nos sonhos são ligadas exclusivamente a uma aprendizagem?

Só podemos sonhar com aquilo que vimos?”¹⁸⁹

A análise do cérebro que não ‘vê’ é ainda mais complexa do que um cérebro em pleno funcionamento. Quando o Homem se refere ao conceito ver, associa-o à ideia que o olho é que cria a imagem que vemos, mas o funcionamento da percepção não é assim. Os olhos percebem a imagem mas quem a cria e quem nos permite ver e entender o que vemos é o cérebro, numa região cerebral que transforma o capturado em informação, em memória visual.¹⁹⁰

“O sonho é uma sequência de imagens e sensações que têm lugar no cérebro durante o sono, mas é simultaneamente um mundo mágico, em que parece que a existência tem mais facetas que a vida quotidiana, experiências inovadoras, fantasia, inspirações.”

Este ‘mundo mágico’, como refere Bértolo, é onde se desenvolve tudo, pois o nosso cérebro é um elemento único. A mente criadora, visionária, preceptiva, é que permite a nossa existência como somos, como seres racionais e emocionais. Durante o sono, existe um paradoxo entre a mente e o corpo, movimento e parado, o corpo está imobilizado, mas a mente transmite a informação que pode mover-se.

Numa comparação com a arte, esta é a criação de um mundo onírico¹⁹¹. Daí, quando o assunto é a arquitetura e a sua essência, não se pode deixar de parte a Mente Criadora, como Baeza referia.¹⁹² O sonho é assim uma necessidade desta atividade mental, que pensa e que sente, como uma consequência da vida do dia-a-dia, é algo que não se controla. A memória e a imaginação são a grande base dos sonhos, um pouco como foi descrita a origem da ideia arquitetónica.¹⁹³

¹⁸⁸ Alexandre, G., Cabra, J., Golin, G., & Nogueira, R. (2009). Mapas mentais de deficientes visuais como suporte ao design da informação urbana na Web. *InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação*, 6 - 1, pp. 15-25. Obtido de http://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/No.1-Vol.6-2009/ID_v6_n1_2009_15_25_Golin_et_al.pdf?download=1

¹⁸⁹ Lima, J. A. (2007). *Sonhos Arquetípicos Em Portadores De Deficiência Visual*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual : http://www.deficienciavisual.pt/txt-sonhos_arquetipicos_em_DV.htm

¹⁹⁰ Lima, J. A. (2007). *Sonhos Arquetípicos Em Portadores De Deficiência Visual*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual : http://www.deficienciavisual.pt/txt-sonhos_arquetipicos_em_DV.htm

¹⁹¹ Sinónimo para o mundo dos sonhos e os seus estudos.

¹⁹² Bértolo, H. (s.d.). O que «vê» quem não vê ? *Proformar*, 14. Obtido de http://www.proformar.pt/revista/edicao_14/ve.pdf

¹⁹³ Assunto referido no subcapítulo 1.2.

No que diz respeito às pessoas cegas, os sonhos são semelhantes ao dos normovisuais, referem formas, cores, movimento e imensas histórias da imaginação. Isto no caso de deficientes visuais com memórias visuais. Mas o que acontece no caso de não existirem?

Numa comparação à alegoria da caverna, "Como serão os sonhos de um indivíduo que viva permanentemente sem luz ou dentro de uma caverna? Serão coloridos, terão formas? São questões deste tipo que se colocam em relação aos cegos de nascença." Quase como o estudo da origem das formas geométricas, pois são formas não provenientes da natureza nem do quotidiano, mas aparecem já nas gravuras rupestres misturadas com os desenhos das caçadas. Será então possível ver aquilo que não se vê?

Existem estudos que comprovam que os cegos congénitos sonham, mas o quê, é o mais difícil de desvendar, pois existe a possibilidade de os sonhos terem imagens, mas também é possível sonhar com os outros sentidos.

Através do estudo conduzido por Bértolo, desvendou-se mais um pouco, acerca deste mundo dos sonhos. O estudo confirmou a possibilidade do cego congénito poder sonhar com imagens visuais, assim comprovando que o sonho é um processo construtivo e não necessita necessariamente da experiência para se realizar.¹⁹⁴ O que ajuda a comprovar que podemos viver um espaço na nossa mente, sem ser necessário ter sido vivido fisicamente. A fenomenologia estuda este processo onde a mente cria e vive o espaço, o que origina uma conceção de espaço diferente da realidade, como uma fuga a este mundo físico.

Um dos principais resultados deste estudo de Bértolo, foi a conclusão de foram que os cegos congénitos não conseguem descrever verbalmente um espaço vivido, mas conseguem desenhá-lo. O que comprova que a ligação entre o habitante cego e a arte é necessária, não só para a sua aprendizagem como para a sua relação com o mundo.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Bértolo, H. (s.d.). O que «vê» quem não vê? *Proformar*, 14. Obtido de http://www.proformar.pt/revista/edicao_14/ve.pdf

¹⁹⁵ Bértolo, H. (s.d.). O que «vê» quem não vê? *Proformar*, 14. Obtido de http://www.proformar.pt/revista/edicao_14/ve.pdf

3.3 | O Movimento

“Por meio da visão o homem contacta com o resto do mundo.”

(Ortiz & Barberia)¹⁹⁶

“Para nós, seres visuais, o mundo é antes de mais, a referência visual que temos dele.”

(Blom-Dahl)¹⁹⁷

“A orientação no espaço não tem um carácter contingente como de um objeto, é o meio pelo qual eu reconheço e tenho consciência dele como de um objeto.”

(Merleau-Ponty 1994)¹⁹⁸

Num mundo desenhado à imagem do Homem, em que este tem o primeiro contacto com o envolvente através da visão, quem não a possui sente-se um pouco perdido. Perdido num sentido em que nem todos os espaços estão pensados para pessoas com esta incapacidade, o que dificulta o contacto entre o ser cego e o envolvente. Com isto, o movimento pelo espaço deixa de ser algo inconsciente, e transforma-se em algo pensado e ponderado, numa constante procura do caminho a seguir, mas este processo torna-se mais fácil com a experiência do habitante e da memória espacial que o mesmo tem do espaço.

“Orientação é um processo que o cego usa através de outros sentidos para estabelecer a sua posição em relação com todos os objetos significativos do seu meio circundante; e mobilidade é a capacidade de deslocamento do ponto em que se encontra o indivíduo para alcançar outra zona do meio circundante”.

(Pereira 1990)¹⁹⁹

Pereira apresenta assim a distinção entre orientação e mobilidade, sendo a primeira a capacidade de perceber o espaço envolvente, e saber o caminho a seguir. Já a mobilidade é a competência de se deslocar nem espaço. Estes dois conceitos têm o mesmo nível de importância e necessidade para uma pessoa deficiente visual para poder percorrer um espaço. Weishaln acrescenta sobre estes dois conceitos que significam o movimento de uma pessoa no

¹⁹⁶ Cunha, M. P. (2000). *A cidade à vista do cego - Informação, Mobilidade e Cidadania*. Universidade do Porto, Porto. Obtido de <http://portal.ua.pt/thesaurus/default1.asp?OP2=0&Serie=0&Obra=19&H1=1&H2=0>

¹⁹⁷ Cunha, M. P. (2000). *A cidade à vista do cego - Informação, Mobilidade e Cidadania*. Universidade do Porto, Porto. Obtido de <http://portal.ua.pt/thesaurus/default1.asp?OP2=0&Serie=0&Obra=19&H1=1&H2=0>

¹⁹⁸ Santos, A. (s.d.). *O Cego, O Espaço, O Corpo E O Movimento: Uma Questão De Orientação E Mobilidade*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual: http://www.deficienciavisual.pt/txt-cego_espaco_corpo_movimento-Admilson_Santos.htm

¹⁹⁹ Santos, A. (s.d.). *O Cego, O Espaço, O Corpo E O Movimento: Uma Questão De Orientação E Mobilidade*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual: http://www.deficienciavisual.pt/txt-cego_espaco_corpo_movimento-Admilson_Santos.htm

espaço com segurança, eficiência e conforto através dos sentidos.²⁰⁰ “O corpo necessita de passar por várias experiências”²⁰¹, para conseguir compreender o espaço como um todo, para se deslocar e movimentar no mesmo.

Ana Maria Fontes refere que a mobilidade de uma pessoa com deficiência visual é feita através de pontos de referencia, pequenas coisas que permitem saber ‘onde está’ e por ‘onde ir’. Permitem também memorizar o espaço já percorrido para uma melhor deslocação no futuro. Referencia também a existência de pontos capturados através dos sentidos, audição, olfato e tato,²⁰² e por intermédio destes a pessoa tem o reconhecimento do espaço e produz uma representação mental do mesmo, como fosse um mapa, ou até mesmo como uma planta para a arquitetura.²⁰³

“Para a pessoa cega movimentar-se de um ponto para outro é preciso, não apenas “ler” ou seguir rotas, mas estar alerta, orientada em relação ao seu destino, construindo, involuntariamente, um mapa mental das mudanças.”

(Machado 2003)²⁰⁴

Este processo de perceção espacial somente através destes três sentidos, quatro, por vezes, com o paladar, é complicado e lento, pois o cérebro não consegue receber muitas informações ao mesmo tempo sem a ajuda da visão torna-se mais complicado conectar todas as informações fornecidas pelos outros sentidos.²⁰⁵ Segundo Wagner, a visão é o sentido com mais rapidez a ser processado pelo cérebro.²⁰⁶ Gouillet refere ainda a importância da visão sobre os restantes sentidos, devido à reação inconsciente que o ser humano tem quando olha em direção do que ouve, toca, cheira ou saboreia.²⁰⁷

²⁰⁰ Almeida, B. G. (2012). *Arquitetura Inclusiva: Projectar Espaços Invisíveis*. Dissertação de Mestre em Arquitetura, Universidade da Beira Interior, Covilhã. Obtido de <https://ubithesis.ubi.pt/handle/10400.6/2366>

²⁰¹ Santos, A. (s.d.). *O Cego, O Espaço, O Corpo E O Movimento: Uma Questão De Orientação E Mobilidade*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual: http://www.deficienciavisual.pt/txt-cego_espaco_corpo_movimento-Admilson_Santos.htm

²⁰² Fontes, A. M. (Julho de 2002). *Mobilidade na primeira pessoa*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual : <http://www.deficienciavisual.pt/txt-mobilidadenaprimeirapessoa.htm>

²⁰³ Cunha, M. P. (2000). *A cidade à vista do cego - Informação, Mobilidade e Cidadania*. Universidade do Porto, Porto. Obtido de <http://portal.ua.pt/thesaurus/default1.asp?OP2=0&Serie=0&Obra=19&H1=1&H2=0>

²⁰⁴ Machado, E. V. (2003). *Orientação e Mobilidade: Conhecimentos básicos para a inclusão*.

²⁰⁵ Cunha, M. P. (2000). *A cidade à vista do cego - Informação, Mobilidade e Cidadania*. Universidade do Porto, Porto. Obtido de <http://portal.ua.pt/thesaurus/default1.asp?OP2=0&Serie=0&Obra=19&H1=1&H2=0>

²⁰⁶ Wagner, J. M. (1992). *Accesibilidad al Medio Urbano para Discapacitados Visuales*. Madrid: Colegio oficial de Arquitectos de Madrid.

²⁰⁷ Gouillet, A. (1982). *La Locomotion: de la Notion de L'espace au Déplacement Autonome, in "Réadaptation"*. Paris: Juillet -Aout.

"O andar do cego tem tendência a ficar instável porque a visão é a parte fundamental para a atuação total dos sentidos na manutenção do equilíbrio" (Moura e Castro 1978)²⁰⁸

Wagner refere ainda as diferenças de processamento entre os outros sentidos. Surgem assim novos conceitos, tais como a iniciativa e a seleção. A iniciativa que o tato e o paladar necessitam pela parte da pessoa para atuarem, podendo ser inconscientes, mas necessitam da ação do Homem. A seleção, ou neste caso, a impossibilidade de seleção do que se quer cheirar ou ouvir. Estes dois conceitos dificultam assim todo o processo de análise do espaço.

O tato é o grande sentido de uma pessoa com deficiência visual, pois é através das mãos, dos pés, até mesmo por toda pele do corpo que se detêm as características da envolvente.²⁰⁹ Mark Twain acrescenta ainda sobre o tato que é o único sentido que o Homem tem mais desenvolvido do que os outros animais, e embora a visão seja um sentido predominante, o tato também é uma reação, inconsciente por vezes. A necessidade que tem o Homem, cego ou não, de tocar é incontável, por vezes mais esclarecedora do que a informação que a visão detêm.²¹⁰

"Os nossos pés devem ser sensibilizados para distinguir formas, tipos e texturas de pavimentos: uma subida ou descida mais ou menos acentuada do piso, tal como uma mudança de textura do mesmo, podem servir de ponto de referência."

(Fontes 2002)²¹¹

O movimento pelo espaço é bastante influenciado pelo modo como o ser com deficiência visual atua no mesmo, a atenção que este dá a pequenos pormenores, de modo a prevenir que se perca, caia ou se desoriente. O tato é assim chamado a intervir, o sentir com os pés, o que por vezes é esquecido como detentor de tato, mas o descobrir a envolvente através da maneira que pisa o espaço é muito esclarecedor. É como a reação de quando uma pessoa anda no escuro, primeiro estende as mãos, em seguida começa a andar, como se estivesse a apalpar o chão a pisar. Claro que no caso de pessoas não videntes é um processo ainda mais natural e fluido.

Um outro sentido bastante importante para o cego é a audição. Esta permite auxiliar um outro fator, a distância, e o movimento de objetos ou de outros. O som permite ter acesso à informação envolvente bastante mais rapidamente, pois o cego detém o som e pode reagir de imediato.²¹²

²⁰⁸ Moura e Castro, J. (1996). Educação Física, Orientação e Mobilidade na Deficiência Visual. *Movimento*, III(nº5).

²⁰⁹ Winston, M. H. (1991). A Psicologia do Tato. Em W. Schiff, & M. H. Winston, *"The Psychology of Touch"*. Michigan: L. Erlbaum.

²¹⁰ Veiga, J. E. (1983). Os Sentidos que Substituem a Visão. Em J. E. Veiga, *O que é ser Cego*. J. Olympio.

²¹¹ Fontes, A. M. (Julho de 2002). *Mobilidade na primeira pessoa*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual : <http://www.deficienciavisual.pt/txt-mobilidadenaprimeirapessoa.htm>

²¹² Cunha, M. P. (2000). *A cidade à vista do cego - Informação, Mobilidade e Cidadania*. Universidade do Porto, Porto. Obtido de <http://portal.ua.pt/thesaurus/default1.asp?OP2=0&Serie=0&Obra=19&H1=1&H2=0>

“O eco pode ser um excelente indicador do local onde estamos: o ginásio faz um eco diferente da biblioteca ou do jardim; uma sala de aula faz mais eco com poucos alunos do que com muitos.”

(Fontes 2002)²¹³

O eco do espaço, o som da chuva a bater nas janelas, os passos das pessoas, todos os outros sons possíveis num espaço permitem identificá-lo, não necessitando da visão para saber onde se localiza ou onde se encontra.

O olfato também permite esta identificação, devido aos cheiros intensos que alguns espaços têm, com um hospital, um restaurante, uma lixeira. Todos os odores são diferentes e tornam mais fácil a sua identificação. O mito que as pessoas criaram, que um cego tem os sentidos mais apurados ou melhores do que os videntes é falso, na verdade eles estão é mais treinados.²¹⁴

"O cego utiliza para se orientar, para além do tato, da audição e do olfato, o seu sentido cinestésico - que lhe permite identificar uma curva, um desnível ou a quantidade de passos que deve dar num percurso efetuado antes, etc."

(Wagner 1992)²¹⁵

Existe o conceito de sentido cinestésico, por vezes confundido por sinestesia, mas são dois conceitos diferentes. As grandes diferenças entre estes dois conceitos são que o primeiro está relacionado com o movimento e a necessidade de uma pessoa de contactar, de tocar. Assim, o tato torna-se um sentido mais ativo e imediato. O outro conceito está interligado com os sentidos, a capacidade que alguns seres humanos têm em combinar vários sentidos.²¹⁶ Sinestesia, vêm da palavra grega, synaísthesis, ‘syn’ de união e ‘esthesis’ de sensação, o que origina sensação simultânea.²¹⁷

Lowenfeld identificou, em 1948, três limitações básicas para um cego: a diversidade de conceitos; a capacidade para se movimentar; e a ligação com a envolvente.²¹⁸ É compreensível que alguém que nunca viu, no caso de uma pessoa deficiente visual congénita, que ainda dificulta mais o seu movimento no espaço, pois a noção espacial que a visão fornece não foi

²¹³ Fontes, A. M. (Julho de 2002). *Mobilidade na primeira pessoa*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual : <http://www.deficienciavisual.pt/txt-mobilidadenaprimeirapessoa.htm>

²¹⁴ Fontes, A. M. (Julho de 2002). *Mobilidade na primeira pessoa*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual : <http://www.deficienciavisual.pt/txt-mobilidadenaprimeirapessoa.htm>

²¹⁵ Wagner, J. M. (1992). *Accesibilidad al Medio Urbano para Discapitados Visuales*. Madrid: Colegio oficial de Arquitectos de Madrid.

²¹⁶ *Significado de Sinestesia*. (s.d.). Obtido de Significados.com.br: <http://www.significados.com.br/sinestesia/>

²¹⁷ Valente. (7 de Agosto de 2014). *Você tem Sinestesia ou é Cinestésico ??* Obtido de Blog: <http://www.novainter.net/blog/voce-tem-sinestesia/>

²¹⁸ Cunha, M. P. (2000). *A cidade à vista do cego - Informação, Mobilidade e Cidadania*. Universidade do Porto, Porto. Obtido de <http://portal.ua.pt/thesaurus/default1.asp?OP2=0&Serie=0&Obra=19&H1=1&H2=0>

adquirida. O tempo, a experiência e a memória ajudam a deslocação do indivíduo no espaço, pois embora não exista memória visual, existe tátil, auditiva, olfativa e paliativa.

Segundo Weishaln, para uma boa movimentação e orientação espacial é necessário seguir pelas seguintes fases: percepção, análise, seleção, planeamento e execução. Estes cinco passos permitem empreender, compreender e decidir o modo a agir perante qualquer espaço. Não acontece só para pessoas com deficiência visual, este processo é igual para todos, e o que pode ser diferente é a rapidez, com que os sentidos percecionam e o modo como agem num espaço.²¹⁹

A título de curiosidade: “De acordo com Hall, a percepção de um cego atinge um raio de seis a trinta metros, enquanto as pessoas com visão poderiam atingir as estrelas.”²²⁰ Esta comparação acentua assim a dificuldade de um cego tem num espaço, pois o seu raio de percepção é bastante curto. Se comparamos os trinta metros com a dimensão de uma cidade, resulta uma diferença enorme. Mas este fato não invalida o mesmo de se deslocar, mas as técnicas de orientação e mobilidade são a chave para o ajudarem a descobrir os espaços, a cidade.

"A capacidade de se movimentar de um lugar para outro é fundamental para a qualidade de vida de qualquer pessoa (...) É através da O&M²²¹ que o DV²²² consegue deslocar-se para atingir os objetivos."

(Moura e Castro 1996)²²³

Rieser, Guth e Hill (apresentam outros parâmetros relacionados com a mobilidade, três componentes da orientação espacial. O primeiro o conhecimento do lay-out, a atualização espacial e domínio de conceitos e sistemas de conceitos espaciais. Hill e Ponder ainda apresentam estes conceitos como três perguntas, interligando assim as teorias:

- ‘Onde estou?’ para responder a esta implica uma constante atualização espacial;
- ‘Onde está o meu objetivo?’ o que exige o conhecimento da envolvente;
- ‘Como chegar lá?’ é necessário conhecer os conceitos espaciais.²²⁴

O acesso à informação, e aprender a movimentar e a orientar-se no espaço é fundamental para o melhoramento da via dos deficientes visuais.

²¹⁹ Almeida, B. G. (2012). *Arquitetura Inclusiva: Projectar Espaços Invisíveis*. Dissertação de Mestre em Arquitetura, Universidade da Beira Interior, Covilhã. Obtido de <https://ubithesis.ubi.pt/handle/10400.6/2366>

²²⁰ Santos, A. (s.d.). *O Cego, O Espaço, O Corpo E O Movimento: Uma Questão De Orientação E Mobilidade*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual: http://www.deficienciavisual.pt/txt-cego_espaco_corpo_movimento-Admilson_Santos.htm

²²¹ Sigla para Orientação & Mobilidade

²²² Sigla para deficiente visual

²²³ Moura e Castro, J. (1996). Educação Física, Orientação e Mobilidade na Deficiência Visual. *Movimento*, III(nº5).

²²⁴ Hill, E. w. (1986). *Orientation And Mobility*, in Scholl. New York: American Foudation for the Blind.

Com o passar dos tempos, foram surgindo diversos instrumentos ou métodos que ajudaram e ainda ajudam hoje em dia o ser 'invisual'. Os mais importantes a destacar são o uso de cães-guia e as bengalas. O uso de cães como guias e orientadores do movimento de pessoas cegas surgiu em 1929, nos E.U.A. as bengalas surgiram da necessidade, após a IIª Guerra Mundial, pois muitos soldados voltaram cegos da guerra. As primeiras bengalas eram de madeira, pesadas, então o médico Richard Hoover desenvolveu uma nova bengala mais leve, longa e ergonómica. Esta 'extensão do corpo' era denominada de bengala longa ou hoover, e permitia uma maior amplitude da percepção espacial, possibilitando identificar mais facilmente os obstáculos no percurso a percorrer.²²⁵

O movimento pode ser um acontecimento, entre outros na vida de um cego, dificultado devido à falta da visão. Mas não o impede de se deslocar, pelo contrário, o cego com a falta da visão valoriza-o e nota muito mais a sua importância. E com a intensificação dos sentidos que este desenvolveu pelo treino e pela prática, permite reparar em pormenores espaciais de que uma pessoa sem deficiência visual muitas vezes nem se apercebe.

²²⁵ Santos, A. (s.d.). *O Cego, O Espaço, O Corpo E O Movimento: Uma Questão De Orientação E Mobilidade*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual: http://www.deficienciavisual.pt/txt-cego_espaco_corpo_movimento-Admilson_Santos.htm

3.4 | A Barreira

No dia-a-dia da vida de uma pessoa deficiente visual depara-se com diversas barreiras que dificultam a sua vivência do espaço. A arquitetura deve ser a solução para resolver esta problemática. O projetar um espaço inclusivo é o primeiro passo para uma boa vivência espacial.

“Afiml quais são as limitações do cego? Ou, na perspectiva contrária, porque é que ‘ver é importante?’”

(Cunha 2000)²²⁶

Como já referido no subcapítulo anterior (3.3 - o movimento), a visão tem uma grande influência sobre o modo de perceber o espaço, do ser humano, referenciado por Ortiz, Barberia e Blom-Dahl. Com a ausência da visão, os outros sentidos são chamados a atuar, mas para tal, têm de ser estimulados. No caso de pessoas que possuem visão reduzida, a iluminação, a cor e os contrastes passam a ser importantes para uma percepção mais especificada. A falta de estímulos sensoriais também se pode considerar como uma barreira, para o deficiente visual habitar um espaço.²²⁷

Segundo Wagner, a opinião de Casey em relação às dificuldades de um cego “ reside na organização holística das diversas referências existentes num espaço de grandes dimensões”²²⁸. Uma organização holística significa uma organização total, considerar o todo levando em consideração as suas partes e suas interligações. Casey refere então que o ‘ver’ o espaço como um todo é ainda mais complicado quando se trata de um espaço grande.

“A análise de espaços verdadeiramente inclusivos requer amplo conhecimento das especificidades de acesso para diversos tipos de dificuldades quanto das difíceis interfaces entre essas especificidades de acesso. Isso ocorre, por exemplo, com algumas barreiras que facilitam o acesso de pessoas em cadeiras de rodas, podendo se tornar, ao mesmo tempo, inviável ao acesso de um cego.”

(Bartholo & Tunes 2010)²²⁹

²²⁶ Cunha, M. P. (2000). *A cidade à vista do cego - Informação, Mobilidade e Cidadania*. Universidade do Porto, Porto. Obtido de

<http://portal.ua.pt/thesaurus/default1.asp?OP2=0&Serie=0&Obra=19&H1=1&H2=0>

²²⁷ Almeida, B. G. (2012). *Arquitetura Inclusiva: Projectar Espaços Invisíveis*. Dissertação de Mestre em Arquitetura, Universidade da Beira Interior, Covilhã. Obtido de <https://ubithesis.ubi.pt/handle/10400.6/2366>

²²⁸ Wagner, J. M. (1992). *Accesibilidad al Medio Urbano para Discapacitados Visuales*. Madrid: Colegio oficial de Arquitectos de Madrid.

²²⁹ Bartholo, R., & Tunes, E. (2010). *Nos limites da ação: preconceito, inclusão e deficiência*. São Carlos: EdUFSCar. Obtido de <http://books.scielo.org/id/4qcts>

Esta é uma outra realidade, espaço pensado para um tipo de incapacidade pode tornar-se uma barreira para os outros, o que dificulta o modo de o projetar, embora com a sensibilidade necessária não seja impossível.

Shingledrcker reforça a problemática da movimentação para o ser cego, em que as envolventes confusas ainda dificultam mais a movimentação.²³⁰ Wagner acrescenta também, a opinião de Judith Ruthberg, que defende que o próprio envolvente ‘atormenta’ o habitante com deficiência visual, “ é um local de fortes contrastes e mudanças contínuas, onde não é fácil encontrar muitas referências constantes.”²³¹ As grandes dificuldades para o ser cego passam pela quantidade de informação que tem de absorver e memorizar, por vezes em simultâneo, e a grande variação de envolventes, ou elementos das mesmas, que dificultam a sua leitura.

As características espaciais necessárias para ajudar a sua compreensão são vastas, desde do uso de piso com guias, contrastes de cores, iluminação adequada, botões e sinalética com informação em braille, elementos que orientam e limitam a passagem em caso de perigo. A falta destas e de muito mais elementos espaciais pode levar à exclusão dos deficientes visuais de espaços sociais ou culturais.²³²

Wagner²³³ referencia algumas das barreiras urbanas que dificultam as pessoas cegas e o seu contacto com o espaço:

- Obstáculos que não encontram ao nível do chão, fora de alcance da bengala;
- Áreas grande sem elementos orientadores;
- Obras e buracos sem estarem devidamente assinalados;
- Espaço ou elementos na zona de passagem;
- Varandas e áreas balançadas dos edifícios;
- Piso danificado, com pouca aderência e consistência;
- Escadas, desníveis e rampas sem guardas que respeite as normas (Decreto-lei nº 163/2006, que especifica as devidas dimensões²³⁴);
- Passadeiras mal identificadas e sinalizada.

²³⁰ Moura e Castro, J. (1996). Educação Física, Orientação e Mobilidade na Deficiência Visual. *Movimento*, III(nº5).

²³¹ Wagner, J. M. (1992). *Accesibilidad al Medio Urbano para Discapitados Visuales*. Madrid: Colegio oficial de Arquitectos de Madrid.

²³² Cunha, M. P. (2000). *A cidade à vista do cego - Informação, Mobilidade e Cidadania*. Universidade do Porto, Porto. Obtido de <http://portal.ua.pt/thesaurus/default1.asp?OP2=0&Serie=0&Obra=19&H1=1&H2=0>

²³³ Bartholo, R., & Tunes, E. (2010). *Nos limites da ação: preconceito, inclusão e deficiência*. São Carlos: EdUFSCar. Obtido de <http://books.scielo.org/id/4qcts>

²³⁴ Wagner, J. M. (1992). *Accesibilidad al Medio Urbano para Discapitados Visuales*. Madrid: Colegio oficial de Arquitectos de Madrid.

Outros pontos são referenciados pela informação cedida pela ACAPO²³⁵, pelo contacto efetuado através do endereço eletrónico. Desta interação feita com a associação, mais propriamente, com Peter Colwell, elemento da direção nacional da associação, pode-se ter acesso a uma informação mais específica e centrada nas pessoas com deficiência visual, mais próxima com a ‘realidade’ deste mundo. Alguns aspetos podem-se destacar e acrescentar aos anteriores autores, como por exemplo, as entradas dos espaços devem ser bem sinalizadas e acessíveis; as portas, de preferência devem ser constituídas de um material sem ser vidro, as transparências não são fáceis de identificar, com cores contrastantes e que evitem, quando abertas, que se tornem em obstáculos espaciais. A solução é uso de portas de correr; sinalética ‘legível’ a nível do tato e devidamente localizada.²³⁶

Todas estas características e muitas mais devem ser tidas em conta. Se tal não acontecer, um deficiente visual experimentará muitas dificuldades ao tentar deslocar-se num espaço todo branco, sem texturas, com muita reverberação do som, muito amplo e sem qualquer tipo de elementos orientadores, ou até mesmo tornará quase impossível uma boa vivência deste com o espaço e com as outras pessoas. Assim, é necessário um espaço que espelhe conforto, intuição, segurança, e que estimule e transmita ao ser humano a confiança e a vontade para habitar e conviver.²³⁷

“Eliminar barreiras de acesso significa garantir espaços que atendam a todas as necessidades espaciais e ao planeamento de locais de turismo universais e inclusivos”

(Bartholo & Tunes 2010)²³⁸

²³⁵ Sigla para Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal

²³⁶ ACAPO - Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal. (2014). *Acessibilidade de espaços*. Núcleo de Estudos e Investigação em Acessibilidade.

²³⁷ Cunha, M. P. (2000). *A cidade à vista do cego - Informação, Mobilidade e Cidadania*. Universidade do Porto, Porto. Obtido de <http://portal.ua.pt/thesaurus/default1.asp?OP2=0&Serie=0&Obra=19&H1=1&H2=0>

²³⁸ Bartholo, R., & Tunes, E. (2010). *Nos limites da ação: preconceito, inclusão e deficiência*. São Carlos: EdUFSCar. Obtido de <http://books.scielo.org/id/4qcts>

Capítulo 4 | Interação

Entrevistas como elemento comparativo

Ao longo deste processo sentiu-se a necessidade de um contacto mais próximo com o habitante. Para tal, foi realizado um questionário²³⁹, com o objetivo de por à prova as sensações e as vivências de um ser humano. O modo de viver e habitar o espaço foi o grande alvo, desta ‘interação’. Inicialmente pensado para um público-alvo somente de pessoas com deficiência visual, mas com o decorrer deste estudo sentiu-se a necessidade de alargar o campo de investigação, permitindo assim um estudo comparativo do modo de habitar das pessoas em geral.

A amostra tomada para estudo foi constituída por um grupo de dezassete pessoas. Sendo oito do género feminino e as restantes masculinas, o que gerou um grupo bastante uniforme. O intervalo das idades dos entrevistados varia entre os 20 e os 56 anos, considerando-se assim todos os elementos da mesma faixa etária, adultos. Das dezassete entrevistas só inquiridas seis pessoas são portadoras de deficiência sensorial, sendo apenas uma com cegueira total e outra com problemas auditivos.

Numa resposta geral os intervenientes associaram a arquitetura, como uma consequência às necessidades do Homem.²⁴⁰ A arquitetura é assim caracterizada como: habitação, estética, beleza, projeto, casa, conforto, edifício, construção, acessibilidade, sensação, imagem, necessidade e arte.²⁴¹ A arquitetura é algo para discussão, teorias bem diferentes surgem, mas associada a conceitos parecidos e da realidade vivida pela pessoa entrevistada, não parece assim existir necessidade de perceber de arquitetura para entendê-la e apreciá-la, uma vez que esta é uma constante na vida das pessoas.

Quando se fala do conceito versos a forma, os resultados apresenta-se divididos entre ser o conceito o mais importante ou ambos, colocando assim a forma como consequência do conceito e da funcionalidade.

“Acho que a forma tem de estar coerente com o conceito, pois se não houver conceito não há forma.”
(Maria)²⁴²

“O sentido de proteção é o mais importante. Qualidade de vida e bem-estar. A forma pode ter um aspeto relativo, mas é a que mais se destaca no primeiro pensamento sobre arquitetura.”
(Félix)²⁴³

“São os dois importantes. Diz o ditado "os olhos também comem". Embora a funcionalidade seja fundamental.”
(Alves, Carlos)²⁴⁴

²³⁹ Ver anexo 1.1

²⁴⁰ Ver anexo 1, pergunta n.º 1

²⁴¹ Ver anexo 1, pergunta n.º 2

²⁴² Ver anexo 1.5, pergunta n.º 3

²⁴³ Ver anexo 1.7, pergunta n.º 3

²⁴⁴ Ver anexo 1.13, pergunta n.º 3

“Nos dias de hoje mais em conceito e forma, pois acredito, pelo menos na nossa sociedade, que os nossos valores básicos já não passam - feliz ou infelizmente - por essa noção de a casa ser o nosso abrigo.”

(Marcos)²⁴⁵

Em relação à arquitetura e às suas barreiras, os grandes assuntos enunciados foram a acessibilidade e a sinalização, como elementos ainda em falta em muitas das cidades da nossa sociedade. Este assunto é referenciado por todas as pessoas entrevistadas, não necessariamente com alguma deficiência visual ou física. Transformar as cidades numa barreira entre o habitante e a vivência, tornando o contacto com o mundo e a sociedade mais complicado.

O sentir, as sensações, os sentidos, surgem na arquitetura como elemento fulcral. O sentir - o habitar a arquitetura - o aspeto onde a visão ganha importância, segundo a análise feita pelos entrevistados.

“Até ao ponto da certeza. Li há um tempo um artigo sobre um arquiteto que tinha perdido a visão num acidente e que hoje continuava a exercer a sua profissão com os desenhos técnicos em relevo. A visão importa, mesmo que em último caso seja a do espírito.”

(Matias, Carlos)²⁴⁶

“A Visão é um dos principais pontos que influenciam o espaço do projeto, é no sentido de mais apurar na perceção do espaço.”

(Maria)²⁴⁷

“A visão do espaço projetado é influenciada pelas diversas perceções que fomos elaborando. A visão foi-nos fornecendo dados para construirmos as nossas perceções visuais e com elas realizarmos as nossas avaliações.”

(Alves, Carlos)²⁴⁸

“A primeira ideia que se tem de um espaço é através do sentido visual, só no momento em que se inicia o seu conhecimento é que se recorre aos restantes sentidos.”

(Mariana)²⁴⁹

“Dá maior perceção do espaço, mas por vezes ilude”

(Rodrigues, Manuel)²⁵⁰

Quando é abordado o movimento e a arquitetura, as diferenças surgem. A pessoa com deficiência visual recorre ao som e ao tato para substituir a falha da visão, não deixando assim de usufruir do espaço na sua plenitude.

²⁴⁵ Ver anexo 1.17, pergunta n.º 3

²⁴⁶ Ver anexo 1.4, pergunta n.º 7

²⁴⁷ Ver anexo 1.5, pergunta n.º 7

²⁴⁸ Ver anexo 1.13, pergunta n.º 7

²⁴⁹ Ver anexo 1.14, pergunta n.º 7

²⁵⁰ Ver anexo 1.15, pergunta n.º 7

O espaço e o sentir. O associar um sentimento a um certo espaço, as preferências são direcionadas para os espaços ao ar livre, espaços que oferecem uma certa liberdade. A imagem mental é tomada pela maioria como auxílio de navegação no espaço, como nas memórias e nos próprios sonhos. Uma descrição simples é feita através de espaços já vividos, onde o mais retido e memorizado, foram as sensações que estes lhes transmitiram.

Como referência ao subcapítulo 1.3, uma das questões colocadas aos entrevistados, foi aquela que põe punha em causa se era necessário o construir para ser arquitetura. Os resultados foram repartidos entre a imaginação, isto é, a mente e a construção.

“Na minha opinião a arquitetura não se baseia apenas nos projetos efetivamente realizados, da mesma forma que um poeta escreve um poema, mas apesar de ele não ser publicado não deixa de ser uma obra.”

(Crespo, Margarida)²⁵¹

“Imaginar pode ser um princípio para construir, por isso ambos são arquitetura para mim.”

(Pereira, Vitor)²⁵²

“Acho que se conseguirmos criar um espaço sensacionalista, que apela às sensações e que tendo lógica e coerência já se pode considerar arquitetura não precisando assim de ser construído.”

(s.n.)²⁵³

“É preciso construir, afinal a palavra é essa designação.”

(Félix)²⁵⁴

“Arquitetura pode ser vivenciada a diversos níveis, não tem de ser construída fisicamente para se tornar arquitetura. Os cenários de filmes podem ser virtuais e representar as sensações dos espaços tão bem ou melhor que a realidade.”

(Mariana)²⁵⁵

“Não tenho certeza...mas penso que tudo começa pela imaginação.”

(Marcos)²⁵⁶

Por último, as palavras foram transformadas em formas, em espaços, em sensações. Entre as muitas denominações realizadas num aspeto geral o desfecho foi bastante semelhante entre os indivíduos em causa, tornando-se um reforço para as intenções a nível do projeto. Estes conceitos que foram postos à prova são potenciados na proposta desenvolvida.²⁵⁷

²⁵¹ Ver anexo 1.2, pergunta n.º 15

²⁵² Ver anexo 1.3, pergunta n.º 15

²⁵³ Ver anexo 1.6, pergunta n.º 15

²⁵⁴ Ver anexo 1.7, pergunta n.º 15

²⁵⁵ Ver anexo 1.14, pergunta n.º 15

²⁵⁶ Ver anexo 1.17, pergunta n.º 15

²⁵⁷ Ver capítulo 7

Capítulo 5 | Influências

Estado da arte

Da memória de espaços já visitados e experienciados, adicionando uma porção de criatividade, nasce a arquitetura. Neste capítulo, desviou-se a atenção para um pequeno conjunto de influências que determinaram toda esta dissertação. A análise de obras existentes pelo mundo teve como objetivo apreender as suas principais características formais, programáticas, funcionais, emocionais.

Esta pesquisa debruçou-se em três casos em particular, com diversidade em termos de função, programa e de destinatários, para ampliar o estudo para o desenvolvimento do projeto, tomados como exemplo, como um guião de uma peça à espera de ser interpretada pelos atores e vivida e sentida pelos espectadores.

Figura 2 e 3

Autor: Sandra Pereznieto

Fonte:

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-252993/centro-cultural-elena-garro-fernanda-canales-arquitectura-911sc>



Figura 2 | Fachada principal do Centro Cultural Elena Garro



Figura 3 | Biblioteca do Centro Cultural Elena Garro _ vista interior

5.1 | Um Centro para Cultura — Centro Cultural Elena Garro

Função - Centro Cultural e Biblioteca

Arquiteto - Fernanda Canales e arquitectura 911sc

Localização - Coyoacán, México

Ano do projeto - 2013

Em Coyoacán, México, nasceu de uma antiga casa, do início do século XX, uma moldura de betão encerrada por vidro, que deu uma nova vida e função à rua. Com a sua principal função de biblioteca, mas com espaços dedicados para várias atividades culturais, o projeto construído em 2013, da arquiteta Fernanda Canales e o *atelier* Arquitectura 991sc, teve a colaboração de artistas plásticos e paisagistas, de modo a que o novo edifício fosse entendido quase como um espaço ao ar livre.²⁵⁸

Este pequeno espaço cultural invade as ruas através da sua rasgada fachada, ampliando tanto o espaço interior como o exterior, o que permite ainda que o espaço que outrora fora exterior permanecesse com características desse passado. Para aumentar ainda mais esta particularidade, os espaços interiores são pontualmente marcados pela vegetação pré-existente, árvores que antes marcavam o espaço pela sua sombra, e que agora se destacam por serem elementos que iluminam os espaços. A luz penetra pelos rasgos que as árvores fazem na cobertura e é ainda introduzida no interior por pequenas janelas que vão pontualmente aparecendo na fachada, como quadros com imagens do verdejante exterior. A ligação interior está presente em todos os pormenores.²⁵⁹

“O projeto tem a ideia de destacar a casa existente e fazer a biblioteca num espaço ‘aberto’. Assim, um bloco transparente ‘atraí’ os livros para a frente, para a rua, e ao mesmo tempo, incorpora as árvores dentro.”

(Arquitetura 991sc s.d.)²⁶⁰

²⁵⁸ *Elena Garro Cultural Center / Fernanda Canales + arquitectura-911sc*. (18 de Abril de 2013). Obtido em 18 de Junho de 2015, de Archdaily: <http://www.archdaily.com/361202/elena-garro-cultural-center-fernanda-canales-arquitectura-911sc>

²⁵⁹ Frearson, A. (16 de Abril de 2013). *Elena Garro Cultural Centre by Fernanda Canales and Arquitectura 911sc*. Obtido em 18 de Junho de 2015, de Dezeen Magazine: <http://www.dezeen.com/2013/04/16/elena-garro-cultural-centre-by-fernanda-canales-and-arquitectura-911sc/>

²⁶⁰ Arquitectura 911sc . (s.d.). *Centro Cultural Elena Garro*. Obtido em 18 de Junho de 2015, de Arquitectura 911sc - site oficial: <http://www.arq911.com/>

Figura 4 e 5

Autor: Sandra Pereznieto

Fonte:

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-252993/centro-cultural-elena-garro-fernanda-canales-arquitectura-911sc>



Figura 4 | Biblioteca do Centro Cultural Elena Garro _ fachada da casa pré-existente



Figura 5 | Biblioteca do Centro Cultural Elena Garro _ pormenor circulação vertical

O centro divide-se em três espaços diferentes, o que resulta em três volumes diferentes. Mesmo sendo tão distintos, cada espaço vai contaminando o outro, de modo que a separação visual, temporal e até mesmo formal, do antigo e do novo seja marcante, mas ao mesmo tempo que seduza o indivíduo a percorrer todo o espaço.²⁶¹

O primeiro volume, o antigo jardim da casa, presentemente encerrado com betão e vidro, é também marcado pela existência de uma segunda fachada, a da antiga casa, que assume um papel principal, mesmo estando em segundo plano. Desta fachada interior ‘nasce’ uma varanda, que antigamente servia para comunicar com o exterior e, atualmente, para comunicar com a biblioteca e o seu triplo pé-direito. As paredes interiores estão repletas de livros, de cima a baixo, em estantes gigantes. Os livros transformam-se num revestimento interior.

A biblioteca desenvolve-se no piso de entrada e expande-se pelo interior da antiga casa. Esta é o que marca o segundo volume, que tanto permite a comunicação com os outros volumes, como com o exterior. Os dois pisos da casa mantiveram-se, oferecendo atualmente no piso de rés-do-chão a zona de estar, a zona infantil e um café comunicando com o exterior por um pequeno pátio, que evidencia a ligação entre os volumes adjacentes.²⁶² As escadas, semelhantes às originais, encaminham o habitante para uma zona de leitura, zona de áudio e vídeo, zona juvenil e outros temas. Os espaços criados no interior deste volume são resultado de uma grande jogo de cheios e vazios, que por sua vez originam uma grande diferenciação de alturas e de pé-direito, que ajudam não só a criar o espaço como a compreender a função de cada compartimento.²⁶³

O último volume, o mais distante da via pública, desenvolve-se em três pisos. O subterrâneo, com o estacionamento, o piso térreo que compreende o auditório e as salas de aulas, com ligação ao exterior por um terraço. No último piso encontram-se as dependências do auditório, a zona administrativa e a zona de investigação. Neste último volume é onde decorrem as atividades culturais, sendo também distinto dos anteriores.

No exterior, os jardins envolvem os volumes, o novo e o antigo misturam-se num só. Os materiais utilizados também ajudam nesta tarefa. A pedra vulcânica utilizada no exterior e a madeira e o granito cinzento nos interiores unificam os espaços.²⁶⁴

²⁶¹ Rus, M. (2013). *Centro Cultural Elena Garro por Fernanda Canales e Arquitectura 911sc*. Obtido em 18 de Junho de 2015, de I Like Architecture: <http://www.ilikearchitecture.net/2013/05/elena-garro-cultural-center-fernanda-canales-arquitectura-911sc/>

²⁶² *Elena Garro Cultural Center / Fernanda Canales + arquitectura-911sc*. (18 de Abril de 2013). Obtido em 18 de Junho de 2015, de Archdaily: <http://www.archdaily.com/361202/elena-garro-cultural-center-fernanda-canales-arquitectura-911sc>

²⁶³ *Elena Garro Cultural Center / Fernanda Canales + arquitectura-911sc*. (18 de Abril de 2013). Obtido em 18 de Junho de 2015, de Archdaily: <http://www.archdaily.com/361202/elena-garro-cultural-center-fernanda-canales-arquitectura-911sc>

²⁶⁴ Frearson, A. (16 de Abril de 2013). *Elena Garro Cultural Centre by Fernanda Canales and Arquitectura 911sc*. Obtido em 18 de Junho de 2015, de Dezeen Magazine: <http://www.dezeen.com/2013/04/16/elena-garro-cultural-centre-by-fernanda-canales-and-arquitectura-911sc/>

Figura 6 e 7

Autor: Sandra Pereznieto

Fonte:

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-252993/centro-cultural-elena-garro-fernanda-canales-arquitectura-911sc>



Figura 6 | Pátio exterior do Centro Cultural Elena



Figura 7 | Fachada Principal do Centro Cultural Elena _ pormenor da iluminação

No terminar do dia, quando as luzes no interior estão ligadas, a luz que outrora entrava pelo grande vão de vidro, ilumina as ruas escuras onde deambulam as pessoas. O edifício transforma-se numa grande lanterna que convida o habitante a usufruir de uma leitura e uma experiência noturna.²⁶⁵

²⁶⁵ MacIsaac, H. S. (7 de Janeiro de 2014). *Best Cultural Space Elena Garro Cultural*. Obtido em 18 de Junho de 2015, de Travel +Leisure: <http://www.travelandleisure.com/slideshows/tl-design-awards/3>

Figuras 8,9 e 10
Autor: Luis Gordo
Fonte:
<http://www.archdaily.com/158301/center-for-the-blind-and-visually-impaired-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>



Figura 8 | Fachada Principal do Centro para invisuais e deficientes visuais



Figura 9 | Fachada do refeitório e das oficinas do Centro para invisuais e deficientes visuais



Figura 10 | Corredor das salas de aulas do Centro para invisuais e deficientes visuais _ jogos de luz/sombra

5.2 | Um Centro para Invisuais

Função - Centro para invisuais e deficientes visuais

Arquiteto - Taller de Arquitectura - Mauricio Rocha

Localização - Iztapalapa, México

Ano do projeto - 2000

Prêmios - Medalha de Plata VII Bienal de Arquitectura Mexicana 2002

“A primeira razão pela qual eu comecei a usar outros sentidos foi com o projeto com cegos. Ou seja, como fazer para alguém com deficiência visual possa ter uma experiência diferente com a arquitetura? Daí veio a pergunta: o que acontece com os cinco sentidos? Percebemos que eles são experiências muito valiosas. Não só para os deficientes visuais, mas também para qualquer um.”

(Rocha 2014)²⁶⁶

A intenção desta dissertação foi ao encontro desta citação de Mauricio Rocha, às suas palavras e à sua filosofia. Interpretar a arquitetura como experiência e dela aprender a capturar as sensações nas paredes, nos espaços, nos cheios e vazios criados.

Mauricio Rocha é considerado como o “Homem dos sentidos”. A sua arquitetura não nasce de uma ideia, mas sim de um idioma, um lema.²⁶⁷ Algo inerente ao Homem como alvo para experienciar o espaço. Numa conferência realizada pelo arquiteto, este explica a dificuldade que teve no início de explicar o edifício através de maquetas. Posteriormente conclui o seguinte, “foi quando me lembrei que este espaço é para ser vivido, o que não é permitido mostrar numa maqueta. (...) A arquitetura não tem a ver com as maquetas, as imagens bonitas, nem com os *renders*, tem a ver com a experiência.”²⁶⁸

A experiência que é vivida neste espaço é um aspeto quase impossível de retratar nesta análise, mas relata uma visão distante e uma visão do relato do seu criador. Para tal, procedeu-se à análise do centro para cegos e deficientes visuais, do arquiteto Mauricio Rocha e Taller de Arquitectura.

²⁶⁶ Stilo Magazine. (1 de setembro de 2014). *Conversaciones: Mauricio Rocha*. Obtido de Stilo Magazine: <http://www.stilo.com.mx/article.asp?id=890>

²⁶⁷ *Mauricio Rocha*. (5 de Fevereiro de 2014). Obtido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Mauricio_Rocha_Irturbide

²⁶⁸ Monterrey, A. N. (Realizador). (2013). *Sesión 186 - "El proceso de la arquitectura" por el Arq. Mauricio Rocha Iturbide* [Filme]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=UcW0lB6v_5E

Figuras 11,12 e 13
Autor: Luis Gordo
Fonte:
<http://www.archdaily.com/158301/center-for-the-blind-and-visually-impaired-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>



Figura 11 | Interior das salas de aulas do Centro para invisuais e deficientes visuais



Figura 12 | Interior das salas de aulas do Centro para invisuais e deficientes visuais



Figura 13 | Interior das piscinas do Centro para invisuais e deficientes visuais

Localizado em Iztapalapa, no México, com 14.000 m², o complexo desperta e é pensado nas sensações a criar ao habitante.²⁶⁹ Implantado onde antigamente existia um depósito de entulho de construção²⁷⁰, o que aumentou a sua grandeza como obra de arquitetura, de uma terra infértil nasceu algo tão vivo, tão cheio de energia, mas também tão ligado com o espaço envolvente. Para ultrapassar este dilema, foi criado um aterro e com todo o desperdício foi criado um muro a toda a volta. Esta barreira, ao mesmo tempo, atenua o impacto do edifício no local, como cria uma ‘concha’ de som, para melhorar a acústica.²⁷¹ Na comunicação deste muro, que envolve todo o espaço, são criados com os volumes pequenos vazios, praças rodeadas de vegetação. Diferentes odores são libertados para ajudar a identificar os espaços, mas também com o intuito de complicar as sensações neles vividas.

Novamente surge uma questão, “porque usar os odores só para cegos? Porque não usarmos em mais ocasiões?”.²⁷² Todo o espaço é um levantar de questões, pois embora seja construído para invisuais, a essência da arquitetura é mais forte do que nunca.

A praça central ganha maior importância devido à sua elevação de cota, em relação aos restantes espaços. Já com o intuito orientador, surge na praça um rasgo através de uma linha de água, que através do som produzido guia o utilizador no espaço.

Os variados volumes são marcados nas suas fachadas, estruturas, até mesmo nas formas, pela função desempenhada no interior.

O centro é dividido em três zonas. A primeira é composta pela zona administrativa, a zona de serviço e o refeitório. Estes espaços são invadidos e dominados pela luz que penetra pelos envidraçados.²⁷³ A segunda zona alberga espaços como a loja, sonoteca e oficinas. A laje de cobertura marca a volumetria, quase como fosse um plano separado. A última é formada pelas salas de orientação, ou seja, as salas de ‘aulas’. Os corredores que orientam para a biblioteca, ginásio, auditório e a piscina, são marcados pelo ritmo das sombras, produzidas pelas palas que rasgam o espaço e encobrem a luz.²⁷⁴

²⁶⁹ *Centro de Invidentes y Débiles Visuales / Taller de Arquitectura-Mauricio Rocha*. (05 de Agosto de 2011). Obtido de ArchDaily Perú: <http://www.archdaily.pe/pe/609259/centro-de-invidentes-y-debiles-visuales-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>

²⁷⁰ Redacción. (Setembro de 2012). *Centro para Invidentes y Débiles Visuales por TALLER (Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo)*. Obtido de Pódio: <http://www.podiumx.com/2012/09/centro-para-invidentes-y-debiles.html>

²⁷¹ *Centro de Invidentes y Débiles Visuales / Taller de Arquitectura-Mauricio Rocha*. (05 de Agosto de 2011). Obtido de ArchDaily Perú: <http://www.archdaily.pe/pe/609259/centro-de-invidentes-y-debiles-visuales-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>

²⁷² Monterrey, A. N. (Realizador). (2013). *Sesión 186 - "El proceso de la arquitectura" por el Arq. Mauricio Rocha Iturbide* [Filme]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=UcW0lB6v_5E

²⁷³ *Centro de Invidentes y Débiles Visuales / Taller de Arquitectura-Mauricio Rocha*. (05 de Agosto de 2011). Obtido de ArchDaily Perú: <http://www.archdaily.pe/pe/609259/centro-de-invidentes-y-debiles-visuales-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>

²⁷⁴ Monterrey, A. N. (Realizador). (2013). *Sesión 186 - "El proceso de la arquitectura" por el Arq. Mauricio Rocha Iturbide* [Filme]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=UcW0lB6v_5E

Figuras 14 e 15
Autor: Luis Gordo
Fonte:
<http://www.archdaily.com/158301/center-for-the-blind-and-visually-impaired-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>



Figura 14 | Corredor do Centro para invisuais e deficientes visuais _ jogos de luz/sombra



Figura 15 | Corredor das salas de aulas do Centro para invisuais e deficientes visuais _ jogos de luz/sombra

A luz, a sombra, o vento, o som, o odor são elementos trabalhados neste centro como materiais. Como a estrutura de betão que marca os espaços interiores e abre a possibilidade de utilizar o tepetate²⁷⁵ em altura; como os planos de vidro que rasgam o material compacto; como as grandes lajes que visualmente afiguram-se pesadas, mas ao mesmo tempo leves como que sobrevoassem sobre os edifícios.

Os materiais ganharam uma grande importância devido aos espaços serem destinados a pessoas com deficiência visuais, com o fim de provocar os sentidos. As texturas naturais deixadas pelos materiais provocam sensações e uma ligação à natureza, criando assim padrões irregulares, o que origina uma experiência tátil diversificada. Segundo o arquiteto, “A linha orientadora que permite com a mão ter várias sensações ... as irregularidades permitem identificar espaços já percorridos.”²⁷⁶

“Sem pensar, fazer algo que nunca te imaginaste”²⁷⁷, amplia a função do arquiteto como ser criador e experimentador, um ser pleno para projetar e habitar.

²⁷⁵ Material de construção - material orgânico, mistura de lama, cinzas e rochas vulcânicas sob o processo de consolidação, cimentação e sedimentação.

²⁷⁶ Monterrey, A. N. (Realizador). (2013). *Sesión 186 - "El proceso de la arquitectura" por el Arq. Mauricio Rocha Iturbide* [Filme]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=UcW0lB6v_5E

²⁷⁷ Magazine, S. (Realizador). (2014). *Conversaciones: Mauricio Rocha* [Filme]. Obtido de <https://vimeo.com/105023233>

Figuras 16,17 e 18
Autor: Luis Gordo
Fonte:
<http://www.archdaily.com/158301/center-for-the-blind-and-visually-impaired-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>



Figura 16 | Vista exterior do Museu do oceano e do surf



**Figura 17 | Dois volumes luminosos do Museu do oceano e do surf
_ 'as duas rochas'**



Figura 18 | A 'onda' do volume do Museu do oceano e do surf

5.3 | Um Centro para Sensações _

Função - Museu do oceano e do surf

Arquiteto - Steven Holl Architects, Solange Fabião

Localização - Biarritz, France

Ano do projeto - 2011

“Eu acredito que a arquitetura é uma arte. E muda a vida das pessoas. E eu penso que é o potencial da arquitetura, fazê-lo. E eu sinto imensamente grato por ter a oportunidade de fazer alguns espaços, que alteram a vida das pessoas.”

(Steven Holl 2014)²⁷⁸

Steven Holl acredita que a arquitetura influencia a vida das pessoas. O modo de habitar é modificado consoante os espaços criados. O espaço, em si, perde a importância. Simultaneamente, a experiência do habitar ganha. As sensações que o habitante revela ao percorrer um espaço são valorizadas por este arquiteto.

A arquitetura de Steven Holl é caracterizada por nascer do local de implantação. O lugar dá origem à ideia. A ideia elaborada equaciona os elementos, tais como a estrutura, a luz, o espaço, e origina a forma. A ideia pode ser importante no ato de criar, mas quando vivido o espaço, não existe a necessidade de saber essa origem. Isto acontece devido à importância que a vivência do espaço tem, o que transforma a essência do espaço no habitar. ²⁷⁹

“Cada projeto é único: um lugar, uma circunstância, uma cultura, um clima, um programa. Todas estas forças são únicas e precisas de um conceito para segurar as peças múltiplas em conjunto, uma ideia que torna o projeto significativo no seu lugar e para a sua finalidade. Esta é sempre a maneira com eu inicio o projecto.”

(Steven Holl 2012)²⁸⁰

²⁷⁸ Channel, L. (Realizador). (2014). *Steven Holl: Spaces Like Music* [Filme]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=u4xoohJvNvs>

²⁷⁹ Channel, L. (Realizador). (2014). *Steven Holl: Spaces Like Music* [Filme]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=u4xoohJvNvs>

²⁸⁰ Rosenfield, K. (02 de Setembro de 2012). *Steven Holl Interview: Not a 'Signature Architect' / Andrew Caruso*. Obtido de Archdaily: <http://www.archdaily.com/269251/steven-holl-interview-not-a-signature-architect-andrew-caruso>

Figuras 19 e 20
Autor: Luis Gordo
Fonte:
<http://www.archdaily.com/158301/center-for-the-blind-and-visually-impaired-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>



Figura 19 | Entrada do Museu do oceano e do surf

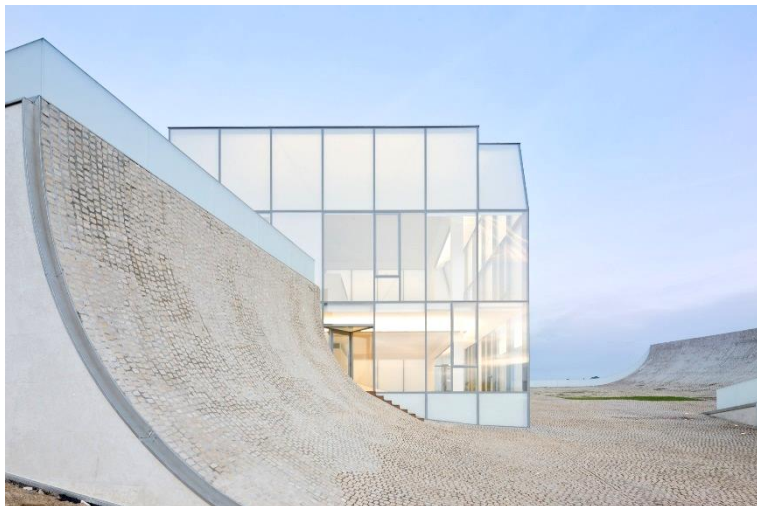


Figura 20 | Vista exterior do Museu do oceano e do surf _ relação entre volumes

O Museu do Oceano e do Surf (*Cite de l'Océan et du Surf*) invadiu a costa francesa de emoções e sensações. Biarritz foi o local de implantação e ficou marcado, transformou-se assim parte da identidade local.²⁸¹

O conceito assente nesta obra é “under the sky - under the sea”²⁸². O horizonte é a origem do conceito, onde o céu se funde com o mar. As ondas do mar originam forma aos espaços criados.²⁸³ Como tal, o edifício é dividido em dois espaços principais, o interior versus o exterior: no interior, o espaço de exposição principal e no exterior, a praça criada pela sua forma côncava. A onda sólida que cria espaços subterrâneos, contrasta com os dois pequenos volumes translúcidos, que marcam o grande espaço. O mar é experienciado em pleno, sem ter sequer a presença da água como foco.²⁸⁴ Estes dois blocos luminosos são como “duas pedras de vidro”, como referencia a duas rochas presentes na praia.²⁸⁵

A norte, o acesso para a praça é feito através de uma rampa que provoca uma entrada suave no espaço, enfatizando todo o cenário criado, como o enredo de uma peça em que os intervenientes são o céu, o mar e o Homem.

No meio do espaço, o habitante é deparado com duas ‘ondas’ opostas, a sul e a norte, que orientam o olhar para o céu e para o oceano. No meio destas ‘nasce’ um espaço focal direcionado para o horizonte, ao oceano. Como uma grande janela ‘nasce’ emoldurada pela ondulação dos volumes.

As ondas que influenciam o exterior formam o interior e o movimento da forma do edifício cria jogos de luzes que orientam o habitante no seu interior.²⁸⁶ Os espaços tornam-se flexíveis como algo natural, como a água quando se adapta às rochas da costa.

No piso intermédio encontra-se a loja, com acesso ao *lobby* de entrada e ao auditório. No último piso, o terraço, apresenta-se um restaurante com vistas panorâmicas.²⁸⁷ Já no

²⁸¹ Leitão, C. (10 de outubro de 2011). *Cite de l'Océan et du Surf, Biarritz: Interview With Steven Holl & Solange Fabião (PHOTOS)*. Obtido de Huffpost Arts & Culture: http://www.huffingtonpost.com/carla-leitao/cite-de-locean-et-du-surf_b_894241.html#s307760

²⁸² Tradução - debaixo do céu - debaixo do mar.

²⁸³ Leitão, C. (10 de outubro de 2011). *Cite de l'Océan et du Surf, Biarritz: Interview With Steven Holl & Solange Fabião (PHOTOS)*. Obtido de Huffpost Arts & Culture: http://www.huffingtonpost.com/carla-leitao/cite-de-locean-et-du-surf_b_894241.html#s307760

²⁸⁴ Guerra, F. (2011). *Cité de l'Océan et du Surf Museum - Three days in Biarritz*. Obtido de Ultimas Reportagens: <http://ultimasreportagens.com/biarritz/>

²⁸⁵ Leitão, C. (10 de outubro de 2011). *Cite de l'Océan et du Surf, Biarritz: Interview With Steven Holl & Solange Fabião (PHOTOS)*. Obtido de Huffpost Arts & Culture: http://www.huffingtonpost.com/carla-leitao/cite-de-locean-et-du-surf_b_894241.html#s307760

²⁸⁶ Leitão, C. (10 de outubro de 2011). *Cite de l'Océan et du Surf, Biarritz: Interview With Steven Holl & Solange Fabião (PHOTOS)*. Obtido de Huffpost Arts & Culture: http://www.huffingtonpost.com/carla-leitao/cite-de-locean-et-du-surf_b_894241.html#s307760

²⁸⁷ *Museum of Ocean and Surf / Steven Holl Architects + Solange Fabião*. (18 de Maio de 2011). Obtido de Archdaily: <http://www.archdaily.com/135874/museum-of-ocean-and-surf-steven-holl-architects-in-collaboration-with-solange-fabiao>

Figuras 21 e 22
Autor: Luis Gordo
Fonte:
<http://www.archdaily.com/158301/center-for-the-blind-and-visually-impaired-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>

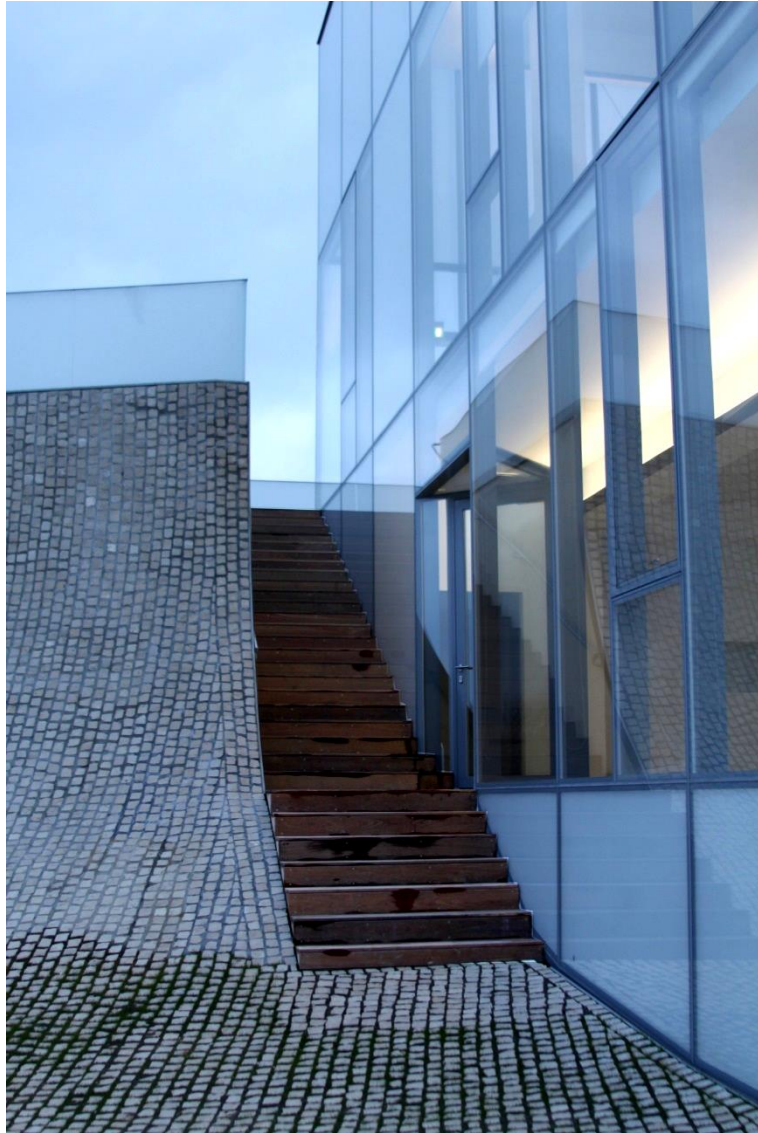


Figura 21 | Acesso do Museu do oceano e do surf



Figura 22 | Lobby do Museu do oceano e do surf _ vista interior

exterior, no canto sudoeste, encontra-se uma piscina para *skates* e um espaço coberto para eventos ao ar livre.

“As sensações energizantes de envolvimento físico com o mar são palpáveis nas formas como ondas da arquitetura. É uma abstrata paisagem oceânica inserida na paisagem - uma onda hipnotizante de betão que flui em redor das duas rochas de vidro ... Holl entende a emoção visceral em comunhão com o poder selvagem do oceano. Tais experiências alimentam através da muscular contudo sensual arquitetura.”

(Slessor 2011)²⁸⁸

As experiências alimentam o espaço, criando perspectivas únicas, que só com a vivência do mesmo se sentem e se ‘vê’ a magnitude do local, direcionando e ampliando o espaço real para a mente dos habitantes, criando um novo espaço mental único.

Os materiais utilizados também representam uma comunicação visual do mar e do céu. A necessidade de os materiais serem resistentes devido à sua localização, levou ao uso do betão à vista, pedra calcária portuguesa (calçada) e vidro. A procura de uma imagem leve e monolítica originou o uso de materiais claros como o betão branco e a calçada.²⁸⁹ Esta intensão transparece para o interior com o uso dos brancos e das madeiras.

A intenção deste museu é sensibilizar o homem da necessidade e da importância do mar. A mensagem que reflete permite que o museu seja mais que um simples museu e passa a ser local de aprendizagem, reflexão e comunhão com a natureza marítima²⁹⁰, orientando o habitante para ‘dentro’ das ondas e guiando a mente para uma outra realidade.

“Desde que a arquitetura obedece à lei de todas as obras de arte, que é a condição de ser uma miniatura, aqui em Biarritz somos convidados a contemplar o mistério do oceano numa enigmática miniatura. É essa qualidade que dá força a esta arquitetura, a sua força e beleza. Incandescente na noite como fragmentos de fogo no mar, repousando como um fragmento de algas no ar varrido pelo vento, não se pode ficar indiferente. ”

(Safran 2011)²⁹¹

²⁸⁸ Slessor, C. (Outubro de 2011). *Ocean Boulevard*. *The Architectural Review*. Obtido de <http://www.stevenholl.com/recent-press-detail.php?id=205>

²⁸⁹ ArchDaily (Realizador). (2012). *Steven Holl / Museum of ocean and Surf* [Filme]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=xW2_swGylU4

²⁹⁰ Leitão, C. (10 de outubro de 2011). *Cite de l’Ocean et du Surf, Biarritz: Interview With Steven Holl & Solange Fabião (PHOTOS)*. Obtido de Huffpost Arts & Culture: http://www.huffingtonpost.com/carla-leitao/cite-de-locean-et-du-surf_b_894241.html#s307760

²⁹¹ Safran, Y. (Setembro de 2011). *Cite De L’ocean Et Du Surf - Biarritz, France*. *The Plan*. Obtido de <http://www.stevenholl.com/recent-press-detail.php?id=199>

Capítulo 6 | Lugar

Local a intervir

Figuras 23, 24 e 25
Autor: Marta Crespo



Figura 23 | Sinalização no local de intervenção



Figura 24 | Fachada principal do local de intervenção

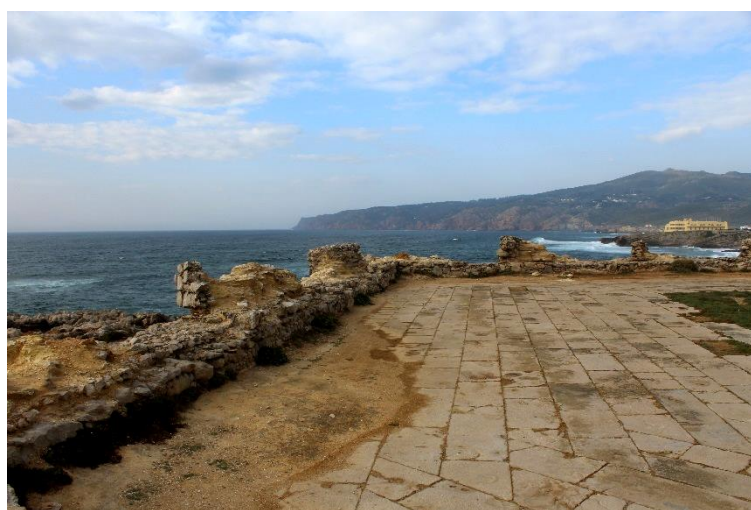


Figura 25 | Praça interior do local de intervenção

Após uma pequena pesquisa sobre o assunto principal da dissertação, a ideia construída, introduz-se uma nova etapa do processo de projetar, o lugar, a âncora que muitos teóricos relatam - a origem de todas as ideias e formas. O local de intervenção ganha assim importância com a arquitetura e a arquitetura contempla-o e completa-o.

Quando analisada a sociedade dos dias de hoje, contemplam-se diversos espaços dedicados ao ser invisual, desde escolas, institutos, meios de transportes, entre muitos outros, mas na sua ligação com o meio artístico são escassos os casos dedicados a pessoas invisuais, ou mesmo que tiram partido das suas características para se desenvolver um espaço.

Um espaço pensado para responder às necessidades destes, mas também para proporcionar a todos uma experiência em que possam explorar os seus sentidos. A proposta nasceu assim da necessidade e mesmo da inexistência de um Centro de Artes pensado para pessoas invisuais, e assim pondo à prova a Arquitetura, na sua essência de explorar e responder às necessidades do Homem.

6.1 | O Concurso

No decorrer do processo de desenvolvimento da investigação surgiu a necessidade de enquadrar a ideia inicial num local de intervenção. Assim sendo, foi necessário encontrar um espaço indicado para o centro cultural e após várias pesquisas e alternativas, optou-se por utilizar as especificações de um concurso.

O concurso proposto para desenvolver na dissertação foi publicado pelo ARKSITE, Architecture Competitions.²⁹² Este concurso tinha como foco os estudantes e jovens arquitetos, o objetivo passava por desenvolver ideias para um projeto de um Centro de Arte Contemporânea para a zona da Fortaleza de Crismina em Cascais, Portugal e a principal característica exigida era que a proposta valorizasse o local como um marco histórico, no qual as ruínas deviam ser respeitadas e preservadas ao máximo. O centro de arte tinha que acolher espaços para eventos culturais e sociais, palestras, *workshops* e exposições, e para tal o espaço devia ser pensado para responder a variadas características.²⁹³

²⁹² *Site Art Center - international architecture competition.* (2015). Obtido de ArkxSite: www.arkxsite.com

²⁹³ *Art Center Brief.* (2015). Obtido de ArkxSite: www.arkxsite.com/downloads

Figuras 26 e 27
Autor: Marta Crespo



Figura 26 | Pormenor na fachada do local de intervenção

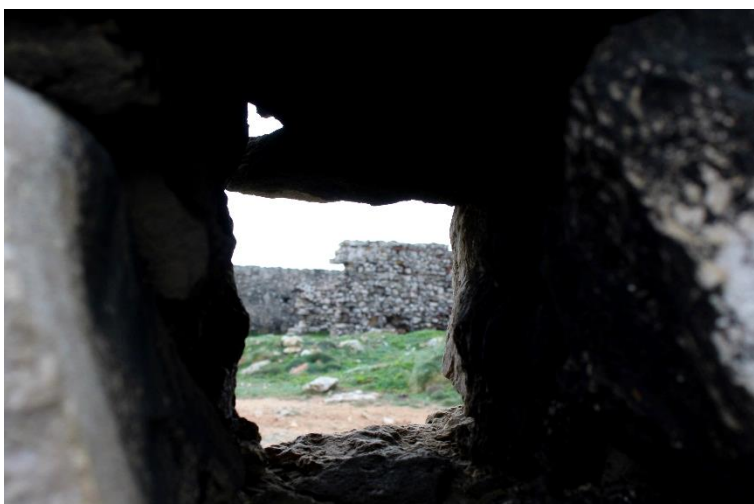


Figura 27 | Pormenor na fachada do local de intervenção

6.1.1 | O Programa

Através da consulta da documentação fornecida pela organização do concurso em causa, definiu-se o programa a incluir na proposta:

| | |
|--|-----------------------|
| 1. Recepção | (80 m ²) |
| <i>Lobby</i> | 60 m ² |
| Instalações sanitárias | 20 m ² |
| 2. Eventos Culturais | (385 m ²) |
| Auditório | 90 m ² |
| Camarins / Instalações sanitárias privadas | 20 m ² |
| Galeria | 120 m ² |
| <i>Workshops</i> | 80 m ² |
| Arrumos | 25 m ² |
| Café | 50 m ² |
| 3. Administração | (35 m ²) |
| Escritório de administração | 15 m ² |
| Instalações sanitárias privadas | 10 m ² |
| Zona técnica | 10 m ² |
| 4. Casa do Artista | (60 m ²) |
| Habitação e Estúdio | 60 m ² |
| 5. Requisitos Exterior | - |
| Caminho pedonal e jardim de esculturas | - |

Deste programa resultaria numa área total do Centro de Arte de 560 m² e uma área bruta total de 700 m². Através da consulta e do contacto direto através da zona de informação do concurso, foram esclarecidas dúvidas, tais como se a área poderia ser ultrapassada, se poderiam existir áreas subterrâneas, se o existente poderia ser alterado.

As respostas obtidas foram positivas a todas as questões exceto à última, onde era referido que o participante tinha a liberdade de fazer uma proposta regradada por todas estas características, só não poderia alterar ou danificar as ruínas existentes.²⁹⁴

²⁹⁴ *Competition Brief + Submission Requirements FAQ's*. (2015). Obtido de ArkxSite: <http://www.arkxsite.com/faq/>

Figuras 28, 29 e 30

Autor: s.n.

Fonte:

<http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/08/hotel-do-guincho.html>

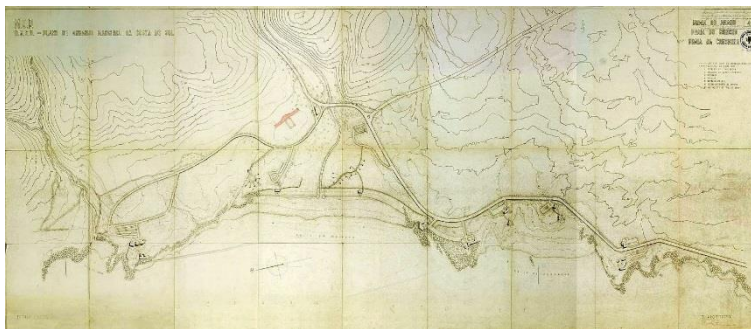


Figura 28 | Mapa topográfico com a localização da bateria de Crismina



**Figura 29 | Forte São Jorge de Oitavos _ entre o Guincho e Cascais
Oitavos _ entre o Guincho e Cascais**



Figura 30 | Forte do Abano

6.2 | A História

Muitos nomes lhe foram atribuídos, mas ficou conhecido por Forte de Crismina ou Cresmina, também de Forte da Ponta Alta. Localizado num pequeno penhasco sobre o mar, no extremo leste da praia da Crismina, a sul da praia Água Doce, pertencendo assim à Freguesia e ao Concelho de Cascais, no Distrito de Lisboa, em Portugal.²⁹⁵ “ (...) A Ocidental praia Lusitana”²⁹⁶, já como Camões se referia.

A data de construção é incerta, para alguns historiadores é por volta de 1643, por outros só em 1762, podendo então situar-se a data de construção entre o final do século XVII e inícios do século XVIII.²⁹⁷ Este pequeno forte militar, com uma arquitetura militar Barroca, destinava-se a proteger e a defender a costa portuguesa, mais concretamente a barra do Tejo.²⁹⁸

O forte pertencia a um grupo de três baterias que foram construídas no reinado de José I de Portugal, na Guerra Fantástica de 1761 a 1763. Foram edificados de norte a sul do país, a Bateria da Galé, a Alta e a de Crismina. As baterias tinham como principal objetivo proteger dos inimigos. Assim, ao primeiro ataque á costa, davam o alarme para avisar do perigo. Era um ponto de defesa e de ataque, mas também um ponto de contacto com o mar. A bateria de Crismina tinha como função proteger a praia, que era o porto para as embarcações.

As edificações militares sofreram ao longo dos anos algumas inspeções, sendo uma das primeiras, em 14 de Março de 1777, referenciando o bom estado de conservação.²⁹⁹ Com o passar dos tempos, cerca de 1795, o forte, e até mesmo as baterias da praia do Guincho, foram se tornando “ (...) espaços de uso e vivência militar pouco expressivos”.³⁰⁰

Com a diminuição da necessidade de defender, na década de 1820, o forte é desativado, assim como toda a bateria da Crismina. A degradação passou a ser um elemento presente nas atuais ruínas e para diminuir este efeito, entre 1830 a 1850, foram executados variados projetos de restauros e obras, promovendo assim reparações aos quarteis, armazéns, paióis, parapeitos, merlões e canhoneiras, que ainda nos dias de hoje são visíveis devido à discrepância entre o material inicial e o material utilizado para o restauro, que mais tarde ainda foram ficando mais

²⁹⁵ *Forte de Crismina*. (22 de Fevereiro de 2014). Obtido de Wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Forte_de_Crismina

²⁹⁶ Camões, L. d. (1572). *Os Lusíadas* (Vol. I). Obtido de <http://oslusiadas.org/i/>

²⁹⁷ *Forte da Cresmina*. (s.d.). Obtido de Guia Da Cidade: <http://www.guiadacidade.pt/pt/poi-forte-da-cresmina-902>

²⁹⁸ *Art Center Brief*. (2015). Obtido de ArkxSite: www.arkxsite.com/downloads

²⁹⁹ Cruz, C. L. (22 de Fevereiro de 2014). *Fort Of Crismina*. Obtido de [fortalezas.org: http://fortalezas.org/?ct=fortaleza&id_fortaleza=1406](http://fortalezas.org/?ct=fortaleza&id_fortaleza=1406)

³⁰⁰ Barros, M., Boiça, J., & Ramalho, M. (2001). *As Fortificações Marítimas da Costa de Cascais*. Cascais: Editores Quetzal.

Figuras 31, 32 e 33
Autor: Marta Crespo



Figura 31 | Pormenor da fachada do local de intervenção



Figura 32 | Elementos verticais marcantes no local de intervenção



Figura 33 | Ruínas do compartimento de alojamento no local de intervenção

mais tarde ainda foram ficando mais acentuadas, devido a consecutivas recuperações.

Em 1854, o forte já sem convívio com o mundo militar, até mesmo com o homem, já só era habitado por pequenos animais, os pequenos habitantes da costa, e por avultada flora. Como consequência deste desapego do Homem, fica evidente o estado avançado de ruínas, que já é visível há mais de 150 anos no forte que outrora protegia a costa.

No final do século XIX, entre 1889 e 1899, as edificações foram “desclassificadas como fortificações militares e levadas a hasta pública”³⁰¹, podendo assim ser adquiridas por particulares. Esta operação estava ao abrigo da Carta de Lei de 26 de Junho de 1889 e o forte foi adquirido por variados proprietários com o decorrer dos tempos:

1895 - José Guedes Quinhores de Matos Cabral;

1906 - Manuel Gomes;

1908 - António Augusto Carvalho Monteiro, passado aos seus descendentes em 1923.

Atualmente, esta fortificação está classificada como Imóvel de Interesse Público, através do Decreto n.º 95/78, publicado no Diário da República, I Série, n.º 210, de 12 de Setembro de 1978, ficando assim incluído na Área Protegida de Sintra - Cascais.³⁰²

Devoluto, ruínas de outrora, é o que resta do forte ‘plantado’ na costa de Crismina. Através deste rasto de um passado distante, conseguem-se apreender as principais características do forte. Em termos formais, o forte da Crismina apresenta uma planta hexagonal irregular, sendo assimétrico, com os lados de variadas dimensões, em que um dos seis ângulos, apresenta um ângulo aproximadamente reto, com 90°.

O espaço detém uma planta livre com duas divisões, a céu aberto, que alberga zonas para arrumação e outro para alojamento, ambas acopladas à fachada que oferecia o acesso ao interior do forte. Existem ainda vestígios de dois muros, que marcam o espaço devido à sua envergadura. O grande espaço aberto é marcado pelos vestígios do pavimento e pela vegetação que agora atua como se tratasse de pavimento.³⁰³ A muralha do forte, em três das seis faces apresenta-se parcialmente destruída, propondo um espaço completamente diferente no seu interior, que agora se abre em direção ao mar. Esta fortaleza dispunha ainda de sete canhoneiras, três direcionados a norte, outros três a sul e a última a oeste.³⁰⁴

³⁰¹ Cruz, C. L. (22 de Fevereiro de 2014). *Fort Of Crismina*. Obtido de fortalezas.org: http://fortalezas.org/?ct=fortaleza&id_fortaleza=1406

³⁰² *Forte de Crismina*. (22 de Fevereiro de 2014). Obtido de Wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Forte_de_Crismina

³⁰³ *Art Center Brief*. (2015). Obtido de ArkxSite: www.arkxsite.com/downloads

³⁰⁴ Cruz, C. L. (22 de Fevereiro de 2014). *Fort Of Crismina*. Obtido de fortalezas.org: http://fortalezas.org/?ct=fortaleza&id_fortaleza=1406

Figuras 34, 35 e 36
Autor: Marta Crespo



Figura 34 | Vista exterior do local de intervenção



Figura 35 | Vista do local de intervenção



Figura 36 | Acesso principal do local de intervenção

As ruínas abandonadas, deixadas à beira-mar, esperam uma nova utilidade. De pescadores é agora banhada e, por vezes, de seres em busca da tranquilidade, que se perdem e lá ficam 'atracados' com os olhares perdidos nos horizontes. O espaço embora despromovido de fortaleza a ruínas e personificado de vida, ambiciona agora por uma nova cultura, uma nova função, uma nova beleza.

Figuras 37 e 38

Autor: Marta Crespo
(alteração) Google (original)

Fonte:

<https://www.google.pt/maps/place/Cascais/@38.7253972,->

-

9.4538568,6225m/data=!3m1!
1e3!4m2!3m1!1s0xd1ec42e9c7
5e329:0xe91066897ab203!6m1
!1e1



Figura 37 | Local de intervenção _ análise dos acessos ao local



Figura 38 | Local de intervenção _ análise de pontes de interesse

6.3 | O Terreno

O forte de Crismina está localizado na costa de Cascais, a uma latitude de 38° 43 '22" N e uma longitude de 9° 28 '43" W. Em termos climáticos, o local possui um clima quente e seco no verão, rondando os 30° C, já no inverno possui temperatura baixa e chuva, com precipitações entre os 60 e 80 mm mas atingindo um máximo de 113,9 mm em Novembro. É ainda caracterizado por abundância de nortadas e de um nível de humidade entre os 75% e os 80%.³⁰⁵

Numa caracterização do local mais ligada com a sua fisionomia, a visita ao espaço a intervir foi essencial para experienciar e obter informações reais ou físicas. Com esta visita, as ideias começaram a surgir como um turbilhão de sensações, emoções, pensamentos. Numa breve descrição da experiência obtida, o espaço estava inundado de potencialidade, para o pretendido na proposta do centro cultural fenomenológico.

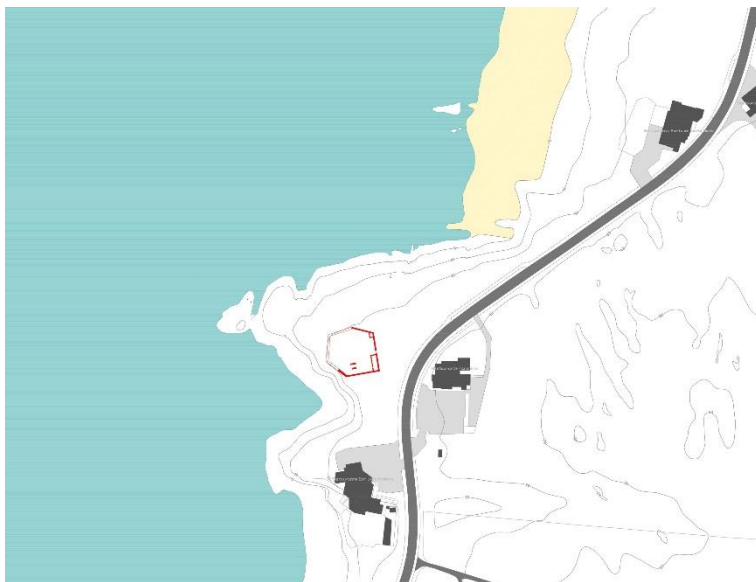
Logo desde a chegada ao local deparámo-nos, com uma brisa repleta de odores marítimos aglomerados ao perfume da vegetação que cobria as ruínas. O espaço era detentor de uma diversidade de texturas visuais e táteis, o que obrigava o habitante a escalar para o percorrer, como se de uma pequena montanha se tratasse. Percorrendo o acidentado, rugoso percurso, revelava-se uma ponta rochosa que penetrava o oceano, ao mesmo tempo que o próprio oceano dominava o espaço com as marcas e desníveis causados no terreno. Neste pontão, espaço que culminava as emoções trazidas ao interveniente, com a água salgada vaporizada no ar, devido às ondas chocarem contra os penhascos, conseguia-se saborear o salgado do mar, como se o ar tivesse sabor e o habitante pudesse degustá-lo. Com a vista espetacular que transformava aquele extremo num miradouro natural, deslumbrava-se uma união entre o céu e o mar, que se convertiam em sentimentos: Tranquilidade, paz, uma fuga da realidade, um abrigo para as experiências e uma liberdade para a alma.

Retomando o caminho em direção ao forte, avistava-se um espaço em ruínas, repleto de marcas do tempo. Uma história, um passado refletido nas rochosas muralhas que envolviam o espaço. Cada pedra empilhada, que outrora defendia a costa portuguesa era agora um espaço de reflexão e comunhão com a natureza, que dominava o espaço e marcava os percursos a seguir.

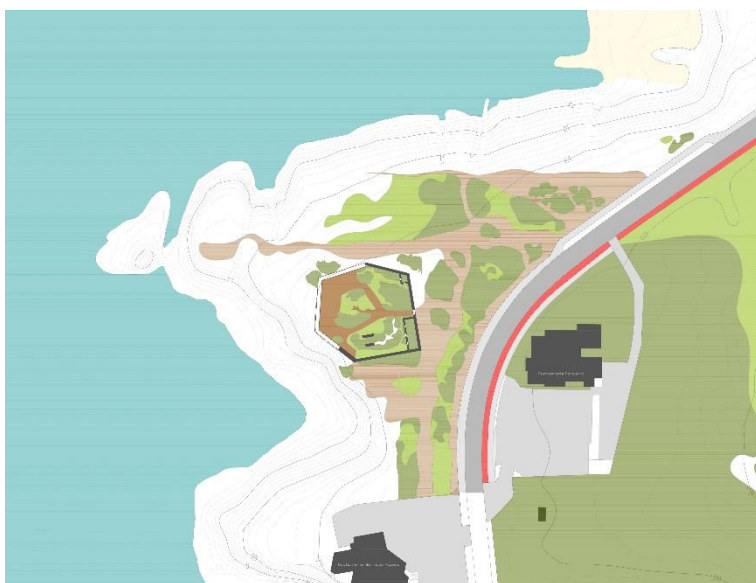
Esta é uma das muitas experiências que se podem retirar do local a intervir e a proposta desenvolvida procura ampliar todas estas referências absorvidas com a visita.

305

Figuras 39 e 40
Autor: Marta Crespo (alteração)
Site Art Center - *international*
architecture competition
(original)
Fonte: www.arkxsite.com



Figuras 39 | Análise local de intervenção



**Figuras 40 | Análise das zonas verdes do local de intervenção _
percurso percorrido assinalado**



Figura 41 | Vista da extremidade do local de intervenção

Figuras 41 e 42
Autor: Marta Crespo



Figura 42 | Vista da praça do local de intervenção

Capítulo 7 | Proposta

Projeto para um centro cultural

Figuras 43, 44, 44 e 45
Autor: Marta Crespo

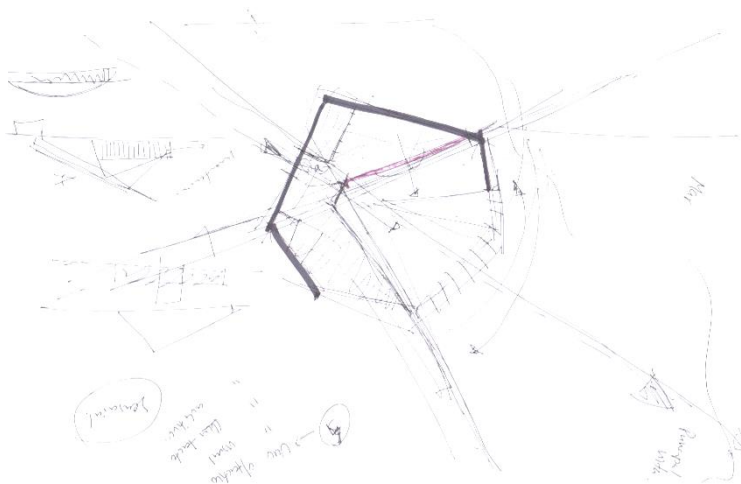


Figura 43 | Esboços da ideia/forma

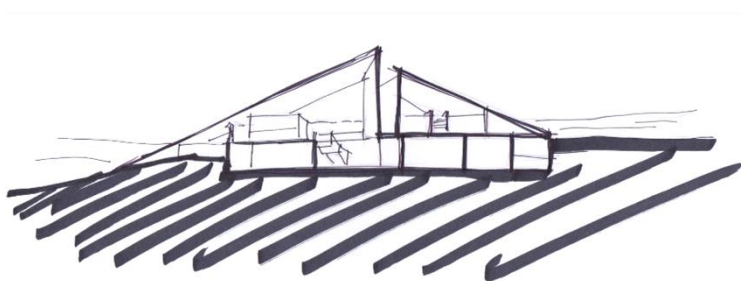


Figura 44 | Esboços da ideia/forma

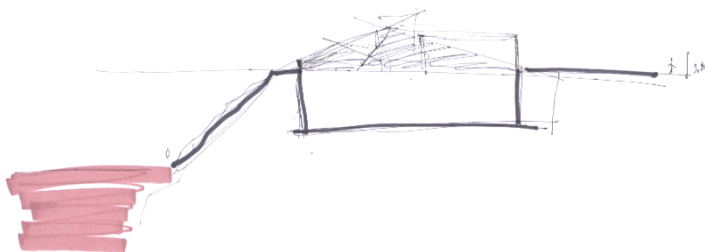


Figura 45 | Esboços da ideia/forma

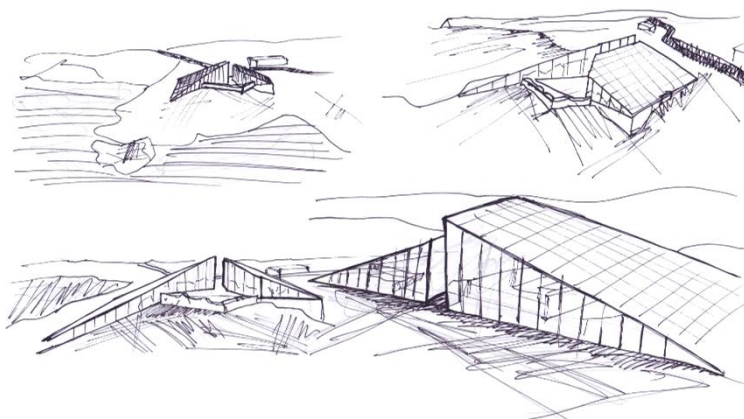


Figura 46 | Esboços da ideia/forma

7.1 | A Ideia — Para um centro cultural

A essência da arquitetura.

A essência das sensações.

A essência do viver.

Esta palavra ou conceito foi o principal objetivo e foco para o desenvolvimento do projeto do centro de artes. Com o estudo descrito anteriormente, tentou-se desvendar o porquê da existência da arquitetura - abrigo e proteção do Homem. Numa tentativa de retomar estas necessidades, as atenções, no início, desviaram-se na intenção de proteger este troço de história, tão destruído pelo tempo, em alegoria à função outrora desempenhada no espaço, a antiga fortaleza que protegia a costa da praia da Crismina.

Numa pesquisa semântica referente à palavra forte, surgiram conceitos como: proteção, defesa, força, estrutura militar, lugar fortificado, energia, esconderijo e *bunker*. Esta pesquisa surgiu como uma confirmação para as intenções a tomar e já definidas.

Proteção.

O fechar do espaço implícito neste conceito (proteção), surge no projeto com duplo significado, sendo um oposto do outro, a relação entre o fechar e o abrir, o enclausurar e o expandir, o espaço pode ser fechado e subterrado, mas proporciona uma ampliação das emoções sentidas pelo habitante. Este contraste foi um elemento importante e delineador da ideia e posteriormente da forma do projeto.

Retomando a palavra *bunker*, que sugere um espaço subterrâneo que protege o Homem das catástrofes, que o coloca em segurança, como se de um esconderijo se tratasse. Esta ideia foi a primeira diretriz a seguir, enterrar o grande espaço cultural como se de um esconderijo se tratasse, 'obrigando' o habitante não só a ir descobrindo o espaço, como a descobrir novas experiências ao 'virar da esquina'. Contrastando com o espaço que envolvesse as ruínas.

Como era enunciado no *brief*³⁰⁶ do concurso, as ruínas não podiam ser alteradas, sendo este o grande fator para a forma do projeto, como pré-existência do local. Como proteger algo sem tocar ou mexer no existente? Surgiu a ideia de uma pele protetora, completamente estranha à estrutura existente, algo que a absorvesse, mas que não a desvalorizasse, muito pelo contrário, que ampliasse a sua importância de marco histórico. Neste sentido, surgiu uma estrutura que cobria parcialmente esta forma hexagonal, como as ondas que batiam nas rochas da costa e que as ia cobrindo, definindo assim a primeira configuração. Numa forma estilizada nasceram dois prismas triangulares irregulares, que da sua separação geram um corredor rodeado de

³⁰⁶ *Art Center Brief*. (2015). Obtido de ArkxSite: www.arkxsite.com/downloads

Figuras 47, 48, 49 e 50
Autor: Marta Crespo

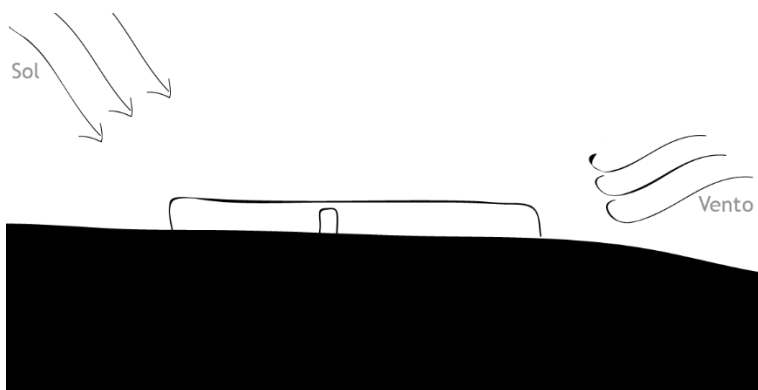


Figura 47 | Diagrama da explicação da ideia/forma

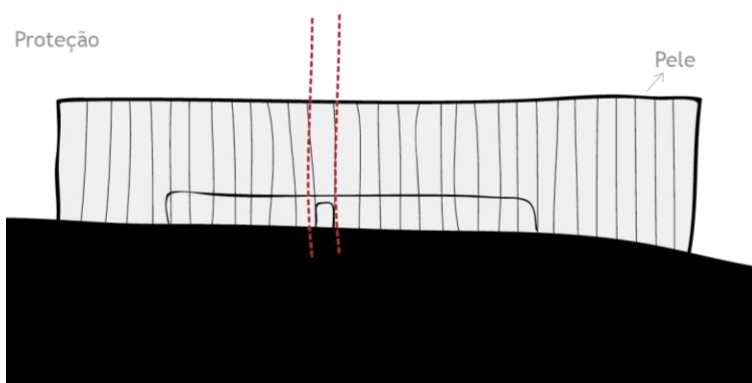


Figura 48 | Diagrama da explicação da ideia/forma

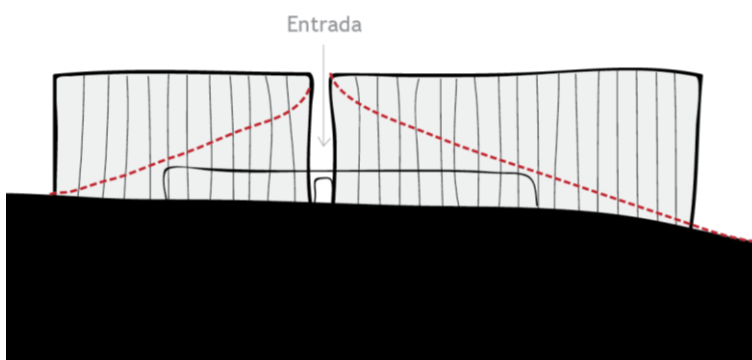


Figura 49 | Diagrama da explicação da ideia/forma

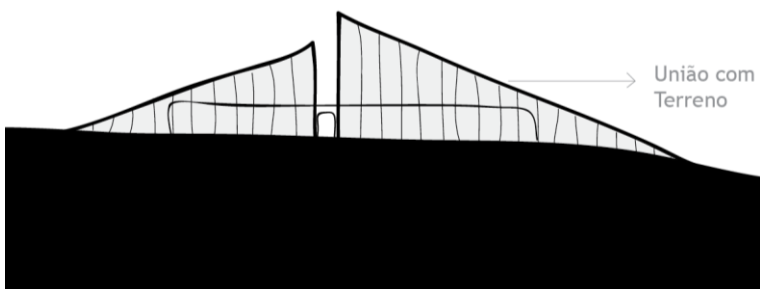


Figura 50 | Diagrama da explicação da ideia/forma

íngremes planos, como referência às marcas e reentrâncias existentes no terreno, deixadas pelo bater das ondas.³⁰⁷ Emergiu novamente assim um confronto, neste sentido, entre o espaço fechado envolvido pela cobertura e o espaço aberto deixado, criando assim uma praça.

Foi assim constituída uma nova tipologia formal, o grande espaço, a praça com o local de convívio, e o 'estreito' corredor, que orienta o habitante e focaliza ou amplia as suas sensações. Esta tipologia é transposta para o piso inferior. Com o acesso principal através de um recinto amplo, que é dividido em quatro corredores. Corredores estes, que permitem o acesso a todas as divisões do piso em questão. Estes também têm a particularidade de dar acesso para o exterior.

³⁰⁷ Ver figuras 1 e da 47 à 50

Figuras 51, 52 e 53
Autor: Marta Crespo

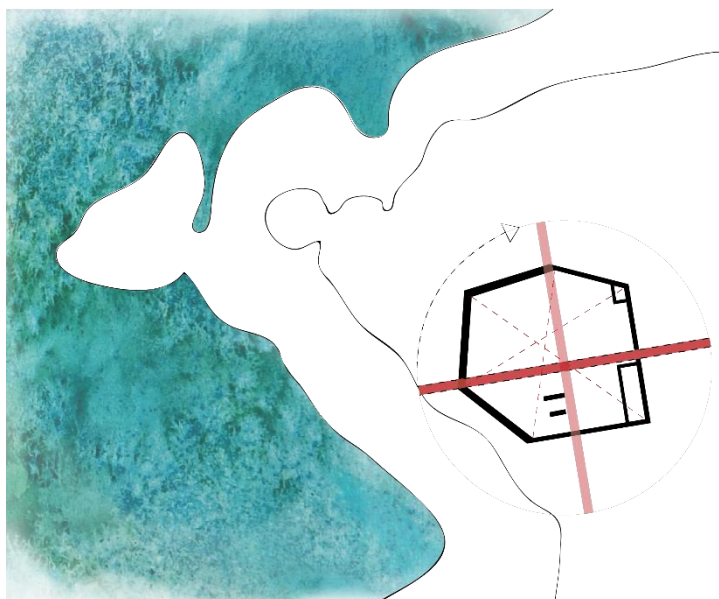


Figura 51 | Explicação da composição formal _ rotação do eixo principal de modo a formar 'os quatro pontos cardiais'

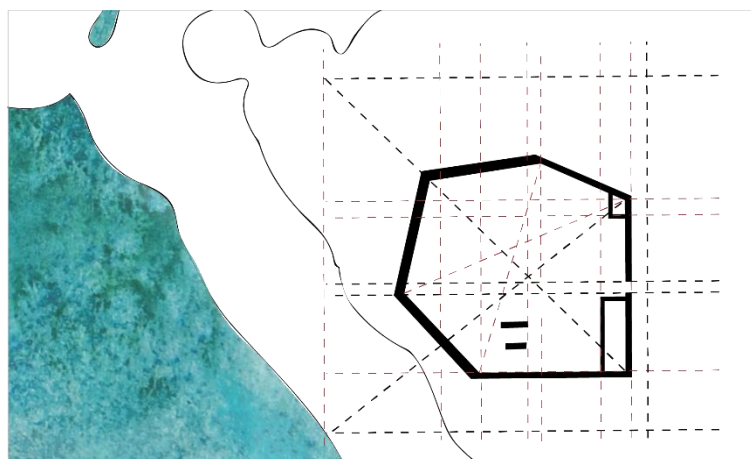


Figura 52 | Explicação da composição formal _ métrica geral

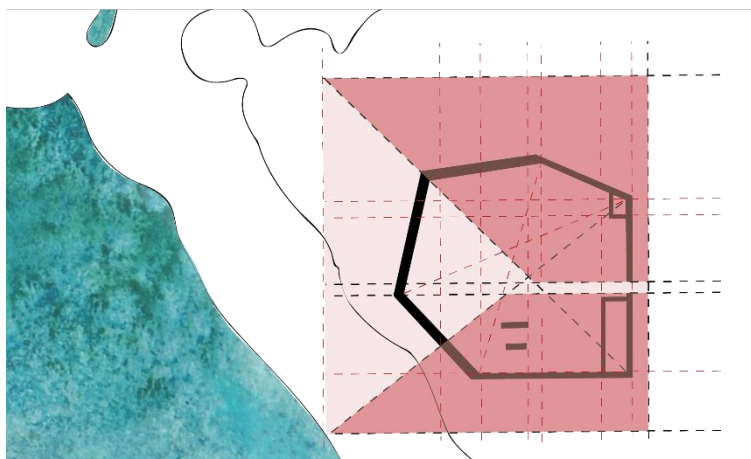


Figura 53 | Explicação da composição formal _ métrica geral

7.1 | A Forma de um centro cultural

Uma experiência nos pensamentos em quanto criador, uma viagem pela mente inventora. Como resposta a esta dissertação, surge a necessidade de explicar a componente formal do projeto, como uma descrição de um percurso na imagem mental criada pelo espaço. Tendo em conta que a construção do espaço era impossível, também impossibilitava a sua vivência, procedeu-se a uma descrição de uma construção mental, no mundo das ideias e pensamentos, como um guia de sensações que o espaço cria ao habitante. Neste caso, o habitante em causa tem a componente adjacente de ser o criador, como referência à experiência vivida, surge esta descrição na primeira pessoa da vivência em auxílio e justificação de todos desenhos técnicos desenvolvidos.

A mística e imponência do espaço criado interagiram com o meu ser acabado de chegar a este mundo virtual, mas tão físico e real, da minha mente. A verdejante vegetação que cobria o passado e o presente marcavam o espaço, como pinceladas verdes sobre o manto castanho e azul - atração. O meu corpo tanto como a minha alma era como chamados a viajar pelo espaço para desfrutar de novas experiências.

Da bifurcação existente no primeiro espaço exterior, nasciam dois novos percursos, um direcionado ao oceano e outro ao novo centro cultural. Seguindo o primeiro, deparei-me com um espaço estreito, acedido por uma rampa tão suave, que fazia com que o meu corpo, aos poucos e poucos, entrasse pela terra dentro. A brisa que passava nesta reentrância do terreno atraía a minha atenção para o fundo. Uma sensação claustrofóbica ia subindo por todo o meu corpo, um desconforto mas, ao mesmo tempo, sentia uma enorme vontade de percorrê-lo, para descobrir o que existe para lá do fim deste túnel. Depois de percorrido, num misto de sensações, situava-me sobre uma plataforma que me permitia estar em comunhão com a natureza envolvente. O céu, o mar, o horizonte dominavam o meu espírito, invocando uma paz interior. Nesta passagem, neste contraste, do estreito e íngreme corredor, para o amplo e aberto espaço de miradouro, a confusão que sentia contrastava com a ampliação dos meus sentimentos na totalidade, como extremos.

Retornando para trás e seguindo o outro caminho, denota-se que a natureza que outrora dominava o espaço, antes da obra estar feita, permanecia com uma fisionomia idêntica mas mais controlada, mas ainda natural. Com o mesmo uso de plantas e vegetação, de modo enquadrado, que libertava no ar diversos odores. Esta natureza direcionava-me o olhar e o

Figuras 54, 55 e 56
Autor: Marta Crespo

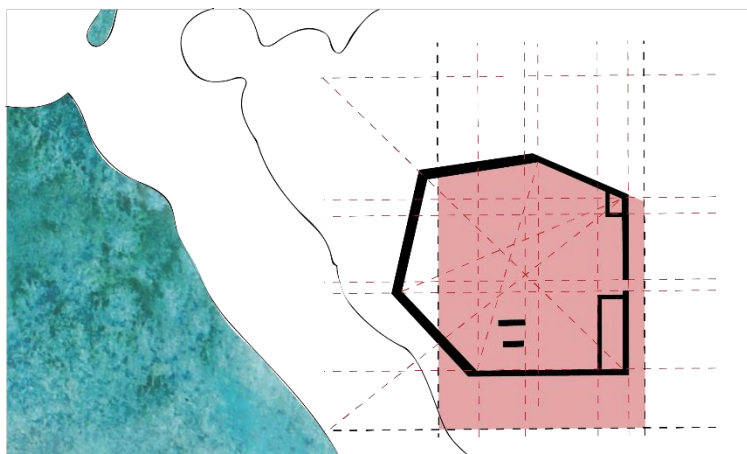


Figura 54 | Explicação da composição formal _ formação do piso subterrado

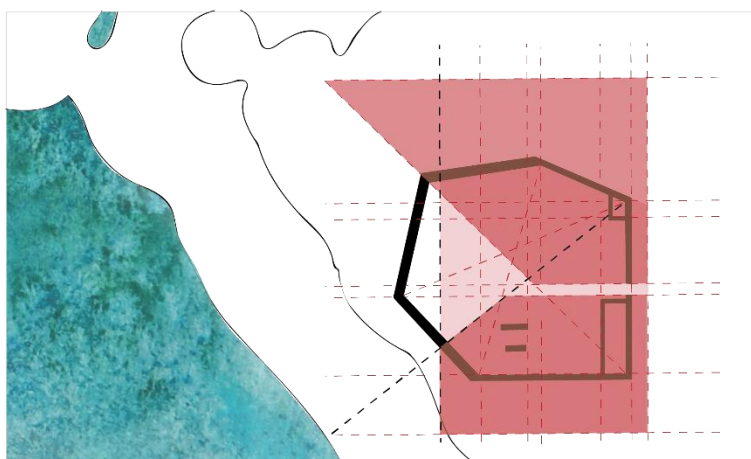


Figura 55 | Explicação da composição formal _ relação entre os dois pisos que origina alterações na forma

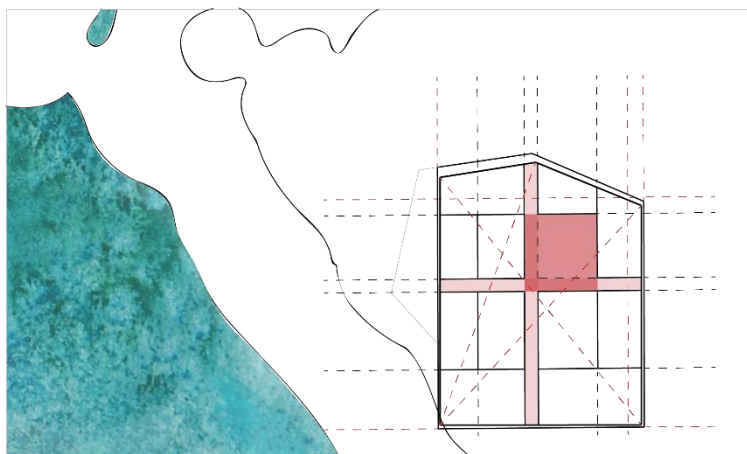


Figura 56 | Explicação da composição formal _ primeira composição interior do piso subterrado

caminho para o principal acesso do centro cultural, através não só das suas formas como também da intensificação gradual dos cheiros que pairavam.

O acesso principal novamente feito por um corredor estreito e íngreme, frecha que resultava entre as duas novas volumetrias, era fria e dominante. Quando passei a mão pelas paredes metálicas que me oprimiam, senti umas reentrâncias que me orientavam. Sensações e mais sensações, sentia ao percorrê-lo. Este estreito desaguava numa praça, detentora de uma nova explosão de experiências. Podia-se desfrutar de uma magnífica vista em comunhão com um passado, um presente e um futuro.

No edifício mais pequeno, o espaço de criação e de repouso, um local que albergava um espaço de trabalho, um ateliê itinerante, de uso a novos artistas, localizado no mezanino do piso superior. Um miradouro interior, pois o volume era constituído por uma estrutura metálica, fechada por planos de vidro em dois lados opostos. Este espaço fechado mas com características de um espaço exterior expandia a experiência, transformando o ser e o espírito. Um espaço ideal para criar novas obras de arte. O piso de entrada continha um grande espaço de convívio, uma pequena habitação itinerante.

Já no outro edifício, entrava-se para um grande *foyer*, com um enorme pé-direito, que ia afinando e convergindo com o terreno, devido à inclinação do plano da cobertura. Este espaço iluminado pela luz que penetrava através de grandes planos de vidro, que fechavam o espaço restante entre a cobertura e o terreno, era marcado pelo contraste entre o cheio e vazio. O cheio do volume do bar e das instalações sanitárias e o vazio do pátio, a praça de acesso do piso inferior, como espaços resultantes do percurso do habitante no conjunto, mas ao mesmo tempo direcionando-o.

Novamente surgiam dois percursos a seguir, um para deambular sob este espaço e desfrutar de uma zona de estar, de uma loja e de uma receção, onde o corpo estava em constante confrontação, devido ao estreitamento e a alargamento dos caminhos a percorrer. Numa outra direção encontrava-se o piso inferior.

Este piso subterrado era confrontado com uma pequena praça fechada, iluminada através de uma luz zenital, marcada também pelo seu pavimento, diferente da cerâmica utilizada nas restantes divisões e do metal das escadas. Um material texturado, uma calçada, que marcava o caminho a seguir. Por quatro direções podia escolher, cada uma marcada com um friso diferente, na altura da mão e no remate com o chão, de modo a ser mais fácil memorizá-los, quando utilizada a bengala. Estes corredores davam acesso às restantes divisões. Esta pequena praça interior era também marcada por um plano que cortava o espaço, que descia do piso superior, que até mesmo ao descer a escada deixava perceber que corta a cobertura, recaí no

Figuras 57, 58 e 59
Autor: Marta Crespo

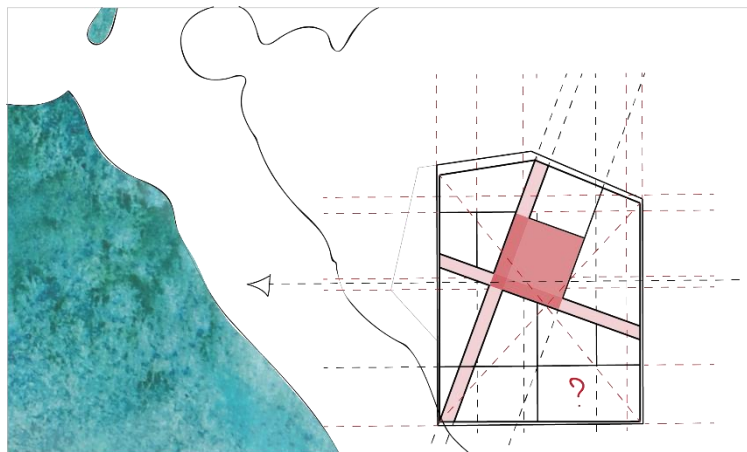


Figura 57 | Explicação da composição formal _ rotação do eixo principal segundo uma diagonal do polígono

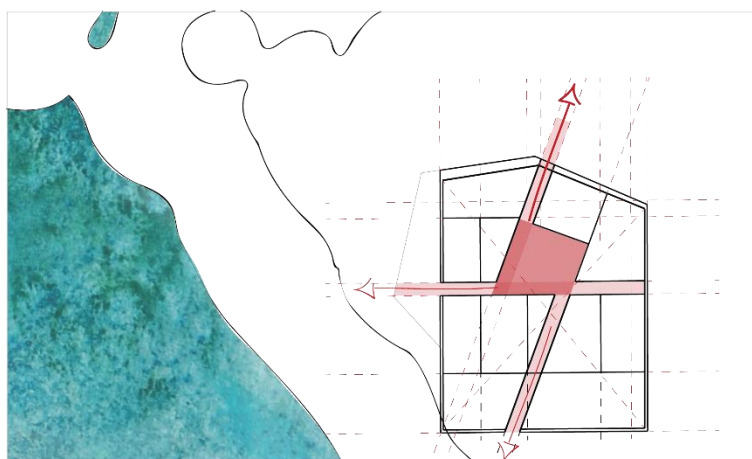


Figura 58 | Explicação da composição formal _ composição final união das duas interiores, reforçando o eixo pré-existente e do novo volume

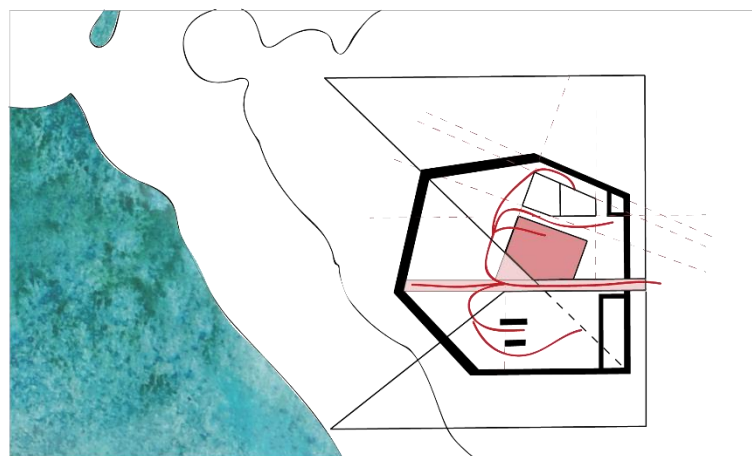


Figura 59 | Explicação da composição formal _ composição do piso 0, representação do fluxo de percursos

espaço inferior e que me orientava em direção ao bar e a uma explanada interior, mas com características de um espaço ao ar livre. Este espaço era marcado pela presença do plano, como de uma fenda se tratasse, e desta fenda abria-se um rasgo de luz, que permitia o contacto com o piso superior. O piso deste espaço era marcado por desnível em relação ao restante, o que delimitava o próprio espaço da explanada e cria uma comunicação ao bar. A iluminação do espaço era difusa e com um aspeto natural, como se me encontrasse no exterior. Um outro elemento orientador e marco espacial, era a existência de uma árvore que trazia uma nova vida, um novo odor, uma nova cor, esta encontrava-se por detrás do marcante plano, o que fazia o meu corpo fosse evocado e que percorre-se o espaço para descobrir de onde surgiam os diferentes odores.

Perseguindo esta bifurcação, dava acesso a três espaços, a biblioteca, o acesso exterior e o auditório. A biblioteca está dividida em dois espaços diferentes, marcados pelo jogo de alturas. O primeiro revestido por uma parede de prateleiras e livros, era dedicado ao trabalho e à leitura, o outro era marcado pelos grandes degraus, que se transformavam num pequeno anfiteatro, de leitura e de comunhão entre o Homem e o infinito do oceano que parecia que entrava pelo espaço adentro. O branco das paredes era iluminado pelo azul do céu e do oceano, que entrava pelo grande envidraçado e marcava este espaço em consola, união e paz, sentimentos puros que me dominavam.

No fundo do corredor existia uma ligação direta para o exterior, numa das laterais da ruína, não sendo este o único, existindo um corredor direcionado para o oceano, dando acesso a um pequeno espaço exterior e o outro dentro do restante espaço entre as ruínas e a cobertura.

Um outro compartimento era o auditório, marcado pelo acesso direto ao palco, estando este à altura da entrada e sendo o espaço da plateia que criava a inclinação e a altura do palco, com acesso por uma pequena porta para os camarins e arrumos, permitindo assim um acesso direto, mas também acessível através de um corredor.

Este piso albergava ainda compartimentos com salas para *workshops* e aprendizagem relacionada com mobilidade e exploração dos sentidos, as *Learning room*, a galeria e uma segunda galeria dedicada para pessoas invisuais.

Numa explicação pouco convencional do espaço projetado, mas tomando a experiência como essencial, encontrou-se deste modo uma forma diferente de explicar a forma, a ideia, a imagem mental, uma ideia construída no mundo da imaginação à espera de ser vivida pelo Homem.

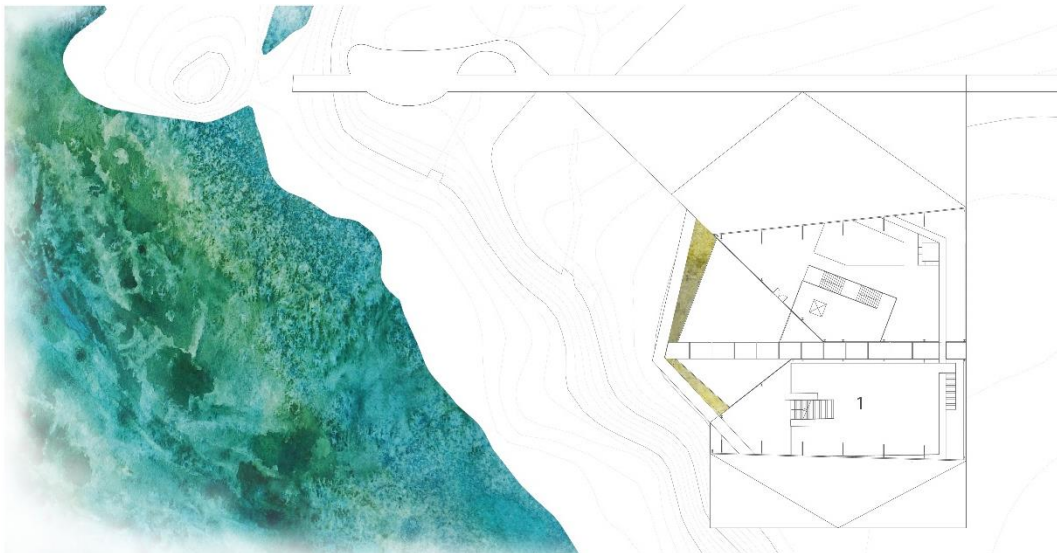


Figura 60 | Planta do piso 1 legendada _ Autor: Marta Crespo

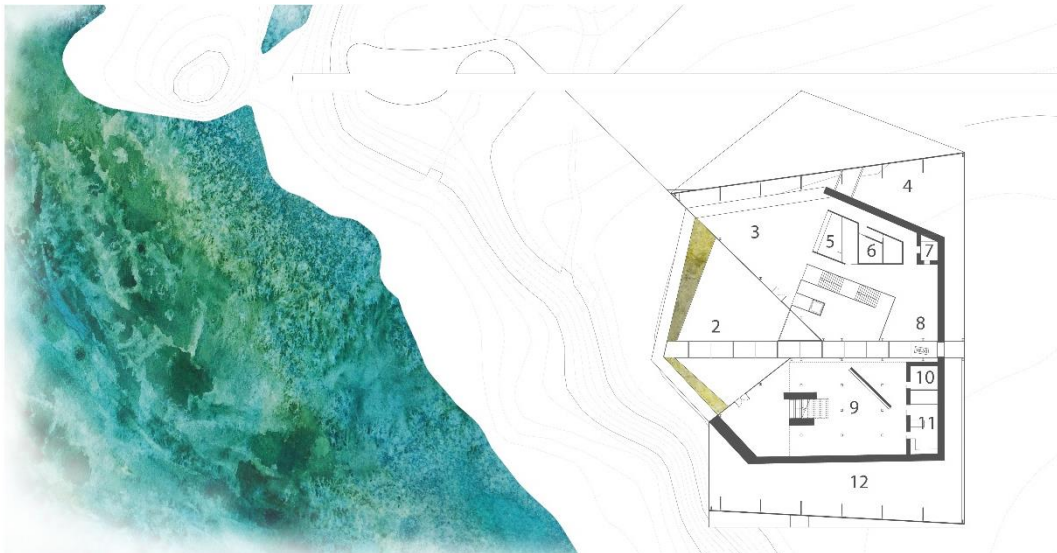


Figura 61 | Planta do piso 0 legendada _ Autor: Marta Crespo

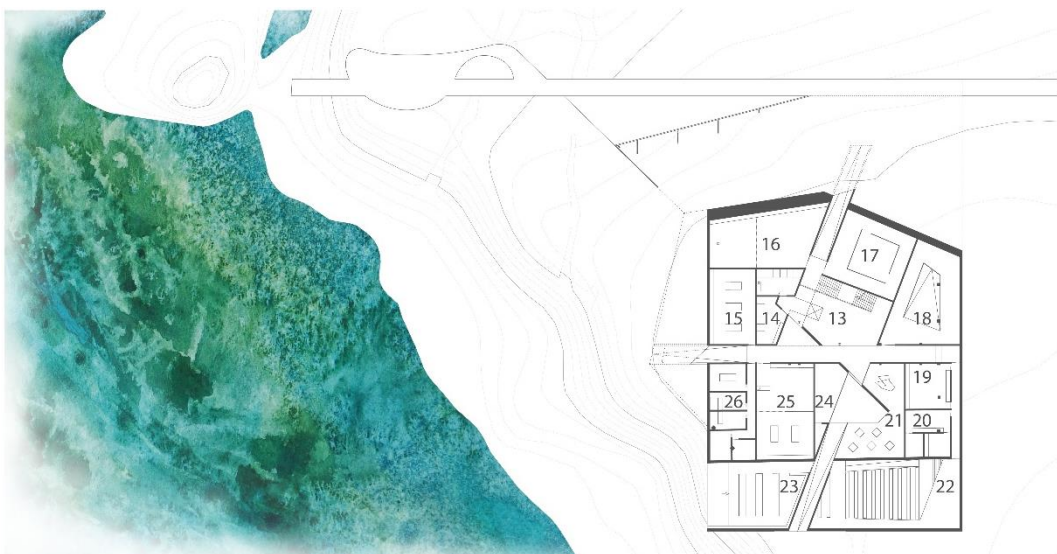


Figura 62 | Planta do piso -1 legendada _ Autor: Marta Crespo

O espaço projetado é dividido nos seguintes compartimentos:³⁰⁸

- 1- Estúdio/*atelier*
- 2- Pátio
- 3- *Lobby*
- 4- Zona de exposições (parcialmente ao ar livre)
- 5- Bar
- 6- Instalações Sanitárias
- 7- Receção
- 8- Loja
- 9- Zona de convívio/estar
- 10- Instalações Sanitárias
- 11- Casa do artista
- 12- Zona de convívio/estar
- 13- Pátio interior/núcleo central
- 14- Instalações Sanitárias
- 15- Sala para *workshop*
- 16- *Learning room*
- 17- Galeria tátil (dedicada a deficientes visuais)
- 18- Galeria
- 19- Arrumos
- 20- Camarins
- 21- Explanada interior
- 22- Auditório
- 23- Biblioteca
- 24- Bar
- 25- Sala para *workshop*
- 26- Zona administrativa

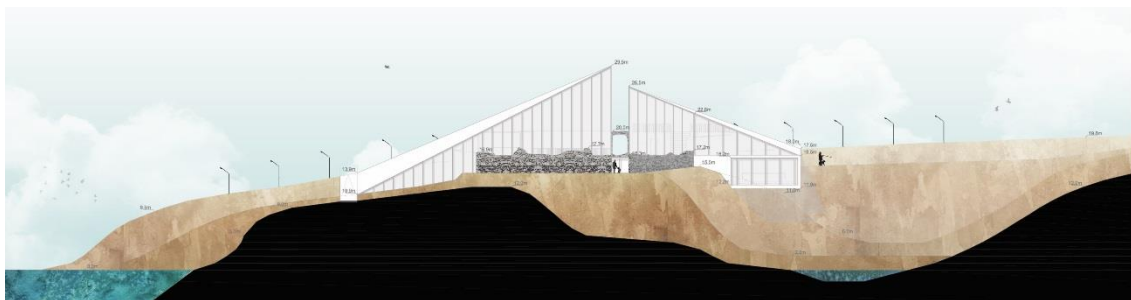


Figura 63 | Alçado este da proposta _ demonstração das volumetrias da proposta
Autor: Marta Crespo

³⁰⁸ Ver os desenhos técnicos em anexo 2

| Conclusão e Referências Bibliográficas

| Considerações Finais

Com esta dissertação concluiu-se que a arquitetura não é somente o ato de construir uma edificação, mas também o de construir o ser, o Homem, a emoção, o sentir, o habitar e a mente. A arquitetura aqui demonstrada surge como elemento criador do ser essencial, através do estudo ou compreensão da sua mente.

A ideia projetual abordada como a origem de toda a obra arquitetônica, foi analisada com o objetivo de destacar a importância da mente para a arquitetura, tanto a mente que vive como a que cria o espaço. Então as questões que foram levantadas, com o desenvolvimento deste estudo, foram direcionadas para a compreensão da mente e do mundo desenvolvido através da imagem mental. É importante destacar a importância desta, que proporcionou a possibilidade de atribuir à arquitetura uma outra realidade, uma realidade virtual, no sentido de não existir fisicamente, como algo que acontece simplesmente na nossa mente. Os pensamentos, as memórias e a imaginação podem assim criar um novo mundo, talvez tão necessário como o físico. Em primeiro lugar, se este não existisse, o ser humano nunca teria evoluído, por um outro lado, a necessidade de fuga de que o ser precisa, um tipo de refúgio que só a mente proporciona. Na nossa mente podemos viver algo outrora vivido, ou algo impossível de se tornar real, algo que só a imaginação pode conter.

Foi também referenciada e reafirmada a importância e o confronto da forma e da função para a criação, de modo a que o espaço correspondendo às necessidades do Homem, que influencie o modo de habitar do ser humano. O habitar e o sentir a arquitetura são as principais ações que se podem retirar ou destacar para uma arquitetura que ‘provoque’ o Homem. Uma obra que simplesmente exista só para ocupar espaço pode ser considerado como algo ‘monstruoso’, como se refere Baeza quando os espaços arquitetônicos não são fundamentados pela ideia inicial ou essência do projeto.

A fenomenologia de Husserl referenciada anteriormente abriu um leque de novas possibilidades, para a compreensão do Homem. Este foi o aspeto ou o grande objetivo apresentado na dissertação - o conhecer o Homem e como este interage com o mundo, este mundo feito para ser sentido, através de todos os sentidos, considerado como uma experiência pura. A visão, que por muitos arquitetos ou teóricos, considerada como elemento chave para a compreensão espacial, mas o que acontece no caso de esta faltar? Para uma pessoa com deficiência visual a compreensão espacial sucede de um modo diferente, pois com a ausência da visão, parcialmente ou totalmente, influencia o modo de habitar. Para tal, os outros sentidos passam para o primeiro plano. Mas se um deficiente visual consegue perceber a essência

espacial sem a visão, será que o uso dos sentidos como um todo, não é mais importante para a compreensão da consciência espacial, do que somente ver o espaço?

No decorrer de estudo nasceu a necessidade de ligar não só o ser 'invisual' com o mundo da arte, devido à grande falta de espaço pensados para pessoas com esta incapacidade surgiu a necessidade de criar um espaço pensado para o homem explorar todos os sentidos e emoções, descobrir o espaço através dos sentidos, numa tentativa de algo natural e espontâneo, o explorar os sentidos não de um modo artificial, como por exemplo, espaços que são criados para 'impor' um determinado sentido ou sentimento. O que foi procurado responder com esta proposta foi a obtenção de sensações naturais, de pura comunicação com a natureza e a arte.

Com isto pode-se concluir que a proposta projetual para um centro cultural na costa de Cascais, não só veio inovar a nível arquitetónico, como também beneficiou toda a sociedade, pois a arquitetura é feita para o Homem, por sua vez, para a sociedade. Este espaço não foi só projetado para pessoas com deficiência visual, mas sim para todos, de tal modo que a sua construção abria um novo mundo para a arquitetura portuguesa e um contacto com uma nova realidade. A arquitetura deste espaço não influencia só o homem, mas também outras áreas da sociedade, como por exemplo: a engenharia, explorada através da estrutura desenvolvida; a economia, que com a inovação proporcionada origina a evocação das pessoas a conhecer o local, o que aumenta a nível económico; a nível social, o espaço proporciona não só um local de convívio com os outros, como o seu eu interior; a nível cultural, não só a importância da arte que aqui referenciada, visto que é um centro cultural, como o acesso à informação que oferece, pois em muitos casos, as pessoas com deficiência visual tem pouco acesso a ela; e por fim, a nível ambiental, com a ligação que o espaço oferece com a natureza, numa tentativa que esta dominasse o centro cultural, como o próprio Homem.

A arquitetura deixada aqui transparecer é caracterizada como elemento cultural, social, emocional, sensorial e mental.

“A Arquitetura ESSENCIAL

(...)

É IDEIA CONSTRUIDA

É POÉTICA

É MAIS COM MENOS

(...)

É LIMPA e SIMPLES

É NATURAL e ABERTA

É LIVRE e LIBERTADORA

É PARA VIVER

(...)

NÃO é para alcançar a fama

Mas apenas para fazer os homens felizes

Não é para ser fotografada

Mas para ser vivida. (...) ”

(Baeza, 2008)³⁰⁹

³⁰⁹ Baeza, A. C. (2008). *A Ideia Construída* (2º ed.). (A. C. Silva, Trad.) Portugal: Caleidoscópio. (pag.37-38)

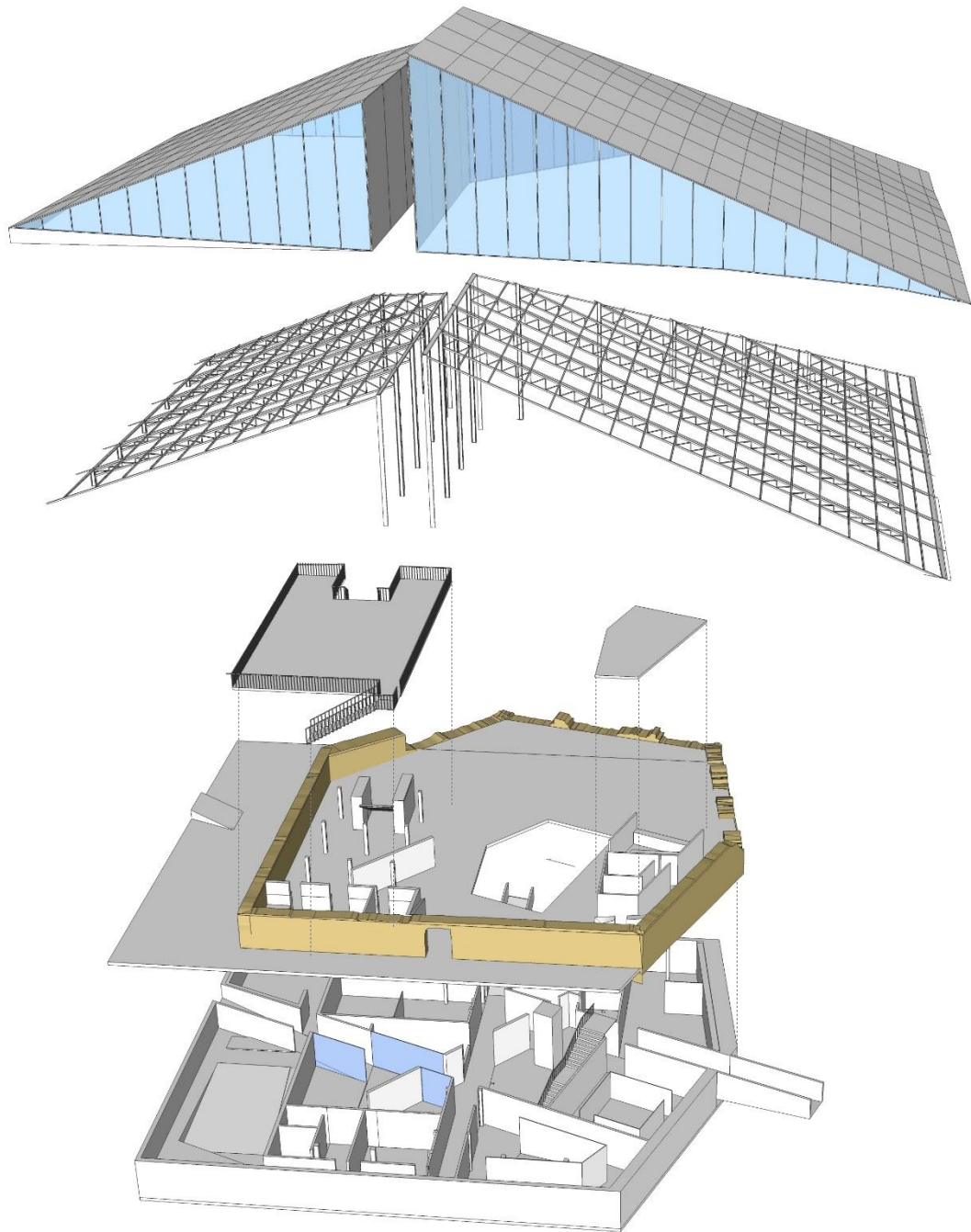


Figura 64 | Vista explodida da volumetria _ explicação da estrutura
Autor: Marta Crespo

| Bibliografia e outras referências

- Ábalos, I. (2003). *A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade*. (A. Penna, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- ACAPO - Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal. (2014). *Acessibilidade de espaços*. Núcleo de Estudos e Investigação em Acessibilidade.
- Afonso, S. (1990). Síntese nº2. Em *Ideia, Método e Linguagem: considerações a respeito da própria experiência obre o tema*. Florianópolis: UFSC. Obtido de <https://pt.scribd.com/doc/234909970/Ideia-Metodo-e-Linguagem-Copia>
- Alcantara, D., Araújo, Q., & Rheingantz, A. (2004). *Os Sentidos Humanos e a Construção do Lugar - Em busca do caminho do meio para o desenho universal*. Rio de Janeiro: Anuais do Seminário Acessibilidade no Cotidiano.
- Alexandre, G., Cabra, J., Golin, G., & Nogueira, R. (2009). Mapas mentais de deficientes visuais como suporte ao design da informação urbana na Web. *InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação*, 6 - 1, pp. 15-25. Obtido de http://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/No.1-Vol.6-2009/ID_v6_n1_2009_15_25_Golin_et_al.pdf?download=1
- Almeida, B. G. (2012). *Arquitetura Inclusiva: Projectar Espaços Invisíveis*. Dissertação de Mestre em Arquitetura, Universidade da Beira Interior, Covilhã. Obtido de <https://ubithesis.ubi.pt/handle/10400.6/2366>
- Amorim, P. (2013). *Fenomenologia do espaço arquitetónico - Projeto de requalificação do Museu Nogueira da Silva*. Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior, Arquitetura, Covilhã. Obtido de <https://ubithesis.ubi.pt/handle/10400.6/1925>
- Ampudia, R. (Agosto de 2011). *O que é deficiência visual?* Obtido de Nova Escola: <http://revistaescola.abril.com.br/formacao/deficiencia-visual-inclusao-636416.shtml>
- ArchDaily (Realizador). (2012). *Steven Holl / Museum of ocean and Surf* [Filme]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=xW2_swGyLU4
- Arquitetura 911sc. (s.d.). *Centro Cultural Elena Garro*. Obtido em 18 de Junho de 2015, de *Arquitetura 911sc* - site oficial: <http://www.arq911.com/>
- Art Center Brief. (2015). Obtido de ArkxSite: www.arkxsite.com/downloads
- Azevedo, G. A., Barki, J., Conde, M. L., Filho, A. d., Miyamoto, J. S., & Oliveira, B. S. (1999-2001). *Organização da Forma e do Espaço Arquitetónico*. Testos de apoio, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro. Obtido de <http://www.fau.ufrj.br/apostilas/aforma/CAP4.pdf>
- Baeza, A. C. (2008). *A Ideia Construída* (2ª ed.). (A. C. Silva, Trad.) Portugal: Caleidoscópio.
- Barros, M., Boiça, J., & Ramalho, M. (2001). *As Fortificações Marítimas da Costa de Cascais*. Cascais: Editores Quetzal.
- Bartholo, R., & Tunes, E. (2010). *Nos limites da ação: preconceito, inclusão e deficiência*. São Carlos: EdUFSCar. Obtido de <http://books.scielo.org/id/4qcts>
- Bértolo, H. (s.d.). O que «vê» quem não vê? *Proformar*, 14. Obtido de http://www.proformar.pt/revista/edicao_14/ve.pdf
- Biselli, M. (12 de julho de 2011). *Teoria e prática do partido arquitetónico*. Obtido de Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.134/3974>
- Brandão, C. (s.d.). Linguagem e Arquitetura: o problema do conceito. *Hermenêutica e Arquitetura*. Obtido de <http://www.companhiadoscursos.com.br/pdf/aqi024/LINGUAGEM%20E%20ARQUITETURA.pdf>
- Camões, L. d. (1572). *Os Lusíadas* (Vol. I). Obtido de <http://oslusiadas.org/i/>
- Castelnou, A. M. (Janeiro/Junho de 2003). Sentindo o espaço arquitetónico. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, 7.
- Centro de Invidentes y Débiles Visuales / Taller de Arquitectura-Mauricio Rocha*. (05 de Agosto de 2011). Obtido de ArchDaily Perú: <http://www.archdaily.pe/pe/609259/centro-de-invidentes-y-debiles-visuales-taller-de-arquitectura-mauricio-rocha>
- Channel, L. (Realizador). (2014). *Steven Holl: Spaces Like Music* [Filme]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=u4xooHJvNvs>
- Ching, F. (2008). *Arquitetura: forma, espaço e ordem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Colin, S. (21 de 06 de 2010). *Categorias da forma arquitetónica*. Obtido de Coisas da Arquitetura: <https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2010/06/21/categorias-da-forma-arquitetonica/>

- Gil, M. (2000). Deficiência Visual. *Cadernos da tv escola*, 1. Obtido de <http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/deficienciavisual.pdf>
- Gouillet, A. (1982). *La Locomotion: de la Notion de L'espace au Dèplacement Autonome, in "Réadaptation"*. Paris: Juillet -Aout.
- Gouveia, A. P. (1998). *O croqui do arquiteto e o ensino do desenho*. Tese de Doutorado, FAU USP, São Paulo. Obtido de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-03052010-090659/pt-br.php>
- Guerra, F. (2011). *Cité de l'Océan et du Surf Museum - Three days in Biarritz*. Obtido de Últimas Reportagens: <http://ultimasreportagens.com/biarritz/>
- Hadid, Z. (s.d.). *Design Feast Series: Quotes*. Obtido de Design Feast: <http://www.designfeast.com/thoughts-on-design>
- Heidegger, M. (1951). Construir, Habitar, Pensar. Em J. M. Rodrigues, *Teoria e Crítica da Arquitetura - Século XX* (pp. 349-351). Ordem dos Arquitetos e Caleidoscópio.
- Heidegger, M. (1954). *Bauen Wohnen Denken (Construir, Habitar, Pensar)*. Pfullingen: Neske.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. (J. Macquarrie, & E. Robinson, Trans.) London: SCM Press. Obtido de http://openlibrary.org/books/OL5847945M/Being_and_time./daisy
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, language, thought*. New York: Harper & Row.
- Heidegger, M. (1990). *Acheminement vers la parole*. Paris: Gallimard.
- Helm, J. (2012). *Feliz 145º aniversário Frank Lloyd Wright!* Obtido de Archdaily: <http://www.archdaily.com.br/br/01-53041/feliz-145-graus-aniversario-frank-lloyd-wright>
- Hill, E. w. (1986). *Orientation And Mobility, in Scholl*. New York: American Foudation for the Blind.
- Hume, D. (s.d.). *Resumos sobre David Hume*. Obtido de https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=0CDQQFjADahUKEwigwPHWIsTHAhUC8RQKHUIIDHs&url=http%3A%2F%2Fwww.resumos.net%2Ffiles%2Fdavidhume.docx&ei=OEvcVaDGFILiU8KQsNgH&usq=AFQjCNFOfbmWnE0EA28Xlu12XgbqyN2Dw&sig2=zH3z_F
- Husserl, E. (2002). *A Crise da Humanidade Européia e a Filosofia*. Porto Alegre: Edipucrs.
- Klee, P. (1961). *The Thinking Eye: the notebooks of paul klee*. London: Lund Humphries.
- Kozel, S. (2006). Comunicando e representando: mapas como construções socioculturais. Em J. Seemann, *A aventura cartográfica: perspectivas, pesquisas e reflexões sobre a cartografia humana*. Fortaleza: Expressão Gráfica.
- Le Corbusier. (1998). *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspetiva.
- Le Corbusier;. (1991). *Precisions on the present state of architecture and city planning: with an American prologue, a Brazilian corollary followed by The temperature of Paris and The atmosphere of Moscow*. Michigan: MIT Press.
- Leitão, C. (10 de outubro de 2011). *Cite de l'Ocean et du Surf, Biarritz: Interview With Steven Holl & Solange Fabião (PHOTOS)*. Obtido de Huffpost Arts & Culture: http://www.huffingtonpost.com/carla-leitao/cite-de-locean-et-du-surf_b_894241.html#s307760
- Levin, D. M. (1993). *Modernity and the hegemony of Vision*. Berkeley and Los Angeles: University of California Pres.
- Lima, A. C. (08 de Dezembro de 2007). *Habitar e habitus – um ensaio sobre a dimensão ontológica*. Obtido de Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/183>
- Lima, J. A. (2007). *Sonhos Arquetípicos Em Portadores De Deficiência Visual*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual : http://www.deficienciavisual.pt/txt-sonhos_arquetipicos_em_DV.htm
- Machado, E. V. (2003). *Orientação e Mobilidade: Conhecimentos básicos para a inclusão*.
- Maclsaac, H. S. (7 de Janeiro de 2014). *Best Cultural Space Elena Garro Cultural*. Obtido em 18 de Junho de 2015, de Travel +Leisure: <http://www.travelandleisure.com/slideshows/tl-design-awards/3>
- Magazine, S. (Realizador). (2014). *Conversaciones: Mauricio Rocha* [Filme]. Obtido de <https://vimeo.com/105023233>
- Marchesi, M. (2010). Ambiente, mídia e técnica: um passeio pelas paisagens urbanas de Maximo Di Felice. *Revista Rumores*, 4. Obtido de www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51218/55288
- Masini, E. (Janeiro/Junho de 2003). A Experiência Percetiva é o Solo do Conhecimento de Pessoas com e sem Deficiências Sensoriais. *Psicologia em Estudo*, 8, pp. 39-43.
- Mauricio Rocha. (5 de Fevereiro de 2014). Obtido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Mauricio_Rocha_Iturbide
- Maymone, A. (2012). *O desenho e a arquitetura no espaço doméstico reabilitado*. Tese de Mestrado, Universidade Técnica de Lisboa, Arquitetura , Lisboa. Obtido de <https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395144993255/O%20desenho%20e%20a%20arquitetura%20no%20espa%C3%A7o%20dom%C3%A9stico%20reabilitado.pdf>

- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge. Obtido de <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/73535007/Phenomenology+of+Perception.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção* (2a ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Meyer, H. (1928). Construir. Em J. M. Rodrigues, *Teoria e Crítica da Arquitetura - Século XX* (pp. 172-173). Ordem dos Arquitetos e Caleidoscópio.
- Moholy-Nagy, L. (1929). O Espaço (Arquitetura). Em J. M. Rodrigues, *Teoria e Crítica da Arquitetura - Século XX* (pp. 176-179). Ordem dos Arquitetos & Caleidoscópio.
- Montaner, J. M. (1993). Deapúés del movimiento moderno. Em *Arquitectura de le segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Monterrey, A. N. (Realizador). (2013). *Sesión 186 - "El proceso de la arquitectura" por el Arq. Mauricio Rocha Iturbide* [Filme]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=UcW0lB6v_5E
- Mota, M. (s.d.). *A Discussão da ideia de Espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas*. Obtido de Performance Corpo Política: <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorporopolitica/textosespacoperformance/marcus%20mota.pdf>
- Moura e Castro, J. (1996). Educação Física, Orientação e Mobilidade na Deficiência Visual. *Movimento*, III(nº5).
- Museum of Ocean and Surf / Steven Holl Architects + Solange Fabião*. (18 de Maio de 2011). Obtido de Archdaily: <http://www.archdaily.com/135874/museum-of-ocean-and-surf-steven-holl-architects-in-collaboration-with-solange-fabiao>
- Netto, J. T. (1999). *A construção do sentido na arquitetura* (4ª ed.). São Paulo: Prespectiva.
- Neubert, H. (06 de Outubro de 2009). *Utilitas... Utilidades Venustas... Beleza Fiarmitas... Solidez Eis a Questão!*. Obtido de Nova Teorias: http://novasteorias.blogspot.pt/2009/10/utilitas-utilidadesvenustas_3391.html
- Neves, R. F. (2014). *A <Realidade> Do Espaço E O <Ser Arquitetónico> - Introdução Ao Espaço Da Arquitetura De Evaldo Coutinho*. Master En Teoría E Historia De La Arquitectura, Universitat Politècnica De Catalunya, Barcelona. Obtido de http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/21886/RobertaFariaNeves_TFM.pdf;jsessionid=6E711109D6E0BBE49E370DE30A51C207?sequence=1
- Niemeyer, Oscar. (2000). *As curvas do tempo: as memórias de Oscar Niemeyer*. London: Phaidon.
- Pallasmaa, J. (1996). *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses* (1ª ed.). Chichester (West Sussex): Wiley-Academy.
- Paula, K. (2003). *A Arquitetura Além da Visa*. Dissertação de Mestrado, FAU/UFRJ, Arquitetura, Rio de Janeiro.
- Percepção*. (2015). Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Percep%C3%A7%C3%A3o>
- Pinho, E. (1994). A Estética de Dufrenne ou a Procura da Origem. *Revista Filosófica de Coimbra*, 6, pp. 361-396.
- Rasmussen, S. E. (2007). *Viver a Arquitectura*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Redacción. (Setembro de 2012). *Centro para Invidentes y Débiles Visuales por TALLER (Mauricio Rocha + Gabriela Carrillo)*. Obtido de Pódio: <http://www.podiomx.com/2012/09/centro-para-invidentes-y-debiles.html>
- Reis-Alves, L. A. (08 de Agosto de 2007). *O conceito de lugar*. Obtido de Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>
- Ribeiro, C. (s.d.). *A dimensão estética - análise e compreensão da experiência estética*. Obtido de Resumos.net: <http://www.resumos.net/filosofia.html#top>
- Rosenfield, K. (02 de Setembro de 2012). *Steven Holl Interview: Not a 'Signature Architect' / Andrew Caruso*. Obtido de Archdaily: <http://www.archdaily.com/269251/steven-holl-interview-not-a-signature-architect-andrew-caruso>
- Rus, M. (2013). *Centro Cultural Elena Garro por Fernanda Canales e Arquitectura 911sc*. Obtido em 18 de Junho de 2015, de I Like Architecture: <http://www.ilikearchitecture.net/2013/05/elena-garro-cultrual-center-fernanda-canales-arquitectura-911sc/>
- Safran, Y. (Setembro de 2011). *Cite De L'océan Et Du Surf - Biarritz, France. The Plan*. Obtido de <http://www.stevenholl.com/recent-press-detail.php?id=199>
- Santos, A. (s.d.). *O Cego, O Espaço, O Corpo E O Movimento: Uma Questão De Orientação E Mobilidade*. Obtido de Sobre a Deficiência Visual: http://www.deficienciavisual.pt/txt-cego_espaco_corpo_movimento-Admilson_Santos.htm

- Santos, R. (5 de Junho de 2011). *Fenomenologia do espaço e do habitar: noites estreladas e invólucros simbólicos*. Obtido de Virus: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus05/?sec=4&item=3&lang=pt>
- Schaeffer, J.-M. (2000). *Adieu à L'Esthétique*. Paris: PUF.
- Schutz, A. (1932 [1967]). *The phenomenology of the social world*. Evanston: Northwestern University Press.
- Schwarzer, M. (Agosto de 1991). The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of Raumgestaltung. *The M.I.T Press*, 15. Obtido de <http://www.jstor.org/stable/i358756>
- Significado de Sinestesia. (s.d.). Obtido de Significados.com.br: <http://www.significados.com.br/sinestesia/>
- Sistema sensorial. (Agosto de 2015). Obtido de Wikipédia, a enciclopédia livre.: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sistema_sensorial&oldid=
- Site Art Center - international architecture competition. (2015). Obtido de ArkxSite: www.arkxsite.com
- Slessor, C. (Outubro de 2011). Ocean Boulevard. *The Architectural Review*. Obtido de <http://www.stevenholl.com/recent-press-detail.php?id=205>
- Sousa, M. (2007). *A Superação do Dualismo Cartesiano em António Damásio e sua Contribuição para as Conceções e Práticas Médicas Ocidentais*. Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia . Braga. Obtido de <http://criticanarede.com/docs/damasio.pdf>
- Stilo Magazine. (1 de setembro de 2014). *Conversaciones: Mauricio Rocha*. Obtido de Stilo Magazine: <http://www.stilo.com.mx/article.asp?id=890>
- Sullivan, L. (março de 1896). The tall office building artistically considered. *Lippincott's Magazine*, pp. 403-409. Obtido de <https://archive.org/details/tallofficebuildi00sull>
- Tschumi, B. (1990). *Questions of Space: Lectures in Architecture*. Londres: AA Publications.
- Tuan, Y.-F. (1983). *Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência*. (L. Oloveira, Trad.) São Paulo: Difel.
- Underwood, D. (2002). *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naity.
- Valente. (7 de Agosto de 2014). *Você tem Sinestesia ou é Cinestésico ?!* Obtido de Blog: <http://www.novainter.net/blog/voce-tem-sinestesia/>
- Van de Ven, C. (1977). *Space in Architecture: The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*. Maastricht: Van Gorcum.
- Veiga, J. E. (1983). Os Sentidos que Substituem a Visão. Em J. E. Veiga, *O que é ser Cego*. J. Olympio.
- Velde, H. V. (1961). Formas. Em J. M. Rodrigues, *Teoria e Crítica da Arquitetura - Século XX* (pp. 142-143). Ordem dos Arquitetos e Caleidoscópio.
- Ventorini, S. (2007). *A Experiência como Fator Determinante na Representação Espacial do Deficiente Visual - Os Sentidos e as Experiências* .
- Wagner, J. M. (1992). *Accesibilidad al Medio Urbano para Discapacitados Visuales* . Madrid: Colegio oficial de Arquitectos de Madrid.
- Winston, M. H. (1991). A Psicologia do Tato. Em W. Schiff, & M. H. Winston, *"The Psychology of Touch"*. Michigan: L. Erlbaum.
- Zevi, B. (1948). *Saper vedere l'architettura: Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi.
- Zevi, B. (1984). *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Zilles, U. (Julho/Desembro de 2007). Fenomenologia e Teoria do Conhecimento em Husserl. *Revista da Abordagem Gestáltica, XIII*, pp. 216-221. Obtido de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v13n2/v13n2a05.pdf>