



OLHOS DA PELE: RESUMO E COMENTÁRIOS SOBRE A OBRA

Fellipe de Andrade Abreu e Lima* - fellipe.lima@athonedu.com.br

Neste livro, Juhani Pallasmaa faz sua crítica à sociedade contemporânea (meados de 1990) devido à alienação provocada pela arquitetura ao retirar dos seus usuários os diversos sentidos do corpo humano, ao perder a semântica na arquitetura, e ao incentivar o narcisismo nos projetos de construção. Segundo ele, *muitos dos projetos de arquitetura dos últimos 20 anos, tornados famosos pela imprensa internacional de arquitetura, apresentam características narcisistas e niilistas*¹.

Olhos da Pele é dividido em duas partes e 24 capítulos, além da introdução feita pelo próprio arquiteto e o prefácio por Steven Holl. A primeira parte é proveniente de um ensaio para a série *Polemics* da *Academy Editions* de Londres (1995), e contém nove capítulos. A segunda parte são retiradas de um ensaio chamado *An Architecture of the Seven Senses*, publicado em *Architecture + Urbanism, Questions of Perception (Special Issue)*, julho de 1994), e engloba 15 capítulos.

O objetivo do livro foi de expressar que, como diz o autor, *uma obra de arquitetura não é experimentada como uma série de imagens isoladas na retina, e sim*

¹ PALLASMAA, Juhani. Olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Editora Bookman. Porto Alegre, 2011. P. 21.

*em sua essência material, corpórea e espiritual totalmente integrada*². Ele discorre sobre os problemas das cidades modernas, sendo estes, para o autor, possíveis frutos de uma negligência à natureza humana, fazendo da arquitetura um meio narcisista de autoexpressão, com resultados niilistas, e não de *significação* ao ser humano. Em suas palavras, *a arquitetura niilista desconecta e isola o corpo e, em vez de tentar reconstruir a ordem cultural, torna impossível uma leitura de significação coletiva. O mundo se torna uma jornada visual hedonista, mas insignificante*³. Além disso, Pallasmaa refere-se a relações *sadomasoquistas* no ambiente artístico e intelectual de sua época, das quais não chega a ser explicitado com muitas palavras, senão que *seus instrumentos nos campos das artes contemporâneas e da arquitetura podem ser identificados*⁴.

Ao discorrer sobre o problema da sociedade em sua contemporaneidade, J. Pallasmaa reforça que os ambientes mais avançados em tecnologia tendem a ser os mais alienantes e que *a visão e a audição hoje são os sentidos socialmente privilegiados, enquanto os outros três [dos cinco sentidos aristotélicos] são considerados resquícios sensoriais arcaicos, com uma função meramente privada e, geralmente, são reprimidos pelo código cultural*⁵. Dessa maneira, se a raiz do problema da desconexão humana com seu lugar de habitação⁶ for a alienação à natureza do *ser* (tanto do corpo humano, quanto do meio em que vive), logo para iniciar um processo de *desalienação* é necessário compreender o funcionamento do corpo humano e projetar os ambientes de acordo com isso.

Segundo o autor, *a atual produção industrial em massa do imaginário visual tende a afastar a visão do envolvimento emocional e da identificação, e a tornar o imaginário em um fluxo hipnótico sem foco ou participação*⁷. Assim, visto que, para o autor, a industrialização ocasionou na perda da significação de *ser* humano em sua habitação, o estudo da teoria arquitetônica se dá melhor com as civilizações anteriores à industrialização. *A construção em culturas tradicionais é orientada pelo corpo do mesmo modo que um passarinho dá forma a seu ninho movendo seu corpo. As obras de arquitetura autóctones em argila ou barro, de várias partes do mundo, parecem nascer*

² Ibid. P. 11.

³ Ibid. P. 21.

⁴ Ibid. P. 22.

⁵ Ibid. P. 16. Trecho entre colchetes nosso.

⁶ Seria isto uma espécie de angústia, como *unheimlichkeit* dito por Heidegger?

⁷ Ibid. P. 22.

*dos sentidos musculares e táteis, mais do que dos olhos*⁸. Tais civilizações, não afetadas pela alienação da modernidade e do sentido predominante da visão, possuía uma relação mais intrínseca com seus corpos e com o ambiente. Aliás, esta é uma crítica feita por ele à arquitetura moderna ao dizer que *a arte da visão, sem dúvida, tem nos oferecido edificações imponentes e instigantes, mas ela não tem promovido conexão humana ao mundo. O fato de o vocabulário modernista em geral não ter conseguido penetrar na superfície do gosto e dos valores populares parece ser resultado de sua ênfase visual e intelectual injusta; a arquitetura modernista em geral tem abrigado o intelecto e os olhos, mas tem deixado desabrigados nossos corpos e demais sentidos, bem como nossa memória, imaginação e sonhos*⁹.

Visto a importância da materialidade para a experiência estética humana, Pallasmaa declarará as diferenças entre os materiais utilizados antes da industrialização e depois, comparando as sensações que eles provocam. Os materiais naturais, diz ele, *expressam sua idade e história, além de nos contar suas origens e seu histórico de uso pelos humanos*¹⁰, assim mostrando o que somos na natureza, que nós envelhecemos assim como crescemos, e somos parte da grande dinâmica do existir. A pedra e a terra, por exemplo, mostram onde pisamos, de onde retiramos elas, e no que as transformamos. Sua manipulação, lapidação, demonstra a atividade do *homo faber* no mundo. A historicidade do material ressalta a história do *ser humano*. *Já os materiais industrializados atuais - chapas de vidro sem escala, metais esmaltados e plásticos sintéticos - tendem a apresentar suas superfícies inflexíveis aos nossos olhos sem transmitir sua essência material ou sua idade. Os prédios de nossa era tecnológica em geral visam de maneira deliberada à perfeição atemporal e não incorporam a dimensão do tempo ou o processo inevitável e mentalmente importante do envelhecimento*¹¹, de forma a alienar-nos. Pode-se inferir que o fato da arquitetura moderna ter enfatizado um *intelectualismo* e um excessivo *conceitualismo*, em detrimento dos aspectos físicos do corpo humano, causa nas pessoas um *estranhamento* angustiante. *Somos feitos para viver em um mundo de sonhos fabricado*¹². Para ele, a arquitetura deveria materializar o conceito, de maneira que

⁸ Ibid. P. 25.

⁹ Ibid. P. 19.

¹⁰ Ibid. P. 30.

¹¹ Ibid. P. 30.

¹² Ibid. P. 33.

o nosso corpo compreenda a inteligência projetual, ainda que não consiga verbalizá-la pelo raciocínio.

Com esse objetivo, Juhani Pallasmaa desenvolve seu livro descrevendo como é nossa experiência com a arquitetura. A seguir estão dois fragmentos de Olhos da Pele que expressam a ontologia da arquitetura para Pallasmaa. *Toda experiência comovente com a arquitetura é multissensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos*¹³. E a *arquitetura reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal*¹⁴. O reforço da identidade pessoal é o ponto chave do pensamento expresso em Olhos da Pele. O ser humano reconhece o que ele é através do lugar que habita. A habitação vela e revela a *identidade pessoal* – isto é, como o Ser se identifica no mundo. Portanto, defende que a arquitetura tem o papel de significar a vida humana em um determinado tempo-espaço, utilizando como instrumento a materialidade. O autor enfatiza a sintática material como base para uma semântica imaterial da linguagem arquitetônica. Quando se compara às quatro categorias aristotélicas – finalidade, materialidade, formalidade e eficiência – as três primeiras se confundem, visto que a finalidade não está separada da materialidade e da formalidade. Contudo, a finalidade continua sendo distinta de uma mera materialidade ou estética insignificativa. A finalidade é reconectar o ser com suas raízes ontológicas.

E, ao longo do livro, o autor faz diversas citações mostrando como os sentidos trabalham em nossa vida, com a intenção de mostrar, com exemplos práticos, a importância de pensarmos nas reações do corpo ao desenvolvermos projetos arquitetônicos:

- *Durante experiências emocionais muito intensas, tendemos a barrar o sentido distanciador da visão [isto é, fechar os olhos para que nada exterior nos incomode, pois a visão pode prejudicar a concentração]*¹⁵;
- *A imaginação e a fantasia são estimuladas pela luz fraca e pelas sombras*¹⁶;

¹³ Ibid. P. 39.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Ibid. P. 43. Colchetes inseridos pelo autor deste documento.

¹⁶ Ibid. P. 44.

- *A luz forte e homogênea paralisa a imaginação do mesmo modo que a homogeneização do espaço enfraquece a experiência da vida humana e arrasa o senso de lugar¹⁷;*
- *Qualquer pessoa que já acordou com o som de um trem ou uma ambulância em uma cidade noturna e que no sonho experimentou o espaço da cidade em seus incontáveis habitantes espalhados dentro de seus prédios, conhece o poder do som sobre a imaginação¹⁸;*
- *Os espaços abertos e amplos das ruas contemporâneas não devolvem os sons, e nos interiores das edificações atuais os ecos são absorvidos e censurados. A música gravada e programada que toca em shopping centers e espaços públicos elimina a possibilidade de palparmos o volume acústico de seus espaços. Nossos ouvidos foram cegados¹⁹;*
- *Um mundo de aromas de uma loja de balas nos faz lembrar a inocência e curiosidade da infância²⁰;*
- *Sem saber, realizamos com nosso corpo a tarefa da coluna ou da abóboda;²¹*
- *A medida real das qualidades de uma cidade é se conseguimos nos imaginar nos apaixonando por alguém nessa cidade²².*

Assim, finalizando este livro, o professor e teórico Juhani Uolevi Pallasmaa evoca questões sobre qual é o real sentido da arquitetura. Ele argumenta que *a arquitetura não apenas responde às necessidades sociais e intelectuais funcionais e conscientes dos moradores urbanos; ela também deve lembrar o caçador e agricultor primitivo escondido em nossos corpos. Nossas sensações de conforto, proteção e lar estão enraizadas nas experiências primitivas de incontáveis gerações²³.*

Assim, é saliente a relevância de repensar a crítica da arquitetura. *A teoria e a crítica da arquitetura moderna têm tido uma forte tendência a considerar o espaço como um objeto imaterial configurado por superfícies materiais, em vez de entendê-lo em termos das interações e inter-relações dinâmicas²⁴.* Esta afirmação mostra um outro modo de perceber o mundo, não mais na dicotomia de matéria e não-matéria, mas um mundo dinâmico, interdependente. Logo emerge um outro *pensar arquitetura*, com

¹⁷ Idem.

¹⁸ Ibid. P. 47.

¹⁹ Ibid. P. 48.

²⁰ Ibid. P. 52.

²¹ Ibid. P. 63.

²² Ibid. P. 65.

²³ Ibid. P. 57.

²⁴ Ibid. P. 60.

projetos não mais fundamentados em transmitir conceitos, mas na dinâmica entre corpos e fenômenos. Contudo, compreende-se que enquanto a arquitetura for tratada como “mercadoria” ela não poderá atingir os graus mais elevados de sua arte. Ou seja, ela é impedida de cumprir seu propósito plenamente. E a *função atemporal da arquitetura*, segundo Pallasmaa, *é criar metáforas existenciais para o corpo e para a vida que concretizem e estruturam nossa existência no mundo*²⁵.

Mãos Inteligentes: A Sabedoria Existencial e Corporalizada na Arquitetura. Resumo e comentários.

Neste livro publicado originalmente em 2009, Juhani U. Pallasmaa estende seus pensamentos expressos anteriormente em *Olhos da Pele* (1996), assumindo como protagonista de seu livro as mãos humanas e sua função na experiência cotidiana do corpo com o mundo. Ao longo de mais de 150 páginas, e oito capítulos, o autor irá mostrar a relevância do inconsciente pessoal e coletivo no projeto de arquitetura. Através de citações e histórias de pintores, escultores, esportistas e outros experienciadores do mundo, discorrerá desde a função das mãos humanas até à importância dos olhos, da tradição e da ética.

Embora a maioria dos temas também haviam sido abordados em *Olhos da Pele* (como o narcisismo na arquitetura contemporânea e a falta de contato dos diversos sentidos do corpo humano), aqui ele discorre com profundidade a respeito do processo de criação de um arquiteto, lidando com as contradições das novas tecnologias, porém sem negá-las cegamente, buscando uma maneira que pudesse servir as pessoas da melhor forma possível. Pallasmaa conta opiniões particulares, histórias de professores que conheceu, e debate problemas no ensino de arquitetura em diversas universidades.

Além dos pontos já citados, um elemento que diferencia *Mãos Inteligentes* de *Olhos da Pele*, é a explanação sobre o que é a *experiência existencial* que ele se refere brevemente no seu livro mais antigo. Pallasmaa classifica o *conhecimento existencial* como o fator que torna único as mais profundas obras de arte (não apenas de arquitetura). *Um dos paradoxos da arte e da arquitetura é que, embora todas as obras comoventes sejam únicas, elas refletem aquilo que é geral e compartilhado pela experiência*

²⁵ Ibid. P. 67.

*existencial humana. Desta maneira, a arte é tautológica; ela continua repetindo a mesma expressão básica diversas vezes: como nos sentimos como seres humanos neste mundo.*²⁶ Esse conhecimento existencial é constituído por: *experiência de vida, senso ético e senso pessoal de missão.*²⁷

Ele inicia o livro argumentando que *nos estilos de vida anteriores, o contato íntimo com o trabalho, a produção, os materiais, o clima e os fenômenos extremamente dinâmicos ofereciam uma ampla interação sensorial com o mundo das casualidades físicas.*²⁸ Mostrando, assim, sua visão de que a industrialização e a alienação do homem ao produto provocou um declínio na qualidade da experiência de viver e na qualidade da arquitetura. Assumindo a ótica de que a mente não é separada do corpo, mas que o humano é em si um corpo-mente, é vital o contato íntimo com a matéria para uma profunda experiência existencial. Contudo, ainda que intelectualmente rejeite-se a tese da separação entre corpo e mente, *o cisma continua a dominar nas práticas culturais, educacionais e sociais.*²⁹ Em virtude disso, *a principal habilidade do arquiteto é transformar a essência multidimensional do ato de projetar em sensações e imagens corporificadas e vivenciadas.*³⁰

Considerando que o trabalho do arquiteto não envolve apenas conceitos, mas também o contato íntimo dos corpos com a matéria e os efeitos dessa relação, a arquitetura não tem como objetivo um embelezamento estético superficial. Nas palavras do autor, *em vez de ser uma mera estetização visual, a arquitetura, por exemplo, é um modo de fazer filosofia existencial e metafísica por meio do espaço, da estrutura, da matéria, da gravidade e da luz. A arquitetura profunda não apenas torna belos os contextos de habitação: grandes edificações articulam as experiências de nossa própria existência.*³¹ E, portanto, a arquitetura não pode ser analisada racionalmente e conceitualmente, de acordo com a perspectiva do autor.³²

Contudo, ele concorda que todo o mundo construído pelo homem tem seu fundamento imaterial: *a arquitetura, assim como o mundo inteiro construído pelo homem*

²⁶ PALLASMAA, Juhani. As Mãos Inteligentes: a Sabedoria Existencial e Corporalizada na Arquitetura. Editora Bookman. Porto Alegre, 2013. P. 136.

²⁷ Ibid. P. 122.

²⁸ Ibid. P. 12.

²⁹ Idem.

³⁰ Ibid. P. 16.

³¹ Ibid. P. 20.

³² Ibid. P. 16.

por meio de suas cidades, casas, ferramentas e objetos, tem seu correspondente e sua base mentais. À medida que construímos nosso mundo autônomo, construímos projeções e metáforas de nossas próprias paisagens mentais. Moramos na paisagem e a paisagem mora dentro de nós. Uma paisagem ferida pela intervenção humana, a fragmentação da paisagem urbana, bem como pelas edificações insensíveis, são evidências externas e materializadas de uma alienação e fragmentação do espaço interno humano ou Weltinnenraum, se quisermos empregar uma bela expressão de Rainer Maria Rilke.³³ Em consequência a isso, a dimensão temporal da arquitetura aponta para o passado, e não para o futuro – isto é, as obras são frutos de tradições e conhecimentos do passado. E, ainda que critique a obsessão atual com a unicidade e a novidade, a qual tem afetado o juízo dos fenômenos artísticos, ele não é contrarrevolucionário. Como demonstra o comentário a seguir:

As obras de arte ou edificações radicais sem dúvida parecem ser rupturas ou descontinuidades das convenções, mas, ao mesmo tempo, e em um nível mais além, todas as obras de arte profundas reforçam a percepção e o entendimento da historicidade e continuidade bioculturais da humanidade. As revoluções na história da arte sempre implicam uma reconexão com as tendências invisíveis do universo e da mente humana.³⁴

Ao elaborar sobre a atividade das mãos no mundo, descreve-as como indivíduos únicos que, embora sejam parte do corpo humano, possuem peculiaridades divergentes dos outros membros. *As mãos são letreiros da personalidade; elas expressam classe social, riqueza, lealdade, ocupação e associação. Em muitas culturas, as mãos são decoradas com tatuagens ou imagens e pinturas menos permanentes. As mãos também são portadoras de anéis e braceletes que comunicam inúmeros significados codificados, como casamento, profissão ou participação em uma sociedade. Gestos, significados e mensagens feitos com as mãos também são temas populares nas artes.³⁵ E, ao se relacionarem com uma ferramenta, elas deixam de ser simplesmente mãos, e tornam-se mãos-ferramentas, como diz o autor: as ferramentas são extensões e especializações das mãos que alteram seus poderes e suas capacidades naturais. Quando um machado ou uma faca está sendo utilizado, o usuário competente não considera suas mãos e a ferramenta como duas entidades distintas e separadas; a ferramenta se transformou em*

³³ Ibid. P. 21.

³⁴ Idem.

³⁵ Ibid. P. 43.

*parte de suas mãos, e ambas se tornaram uma espécie inteiramente nova de órgão, uma ‘mão-ferramenta’.*³⁶

E, mais tarde, complementa que *da mesma maneira que a fronteira entre o martelo e a mão desaparece quando se está martelando, ferramentas complexas como instrumentos musicais se fundem com o corpo do usuário: um grande músico toca a si próprio, em vez de tocar um instrumento separado. No desenho e na pintura, o lápis e o pincel se tornam extensões inseparáveis da mão e da mente. Um pintor pinta por meio da intencionalidade inconsciente da mente; ele não usa o pincel como um objeto físico separado.*³⁷ À favor dessa experiência de um objeto tornar-se parte de seu ser, e formar um mesmo corpo, Pallasmaa saúda as sociedades pré-industriais, ao dizer: *nas culturas tradicionais, todo o mundo em que vivemos é o produto das mãos humanas, e a esfera diária do trabalho e da vida significa uma passagem infinita das habilidades manuais e de seus produtos aos demais indivíduos; o mundo da vida tradicional é um encontro e uma união contínuos das mãos das sucessivas gerações.*³⁸

Com isso, esclarece sua visão de arquitetos não-alienados ao produto e ao processo e às pessoas, como diz a seguir: *em minha opinião, a conexão entre os processos de execução ainda é fundamental, e um arquiteto sábio de hoje buscar construir profundas amizades pessoais com trabalhadores manuais, artesãos e artistas, para reconectar seu mundo e sua maneira de pensar intelectualizados com a fonte de todo conhecimento verdadeiro: o mundo real da materialidade e da gravidade, e compreensão sensorial e corporificada destes fenômenos físicos.*³⁹ Contudo, o autor entende que isso tem se perdido devido às distrações ofertadas e buscadas pelas pessoas. Ele relembra, com gratidão, seu tempo de infância onde a solidão era uma obrigação, e não existiam *amigos, passatempos, entretenimentos ou livros* que pudessem suprimir a *solitária vida rural finlandesa há quase sete décadas. Tornei-me grato pela sensação de curiosidade e desejo de observação evocados pela ausência de estímulos desde pequeno, a qual foi deliberadamente programada e instigada pelos outros. Como observa Odo Marquard, no mundo de hoje perdemos em grande parte “a arte da solidão”.*⁴⁰

³⁶ Ibid. P. 49.

³⁷ Ibid. P. 52.

³⁸ Ibid. P. 54.

³⁹ Ibid. P. 71.

⁴⁰ Ibid. P. 83.

Sobre a experiência da solidão, lamenta que as crianças de hoje não a tenham, pois *a experiência da solidão na primeira infância dispara a imaginação e inicia um processo independente e automotivado de observação, jogo e imaginação. Esta condição também nos leva a dar conta das casualidades essenciais entre as coisas. A tendência atual que pais e professores têm de superestimular as crianças pode ter consequências catastróficas sobre a capacidade infantil de imaginação e invenção e a formação de sua autoidentidade. Na vida cotidiana atual, é bem provável que os equipamentos e aparelhos mecânicos, automáticos e eletrônicos, com seus mecanismos e suas funções invisíveis, enfraqueçam o senso de casualidade física até mesmo nos adultos, sem falar no eventual impacto dos jogos e entretenimentos digitais sobre a interação humana e social e o senso de compaixão.*⁴¹ Assim, encerra este pensamento particular, e volta a expor como esse sentido existencial opera na vida do artista, escrito em uma das seções mais importantes do livro, intitulada *Olhos, Mãos e Mente*.

Pallasmaa argumenta que muitos aspectos desenvolvidos em uma obra de arte não são produzidos conscientemente, mas através de intuição e escolhas inconscientes. *Em seu auge, o fluxo mental e material entre o artista e a obra é tão atormentador que a obra parece estar gerando a si própria. Na verdade, esta é a essência da experiência arrebatadora de um rompante de criação; os artistas repetidas vezes relatam que sentem estar apenas registrando o que lhes é revelado e o que emerge involuntariamente, além de seu controle intelectual consciente. 'A paisagem pensa em si própria por meio de mim, e eu sou sua consciência', confessa Paul Cézanne.*⁴² Dessa maneira, no trabalho artístico, *a união entre os olhos, as mãos e a mente cria uma imagem que não é apenas um registro visual ou uma representação do objeto: ela é o objeto.*⁴³ Por meio da interdependência das ferramentas, dos sentidos humanos, da significação conceitual, experiências passadas, cultura e visão de mundo, cria-se um objeto único. Não se cria uma metáfora para algo externo, mas cria-se um objeto próprio a ser percebida de maneira própria por cada um que o observar. Assim, faz duas sínteses de seu ponto de vista. Primeiro, que *a intenção, a percepção e o trabalho das mãos não existem como entidades separadas.*⁴⁴ Em segundo lugar, que *o processo, o produto e o artista se fundem completamente.*⁴⁵

⁴¹ Idem.

⁴² Ibid. P. 84.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Ibid. P. 86.

⁴⁵ Idem.



Monte Saint-Victoire. Paul Cézanne, 1887.⁴⁶

No capítulo chamado *As Mãos Desenhistas*, o autor declarará sua opinião sobre o uso do corpo físico na prática da arquitetura. Pallasmaa argumenta que cada desenho é *uma investigação do passado e da memória do desenhista*, sendo um resultado de toda sua experiência existencial. E o desenho não necessariamente é uma expressão daquilo que foi pensado. *É impossível saber qual surgiu primeiro: a linha no papel ou o pensamento, ou a consciência de uma intenção. De certo modo, a imagem parece desenhar a si própria por meio da mão humana.*⁴⁷ Assim, o desenho é uma expressão da própria existência, do corpo-mente interligado com o ambiente, com o passado e com a imaginação. Exemplarmente declara: *um desenho não reproduz a árvore como ela se manifesta na realidade objetiva; o desenho registra a maneira como a árvore está sendo vista ou experimentada.*⁴⁸

E a imagem que é objetivada pelo desenho, não necessariamente é visual. *Ela também pode ser uma impressão tátil, muscular ou corporal ou uma sensação amorfa*

⁴⁶ Imagem disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Montagne_Sainte-Victoire_\(C%C3%A9zanne\)#/media/Fichier:Mont_Sainte-Victoire_with_Large_Pine_by_Paul_C%C3%A9zanne.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Montagne_Sainte-Victoire_(C%C3%A9zanne)#/media/Fichier:Mont_Sainte-Victoire_with_Large_Pine_by_Paul_C%C3%A9zanne.jpg).

⁴⁷ Ibid. P. 94.

⁴⁸ Idem.

*que a mão concretiza em um conjunto de linhas que projeta uma forma ou estrutura.*⁴⁹

Por esse motivo o autor diz não ser possível afirmar se uma imagem nasce na mente e é transferida para o desenho, se ela foi feita independentemente pela mão *ou se ela emergiu como resultado da colaboração contínua entre a mão e o espaço mental do desenhista.*⁵⁰

Pallasmaa veementemente defende o uso de desenhos e maquetes físicas antes de usar as tecnologias digitais. Diz isso inclusive sobre o *currículum* das escolas de arquitetura, que, para ele, os alunos deveriam primeiro aprenderem a sentir os materiais e perceber com o próprio corpo o seu projeto, para então começarem a usarem computadores. *O croqui, o desenho ou a maquete feito à mão é moldado na mesma espécie de materialidade física que o objeto que está sendo projetado e que o próprio arquiteto corporifica, enquanto as operações e o imaginário gerados pelo computador ocorrem em um mundo matemático, imaterial e abstrato.*⁵¹ Ele quer dizer que o computador possui uma precisão que não existe na vida real. O mundo que vivemos é impreciso e desvendamos sua imprecisão pela corporalidade. No entanto, o computador trabalha exacerbadamente com a mente e o corpo em seu potencial não atua no processo digital. *O computador cria uma distância entre o artista e o objeto, ao passo que o desenho à mão ou a elaboração de uma maquete convencional põe o projetista em contato tátil com o objeto ou espaço.*⁵²

Então o autor consegue resumir sua opinião pela seguinte frase: *os desenhos gerados por computador são instrumentos para um observador sem corpo.*⁵³ Vale ressaltar novamente, que ele não é contra a tecnologia, nem é à favor de um retrocesso tecnológico. Mas ele acredita que o mundo digital atrapalha alguém que não tenha primeiro adquirido a experiência corpórea da arquitetura. E isso principalmente é uma crítica às universidades que desprezam os corpos de seus alunos. *Sem esta internalização mental, todavia, o processo de projeto por computador tende a se transformar em uma jornada apenas da retina na qual o aluno permanece um observador alheio que não construiu um modelo mental forte da realidade imaginada. Acredito que todo aluno*

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Ibid. P. 98.

⁵² Ibid. P. 99.

⁵³ Ibid. P. 101.

*deveria ser submetido a um teste que comprove sua capacidade de imaginação mental antes que lhe seja permitido o uso do computador.*⁵⁴

Observa-se que embora o autor esteja a falar sobre o uso da tecnologia atual na prática da arquitetura, seus argumentos embasam-se nas sensações da experiência humana. E, no fim, essas sensações são derivadas da experiência tátil, conforme o autor afirma ao escrever que *todos os sentidos, inclusive a visão, são extensões do tato; os sentidos são especializações da pele e todas as experiências sensoriais são modos de toque e, portanto, relacionadas à tatilidade. [...] O tato é o sentido que integra nossas experiências do mundo e de nós próprios. Até mesmo as percepções visuais são fundidas e integradas no continuum tátil da identidade pessoal; meu corpo me faz lembrar quem sou e como me situo no mundo.*⁵⁵

Ademais, é exatamente essa sensorialidade que está a ser perdida na arquitetura, segundo o autor. *É exatamente esta dimensão inconsciente do toque na visão que é desastrosamente negligenciada na arquitetura e no projeto da atualidade, que são artificialmente preconceituosas a favor da visão. Nossa arquitetura pode atrair e divertir os olhos, mas ela não oferece um domicílio para o tato de nossos corpos, nossas memórias e sonhos.*⁵⁶ Essa tatilidade é o que se deve buscar nos projetos, pois, é isso o que nos situa como seres no mundo. Como diz, *uma obra de arquitetura gera um complexo indivisível de impressões, nossas sensações evocadas, como as experiências de movimento, peso, tensão, dinâmica estrutural, contraponto formal e ritmo, as quais se tornam nossa medida daquilo que é real.*⁵⁷

A partir dessa premissa, é possível discutir a qualidade de uma obra arquitetônica com mais facilidade, como exemplificará o autor ao dizer que *a verdadeira qualidade na arquitetura se manifesta na integralidade e dignidade inquestionável da experiência. Ocorre uma ressonância e interação entre o espaço e a pessoa que o experimenta; eu me insiro no espaço e o espaço se insere em mim. Esta é a “aura” da obra de arte observada por Walter Benjamin*⁵⁸. Mostra assim a potência da arquitetura e como serve de propósito otimista para a formação de um mundo aperfeiçoado. Diz: *toda tarefa de arquitetura levada a sério exige uma idealização distinta da situação, do cliente e do uso futuro da*

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Ibid. P. 102-103.

⁵⁶ Ibid. P. 105.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Ibid. P. 106.

*edificação. A arquitetura precisa construir um mundo melhor, e esta projeção de uma dimensão humana idealizada exige mais sabedoria existencial do que habilidade, técnica e experiência profissional.*⁵⁹

Portanto, o arquiteto está a lidar com a complexa simplicidade do mundo⁶⁰, como demonstra na afirmação a seguir:

*Em um sentido básico, posso dizer que, com a idade e a experiência, nos tornamos cada vez mais amadores, em vez de nos tornarmos profissionais que possuem respostas automáticas e certas. Um profissional bem-sucedido e de boa reputação dificilmente pararia para se fazer perguntas sobre, por exemplo, o que é um piso, uma janela, uma porta. Ainda assim, será que alguém consegue realmente me dizer quais são as essências metafísicas fundamentais nestes elementos da arquitetura e suas importâncias humanas fora e antes de uma tarefa de projeto específica?*⁶¹

Por esse motivo, além de criticar o uso das ferramentas digitais que prejudicam a imaginação material e formal⁶², também critica os professores universitários e jurados de competições de arquitetura, ao se opor ao discurso em defesa de *liberdade criativa* na arquitetura. O jurado do Pritzker, Juhani U. Pallasmaa, declara que *uma palavra que se ouve com bastante frequência nos ateliês das escolas de arquitetura e entre jurados de concursos de arquitetura é “liberdade”*. *A palavra parece descrever uma independência artística do projeto. A independência da tradição e dos precedentes, dos condicionantes estruturais ou materiais, ou do puro racionalismo, geralmente é vista como uma dimensão da liberdade artística. Ainda assim, Leonardo da Vinci nos ensinou que “a força nasce nos condicionantes e morre na liberdade”*.⁶³

Contudo, embora seja a favor de guardar e estudar as tradições, ataca novamente o *intelectualismo* na arquitetura, ao dizer: *gerar expressões arquitetônicas a partir das realidades inquestionáveis da construção é a longa tradição da arte da arquitetura. A linguagem tectônica da arquitetura, a lógica interna da própria construção, expressa gravidade e estrutura, a linguagem dos materiais e os processos de construção e os detalhes dos elementos de conexão e dos materiais entre si. Penso que a arquitetura surja*

⁵⁹ Ibid. P. 111.

⁶⁰ Anos mais tarde, em 2013, Pallasmaa publicará um artigo chamado A Complexidade da Simplicidade: A Estrutura da Imagem Artística, o qual será analisado também neste trabalho.

⁶¹ Ibid. P. 114.

⁶² O autor deste artigo faz aqui uma referência aos conceitos de imaginação formal e imaginação material, expostas por Gaston Bachelard no livro *A Água e os Sonhos*.

⁶³ Ibid. P. 114-115.

*da identificação e articulação das realidades da tarefa em questão, e não da fantasia individual. Aulis Blomstedt [que foi professor de Pallasmaa na universidade] costumava aconselhar com sabedoria seus alunos na Universidade de Tecnologia de Helsinque: “capacidade de imaginar situações da vida é um talento mais importante para o arquiteto do que o dom de fantasiar o espaço”.*⁶⁴ Em outras palavras, ele entende que a tradição da arquitetura se constitui mais na maneira como os materiais são estruturados e ordenados para formar uma obra arquitetônica a ser percebida pelas sensações, do que na movimentação de ideias no mundo. *A edificação é ao mesmo tempo um objeto racional com utilidade e uma metáfora artística e existencial.*⁶⁵ E afirma novamente:

*Uma obra de arte não é um enigma intelectual que busca uma interpretação ou explicação. Ela é um complexo de imagens, experiências e emoções que entra diretamente em nossa consciência. Ela tem um impacto em nossa mente antes que possamos compreendê-la ou mesmo sem que cheguemos em algum momento a entendê-la intelectualmente. O artista encontra um meio além das palavras, dos conceitos e das explicações racionais em sua busca constante por um reencontro inocente com o mundo.*⁶⁶

De acordo com o texto, um arquiteto maduro e sábio deve ter *além de habilidade práticas e “conhecimentos operativos e instrumentais”*, o projetista e o artista precisam de *“conhecimentos existenciais” moldados pelas experiências de vida. Os “conhecimentos existenciais” surgem da maneira como a pessoa experimenta e expressa sua existência, e estes conhecimentos fornecem o contexto mais importante para julgamentos éticos.*⁶⁷ Esses *conhecimentos existenciais* são constituídos por três elementos: *experiências de vida, senso ético e senso pessoal de missão.* É esta *sabedoria existencial* o conjunto de saberes mais difícil de ensinar aos alunos.

Por meio dessa sabedoria particular é que se forma a singularidade de uma obra de arte, e o artista não deve se render às opiniões alheias. *O artista é a única autoridade em sua obra; somente artistas frágeis buscam a aceitação e a autorização externas. Somente artistas superficiais procuram reconhecimento, uma vez que o confronto com a fronteira existencial de cada um não exige o reconhecimento externo ou social.*⁶⁸

⁶⁴ Ibid. P. 116.

⁶⁵ Ibid. P. 122.

⁶⁶ Ibid. P. 131.

⁶⁷ Ibid. P. 122.

⁶⁸ Ibid. P. 129.

Contudo, não se deve confundir isso com egoísmo ou narcisismo. Pelo contrário, o arquiteto deve internalizar o cliente e o usuário do espaço a ser projetado. Isto é, o artista deve internalizar o cliente, mas não deve buscar em seguida aprovação social ou externa. Como também diz as palavras do autor:

*Empresto meu corpo, minhas mãos e minha mente ao serviço do outro, como se eu, no papel de arquiteto, fosse uma barriga de aluguel para o nascimento da casa. Ao fim do processo o produto é passado ao outro, o cliente e usuário. Sem esta profunda internalização e identificação pessoal com o cliente, ocupante ou usuário, o arquiteto apenas consegue resolver as exigências explícitas do programa e satisfazer as intenções e os desejos explícitos do outro. Assim, uma casa profunda sempre é um retrato duplo: ela é ao mesmo tempo uma imagem do cliente (ou de uma condição cultural específica) e um autorretrato do arquiteto. Uma obra de arquitetura também é, em essência, um presente.*⁶⁹

Concluindo seu livro, o autor começa a escrever deliberadamente sobre sua visão de qual a função da arquitetura, seu papel político e social, bem como de suas causas éticas. Segundo ele, deve-se um papel importantíssimo à beleza de uma obra na sua atuação social. *Tanto a beleza gloriosa como a feiura lamentável do objeto de representação artística são momentaneamente identificados com nossa própria existência corpórea. [...] A feiura na arquitetura ou a falsidade existencial podem nos fazer sentir a alienação e o empobrecimento do senso de identidade própria e, por fim, nos fazer adoecer mental e somaticamente.*⁷⁰ E isso se deve, em parte considerável, ao uso excessivo de ferramentas digitais, como lamenta o autor, as quais encarceram a imaginação e os sonhos. *Já sentimos falta de uma arquitetura que nos resgate as realidades concretas de nosso mundo físico e material. Este não é um saudosismo por um mundo perdido, mas um desejo de um mundo revitalizado e re-erotizado por uma arquitetura que nos faça experimentar o mundo em vez de a si própria.*⁷¹

Assim, retoma a criticidade de seu pensamento a respeito do sistema político-econômico vigente:

A inundação de imagens da televisão externaliza as imagens e as torna passivas quando comparadas com o imaginário interno e ativo evocado pela leitura de um livro.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Ibid. P. 137.

⁷¹ Ibid. P. 138.

*Há uma diferença radical entre olhar passivamente para imagens externas ou olhar para imagens criadas pela nossa própria imaginação. As imagens sem esforço do entretenimento imaginam por nós. O hipnotizante fluxo de imagens da indústria da consciência desvincula as imagens de seus contextos históricos, culturais e humanos e, portanto, ‘libera’ o observador de investir suas emoções e atitudes éticas naquilo que é percebido. Entorpecidos pela comunicação em massa, já conseguimos assistir as mais revoltantes crueldades sem qualquer envolvimento emocional. O dilúvio de imagens que cresce e esmaga os sentidos e as emoções, suprime e embota a imaginação, a empatia e a compaixão.*⁷²

Em sua opinião, a falta de ideais e alternativas que há hoje até mesmo no pensamento político é resultado do *embotamento da imaginação política. O extremo senso de pragmatismo e a falta de visões estimulantes hoje provavelmente sejam consequências de uma imaginação empobrecida. Uma cultura que perdeu sua imaginação apenas consegue produzir visões apocalípticas e ameaças, como projeções de seu inconsciente coletivo reprimido.*⁷³ Para o autor, uma forma eficaz de se combater esse enfraquecimento da imaginação, é através da educação sensorial da sociedade. *O refinamento do alfabetismo sensorial e do pensamento sensorial tem um valor insubstituível em todas as áreas da atividade humana.*⁷⁴ Nessa linha, a arquitetura tem seu papel na educação estética do homem.⁷⁵

*Os prédios de Louis Kahn também não são símbolos metafísicos; eles são uma forma de meditação metafísica por meio da arquitetura que nos leva a reconhecer os limites de nossa própria existência e a deliberar sobre a essência da vida. Eles nos levam a experimentar nossa própria existência com uma intensidade única. De modo similar, as obras-primas do início do Modernismo não representam o otimismo e o amor pela vida por meio do simbolismo na arquitetura. Mesmo décadas após este prédios terem sido concebidos, eles evocam e mantêm estas sensações positivas; eles despertam e trazem à tona a esperança de nossas almas. [...] Uma obra de arte pode, é claro, ter intenções e conteúdos simbólicos conscientes, mas eles são insignificantes para seu impacto artístico ou sua resistência temporal.*⁷⁶

⁷² Idem.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Ibid. P. 139.

⁷⁵ O autor desta publicação faz aqui uma referência ao livro de Friedrich Schiller, intitulado A Educação Estética do Homem.

⁷⁶ Ibid. P. 140.

E ressalta-se que os arquitetos podem e conseguem trazer à tona os mais profundos sentimentos da alma humana por meio da arquitetura. Pois a arquitetura de nossos dias *tem normalizado as emoções e geralmente elimina completamente emoções extremas, como o pesar, a enorme alegria, a melancolia e o êxtase.*⁷⁷ Aqui o autor contrasta com a melancolia da Biblioteca Laurenziana projetada por Michelangelo Buonarroti. Portanto, *como a cultura atual do consumo, da mídia e da informação cada vez mais manipula a mente humana por meio dos ambientes temáticos, condicionamentos comerciais e formas de entretenimento entorpecentes, a arte tem a missão de defender a autonomia da experiência individual e oferecer uma base existencial para a condição humana. Uma das principais tarefas da arquitetura é salvaguardar a autenticidade e independência da experiência humana.*⁷⁸

Ademais, relacionando a edificação com a experiência subjetiva do tempo, o autor argumenta o papel ativista dos arquitetos ao manifestar que *em vez de participar do processo de acelerar ainda mais a experiência do mundo, a arquitetura deve diminuir a velocidade da experiência, parar o tempo e defender a vagarosidade natural e a diversidade de experiências. A arquitetura deve nos defender da exposição, do ruído e da comunicação excessivos. Enfim, a função da arquitetura é manter e defender o silêncio.*⁷⁹

Expressa-se assim o pensamento de Juhani Uolevi Pallasmaa neste livro, com toda sua poesia e criticidade. Objetivando um mundo com condições de vida mais feliz, de uma sensação prazerosa de se viver e a buscando o bem social, recai um peso nas costas dos arquitetos: *ainda é responsabilidade do artista e do arquiteto defender o enigma da vida e o erotismo do mundo que vivemos.*⁸⁰

Artistic generosity, humility and expression: reality, sense and idealization in architecture.

Esta é uma pequena publicação na qual Pallasmaa discorre a respeito da troca de sentimentos entre o artista e o contemplador. O contemplador possui uma percepção única (incorpora uma obra de arte de maneira diferente que o artista, e cada contemplador a recebe de maneira singular) por conta da experiência existencial adquirida ao longo de sua vida. Também afirma que os aspectos imateriais passados pelo artista na obra de arte

⁷⁷ Ibid. P. 141.

⁷⁸ Ibid. P. 152.

⁷⁹ Ibid. P. 154.

⁸⁰ Ibid. P. 152.

penetram nessa experiência estética-existencial no momento da contemplação da obra materializada. Como diz o autor: *verdadeiras experiências e emoções arquitetônicas não podem ser analisadas, deduzidas ou projetadas, elas têm que ser vividas através da imaginação corporalizada e pelo corpo daquele que experiencia*.⁸¹

Além disso, é um dever dos arquitetos sonharem com um futuro melhor, e isso deve ocorrer na formação de um novo projeto e no contato com o cliente. O arquiteto deve conhecer o cliente, incorporar em si os aspectos do cliente, e idealizar uma obra para si mesmo. Porém não no sentido narcisista e egoísta, mas no sentido de que o arquiteto não consegue ver o mundo da mesma forma que o cliente. Ele consegue incorporar tudo o que conhece do contratante, e imaginar-se como sendo o futuro usuário do local. E assim consegue produzir sua arte: *esta visão de idealização que eu estou promovendo não implica em egoísmo ou narcisismo do arquiteto. Pelo contrário, ela requer um senso elevado de responsabilidade. Na minha visão, a arquitetura significativa tem que ser concebida para um cliente "glorificado", e ela tem que aspirar um mundo idealizado, uma condição que é mais aculturada, humana e sutil que a atualidade presente*.⁸² Eis aí a ética da compaixão e generosidade do arquiteto. Ele deve assumir-se como cliente, projetar uma casa para si (cliente), e finalmente doá-la ao verdadeiro sujeito. Isto lembra a relação arquiteto-contratante-obra explicitada pelo renascentista Antonio Averlino (Filarete), ao comparar o arquiteto como mãe e o contratante como pai do edifício.⁸³ O arquiteto deve gerar dentro de si o edifício, para então, *após nove meses*, o dar à luz.

O arquiteto deve reconhecer a particularidade das experiências e, assim, sonhar com um mundo melhor. No entanto, ele não deve impor uma mensagem às pessoas, nem deve ser autoritário. Como diz Pallasmaa, *geralmente espera-se que edifícios habilmente projetados direcionem e canalizem as experiências, sentimentos e pensamentos do ocupante. Na minha visão, esta atitude está fundamentalmente errada; a arquitetura oferece um campo aberto de possibilidades e ela estimula e emancipa percepções, associações, sentimentos e pensamentos. Um edifício significativo não defende ou propõe nada; ele nos inspira a ver, pensar e perceber nós mesmos. Uma grande obra*

⁸¹ "True architectural experiences and emotions cannot be analyzed, deducted, or projected, they have to be lived through one's embodied imagination and body. I cannot divine how another person feels, I can only sensitize my own capacity of compassion." (P. 52, tradução do autor).

⁸² This view of idealization that I am promoting does not imply selfcenteredness or narcissism of the architect. On the contrary, it calls for a heightened sense of responsibility. In my view, meaningful architecture must be conceived for a "glorified" client, and it must aspire for an idealized world, a condition that is more cultured, humane and subtle, than the concurrent actuality." (P. 52, trad. do autor).

⁸³ KRUFIT, Hanno-Walter. História da Teoria da Arquitetura. Editora EDUSP, 2016. P. 84.

*arquitetônica apura nossos sentidos, abre nossas percepções, e nos faz receptivos às realidades do mundo. A realidade da obra também nos inspira a sonhar. Ela nos ajuda a ter uma visão delicada do jardim, sentir a persistência silenciosa de uma árvore, ou a presença do outro, contudo ela não nos doutrina ou nos limita.*⁸⁴ Segundo ele, existem dois tipos de imagens mentais: uma que nos força e doutrina a atenção e a interpretação, como imagens comerciais e políticas, e uma outra que é a imagem poética, a qual nos põe em liberdade.

Concluindo este artigo, diz: *eu gostaria de defender firmemente que o potencial ético e a tarefa da arquitetura reside em sua própria capacidade de transcender o realismo simplista e a instrumentalidade, de sonhar um mundo melhor, mais sensível e sensual, e de facilitar a surgimento deste mundo no reino do real. O raciocínio e a sensibilidade arquitetônica, sinceridade e beleza, certamente ressoam como ideais éticos. A beleza em si evoca o cerne existencial do ser e é um prenúncio da vida eterna.*⁸⁵ Assim, a arquitetura tem como finalidade o nosso autoconhecimento e nossa percepção de sermos seres-no-mundo.

Complexidade da simplicidade: a estrutura interna da imagem artística.

Nesta publicação dentro da revista Ekstasis: Arte, Verdade e Vida (2014), Pallasmaa discorre a respeito da dicotomia entre os conceitos de complexidade e simplicidade nas obras de arte, e como o produto artístico final é um amálgama de contradições. Em suas palavras, *para confundir ainda mais o jogo entre as duas noções opostas nas artes [noções de complexidade e simplicidade], o significado fundamental da obra artística e arquitetônica está sempre além da obra material em si mesma, uma vez que serve como mediador para relações e horizontes da percepção, sentimento e*

⁸⁴ "Skillfully designed buildings are usually expected to direct and channel the occupant's experiences, feelings and thoughts. In my view, this attitude is fundamentally wrong; architecture offers an open field of possibilities, and it stimulates and emancipates perceptions, associations, feelings, and thoughts. A meaningful building does not argue or propose anything; it inspires us to see, sense and think ourselves. A great architectural work sharpens our senses, opens our perceptions, and makes us receptive to the realities of the world. The reality of the work also inspires us to dream. It helps us to see a fine view of the garden, feel the silent persistence of a tree, or the presence of the other, but it does not indoctrinate or bind us." (P. 49-50, trad. do autor).

⁸⁵ "I wish to argue firmly that the ethical potential and task of architecture resides in its very capacity to transcend naïve realism and instrumentality, to dream of a better and more sensitive and sensuous world, and to facilitate the emergence of this world in the realm of the real. Architectural reason and sensitivity, sincerity and beauty surely resonate with ethical ideals. Beauty itself evokes the existential core of being and it is a harbinger of eternal life." (P. 53, trad. do autor).

compreensão.⁸⁶ E nesse significado estão imbuídos elementos que, na perspectiva do autor, são contraditórios, como diz:

*A forma artística da arquitetura é logicamente uma categoria “impura” ou “confusa”, pois contém e funde ingredientes de categorias contraditórias e até irreconciliáveis: materialidade e sentimento, construção e estética, fatos físicos e crenças, conhecimento e sonhos, passado e futuro, meios e fins.*⁸⁷

Dessa maneira, a própria simplicidade é complexa. Uma obra de arte “minimalista” consegue evocar uma complexidade de emoções, memórias e imaginações. Isto embasa a visão do autor neste artigo, de que *o ideal supremo de toda arte é fundir a complexidade das experiências humanas em uma imagem singular, ou “o sentimento oceânico” da unidade e unicidade da criança no útero, como o pensamento psicanalítico sugere.*⁸⁸ Logo, fazendo uma ponte com os estudos da psicologia analítica e da psicanálise, Pallasmaa considera que uma obra de arte muitas vezes se aproxima do conceito de arquétipo:

*Uma forma especial de complexidade na simplicidade nas regiões mentais e artísticas é o arquétipo. O conceito nasce da ideia de Sigmund Freud de “resquícios arcaicos” da mente. Mais tarde, Carl C. Jung definiu o arquétipo como tendência de uma imagem para evocar diferentes associações, sentimentos e significados na memória coletiva. Mais uma vez, a abertura e categorização do fenômeno mental é essencial – uma riqueza de associações mediada por uma imagem identificável coletivamente, em vez de um significado fechado e específico. As obras de arte muitas vezes se aproximam do conceito de arquétipo.*⁸⁹

Citando o Quadro Negro de Kazimir Malevich, e fazendo referências à Yves Klein e James Turrell, expressa que a própria simplicidade das obras, bem como os efeitos que elas provocam, é complexa. Então complementa, dizendo:

A dificuldade de determinar uma obra de arte como simples ou complexa, surge do fato de que qualquer imagem artística – pintura, poema, peça musical ou o espaço arquitetônico – existe simultaneamente em duas regiões: primeiramente como fenômeno

⁸⁶ PALLASMAA, Juhani. Complexidade da simplicidade: a estrutura interna da imagem artística. Publicado originalmente na Ekstasis: revista de hermenêutica e fenomenologia. Arte, Verdade e Vida. Vol. 3. 2014. P.158.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Ibid. P. 161.

⁸⁹ Ibid. P. 162.

*material no mundo físico, e, segundo, como imagem mental na experiência do indivíduo.*⁹⁰

Neste sentido, argumenta que a *simplicidade se transforma em complexidade labiríntica. A obra artística ou arquitetônica é sempre um rizoma mental sem fim. Privado da sugestão enigmática da imagem poética, um quadrado se mantém como mera figura sem vida, sem um sentido mais profundo ou capacidade de evocar emoções. A simplicidade arquitetônica profunda condensa imagens e significado semelhantemente. Também na arquitetura, a simplicidade formal, privada de intenção poética, tem como resultado uma mera construção.*⁹¹ Porém, cabe aqui a indagação: será que toda obra de intenção poética será sentida poeticamente? Ou, será que alguma obra que não teve uma intenção inicial de ser poética, é em sua composição final poética? Será que a intenção de qualquer obra é sentida dessa mesma maneira por seus espectadores? Pode haver uma interpretação divergente da intenção inicial?

Em seguida, cita a Casa Engelmann arquitetada principalmente pelo filósofo da linguagem Ludwig Wittgenstein. Sobre essa casa, Pallasmaa diz que é um fato a precisão e a minuciosidade de Wittgenstein ao projetá-la, porém, argumenta que essa obra *permanece curiosamente muda e sem vida. Segundo o autor, o que parece faltar nessa obra de arquitetura ultra-racional é a complexidade mental e o diálogo com o contexto, o sentido de encarnação e sensualidade poética. “Eu não estou interessado em construir um edifício, mas em apresentar a mim mesmo a fundação de todos os edifícios possíveis” confessava Wittgenstein. Parece que exatamente essa generalidade racionalizada torna muda a casa Engelmann; é como se fosse uma fórmula lógica para uma casa em vez de um edifício específico na “carne do mundo”, utilizando a noção sugestiva do Maurice Merleau-Ponty. A obra dificilmente evoca associações ou sentimentos, ela meramente existe como si mesma.*⁹² Aqui, Pallasmaa está enfatizando que, em aspectos puramente estéticos, esta obra é de pouco valor, visto que a disposição e escolha de seus materiais dificilmente provocam nas pessoas uma sensação de pertencimento ao mundo da vida. Contudo, se considerar a formalidade e a materialidade desta casa como sujeitas à sua finalidade, o projeto de Wittgenstein é uma grande proclamação à humanidade, uma expressão de se viver sob um novo *ethos*. Pela limitação de aspectos culturais que

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Idem.

⁹² Ibid. P. 163.

divergem opiniões relativamente à visão de mundo do espectador, o filósofo se ateuve àquilo que é universal – a lógica. Porém, para o autor, as *verdadeiras imagens arquitetônicas evocam memórias multissensoriais e corporificadas, fazendo a entidade arquitetônica parte de nossa constituição corpórea e sentido de existência*.⁹³

Dessa maneira, retomando o *anti-intelectualismo* de Pallasmaa, a arquitetura não deve ter uma finalidade moralista, nem deve dizer como os seres humanos devem viver, caminhando em uma direção oposta à do filósofo Karsten Harries e aos pensamentos de Hegel sobre a arte. Contudo, o arquiteto deve ser um sonhador, e trabalhar através da materialidade as raízes ontológicas dos humanos, com a intenção de que, alcançando essas raízes, as pessoas possam ter vidas mais saudáveis e felizes.

Architectural Atmospheres: Space, Place and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience (2014).

Neste texto intitulado *Space, Place and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience*, publicado no livro *Architectural Atmospheres* com ensaios de outros autores, Pallasmaa elabora o conceito de *atmosfera* e *percepção periférica*. Além disso, revive assuntos expostos em *Olhos da Pele* (1996), como, por exemplo, a desvalorização da totalidade do corpo humano e *superestimulância* da visão, o que será analisado a seguir.

Diz o autor que *nossa cultura de controle e velocidade tem favorecido a arquitetura do olho, com seu imaginário instantâneo e impacto distanciado, enquanto que a arquitetura háptica e atmosférica promove lentidão e intimidade, apreciada e compreendida gradualmente como imagens do corpo e da pele. A arquitetura do olho separa e controla, enquanto que a arquitetura háptica e atmosférica envolve e une*.⁹⁴ Da mesma maneira, trata novamente a multissensorialidade na arquitetura, ao afirmar que a experiência de um ambiente *envolve juízos além dos cinco sentidos aristotélicos, tais como os de orientação, gravidade, balanço, estabilidade, movimento, duração,*

⁹³ Ibid. P. 164.

⁹⁴ PALLASMAA, Juhani; *et al.* Architectural Atmospheres: on the experience and politics of architecture. Editora Birkhäuser. Basel, 2014. Citação original: “our culture of control and speed has favoured the architecture of the eye, with its instantaneous imagery and distanced impact, whereas haptic and atmospheric architecture promotes slowness and intimacy, appreciated and comprehended gradually as images of the body and the skin. The architecture of the eye detaches and controls, whereas haptic and atmospheric architecture engages and unites” (tradução do autor desta publicação). P. 35.

*continuidade, escala e iluminação.*⁹⁵ E essa experiência funde percepção, memória e imaginação. *Cada espaço e lugar é um convite a e uma sugestão de atos e atividades distintos. A atmosfera estimula atividades e guia a imaginação.*⁹⁶ Então acentua que além das atmosferas de ambiente (*environmental atmospheres*), há as atmosferas interpessoais (*interpersonal atmospheres*) – culturais, sociais, familiares, laborais, *et cetera*. *Conseguimos, talvez, até falar sobre atmosferas específicas na escala de entidades culturais e nacionais. Genius Loci, o “espírito do lugar”, é um caráter experiencial semelhantemente efêmero, desfocado, e não-material intimamente relacionado à atmosfera; poderíamos bem falar sobre a atmosfera de um lugar, a qual dá a esse lugar seu caráter e identidade perceptiva única e memorável.*⁹⁷

Na visão de Pallasmaa, das várias formas de arte, a música é uma arte particularmente atmosférica. *A música tem um forte impacto em nossas emoções e humor, independentemente de quão pouco ou quanto a gente entenda intelectualmente de estruturas musicais.*⁹⁸ A música consegue criar *espaços interiores* de uma atmosfera existencial e vivida, bem como campos de experiência efêmeros e dinâmicos, ao invés de criar formas e objetos externos e distantes que se impõem para o mundo interior dos humanos. *A atmosfera enfatiza um ser sustentado em uma situação, ao invés de um momento singular de percepção; a atmosfera é sempre um continuum.*⁹⁹ Embora o autor não costuma expor seus conceitos com clareza e confinamento nas palavras, em vista de lidar com abstrações e noções que, segundo ele, são mais sensoriais que intelectuais, aqui ele opta por clarificar o significado que atribui a *atmosfera*:

Permita-me já neste estágio sugerir uma definição para “atmosfera experiencial”: a atmosfera é uma abrangente impressão perceptiva, sensória e emotiva de um espaço, cenário ou situação social. Ela fornece a coerência unificante e o caráter para uma sala, espaço, lugar e paisagem, ou para um encontro social. Ela é “o denominador comum”, “a coloração” ou “o sentimento” da situação experiencial. A

⁹⁵ “[...] It also involves judgements beyond the five Aristotelian senses, such as the senses of orientation, gravity, balance, stability, motion, duration, continuity, scale, and illumination”. Ibid. P. 19 (tradução do autor).

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ “We can, perhaps, even speak of specific atmospheres on the scale of cultural or national entities. Genius loci, ‘the spirit of place’, is a similarly ephemeral, unfocused, and non-material experiential character closely related to atmosphere; we could well speak of the atmosphere of a place, which gives it its unique perceptual and memorable character and identity”. Ibid. P. 19-20 (tradução do autor).

⁹⁸ “Of the various art forms, music is particularly atmospheric – it has a forceful impact on our emotions and moods, regardless of how little or how much we understand musical structures intellectually”. Idem.

⁹⁹ “Atmosphere emphasises a sustained being in a situation, rather than a singular moment of perception; atmosphere is always a continuum”. Idem.

*atmosfera é uma “coisa” mental, uma propriedade ou característica experiencial que é suspensa entre o objeto e o sujeito.*¹⁰⁰

A partir do momento que se define a atmosfera experiencial de um espaço, o autor faz observações sobre como essa atmosfera varia de acordo com a configuração do ambiente. Ele diz que nós primeiro recebemos a atmosfera de um lugar, e só depois disso somos capazes de perceber os detalhes dentro dele. E a primeira impressão é difícil de ser alterada. *Nós ficamos anexados em certos cenários e continuamos alienados em outros, e ambas intuitivas escolhas são igualmente difíceis de analisar verbalmente ou alterar como realidades experienciais.*¹⁰¹ Contudo, o autor não define precisamente o que é esta alienação experiencial. Infere-se, pelo escrito, que seja a sensação de repulsão a um determinado ambiente. Aqui Pallasmaa diz que esta sensação é uma reação interna no ser humano causada por uma má ordenação do ambiente. A causa da alienação experiencial não é dentro do humano, nem nos objetos exteriores, mas na atmosfera subjacente aos dois, a qual se produz por esses dois, mas possui uma constituição própria que não depende deles. Não é o objeto observado, nem é o sujeito observador, nem a experiência da observação, mas uma propriedade própria do lugar, independente da visão do observador. Infere-se que a existência da atmosfera não depende dos objetos que nela há, visto que eles podem ser desfeitos e a atmosfera continuará existindo, apenas existirá de outra *forma*. Quando se desfazem completamente todos os objetos que proporcionam a atmosfera de um lugar ser diferente de outra, a atmosfera de ambos os lugares se *conformam* a si mesmas com os objetos que agora nelas existem. É como um fluido que toma qualquer formato, sem que isso afete sua substância. Todavia, a adjetividade da atmosfera é plástica. E quando o observador entra em contato com essa *atmosfera*, surge daí uma *experiência de atmosfera*. Portanto, a *atmosfera experiencial* é resultado da *subjetividade do observador* com a *subjetividade do ambiente*. Como o autor não possui pretensão de estruturar textualmente seu pensamento, torna-se árduo fazer uso de termos técnicos para diferenciar entre *atmosfera* e a *experiência de uma atmosfera*. Com o intuito de facilitar a leitura, recomenda-se aqui o uso do termo *atmosfera* para o conceito da

¹⁰⁰ “Permit me already at this early stage to suggest a definition for experiential atmosphere: Atmosphere is the overarching perceptual, sensory, and emotive impression of a space, setting, or social situation. It provides the unifying coherence and character for a room, space, place, and landscape, or a social encounter. It is ‘the common denominator’, ‘the colouring’ or ‘the feel’ of the experiential situation. Atmosphere is a mental ‘thing’, an experiential property or characteristic that is suspended between the object and the subject”. P. 20-21.

¹⁰¹ “We become attached to certain settings and remain alienated in others, and both intuitive choices are equally difficult to verbally analyse or alter as experiential realities”. Ibid. P. 24.

constituição subjetiva do ambiente, e o termo *atmosfera experiencial* para a experiência humana dessa subjetividade. Contudo, não se deve ler os textos de Pallasmaa com esta definição restrita e rígida, visto que esses termos podem ser intercambiáveis na escrita do autor analisado, mesmo com significados diferentes para ele.

O teórico também diz ser difícil *alterar [essa experiência da atmosfera] como realidades experienciais*, insinuando que dificilmente pode-se mudar a experiência de atmosfera sem antes alterar a ordenação material dela. Ou seja, dificilmente é possível sentir-se bem em um ambiente de atmosfera negativa, apenas por uma mudança de interpretação intelectual. Sobretudo, o fato dele dizer que somos anexados em certos cenários e *continuamos alienados em outros* corrobora na compreensão de sua visão de mundo: vivemos alienados e a arquitetura nos possibilita uma conexão íntima com um lugar, desalienando-nos temporariamente. Este ponto é basilar para se entender o pensamento de Pallasmaa: vivemos perdidos e solitários no mundo, e a arquitetura provê ao nosso ser um abrigo. Uma habitação a fim de conectar a complexidade corpo-mente com suas raízes ontológicas e, então, restaurar suas energias psíquicas e físicas.

Entretanto, a *experiência da atmosfera* não ocorre apenas quando entramos em contato com um espaço físico. Também ocorre na literatura e nos sonhos. *Notavelmente, nós não experienciamos estes espaços imaginários [da literatura] como imagens, mas em sua completa espacialidade e atmosfera. A mesma completude se aplica aos nossos sonhos – sonhos não são imagens, eles são espaços e experiências vividas imaginativamente. Contudo, são todos inteiramente produtos de nossa imaginação.*¹⁰² Ao ler um livro, argumenta o autor, os cenários e situações da história são construídos na mente do leitor através das sugestões verbais. A mudança de um cenário para outro ocorre na imaginação de maneira contínua, homogênea e sem descontinuidades, *como se esses cenários preexistissem como realidades físicas anteriores ao nosso ato de ler*. Em outras palavras, diz que é como se a atmosfera desses cenários fossem criadas à partir do momento que o escritor verbalizou-as, e então o leitor adentra nessa *atmosfera* e, interpretação das palavras, tem uma *experiência dessa atmosfera* criada primeiramente pelo escritor.

¹⁰² “Remarkably, we do not experience these imaginary spaces as pictures, but in their full spatiality and atmosphere. The same fullness applies to our dreams – dreams are not pictures, they are spaces and imaginatively lived experiences. Yet they are all entirely products of our imagination”. P. 29.

Em suma, o escritor imagina uma espacialidade e descreve ela com palavras; essa espacialidade torna-se alienada do escritor, visto que adquiriu uma existência ideal própria; então o leitor, através das palavras do escritor, alcança essa ideia de espacialidade, porém não de maneira integral, e sim com uma imaginação própria dessa ideia. O que o escritor originalmente imaginou não é o que o leitor imagina. Porém existe um “denominador comum” entre a realidade imaginativa do escritor e a do leitor - esta é a atmosfera criada pelo livro. Quem lê o livro, entra em contato com essa atmosfera, e percebe-a de maneira singular. É uma relação entre três elementos: a experiência imaginativa do autor, o que ele de fato cria com essa imaginação, e a experiência imaginativa do leitor com essa criação.

Essa comparação com as artes verbais e com os sonhos expõe a posição de Pallasmaa quanto à ideia de atmosferas. Mas, segundo ele, a arquitetura não deve criar um entretenimento ou fantasia, ela deve conectar o ser com sua essência ontológica real. *A potência da arquitetura reside em sua capacidade de fortificar a experiência do real, e sua dimensão imaginativa surge desta fortificada e re-sensibilizada noção da realidade, uma experiência de “grossos” espaço e tempo.*¹⁰³ E essa experiência não ocorre sem a interação com a imaginação humana:

*Experienciar, memorizar e imaginar configurações espaciais, situações e eventos engaja nossas habilidades imaginativas. Até mesmo os atos de experienciar e memorizar são atos corporalizados, nos quais o imaginário corporalizado vivido evoca uma realidade imaginativa que parece similar à experiência real. Estudos recentes têm revelado que os atos da percepção e imaginação ocorrem nas mesmas áreas do cérebro e, consequentemente, estes atos estão intimamente ligados (Kojo 1996). Até a percepção requer imaginação, visto que percepções não são produtos automáticos dos nossos mecanismos sensoriais; eles são essencialmente criações e produtos da intencionalidade e imaginação. Arthur Zajonc argumenta que nós não poderíamos nem enxergar a luz sem nossa “luz interna” mental (Zajonc 1995).*¹⁰⁴

¹⁰³ “The power of architecture lies in its ability to strengthen the experience of the real, and its imaginative dimension arises from this strengthened and re-sensitised sense of reality, an experience of ‘thick’ space and time”. Idem.

¹⁰⁴ “Experiencing, memorising, and imagining spatial settings, situations, and events engages our imaginative skills. Even the acts of experiencing and memorising are embodied acts, in which lived embodied imagery evokes an imaginative reality that feels similar to actual experience. Recent studies have revealed that the acts of perception and imagining take place in the same areas of the brain and, consequently, these acts are closely related (Kojo 1996). Even perception calls for imagination, as percepts are not automatic products of our sensory mechanisms; they are essentially creations and products of intentionality and imagination. Arthur Zajonc argues that we could not even see light without our mental ‘inner light’ (Zajonc 1995)”. P.29-30.

Assim, o que compõe uma atmosfera positiva? Na ótica de Pallasmaa, é a naturalidade do mundo expressa pela materialidade e pelo arranjo da matéria no espaço-tempo. *Nós gostamos de estarmos conectados com sinais de vida ao invés de estarmos isolados em condições herméticas e artificiais. Não procuramos nós cenários historicamente densos porque eles nos conectam experiencialmente e imaginativamente com a vida passada, e porque faz sentirmo-nos seguros e enriquecidos de ser parte desse continuum temporal? Traços de vida sustentam imagens de segurança e geram imagens contínuas de vida continuada.*¹⁰⁵ Fazendo referência ao pensamento de Herbert Marcuse, cuja sugestão de que o aumento alarmante de violência sexual seja consequência do fato que os cenários modernos não estimulam e sustentam fantasias eróticas. Diz psicólogo social que *uma inteira dimensão da atividade e passividade humana tem sido deserotizada. O ambiente do qual o indivíduo podia obter prazer – o qual ele podia ter catexia tão gratificante quase como uma zona estendida do corpo – foi rigidamente reduzido. Consequentemente, o “universo” da catexia libidinosa é da mesma forma reduzida. O efeito é uma localização e contração da libido, a redução do erótico à experiência sexual e satisfação.*¹⁰⁶ Nesta mesma linha, Pallasmaa defende que as paisagens urbanas e habitações de hoje frequentemente carecem de um ar estimulante, sensual e erótico. Vale retornar aqui às profundas palavras de Pallasmaa em Olhos da Pele (1996): *a medida real das qualidades de uma cidade é se conseguimos nos imaginar nos apaixonando por alguém nessa cidade.*¹⁰⁷ E um exemplo de arquitetura assim são os cenários vernaculares e as cidades tradicionais, cujas atmosferas *são muitas das vezes criadas por uma específica materialidade, escala, ritmo, cor ou tema formal com variações.*¹⁰⁸

O “todo” dá o significado às partes e primeiro o experienciador recebe a mensagem do “todo” criado pelo arquiteto, para então conseguir perceber os detalhes. Dessa maneira, os arquitetos devem focar primeiramente na projeção do todo, para então

¹⁰⁵ “We like to be connected with signs of life instead of being isolated in hermetic and artificial conditions. Don’t we seek historically dense settings because they connect us experientially and imaginatively with past life, and because it makes us feel safe and enriched to be part of that temporal continuum? Traces of life support images of safety and generate images of continued life”. P.30.

¹⁰⁶ “A whole dimension of human activity and passivity has been deeroticized. The environment from which the individual could obtain pleasure – which he could cathect as gratifying almost as an extended zone of the body – has been rigidly reduced. Consequently the “universe” of libidinous cathexis is likewise reduced. The effect is a localisation and contraction of libido, the reduction of erotic to sexual experience and satisfaction”. Citação incluída na nota de rodapé 1, a qual provém do livro *The One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press. 1991.

¹⁰⁷ PALLASMAA, Juhani. *Olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Editora Bookman. Porto Alegre, 2011. P. 65.

¹⁰⁸ “Such atmospheres are most often created by a specific materiality, scale, rhythm, colour, or formal theme with variations”. PALLASMAA, Juhani; et al. *Architectural Atmospheres: on the experience and politics of architecture*. Editora Birkhäuser. Basel, 2014. P. 32.

se dedicar às partes. Pode ser este o indício de uma metodologia de projeto, onde primeiro se estabelece a atmosfera ideal do local, e então elabora-se a materialidade que será capaz de produzir esta atmosfera? Possivelmente. E, para alcançar isso, o sentido do tato é uma ferramenta para se alcançar a desalienação, visto que, segundo o texto, todos os sentidos são extensões do tato, inclusive a visão.¹⁰⁹ Veja-se, o uso dos sentidos é apenas uma instrumentalidade para se obter a desalienação do humano de sua própria constituição existencial, que é a finalidade da arquitetura para o Pallasmaa: *meu corpo se lembra de quem sou e onde estou situado no mundo.*¹¹⁰ E isso ocorre através da experiência de uma atmosfera, a qual *é geralmente produzida por uma forte presença de materialidade. A experiência elevada de materialidade consolida a sensação da realidade e temporalidade. Mas a característica atmosférica dominante de um lugar pode muito bem ser um caráter acústico, um odor, ou ainda um clima especialmente agradável ou desagradável.*¹¹¹

Citando A Água e os Sonhos (1983), Juhani Pallasmaa concorda com Gaston Bachelard que a matéria evoca imagens e emoções inconscientes. Contudo, diz Pallasmaa, *a modernidade em geral se preocupou prioritariamente com a forma.*¹¹² Assim, a materialidade por seu papel fundamental na recorrência de sentimentos corporalizados, não pode ser diminuída ou desprezada. Também, por motivos tais como esse, o reuso e restauro de edifícios promove uma atmosfera única que não poderia ser feita caso não houvesse um projeto a ser mantido e aproveitado. Argumenta que *na maioria das vezes, o museu, escritório ou local residencial mais agradável é aquele que foi instalado em uma edificação existente adaptada.*¹¹³

Agora que já foi possível explicar o conceito de atmosfera, é útil compreender como o corpo capta essa atmosfera. Nesta publicação Pallasmaa amplia a compreensão dos sentidos diferentemente de outras publicações suas, como Mãos Inteligentes (2009). Em Mãos Inteligentes, o objetivo do autor era mostrar a complexidade envolvida no corpo humano, desde os diversos sentidos do corpo, passando pela imaginação e memória, com

¹⁰⁹ Ibid. P. 34.

¹¹⁰ “My body remembers who I am and where I am placed in the world”. Idem.

¹¹¹ “The atmosphere of a setting is often generated by a strong presence of materiality. The heightened experience of materiality strengthens the feeling of reality and temporality. But the dominant atmospheric feature of a place may well be an acoustical character, a smell, or even especially pleasant or unpleasant weather”. P. 35.

¹¹² “Matter evokes unconscious images and emotions, but modernity at large has been primarily concerned with form”. Idem.

¹¹³ “Often, the most enjoyable museum, office, or residential space is that which has been installed in an adapted existing building.” Ibid. P. 37.

a intenção de mostrar que os sentidos vão muito além da visão. Por outro lado, nesta publicação que está sendo analisada, Pallasmaa amplia o conceito da própria visão, ao entender que um dos fatores mais importantes para nossa compreensão do espaço é a *visão periférica*.

*A abrangente e instantânea percepção de atmosferas exige uma maneira específica de percepção – inconsciente e desfocada percepção periférica. Esta fragmentada percepção do mundo é, na verdade, nossa realidade normal, embora acreditemos que percebemos tudo com precisão. Nossa imagem do mundo é mantida unificada pelo escaneamento ativo constante dos sentidos, movimentação, e de uma fusão e interpretação criativa das nossas percepções inerentemente fragmentadas.*¹¹⁴

Por conseguinte, argumenta que o desenvolvimento do desenho arquitetônico está intimamente ligado ao desenvolvimento da arquitetura em si. Portanto, *a compreensão perspectiva do espaço deu origem a uma arquitetura da visão, enquanto que a busca para libertar o olho de sua fixação perspectiva tem possibilitado a concepção de espaço multiperspectivo, simultâneo e atmosférico. O espaço perspectivo deixa-nos como observadores externos, enquanto que o espaço multiperspectivo e atmosférico e a visão periférica nos circunda e nos envolve em seu abraço.*¹¹⁵ Logo, cita como referências nas artes plásticas Cézanne e Jackson Pollock, cujas obras não delimitam a visão em apenas um foco. Segundo o autor, a arquitetura e paisagem urbana envolvente também deve ser assim. *De fato, existe evidência que a percepção periférica e inconsciente é mais importante para nossos sistemas perceptivo e mental do que a percepção focada.*¹¹⁶ Em seguida o autor compara os ambientes históricos e naturais com os atuais, e sugere que a pobreza da visão periférica hoje pode ser uma das causas da alienação que frequentemente sentimos nos espaços contemporâneos. E, vale ressaltar, que além de mencionar a *visão periférica*, afirma a importância da *percepção periférica* acima da *focada*:

¹¹⁴ “The all-encompassing and instantaneous perception of atmospheres calls for a specific manner of perception – unconscious and unfocused peripheral perception. This fragmented percept of the world is actually our normal reality, although we believe that we perceive everything with precision. Our image of the world is held together by constant active scanning by the senses, movement, and a creative fusion and interpretation of our inherently fragmented percepts”. Ibid. P. 38.

¹¹⁵ “The perspectival understanding of space gave rise to an architecture of vision, whereas the quest to liberate the eye from its perspectival fixation has enabled the conception of multi-perspectival, simultaneous, and atmospheric space. Perspectival space leaves us as outside observers, whereas multi-perspectival and atmospheric space and peripheral vision encloses and enfolds us in its embrace”. Idem.

¹¹⁶ “In fact, there is evidence that peripheral and unconscious perception is more important for our perceptual and mental system than focused perception”. Ibid. P. 38. Aqui Pallasmaa faz uma referência a uma análise sobre hemianopsia descrito no livro *The Hidden Order of Art* (1973), de Anton Ehrenzweig.

*A percepção periférica é o modo perceptivo através do qual compreendemos atmosferas. A importância dos sentidos de audição, olfato e tato (temperatura, umidade, movimento do ar) para a percepção atmosférica surge de sua essência como sentidos não-direcionais e de seu caráter inclusivo. O papel da percepção periférica e inconsciente explica por que uma imagem fotográfica é geralmente uma testemunha não confiável da verdadeira qualidade arquitetônica. De fato, os arquitetos fariam melhor se estivessem menos preocupados com as qualidades fotográficas de suas obras.*¹¹⁷

Sobretudo, também argumenta que durante pensamentos profundos a visão focada é interrompida. E no trabalho criativo, *ambos o cientistas e o artista se envolvem diretamente com a experiência corpórea, existencial e atmosférica deles, ao invés de se envolverem com algum problema lógico externo.*¹¹⁸ Por conta dessa imensidão inconsciente a que estamos submetidos, Pallasmaa declara haver a necessidade de compreendermos atmosferas e *como elas podem guiar grandes massas, mas ao mesmo tempo, permitir-nos criar nossa própria âncora existencial individual com dignidade.*¹¹⁹ Em relação à importância política das atmosferas, semelhantemente explicitou o sociólogo Christian Borch na introdução desse livro:

*Especificamente, um interesse na política de atmosferas está ligado a uma preocupação com a política sensorial, i.e. as formas nas quais as atmosferas são projetadas em uma maneira multissensorial com a intenção de governar ou induzir particulares comportamentos. Além disso, tal projeto multissensorial deveria atrair atenção crítica visto que a modelagem de comportamentos através de, vamos dizer, manipulação olfatória, na maioria das vezes ocorre em um nível inconsciente. Consequentemente, [...] o projeto de atmosferas arquitetônicas equivale a uma forma sutil de poder, no qual os comportamentos, desejos e experiências das pessoas são gerenciados sem que elas estejam conscientemente cientes disso.*¹²⁰

¹¹⁷ "Peripheral perception is the perceptual mode through which we grasp atmospheres. The importance of the senses of hearing, smell, and touch (temperature, moisture, air movement) for atmospheric perception arises from their essence as non-directional senses and their embracing character. The role of peripheral and unconscious perception explains why a photographic image is usually an unreliable witness of true architectural quality. Indeed, architects would do better if they were less concerned with the photogenic qualities of their works". Ibid. P. 39.

¹¹⁸ "In creative work, both the scientist and the artist directly engage with their corporeal, existential, and atmospheric experience, rather than with an external logical problem". Idem.

¹¹⁹ "Understanding atmospheres will most likely teach us about the secret power of architecture and how it can guide large masses, but at the same time, enable us to create our own individual existential foothold with dignity". Idem.

¹²⁰ "Specifically, an interest in the politics of atmospheres is tied to a concern with sensory politics, i. e. the ways in which atmospheres are designed in a multisensory fashion in order to govern or induce particular behaviours. Further, such multisensory design should attract critical attention because the moulding of behaviour through, say, olfactory manipulation, mostly takes place at a non-conscious level. Consequently, the essay suggests, the design of architectural atmospheres amounts to a subtle form of power, in which people's behaviour, desires, and experiences are managed without them being consciously aware of it". Ibid. P. 15.

Com isso encerra-se esta revisão e análise do texto *Space, Place and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience*, publicado no livro *Architectural Atmospheres*. Neste ensaio foi elaborado conceitos profundos como de *atmosfera*, *experiência da atmosfera*, *alienação*, *eroticismo*, *arquitetura vernacular*, *multissensorialidade*, *visão periférica* e *percepção periférica*. Ao final, declara-se a profunda necessidade do estudo de atmosferas visto que elas, dentro do explicitado, são instrumentos de poder. Esse poder está nas mãos dos arquitetos e é utilizado pelos arquitetos. Logo, se não souberem usar corretamente dessa instrumentalidade, poderão cada vez mais piorar as cidades e o mundo. Por outro lado, utilizando o poder eticamente, serão expoentes da formação de um novo e habitável mundo, cheio de poesia e beleza.

Empathic and Embodied Imagination: Intuiting Experience and Life in Architecture (2015)

Este artigo, publicado no livro *Architecture and Empathy* (2015), trata do que o autor chama de *imaginação empática e corporalizada*. Essa imaginação é aquela vivida e produzida pelos corpos em contato com o mundo. Por isso, o autor volta a mencionar um conselho que recebeu de seu professor da graduação, nos anos de 1950: *o talento de imaginar situações humanas é mais importante para um arquiteto que o dom de fantasiar espaços*.¹²¹ Ou seja, as maneiras como os corpos se relacionam com o ambiente é mais relevante que o espaço isolado e inerte.

Pallasmaa inicia a publicação retornando àquilo que é essencial no *fazer arquitetura*: a mente. Como falado em *Mãos Inteligentes*,¹²² ele diz que toda construção nasceu primeiramente como uma imagem mental intencional. As edificações são frutos da imaginação humana; e confessa: “não é deprimente perceber que toda a feiura ao nosso redor é uma consequência da intencionalidade e pensamento humano?”.¹²³

¹²¹ “The talent of imagining human situations is more important for an architect than the gift of fantasizing spaces”. PALLASMAA, Juhani. *Empathic and embodied imagination: intuiting experience and life in architecture*. Architecture and empathy. Rut Bryk Foundation. 2015. P. 6 (tradução do autor desta publicação).

¹²² “A arquitetura, assim como o mundo inteiro construído pelo homem por meio de suas cidades, casas, ferramentas e objetos, tem seu correspondente e sua base mentais. À medida que construímos nosso mundo autônomo, construímos projeções e metáforas de nossas próprias paisagens mentais”. PALLASMAA, Juhani. *As Mãos Inteligentes: a Sabedoria Existencial e Corporalizada na Arquitetura*. Editora Bookman. Porto Alegre, 2013. P. 136.

¹²³ “Isn’t it depressing to realize that all the ugliness in our surroundings is a consequence of human intentionality and thought?”. PALLASMAA, Juhani. *Empathic and embodied imagination: intuiting experience and life in architecture*. Architecture and empathy. Rut Bryk Foundation. 2015. P. 7.

Partindo dessa premissa, o autor disserta a respeito da imaginação. Ele acredita ser possível compreender a imaginação em dois níveis qualitativos: uma que projeta imagens formais e geométricas, e outra que estimula o verdadeiro encontro sensorial, emotivo e mental com a entidade projetada.¹²⁴ *A primeira categoria de imaginação projeta o objeto material em isolamento, a segunda apresenta-o como uma realidade vivida e experienciada em nosso mundo da vida. No primeiro caso, o objeto imaginativamente projetado continua como uma imagem externa fora da experiência e sensação de si. No último caso, ela se torna parte de nossa experiência existencial, como no encontro com a realidade material. A afinidade neurológica entre o que é percebido e o que é imaginado tem sido bem estabelecido em estudos científicos, então não vou me alongar sobre este assunto.*¹²⁵ É esta segunda categoria que ele chama de *imaginação empática*, pois evoca experiências multissensoriais, integradas e vividas da *carne do mundo* (expressão utilizada por Maurice Merleau-Ponty). Argumenta que o processo criativo de uma obra de arte não se utiliza de uma imaginação puramente visual, mas de uma corporalização, identificação e sensação da entidade que se imagina. *O corpo do artista torna-se a obra de arte e, simultaneamente, a obra se torna uma extensão do corpo dele.*¹²⁶

Dessa maneira, embora as edificações sejam fruto da mente, a imagem poética não surge isoladamente da *razão*.

*Desejo defender que as verdadeiras qualidades da arquitetura não são formais ou geométricas, intelectuais ou nem estéticas. Elas são existenciais e poéticas, experiências corporalizadas e emotivas, que nos conectam com a profunda historicidade humana de ocupação do espaço. Elas surgem do nosso encontro existencial com a obra, ao invés de meramente pela visão. Imagens artísticas não são “puras” configurações formais; elas são imagens que estão embutidas no solo da historicidade, memória e imaginação humana. Verdadeiras imagens arquitetônicas estão sempre remontando inconscientemente à nossa historicidade biológica.*¹²⁷

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ “The first category of imagination projects the material object in isolation, the second presents it as a lived and experienced reality in our life world. In the first case, the imaginatively projected object remains as an external image outside of the experiencing and sensing self. In the latter case, it becomes part of our existential experience, as in the encounter with material reality. The neurological affinity between what is perceived and what is imagined, has been well established in scientific studies, so I will not say more about this issue”. Idem.

¹²⁶ “The artist’s body becomes the work, and simultaneously, the work becomes an extension of his body”. Ibid. P. 8.

¹²⁷ “I wish to argue firmly that true qualities of architecture are not formal or geometric, intellectual or even aesthetic. They are existential and poetic, embodied and emotive experiences, which connect us with the deep human historicity of occupying space. They arise from our existential encounter with the work, rather than merely through vision. Artistic images are not “pure” formal

Uma escultura, por exemplo, é um pedaço de rocha e uma imagem mental. Igualmente, um edifício é uma estrutura utilitária e também uma sugestão mental - *uma metáfora espacial da existência humana*. E, de acordo com o autor, essa *essência dual e duplo foco* é fundamental para o impacto mental da arte,¹²⁸ pois as pessoas vivem em habitações que nada mais são senão metáforas arquitetônicas, as quais orientam e direcionam a experiência e compreensão da própria vida. Vivemos na dualidade de materialidade e imaterialidade. *Como Merleau-Ponty sugere, “nós não viemos ver a obra de arte, mas o mundo de acordo com a obra”.*¹²⁹ Portanto, tomando como auxílio o diálogo Eupalinos (O Arquiteto), de Paul Valéry, defende a qualidade erótica da arquitetura: *“Meu templo tem que mover os homens como eles são movidos pelos seus amados”, o poeta acrescenta. Eu também desejo acrescentar na passagem que há uma qualidade sensual e erótica distinta nas experiências arquitetônicas e espaciais significativas, visto que elas são essencialmente abraços sensuais. Todo grande espaço arquitetônico é o abraço do arquiteto; mas um espaço arquitetônico também é simultaneamente o abraço de mãe e de namorado(a).*¹³⁰

Na visão de Pallasmaa, a *imaginação empática* não trabalha de maneira a um projetista imaginar as ações, experiências e sentimentos dos usuários, sendo ele na imaginação um ente diferente dos futuros habitantes. Na verdade, o autor acredita que esse ato acontece da seguinte forma: o projetista assume a si mesmo o papel dos futuros habitantes, e daí testa a validade das ideias na troca de funções e personalidades. O projetista corporifica os habitantes em si mesmo. E, no final, ele dá aos verdadeiros contratantes um presente, uma doação, um filho. Com isso, ele compara a situação da arquitetura atual com a de culturas não-especializadas, e até com a maneira com que os animais habitam o mundo:

Nas culturas indígenas não-especializadas, todo mundo era capaz de dar este presente arquitetônico, ao construir sua própria habitação, e todos os animais ainda conseguem fazer isso. Como edificações são extensões de nossas faculdades corporais e mentais, a metáfora de dar à luz ainda tem um significado estendido. A profunda

configurations; they are images that are embedded in the soil of human historicity, memory and imagination. True architectural images are always unconsciously reaching back to our biological historicity”. Idem.

¹²⁸ Ibid. P. 10.

¹²⁹ “As Merleau-Ponty suggests, ‘We come not to see the work of art, but the world according to the work’”. Ibid. P. 11.

¹³⁰ “My temple must move men as they are moved by their beloved,” the poet adds. I also wish to add in passing that there is a distinct sensual and erotic quality in meaningful spatial and architectural experiences, as they are essentially sensuous embraces. Every great architectural space is the architect’s embrace; but an architectural space is also simultaneously the mother’s and the lover’s embrace”. Ibid. P. 12.

*arquitetura uma doação ainda em outro sentido; ela transcende suas dadas condições e conscientes intenções. Uma obra criativa é sempre mais do que poderia racionalmente ser deduzida ou prevista, caso contrário ela não se qualificaria como um ato criativo.*¹³¹

Porém, visto que essa capacidade do *self* se projetar nas coisas ocorre de maneira muito singular com cada pessoa, nasce uma questão: *como a projeção mental acontece no trabalho coletivo, tal como o trabalho em equipe de um escritório grande?*¹³² O autor afirma haver a necessidade de um condutor, e este carismático, e uma atmosfera compartilhada, como uma bela orquestra. *No entanto, o trabalho em equipe raramente alcança a intensidade e integridade de uma obra concebida por um único criador.*¹³³ Segundo Pallasmaa, o trabalho em grupo tende a fortalecer os aspectos racionais, estilísticos e conscientes do projeto, devido à necessidade de comunicação. *Não é impossível pensar como uma obra profundamente emotiva e subconsciente, tal como a Villa Mairea ou a prefeitura de Säynätalo de Alvar Aalto, a Capela em Ronchamp de Le Corbusier, as últimas igrejas de Sigurd Lewerentz ou a Capela para as Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazon de María de Luis Barragan poderia surgir de trabalho em equipe? Elas têm que ser resultado de uma imaginação emotiva, sintetizante, e empática, singular. Essas ideias evidentemente foram sendo incubadas em uma personalidade singular.*¹³⁴ Assim, percebe-se que Pallasmaa é a favor da singularidade das obras de arte, de explorar aquilo que é individual, e não aquilo que é comum a todos. Pois, na visão dele, a profundidade um ser humano já é capaz de revelar a todos os aspectos mais profundos de nós. Dessa maneira, a busca por aquilo que é comum em todos acaba tornando as obras de arte mais fracas, menos efetivas e vazias.

Ademais, salienta que o uso excessivo dos computadores é prejudicial para o desenvolvimento de projetos, por separar a fisicalidade dos objetos de desenho do projetista, sendo um processo excessivamente mental. E, segundo ele, através do computador cria-se *proposições ideacionais*, e não *significados existenciais*. *O fato das*

¹³¹ “In unspecialized indigenous cultures everyone was capable of giving this architectural gift, by building one’s own dwelling, and all animals can still do it. As buildings are extensions of our bodily and mental faculties, the metaphor of giving birth even has an extended meaning. Profound architecture is a gift in still another sense; it transcends its given conditions and conscious intentions. A creative work is always more than could be rationally deducted or foreseen, otherwise it would not qualify as a creative act”. Ibid. P. 13.

¹³² “How does the mental projection take place in collective work, such as team work in a large design office?”. Ibid. P. 13.

¹³³ “However, team work rarely achieves the intensity and integrity of a work conceived by a single creator”. Idem.

¹³⁴ “Isn’t it impossible to think how a deeply emotive and subconscious work, such as Alvar Aalto’s Villa Mairea or Säynätalo Town Hall, Le Corbusier’s Chapel at Ronchamp, the late churches of Sigurd Lewerentz or Luis Barragan’s Chapel for the Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazon de María could arise from team work? They have to be a result of a singular emotive, synthesizing and empathic imagination. These ideas have evidently been incubated in a singular personality”. Idem.

*renderizações do computador geralmente parecerem sem vida e sem emoção surge do fato que o processo em si não contém um componente emotivo e empático. É o resultado da fria mecânica projetiva em um espaço matematicizado.*¹³⁵ De maneira que o *produto* é resultado do *processo*. Porém, observa-se aqui novamente a ótica anti-intelectual de Pallasmaa. Ele considera o espaço vivido por nós como não sendo *matematicizado*. Ou seja, ele entende que nós não conseguimos recriar o mundo real em computadores, devido às nossas limitações, por não termos acesso à completa ciência do universo. Contudo, vale lembrar que a matemática é vivida espacialmente em todos os momentos, bem como a física. E evidentemente o autor compreende isso. Ele apenas faz uso da palavra *matematicizado* com a intenção de atacar aqueles que consideram entenderem o mundo de fato, e não o entendem. Para Pallasmaa o mundo é incompreensível pela razão, e a maior parte do mundo real é inconsciente para nós. No entanto, valeria questionar: será que a diferença entre a *experiência de desenhar no computador* e a *experiência de desenhar no papel* são tão grandes assim? Ou não estão ambas distanciadas do mundo da vida?

*A mensagem fundamental da arte é sempre “assim é como se sente ser um ser humano neste mundo”. Como poderia um processo basicamente mecanizado, embora delicado e sutil, suscitar tais significados? Ao invés de ser autênticas reflexões da vida – a realidade fundamental da arquitetura – as figuras humanas retratadas em renderizações computadorizadas aparecerem como meras decorações, como flores em um vaso.*¹³⁶

Assim, ele contrasta a maneira como os dois tipos de ferramentas – físicas e computadorizadas – estimulam a imaginação. O computador estimula a *imaginação formal*¹³⁷, explorando a geometria e aspectos externalizados do corpo; enquanto que a atividade de desenho realizada com o corpo estimula a *imaginação multissensorial e empática*.¹³⁸

Sobretudo, ele cita as pesquisas de Vittorio Gallese na descoberta dos neurônios-espelho, afirmando que isso tem aberto as portas para novas interpretações sobre a

¹³⁵ “The fact that computer renderings usually appear lifeless and emotionless arises from the fact that the process itself does not contain an emotive and empathic component. It is the result of cold projective mechanics in mathematicized space”. Ibid. P. 15.

¹³⁶ “The fundamental message of art is always ‘this is how it feels to be a human being in this world.’ How could a basically mechanized process, however delicate and subtle, bring about such meanings? Instead of being authentic reflections of life—the foundational reality of architecture—the human figures depicted in computerized renderings appear as mere decorations, like flowers in a vase”. Idem.

¹³⁷ Pallasmaa faz aqui uma referência ao livro *A Água e os Sonhos* (1942), de Gaston Bachelard.

¹³⁸ Ibid. P. 15.

imaginação empática. *A neurociência explica este fenômeno mental pelos meios de nossos sistemas neurais inerentes, os quais são especializados para esta imitação subconsciente, ou simulação corporalizada. Visto que Aristóteles já enxergava a importância da mimesis como base de todo o aprendizado, nós não estamos lidando com nenhuma descoberta nova.*¹³⁹ Ao finalizar seu ensaio, o autor cita o livro *A Água e os Sonhos* (1942) de Gaston Bachelard, o qual categoriza a imaginação em dois tipos: *imaginação formal e imaginação material*. E, Pallasma comenta, *eu gostaria de acrescentar uma terceira categoria ao par de reinos imaginativos do filósofo: as imagens da vida. Eu me aventuro a defender que essas imagens de crescimento, movimento, mudança, ação e devir são as menos entendidas das imagens. Em minha visão, as profundas imagens arquitetônicas não são substantivos, elas são verbos. Elas servem como convites à ação e, ao mesmo tempo, faz promessas. Nas artes também estas são as imagens que dão à luz uma sensação de vida.*¹⁴⁰ Dessa maneira extraordinária encerra esta publicação, na qual foi debatida a importância da imaginação empática, bem como sua efetividade em nossa vida cotidiana. É uma noção aparentemente irrisória, que passa despercebida diariamente, porém pode ser um dos vislumbres mais importantes para a teoria arquitetônica atual.

***Fellipe de Andrade Abreu e Lima:** docente e coordenador do curso de Arquitetura da ATHON Ensino Superior

¹³⁹ “Neuroscience explains this mental phenomenon by means of our inherent neural systems that are specialized for this subconscious imitation, or embodied simulation. As already Aristotle saw the significance of mimesis as the ground of all learning, we are not dealing with any novel discovery”. Ibid. P. 16.

¹⁴⁰ I wish to add a third category to the philosopher’s pair of imaginative realms: images of life. I venture to argue that these images of growth, movement, change, action and becoming are the least understood of images. In my view, profound architectural images are not substantives, they are verbs. They serve as invitations for action and at the same time, promises. In the arts as well, these are the images that give rise to a sense of life”. Ibid. P. 18.