



CADERNOS

PROARQ 24

REVISTA DE ARQUITETURA E URBANISMO DO PROARQ



Reitor Roberto Leher

Vice-reitora Denise Fernandes Lopez Nascimento

Pró-Reitoria de Pós-graduação e Pesquisa Ivan da Costa Marques

Decano do Centro de Letras e Artes Flora de Paoli Faria

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

FACULTY OF ARCHITECTURE AND URBANISM

Diretor

Dean

Mauro Santos

Coordenação Geral

General Coordination

Coordenadora Maria Angela Dias

Vice-coordenadora Andrea Queiroz Rego

Coordenação Adjunta

Assistant Coordinators

Editoria Andrea Queiroz Rego

Ensino Rosina Trevisan Ribeiro

Extensão Lais Bonstein Passaro

Pesquisa Gustavo Rocha-Peixoto

Câmara de Editoria

Board of Editors

Andrea Queiroz Rego

Ethel Pinheiro Santana

Virginia Vasconcellos

Conselho Editorial

Editorial Council

Ceça Guimaraes

Cristiane Rose Duarte

Gabriela Celani

Gustavo Rocha-Peixoto

Leopoldo Bastos

José Manuel Pinto Duarte

Maria Angela Dias

Comissão Editorial

Editorial Committee

Andrea Queiroz Rego

Ethel Pinheiro Santana

Bárbara Thomaz (secretaria executiva)

Revisão

Revision

Ethel Pinheiro Santana

Bárbara Thomaz

Tradução

Translation

RioBooks Editora

Ethel Pinheiro Santana

Bárbara Thomaz

Editoração / Projeto Gráfico

Desktop publishing / Graphic Design

Plano B [plano-b.com.br]

Capa

Cover

Broadway-Radio City Music Hall-Nova York

Foto de Ethel Pinheiro, 2015

Broadway-Radio City Music Hall – New York

Photograph by Ethel Pinheiro, 2015

PROARQ
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA FAU\UFRJ



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Copyright@2015 dos autores

Author's Copyright@2015

Cadernos PROARQ

Av. Pedro Calmon, 550 - Prédio da FAU/ Reitoria, sl.433

Cidade Universitária, Ilha do Fundão

CEP 21941-901 - Rio de Janeiro, RJ - Brasil

Tel.: + 55 (21) 3938-1661 - Fax: + 55 (21) 3938-1662

Website: <http://www.proarq.fau.ufrj.br/revista>

E-mail: cadernos.proarq@gmail.com

FICHA CATALOGRÁFICA

Cadernos do PROARQ Rio de Janeiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura –
Ano 1 (1997)

n. 24, julho 2015

Semestral

ISSN: 1679-7604

1-Arquitetura - Periódicos. 2-Urbanismo - Periódicos.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de
Pós-graduação em Arquitetura. 2015.

Comitê Científico

Scientific Committee

Alina Santiago, UFSC
Alice Theresinha Cybis Pereira, UFSC
Angélica Tanus Benatti Alvim, Mackenzie-SP
Antonio Carlos Carpintero, UnB
Antonio Tarcisio Reis, UFRGS
Beatriz Santos Oliveira, UFRJ
Circe Monteiro, UFPE
Claudia Barroso-Krause, UFRJ
Claudia Piantá Costa Cabral, UFRGS
Douglas Aguiar, UFRGS
Eloisa Petti Pinheiro, UFBA
Emilio Haddad, FAUUSP
Fernando Diniz Moreira, UFPE
Fernando Freitas Fuão, UFRGS
Fernando Ruttkay Pereira, UFSC
Frederico Holanda, UNB
Italo Stephan, UFV
Jonathas Silva, PUC Campinas
José Merlin, PUC Campinas
Leonardo Bittencourt, UFAL
Luciana Andrade, UFRJ
Luiz Amorim, UFPE
Maria Angela F. P. Leite, IEB/USP
Maise Veloso, UFRN
Marcio Fabricio, FAU-USP
Marcos Silvano, UFRJ
Maria Maia Porto, UFRJ
Marta Romero, UnB
Monica Bahia Schlee, Prefeitura RJ
Regina Cohen, UFRJ
Ricardo Cabus, UFAL
Roberto Righi, Mackenzie-SP
Romulo Krafka, UFRGS
Sylvia Rola, COPPE/UFRJ
Vinícius Netto, UFF
Wilson Florio, Unicamp

Sumário *Contents*

143

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço: um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma educação estética da/na arquitetura

Three tracks of a cartography of the body in the space: an essay about to-see and not-to-see and the sense of an aesthetics education of the/in the architecture

Rodrigo Gonçalves dos Santos

158

No rastro do *flaneur* contemporâneo: O corpo idoso e suas experiências no centro da cidade de João Pessoa.

On the trail of the contemporary flaneur: The elderly body and its experiences downtown João Pessoa's city

Marcela Dimenstein e
Jovanka Baracuhy Cavalcanti Scocuglia

174

Docilidade ambiental para idosos: condição de qualidade de vida para todos

Environmental docility for elders: welfare condition for everybody's life

Analucia de Lucena Torres e Gleice Azambuja Elali

189

Expressões de Arte e Design no Espaço das Cidades

Expressions of Art and Design in City Spaces

Ione Ghislene Bentz e
Fábio Pezzi Parode

RODRIGO GONÇALVES DOS SANTOS

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço:
um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma
educação estética da/na arquitetura

*Three tracks of a cartography of the body in the space:
an essay about to-see and not-to-see and the sense of
an aesthetics education of the/in the architecture*

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço: um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma educação estética da/na arquitetura

Three tracks of a cartography of the body in the space: an essay about to-see and not-to-see and the sense of an aesthetics education of the/in the architecture

RODRIGO GONÇALVES DOS SANTOS

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (1999), mestrado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (2003) e doutorado em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (2011). Atualmente é Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina. Estuda experiências estéticas e perceptivas e as relações destas com as teorias e práticas projetuais em arquitetura e urbanismo. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Planejamento e Projetos da Edificação, atuando principalmente nos seguintes temas: projeto arquitetônico, fenomenologia do espaço habitado, experiências de apreensão da arquitetura e da cidade, ensino de projeto.

Graduated in Architecture and Urban Planning at the Federal University of Santa Catarina (1999), master degree in Production Engineering from the Federal University of Santa Catarina (2003) and a PhD in Education from the Federal University of Santa Catarina (2011). Professor of Architecture and Urban Planning at the Federal University of Santa Catarina. Studies aesthetic and perceptual experiences and its relations with the theories and projective practice in Architecture and Urban Planning. Has experience in Architecture and Urban Planning, with emphasis on Planning and Building Projects, mainly in the following areas: architectural design, phenomenology of living space, experiences in the apprehension of architecture and city, project teaching.

rodgonca@gmail.com

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço: um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma educação estética da/na arquitetura

Three tracks of a cartography of the body in the space: an essay about to-see and not-to-see and the sense of an aesthetics education of the/in the architecture

Resumo

Este ensaio é uma tentativa de entender o que é ver. Ver seria o mesmo que olhar? Para eu ver necessariamente precisa existir o que está sendo visto? Se precisa existir o que está sendo visto, então, um arquiteto em seu ato de projetar espaços não vê nada, já que os espaços (ainda) não existem... Será, dessa maneira, que enquanto projeto eu sou um ser que não vê? Se eu não vejo, posso ser semelhante a um cego? Tenho, ao projetar espaços, uma cegueira? Ver, não-ver, cegueira, olhar, imagens, escuridão, invisível, visualidade... Ações que evocam um aprofundamento para tentar se apropriar destes termos e enriquecer nossa experiência de mundo. Não seríamos todos pessoas com cegueira já que, constantemente, vemos e não-vemos todos os dias? A partir destas indagações, o texto estrutura-se em três rastros que convidam o leitor a fazer suas reflexões acerca da educação estética, o ver e o não-ver, a arquitetura e sua percepção como experiência estética. Além dos rastros, dois marcos são assinalados, um no começo e outro ao final da escritura, articulando questões conceituais, e, a partir desta perspectiva de estruturação textual, é situada uma escrita experimental que tenta cartografar possibilidades de apreensão da arquitetura em sua dimensão sensível e fenomenológica. Por meio de um marco teórico fenomenológico, textos de Merleau-Ponty, Juhani Pallasmaa e Jacques Derrida foram trazidos à tona para produzir agenciamentos que elucidem um sentido de uma educação estética da/na arquitetura como propulsora da potência projetual. Chega-se, por fim, a uma noção de experiência a qual articula campos conceituais de estudos sobre o corpo enquanto protagonista da ação de experienciar espaços que podem ser ou não-ser vistos.

Palavras-chave: arquitetura, estética, percepção, educação estética.

Abstract

This essay is an attempt to understand what it is to see. I necessarily need to see there what is being seen? Would be an architect a blind man because he designs space that has not been constructed (yet)? If I do not see, I can be like a blind man? I have, when designing spaces, a blindness? To See, not to see, blindness, look, pictures, dark, invisible, visibility ... Actions that evoke a deepening try to take ownership of these terms and enrich our experience of the world. Would we be people with blindness because, constantly, we see and don't see every day? From these questions, the text is divided into three tracks that invite the reader to make reflections about aesthetic education, to see and not-to-see, the architecture and its perception as aesthetic experience. In addition to the tracks, two milestones are marked, one at the beginning and another at the end of the text, articulating conceptual questions. From this perspective of textual structure is located an experimental writing that tries to map the architecture seizing opportunities in its sensitive dimension and phenomenological. Through a phenomenological theoretical framework, texts of Merleau-Ponty, Juhani Pallasmaa and Jacques Derrida were brought to the surface to produce assemblages elucidating a sense of aesthetic education of the/in the architecture as a driving power of design. Finally, arrive at a notion of experience which articulates conceptual fields of studies on the body as protagonist of the action to experience spaces that may to be seen or not-to-be-seen.

Keywords: architecture, aesthetics, perception, aesthetic education.

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço: um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma educação estética da/na arquitetura

Three tracks of a cartography of the body in the space: an essay about to-see and not-to-see and the sense of an aesthetics education of the/in the architecture

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço: um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma educação estética da/na arquitetura

Indagações (e alertas) iniciais: com ou sem imagens, um cego que nunca fui

Alerto desde o início: este ensaio escrito por um arquiteto-professor é uma tentativa de entender o que é ver. Por ser um ensaio, são deixados pelo caminho da escrita/leitura sinais, vestígios, pegadas, os quais eu chamo de rastros. Assim, o texto estrutura-se em três rastros que convidam o leitor a fazer suas reflexões acerca da educação estética, o ver e o não-ver. Além dos rastros, dois marcos são assinalados, um no começo e outro ao final da escritura, articulando questões conceituais, e, a partir desta perspectiva de estruturação textual, situo uma escrita experimental. Desta maneira, várias indagações surgem junto ao texto: ver seria o mesmo que olhar? Para eu ver necessariamente precisa existir o que está sendo visto? Se precisa existir o que está sendo visto, então, um arquiteto em seu ato de projetar espaços não vê nada, já que os espaços (ainda) não existem... Será, dessa maneira, que enquanto projeto eu sou um ser que não vê? Se eu não vejo, posso ser semelhante a um cego? Tenho, ao projetar espaços, uma cegueira? Ver, não-ver, cegueira, olhar, imagens, escuridão, invisível, visualidade... Ações que evocam um aprofundamento para tentar se apropriar destes termos e enriquecer nossa experiência de mundo. Não seríamos todos pessoas com cegueira já que, constantemente, vemos e não-vemos todos os dias?

Marco zero: pode uma educação estética ser uma experiência perceptiva que marca um corpo e deixa rastros de imagens (não) visuais?

Pensar no processo projetual de Arquitetura e Urbanismo remete-nos à essência do ser-arquiteto. Situo, assim, preocupações acerca da prática projetual numa tentativa de olhar para a gênese da atividade que define um campo vasto inerente à condição de ser-arquiteto. Assim, as preocupações recaem na possibilidade de se ver o projeto. É um debate acerca da visualidade do projeto, da materialidade do que é projetado. A expressão da ideia é um diálogo com o outro, e esse diálogo toca um acesso ao repertório sensível dos que se envolvem no processo projetual.

Procuro situar que independentemente do canal utilizado para expor o que a mente gera, na prática projetual arquitetônica o corpo é o suporte para todas as manifestações e o ser humano usa a habilidade corporal para se expressar estruturando uma consciência projetual a partir de um centro sensorial. Compartilho da noção de corpo

que Merleau-Ponty aponta em *Fenomenologia da Percepção*. Trata-se de nosso próprio corpo tal como o experimentamos, de dentro, um corpo que se ergue em direção ao mundo. É o corpo considerado como particularmente nosso, ou seja, quando importa saber sobre o corpo de quem estamos falando. Assim, não posso encarar meu próprio corpo de maneira distanciada e puramente objetiva e na terceira pessoa, como se fosse apenas um exemplo de corpo humano. É meu corpo, aquele por meio do qual meus pensamentos e sentimentos entram em contato com os objetos. É assim que um mundo existe para mim: um corpo em primeira pessoa, o sujeito da experiência. Não faço contato com o mundo apenas pensando sobre ele. Eu experimento o mundo com os sentidos, agindo sobre ele por meio da mais sofisticada tecnologia até os movimentos mais primitivos, tendo sobre eles sentimentos que me dá uma gama de complexidade e sutileza.

Merleau-Ponty nos coloca a exploração do mundo percebido. Uma das constatações apontadas pelo autor é o conceito de coisa à maneira clássica onde podemos considerar como coisa “um sistema de qualidades oferecidas aos diferentes sentidos e reunidas por um ato de síntese intelectual” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19). No entanto, o próprio pensamento fenomenológico nos coloca uma insatisfação acerca deste conceito tão sistemático. A própria sistematização das qualidades das coisas é incompleta a nossos sentidos, já que é praticamente impossível não unirmos as diversas qualidades ou propriedades à outras qualidades ou propriedades da própria coisa. Assim, as coisas possuem uma unidade de ser onde todas as qualidades são diferentes manifestações.

O mundo é o que percebemos... As coisas fazem parte do mundo assim como os homens... Logo, as coisas não são simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós. Cada coisa simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca e solicita uma reação favorável ou desfavorável. Cada cor configura uma espécie de atmosfera moral, e o mesmo ocorre com os sons ou com os dados táteis. Podemos dizer que cada dado tátil tem seu equivalente em som, temperatura ou cheiro. Isto explica a experiência humana no que se refere a significação emocional, relacionando esta experiência com as reações que as coisas provocam em nosso corpo (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 23).

Aqui se estabelece um debate entre o sujeito e o objeto. O sujeito define e entende (ou percebe) a coisa ou objeto por meio de uma certa relação da coisa ou objeto com o próprio sujeito. A coisa nos sugere ou nos impõe uma conduta, uma atração, uma sedução, uma fascinação, quando se confronta conosco. O objeto, devidamente nomeado e caracterizado, é um certo comportamento do mundo com relação a meu corpo e a mim.

Pallasmaa (2008, p. 483) nos traz reflexões interessantes sobre uma relação entre a forma arquitetônica e o modo pela qual é experimentada. Seu principal argumento é de que o planejamento se transformou numa espécie de jogo de formas que a experiência real da arquitetura tem sido negligenciada. Segundo seus estudos, cometemos o erro de pensar e julgar um edifício como uma composição formal, e já não o entendemos como um símbolo ou experimentamos a outra realidade que está por trás do símbolo. Com isto em mente, indago juntamente com Pallasmaa (2008) em direção a um pensar as formas ou a geometria provocando algum sentimento arquitetônico. Seriam justamente tais formas os verdadeiros elementos fundamentais da arquitetura? Elementos de uma construção, como paredes, janelas e portas seriam, de fato, as unidades básicas do efeito arquitetônico?

A partir de Merleau-Ponty (2004) e Pallasmaa (2008), delinheio que a fenomenologia da arquitetura é olhar e contemplar a arquitetura a partir da consciência de quem a vivencia, com o sentimento arquitetônico em oposição à análise das propriedades e proporções físicas da construção ou de um quadro de referência estilístico. A fenomenologia da arquitetura busca a linguagem interna da construção.

Acresecendo, ainda que “uma das mais importantes ‘matérias-primas’ da análise fenomenológica da arquitetura é a memória da primeira infância” (PALLASMAA, 2008, p. 485). Em Santos (2011) tal questão é abordada ao tratar do espaço arquitetônico como memória situando maneiras de modelar tal memória em desenhos que pudessem trazer à tona vivências para um todo experiencial neste espaço. A arquitetura interior da mente que aflora dos sentimentos e imagens de memória baseia-se em princípios diversos da arquitetura que podem ser desenvolvidas a partir de abordagens profissionais.

Rastro Um: Vidente de corpo inteiro

Sou um arquiteto-professor e projeto espaços para as pessoas habitarem. Este espaço não existem (ainda). São possibilidades. Estão na minha mente. Cada novo projeto, é uma nova possibilidade. Nisto exercito meu ato criativo. Mas, eu sou o único que vejo os espaços que projeto antes deles irem para o papel em forma de desenhos (croquis, plantas, cortes, fachadas, elevações)... Mesmo nestes desenhos há pessoas que não conseguem ver os espaços, talvez por eles ainda não estarem materializados, construídos fisicamente. Às vezes me pergunto se eu mesmo consigo efetivamente ver os espaços que projeto. Tanto em minha mente quanto nos desenhos, os espaços projetados assumem rumos que me parecem obscuros, chegando ao ponto de quando são construídos eu sempre me impressiono e comento: “é... ficou parecido com o que pensei!”. Há vezes que me espanto: “nossa! Ficou igual ao meu desenho! Pensei exatamente assim!”. O que acontece, então? Entre meu pensamento, minha visão interior do espaço que (ainda) não existe e o espaço já construído, que semelhanças existem? O que eu vi? O que eu não vi? Será que eu vi?

O que é cegueira? Detenho o impulso de conceituar a cegueira adentrando em temas médicos, tampouco em questões de deficiências sensoriais. Tal ação é recorrente e preocupo-me com algumas redundâncias calcadas em números ou modelos de exclusão/inclusão. Gostaria de ir um pouco além. Gostaria de adentrar num universo que ecoa em nossa comum existência enquanto seres humanos. O que é ser humano? O que define um ser humano? Um ser humano é definido pela presença ou ausência de um sentido, de um membro, de um órgão? É Merleau-Ponty que nos fala:

Se nossos olhos fossem feitos de tal modo que nenhuma parte de nosso corpo se expusesse ao nosso olhar, ou se um dispositivo maligno, deixando-nos livres para passar as mãos sobre as coisas, nos impedisse de tocar nosso corpo (...), esse corpo que não se refletiria, não se sentiria, esse corpo quase adamantino, que não seria inteiramente carne, tampouco seria o corpo de um homem, e não haveria humanidade. Mas a humanidade não é produzida como um efeito por nossas articulações, pela implantação de nossos olhos (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17).

Sempre pensei que o desenho é cego, assim como o desenhista também o é. A operação do desenho tem algo a ver com a cegueira. A origem do desenho, o pensamento do desenho, é uma certa pose pensativa, uma memória do traço que especula, como

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço: um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma educação estética da/na arquitetura

Three tracks of a cartography of the body in the space: an essay about to-see and not-to-see and the sense of an aesthetics education of the/in the architecture

num sonho, sobre sua própria possibilidade. Sua potência se desenvolve sempre à beira da cegueira, penetrando-a. Num desenho é o ângulo da visão que é ameaçado ou prometido, perdido ou restaurado.

Jacques Derrida em seu livro *Memoirs of the Blind* traz à tona discussões acerca da experiência da escuridão para alcançar a visibilidade, clarifica a possibilidade de uma experiência da visão em outra dimensão, no âmbito da reflexão da ligação entre os mundos externos e internos. Derrida (1993) nos sugere um lugar de leitura de escrituras/textos e de mundos nos quais é possível ver como os olhos precisam ser abertos para uma estrutura de mundo pautada em enganos. Para tanto, Derrida articula dois tipos de cegueira: a transcendental e a sacrificial. O autor mostra-nos que estas duas cegueiras estão interconectadas. A cegueira transcendental e a cegueira sacrificial são para Derrida duas formas de interpretação que descentralizam a essência do olhar físico, guiando a interpretação para algo que visualmente é uma escuridão.

As cegueiras sacrificial e transcendental estão unidas desde o momento da visão inicial até o momento do julgamento do ato. A cegueira sacrificial representa o ato físico de ver e a cegueira transcendental implica uma reflexão sobre a visão. O cancelamento de um eu ou um olho físico torna-se necessário para uma pura representação dos traços. A cegueira transcendental complementa a cegueira sacrificial e vice-versa. O sacrifício, a perda, a morte do olhar físico resultam na cegueira.

É o que Merleau-Ponty nos faz pensar quando se refere que ao estarmos imersos no visível por nosso corpo, corpo o qual é próprio visível, somos um corpo vidente que não se apropria do que vê, apenas nos aproxima do visível pelo olhar. Derrida ao descentralizar a essência do olhar físico por meio de suas cegueiras sacrificial e transcendental, endossa o enigma que Merleau-Ponty traz quando nos diz que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Meu corpo olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhece no que vê um outro lado de seu poder vidente. O corpo se vê vidente, se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo.

Convidado para refletir junto com Derrida penso acerca da mão, resumo do tato. A mão do cego (e peço que pensemos quem é este cego) é a aliada principal do cego. Por ela, o cego sente e, à sua maneira, ele apalpa, acaricia, tanto quanto ele (o cego que devemos pensar quem é) se inscreve, confiando na memória de sinais e completando a visão. É como se um olho sem pálpebras se abrisse na ponta dos dedos, um único olho, o olho de um ciclope. Este guia, o olho, rastreia, é a lâmpada do mineiro no momento da escrita, um substituto curioso e vigilante, a prótese de um vidente invisível. A imagem do movimento, o que inscreve este olho do dedo, é assim delineado dentro de mim. Ele coordena a possibilidade de ver, tocar e mover. A mão se precipita, corre à frente, no lugar da cabeça, precedendo-a, preparando-a e protegendo-a. Antecipação que faz adiantamentos, coloca os movimentos no espaço, a fim de ser o primeiro a tomar, a fim de avançar no movimento de tomar conta, fazer contato ou apreender. Sobre seus próprios dois pés, um cego explora a sensação de estar fora de uma área que ele deve reconhecer ainda sem cognição, e o que ele apreende, o que ele tem sobre as apreensões, na verdade, é o abismo, a queda dele já ter ultrapassado.

Derrida diz-nos que ser um cego é antes de tudo, um mostrar as mãos, é um chamar a atenção para o que se desenha com a ajuda do com que se desenha. O próprio corpo como instrumento, a mão da obra, das manipulações, das manobras e boas maneiras, a mão como o jogo ou um trabalho de desenho, a mão como a cirurgia. Lembremos que, no caso do cego, a audição vai mais longe do que a mão, e a mão vai mais longe do que o olho. A mão tem ouvidos para evitar a queda, ou seja, o acidente, e assim a mão comemora a possibilidade do acidente, a mantém em memória. A mão é, aqui,

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço: um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma educação estética da/na arquitetura

Three tracks of a cartography of the body in the space: an essay about to-see and not-to-see and the sense of an aesthetics education of the/in the architecture

a própria memória do acidente. Mas para quem vê, a antecipação visual substitui a mão para ir ainda mais longe. Ver e não-ver parecem, assim, ser duas faces da mesma moeda: ora uma está para cima, ora outra. É um cara-ou-coroa, um jogo no qual ao lançarmos a moeda não sabemos muito bem o que poderá cair... Quando Derrida sugere a mão como um resumo do tato, penso que é por meio do tato que se pode ver além daquilo que supomos ver. As mãos, as quais podem ser consideradas um prolongamento do espaço interno tocando o espaço externo na busca daquilo que pode ser narrado, assumem, assim, uma grandiosidade perante a maneira de se habitar um mundo. Arrisco situar o tato como criador de uma narrativa ou até mesmo de uma obra de arte. O tato proporciona uma aisthesis completa, trazendo o sensível em todas as esferas dos sentidos humanos. Repensando o ditado que diz que “os olhos são as janelas da alma”, coloco que as mãos são as portas do coração: nossos sentimentos iniciam-se pelas pontas dos dedos, crescem nas palmas das mãos e destas obtém as chaves das portas do coração, habitando-o ao abri-las.

Revejo e interrogo se o drama da cegueira consiste mesmo na incapacidade de estabelecer as devidas diferenças visíveis entre os seres. O tato (a mão?) não é apenas mais útil para encontrar um objeto azul sobre um tapete que tenha a mesma coloração. Visível e móvel, meu corpo está entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa.

Já ouvi pessoas dizerem que no processo de aprendizagem o sentido visual desempenha papel central, por ser o mais útil para a prática da imitação, a qual é uma das maneiras mais enfatizadas na aquisição do nosso acervo cognitivo. Preocupo-me com isto... Não acredito que falta ao cego uma possibilidade de educar-se (visualmente) pelo exemplo do outro. De repente, pensar que uma educação visual só se dá pelo sentido da visão pode ser uma forma de cegueira sacrificial sugerida por Derrida... Merleau-Ponty alerta claramente que qualidade, luz, cor, profundidade, estão a uma certa distância diante de nós porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe. “Toda a questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores do mundo que têm o dom do visível, como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19).

Oliver Sacks comenta que temos uma construção primal do mundo, e esta pode ser visual ou não. Não é um esforço para as pessoas com a visão normal construir formas, contornos, objetos e cenas a partir de sensações puramente visuais. Elas fazem essas construções visuais, um mundo visual, desde o nascimento e para tanto desenvolvem um vasto e desembaraçado aparelho cognitivo. Mas Sacks (2006) enfatiza que os processos perceptivos-cognitivos, enquanto fisiológicos, também são pessoais. Não é somente um mundo que a pessoa percebe e constrói, mas o seu próprio mundo, o qual está ligado e leva a um eu perceptivo, com uma vontade, uma orientação e um estilo próprios.

Espaço e tempo... Insinuo uma reflexão sobre o espaço e o tempo e a experiência visual e não-visual... Presumindo que eu seja um não-cego e tenha a totalidade de meus sentidos, acredito viver no espaço e no tempo. E um cego? Presumindo que eu seja cego e que não tenha a totalidade de meus sentidos por não-ver, acredito viver num mundo só de tempo. Mundo de espaço e tempo, mundo de tempo. Aquele restrito ao não-cego, este restrito ao cego. Sacks nos coloca que as pessoas com cegueira constroem seus mundos a partir de seqüências de impressões (táteis, auditivas, olfativas) e não são capazes, como as pessoas com visão, de uma percepção visual simultânea, de conceber uma cena visual instantânea. É um mundo de narrativas (tão bem con-

duzidas e contadas pela mão, por um tato, que revela sequencialmente um mundo, quadro a quadro, como num filme) e um mundo visual, imagético. Se alguém não consegue mais ver no espaço, a ideia de espaço torna-se incompreensível. O espaço é reduzido ao próprio corpo, e a posição do corpo é conhecida não pelos objetos que passaram por ele, mas pelo tempo que ele esteve em movimento. Num espaço, se sou cego, as pessoas apenas estarão se falarem. Elas precisam estar em movimento, são temporais, vêm e vão, aparecem do nada e desaparecem.

Somo às cegueiras de Derrida a cegueira profunda de Sacks. A cegueira profunda é descrita como um mundo autêntico e autônomo, um lugar completo por si só. É na cegueira profunda que Sacks (2007) convida-nos a sermos videntes de corpo inteiro. Ser um vidente de corpo inteiro significa desviar a atenção, o centro de gravidade para os demais sentidos, dando a eles uma nova riqueza e poder. Seria como perceber o som da chuva e entender como este som pode delinear uma paisagem, pois o barulho da água caindo sobre um caminho no jardim é diferente da água que toca um gramado. Isto pode dar uma nova intimidade com a natureza, diferente de qualquer coisa que pode se ver. Assim, a cegueira pode ser uma espécie de dádiva sombria, traduzindo um novo modo de ser humano. Reforço aqui, que temos uma maneira de um indivíduo conseguir (re)modelar uma nova identidade. Não há uma sensação de perda, mas sim um viver num mundo construído por outros sentidos. É um estado intermediário, intersensorial, metamodal, para o qual não temos linguagem comum.

Rastro Dois: Arte, composição e imagem – o sentido das artes (visuais), da forma e das imagens não-visuais na educação estética de um corpo vidente

O que estamos vendo pode repercutir em relações de experiências diversas que temos, as quais se entrecruzam em territórios gerando acontecimentos que enriquecem um convívio, uma noção de ser no mundo. Talvez aqui encontro um alicerce para tentar escrever sobre arte e educação estética.

Em Medeiros (2005) busco a noção de aisthesis para este ensaio, colocando que aisthesis é um estar aberto ao mundo, aberto ao sensível do/no mundo e deixar-se contaminar. Aprecio a noção e diluo-a em minhas ideias e escritos pois enriquece a possibilidade da estética, na qual está compreendido um reconhecer o outro como um ser responsável, como um igual; logo, como nós. O corpo vem à tona ao se falar em aisthesis, pois a aisthesis envolve todo o corpo no sentir. Este sentir se dá por todos os poros, pelos ouvidos, pelo tato. Há uma mobiliação de todos os sentidos. No objeto estético há intencionalidade.

Acredito que a estética entrelaça-se com a aisthesis. No entanto, eu ressalto que quando penso em estética, registro a ideia de uma ciência específica para o conhecimento sensível. Logo, a aisthesis se dá antes que se estabeleça uma relação entre o eu e o mundo; ela é a relação do eu com a obra (de arte). Amplio esta noção de estética se entrelaçando com a aisthesis afirmando juntamente com Medeiros (2005) que o prazer estético é solitário. Vejo uma necessidade de solidão para o mergulho na obra de arte para que esta nos perfure. Ao ser perfurado pela obra, numa espécie de “sangria”, encontro a sensação do universal, do universo em mim. Há um momento do gozo/

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço: um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma educação estética da/na arquitetura

Three tracks of a cartography of the body in the space: an essay about to-see and not-to-see and the sense of an aesthetics education of the/in the architecture

fruição, no qual o prazer vem antes da discussão da obra de arte. Ser arte: imersão em prazer. Nem toda arte atinge, nem toda arte é prazer ou desprazer.

Preocupo-me com uma educação estética. Constato que estas minhas dúvidas traduzem uma carência numa educação estética, numa sensibilização para a *aisthesis*. Primeiramente, esta carência passa por minha trajetória educacional, pelas escolas por que passei. Tal quadro não é muito diferente em nosso século XXI. A educação estética deu-se para mim de maneira autodidata... Nossa educação institucional tal como conhecemos hoje, de acordo com Medeiros (2005), crê-se autárquica, além de se dar separada da vida, da experiência vivida, longe do lugar de desejo, de prazer, da descoberta. “Fomos educados para portar nossos corpos (transportar), como se esses fossem alheios ao todo ser, e nos comportar (suportar)” (MEDEIROS, 2005, p. 91). Menciono para uma reflexão a problemática de um ensino dos atributos visuais da forma centrado apenas em analogias visuais negligenciando outros sentidos e indago a possibilidade de deslocar este ensino à totalidade de um corpo aberto a experimentações sensíveis. Vejo, ainda, que temos em nosso caminho educacional um abandono da riqueza que uma experiência vivida traz ao processo de aprendizagem. Ao se falar em educação estética isto é notável. Assim, a reivindicação por uma educação estética que traga vividos dentro de experimentações corporais adquire importância, já que a mesma se situa no campo do sensível.

Medeiros (2005) nos pede para experimentar “a carne do mundo”. É preciso aqui, deixar-se sensível para esse mundo, ainda que imundo. Com meus poros abertos, deixando o mundo se mostrar, falar e sentir. A educação estética é um processo de sensibilização do ser. Trata-se de permitir a formação de sensibilidade e capacidade crítica através da experimentação de uma relação com o sensível.

Interrogo com Medeiros (2005): A que confrontos diretos somos sensíveis hoje? Que corpo a sociedade vive, oculta, oprime, rejeita ou aceita? A que mundo somos sensíveis hoje?

O corpo implica primeiramente consciência de si e essa só se dá através do outro. Incrivelmente, o outro – este espelho distorcido e inalcançável – torna-me sabedor de mim mesmo. É com o outro que me conheço como diferente e construo minha particularidade a partir dessa diferença. Assim, torno-me sujeito único, subjetividade tão lacrada em mim quanto esse outro.

Inclino-me em direção à arte contemporânea e proponho com Nicolas Bourriaud (2009) compreender a prática artística como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos. Em *Estética relacional* Nicolas Bourriaud sugere-nos “aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia préconcebida da evolução histórica” (BOURRIAUD, 2009, p. 18). Isto significa dizer que as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas. As obras de arte procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista.

Uno-me com Bourriaud (2009) e situo a possibilidade de uma arte relacional. A arte relacional atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna, trazendo uma mudança da função e do modo de apresentação das obras mostrando uma urbanização crescente da experiência artística. A arte relacional faz desaparecer sob nosso olhar a disposição das obras de arte ligada ao sentimento de adquirir um território. A obra de arte já não é mais um espaço a ser percorrido (como um museu cheio de quadros, por exemplo). “Agora ela se apresenta

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço: um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma educação estética da/na arquitetura

Three tracks of a cartography of the body in the space: an essay about to-see and not-to-see and the sense of an aesthetics education of the/in the architecture

como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para discussão ilimitada” (BOURRIAUD, 2009, p. 20).

O que isto nos instala? Um regime de encontro casual intensivo criando práticas artísticas correspondentes. É uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade. O tema central da arte relacional é o estar junto, é o encontro do observador com o observado (a obra de arte). Temos, assim, elaboração coletiva do sentido, estreitando o espaço das relações. Temos a proposição dos “estados de encontro fortuito”. Coloco que neste quisito, parece se configurar uma espécie de relação underground ao nosso contexto social tão restritivo (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

E sobre a forma? Como uma arte que prima a esfera das relações aborda a forma? Primeiramente, o que chamamos de forma? No âmbito da arte relacional, Bourriaud (2009) coloca que a forma é uma unidade coerente, uma estrutura que apresenta as características de um mundo. Logo, a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes.

E é justamente neste ponto que penso na relevância da teoria de Bourriaud. Ora, as formas nascem do desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos. Obrigo-me a pensar um pouco mais sobre este “nascimento” das formas vindo de um encontro aleatório de dois elementos. Sugiro pensar que estes elementos sejam o corpo e o espaço. Moléculas são deslocadas e rearranjadas num gesto de esculpir dois elementos que se emprestam mutuamente. O corpo cede lugares ao espaço e este, por sua vez, também cede lugares ao corpo. Há, assim, uma troca que pontua uma modelagem de dois elementos tão distintos mas ao mesmo tempo tão similares ao serem colocados lado a lado para emprestarem suas propriedades para o nascimento de uma forma a qual chamamos de postura e que tem uma efemeridade peculiar. Em um piscar de olhos a forma muda, é outra forma distinta daquela anterior, outro nascimento ocorreu, outro encontro foi possível. Para criar um mundo, esse encontro fortuito tem de se tornar duradouro. Deve haver, desta maneira, uma “liga”, uma união entre estes elementos que constituem o encontro fortuito. E Bourriaud (2009, p. 27) ainda completa: “A forma pode ser definida como um encontro fortuito duradouro”. Por exemplo, além do tipo de disposição na página ou no espaço, os elementos que compõem esta disposição ou este espaço se mostram duradouros a partir do momento em que formam um conjunto cujo sentido vem do momento de seu nascimento, suscitando novas possibilidades de vida. O que temos, então? Temos que toda obra é modelo de um mundo viável, toda obra passa por este estado de mundo viável. Temos a permissão de um encontro fortuito de elementos separados.

Com Bourriaud (2009) vejo átomos colidindo e constituindo um mundo. Obviamente, este mundo depende do contexto histórico, o que se entende por manter junto, manter unido os elementos. Busco as indagações iniciais de meu pesquisar e reflito no que uma arte relacional pode contribuir e quais vínculos são possíveis. Uma de minhas inquietações desta escritura é justamente como meus vividos podem acionar os vividos de outrem. Vejo, por meio da arte relacional uma possível resposta. A arte relacional permite junções de contextos, cruzamento de situações, promoção de acontecimentos. É isto que vislumbro ao tentar situar o contexto da arte nesta escritura.

Reparo que Medeiros (2005) argumenta que a arte traz o real à tona, desnuda e torna translúcida a carne do corpo. Desta maneira ela escancara as relações sociais, econômicas, e políticas sem instituir um sistema. O que a arte prima por buscar é escapar à dissecação da linguagem. Vem a necessidade da inovação. Quando acontece arte, é o novo que é solicitado.

Rastro Três: A experiência estética no processo de criação (da forma) – imagens (não) visuais e arte como composição

Detenho-me n' A Dúvida de Cézanne (MERLEAU-PONTY, 2004). Para Merleau-Ponty (2004) Cézanne é um criador que quer representar o objeto reencontrando-o por trás da atmosfera. Para tanto, Cézanne concebe sua pintura não como encarnação de cenas imaginadas ou projeção exterior de sonhos. O pintor o faz como o estudo preciso das aparências, evoca-nos uma percepção primordial.

Em seu processo de criação, Cézanne não nega a ciência e não nega a tradição. Em Paris, Cézanne ia diariamente ao Louvre. Merleau-Ponty nos conta que Cézanne pensava que, para se aprender a pintar, o estudo geométrico dos planos e das formas era necessário. Mas, o que mais chama a atenção na descrição que Merleau-Ponty (2004, p. 132-133) faz acerca do processo de criação de Cézanne diz respeito ao gesto do pintor. A força do gesto indica uma experiência estética.

A experiência estética, para Merleau-Ponty (2004), parece estar bem claro no ato criativo de Cézanne. Captar as coisas tal como elas são e tentar representá-las nos remete à uma experiência de enorme complexidade. Afinal o que vemos realmente para ser representado? Esta representação da realidade deve ser igual à realidade? Se para mim a obra de arte é a realidade, será que a realidade que vejo na obra de arte é a mesma que o outro vê? Se não for a mesma, então vivemos em realidades diferentes, mesmo estando nós dois num mesmo mundo?

Merleau-Ponty (2004) nos deixa claro que o artista pode apenas construir uma imagem. O que se espera é que essa imagem se anime para os outros. É uma outra perspectiva acerca da experiência estética, a de quem é espectador, de quem contempla ou interage com a obra de arte.

Em minhas aulas falo de arte e projeto de arquitetura como composição... Ajo, conduzo e oriento meus alunos pensando por uma educação estética e por uma sensibilização da aisthesis. Enfatizo, ainda, que é sobre esta condição que a matéria se torna expressiva. É o que Bourriaud (2009) quer falar quando se refere que a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica.

Retorno a Bourriaud (2009) e detenho-me no olhar do outro e na forma. Pergunto-me: O que é uma forma essencialmente relacional? Já que as formas nos olham, como devemos olhá-las? Fujo da ideia que coloca, geralmente, a forma como um contorno que se opõe a um conteúdo. Como já falei antes, penso em uma forma que vai além deste simples contorno que se opõe a um conteúdo...

Para entender um "encontro fortuito", faço como Bourriaud (2009) recorrendo à natureza. Na natureza, no estado selvagem, não existem formas. É o nosso olhar que as cria, recortando-as na espessura do visível. "As formas desenvolvem-se umas a partir das outras. O que ontem seria considerado informe ou 'informal' já não o é mais. Quando a discussão estética evolui, o estatuto da forma evolui com ela e através dela" (BOURRIAUD, 2009, p. 30).

Há, assim, uma zona de contato na qual a forma nasce e onde o indivíduo se debate com o outro para lhe impor aquilo que julga ser o seu "ser". Como resultado disto, temos uma forma que é apenas uma propriedade relacional que nos liga aos que nos

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço: um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma educação estética da/na arquitetura

Three tracks of a cartography of the body in the space: an essay about to-see and not-to-see and the sense of an aesthetics education of the/in the architecture

transformam pelo olhar. Destaco que quando o indivíduo, acredita que se está olhando objetivamente para algo (uma obra de arte), está, na realidade, contemplando o resultado de intermináveis transações com a subjetividade dos outros. Está em pauta, aqui, o jogo das interações humanas, no qual a forma assume sua consistência, nascendo de uma negociação inteligível entre sujeitos.

O que Bourriaud (2009) nos traduz é que em busca de uma teoria “relacionista” da arte, a intersubjetividade não é apenas um quadro social da recepção da arte. A intersubjetividade, logo, constitui um “meio”, um “campo”, e se torna a própria essência da prática artística.

Por exemplo, eu mostro algo a alguém, que, por sua vez, me devolve à sua maneira. Uma obra procura captar meu olhar. “Quando um artista nos mostra alguma coisa, ele expõe uma ética transitiva que situa sua obra entre o ‘olhe-me’ e o ‘olhe isso’ (BOURRIAUD, 2009, p. 33). Nasce um encontro fortuito entre dois planos de realidade (o meu e o do outro).

Coexistência. O que seria esta coexistência? É uma interessante noção que ressemantiza o olhar do outro sobre mim. Repensa e (re)situa corpos distintos num espaço. É em Bourriaud (2009) que a ideia de coexistência assume uma proporção teórica interessante. O autor coloca-nos que como “a obra de arte é uma ocasião para uma experiência sensível baseada na troca, ela deve se submeter a critérios análogos aos que fundam nossa avaliação de qualquer realidade social construída” (BOURRIAUD, 2009, p. 80). É a co-presença dos espectadores diante da obra que estabelece a experiência artística.

Fascino-me e rendo-me às perguntas que Bourriaud (2009) pede para que façamos diante de uma obra de arte: Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o outro em sua estrutura? Diante de uma obra de arte, o corpo do espectador é trazido em sua totalidade, bem como toda sua história e seu comportamento. Não se trata apenas de uma simples presença física abstrata. Daí, o critério de coexistência e a potência de completar uma obra aberta!

Residiria, assim, o eu da intersubjetividade: o ser humano confrontando outros seres humanos? Sentimento compartilhável que é o sentimento do belo – do prazer e do desprazer? Ou solidão de estar com a obra de arte? No estar com a obra, no momento de formarmos um mundo com o objeto, o ressentir do belo nos joga a sós. Nessa solidão, o momento não tem tempo, ele se chama instante, o tempo cronológico inexistente.

(Marco Final?) Para um futuro: A noção de experiência como condutor metodológico de pesquisas para uma educação estética da/na arquitetura

A noção de experiência como algo que nos passa, que nos aconteça, que nos toca, e não como algo que passa, acontece ou toca (LARROSA, 2002) é fascinante pelo simples discurso de deslocar para o sujeito a importância da experiência. Larrosa afirma que muitas coisas acontecem, mas muito pouco nos acontece, nos toca.

A experiência deve ser separada da informação, pois a informação não deixa lugar para a experiência. Estar “informado” é deixar que nada me aconteça, pois não há espaço para, em virtude da velocidade, quantidade e qualidade de informações, um pensar naquilo que me ocorre. Agregado a isto, pode também, “apontar que a opinião tal como a informação converteu-se em um imperativo, [...] em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre o que nos sentimos informados [...] Depois da informação vem a opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, faz com que nada nos aconteça” (LARROSA, 2002, p. 22). Assim, o par informação/opinião desencadeia o que pensamos que pode ser uma “aprendizagem significativa”, o que, segundo o autor é um dispositivo que funciona da seguinte maneira: informar-se sobre “algo”, emitir uma opinião obviamente própria, crítica e pessoal sobre este “algo”; configurando, assim, por meio desta opinião, uma dimensão significativa da aprendizagem significativa. Geralmente este opinar gira em torno de estar a favor ou contra. Instala-se, desta forma, nas palavras de Larrosa (2002), um dispositivo periodístico do saber e da aprendizagem, dispositivo este que torna impossível a experiência.

E a experiência e o tempo? Tudo que se passa se passa muito rápido, estímulos fugazes e instantâneos, excitações igualmente fugazes e instantâneas, vivências pontuais e fragmentadas...

Hoje, as coisas nos excitam por um momento sem deixar qualquer vestígio, semelhante às sucessivas páginas de Internet que carregamos em nosso computador, carregadas de informações e estimulando (?) nossas (pseudo) opiniões. E, sem vestígio algum, recortamos e colamos os textos cibernéticos, fechamos as janelas dos browsers e continuamos ignorantemente cétricos e cheios de uma anti-experiência ingenuamente chamada de experiência... Eis uma lástima... na escola o currículo se organiza em pacotes de tempos efêmeros e fugazes, tão meteóricos que anula qualquer experiência. Acelera-nos cotidianamente... e nada nos acontece...

Referências

- ÁBALOS, Iñaki. **A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- DERRIDA, Jacques. **Memoirs of the Blind: the self portrait and other ruins**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Jan/Fev/Mar/Abr. 2002 p.20-28.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas, 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.) **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

Três rastros de uma cartografia do corpo no espaço: um ensaio sobre o ver e o não-ver e o sentido de uma educação estética da/na arquitetura

Three tracks of a cartography of the body in the space: an essay about to-see and not-to-see and the sense of an aesthetics education of the/in the architecture

SACKS, Oliver. **Anotações de um neurologista: O olho da mente: o que os cegos vêem.** *Mente Cérebro*, São Paulo, n.176, setembro 2007, p. 32-43, 2007.

SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Rodrigo Gonçalves dos. **Perceber o (in)visível: o corpo desenhando uma trajetória existencial no espaço e no objeto.** 2011. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

RESPONSABILIDADE INDIVIDUAL E DIREITOS AUTORAIS

A responsabilidade da correção normativa e gramatical do texto é de inteira responsabilidade do autor. As opiniões pessoais emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade, tendo cabido aos pareceristas julgar o mérito das temáticas abordadas. Todos os artigos possuem imagens cujos direitos de publicidade e veiculação estão sob responsabilidade de gerência do autor, salvaguardado o direito de veiculação de imagens públicas com mais de 70 anos de divulgação, isentas de reivindicação de direitos de acordo com art. 44 da Lei do Direito Autoral/1998: “O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação”.

O CADERNOS PROARQ (issn 1679-7604) é um periódico científico sem fins lucrativos que tem o objetivo de contribuir com a construção do conhecimento nas áreas de Arquitetura e Urbanismo e afins, constituindo-se uma fonte de pesquisa acadêmica. Por não serem vendidos e permanecerem disponíveis de forma *online* a todos os pesquisadores interessados, os artigos devem ser sempre referenciados adequadamente, de modo a não infringir com a Lei de Direitos Autorais.