

# A experiência estética no processo de criação (da forma): imagens (não) visuais, arte e arquitetura na composição e percepção essencial do ato criativo

Rodrigo Gonçalves

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambarra.0607.27-39>

**Resumo:** Trata-se de uma escrita experimental articulada entre dois ensaios que trazem a experiência estética e perceptiva como potência no processo de criação. Os ensaios surgem com o intuito de refletir sobre o que vemos e o que não vemos e criam dois blocos de leitura (Ensaio A e Ensaio B) dependentes cientificamente, mas efusivos na sua solicitação ao leitor. No Ensaio A lança-se a dúvida primordial: afinal, o que vemos realmente para ser representado? Esta representação da realidade deve ser igual à realidade? No Ensaio B articula-se a dúvida primordial com a constatação de que o desenho e o desenhista são cegos e, para emergir o ato criativo, devemos ser videntes de corpo inteiro no processo de composição e criação.

**Palavras-chave:** experiência, percepção, arquitetura, arte, corpo, espaço

**Abstract:** This is an experimental writing articulated between two essays that bring aesthetic and perceptual experience as power in the creation process. The essays come in order to reflect on what we see and what we do not see and create two read blocks (Essay A and Essay B) dependent scientifically, but effusive in its request the reader. Essay A launches primordial doubt: after all, what we actually see to be represented? This representation of reality must be equal to reality? Essay B articulates the primordial doubt with the realization that the design and the designer are blind and to emerge the creative act, we must be seers whole body in the process of composing and creating.

**Keywords:** experience, perception, architecture, art, body, space

# A experiência estética no processo de criação (da forma): imagens (não) visuais, arte e arquitetura na composição e percepção essencial do ato criativo

[Ensaio A]

A dúvida (de Cézanne e) de todos nós: afinal, o que vemos realmente para ser representado?

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.

Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que o arranjo das cores traga em si esse Todo indivisível; caso contrário, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará na unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é, para todos nós, a definição do real. Eis porque cada pincelada deve satisfazer a uma infinidade de condições, eis porque Cézanne meditava às vezes durante uma hora antes de executá-la: ela deve, como diz Bernard, “conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo”. A expressão daquilo que existe é uma tarefa infinita. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.130-131)

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) faz acerca do processo de criação de Cézanne diz respeito ao gesto do pintor. A força do gesto indica uma experiência estética:

O que motiva um gesto do pintor nunca pode ser apenas a perspectiva ou apenas a geometria, as leis da decomposição ou outro conhecimento qualquer. Ele começava por descobrir as bases geológicas. Depois, não se mexia mais e olhava, com os olhos dilatados, dizia a senhora Cézanne. Ele ‘germinava’ com a paisagem. [...] A meditação terminava bruscamente. ‘Tenho meu motivo’, dizia Cézanne [...]. Então ele atacava seu quadro por todos os lados [...] e, tudo chegava à maturidade ao mesmo tempo. A paisagem, ele dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência. [...] A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. [...] Esquecemos as aparências viscosas, equívocas e, atravessando-as, vamos diretamente às coisas que elas apresentam. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 132-133)

A experiência estética, para Merleau-Ponty (2004), parece estar bem clara no ato criativo de Cézanne. Captar as coisas tal como elas são e tentar representá-las nos remete a uma experiência de enorme complexidade. Afinal, o que vemos realmente para ser representado? Essa 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 em um 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. Nesta perspectiva,

a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 136)

No posfácio de *O olho e o espírito* (Merleau-Ponty, 2004), Alberto Tassinari traz reflexões sobre sua apreensão do texto merleau-pontyano as quais me motivam na compreensão da experiência estética. Parafraseando Tassinari, entendo que antes de fazer sua obra de arte, o artista tem que perceber o mundo pela raiz. Essa atitude não deveria ser exclusiva do artista. Deveria ser de todos. Os artistas apenas o aperfeiçoam.

É quando alguém, por exemplo, se volta para algo que lhe chama em meio aos afazeres cotidianos e sente formar um novo sentido, insuspeitado, para o que já via e conhecia de outro modo. É esse vento repentino que me leva a olhar a copa agitada da árvore fora de minha janela e que me apanha antes que o percebido e o cotidiano se intrometam. Nessa surpresa, o tempo como que demora, como que para um pouco e me dá o presente em que traço da árvore o desenho – e que ela por sua vez também me desenha – da agitação de suas folhas e de seus galhos. É nesse coincidir de dois desenhos, que são um só, e no qual o que percebo como que o crio e o que crio como que já me esperava para desvendá-lo, que percebo como se nunca tivera percebido. Ou que escrevo, dirá o leitor com razão. E o embrulho é justamente esse. Uma percepção originária já é criação, expressão. Se a expresso novamente, haverá duas expressividades em jogo, a expressividade do mundo e a das linguagens expressivas, seja a linguagem da pintura, a da literatura ou de outra arte. (TASSINARI in MERLEAU-PONTY, 2004, p. 148)

Em minhas aulas falo de arte como composição... Ajo, conduzo e oriento meus alunos pensando por uma educação estética e por uma sensibilização da *aisthesis*. Ênfase,

ainda, que é sobre essa 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 disso, temos uma forma que é apenas uma propriedade relacional que nos liga aos que nos transformam pelo olhar. Destaco que quando o indivíduo acredita que 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 em um espaço. É em Bourriaud (2009) que a ideia de coexistência assume uma proporção teórica interessante. O autor coloca que assim 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 copresença 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?

O que vemos? Eis uma potência que busco na coexistência. Permitir que as coisas existam perante outras coisas sem negação, substituição ou aniquilação é uma maneira de habitarmos o mundo primando pelo convívio harmonioso e com prazer a que me referia há algumas páginas.

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...

Toda obra de arte produz um modelo de sociabilidade, que transpõe o real ou poderia se traduzir no real. Portanto, há uma pergunta que cabe fazer a qualquer produção estética: esta obra me autoriza o diálogo? Eu poderia, e de que forma, existir no espaço que ela define? Uma forma pode ser mais ou menos democrática: lembremos que as formas produzidas pela arte dos regimes totalitários e fechadas sobre si mesmas (sobretudo por sua insistência na simetria), ou seja, elas não permitem ao observador a possibilidade de completá-las. (BOURRIAUD, 2009, p. 149)

... 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.

Movo um átomo com o objetivo de criar um encontro fortuito, e perco-me em mais um poema adaptando as palavras de Medeiros (2009):

A arte é comunicação não linguística, voz do corpo e cor do grito.

É criar o outro discurso, a desordem do grito.

Grito do ser humano. Significações incertas. A indeterminação é desejada.

É uma busca dos entremeios, um criar gambiarras.

Desvelar o outro no mundo, o mais real que a realidade,  
sem conceito.

A essência da arte é a poesia? A essência da poesia é a instauração da verdade? Uma semelhança entre arte e poesia: um devir, um acontecer da verdade. Em um poema há poesia. A poesia é o momento da linguagem no qual o finito é aberto para o infinito. É difícil falar (escrever) sobre arte utilizando a linguagem que usamos no cotidiano. Esta linguagem está envelhecida, às vezes, sem vida... O que nos fala a arte e a poesia? A forma mesma de um ser no mundo: só.

A poesia seria a obra suprema da produção humana?

[Ensaio B]

**O desenho é cego, assim como o desenhista também o é (sejamos, então, um vidente de corpo inteiro)**

Sou um arquiteto-professor e projeto espaços para as pessoas habitarem. Estes espaços não existem (ainda). São possibilidades. Estão na minha mente. Cada novo projeto, é uma nova possibilidade. Nisso exercito meu ato criativo. Mas, eu sou o único que vejo os espaços que projeto antes de eles 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 construídos eu sempre me impressionar e comentar: “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 termos 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 certa pose pensativa, uma memória do traço que especula, como num sonho, sobre sua própria possibilidade. Sua potência se desenvolve sempre à beira da cegueira, penetrando-a. Em um desenho é o ângulo da visão que é ameaçado, 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 de 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 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 a Derrida penso acerca da mão, resumo do tato. A mão do cego (e peço que pensemos quem é este cego) é a sua aliada principal. Por ela, o cego sente e, à sua maneira, 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. Esse 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 delineada dentro de mim. Ele coordena a possibilidade de ver, de tocar e de mover. A mão se precipita, corre à frente, no lugar da cabeça, precedendo-a, preparando-a e protegendo-a. Antecipação que faz adiantamentos, que 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 pés, um cego explora a sensação de estar fora de uma área que ele deve reconhecer ainda sem cognição. Na verdade, o que ele apreende, o que ele tem sobre as apreensões 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, 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 obtêm 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 à prática da imitação, a qual é uma das maneiras mais enfatizadas na aquisição do nosso acervo cognitivo. Preocupo-me com isso. Não acredito que falta ao cego uma possibilidade de educar-se (visualmente) pelo exemplo do outro. De repente, pensar que uma educação visual somente se dê 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 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 perceptivo-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 em um mundo somente 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 sequências 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 conduzidas e contadas pela mão, por um tato, que revela sequencialmente um mundo, quadro a quadro, como em um 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. Em um 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. Isso 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 em um mundo construído por outros sentidos. É um estado intermediário, intersensorial, metamodal, para o qual não temos linguagem comum.

Artigo recebido em outubro de 2014 e  
aprovado em novembro de 2014 .

Rodrigo Gonçalves dos Santos é  
arquiteto e doutor em Educação pela

---

UFSC. É professor do Departamento de  
Arquitetura e Urbanismo da UFSC. Estuda  
experiências estéticas e perceptivas  
e as relações destas com as teorias e  
metodologias projetuais em arquitetura e  
urbanismo, atuando principalmente nos  
seguintes temas: projeto arquitetônico,  
fenomenologia do espaço habitado,  
morfologia da arquitetura e da cidade,  
ensino de projeto. E-mail: rodrigo.  
goncalves@ufsc.br

## 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.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*.

São Paulo: Perspectiva, 2002.

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.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas: 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. 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.

RASMUSSEM, Steen Eiler. *Arquitetura vivenciada*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

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.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica (1993-2009)*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.