

REPERTÓRIO
LIVRE

A CONCEPÇÃO DOS ESPAÇOS:
DESENHO, TATILIDADE E EXPERIÊNCIA
NA ARQUITETURA E NO TEATRO

*THE DESIGN OF SPACES: DESIGN, TACTILITY AND
EXPERIENCE IN ARCHITECTURE AND THEATER*

*EL DISEÑO DE ESPACIOS: DISEÑO, TACTILIDAD Y
EXPERIENCIA EN ARQUITECTURA Y TEATRO*

**LUIS GUILHERME BARBOSA DOS SANTOS
ROBSON CORRÊA DE CAMARGO**

SANTOS, Luis Guilherme Barbosa; CAMARGO, Robson Corrêa.
A concepção dos espaços: desenho, tatilidade e experiência na arquitetura e
no teatro. Repertório. Salvador, ano 27, n. 40, 2023
e023013

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo aproximar conceitualmente a arquitetura e teatro, a partir do olhar do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (1936). As reflexões apresentadas neste artigo tiveram como base as análises da professora Tomoko Tamari, da Goldsmith - Universidade de Londres, dentre outros autores. Para Tamari e Pallasmaa, o desenho à mão é mais que apenas resposta muscular a esse ato, envolvendo os sentidos humanos, as memórias e a imaginação, em detrimento do desenho computacional. Iniciamos aqui um debate a respeito das conexões entre a idealização de espaços arquitetônicos e cênicos, em uma fusão entre a realidade imaginada e a desenhada. A mão-ferramenta, estruturada pelo tempo e pela experiência, é a agente da expressão do Eu do artista e assim, nestas conexões, em Edward Gordon Craig e Adolphe Appia, artistas e encenadores que utilizaram as suas mãos-ferramenta para a estruturação dos primeiros traços na cena moderna.

ABSTRACT

This article aims to conceptually bring architecture and theater closer together, from the perspective of the Finnish architect Juhani Pallasmaa (1936). The reflections presented in this article were based on the analyzes of Professor Tomoko Tamari, from Goldsmith - University of London, among other authors. For Tamari and Pallasmaa, hand drawing is more than just a muscular response to this act, involving the human senses, memories and imagination, to the detriment of computer drawing. Here, we start a debate about the connections between the idealization of architectural and scenic spaces, in a fusion between the imagined and the designed reality. The tool-hand, structured by time and experience, is the agent for the expression of the artist's Self and thus, in these connections, in Edward Gordon Craig and Adolphe Appia, artists and directors who used their tool-hands to structure the first traits in the modern scene.

RESÚMEN

Este artículo tiene como objetivo acercar conceptualmente la arquitectura y el teatro, desde la perspectiva del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (1936). Las reflexiones presentadas en este artículo se basaron en los análisis del profesor Tomoko Tamari, de Goldsmith - University of London, entre otros autores. Para Tamari y Pallasmaa, el dibujo a mano es más que una respuesta muscular a este acto, que involucra los sentidos, la memoria y la imaginación humanos, en detrimento del dibujo por computadora. Aquí, iniciamos un debate sobre las conexiones entre la idealización de los espacios arquitectónicos y escénicos, en una fusión entre la realidad imaginada y diseñada. La mano-herramienta, estructurada por el tiempo y la experiencia, es el agente de expresión del Self del artista y, por tanto, en estas conexiones, en Edward Gordon Craig y Adolphe Appia, artistas y directores que utilizaron sus manos-herramienta para estructurar los primeros rasgos. en la escena moderna.

PALAVRAS-CHAVE:

Arquitetura; Teatro; Memória;
Sentidos; Desenho.

KEY WORDS:

Architecture; Theater;
Memory; Senses; Design.

PALABRAS CLAVE:

Arquitectura; Teatro; Memoria;
Sentidos; Diseño.

INTRODUÇÃO

Em um artigo intitulado *A fenomenologia da arquitetura: uma pequena introdução a Juhani Pallasmaa* (2017 – tradução minha¹), a pesquisadora Tomoko Tamari, da Universidade de Londres, disserta sobre a fenomenologia dos espaços apresentada nas discussões do professor Juhani Pallasmaa, destacando aspectos como a percepção humana e as influências multissensoriais que ocorrem no ser humano diante da sua presença nos espaços. Tamari descreve uma relação entre a produção, ou concepção inicial da arquitetura, por meio do desenho à mão; um processo que relaciona a matéria arquitetônica produzida aos estados sensíveis em seus estágios iniciais, ou seja, na produção de esboços das ideias iniciais de concepção dos espaços, uma emoção primordial nessa metodologia.

Este sentido, de uma “emoção imaterial” (tradução minha) que representa também “sabedoria e sentimentos” (Tamari, 2017 – tradução minha)², está vinculada segundo a autora, ao ocularcentrismo, e sugere a dominância desta forma de percepção fisiológica como um marcador no que chama de cultura arquitetônica e na vida cotidiana. Assim sendo, Tamari inicia a um debate sobre a importância da expressão artística sob a forma de desenho e da manipulação direta do desenhista na relação com o seu produto, no que diz respeito ao sentido do tato, da sensação de contato direto do desenhista com os materiais de desenho e que fundem a realidade interna do desenhista às suas realidades externas na imagem do desenho, em uma conjunção de elementos internos e externos projetados de maneira também experiencial e consciente.

Para Jean-Paul Sartre, a imagem é um “lugar povoado de pequenos simulacros” (SARTRE, 2019, p. 18). A realidade interna projetada na realidade externa o que já existe como imagem, carregada de impressões iniciais, ideias e consciência. Para Sartre, “é o saber que preside às reações motoras” (SARTRE, 2019, p. 67) e dessa forma, o desenho pode ser entendido como “uma organização de consciências instantâneas” (SARTRE, 2019, p. 77), que surge previamente afetado. Segundo Fayga Ostrower,

Assim como o viver, o criar é um processo existencial.

¹ 1 *The Phenomenology of Architecture: A Short Introduction to Juhani Pallasmaa*.

¹ 2 “Through this process, architecture can emerge as the very ‘material’ existence of human embodied ‘immaterial’ emotion, feelings and wisdom”. (Tamari, 2017, p. 91).

Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensorio e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções.” (OSTROWER, 2017, p. 56).

Esta análise está localizada na fenomenologia dos espaços na arquitetura e no teatro, em suas organizações espaciais e na ideia de mão-ferramenta (Pallasmaa, 2014) como extensão do pensamento em seus diversos níveis, sejam eles na repetição, na memória muscular, na lembrança e nos sentimentos e afetos.

Discute-se aqui de que formas e em quais níveis o contato direto do artista/arquiteto/cenógrafo, com os materiais básicos de desenho e de expressão gráfica - lápis e o papel -, interferem diretamente na sua capacidade de conduzir e produzir conteúdo nesses campos de atuação. Para isso, entrelaçamos também a esta análise o conceito de performance de Richard Schechner (1934), em que neste caso, o desenho seria um possível comportamento restaurado, no sentido de que a ação do desenho viria acompanhada da repetição do ato de desenhar, contextualizada ao momento e ao sentido no instante desse ato. Em *O que é performance* (2006), Schechner realça os “padrões de fazer” em relação a desenhos e esculturas na ancestralidade humana (2006, p. 69). Isto nos leva a entender que o desenho pode se relacionar mais às repetições, a um comportamento restaurado no ato de desenhar, que aos modos em si, ou às diversas formas de expressão artística, isto é, desenhar corresponderia a uma reverberação sustentada nas fricções entre o que se experienciou e o que se experiencia. De tal forma, o desenho enquanto performance acontece no ato do desenho, entre o pensar (as imagens mentais) e a materialização daquele (a mão como ferramenta para esse ato).

Nesse caminho de entendimento, Tamari demonstra que na percepção do desenho feito à mão e o feito com auxílio do computador, estes meios de perceber a imagem “tendem a enfraquecer nossos modos de percepção (com exceção da visão)” (Tamari, 2017, p. 91 - tradução minha³). Há sinais de uma resposta multissensorial e corporal a esse processo, e em condição prévia, o desenho é

¹ 3 More precisely, digital or computer rendered images tend to weaken our main sensory modes (except for sight), which together are vital for our capacity to develop the imagination and creativity. (Tamari, 2017, p. 91).

uma reação cerebral e muscular ao que está registrado na memória cerebral, envolvendo também a memória muscular para que o desenho seja realizado (PALLASMAA, 2009). No caso do desenho feito em computador as percepções podem ser alteradas, haja vista a percepção retiniana ser modulada de maneira diferente para desenhos executados por meio do uso desse instrumental.

Mais que considerações a respeito do desenho e as suas modalidades possíveis, este artigo também estabelece que não serão questionadas ou analisadas tais modalidades ou técnicas – como o desenho realista, haja vista a expressão artística terem traços muito particulares nas individualidades e identidades dos artistas que as produzem. Fala-se aqui da essência do desenho à mão, independentemente de relações realistas que se espera que se domine e se utilize com maestria. Fala-se do desenho em si, de uma expressão artística “mínima”, simples e que considere toda e qualquer expressão como válida, individual e natural, desprovida de contaminações técnicas.

Em seu livro *Os Olhos da Pele – A Arquitetura dos Sentidos* (2011), Juhani Pallasmaa diz que “o computador cria uma distância entre o criador e o objeto, enquanto o desenho à mão e a elaboração de maquetes convencionais põem o projetista em contato tátil com o objeto ou o espaço [grifo meu]” (Pallasmaa, 2011). Grosso modo, o pensamento em relação à concepção arquitetônica dos espaços é “transferido” para a ponta do grafite, que por sua vez reflete o pensamento em relação ao que se pretende em relação àqueles. Isto significa que uma série de interações ocorrem: da idealização do espaço por meio de técnica e imaginação, chegando às manifestações musculares e cerebrais no instante imediato do desenho. Pallasmaa inicia o seu debate utilizando os olhos e o sentido da visão para sustentar sua fala a respeito da fenomenologia do espaço arquitetônico e de como esses elementos estão relacionados diretamente à imaginação na concepção e percepção daqueles espaços, transformando a percepção⁴ em “experiências espaciais e corporais” (Pallasmaa, 2011, p. 13). No sentido das experiências espaciais e corporais, a visão, ou o ocularcentrismo, é dominante como dito anteriormente. Porém é necessário que se complemente que no espaço arquitetônico todos os sentidos são afetados. Tal experiência no espaço pode ser vivenciada no que chamamos de conforto físico e conforto psicológico, diretamente associados à ordenação (ou organização) do espaço e aos materiais e suas qualidades relacionadas aos sentidos estimulados.

1 4 Juhani Pallasmaa menciona neste ponto a visão periférica, que chama de visão periférica inconsciente. Para ele “*de fato, existem evidências médicas que comprovam que a visão periférica tem maior prioridade em nosso sistema perceptual e mental*” (Pallasmaa, 2011, p. 12).

As ideias de conforto físico e conforto psicológico - fala-se aqui das sensações diretas nas emoções que os espaços e suas materialidades provocam-, na forma de exemplo básico, se relacionam às dimensões espaciais e as reações corporais à largura, à profundidade e à altura e à madeira e ao concreto, em suas qualidades físicas, em um exemplo abrangente. Em uma análise básica de como esses materiais agem no sensorial humano, observa-se que a madeira aquece, ou dá a sensação de aquecimento, acolhimento; o concreto resfria, refresca e nestes exemplos se demonstra a ação imediata da matéria nas sensações e percepções.

Retomando as questões das relações entre arquitetura e teatro, entre expressão artística e traços elementares, à mão livre, observamos que o desenho à mão permite um contato direto do designer com o objeto, em um processo natural de representação artística das suas idealizações arquitetônicas ou cênicas. Juhani Pallasmaa diz que “e em última análise, o objeto se torna uma extensão e parte do corpo do designer”⁵ (PALLASMAA apud TAMARI, [2009] 2017, p. 92 - tradução minha). Assim, complementa Pallasmaa: “a ferramenta se desenvolveu para ser parte da mão, e se transformou em uma espécie de órgão totalmente novo, uma mão-ferramenta”⁶ (PALLASMAA, 2014, p. 54 – tradução minha).

OS OLHOS, A MÃO-FERRAMENTA E AS PERCEPÇÕES

Em *Os Olhos da Pele – A Arquitetura e os Sentidos*, Pallasmaa ressalta que existe “uma crítica à predileção dada aos olhos pela nossa cultura, em geral, e pela arquitetura, em especial” (PALLASMAA, 2011 [2005], p. 17). Dessa forma entendemos que isto condiciona os olhares a uma percepção imediata e imediatista do sentido das formas e dos espaços arquitetônicos, em uma análise superficial dos seus significados, especialmente a que está localizada como “consequência da negligência com o corpo e os sentidos e um desequilíbrio de nosso sistema sensorial” (PALLASMAA, 2011 [2005], p. 17). Compreende-se aqui, que esse afastamento do ser humano das suas qualidades sensíveis e da exploração dos seus sentidos em sua totalidade se tornam o reflexo de uma relação tempo-espaço distanciada dos meios naturais e inconscientes de reconhecimento e de pertencimento ao espaço. Há uma sensação de “alienação e

1 5 “drawing by hand ‘put[s] the designer in skin-contact with the object’ and ‘ultimately the object becomes an extension and part of the designer’s body’ (PALLASMAA [2009] apud TAMARI, 2017, p. 92).

1 6 “la herramienta se ha desarrollado para ser parte de la mano, se ha transformado en una especie de órgano totalmente nuevo, una mano-herramienta” (PALLASMAA, 2014, p. 54).

isolamento”, potencializada pela “supressão dos outros sentidos”, afirma Juha-ni Pallasmaa (2011 [2005], p. 17).

A supervalorização da visão, para Pallasmaa, surge da ideia de que ela supera a existência e as funções dos outros sentidos humanos. No raciocínio sobre relação tempo-espaço, Pallasmaa afirma a existência de “uma temporalização do espaço e uma espacialização do tempo” (PALLASMAA, 2011 [2005], p. 21), o que nos leva pensar que no campo da arquitetura o sentido da visão (e sua posição de privilégio como base de análise da visualidade de um espaço) perdeu lugar com o desenvolvimento da tecnologia.

O “olho expandido”, como Pallasmaa denomina o órgão que absorve as novas visões, apenas percebe efemeramente o que chega a ele, descartando o que existe ou poderá existir em uma plena experimentação do espaço, por meio do total estímulo de todos os sentidos. Pallasmaa argumenta que há uma “crise de representação” (PALLASMAA, 2011 [2005], p. 21) relacionada ao caráter efêmero da percepção do espaço na era da tecnologia, que aponta o distanciamento do ser humano da totalidade das suas percepções.

Assim, os processos criativos em desenho, essencialmente fundamentados em materiais simples e técnicas próprias, individuais, sejam elas empíricas ou aperfeiçoadas por meio de métodos reguladores, podem ser entendidos como caminhos de estímulo “às sensações musculares e táteis” (PALLASMAA, 2011 [2005], p. 25), que em conjunto com a visão, reforçam a ideia de experiência plena nos espaços. Prevê-se, portanto, uma retomada da complexa e completa associação do sensível humano na percepção dos espaços, nos entre lugares, nos espaços intermediários visíveis e ocultos, nos espaços liminares, no sentido do “vir a ser” em que imergimos, consciente e/ou inconscientemente quando estamos de fato presentes em corpo e imaginação, ao idealizarmos e desenharmos o que pensamos em espaço arquitetônico e, por analogia, em espaço cênico. A mão-ferramenta da qual fala Pallasmaa funde, em suas conexões com as imagens e projeções mentais da imaginação e as respostas musculares a esses processos anteriores, o resultado da expressão a uma representação temporal (ou atemporal) e cinestésica coordenada pelo complexo organizado dos sentidos. Sobre o ato de desenhar e suas relações com os sentidos Pallasmaa afirma que

Ao desenhar um espaço imaginado ou um objeto que está sendo desenhado, a mão colabora direta e delicadamente com a imagem mental e interage com ela.

A imagem aparece simultaneamente com uma imagem mental interna e o esboço com a mão como mediadora. É impossível saber o que aparece primeiro, a linha no papel, o pensamento ou a consciência de uma intenção. Em certo sentido, a imagem parece se desenhar através da mão.⁷ (tradução minha)

Poderia, portanto, a imagem desenhada (ou idealizada) ser um reflexo também imediato a imagens mentais pré-existentes? Ou seria uma conjunção de fatores constituídos pelos afetos, memória e respostas musculares, concomitantemente? À mão-ferramenta, como mediadora dessas projeções de imagens mentais sobre o papel, caberia a consideração de que a intenção pela representação artística (ou técnica) ocorreria simultaneamente ao que o consciente desejaria projetar em forma de expressão artística.

Dessa maneira, uma imagem preexistente no inconsciente, na memória e nos lugares da imaginação apareceria como coisa viva, vívida, que se presentifica sobre o papel em praticamente uma condição de autonomia, como se tivesse vida própria, expressada pela mão-ferramenta no extremo desse processo de auto existência. Para Pallasmaa, “a imagem mental inicial pode surgir como uma entidade visual, mas também pode ser uma impressão tátil, muscular ou corporal, ou uma sensação amorfa que a mão especifica em uma série de linhas que projetam uma forma ou estrutura”.⁸ Dentro dessa condição de imagem imediata, produzida instantaneamente e presente na iminência do contato do grafite com o papel, é possível realizar um paralelo com distanciamento existente entre o ato espontâneo humano de desenhar e as possibilidades técnicas oferecidas limitadamente pela tecnologia de representação artística. Não se trata aqui de invalidar a tecnologia computacional para o desenho. Reconhecidamente surgiram como benefício a artistas e arquitetos (as). Pallasmaa considera que,

No entanto, embora reconheçamos as vantagens do computador e das tecnologias digitais associadas, precisamos identificar como eles diferem dos instrumentos de projeto anteriores. Devemos levar em conta as limitações e problemas que eles podem representar, por

¹ 7 *Al dibujar un espacio imaginado o un objeto que se está diseñando, la mano colabora directa y delicadamente con la imaginaria mental e interacciona con ella. La imagen aparece simultáneamente con una imagen interna mental y el boceto con la mano como mediadora. Resulta imposible saber qué aparece primero, la línea en el papel, el pensamiento o la conciencia de una intención. En cierto sentido, la imagen parece dibujarse a sí misma a través de la mano.* (Pallasmaa, 2014, p. 105).

¹ 8 *La imagen mental inicial puede surgir como una entidad visual, pero también puede ser una impresión tátil, muscular o corporal, o una sensación informe que la mano especifica en una serie de líneas que proyectan una forma o una estructura.* (Pallasmaa, 2014, p. 106).

exemplo, nos aspectos mentais e sensuais do trabalho do arquiteto⁹. (tradução minha)

A história e o avanço tecnológico mostram e comprovam a necessidade de otimização de tempo e de trabalho, por meio de ferramentas da tecnologia que oferecem um suporte inquestionável às produções artísticas e técnicas. As tecnologias computacionais apresentam como opção uma série de comandos pré-determinados para a expressão das linhas, da forma e das estruturas arquitetônicas. Em oposição, a tatilidade é a constante em uma expressão artística que tem como meio a mão-ferramenta. De fato, como afirma Juhani Pallasmaa, “frequentemente, é o próprio ato de desenhar, o envolvimento profundo no ato do pensamento inconsciente por meio da criação, que dá origem a uma imagem ou ideia”.¹⁰ O desenho, portanto, está ligado diretamente ao pensamento inconsciente; e ao ato de desenhar está ligada a origem de um pensamento em relação ao espaço.

A ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO E OS SENTIDOS – UMA RELAÇÃO ENTRE ARQUITETURA E TEATRO – O DESENHO COMO PERFORMANCE

Os processos corporais despertados na percepção do espaço arquitetônico e à matéria arquitetônica, na cognição e nos estados emocionais/psicológicos provocados, não são somente despertados pelo sentido da visão, mas também pelos outros sentidos corporais, como foi dito anteriormente.

A arquitetura, como produto material do pensamento humano, dos seus processos criativos, da expressão existencial e metafísica (PALLASMAA, 2009), tem seu lugar também na expressão para a matéria cênica. A organização espacial arquitetônica nasce de uma ordenação do pensamento e dos processos criativos. Essa organização é caracterizada pela presença de uma emoção imaterial, de experiências, de sabedoria e de memória. Nessa reunião de estados psicológicos estão também associadas as capacidades multissensoriais que determinam e condicionam a percepção dos espaços em arquitetura e teatro,

¹ 9 *Sin embargo, al tiempo que reconocemos las ventajas del ordenador y de las tecnologías digitales asociadas, necesitamos identificar en qué medida se diferencian de los instrumentos de proyecto anteriores. Debemos tener en cuenta las limitaciones y los problemas que puedan plantear, por ejemplo, en los aspectos mentales y sensuales del trabajo del arquitecto.* (PALLASMAA, 2014, p. 110)

¹ 10 *A menudo es el propio acto de dibujar, el profundo compromiso en el acto del pensamiento inconsciente a través de la creación, lo que da origen a una imagen o una idea.* (PALLASMAA, 2014, p. 106)

bem como as indissociáveis questões corporais humanas, nessas condições e contextos. Pallasmaa faz a defesa de um corpo que seja visto e considerado em seu todo, sem a separação das suas qualidades perceptivas, afinal elas são coordenadas entre si e com o meio arquitetônico. Ele afirma que

em modos de vida anteriores, o contato íntimo com o trabalho, a produção, os materiais, o clima e os fenômenos sempre em alternância na Natureza proporcionavam uma abundante interação sensorial com o mundo das causalidades físicas (PALLASMAA, 2009, p. 5 – tradução minha).¹¹

Tal interação sensorial, no sentido dessas causalidades físicas na arquitetura estão relacionadas à plena carga sensorial que um espaço arquitetônico potencialmente pode transmitir. Dentro desta ideia de carga sensorial, Pallasmaa releva a importância do contato do projetista com a matéria da criação, ou seja,

a habilidade mais importante do arquiteto é converter a essência multidimensional do trabalho projetual em sensações e imagens corporais e vividas; finalmente toda a personalidade e o corpo do projetista se converte no lugar de trabalho arquitetônico que é vivido no lugar de entendido (PALLASMAA, 2009, p. 10 – tradução minha).¹²

Para tanto, nesse ponto de coordenação entre os estados psicológicos do projetista dos espaços, as suas respostas mentais e musculares ao desenho e a sua identidade provocam o prazer afetivo (TAMARI, 2017), que ordena aquela conversão de um ato em si a um ato que envolve a essência do estar presente e experienciar o espaço imaginado e desenhado. A dialética entre produção do espaço e a percepção que se tem deles pode ser alterada caso a primeira ocorra diante de meios não corporificados para produzir esses espaços, da sua essência (o desenho à mão) à presença concreta neles.

1 11 *En modos de vida anteriores, el contacto íntimo con el trabajo, la producción, los materiales, el clima y los fenómenos siempre cambiantes de la naturaleza proporcionaban una abundante interacción sensorial con el mundo de las causalidades físicas.*

1 12 *“(...) la habilidad más importante del arquitecto es convertir la esencia multidimensional del trabajo proyectual en sensaciones e imágenes corporales y vividas; finalmente, toda la personalidad y el cuerpo del proyectista se convierte en el lugar del trabajo arquitectónico, que es vivido en lugar de entendido.”*

No seu ensaio *Uma Arquitetura dos Sete Sentidos*¹³ – tradução minha (1994), Pallasmaa baseia-se em experiências e questionamentos para considerar que, na arquitetura, haveria um favoritismo pela “visão (...) em detrimento dos demais sentidos no modo como a arquitetura era concebida, ensinada e criticada, bem como o desaparecimento das características sensoriais e sensuais nas artes e na arquitetura” – grifo meu (PALLASMAA, 2011, p. 9). Assim, o arquiteto, investigando os sentidos no campo dos saberes e fazeres da arquitetura, estabelece uma espécie de “curto-circuito conceitual”, como diz, afirmando sobre a necessidade de uma experiência no espaço que se localize na tutilidade, ou seja, que todas as possíveis experiências sensoriais sejam utilizadas.

De tal maneira, o arquiteto e o desenhista do espaço cênico, na concepção do espaço, em uma condição que antecede a essa concepção, pode ter para si essas experiências sensoriais a partir do momento em que desenvolve a sua ideia no contato direto com os materiais e técnicas de representação artística. O lápis e o papel estão nessas condições que envolvem processos criativos iniciais, de experimentação de criatividade interligada à experiência, à memória e à resposta muscular e de integração da “nossa experiência de mundo com nossa individualidade” (PALLASMAA, 2011, p. 10). Levando essa análise de Pallasmaa para uma interpretação de como pode ser a concepção cênica nesse sentido, partimos aqui para uma breve consideração a respeito da tecnologia de produção de desenhos em relação às formas manuais de expressão artística na arquitetura. Segundo Pallasmaa,

A criação de imagens por computador tende a reduzir nossa magnífica capacidade de imaginação multissensorial, simultânea e sincrônica, ao transformar o processo de projeto em uma manipulação visual passiva, em um passeio na retina. O computador cria uma distância entre o criador e o objeto, enquanto o desenho à mão e a elaboração de maquetes convencionais põem o projetista em contato tátil com o objeto ou o espaço. (Pallasmaa, 2011, p. 12)

A capacidade de imaginação de que fala Pallasmaa, envolvida na manipulação direta dos materiais de criação artística, portanto, responde à simultaneidade e à sincronia do e no processo de criação, isto é, responde diretamente ao pensar e imaginar imediato. Assim, tal distanciamento entre criador e objeto/espaço é

1 13 Título original: *An Architecture of the Seven Senses* (1994), publicado em *Architecture + Urbanism, Questions of Perception (Special Issue, July 1994)*.

diminuído, haja vista que a tatilidade (e a utilização de todos os outros sentidos) se configura como uma experiência anterior à existência concreta dos objetos e do espaço. Na concepção do espaço arquitetônico essa tatilidade está na interrelação entre a mão e o cérebro. Nessa articulação de sentidos, a mão detém o protagonismo como parte do corpo que evoluiu para ferramenta de manipulação, desenvolvida como elemento do aperfeiçoamento de linguagens (PALLASMAA, 2011). E dentro dessas linguagens está a expressão artística em forma de desenhos.

Esboçar e desenhar são exercícios espaciais e táteis que fundem a realidade externa do espaço e da matéria e a realidade interna da percepção, pensamento e imagens mentais em entidades singulares e dialéticas. Quando desenho o contorno de um objeto, uma figura humana ou uma paisagem, estou na verdade tocando e sentindo a superfície do objeto de minha atenção e, inconscientemente, sinto e internalizo seu caráter. (PALLASMAA, 2014, p. 103 – tradução minha¹⁴).

O caráter expressivo do desenho à mão denota por si só a importância da construção de uma realidade a ser construída. Essa realidade, anterior ao fato da existência do espaço, seja ele arquitetônico ou cênico, já demonstra a relação existente entre a expressão das imagens mentais e da imaginação, pelas vias da memória e da experiência. Assim, realidades internas se fundem às externas, em um diálogo único entre identidade, projeção material e concreta de realidades mentais, em um contato direto e tátil entre o objeto que se faz manifestar, considerando a sua pré-existência, com os meios de transmissão da ideia. O que fora idealizado é externalizado tendo como recurso as vias de expressão artística, também pelas reações e respostas musculares ao pensamento. Dessa maneira, a “imagem registrada na memória muscular”¹⁵ se configura também como resposta direta ao ato de pensar o espaço e como proceder para organizá-lo. O desenho à mão não é uma redução simplista da ideia que se tem para a organização do espaço arquitetônico.

1 14 *Hacer bocetos y dibujar constituyen ejercicios espaciales y hápticos que fusionan en entidades singulares y dialécticas la realidad externa del espacio y de la materia y la realidad interna de la percepción, del pensamiento y de la imaginaria mental. Cuando dibujo el contorno de un objeto, de una figura humana o de un paisaje, en realidad estoy tocando y sintiendo la superficie del sujeto de mi atención, e inconscientemente siento e interiorizo su carácter.*

1 15 *Además de la simple correspondencia de lo observado y del contorno descrito, también imito la línea del ritmo con mis músculos y, finalmente, la imagen pasa a quedar registrada en la memoria muscular.* (Pallasmaa, 2014, p. 104).

Da mesma maneira, reflito, para o espaço cênico e suas formas, volumes e superfícies. A ideia de expressão artística por meio de esboços leva ao entendimento geral de que há mais uma superficialidade artística nessa expressão do que de fato um conhecimento prévio do que se deseja demonstrar. Em relação ao desenho, Pallasmaa nos apresenta relatando a sua própria experiência, que

(...) cada ato de esboçar ou desenhar produz três conjuntos diferentes de imagens: o desenho que aparece no papel, a imagem visual registrada em minha memória cerebral e uma memória muscular do próprio ato de desenhar. Essas três imagens não são simples instantâneos, pois são registros de um processo temporal de percepção, medição, avaliação, correção e reavaliação sucessiva.¹⁶ (tradução minha)

O ato de desenhar, em referência ao ato das mãos em desenhar, carrega em si, no instante dessa ação, o que existe de registro memorial no corpo humano que, diferentemente dos meios tecnológicos computacionais, envolvem tempo, espaço e sua compreensão pela experiência e a percepção, esta última reforçada pelo ato do desenho em si, imediato. Os registros dessas memórias são destacados pela observação de que, em um contexto geral, “desenhar é um processo de observação e de expressão, de receber e dar ao mesmo tempo”¹⁷ (PALLASMAA, 2014, p. 105 – tradução minha), isto é, o projetista de arquitetura, ou o cenógrafo nesta busca por aproximações conceituais e práticas, interage consigo próprio no sentido das suas experiências acumuladas e as transfere para a ponta do lápis por assim dizer, em uma tecitura aparentemente simples, porém complexa, entre internalizações e o meio externo, em uma trama cujos fios são o mundo que se vê e o mundo que se imagina (PALLASMAA, 2014, p. 105). Dessa forma, “todo esboço e todo desenho contém uma parte do criador e do seu mundo mental, ao tempo em que representa um objeto ou um panorama do mundo real ou de um universo imaginado”¹⁸ (tradução minha).

Tais mundos reais ou universos imaginados, na expressão do desenho por meio da mão-ferramenta da qual fala Pallasmaa, demonstram a concentração de um conhecimento existencial e de sabedoria corporal, juntamente com os

1 16 *cada acto de hacer un boceto o dibujar produce tres juegos diferentes de imágenes: el dibujo que aparece en el papel, la imagen visual registrada en mi memoria cerebral y una memoria muscular del acto de dibujar en sí. Estas três imágenes no son simples instantáneas, puesto que se trata de registros de un proceso temporal de percepción, medida, evaluación, corrección y reevaluación sucesivas.* (Pallasmaa, 2014, p. 104).

1 17 *Dibujar es un proceso de observación y de expresión, de recibir y dar al mismo tiempo.*

1 18 *Todo boceto y todo dibujo contienen una parte del creador y de su mundo mental, al tiempo que representa un objeto o un panorama del mundo real o de un universo imaginado.* (Pallasmaa, 2014, p. 105).

aprendizados acumulados na arte ou no ofício do desenho (PALLASMAA, 2011 [2014]).

Como observamos anteriormente, para Pallasmaa reflete sobre o papel da mão enquanto meio para a transformação das imagens mentais em expressão artística, esta como sendo uma incorporação de observações reais ou imaginadas. Tamari reforça esta ideia a partir da “emoção imaterial”, da “sabedoria e sentimentos”. E Schechner, por sua vez, ressalta a “manipulação humana de objetos simples como fator determinante em grande parte das atividades de performance”¹⁹ (SCHECHNER, 2003, p. 23 – tradução minha). No caso da expressão artística, vale acrescentar aqui o pensamento do psicólogo Rudolf Arnheim (1904 – 2007), que afirma que o artista pode desempenhar uma ação que espelha “a experiência humana por meio da expressão visual pura e relações espaciais” (ARNHEIM, 2013, p. 134 – grifo meu). Note-se que as relações espaciais, aqui nesta análise, se referem às condições e determinações, humanas e materiais, nesta ordem, de estímulo da percepção e, em via contrária, cabendo também nos processos iniciais de organização do espaço, ou seja, no ato da concepção deles por meio dos primeiros estudos, os esboços iniciais. Jacques Aumont (1942), escritor e professor da Universidade de Paris, vem reforçar esta análise no sentido de que a imagem, intencionalmente, pode ser produzida com o propósito de que se faça dela “fonte de processos, de afetos, de significações” (AUMONT, 2021 [2012], p. 205), e assim reconhecemos um possível balanceamento entre intenção e resposta espontânea no ato da expressão artística. No desenho, por mais que haja uma intenção de que não se configure algo aparentemente despropositado, ou natural em absoluto nessa expressão, haveria sinais de um espelhamento relacionado à memória e, naturalmente, a uma experiência. Nesse sentido, portanto, a presença dos fenômenos ligados à ttilidade, sejam prévios ao desenho, no ato em si e no resultado da imagem.

Em relação ao espaço cênico, transpondo as ideias apresentadas no desenvolvimento desta pesquisa para o imaginário e a concretude proposta ao espaço da cena, é possível afirmar que a sua materialidade surge, nas formas apresentadas aqui, a partir de conexões entre os estados emocionais, os afetos, a memória e a imaginação. Juntamente com estes fatores, também as respostas musculares expostas na transformação das ideias, do pensamento, em elementos de qualidades materiais no espaço da encenação. Estas respostas musculares perpassam a uma condição de meros movimentos ordenados pela

1 19 *In most performance activities the human manipulation of simple objects is the determining factor (...);* (SCHECHNER, 2003, p. 23).

ideia que se quer desenhar, transformar em representação gráfica para o espaço. Henri Focillon (1881 – 1943), historiador da arte francês, nos coloca em Elogio da Mão que

A mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa. Em repouso, não é uma ferramenta sem alma, largada sobre a mesa ou rente ao corpo: o hábito, o instinto e a vontade de ação meditam nela, e não é preciso um longo exercício para que se adivinhe o gesto que está a ponto de fazer. (FOCILLON, 2012, p. 6).

Focillon fala da mão que define o espaço, define a “superfície, volume, densidade e peso” (FOCILLON, 2012, p. 11) como se, independente, fosse lugar de habitar das articulações das linguagens da mão. Ela, a mão, “não é um gancho de ferro aparafusado a uma haste”, diz Focillon (2012, p. 15). Assim o sendo, tatilidade e experiência influenciam no seu desempenho, na dinâmica que envolve a expressão. A linguagem do tato invoca mais que por um gestual hipoteticamente mecanizado, inconsciente. Ela requer os traços de memória e experiência acumulados e superpostos.

Para a definição do espaço em seu pleno sentido, é preciso que se entenda o desenho à mão como um salto de avanço de um patamar no qual o desenho simplificado, original – no sentido de primordial, primeiro - a lápis seja um ato mecanizado, automático ou trivial. O desenho feito pela mão-ferramenta, legitimado pela presença do Eu interno do artista, em contato direto com o início da ideia transposta ao papel, diferencia-se em profundidade do desenho executado por computador.

A mão organiza linhas e traços sensíveis, pela sua própria natureza e experiência. Seja pela síntese ou pela sugestão, o desenho representa um ato de acumulação de experiências e partir da fusão entre o desenhista e o seu objeto concebido (ou no ato imediato da concepção), na situação em que transfere seu pensamento, suas imagens mentais, desejos e necessidades ao que imagina, se realiza um diálogo entre sua imaginação e a matéria idealizada, ali evidenciando a presença do próprio artista e o universo externo ligado a ele.

Assim, a tatilidade, ou os outros sentidos plenamente presentes nesse ato, se configurarão como um esboço do conteúdo mental, das memórias e experiências do desenhista. Como uma parte do criador apresentada no objeto da sua

criação, “a mão é antes de tudo artesã e alquimista” (FOCILLON, 2012, p. 18), sendo uma parte fundamental para uma experiência multissensorial nos primeiros movimentos seus para a concepção do espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inúmeros artistas, arquitetos, cenógrafos e encenadores destacam-se, em nível mundial, pelas particularidades artísticas de cada um. Se expressam por meio do desenho, pelo envolvimento tátil e sensível com o material que manipulam, construindo ideias a partir das sensibilidades, das memórias e dos sentidos. Em teatro, há tanto a presença do rigor técnico em planejamento cenográfico quanto de uma “poética” na utilização de recursos e habilidades manuais. O desenho e a maquete são os meios que mais acentuam os sinais potentes dos recursos memoriais e sensoriais. Como em uma “expressão do sentimento” (LANGER, 2011, p. 27) a expressão do artista faz (re) surgir sistemas de elementos que “despertam o que há de mais secreto nas engrenagens da imaginação e da sensibilidade” e “é por obra das mãos, trabalhando a matéria, que eles tomam forma, inscrevem-se no espaço e se apoderam de nós”²⁰ (FOCILLON, 2012, p. 21). Focillon realça e reforça as qualidades humanas da mesma forma que os autores e autoras citados nesta breve pesquisa.

Dessa forma, em arquitetura e teatro no contexto desta análise, tatilidade e memória fazem ressurgir os aspectos sensoriais e esses aspectos, como em uma rede de informações, também se unem em uma expressão aparentemente simples que é o desenho, mas que contém a complexidade de cada indivíduo em sua história, memória e experiências. Assim como Edward Gordon Craig (1872 – 1966), Adolphe Appia (1862 – 1928), Josef Svoboda (1920 – 2002), José Carlos Serroni (1950), Tomás Santa Rosa (1909 – 1956) e Flávio Império (1935 – 1985), que destaco aqui pela sua importância como artistas da mão-ferramenta, residem nos cenários mais importantes da expressão artística pelo desenho, dentre outras técnicas. Destaques no teatro internacional e nacional, utilizaram do recurso do desenho e variadas técnicas para idealizar a cena, bem como organizar o espaço cênico.

Para que se entenda o que vem a ser espaço cênico e sua organização, é importante que compreendamos as suas variações, em espaços convencionais e não convencionais. Estas designações referem-se a lugares e locais que se configuram ou não como os espaços teatrais e cênicos como os conhecemos.

1 20 Focillon se refere ao que chama de *acordes*, que são os elementos de organização da expressão pelas mãos.

Espaços cênicos convencionais são os teatros que apresentam configurações clássicas com, por exemplo, um palco no qual seu espaço se encontra localizado em um edifício para esse fim ou não.

O espaço não convencional sugere espaços divergentes da descrição anterior, ou seja, espaços que não se configuram naqueles padrões e podem ser as ruas, praças e outros equipamentos, públicos ou privados que se dão para um fim cênico, teatral, espetacular. Para Patrice Pavis (1947), professor e escritor francês, em seu livro *Dicionário de Teatro*, o espaço cênico em uma das definições que apresenta “é o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis”. (PAVIS, 2017 [1996], p. 133). Pavis ainda complementa, definindo cenografia como a “escrita da cena”, na qual o encenador ou o cenógrafo, citando Edward Gordon Craig e Adolphe Appia neste caso, têm como importantes “mais que por suas realizações concretas de cenografias usadas realmente para encenações (...)” os “seus esboços, projetos, reflexões teóricas” (PAVIS, 2017 [1996], p. 46). São artistas da cena construídos e construtores de espaços que têm projetados em si uma combinação de códigos internos, desvelando as suas identidades no sentido de que esses códigos se tornam as suas características bem como, na potência que é o ato de desenhar a cena, uma estruturação de ideias que envolve mais que um mero movimento. Em sua amplitude, esse movimento, o movimento da mão (a mão-ferramenta) é o transbordamento do artista. É uma denúncia sólida, concreta, da “consistência do imaginário”²¹, do pulsante valor dos sentidos, de uma tatilidade fortemente ligada à memória.

Referências

ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*/Emmanuel Alloa, (org.), - 1. ed. ; 2. reimp. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017. (Coleção Filô/Estética).

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. – Tradução Terezinha de Faria. – São Paulo: Cengage Learning, 2013.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro; Revisão técnica: Rolf de Luna Fonseca. – 16ªed. – Campinas, SP : Papirus, 2012. 8ª Reimpressão, 2021. – (Série Ofício da Arte e Forma).

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão* (livro eletrônico) / Henri Focillon. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. (Clássicos Serrote).

1 21 (RANCIÈRE in ALLOA, 2017, p. 191).

LANGER, Susanne K. Sentimento e forma. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação / Fayga Ostrower, 30. ed. – Petrópolis, Vozes, 2014. 3ª reimpressão, 2017.

PALLASMAA, Juhani. La Imagen Corporea. Imaginación e Imaginario em la Arquitectura. Traducción de Carles Muro. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2014.

PALLASMAA, Juhani. La Mano que Piensa. Sabiduria existencial y corporal en la arquitectura. Traducción de Moisés Puenté. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2014.

PALLASMAA, Juhani. Os Olhos da Pele: a Arquitetura e os Sentidos. Juhani Pallasmaa ; tradução técnica: Alexandre Salvaterra. – Porto Alegre : Bookman, 2011.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro/Patrice Pavis ; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação / Jean-Paul Sartre ; edição revisada e apresentada por Arlette Elkaïm-Sartre ; tradução de Monica Stahel. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2019. (Textos Filosóficos).

SCHECHNER, Richard. O que é performance? New York & London: Routledge, 2006.

SCHECHNER, Richard. Performance Studies – An Introduction. 4th Edition, New York & London: Routledge, 2020.

SCHECHNER, Richard. Performance Theory. New York & London: Routledge, 2003.

TAMARI, Tomoko. The Phenomenology of Architecture: A Short Introduction to Juhani Pallasmaa. Goldsmiths, University of London, UK, 2017, Vol. 23(1) 91–95. Disponível em: <https://www.gold.ac.uk/icce/staff/tamari/>

Luis Guilherme Barbosa dos Santos: Arquiteto e urbanista, mestre e doutorando em Performances Culturais - FCS/UFG. Pesquisa em arquitetura e teatro. Professor no ensino superior

Robson Corrêa de Camargo: Encenador e Crítico Teatral. Doutor em Artes Cênicas - USP. Professor adjunto da Universidade Federal de Goiás