

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN
NÍVEL MESTRADO

Natália Casanova

ATMOSFERAS: Repensando o design a partir de espaços afetivos

Porto Alegre

2025

Natália Casanova

ATMOSFERAS: Repensando o design a partir de espaços afetivos

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design, pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientador(a): Prof.^a Dr. Guilherme Englert Corrêa Meyer

Porto Alegre

2025

C335a Casanova, Natália.
Atmosferas : repensando o design a partir de espaços afetivos / Natália Casanova. – 2025.
96 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Design, 2025.
“Orientador(a): Prof.^a Dr. Guilherme Englert Corrêa Meyer”

1. Atmosfera. 2. Design. 3. Espaço afetivo. 4. Relação.
I. Título.

CDU 7.05

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Amanda Schuster Ditbenner – CRB 10/2517)

Agradecimento à CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O design não se trata de dar forma às coisas,
mas de dar sentido à nossa presença no mundo.

Dedico este trabalho às presenças que me transformam
minha família, amigos, orientador e colegas
e àqueles que ousam olhar o invisível.

Resumo

Você percebe a atmosfera que o envolve neste momento? Ainda que frequentemente passem despercebidas, as atmosferas estão presentes em todas as interações com o meio, afetando profundamente a forma como vivemos, sentimos e atribuímos sentido ao mundo. Mais do que meros cenários, elas se configuram como espaços afetivos, campos imateriais que, mesmo sem contornos fixos, exercem influência direta sobre nossas disposições corporais e emocionais. Esta dissertação parte de uma compreensão fenomenológica das atmosferas como condições relacionais e envolventes da experiência, investigando suas implicações no campo do design, com ênfase no design estratégico, foco desta pesquisa. Embora amplamente explorado em áreas como filosofia, sociologia, arquitetura e urbanismo, o conceito ainda é timidamente incorporado no campo do design. Ao reconhecer o design estratégico como uma abordagem já predisposta à escuta de aspectos sistêmicos e relacionais, esta pesquisa propõe que a atenção às atmosferas pode ampliar e aprofundar as práticas projetuais, ao integrar qualidades afetivas do espaço vivido. A investigação se desdobra em dois movimentos principais: O primeiro propõe uma sistematização conceitual do termo a partir de uma revisão teórica, resultando na formulação de cinco dimensões atmosféricas — presença estendida, tonalidade sensorial, fenômeno relacional, espaço flutuante e experiência corporificada — além de uma definição própria do conceito. O segundo movimento consiste em uma prática empírica exploratória com projetistas, conduzida por meio de uma deriva atmosférica. A experiência buscou sensibilizar os projetistas às atmosferas urbanas que os circundam, ressaltando a necessidade de uma postura projetual situada, encarnada e relacional. Nesse horizonte, o trabalho propõe a noção de lente atmosférica como uma disposição afetiva e crítica, capaz de afinar o designer às atmosferas existentes e, a partir delas, gerar condições para o surgimento de novos modos de habitar o mundo. Essa contribuição se desdobra na proposta de um design atmosférico, que, ao reconhecer o imaterial como matéria projetual, afirma-se como uma prática de orquestração e significação da realidade.

Palavras-chave: Atmosfera; Design; Espaço afetivo; Relação.

Abstract

Do you perceive the atmosphere surrounding you at this very moment? Although often overlooked, atmospheres are present in every interaction with the environment, profoundly shaping the way we live, feel, and attribute meaning to the world. More than mere backdrops, they emerge as affective spaces — immaterial fields that, even without fixed contours, exert a direct influence on our bodily and emotional dispositions. This dissertation departs from a phenomenological understanding of atmospheres as relational and enveloping conditions of experience, investigating their implications for the field of design, with an emphasis on strategic design, the focus of this research. While widely explored in fields such as philosophy, sociology, architecture, and urban studies, the concept has only timidly entered the field of design. By recognizing strategic design as an approach already attuned to systemic and relational dimensions, this research argues that attention to atmospheres can expand and deepen design practices by integrating the affective qualities of lived space. The investigation unfolds in two main movements: the first develops a conceptual systematization of the term based on a theoretical review, resulting in the formulation of five atmospheric dimensions — extended presence, sensorial tonality, relational phenomenon, floating space, and embodied experience — alongside a definition of the concept itself. The second movement consists of an exploratory empirical practice with designers, conducted through an atmospheric drift. This experience sought to attune designers to the urban atmospheres surrounding them, highlighting the need for a situated, embodied, and relational design posture. Within this horizon, the dissertation proposes the notion of the atmospheric lens as a critical and affective disposition, capable of fine-tuning the designer to existing atmospheres and, from them, generating conditions for the emergence of new ways of inhabiting the world. This contribution unfolds into the proposal of atmospheric design, which, by recognizing the immaterial as design matter, affirms itself as a practice of orchestration and signification of reality.

Keywords: Atmosphere; Design; Affective space; Relation.

Lista de Figuras

Figura 1- Quadro resumo do método	15
Figura 2- Dimensões Atmosféricas	55
Figura 3 - Estrutura dinâmica	66
Figura 4 Registro fotográficos dos cenários urbanos das dinâmicas	66
Figura 5 – Material desenvolvido para o momento de sensibilização	67
Figura 6 - Registros fotográficos do momento de sensibilização	67
Figura 7 - Registros fotográficos dos materiais desenvolvidos para dinâmica	68
Figura 8 - Diários atmosféricos	69
Figura 9 - Registros fotográficos do momento de compartilhamento	69

Sumário	
INTRODUÇÃO	7
Contextualização	7
Justificativa	9
Objetivos geral e específico	10
Relevância	11
Estrutura geral	13
Método	14
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	16
Conceito de atmosferas	16
Atmosferas e o espaço: Espaços afetivos	26
Atmosferas e o sujeito: Capacidade perceptiva	34
Design como campo de práticas sensíveis e relacionais	39
Do funcional ao sensível: Um resgate da história do Design	40
Design Estratégico: Como prática sensível, sistêmica e relacional	44
Metaprojeto: Movimento crítico no processo projetual	49
Atmosferas e o Design	51
Atmosferas no design: Uma crítica à redução da experiência humana	51
Dimensões atmosféricas	54
METODOLOGIA	62
Dinâmica atmosférica	62
RESULTADOS	70
Resultados dinâmica atmosférica	70
DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	83
A emergência de uma lente atmosférica: disposição afetiva no processo projetual	83
Natureza volátil, fugidia e contingente das atmosferas	87
Design atmosférico para mundos em transformação	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

INTRODUÇÃO

Contextualização

Antes de iniciar esta leitura, convido você a perceber a atmosfera que o envolve neste exato momento. Qual o sentimento que ela sugere? De que maneira ela o afeta? O que desperta em você ao se permitir ser atravessado por ela? Assim como o ar carregado de magnetismo entre dois olhares apaixonados em um bar, o espaço ao nosso redor nunca é neutro. Ele está invadido de emoções, comportamentos e intensidades. Ainda que frequentemente despercebidas, as atmosferas estão presentes em todas as nossas interações com o mundo, atuando como pano de fundo silencioso, porém potente, das nossas experiências individuais e coletivas. Esta pesquisa nasce de uma inquietação profunda: por que damos tão pouca atenção a esses campos sensíveis e difusos que modulam nosso modo de estar no mundo? Como o design, disciplina voltada à transformação da realidade, pode ignorar uma dimensão que afeta diretamente nossa experiência cotidiana?

Como observa Merleau-Ponty (2018), a forma de perceber prescreve a coisa percebida, nosso repertório existencial influencia nossa visão de mundo. Por isso, opto por uma escrita em primeira pessoa, como gesto de coerência epistemológica e de implicação subjetiva. Reconheço que minha identidade como pesquisadora, atravessada pela minha formação em arquitetura e urbanismo, meus vínculos com os espaços urbanos e minha sensibilidade para o que é sutil, não apenas orienta o olhar lançado sobre o tema, mas também é transformado pelo próprio processo investigativo. A escolha por essa postura narrativa intensifica o caráter reflexivo desta pesquisa e reforça sua aderência ao próprio objeto de estudo. Investigar atmosferas exige mais do que observação, exige afetação. Trata-se de estar implicada, porosa ao mundo, permitindo que o vivido atravessasse a teoria e reverbere na escrita.

Meu interesse pelo tema teve início durante minha graduação em arquitetura e urbanismo, no encontro do livro *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*, do renomado arquiteto Peter Zumthor (2006). Nessa obra, o autor propõe que a qualidade de um espaço está intrinsecamente vinculada à atmosfera que o envolve, propondo que, ao entrar em um espaço, o que se experiencia é a sua atmosfera, e não o espaço em si. Este deslocamento perceptivo confrontou diretamente minha formação, fundamentada racionalidade técnica, da forma e função, mostrando que há algo no espaço que excede suas dimensões físicas e que escapa à linguagem. Como observa

Zumthor (2006), as dimensões afetivas desempenham papel fundamental na forma como avaliamos e nos relacionamos com um espaço, mas tendem a ser negligenciadas quando consideradas no processo projetual.

A inquietação inicial foi ganhando contornos mais profundos à medida que me aproximei de campos como a fenomenologia, a estética e os estudos afetivos — em especial nos diálogos sobre atmosferas que atravessam a filosofia (BÖHME, 2014; 2017; GRIFFERO, 2017, 2018, 2019), ciências sociais (GAJANIGO, 2024; INGOLD, 2021; HIGHMORE, 2014, 2018) e a arquitetura (ZUMTHOR, 2006; PALLASMAA 2011, 2014, 2019; THIBAUD 2012, 2019, 2022). Esses autores não apenas ampliaram meu repertório teórico, mas também transformaram minha maneira de perceber o mundo, revelando camadas sensíveis da realidade que antes passavam despercebidas. Para além do estudo acadêmico, tive ainda a oportunidade de participar de eventos da área, como o V Congresso Internacional sobre Ambiências, realizado em 2024, que me aproximou de pesquisadores e debates fundamentais para o amadurecimento desta investigação.

Apesar do crescente interesse acadêmico pelo tema, impulsionado, em grande parte, pelo movimento da virada afetiva, que recoloca os afetos no centro da produção de sentido, o campo das atmosferas ainda se encontra em processo de consolidação. A ausência de um consenso sobre o que se entende por atmosfera é uma evidência disso. Trata-se de um conceito em constante elaboração, que nesta pesquisa transita por noções vizinhas como *clima*, *humor*, *ambiência*, *stimmung*, *aura* e *tonalidade afetiva* — todas marcadas por fronteiras fluidas e imprecisas. Essa pluralidade, longe de ser um obstáculo, é aqui reconhecida como uma potência, pois permite o amadurecimento de uma compreensão própria. Embora múltiplas interpretações coexistam, há uma convergência entre os autores mobilizados: a atmosfera é entendida como um espaço afetivo, uma realidade emergente que se configura na relação entre sujeito, espaço e outros corpos presentes.

Nesse contexto, torna-se ainda mais relevante destacar o papel das atmosferas como mediadoras da nossa relação com o mundo, como afirma Böhme (2017), embora sejam elementos onipresentes em nossas vidas, elas frequentemente passam despercebidas por sua natureza fugidia, atuando como forças sutis, porém potentes. É justamente essa característica que tem despertado o interesse crescente das ciências sociais pelo tema. Por operarem como um pano de fundo afetivo, as atmosferas evidenciam uma interação

continua e indissociável entre o sujeito e o meio, atuando como um elemento articulador da experiência. As atmosferas modulam nossa percepção, nossa presença e os modos como habitamos o mundo.

Entretanto, no campo do design, o conceito de atmosfera ainda é pouco explorado, especialmente em abordagens que reconheçam sua dimensão relacional, afetiva e situada, como propõe esta pesquisa. É particularmente curioso observar essa lacuna em áreas como o design de experiência, voltado à relação entre sujeito e espaço, e o design estratégico, que se compromete com transformações significativas da realidade. Quando o conceito é mobilizado, geralmente aparece em contextos como o design de varejo ou o marketing experiencial (KOTLER, 1973; PETERMANS, 2012), onde tende a ser reduzido a um recurso estratégico, quantificável e direcionado à indução de comportamentos de consumo. Essa perspectiva, ao instrumentalizar o sensível, esvazia a complexidade que caracterizam as atmosferas enquanto fenômenos situados e relacionais.

Diante das lacunas conceituais e do uso ainda restrito do conceito de atmosfera no campo do design, esta pesquisa propõe um aprofundamento crítico sobre o tema e suas implicações projetuais. Para isso, propõe-se uma sistematização conceitual do termo em cinco dimensões principais que funcionam como chaves interpretativas para compreender os campos afetivos. Ao trazer o conceito de atmosferas para o centro da prática projetual, evidencia-se uma série de elementos que costumam escapar às abordagens convencionais. Um dos pontos centrais desse deslocamento é o questionamento da separação entre sujeito e espaço: aqui, compreende-se que ambos se constituem mutuamente, em processos contínuos de afetação. Essa compreensão não apenas amplia o repertório conceitual do design, como também reposiciona o papel do designer. Ao reconhecer que projetar é também afetar e ser afetado, abre-se espaço para uma prática mais situada, relacional e sensível, onde o corpo deixa de ser um instrumento de aplicação para tornar-se um orquestrador da experiência. É nesse entrelaçamento entre presença, espaço e afeto que esta pesquisa propõe atuar.

Justificativa

Falar de atmosferas no campo do design é deslocar o foco de objetos para tratar de relações. É compreender que, para além de formas e funções, o design participa da constituição de campos afetivos que modulam nossas experiências de maneira sutil,

porém potente. Em um campo historicamente orientado por racionalidades técnicas e funcionais, abrir espaço para as atmosferas é abrir espaço para os afetos, e, com eles, para outras formas de perceber, saber e habitar o mundo. Trata-se de reconhecer que o design predispõe condições de vivências e convoca modos de estar que escapam à objetividade.

Entretanto, apesar de um crescente discurso em torno da valorização da experiência, o design ainda tende a tratar o sensível de maneira utilitária. As atmosferas, quando consideradas, são frequentemente reduzidas a estímulos sensoriais planejados para induzir comportamentos, como se fossem efeitos mensuráveis e quantificáveis. Essa visão, predominante em contextos como o marketing de experiência e o design de varejo, entende o sujeito como um receptor passivo e a atmosfera como algo manipulável e externo à relação. Essa abordagem esvazia a potência conceitual do termo, negligenciando seu caráter afetivo e relacional. As atmosferas não são objetos que se impõem, mas fenômenos que se formam entre corpos, espaços, ritmos, memórias e afetos. Ignorar essa dimensão é deixar de perceber a complexidade dos vínculos que o design é capaz de gerar, e também de romper.

Diante disso, esta pesquisa propõe tensionar os limites das abordagens tradicionais ao introduzir uma nova perspectiva sobre o conceito de atmosfera, fundamentada nos estudos afetivos. Parte-se do entendimento de que projetar é também afetar e ser afetado, e que o designer não cria atmosferas como efeitos previsíveis, mas participa de sua composição por meio da presença e da percepção aos entrelaçamentos que configuram o espaço vivido. Ao propor esse deslocamento, a pesquisa busca contribuir para o amadurecimento teórico do campo do design, oferecendo não apenas novos enquadramentos conceituais, mas também caminhos metodológicos que valorizem a percepção situada, presença sensível e a subjetividade corporificada no processo projetual. Em última instância, trata-se de vislumbrar a possibilidade de um design mais atento às sutilezas que nos atravessam, e que, muitas vezes, são as que mais nos transformam.

Objetivos geral e específicos

Objetivo geral:

Investigar o conceito de atmosferas enquanto espaço afetivo, explorando suas potencialidades no campo do design, com foco na ampliação da percepção sensível, situada, corporificada e relacional nos processos projetuais.

Objetivos específicos:

1. Compreender e articular diferentes interpretações do conceito de atmosferas, com ênfase em abordagens que dialogam com a experiência afetiva;
2. Construir uma compreensão própria do conceito de atmosferas aplicada ao design, por meio da proposição de dimensões conceituais e suas implicações;
3. Investigar e estimular a sensibilização para as atmosferas, explorando práticas que ampliem a postura perceptiva dos designers;
4. Apontar caminhos para uma prática projetual capaz de reconhecer e trabalhar com atmosferas.

Relevância

Vivemos em um tempo marcado por incertezas, crises socioambientais e rápidas mudanças tecnológicas. Acrônimos como VUCA¹, BANI² e FUD³ têm sido mobilizados para nomear esse cenário contemporâneo — volátil, ansioso, não linear e permeado por medo, dúvida e desorientação. Este panorama evidencia a insuficiência do ideal moderno que visava uma abordagem estática e linear, e exige novas formas de compreender e lidar com a realidade. Esse panorama evidencia os limites de uma visão moderna de mundo, baseada na previsibilidade, estabilidade e controle, e convoca outras formas de pensar, perceber e agir. Diante da falência de modelos excessivamente racionais e lineares, torna-se urgente desenvolver dispositivos sensíveis de leitura do presente, capazes de acessar o que escapa à lógica da

¹ Acrônimo originado em 1989 no contexto militar e posteriormente adotado pelo cenário empresarial que representa: volatility (volatilidade), uncertainty (incerteza), complexity (complexidade) and ambiguity (ambiguidade). Volatilidade devido as mudanças frequentes, rápidas e significativas. Incerteza relacionada aos eventos imprevisíveis, onde a causa e efeito não podem ser compreendidos. Complexidade diz respeito à multiplicidade de fatores que estão intrinsecamente interconectados. E ambiguidade relacionada à falta de clareza.

² Acrônimo originado pós-pandemia definido e representa: brittle (frágil), anxious (ansioso), nonlinear (não linear) e incomprehensible (incompreensível). Frágil: fácil de quebrar, sujeito a falha total e repentina. Ansioso: medo de escolhas erradas por causa de um futuro não previsível. Não linear desconexão da causa e efeito. Incompreensível: extremamente difícil, se não impossível de entender.

³ Acrônimo pós inteligência artificial que significa: fear (medo), uncertainty (incerteza) e doubt (dúvida).

objetividade e da mensuração. É nesse território sutil e invisível que esta pesquisa se inscreve, ao propor o aprofundamento do conceito de atmosfera no campo do design e refletir sobre suas implicações projetuais.

Essa discussão se articula à chamada virada afetiva⁴, movimento transdisciplinar que, nas últimas décadas, tem recolocado os afetos, o corpo e a experiência vivida no centro da produção de sentido. Como aponta Griffero (2019) essa virada representa uma transformação profunda na forma como compreendemos o mundo, ao romper com o paradigma intelectualista e valorizar a espessura afetiva na constituição da realidade. Para Highmore e Taylor (2014), trata-se de uma mudança paradigmática que questiona a primazia histórica da razão, evidenciando o papel estruturante dos afetos na constituição da experiência. As atmosferas, nesse contexto, não são meras camadas periféricas da experiência, elas organizam a presença, modulam estados afetivos e delineiam modos de estar. Somos atravessados por atmosferas a todo instante, mesmo nos gestos mais cotidianos, e somos afetados por elas antes mesmo de reconhecê-las racionalmente.

Apesar de sua centralidade na experiência humana, a dimensão atmosférica ainda é pouco explorada no campo do design. Quando mobilizada, é frequentemente reduzida a uma lógica técnica e objetificada, centrada na manipulação de estímulos sensoriais — como luz, som e temperatura — descolada de sua natureza relacional, sensível e instável. Falta à disciplina um aprofundamento conceitual que reconheça as atmosferas como fenômenos vividos, emergentes da relação situada entre corpos, espaços e presenças. Esta pesquisa busca justamente contribuir para essa discussão, ao recorrer à filosofia fenomenológica e aos estudos afetivos para ampliar as possibilidades de leitura, análise e intervenção no campo projetual.

Mais do que preencher essa lacuna teórica, a pesquisa também propõe uma inflexão crítica sobre o próprio papel do designer. Ao trazer à tona o conceito de atmosferas, introduz-se a perspectiva do afeto como uma potência ativa do projetar, uma capacidade de afetar e ser afetado, em um processo contínuo de modulação entre o corpo e o ambiente (ANDERSON, 2009). Esse convite à atenção, que não é apenas cognitiva, mas também corporal e afetiva, sustenta um posicionamento ético e situado no design.

⁴ Movimento transdisciplinar nas ciências humanas e sociais, consolidado a partir dos anos 1990, que desloca o foco da linguagem e da representação para a centralidade dos afetos. Influenciado por filósofos como Spinoza, Bergson, Deleuze e Guattari.

Reconhecer que somos constantemente atravessados por atmosferas, e que também as produzimos, amplia a consciência do designer sobre sua responsabilidade nas experiências que compõe. Projetar, nesse sentido, torna-se um gesto de escuta e envolvimento com as forças sutis que moldam os modos de estar no mundo.

Estrutura geral

A fim de alcançar os objetivos propostos, o presente estudo está organizado em seis capítulos, que visam aprofundar e articular as questões centrais da pesquisa em torno do conceito de atmosferas no campo do design. A estrutura está disposta na seguinte organização:

Capítulo 01 – Introdução

Apresenta o contexto da pesquisa, as inquietações que a motivaram, a justificativa para sua realização, os objetivos geral e específicos, bem como a relevância do tema no cenário contemporâneo. O capítulo também situa o leitor quanto ao percurso investigativo adotado.

Capítulo 02 – Fundamentação teórica

Este capítulo organiza-se em quatro eixos interligados que sustentam a base teórica da pesquisa. O primeiro eixo é dedicado ao conceito de atmosferas, abordando inicialmente suas múltiplas interpretações no campo acadêmico e, em seguida, aprofundando suas relações com o espaço, por meio da noção de espaços afetivos, e com o sujeito, a partir de sua dimensão perceptiva e sensível. O segundo eixo volta-se ao campo do design, iniciando com um panorama histórico da área e, na sequência, concentrando-se no design estratégico, abordagem na qual esta pesquisa se insere. O terceiro eixo articula design e atmosferas: analisa como o tema tem sido abordado na área. Por fim, o quarto eixo propõe uma sistematização em cinco dimensões conceituais. Essas dimensões operam como chaves de leitura, oferecendo um vocabulário sensível que possibilita aproximar o fenômeno atmosférico ao contexto projetual.

Capítulo 03 – Metodologia

Descreve a concepção, os fundamentos e a aplicação da deriva atmosférica como prática metodológica sensível, detalhando as etapas de sensibilização, vivência e escuta dos participantes, bem como os critérios para a análise das experiências coletadas.

Capítulo 04 – Resultados

Reúne os achados emergentes da deriva atmosférica, organizados em oito categorias interpretativas denominadas dispositivos de sensibilização. Esses dispositivos evidenciam como corpo, espaço e afeto se articulam na experiência atmosférica urbana.

Capítulo 05 – Discussão dos Resultados

Aprofunda as interpretações com base nos referenciais teóricos, destacando três eixos principais: (1) A emergência de uma lente atmosférica: disposição afetiva no processo projetual; (2) Natureza volátil, fugidia e contingente das atmosferas e (3) Design atmosférico para mundos em transformação.

Capítulo 06 – Considerações Finais

Retoma as principais contribuições da pesquisa, reflete sobre suas limitações e aponta caminhos para futuras investigações que integrem sensibilidade, escuta e presença como fundamentos críticos do design contemporâneo.

Método

Para alcançar os objetivos propostos, esta pesquisa adota uma abordagem metodológica qualitativa, de natureza exploratória e interpretativa, articulando procedimentos teóricos e práticos. O percurso investigativo foi estruturado em três etapas complementares. A primeira consistiu em uma revisão bibliográfica aprofundada sobre o conceito de atmosferas, com ênfase em autores da filosofia, principalmente da estética e da fenomenologia, bem como sobre o campo do design estratégico, com foco nas possíveis interseções entre ambos. A partir da sistematização desses referenciais, propuseram-se cinco dimensões conceituais que buscam oferecer chaves de leitura para aproximar as atmosferas no contexto projetual.

Na segunda etapa, foi conduzida uma prática empírica inspirada no método da deriva urbana, aplicada a um grupo de projetistas em contextos urbanos específicos. Essa prática teve como intuito sensibilizar os participantes perante as atmosferas urbanas, por meio de disposição afetiva do sujeito no espaço. As experiências vividas foram registradas por meio de relatos escritos pelos próprios participantes e complementadas por depoimentos orais, posteriormente transcritos. Esses materiais foram submetidos a um processo de codificação e análise, com o intuito de identificar os dispositivos de sensibilização mobilizados durante a experiência, revelando modos de percepção,

afetação e relação com o espaço. Por fim, a terceira etapa consistiu na interpretação dos dados à luz da fundamentação teórica e das dimensões atmosféricas anteriormente sistematizadas. A metodologia, portanto, se constrói como um processo situado, implicado e sensível, comprometido com a complexidade da experiência vivida no ato de projetar.



Figura 1- Quadro resumo do método

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Conceito de atmosferas

O conceito de atmosfera é amplo e desafiador, pois não se restringe a uma única definição, mas sim algumas compreensões distintas e, em alguns casos, parcialmente incompatíveis. A palavra “atmosfera” tem origem no grego antigo, composta por suas partes: “atmós” (ἄτμος), que significa “vapor” ou “ar”, e “sphaira” (σφαῖρα), que significa “esfera” ou “globo”. Portanto, na etimologia da palavra refere-se à esfera de vapor, ar, fumaça ou emanção. Essa raiz etimológica ressoa nas próprias características das atmosferas, que se assemelham a uma névoa, preenchendo o espaço com uma certa tonalidade sensorial (BÖHME, 2017). No dicionário, a palavra “atmosfera”, um substantivo feminino, carrega uma pluralidade de definições. Entre elas, temos: 1) a camada gasosa que envolve a Terra ou qualquer astro; 2) o ar de um país ou lugar; 3) uma unidade de medida de pressão; e 4) o meio em que se vive, considerado como exercendo uma certa influência.

Segundo Ingold (2012), antropólogo, podemos reconhecer dois modos distintos, porém complementares, de compreender a atmosfera. No campo da meteorologia, o termo refere-se à camada de gases que envolve a Terra, concebida como um sistema físico, mensurável e quantificável. Essa abordagem técnica considera a atmosfera como objeto de análise, por meio de parâmetros como temperatura, pressão e umidade. Por outro lado, há uma compreensão estética da atmosfera, entendida como uma qualidade sensível do espaço, capaz de evocar afetos e tonalidades emocionais. Essa dimensão é amplamente empregada em nosso cotidiano por meio de metáforas que expressam a sensação de um ambiente — dizemos, por exemplo, que uma manhã está alegre ou que uma tempestade carrega uma atmosfera ameaçadora. Para Ingold (2012), essas duas abordagens, a física e a sensível, não são opostas, mas sim expressões complementares de uma mesma substância, o ar, não vazio ou neutro, mas uma condição fundamental para o viver. Ambas coexistem no modo como nos relacionamos com o mundo, revelando que a atmosfera pode ser tanto medida quanto sentida.

Esse movimento de expansão do conceito para um caráter afetivo começou a se delinear no século XVIII, quando a atmosfera passa a ser empregado em um sentido metafórico para expressar uma “emoção do ar”, referindo-se à sensação subjetiva de um momento específico. Atualmente, continuamos a usar o termo de forma metafórica para descrever uma variedade de contextos e experiências cotidianas, capturando esse

“algo a mais” que permeia o espaço em uma dimensão emocional e sensível. Por exemplo, falamos de uma “atmosfera aconchegante” para descrever um lar acolhedor e caloroso, de uma “atmosfera agradável” para se referir a uma noite de temperatura amena, de uma “atmosfera alegre” para expressar a emoção presente em uma multidão durante um festival ou de uma “atmosfera tensa” ao relatar a tensão em uma negociação difícil. Esses usos metafóricos enriquecem nossa linguagem, permitindo-nos expressar de forma mais evocativa as nuances emocionais que moldam nossas vivências diárias.

Atualmente, o termo atmosfera não apenas é amplamente utilizado no cotidiano, como também vem ganhando relevância em contextos acadêmicos como filosofia, arquitetura e urbanismo, arte e sociologia. A discussão acadêmica sobre o conceito teve início nas ciências sociais, com a contribuição do psiquiatra alemão Hubert Tellenbach, reconhecido por realizar a primeira pesquisa sistemática sobre o conceito de atmosferas na área, conforme aponta Wang (2017). Tellenbach (1981) explorou o conceito a partir dos sentidos do paladar e do olfato, utilizando como exemplo o cheiro pessoal que cada um emana para além do próprio corpo e compõe a atmosfera pessoal. Essa abordagem introduz a noção de atmosfera como algo que transcende os limites circunscritos do corpo e existe precisamente porque é perceptível por meio das nossas sensações corporais. Para Tellenbach (1981) a atmosfera é um espaço sensorial que se estende além dos indivíduos e interfere na maneira como nos relacionamos com o outro.

Embora o conceito de atmosfera tenha ganhado destaque em diferentes campos do conhecimento, ainda não há um consenso em torno de uma definição única. As abordagens variam conforme os objetos de estudo de cada disciplina, revelando a complexidade e a transversalidade do tema. Na sociologia, por exemplo, as atmosferas são analisadas como climas afetivos coletivos que permeiam situações sociais e estruturas institucionais, como o mercado financeiro, as redes sociais e o meio político. Gajaningo (2024) observa que, no meio político, considera-se que as experiências afetivas exercem maior impacto sobre as pessoas do que as ideologias intelectuais. Já no campo da arquitetura, a discussão sobre atmosferas tem se concentrado especialmente nos estudos de ambiência como experiência sensível do espaço construído. Jean-Paul Thibaud, sociólogo e urbanista, contribui de forma significativa ao cruzar os campos da arquitetura e da sociologia por meio do estudo das ambiências.

Nesta pesquisa, a compreensão de atmosfera fundamenta-se nos estudos afetivos, que exploram as nuances das experiências sensíveis e emocionais. Nesse contexto, termos

análogos como *clima, humor, ambiência, Stimmung, aura, tonalidade afetiva*, serão discutidos tanto para enriquecer a noção de atmosfera quanto para destacar suas distinções conceituais. Essa pesquisa concentra-se principalmente em uma perspectiva crítica das atmosferas, visando desenvolver uma compreensão própria das atmosferas no campo do design, reconhecendo sua complexidade. Como principal referência, adota-se a obra do filósofo alemão Gernot Böhme, um dos pioneiros a tratar as atmosferas como elemento central de uma nova estética, que coloca a percepção sensível e o entrelaçamento entre sujeito e espaço no centro da experiência estética.

A partir das contribuições de Böhme, outros autores tornaram-se centrais no aprofundamento conceitual das atmosferas, ampliando sua compreensão no campo da filosofia, da estética e do espaço construído. Hermann Schmitz, por exemplo, integra as atmosferas à base daquilo que denomina Nova Fenomenologia, compreendendo-as como sentimentos espaciais que excedem o plano das emoções individuais, estendendo-se como forças sensíveis que atravessam o corpo e o ambiente (SCHMITZ et al., 2011). Tonino Griffero, filósofo italiano, também se destaca nesse debate ao desenvolver o conceito de atmosferas em diálogo com o ambiente construído e com as experiências afetivas e corporais que se dão no espaço (GRIFFERO, 2019). À frente do grupo “Atmospheric Spaces”, vinculado à Universidade Tor Vergata, em Roma, propõe-se a seguinte definição:

"Atmosfera significa, neste contexto, uma qualidade sensorial e afetiva difundida no espaço. É o tom ou matiz particular que determina como alguém sente o seu entorno. Ar, ambiente, aura, clima, meio ambiente, genius loci, meio, humor, numinoso, Stimmung, Umwelt — todas essas palavras escondem, na verdade, a ideia fundadora de atmosferas: um ser ou poder vago, sem limites perceptíveis e discretos, que encontramos ao nosso redor e que afeta nosso corpo vivido e até nos envolve." (ATMOSPHERIC SPACES, 2024)

No campo das iniciativas coletivas, destaca-se a Rede Internacional de Pesquisa Ambiances (Ambiances.net), vinculada ao Laboratório CRESSON da Escola Superior de Arquitetura de Grenoble, na França. Idealizada por Jean-Paul Thibaud, sociólogo e doutor em urbanismo, a rede representa uma referência no debate arquitetônico contemporâneo, especialmente por aprofundar o conceito de ambiência em diálogo estreito com a noção de atmosfera. Desde 2008, essa articulação transdisciplinar tem promovido congressos e publicações que buscam compreender as dimensões sensíveis, afetivas e sociais dos espaços urbanos. Esta pesquisa teve a oportunidade de se aproximar diretamente dessas discussões ao participar do V Congresso

Internacional sobre Ambiências, realizado em outubro de 2024, no Rio de Janeiro. O evento evidenciou a complexidade das atmosferas urbanas e seu papel na conformação das experiências cotidianas nas cidades, incorporando não apenas aspectos sensoriais e afetivos, mas também implicações políticas e culturais, revelando como as ambiências são moldadas por seus contextos sociais.

Esse entendimento reverbera no campo da arquitetura, onde o conceito de atmosfera vem sendo incorporado em práticas projetuais que buscam transcender critérios puramente funcionais ou técnicos. Nessas abordagens, a atmosfera é compreendida como experiência sensível, vivida por um corpo encarnado e em constante envolvimento com o meio. Peter Zumthor (2006) a descreve como uma impressão global, apreendida de forma sensorial e afetiva, enquanto Juhani Pallasmaa (2011; 2014) ressalta a centralidade da percepção corporal e dos sentidos periféricos como chave para acessar a riqueza do espaço vivido.

A influência filosófica de Martin Heidegger (2012) também permeia grande parte dos autores mobilizados nesta pesquisa, especialmente por meio de sua compreensão do *Dasein*, o ser-aí, que rompe com a ideia de um sujeito isolado e propõe uma existência inseparável do mundo. Para Heidegger, não há homem sem mundo: o existir é sempre um estar-no-mundo, em relação contínua e situada com o entorno. É nesse contexto que ele introduz o conceito de *Stimmung*, termo que pode ser relacionada com a “tonalidade afetiva”, apresenta profunda afinidade com o conceito de atmosferas (GRIFFERO, 2019). A *Stimmung* não é um estado emocional individual ou psicológico, mas uma disposição afetiva fundamental que sintoniza o sujeito ao mundo. Trata-se de uma condição estrutural do existir, um modo como o mundo se dá ao sujeito e, simultaneamente, como o sujeito se abre ao mundo.

Esta investigação também dialoga com noções correlatas que contribuem para aprofundar a compreensão do tema, como o conceito de *aura* em Walter Benjamin (1936), a trilogia das *esferas* de Peter Sloterdijk (2016) e a ideia de *genius loci* discutido por Christian Norberg-Schulz (1980). Além desses referenciais, foram incorporadas outras contribuições teóricas que emergiram ao longo do percurso investigativo, compondo um quadro conceitual diverso. Em conjunto, essas perspectivas enriquecem a abordagem aqui proposta, ao ampliar a compreensão das atmosferas como fenômenos afetivos que se constituem na relação entre sujeitos, coisas e ambientes.

Para introduzir o pensamento de Gernot Böhme, é essencial primeiro compreender a perspectiva do também filósofo alemão Hermann Schmitz, que teve grande influência no pensamento de Böhme. Schmitz elaborou a noção de atmosfera através da íntima relação entre clima e sentimento. Enquanto a psicologia e psiquiatria colocam o sentimento como conceito primordialmente individual, Schmitz borra as fronteiras do interno e do externo. Segundo Schmitz et al. (2011), os sentimentos não são apenas condições subjetivas privadas, mas transcendem os limites do sujeito e se manifestam como atmosferas espacialmente difusas. Trata-se de uma nova compreensão do estar-junto no mundo, na qual a vida afetiva não se restringe à vida interior e intersubjetiva, mas como nossas emoções e sentimentos também são compartilhados de maneira intersubjetiva.

Um exemplo marcante é o sentimento de luto presente em uma dada atmosfera que afeta predominantemente todos os indivíduos presentes naquele espaço. Uma pessoa que sente alegria, ao imergir inesperadamente nesta atmosfera de luto, na maioria dos casos, reduzirá sua expressão de alegria e ficará em silêncio. Neste caso, a atmosfera de luto tem o poder de influenciar instantaneamente as reações emocionais e comportamentais de quem a percebe. Ou seja, o humor não é caracterizado somente por estados corporais internos, mas também por humores presentes no espaço. Segundo Schmitz et al. (2011), os sentimentos são atmosferas espaciais que detêm de um certo poder, ocupam o espaço e afetam outros indivíduos e/ou grupos envolvidos corporalmente.

O que diferencia fundamentalmente a abordagem de Schmitz e de Böhme é a compreensão da relação entre atmosfera, sujeito e coisa. Schmitz et al. (2011) concebe as atmosferas como poderes afetivos espaciais, portadoras de estados de espírito, caracterizando-as como dependentes do sujeito, mas simultaneamente desvinculadas das coisas que as circundam. Essa perspectiva de autonomia atmosférica torna-se o principal alvo da crítica de Böhme. Segundo Böhme (2017), da mesma forma como os sentimentos, as coisas não são objetos enclausurados, encerrados em si, mas são abertas para fora, dotadas, portanto, de propriedades “extáticas”. Assim o autor questiona criticamente a abordagem de Schmitz, argumentando que esta concede excessiva independência às atmosferas em relação aos objetos, como enfatiza o autor:

A tentativa de Schmitz sofre principalmente do fato de que, de certa forma, ele concede demasiada autonomia às atmosferas em relação às coisas. Elas flutuam livremente como deuses e, assim, inicialmente não têm nada a ver com as coisas – muito menos poderiam ser

produzidas por elas. No máximo, os objetos podem capturar atmosferas, que então aderem a eles como um nimbo. (BÖHME, 2017, p. 21, tradução própria)

Em contraposição, Böhme (2017) expande a elaboração de atmosferas de Schmitz, concebendo-as como algo criado tanto por pessoas quanto por coisas ou suas constelações. Sua abordagem busca romper com a dicotomia sujeito-objeto ainda presente na proposta de Schmitz, reconhecendo também as coisas como atores na constituição atmosférica. Para Böhme (2017), as atmosferas se articulam a partir e entre pessoas e coisas, não podendo ser caracterizadas nem como algo objetivo nem como subjetivo, mas sim como uma realidade compartilhada entre ambos, “A atmosfera é a realidade comum daquele que percebe e do que é percebido” (BÖHME, 2017, p. 23, tradução própria). Assim, na compreensão do autor, as atmosferas são fenômenos que emanam e são produzidos pela interação entre sujeitos e também coisas.

A compreensão da atmosfera como algo relacionado ao que excede da matéria corpórea, não só do sujeito como das coisas, encontra ressonância no conceito de aura desenvolvido por Walter Benjamin no campo da estética. Ao introduzir esse conceito, Benjamin (1969) propõe uma diferenciação fundamental entre a obra de arte original e suas reproduções, evidenciando uma dimensão que ultrapassa os aspectos meramente materiais. Para o autor, os elementos objetivos como material, cor, forma e proporção podem ser tecnicamente reproduzidos, porém a aura original permanece irrepetível e insubstituível. Ela se configura como uma qualidade intangível, intrinsecamente vinculada ao tempo-espaço específico de sua criação. O autor metaforicamente sugere que a aura constitui um "envelope não caracterizável", no qual o sujeito apenas pode "respirar" na presença imediata da obra (BENJAMIN, 1936).

Essa concepção de aura, como algo que se manifesta na experiência e não se reduz à materialidade, encontra aprofundamento na filosofia de Gernot Böhme. Em continuidade a essa sensibilidade estética, Böhme (2017) propõe que as coisas também possuem uma aura, que se revela não apenas por suas propriedades físicas, mas pela maneira como afetam corporalmente o sujeito, segundo o autor: “Perceber a aura é absorvê-la no próprio estado corporal do ser de alguém.” (BÖHME, 2017, p.18, tradução própria). Essa afirmação desloca o foco da representação para a presença sensível, sugerindo que a aura se dá no campo da experiência encarnada, na maneira como algo se apresenta e nos toca, para além da objetividade física.

Essa noção também dialoga com compreensões mais amplas da aura presentes no campo da espiritualidade e do esoterismo, onde ela é concebida como um campo energético sutil que circunda seres vivos e também pode envolver coisas, como objetos que têm a capacidade de absorver e refletir energia. Nessa perspectiva, acredita que a aura reflete camadas de energia, como o estado emocional, físico, mental e espiritual de uma pessoa. Objetos, por sua vez, também carregariam marcas energéticas daqueles que os tocam ou dos ambientes que os envolvem, como se a matéria guardasse memórias afetivas, sutis, relacionais. Um objeto sagrado, por exemplo, pode irradiar uma aura especial devido às intenções espirituais nele depositadas ao longo do tempo. A aura, nesse sentido, não é uma essência estática, mas uma condensação de relações e interações: uma vibração impressa na matéria por tudo aquilo que a atravessou.

Nesta pesquisa, entende-se que, quando Walter Benjamin (1969) usa o termo “aura” para descrever uma qualidade única e autêntica de uma obra de arte, que está intimamente ligada ao seu tempo e lugar de criação, considera-se, portanto, essa aura como algo único e próprio da obra por carregar marcas energéticas próprias. Contudo, essa aura não se caracteriza como uma entidade estática e imutável, mas como um fenômeno dinâmico e relacional, em constante transformação e diálogo com os ambientes e as subjetividades que a circundam e se transforma nesse processo, sem apagar suas marcas.

O conceito de aura, nesse sentido, desloca o foco da estética tradicional para a experiência afetiva e sensorial do encontro. Como propõe Böhme (2017), essa nova estética interessa-se menos pela obra em si e mais pelo “entre” pelo campo de presença que se cria na relação entre qualidades ambientais e estados afetivos: “A nova estética que daí resulta se interessa pela relação entre qualidades ambientais e estados humanos. Esse “e”, esse entre, por meio do qual qualidades ambientais e estados se relacionam, é a atmosfera (BÖHME, 2017, p. 14, tradução própria).

Esse movimento representa uma ressignificação da própria compreensão estética, recuperando sua etimologia original do grego *aisthesis* (αἴσθησις) e significa “percepção” ou “sensação”. Trata-se de uma virada que reorienta a estética para além do campo da arte e a restitui como uma teoria ampliada da sensibilidade e da experiência. Nessa perspectiva, estética não é apenas julgamento formal ou visual, mas a capacidade de sentir o mundo com o corpo inteiro, uma experiência encarnada,

multissensorial e relacional. Deste modo, a estética refere-se à capacidade de sentir e experienciar o mundo, compreendendo-o afetivamente como um exercício da percepção de nossas sensações (BECCARI ET AL. 2017). Trata-se de uma dimensão que não pode ser reduzida à linguagem.

Böhme (2017) amplia o conceito de aura (BENJAMIN, 1936), apresentando a ideia de êxtases das coisas como formas de presença que se estendem para além de si mesmas e assim produzem efeitos em interações relacionais complexas. Isso se diferencia da abordagem da ciência clássica, que percebe as coisas apenas pelas propriedades que nelas residem, ou seja, pelas qualidades determinantes que as distinguem. Esse “êxtase” refere-se à maneira pela qual uma coisa sai de si mesma e entra no espaço e através da sua ocupação no espaço e se faz presente (BÖHME, 2017). Nesse contexto, as qualidades de um objeto não são mais analisadas de forma fragmentada, mas em relação ao que o cerca. A questão deixa de ser apenas *o que* se percebe para se tornar *como* se percebe — ou seja, o foco recai sobre as interações afetivas e estéticas que emergem na relação entre o sujeito e o objeto. Para ilustrar esse conceito o autor utiliza o exemplo da xícara azul:

“Uma xícara é azul, logo pensamos que a coisa é determinada pela cor azul, a qual a distingue de outras coisas. [...] A condição de azul da xícara, no entanto, pode ser pensada de uma outra maneira, a saber, como o modo, ou melhor, um modo pelo qual a xícara se apresenta no espaço e torna a sua presença perceptível.” (BÖHME, 2017, p. 22, tradução própria)

Essa nova compreensão das coisas caracterizadas por seus êxtases diz respeito às maneiras pelas quais as coisas afetam o espaço, ou seja, qualidades que não pertencem a si mesmas, estão presentes somente na relação. Tanto o conceito de aura como êxtase das coisas sugerem maneiras de se relacionar com o mundo diferentes daquelas produzidas pela divisão generalizada e restrita entre sujeito e objeto, que considerava o objeto com características determinantes e independente do contexto em que está inserido. Essa compreensão vai além prática convencional da passividade do objeto e do meio propondo uma nova relação de afetação mútua. Isso se torna central para uma discussão e uma nova compreensão tanto para o design como também para a arquitetura. As atmosferas, nesse aspecto, são caracterizadas justamente pela presença dos êxtases que a compõem, como aponta o autor:

“Na medida em que (as atmosferas) são “tingidas” por meio da presença de coisas, pessoas ou constelações ambientais, ou seja, através de seus êxtases, elas são espaços. São elas próprias esferas da presença de algo, sua realidade no espaço.” (BÖHME, 2017, p. 23, tradução própria)

Neste aspecto, sujeito, ambiente e a constelação de coisas presentes constituem partes indissociáveis do conceito de atmosferas. As emoções embora vivenciadas pelo sujeito, não lhe pertencem exclusivamente, pois expressam também uma condição externa, sem ser possível atribuir totalmente a nenhum dos envolvidos. Por este isso, Böhme (2017) situa as atmosferas em um estado de indeterminação ontológica, afirmando: "Não temos certeza se devemos atribuí-las aos objetos, aos ambientes dos quais elas procedem ou aos sujeitos que as experimentam" (BÖHME, 2017, p. 14, tradução própria). As atmosferas, assim, não são objetivas nem subjetivas: surgem no interstício, na relação entre corpos e coisas. Essa indeterminação é precisamente o que define sua natureza relacional, contingente e volátil.

Diante de sua natureza indeterminada, Griffero (2019) propõe uma filosofia estética neo-fenomenológica centrada na noção de atmosfera como "quase-coisa". Diferentemente de objetos materiais, dotados de contornos físicos e propriedades bem definidas, as atmosferas não possuem forma ou limite claro, mas tampouco são puramente subjetivas. São "quase" porque existem numa zona intermediária entre sujeito e mundo, emergindo na medida em que são vividas (GRIFFERO, 2019). Seu modo de ser não é representacional, mas sensível, manifestando-se por meio de ressonâncias corporais que antecedem qualquer análise racional. É nesse contexto que Griffero (2019) introduz a noção de corpo vivido (Leib), para diferenciar o corpo vivido do corpo físico (Körper), apontando que é através desse corpo encarnado que as atmosferas se tornam perceptíveis.

As atmosferas, neste contexto, são condições emocionais difusas que envolvem o sujeito e antecedem e moldam sua disposição afetiva de maneira imediata. Essa concepção encontra ressonância na noção de *Stimmung*, elaborada por Heidegger e retomada por Griffero como um dos fundamentos conceituais das atmosferas. Em Heidegger (2012), *Stimmung* designa uma tonalidade afetiva fundamental que expressa o modo como o Dasein, o ser-aí, se encontra em sintonia com o mundo. Trata-se de uma forma de estar-no-mundo que antecede e estrutura qualquer possibilidade de compreensão. Como explica Griffero (2019), a atmosfera, assim como a *Stimmung*, não pertence ao sujeito nem ao objeto, mas constitui um modo relacional de existência, um meio compartilhado em que os afetos emergem como condição da experiência.

A etimologia da palavra alemã "stimmen", que significa "afinar um instrumento musical", reforça essa ideia de sintonia, trata-se de uma disposição que harmoniza o sujeito com

o mundo, criando uma abertura sensível que possibilita o encontro com as coisas. Gajanigo (2024) reforça essa leitura ao afirmar que a *Stimmung* constitui o modo primordial pelo qual o *Dasein* já se encontra afinado com seu mundo, antes mesmo de qualquer reflexão ou julgamento. Nessa mesma linha, Hasse (2014) destaca que a *Stimmung* não é um estado interno ou psicológico, mas uma condição originária de abertura, que estrutura nossa possibilidade de experiência. Dessa forma, a teoria das atmosferas desafia a clássica dicotomia entre sujeito e objeto, propondo uma ontologia relacional, em que o mundo atmosférico é coparticipante da constituição da experiência (GRIFFERO, 2019).

Böhme (2017) sintetiza esta perspectiva ao conceber as atmosferas como "espaços sintonizados", maneiras pelas quais as propriedades extáticas são reunidas para criar sentimentos atmosféricos comuns. Assim como notas musicais, que, embora distintas, entram em harmonia para compor uma unidade sonora, as atmosferas emergem da orquestração de qualidades sensíveis que transcendem a mera soma de suas partes. Essa relação complexa entre materialidade e afetividade evidencia como elementos concretos do espaço podem gerar experiências que os excedem, constituindo campos de presença que modulam nossa vivência no mundo. O que caracteriza uma atmosfera, nesse sentido, é justamente a harmonia entre corpos e coisas, a afinação sutil que conecta seus elementos e imprime um tom comum à experiência.

Por essa razão, as atmosferas podem ser compreendidas como forças invisíveis que modulam nossa forma de estar no mundo. Ainda que muitas vezes sejam sutis ou difíceis de nomear, exercem influência direta sobre nossas percepções, práticas cotidianas e vínculos com os contextos que habitamos. Para Böhme (2017), é precisamente por sua natureza difusa e imersiva que as atmosferas se tornam potentes dispositivos nos campos político, econômico e religioso, moldando experiências, afetando comportamentos e definindo o que é social e culturalmente aceitável. Como afirma o autor: "As atmosferas moldam o ser de uma pessoa no mundo como um todo: as relações com ambientes, com outras pessoas, com coisas e com obras de arte." (BÖHME, 2017, p.70, tradução própria).

Partindo dessa compreensão, o interesse pelas atmosferas também se estende às ciências sociais, onde são investigadas como formas difusas de afetação coletiva. Ben Anderson (2009) propõe o conceito de atmosferas afetivas para descrever intensidades compartilhadas que moldam como o mundo se apresenta e como nos sentimos nele,

mesmo antes da linguagem ou da consciência plena. Tais atmosferas podem ser percebidas em um sentimento coletivo de tensão, como aqueles que antecedem protestos, crises políticas ou momentos de euforia social. Para Anderson (2009), elas configuram campos relacionais pré-discursivos, capazes de afetar o comportamento coletivo de forma sutil, mas decisiva. Mais do que estados emocionais privados, são ambiências sociais que modulam disposições coletivas e estruturam, silenciosamente, a experiência do mundo.

Ampliando esse olhar, a teoria das esferas do filósofo alemão Peter Sloterdijk (2016) aprofunda essa discussão ao examinar o potencial manipulativo das atmosferas como dispositivos de controle e poder. Em sua trilogia *Esferas*, publicada entre 1998 e 2004, o autor desenvolve o conceito de esfera em múltiplas formas - bolhas, espumas e globos – que, mais do que metáforas, representam configurações socioespaciais que fornecem imunidade e significado para os sujeitos que nelas habitam. Para Sloterdijk, nunca estamos fora de esferas, mas sim estamos transitando constantemente entre elas. Essas esferas nunca são neutras, elas afetam os indivíduos que nelas estão imersos, de maneira sutil e contínua (SLOTERDIJK, 2016). Sob essa perspectiva, o mundo revela-se não como algo neutro, mas povoado por entidades, como os campos atmosféricos, forças difusas que envolvem e afetam os indivíduos imersos nelas.

Atmosferas e o espaço: Espaços afetivos

A relação entre sujeito e ambiente é central para disciplinas como a arquitetura, cuja essência reside na configuração do espaço vivido. Segundo Böhme (2017), a arquitetura pode ser compreendida como a arte de produzir atmosferas, ideia que desloca o foco da disciplina para além da forma e da função, reconhecendo o papel dos espaços como moduladores de estados afetivos e sensoriais. Historicamente, o pensamento arquitetônico ocidental foi estruturado pela tríade vitruviana: *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. No entanto, ao longo do tempo, especialmente com o avanço do pensamento moderno, essa tríade foi desarticulada: forma e função tornaram-se os critérios predominantes, enquanto a beleza foi reduzida a proporções mensuráveis, perdendo sua dimensão sensível e subjetiva.

Ao conceber a arquitetura como produção de atmosferas, Böhme amplia significativamente os horizontes da disciplina, deslocando seu foco da dimensão estritamente geométrica e funcional para o campo das qualidades imateriais do espaço.

Esse entendimento ressoa com as contribuições de Jean-Paul Thibaud, cuja abordagem posiciona a ambiência como eixo central das questões espaciais contemporâneas. Para Thibaud (2022), as atmosferas escapam à análise racional e exigem uma apreensão situada, multissensorial e experiencial, que ele denomina "experiência corporificada". Nesta perspectiva, a experiência atmosférica não se restringe à mensuração ou descrição objetiva de um ambiente, mas constitui-se, antes, como um mergulho na trama situacional que permite vivenciar a contextualização sensível do espaço, constituindo uma sensibilidade socioespacial. Trata-se de uma sensibilidade que é, ao mesmo tempo, coletiva, situada e afetada, e que se revela plenamente na interação dinâmica entre corpo, espaço e tempo.

A valorização da experiência sensível no campo projetual, embora hoje ganhe relevância, já era defendida há décadas por Christopher Alexander. Em sua obra *A Estrutura do Meio Ambiente* (1979), o autor concebe o ambiente como um sistema complexo, composto por sujeitos em contante interação e transformação mútua entre objetos e o espaço circundante. Por isso, o autor propõe que, ao projetar tal sistema, devemos primeiramente desenvolvê-lo pela via da sensibilidade, libertando-nos de métodos, regras e conceitos preconcebidos, para assim captar a qualidade intrínseca do lugar, sua ordem subjacente, seus padrões ambientais e sociais, e o caráter singular que emana de cada lugar. Trata-se de uma postura que convida à escuta atenta das forças sutis que compõem o meio, rejeitando imagens preestabelecidas e abrindo espaço para uma percepção mais intuitiva e afinada com o contexto. Essa perspectiva ressoa profundamente com a noção de atmosfera como espaços afetivos que modulam nossa relação com os espaços.

Peter Zumthor (2006) também confere à atmosfera um papel central na arquitetura. Em sua obra *Atmospheres: architectural environments, surrounding objects* (2006), o autor não parte de uma teoria sistemática, mas da sua prática sensível como arquiteto, buscando compreender como os espaços nos tocam por meio de relações sutis entre materiais, luz, som, temperatura e escala. Mais do que condições físicas isoladas, essas relações evocam uma qualidade afetiva e perceptiva que é apreendida pelo corpo. Para Zumthor essa percepção atmosférica opera em um nível pré-reflexivo e imediato: “Nós percebemos atmosferas através de nossa sensibilidade emocional — uma forma de percepção que funciona incrivelmente rápido, e que nós, humanos, evidentemente precisamos para nos ajudar a sobreviver” (ZUMTHOR, 2006, p. 12, tradução própria). Essa perspectiva encontra ressonância no pensamento de Böhme, que argumenta que

a atmosfera é o primeiro elemento a ser percebido, anterior a qualquer distinção analítica ou racional, nas palavras do autor:

O que é primeiro e imediatamente percebido não é nem a sensação, nem as formas, nem os objetos, nem as suas constelações, como a psicologia da Gestalt pensava, mas as atmosferas, em cujo fundo a consideração analítica distingue tais coisas como objetos, formas, cores etc. (BÖHME, 2017, p. 35, tradução própria)

Jean-Paul Thibaud (2012) aprofunda essa perspectiva ao conceber a atmosfera como uma unidade de ambiência que não deriva da simples justaposição de elementos físicos, mas se manifesta como uma totalidade sensível que se impõe à percepção de forma global e indivisível. Em convergência com essa abordagem, o arquiteto e teórico finlandês Juhani Pallasmaa (2014) entende a atmosfera como a impressão sensorial e emocional predominante de um espaço, captada por meio de uma integração sinestésica dos sentidos. Para ambos os autores, a atmosfera não pode ser reduzida às propriedades objetivas, quantificáveis ou materiais do ambiente. Ao contrário, ela emerge de uma relação encarnada entre corpo e espaço, revelando-se nas qualidades perceptíveis que se dão na experiência situada, uma experiência que envolve afetação, presença e envolvimento.

Como já explorado no subtópico conceituação de atmosfera, um aspecto central a ser destacado é o fato de que cada atmosfera carrega um tom único, uma qualidade afetiva global que não pode ser decomposta em partes nem reduzida à simples soma de seus elementos espaciais. Griffero (2014) descreve essa característica como uma “multiplicidade caótica”, portadora de uma significação internamente difusa. Para Pallasmaa (2014), é justamente esse tom atmosférico que atua como o denominador comum da experiência: aquilo que fornece coerência afetiva ao ambiente, seja ele um cômodo, uma praça ou uma paisagem, e que imprime o tom emocional da situação vivida. Em consonância, Böhme (2017) reforça essa ideia ao afirmar que a atmosfera remete a uma tonalidade sensorial do espaço, uma qualidade pré-reflexiva e envolvente que antecede qualquer análise racional. Como sintetiza o autor:

“...as atmosferas são totalidades: elas inundam tudo, tingem o mundo ou a visão inteira, deixam tudo aparecer sob uma certa luz e agregam uma multiplicidade de impressões em um humor geral.” (BÖHME, 2017, p.159, tradução própria)

A partir dessa compreensão, é possível afirmar que cada espaço é atravessado por uma atmosfera que lhe confere um tom afetivo singular, uma tonalidade sensível que molda a forma como ele é percebido, vivenciado e significado. Essa qualidade não se restringe a ambientes fechados ou delimitados, mas se estende à paisagem urbana, onde as

atmosferas emergem como campos sensíveis constituídos na relação dinâmica entre corpos, lugares e histórias. Segundo Böhme (2017), cada cidade possui uma atmosfera própria: uma identidade não visível, mas perceptível, que transcende a materialidade construída e se inscreve nos modos de vida, nos ritmos cotidianos, nas memórias coletivas e nas formas de presença.

Essa perspectiva converge com o conceito de *Genius Loci*, compreendido como “espírito do lugar”, introduzido pelo arquiteto norueguês Norbert-Schulz (1980). O *Genius Loci* descreve o caráter único de um lugar, resultante de uma combinação complexa de fatores naturais, históricos, culturais e humanos. Originado na cosmologia da Roma Antiga, este conceito atribuía uma divindade específica a cada lugar, sendo esta responsável por proteger, guardar e determinar o caráter desse local, honrar e respeitar esse espírito era essencial para garantir a prosperidade do ambiente. Pallasmaa (2014) observa que esse espírito do lugar se aproxima diretamente da ideia de atmosfera, pois ambos são elementos efêmeros, imateriais e difíceis de definir.

Essa noção de uma tonalidade afetiva singular que atravessa os espaços não é fixa nem estável. Trata-se de uma qualidade sensível em constante transformação, que se configura como um processo dinâmico. As atmosferas não permanecem: elas surgem, se dissolvem, reaparecem e se reconfiguram continuamente (BÖHME, 2017). Em consonância, Anderson (2009) destaca que as atmosferas não estão em um lugar em específico, mas permeiam e conformam o espaço vivido, são difusas, envolventes e radiantes. Essa instabilidade também se expressa na sua dimensão espacial, conforme Böhme (2017) destaca, as atmosferas não possuem contornos definidos, elas não se limitam a um ponto fixo no espaço, mas se espalham de forma difusa, como uma névoa sensível que envolve os corpos e os lugares sem que se possa determinar com precisão onde começam ou terminam. Como ele afirma: “Também não sabemos onde elas estão. Elas parecem preencher o espaço com uma certa tonalidade de sensação, tal como uma névoa.” (BÖHME, 2017, p. 14, tradução própria). Diante disso, é possível caracterizar as atmosferas como fenômenos de natureza volátil e fugidia, nunca totalmente capturáveis.

Por esse caráter, as atmosferas permanecem, em grande parte, invisíveis e intangíveis, embora desempenhem um papel fundamental na experiência do ser-no-mundo. Tellenbach (1981) descreve as atmosferas como realidades inexpressáveis, que escapam à objetivação e resistem à tradução em linguagem. Para o autor, trata-se de

fenômenos que se manifestam no nível da percepção corporal e afetiva, sendo mais vivenciados do que ditos, mais sentidos do que explicados. São presenças sutis que desafiam os limites da representação, constituindo-se como uma forma de realidade que não se deixa captar plenamente por meios conceituais. Justamente por sua natureza fugidia e imersiva, como discutido anteriormente por autores do campo social (GAJANIGO, 2024; SLOTERDIJK, 2016; ANDERSON, 2009), as atmosferas operam como forças invisíveis de poder, modulando os modos de ser, perceber e se relacionar no mundo.

Com o intuito de sistematizar essas maneiras de manifestação, Böhme (2017) propõe cinco ordens pelas quais as atmosferas se tornam perceptíveis na experiência. A primeira ordem concerne aos humores ou disposições afetivas, abordagem desenvolvida principalmente por Schmitz et al. (2011), que concebe as atmosferas como sentimentos espacialmente difusos que permeiam ambientes inteiros. A segunda ordem refere-se ao movimento, dimensão cinestésica pela qual a atmosfera pode induzir o sujeito a determinados comportamentos corporais e disposições espaciais, como estados de opressão, contração, expansão ou relaxamento. A terceira ordem contempla a sinestesia, representando qualidades sensoriais que transcendem modalidades perceptivas específicas, manifestando-se simultaneamente em diversos campos sensoriais, como nas expressões "azul frio" ou "luz quente".

A quarta é a comunicativa, onde a atmosfera de uma conversa é o que prevalece, assim, não é apenas o que você diz, mas principalmente como você diz. Elementos como voz, entonação, melodia de fala e tom são mais importantes do que o conteúdo falado. Neste domínio, não é apenas o conteúdo semântico do que se enuncia que importa, mas fundamentalmente o modo como se articula tal conteúdo. A quinta e última ordem é a social, determinada por aspectos socioculturais historicamente situados, em que elementos convencionais com significados coletivamente reconhecidos caracterizam, por exemplo, a "atmosfera da década de 1920" ou uma "atmosfera de poder institucional". Essas cinco ordens demonstram a abrangência e a complexidade com que as atmosferas operam na experiência, atravessando o corpo e o mundo de maneira simultânea e indissociável.

Diante dessas ordens perceptivas, emerge uma indagação recorrente no campo projetual: seria possível manipular ou projetar atmosferas de modo objetivo? Essa possibilidade de atuação é precisamente o que instiga Böhme (2017), especialmente

em sua reflexão sobre o campo da arte cênica, onde a criação de atmosferas se aproxima de uma prática deliberada e sensível. No teatro, por exemplo, a cenografia é capaz de modular atmosferas com elevada precisão, por meio da composição intencional de luzes, sons, texturas, cores e objetos, elementos reunidos para sintonizar afetivamente o público. Trata-se de uma encenação imersiva que, mesmo sem garantir respostas uniformes, mobiliza emoções compartilhadas e sugere que as atmosferas podem, ao menos em parte, ser induzidas.

Ampliando essa perspectiva para além do campo artístico, Anderson (2009) propõe que as atmosferas afetivas podem ser intensificadas, manipuladas ou mesmo domesticadas através de arranjos espaciais específicos. Ele aponta que ambientes como aeroportos, shopping centers, hospitais ou instalações culturais são frequentemente configurados para induzir sensações particulares — como eficiência, calma, controle, contemplação ou pertencimento — operando como cenários afetivos capazes de orientar condutas e moldar disposições corporais. Essa atuação não recai sobre sujeitos isolados, mas sobre um campo coletivo e impessoal de afetação, evidenciando que o design dos espaços participa diretamente na constituição de climas sociais. Ainda que não sejam plenamente controláveis, essas atmosferas revelam uma dimensão operativa, na qual o espaço atua como um mediador de estados afetivos e perceptivos compartilhados.

No entanto, esta pesquisa reconhece que tal controle é sempre parcial, uma expressão visível de um poder atmosférico que opera de forma difusa e relacional. Embora possam ser intencionalmente moduladas por escolhas projetuais, as atmosferas não são plenamente previsíveis nem manipuláveis, pois não se reduzem a um conjunto de estímulos controláveis. Como argumenta Böhme (2017), elas não pertencem exclusivamente aos objetos nem aos sujeitos, mas emergem do entre, do espaço compartilhado e vivido entre corpo e mundo. “As atmosferas, na verdade, representam um fenômeno típico do meio, algo entre sujeito e objeto” (BÖHME, 2017, p. 159, tradução própria). Por seu caráter relacional e situado, as atmosferas não se encerram na forma ou na função dos elementos espaciais, mas dependem da presença sensível, da corporalidade e das disposições subjetivas de quem as vivencia.

Em consonância, Griffero (2019) sugere que as atmosferas são vistas como qualidades de presença que estão entre: não pertencem exclusivamente ao sujeito, como uma experiência puramente interna, nem ao objeto, como uma propriedade física intrínseca. Em vez disso, elas existem como um meio intersubjetivo. Conforme delineado por

Böhme (2017), as atmosferas emergem de uma realidade compartilhada entre o perceptor e o percebido, ocorrendo na coexistência e na relação entre ambos. Nesse sentido, as atmosferas não são algo puro, mas se revelam no momento de sua percepção pelo sujeito. Segundo o autor:

“A atmosfera é a realidade comum daquele que percebe e do que é percebido. É a realidade do percebido como uma esfera de sua presença e a realidade do percebedor uma vez que, ao sentir a atmosfera, ele está, de uma certa maneira, corporalmente presente.” (BÖHME, 2017, p. 23, tradução própria)

Esse caráter relacional das atmosferas manifesta-se na troca sensível e contínua entre o corpo e o espaço, configurando um processo de afetação mútua. Essa concepção encontra ressonância na noção heideggeriana de ser-aí (*Dasein*), como discutida anteriormente, que compreende o ser humano como sempre situado no mundo, não diante de um cenário neutro e externo, mas imerso em um campo de sentido no qual o ser se constitui e se revela (HEIDEGGER, 2012). Pallasmaa (2014) expressa esse mesmo princípio ao afirmar que, à medida que entramos em um espaço, o espaço também entra em nós, revelando que a experiência arquitetônica não é unilateral, mas construída na fusão entre sujeito e ambiente. Assim, as qualidades de um espaço não existem de forma isolada: sua presença e intensidade dependem da disposição perceptiva de quem o vivencia. Por isso, não se pode “criar atmosferas” de maneira direta ou determinista, pois elas não são meramente produzidas, elas emergem da relação entre as condições materiais e sensoriais do ambiente e os estados subjetivos de quem o habita.

Ben Anderson (2009) aprofunda essa perspectiva ao propor que as atmosferas afetivas não apenas modulam disposições, mas constituem as condições pré-individuais para que emoções e subjetividades se atualizem. Elas não se enquadram nas categorias tradicionais de emoção privada ou afeto interiorizado, pois operam como campos de afetação coletivos e impessoais, nos quais os corpos são simultaneamente atravessados e orientados. Ainda que não sejam atribuíveis a um agente específico, essas atmosferas influenciam decisivamente a forma como percebemos, sentimos e nos movemos no mundo. Projetar para atmosferas, sob esse entendimento, não significa controlar seus efeitos, mas criar condições para que elas possam emergir e reverberar em sua complexidade situada.

Essa compreensão relacional das atmosferas, como experiências que emergem da interação entre o espaço e a disposição perceptiva dos sujeitos, abre espaço para

reflexões mais críticas no campo projetual. Nessa direção, Meyer e Rache (2023) aprofundam a discussão no contexto do design experimental, destacando que as estão sempre presentes, sejam intencionais ou não, e se desdobram em duas categorias: atmosferas de unitarização e de instabilidade. As atmosferas de unitarização são vistas como uma prática que funde a diversidade, conduzindo e persuadindo os atores presentes sobre como sentir, agir e ser, buscando uma manipulação normativa (MEYER; RACHE, 2023). Em contraste, as atmosferas de instabilidade reconhecem a natureza vulnerável, situacional e instável das atmosferas, enfatizando sua suscetibilidade a mudanças e interferências imprevisíveis, sendo afetadas por condições particulares (MEYER; RACHE, 2023). O estudo evidencia que, embora as atmosferas influenciem os atores presentes, elas não são passíveis de controle: mesmo que os designers possam manipular certos elementos espaciais, as atmosferas emergem da relação entre atores em situações particulares.

Desse modo, mais do que compreender o design como um produtor direto de atmosferas, é necessário reconhecê-lo como um agente que atua sobre as condições que favorecem ou modulam sua emergência — sem jamais determiná-las por completo. Nessa direção, Böhme (2017) argumenta que o papel do projetista não é o de produzir atmosferas como se fossem objetos, mas sim o de configurar condições propícias para que elas possam emergir: “A criação de atmosferas é restrita ao arranjo das condições sob as quais uma atmosfera pode aparecer. Essas condições eu chamo de geradores” (BÖHME, 2017, p. 161, tradução própria). Ainda assim, tais geradores não garantem a manifestação da atmosfera, pois sua emergência só ocorre na relação — entre o ambiente e a presença sensível do sujeito. Por isso, as atmosferas permanecem essencialmente variáveis, imprevisíveis e incontrolláveis. Como o autor pontua:

O objetivo não é formar objetos, mas sim fenômenos. O tratamento de objetos apenas serve para a criação de condições sob as quais esses fenômenos podem aparecer. Isso, no entanto, não é possível sem a cooperação do sujeito, ou seja, do espectador. (BÖHME, 2017, p.162, tradução própria)

Essa compreensão se manifesta com grande clareza em obras de artistas contemporâneos como James Turrell e Olafur Eliasson. Em suas instalações, Turrell transcende o aspecto formal, criando espaços imateriais através da manipulação da luz e cores que induzem estados atmosféricos específicos. Suas obras existem plenamente apenas na experiência imersiva do sujeito. De modo similar, Wang (2017), observa que Eliasson concebe seu trabalho como produção de fenômenos onde a realidade espacial permanece aberta, resultando da interação dinâmica entre obra e observador. O próprio

ato perceptivo integra-se à obra, constituindo uma co-narrativa única com cada participante. Na série documental *Abstract: The Art of Design* (2019), Eliasson enfatiza que não busca controlar a experiência do espectador, mas sim emponderá-lo, permitindo que a obra se complete através da participação ativa de quem a vivência. Assim, o design de atmosferas não se limita a um controle estético do ambiente, mas assume-se como prática de ativação sensível, onde o espaço se torna coautoria entre matéria e presença.

Atmosferas e o sujeito: Capacidade perceptiva

No subtópico anterior, abordamos as atmosferas a partir de sua relação com o espaço. Contudo, as atmosferas não existem de maneira autônoma ou isolada, elas emergem da relação indissociável sujeito-ambiente, perceptor-percebido. Por essa razão, este subtópico volta-se à dimensão perceptiva, buscando compreender o papel do corpo e da sensibilidade na constituição atmosférica. Aqui, o foco desloca-se daquilo que é percebido para o modo como se percebe, revelando que a percepção não é apenas uma via de recepção passiva, mas um processo ativo de coparticipação com o mundo.

Para aprofundar a compreensão da capacidade de perceber atmosferas, é necessário repensar os papéis tradicionalmente atribuídos aos afetos na nossa relação com o mundo. Griffero (2019), como discutido anteriormente, destaca a centralidade das experiências sensoriais e afetivas como formas primordiais de interação com o ambiente, uma perspectiva alinhada à chamada "virada afetiva" nas ciências humanas, que desloca o foco das abordagens puramente intelectuais ou objetivistas. Nesse horizonte, abandona-se a figura do sujeito racional e distanciado, substituída por uma concepção do ser humano como corpo sensível e situado, profundamente imerso nas atmosferas que o cercam. Em vez de observador externo, o sujeito é entendido como um experienciador encarnado, cuja percepção é sempre atravessada por estados afetivos e relações situadas com o espaço.

A valorização da percepção como tema filosófico e científico constitui um movimento relativamente recente, considerando que, historicamente, predominaram epistemologias ancoradas no racionalismo. Essas abordagens, ao privilegiarem o intelecto e a razão como únicas vias legítimas de acesso ao conhecimento, restringiam a compreensão da experiência sensível e afetiva. Embora este trabalho não tenha como foco central tal debate, é relevante contextualizar essa questão, especialmente a crítica

desenvolvida por Merleau-Ponty às epistemologias estritamente intelectualistas, bem como sua revalorização da percepção enquanto dimensão fundamental da experiência vivida.

Em sua obra seminal *Fenomenologia da Percepção* (2018), Merleau-Ponty dedica-se a explorar a experiência vivida, superando a dicotomia entre físico e psíquico e posicionando o corpo como mediador primordial na relação com o mundo. O filósofo contesta a ideia de que o conhecimento advém exclusivamente do pensamento racional, defendendo a percepção — direta e sensível — como forma legítima de conhecer. Essa abordagem se apoia no conceito de corporeidade, fundamental para a compreensão das atmosferas, ao atribuir ao corpo um papel ativo na constituição do sentido. Para Merleau-Ponty (2018), o corpo não é um objeto entre outros no mundo, mas uma dimensão do próprio ser, inseparável da experiência. A mente não atua isoladamente: ela está enraizada no corpo, e é por meio dele que percebemos, interpretamos e agimos. Mesmo sem consciência constante de sua presença, é o corpo que organiza silenciosamente nossa experiência do espaço e do ambiente.

Para Merleau-Ponty (2018), a percepção é sempre situada e própria de cada corpo. Somos seres temporais, e nossos corpos carregam as marcas de memórias passadas e expectativas futuras, que moldam nossa forma de estar no mundo. Essa dimensão temporal e subjetiva da percepção explica por que, mesmo diante de uma mesma atmosfera, diferentes indivíduos podem reagir de maneiras profundamente distintas. Como afirmam Duarte et al. (2023), tais variações decorrem de processos particulares de “filtragem”, um mecanismo neo-fenomenológico baseado nas disposições corporais e nos graus de emancipação pessoal de cada indivíduo diante de uma mesma qualidade atmosférica.

Seguindo essa abordagem fenomenológica, Schmitz et al. (2011) discutem o conceito do corpo vivo ou sentido (*leib*) como elemento fundamental para compreender nossa interação com as atmosferas e com o meio. Diferentemente do corpo físico (*Körper*), o Leib é vivido de maneira subjetiva, não objetiva, ocupando um espaço absoluto e não geométrico, similar ao som, ao silêncio ou ao clima. É por meio desse corpo sentido que percebemos as atmosferas: ele constitui o principal canal de envolvimento afetivo, promovendo uma forma de autoconsciência imediata, pré-reflexiva e não articulada. Assim, o sujeito está continuamente afetado e em diálogo com seu entorno, engajando-

se com o espaço e o tempo de forma integrada e dinâmica (SCHMITZ; MÜLLAN; SLABY, 2011).

Em convergência, Griffero (2019) desenvolve o conceito de felt-body (corpo sentido), uma dimensão do corpo que transcende sua estrutura física e mensurável, centrando-se na vivência afetiva e subjetiva da existência. O felt-body é o corpo que sente — uma instância sensível, capaz de captar atmosferas por meio de ressonâncias intuitivas, antes mesmo de qualquer elaboração racional ou conceitual. Essa forma de percepção pré-reflexiva se manifesta como um modo de ser no mundo profundamente sensível, em que o corpo é atravessado por tonalidades afetivas sem a necessidade de nomeá-las ou delimitá-las conceitualmente. Para Griffero (2018) o corpo opera através de uma intelidenciança situacional e pré-reflexiva.

Böhme (2017) reforça essa perspectiva ao sustentar que a apreensão do mundo não se dá prioritariamente pela via racional e consciente, mas por meio de uma experiência sensível e pré-reflexiva mediada pelos sentidos. Tal modalidade perceptiva opera de forma imediata e não discursiva, antecipando qualquer formulação conceitual ou linguagem. Essa dimensão é crucial para a compreensão das atmosferas, pois, como afirmam Böhme (2017) e Zumthor (2006), elas nos afetam antes mesmo que possamos registrar conscientemente sua presença. Estabelece-se uma conexão emocional instintiva que, nas palavras de Zumthor, “se comunica conosco” antes mesmo de decidirmos “se gostamos ou não de alguma coisa” (ZUMTHOR, 2009, p. 13). As atmosferas, assim, evidenciam que a compreensão do mundo ultrapassa o domínio racional e se enraíza na sensibilidade encarnada.

Duarte et al. (2023) contribuem com essa discussão ao enfatizar que é por meio de nossas múltiplas sensibilidades que nos conectamos ao mundo, em um processo que antecede os julgamentos racionais e se ancora na presença viva. Nessa mesma linha, Griffero (2019) critica a estética tradicional, influenciada por Aristóteles e Kant, por fragmentar a percepção em sentidos isolados e hierarquizados. Em oposição, propõe uma abordagem sinestésica, na qual os sentidos operam de maneira interdependente e integrada do ambiente. A audição, por exemplo, não se restringe apenas aos ouvidos, o corpo inteiro participa desse processo: a pele capta vibrações sonoras, e habilidades hápticas são ativadas simultaneamente, ampliando a percepção sensorial diante de estímulos acústicos.

Essa percepção encarnada e multissensorial evidencia como as atmosferas afetam o corpo de forma integral, envolvendo-o por completo em uma experiência sensível que não se fragmenta em canais isolados. Em consonância, Merleau-Ponty (2018) destaca o caráter “polifônico” da percepção humana: “Minha percepção não é uma soma de dados visuais, táteis e audíveis: percebo de maneira total com todo o meu ser: entendo uma estrutura única da coisa, uma maneira única de ser, que fala a todos os meus sentidos de uma só vez” (MERLEAU-PONTY, 2018, p.48). Schmitz et al. (2011) ilustram esse fenômeno ao descrever estados como ansiedade ou depressão não como sensações localizadas, mas como experiências difusas, que tomam o corpo inteiro e o envolvem em uma tonalidade afetiva sem delimitação espacial clara. Tais sentimentos não se limitam a uma esfera interior do sujeito, pois não há, aqui, uma separação entre o interno e o externo, trata-se de sentimentos espacializados, que se manifestam como atmosferas, como observa o autor:

“Da mesma forma, os sentimentos são, como já observamos, atmosferas que perturbam as pessoas ao afetá-las corporalmente; eles, no entanto, não são simplesmente estados corporais, mas poderes indefinidos e amplamente difusos que as abrangem.” (SCHMITZ, 1969, apud BÖHME, 2017, p. 361).

Por sua própria natureza difusa, imersiva e relacional, as atmosferas exigem do designer uma mudança de paradigma perceptivo, uma abertura para formas de apreensão que ultrapassam a análise visual ou representacional tradicional. Griffero (2019) argumenta que as atmosferas não são captadas por uma percepção puramente objetiva ou analítica, mas emergem de uma escuta sensível do espaço: uma percepção deambulatória, multissensorial e sinestésica, que mobiliza o corpo em sua totalidade. A experiência atmosférica, portanto, não se dá à distância, mas implica um envolvimento corporal pleno com o ambiente, no qual os sentidos atuam de modo interdependente e integrado.

Nesse contexto, Pallasmaa (2023) destaca a importância da visão periférica como via privilegiada para a apreensão atmosférica. Associada ao hemisfério direito do cérebro, essa forma de percepção opera de maneira intuitiva, holística e multissensorial, permitindo uma leitura integrada das qualidades sensíveis do espaço. Segundo o autor, aprendemos entidades antes dos detalhes, singularidades antes de seus componentes, sínteses multissensoriais antes das características sensoriais individuais e significados existenciais emocionais antes da compreensão intelectual” (PALLASMAA, 2014). Essa percepção encarnada contrasta com a visão focal e consciente — ligada à racionalidade

e ao controle — que tende a fragmentar a experiência em elementos isolados e hierarquizados.

A modernidade, conforme analisa Pallasmaa (2023), privilegiou excessivamente a visão focada e a clareza formal, promovendo um distanciamento entre sujeito e objeto, entre corpo e espaço. Essa ênfase reducionista resultou na marginalização dos demais sentidos e na negligência de aspectos afetivos e atmosféricos da experiência. Ao desconsiderar os sentimentos, os humores e as tonalidades sensíveis que envolvem a vivência dos lugares, a abordagem moderna empobreceu a compreensão do espaço vivido. Reconhecer a importância da visão periférica — e, mais amplamente, de uma percepção sinestésica e sensível — torna-se, assim, um gesto fundamental para reabilitar o papel das atmosferas no campo do design, convidando o designer a cultivar uma escuta atenta ao que afeta, envolve e transforma o corpo no espaço.

Outro aspecto fundamental a ser aprofundado é a relação de coimplicação entre espaço e sujeito. Após examinar as atmosferas tanto pela perspectiva do espaço quanto pela do sujeito perceptor, torna-se evidente que esses dois polos não se apresentam como instâncias separadas, mas como elementos mutuamente afetados e indissociáveis. Nesse sentido, Pallasmaa afirma: “À medida que entramos em um espaço, o espaço entra em nós, e a experiência é essencialmente uma troca e fusão do espaço e do sujeito.” (PALLASMAA, 2014, p.232, tradução própria). A experiência atmosférica, portanto, é sempre uma relação de afetação mútua.

Dessa maneira, o ambiente nunca é neutro; ele afeta o corpo e, ao mesmo tempo, é por ele afetado. É nessa relação dialógica e dinâmica que se constitui o fenômeno da atmosfera. Como explorado no subtópico anterior, as atmosferas não atuam como pano de fundo passivo das experiências, mas como forças sensíveis e ativas que modulam a tonalidade afetiva das situações, um “como” que colore o todo e dá forma ao modo como nos sentimos em determinado espaço-tempo. Da mesma forma que o espaço carrega e propaga determinadas qualidades sensíveis, o sujeito também comparece com disposições corporais, memórias e afetos que participam da constituição da atmosfera. Pode-se afirmar, portanto, que a percepção, conforme discutido neste subtópico, manifesta-se como fundamentalmente situacional, indissociável das configurações do meio que a constituem.

Essa relação de coafetação entre corpo e espaço é elucidada pelo conceito de tonalização, desenvolvido por Jean-Paul Thibaud (2019). Segundo o autor, nossos

corpos entram em sintonia com as vibrações do ambiente imediato, instaurando microdinâmicas sensíveis que conferem densidade, pregnância e consistência às atmosferas. Essa sintonia não se limita a uma reação passiva: ela induz modos específicos de estar no mundo, produzindo efeitos afetivos que reverberam no corpo e transformam a experiência vivida. Reconhecer a existência e a influência das atmosferas constitui, portanto, um primeiro gesto crítico, uma abertura àquilo que nos atravessa silenciosamente. Desenvolver a capacidade de percebê-las e compreendê-las torna-se, assim, uma competência essencial para o designer que busca atuar de forma sensível e responsiva com o mundo.

Essa mudança de postura abre caminhos para repensar o próprio design. Como propõem Beccari et al. (2017), repensar nossa relação afetiva com o mundo revela-se particularmente fecundo para ampliar o campo do design para além de suas tradições funcionalistas e utilitárias, convidando-o a operar também como prática sensível, situada e transformadora. Cultivar essa escuta sensível, que ultrapassa o visual, o formal e o racional, enriquece a prática projetual e aprofunda nossa presença no mundo, ativando uma relação mais responsiva com o meio que habitamos e cocriamos. Para isso, como observa Böhme, "...devemos adotar uma atitude de paciência: perceber atmosferas requer tempo e abertura, permitindo-nos ser envolvidos e tocados por elas" (BÖHME, 2017, p. 119, tradução própria). As atmosferas, assim, nos orientam em direção a uma sensibilidade encarnada, relacional e situada.

Design como campo de práticas sensíveis e relacionais

Após a exploração conceitual das atmosferas e de suas implicações no modo como nos relacionamos com o espaço, esta nova seção dedica-se a discutir o design como campo interessado em práticas sensíveis, relacionais e situadas. Nas últimas décadas, o design vem atravessando um deslocamento significativo: de uma abordagem centrada na resolução de problemas para uma atenção ampliada às dimensões afetivas, corporais e contextuais da experiência. Esse movimento não emerge apenas como reação aos limites da tradição funcionalista, mas como resposta a transformações mais amplas, como a virada afetiva nas ciências humanas, a valorização de ontologias plurais e a valorização de saberes encarnados e cotidianos. Soma-se a isso uma crescente demanda ética, socioambiental e política por práticas projetuais mais conscientes, responsáveis e afinadas com a complexidade do vivido.

Diante da pluralidade de abordagens que compõem o campo do design contemporâneo, torna-se necessário explicitar o recorte teórico que orienta esta pesquisa. Embora a noção de atmosfera venha sendo mobilizada em diferentes frentes do design, adota-se aqui uma perspectiva fundamentada no design estratégico, por sua orientação sistêmica, abertura transdisciplinar e disposição para operar em contextos de incerteza. No entanto, a proposta desta pesquisa não se limita a inscrever as atmosferas como tema exclusivo do design estratégico. Ao contrário, busca-se contribuir para uma ampliação crítica do próprio escopo projetual, reconhecendo a dimensão atmosférica como componente constitutivo da prática do design. Sob essa perspectiva, o design deixa de ser concebido apenas como atividade técnica ou disciplinar voltada à criação de formas ou objetos, e passa a ser compreendido como modo de estar e agir no mundo.

Do funcional ao sensível: Um resgate da história do Design

A história do design é profundamente entrelaçada com o desenvolvimento da indústria moderna. O chamado design industrial emergiu entre o final do século XVIII e o início do XIX, no contexto da Revolução Industrial, especialmente em países da Europa e nos Estados Unidos. Segundo Cardoso (2022), esse período foi marcado pela introdução da produção em série, impulsionada pela crescente capacidade técnica das fábricas. Essa nova lógica produtiva resultou em uma oferta inédita de bens de consumo, dando origem à sociedade de consumo que ainda caracteriza grande parte do mundo contemporâneo. Nesse cenário, o papel do designer foi central: cabia-lhe desenvolver formas padronizadas, com foco na funcionalidade e na estética dos objetos, respondendo às exigências de uma produção em larga escala. Essa abordagem consolidou uma visão do design como atividade essencialmente voltada ao desenvolvimento de produtos físicos, com ênfase restrita à função e à eficiência formal.

O design se institui como campo disciplinar em 1919, com a fundação da primeira escola de design industrial do mundo, a Bauhaus, na Alemanha, que propunha integrar arte, técnica e funcionalidade. Essa proposta foi fortemente influenciada pelo ideário modernista e ancorada no princípio da integração entre forma e função, sintetizado na máxima “a forma segue a função”, cunhada pelo arquiteto Louis Sullivan. Como destaca Cardoso (2022), essa concepção reduziu o projeto a uma equação racional entre necessidade e forma, tornando-se dominante no Brasil até a década de 1980 e moldando a formação de designers por várias gerações.

Ao longo do século XX, o design é formalizado como campo disciplinar, estruturado em torno da ideia de resolução de problemas. Herbert Simon (1969), referência central desse pensamento, define o design como uma atividade voltada à transformação de situações existentes em situações preferidas, propondo uma abordagem que privilegia a racionalidade, a previsibilidade e o controle como fundamentos do fazer projetual. Mesmo propostas como a de Richard Buchanan (1992), que introduzem a noção de “wicked problems” — problemas complexos, ambíguos e sistêmicos — mantêm o foco na resolução como finalidade última, perpetuando uma visão instrumental e funcionalista do design. Em comum, esses autores posicionam o designer como agente de intervenção racional, capaz de ordenar e organizar o mundo a partir de critérios objetivos, estratégias lineares e previsibilidade.

Contudo, o mundo atual apresenta dinâmicas profundamente distintas. Vivemos em um contexto marcado pela intensificação das crises socioambientais, pela aceleração tecnológica e por transformações culturais que alteram de forma contínua nossos modos de habitar e nos relacionar. A complexidade que define esse novo cenário exige uma revisão das abordagens projetuais tradicionais. O termo complexidade, derivado do latim *complexus*, significa “aquilo que está tecido junto”, evoca uma realidade composta por múltiplos elementos, camadas e interações. Como define Cardoso, trata-se de “um sistema composto de muitos elementos, camadas e estruturas, cujas inter-relações condicionam e redefinem continuamente o funcionamento do todo” (CARDOSO, 2022, p. 20). Diante desse quadro, torna-se evidente que o legado do design industrial, ainda preso a uma lógica linear, produtivista e previsível, mostra-se insuficiente para lidar com os desafios, ambiguidades e incertezas do presente. Nesse novo cenário, o design precisa mais do que responder a demandas produtivas: ele precisa escutar, interpretar, significar e, sobretudo, sentir.

A reflexão sobre os impactos socioambientais do modelo de design industrial, orientado estritamente pelas demandas do mercado, impõe a necessidade de uma postura mais crítica e comprometida por parte dos designers. Já em 1971, Victor Papanek, com uma visão pioneira, publicou *Design for the Real World* (Design para o Mundo Real), no qual denuncia os limites éticos do design orientado apenas pelo consumo e convoca a profissão a assumir uma responsabilidade mais ampla frente aos desafios sociais e ambientais. Seu chamado, que antecipou discussões atuais, permanece extremamente pertinente. O modelo industrial, ao fomentar a produção em massa e o consumo desenfreado, contribuiu diretamente para a geração crescente de resíduos e para a

deterioração ambiental. Dentro dessa lógica, projetar significava atender a uma função específica e previsível, desconsiderando os impactos posteriores ao uso do produto e negligenciando seu destino após o descarte.

Ao revisitar a trajetória do design e reconhecer as transformações que o campo vem atravessando diante das crises contemporâneas, torna-se fundamental compreendê-lo como uma prática situada, sensível e relacional. Neste cenário, esta pesquisa busca se inserir no debate atual por meio de um diálogo com autores que ampliam criticamente os contornos do campo e tensionam suas implicações sociais, políticas e afetivas. As abordagens aqui discutidas oferecem subsídios teóricos essenciais para entrelaçar o design à noção de atmosferas, tal como ela é concebida e aprofundada ao longo desta investigação.

É nesse sentido que, Bruno Latour (2014), antropólogo e sociólogo francês, propõe uma inflexão fundamental ao deslocar o design de uma compreensão modernista prometeica, limitado a uma função formal, para uma prática implicada em redes complexas de interações entre humanos e não-humanos. Para o autor, o design deixa de ser rotulado como um mero “verniz” que agrega elementos superficiais aos produtos, e hoje, se expande para novas atribuições como negócios, cidades, corpos, natureza, algo pertinente a tudo que nos cerca (LATOUR, 2014). Nesse movimento, o design deixa de atuar apenas sobre objetos e passa a projetar “coisas” entendidas como agenciamentos que reúnem interesses. As coisas, como destaca Latour (2014), nunca são neutras: projetá-las é também tomar parte em questões morais e políticas. A partir da Teoria Ator-Rede, o autor evidencia que todo fazer projetual implica relações entre múltiplos atores, humanos e não-humanos, e que o design, ao configurar essas redes, participa ativamente da construção do real.

Anne-Marie Willis (2006), teórica do design e filósofa australiana, propõe o conceito de ontological designing (ontologia do design) para descrever a relação circular e contínua entre humanos, coisas e mundos. Inspirada em Heidegger, Willis (2006) argumenta que o design não é apenas uma atividade técnica ou resolutive, mas uma condição ontológica da existência: ao projetarmos artefatos, sistemas, espaços e ideias, somos simultaneamente moldados por eles. As coisas projetadas — um martelo, um aplicativo, um ambiente — carregam modos de uso, saberes encarnados, gestos e disposições afetivas que, uma vez ativadas, orientam nossos modos de ser, agir e perceber (WILLIS, 2006). Assim, projetar é também estruturar modos de existência. Para a autora, nós

projetamos o mundo, e somos por ele projetados, o que exige do design não apenas intenção formal, mas uma reflexão crítica sobre os futuros que ele ajuda a configurar.

Nesse mesmo horizonte, Ben Highmore (2018) afirma que o design não apenas reflete gostos individuais ou estruturas sociais, mas é um agente ativo na modelagem do mundo vivido. Para o autor, o design é uma prática situada e afetiva, que atua diretamente na formação de disposições corporais, atmosferas sensíveis, rotinas cotidianas e formas de perceber e sentir. O designer não ensina apenas o que é considerado “bom gosto”, ele regula afetos, afina sensibilidades e molda os modos pelos quais habitamos e compreendemos o mundo (HIGHMORE, 2018). Highmore (2018) propõe uma ampliação da noção de cultura material, reconhecendo objetos, espaços e ambientes como participantes ativos na configuração da experiência e da sensibilidade coletiva. Trata-se de reconhecer que o design opera por meio de ressonâncias afetivas que atravessam os corpos e configuram as formas de presença no mundo.

Esses autores colaboram para consolidar a ideia de que o design é sempre projetado: atuamos em mundos já moldados por projetos anteriores e, ao projetar, reinterpretamos e transformamos esses mundos continuamente. O designer, nesse sentido, não ocupa uma posição de controle exterior, mas se constitui como sujeito situado, afetado e implicado nas realidades com as quais interage. Essa visão é crucial para reposicionar o papel do designer como coautor dos mundos que habitamos. Projetar, aqui, não significa apenas desenhar formas ou resolver problemas, mas assumir uma responsabilidade ativa sobre os modos de vida que se convocam, sustentam e transformam por meio da prática projetual.

Ao incorporar essas abordagens contemporâneas, esta pesquisa propõe uma reinterpretação crítica do design, compreendendo-o como prática cultural, situada e afetiva. Essa guinada do funcional ao sensível não é uma negação da técnica, mas um aprofundamento de seu papel enquanto meio de transformação. O design deixa de ser apenas uma solução e passa a ser compreendido como forma de estar no mundo. É nesse horizonte expandido que se torna possível articular a noção de atmosferas ao campo projetual, compreendendo-as como dimensão constitutiva da experiência e das formas de viver que o design convoca. No tópico a seguir, será explorado como o design estratégico oferece um solo fértil para integrar essa perspectiva, abrindo espaço para práticas que operam não apenas sobre objetos, mas sobre sentidos e relações.

Design Estratégico: Como prática sensível, sistêmica e relacional

Diante da expansão conceitual do design e da pluralidade de interpretações que coexistem no campo, esta pesquisa escolhe se alinhar ao design estratégico como eixo metodológico. A escolha por esse recorte não é apenas uma delimitação prática, mas uma tomada de posição: compreende-se o design estratégico como campo fértil para acolher abordagens sensíveis, relacionais e situadas, especialmente por sua orientação sistêmica, abertura transdisciplinar e capacidade de lidar com a incerteza e a complexidade em contexto de projeto. À medida que o design se afasta de uma abordagem estritamente técnica e instrumental, passa a configurar-se como cultura de projeto, expandindo seu escopo para lidar com questões simbólicas, sociais, culturais e afetivas. Nesse cenário, o design estratégico emerge como uma abordagem apta a atuar sobre dimensões imateriais, como identidade, valores, significados e futuros desejáveis, operando não apenas sobre produtos, mas sobre sistemas, relações e modos de vida.

Como aponta Zurlo (2010), o design estratégico é, como complexidade, uma palavra-problema, isto é, um sistema aberto que envolve diversos pontos de vistas, modelos interpretativos e disciplinas. Para Meroni (2008), trata-se de uma prática projetual orientada à interpretação sistêmica e à proposição de intervenções inovadoras, sustentáveis e socialmente responsáveis, especialmente no nível de sistema produto-serviço, dialogando com os diferentes atores envolvidos. Já Celaschi e Deserti (2007) destacam que, diante de um cenário contemporâneo cada vez mais competitivo e instável, o design, enquanto cultura de projeto, assume um novo papel: não apenas como solucionador de problemas, mas como um agente capaz de atribuir valor por meio da inovação. Essa perspectiva reposiciona o papel do designer, que deixa de operar exclusivamente como executor de soluções para tornar-se um articulador de sentidos em contextos dinâmicos, múltiplos e em constante transformação.

Originado no Politecnico di Milano, o design estratégico consolidou-se inicialmente como uma prática voltada à formulação e ao desenvolvimento de estratégias organizacionais, tendo como objetivo estruturar de forma coerente o conjunto de produto, serviço e comunicação por meio do qual uma empresa constrói sua identidade e posicionamento no mercado (ZURLO, 2010). Com o tempo, sua aplicação ultrapassou o escopo empresarial e passou a ser explorada em diferentes contextos: sociais, ambientais, culturais e territoriais. No Brasil, a Unisinos é pioneira na consolidação do design estratégico como área de pesquisa em nível de pós-graduação. Nesse contexto, o design estratégico tem se dedicado a investigar e desenvolver estratégias projetuais

orientadas à inovação e à sustentabilidade. Como ressalta Freire (2017), a cultura do design estratégico lida com contextos incertos, onde o projetar é um ato criativo de especulação sobre diferentes cenários para a ação.

Zurlo (2010) identifica no design estratégico a capacidade de operar na criação de estratégias, compreendendo-as como processos dinâmicos e coletivos voltados à modificação da realidade. A palavra estratégia deriva do grego *strategia*, referindo-se a planos ou métodos para alcançar objetivos específicos, conceito que, embora tenha origem militar, passou a ser associado à capacidade de agir com astúcia, sensibilidade e adaptação frente a contextos incertos. Nesta pesquisa, a estratégia é compreendida não como um caminho rígido, mas como uma orientação sensível e situada, que exige leitura atenta do meio e de suas dinâmicas. Em vez de seguir procedimentos pré-estabelecidos, o design estratégico atua a partir de interações com o ambiente, seus atores, restrições e potenciais. Como afirma Meroni (2008), toda decisão estratégica emerge dessas interações e busca gerar valor para uma diversidade de partes interessadas. Para Meroni (2008) a estratégia está também relacionada a evolução do sistema, como aponta:

“Em última análise, qualquer ação que tome uma direção e se mova, fazendo com que um sistema evolua com sucesso, de acordo com algumas regras flexíveis, mas claras, e se adaptando às mudanças no ambiente, é uma estratégia.” (MERONI, 2008, p.33, tradução própria)

A aproximação entre a cultura de projeto e a elaboração de estratégias ocorre, sobretudo, na dimensão da criação de significado. Segundo Zurlo (2010), o foco da ação estratégica desencadeada pelo design não está apenas na definição de caminhos ou metas, mas na geração de efeitos de sentido, isto é, na capacidade de interpretar a complexidade e extrair dela elementos capazes de criar valor para alguém. Como observa Cardoso (2022), o processo de significação é dinâmico e mutável, constantemente influenciado por fatores socioculturais e históricos. Nesse cenário, o design estratégico desponta como uma abordagem que confere à cultura projetual competências para lidar com dimensões qualitativas, subjetivas e instáveis da realidade. Sua potência reside justamente na habilidade de produzir sentido, ou seja, de transformar a forma como percebemos, experienciamos e atribuímos valor ao mundo. Para Zurlo (2010), o design passa a atuar na construção de significados, ao capturar e reorganizar estruturas de sentido a partir da complexidade que atravessa os contextos.

Outros autores também contribuem para a compreensão do design estratégico como prática de criação de sentido, entre eles Roberto Verganti (2012), que associa a ação

projetual ao processo de inovação por significado. Para o autor, as pessoas não consomem apenas produtos, consomem os significados que esses produtos carregam e ativam. Isso implica reconhecer que, ao adquirir algo, buscamos não apenas satisfazer necessidades funcionais, mas também necessidades emocionais, psicológicas e socioculturais. Nessa perspectiva, um produto não define sua presença apenas por seus atributos materiais, mas pelo diálogo simbólico e afetivo que estabelece com seus usuários. Verganti (2012) destaca que a palavra “design”, em sua origem etimológica, significa “dar sentido às coisas”. A inovação orientada pelo design, portanto, está profundamente enraizada nas pessoas e nas interpretações íntimas e situadas que fazem dos artefatos, considerando seus valores, crenças, normas e tradições. Como afirma:

“A maneira que as pessoas dão significado aos produtos depende fortemente dos nossos valores, crenças, normas e tradições. Em outras palavras, refletem o nosso modelo cultural.” (VERGANTI, 2012, p. 52).

Ambos os autores destacam a importância fundamental do design estratégico na criação de efeitos de sentido como maneira de inovar. Para Meroni (2008) a inovação é orientada para diferentes atores sociais e de mercado, com um forte senso de integração sistêmica e uma atenção especial à sustentabilidade social e ambiental, identidade local e aos valores culturais. Assim, o papel do design no processo de inovação envolve sistemas integrados de produtos, serviços e comunicação, conferindo-lhes de um conjunto de valores que permitem desenvolver sua própria identidade (MERONI, 2008). Dessa forma, esses sistemas são capazes de responder a um ambiente externo em constante mudança e evoluir junto com ele. Com base nessa visão expandida, Meroni propõe oito pilares fundamentais que sustentam a abordagem do design estratégico, os quais serão explorados a seguir, em diálogo com outros autores relevantes do campo.

O primeiro pilar é o sistema produto-serviço, que desloca o foco da inovação de elementos isolados para uma estratégia integrada, envolvendo produtos, serviços, comunicação e relações. Esse sistema é o que confere identidade e coerência à oferta, tornando-a compreensível aos olhos de seus públicos (MERONI, 2008; ZURLO, 2010). O segundo pilar é a evolução, compreendida como um processo contínuo de adaptação e transformação dos sistemas projetuais. O design estratégico se manifesta quando favorece o desenvolvimento sustentável e sensível de um sistema, em diálogo com o ambiente, seus atores e possibilidades (MERONI, 2008).

O terceiro pilar é a definição de problemas e soluções, compreendida como parte essencial do processo projetual. Para Meroni (2008), o design estratégico lida com problemas abertos e mal definidos, os chamados *wicked problems* (BUCHANAN, 1992), que são, por natureza, complexos, interdependentes e sem solução definitiva. Nesse contexto, o papel do designer não é apenas resolver, mas construir os próprios problemas a partir de uma escuta atenta e de uma leitura sensível do contexto. Definir um problema torna-se, assim, um ato criativo e interpretativo, que posiciona o designer como parte implicada no processo, e não como um observador externo e neutro. Zurlo (2010) reforça o caráter crítico-reflexivo do design estratégico, que não busca apenas respostas, mas tensiona o presente ao propor novas perguntas. Operando com pensamento abduutivo, essa abordagem reconhece a complexidade e a incerteza como condições férteis, e sustenta uma prática ética, situada e sensível, mais voltada à interpretação das múltiplas dimensões do mundo do que à sua simplificação ou controle.

O quarto pilar é a dimensão da inovação social, onde o impacto das inovações propostas pelo design se manifesta na esfera sociocultural, isto é, as inovações são resultantes de mudanças comportamentais, mais do que tecnológicas ou de produção (MERONI, 2008). O quinto pilar é a construção de cenários, que envolve a criação de visões compartilhadas que traduzem informações e intuições em conhecimento perceptível. Segundo Meroni (2008), embora não possamos prever o futuro, o design estratégico baseia-se em hipóteses para identificar no presente as premissas que possibilitem a realização de futuros possíveis e estabelecer condições que tornem esses futuros possíveis. Os cenários permitem reunir e compreender diversos pontos de vista sobre uma situação, propondo uma visão relacional que desloca o foco de objetos para relacionamentos e estruturas. Essa abordagem está intimamente relacionada ao processo de conferir coerência, conforme indicado por Meroni:

“Portanto, imaginar o futuro significa selecionar e dar coerência aos sinais do presente que consideramos mais favoráveis e definir uma imagem do mundo como seria “se” um dos futuros possíveis fosse realizado, mesmo quando esse “e se” parece ser um salto tirado de fundações muito frágeis.” (MERONI, 2008, pg.34)

O sexto pilar é o codesign, que envolve um processo de design compartilhado e participativo. Isso requer o envolvimento sistemático das diferentes partes interessadas de forma colaborativa. Neste contexto, há uma transição de um design centrado no usuário para um design voltado para a comunidade e o bem-estar social. Em consonância, Manzini (2015) propõe um reposicionamento significativo do papel do designer, que deixa de atuar exclusivamente como especialista autoral para assumir

uma função mais difusa: como mediador de visões, articulador de perspectivas diversas e facilitador de processos coletivos. Nesse novo papel, o designer reconhece o valor dos saberes cotidianos e situados como componentes essenciais na construção de soluções significativas e na transformação do mundo vivido.

O sétimo pilar é o diálogo estratégico, o design cada vez mais demanda por capacidades difusas para lidar com o contexto social, e o diálogo com diferentes visões é um fator constante durante o processo projetual. O diálogo pressupõe uma série de mudanças redefinidas durante o processo, visando uma coesão. O designer estratégico, nesse cenário, não é neutro, ele atua como um catalisador, orientando a sensibilidade coletiva em direção a uma interpretação compartilhada do futuro. O último pilar é a construção de capacidades, que se refere à habilidade de desenvolver uma nova visão de um problema, criando uma plataforma de ferramentas e conhecimento que capacite as pessoas a lidar com um contexto de mudança. Como destaca Zurlo (2010) o design estratégico um processo interpretativo que busca dar sentido ao caos.

Reforçando a proposta de Meroni, Zurlo (2010) propõe três capacidades essenciais que colaboram fortemente processos de design estratégico: ver, prever e fazer ver. Esses três movimentos são espaços de ação localizados no sistema aberto e complexo do design estratégico. O ver é um ato criativo de leitura da realidade, é um exercício de investigação que exige do designer uma atitude curiosa que procura perceber aquilo que ainda não está claramente articulado e expresso em palavras ou signos e que, portanto, necessita de uma interpretação dos fenômenos socioculturais para ser desvelado e compreendido (ZURLO, 2010). Mais do que ver, é interpretar, traduzir, atribuir significados, operando fundamentalmente no espectro dos processos de significação.

Segundo Zurlo (2010) O prever é compreender aquilo que poderia ser, uma antecipação crítica e reflexiva do futuro, exige interpretação e sensibilidade. Não é uma atividade de adivinhar futuros, mas uma interpretação possível daquilo que se compreendeu no ato de ver - ao invés de lidar com certezas, lida com hipóteses, possibilidades, e sobretudo com a possibilidade de criar futuros desejados. Esse movimento combina intuição e análise, sendo o raciocínio abduutivo essencial no processo. Nessa perspectiva, o projeto torna-se um agente de transformação, influenciando o que está por vir. Já o fazer, segundo Zurlo (2010), é tornar visível o campo do possível como instrumento para o processo de tomada de decisão. O designer usa sua habilidade de construir, de

expressar de forma tangível, por meio de representações, protótipos ou narrativas. Essa capacidade sustenta a ação estratégica, permitindo que conceitos sejam compreendidos e compartilhados com clareza.

Metaprojeto: Movimento crítico no processo projetual

Diante da concepção do design estratégico como prática orientada por uma visão sistêmica, aberta à transdisciplinaridade e capaz de lidar com a incerteza e a complexidade dos contextos contemporâneos, torna-se essencial discutir um de seus eixos mais significativos: o metaprojeto. Compreendido nesta pesquisa como um movimento contínuo de deslocamento e reflexão crítica, o metaprojeto atravessa todo o processo projetual, questionando os modos de fazer, pensar e intervir. Segundo Bentz e Franzato (2016), trata-se de um movimento inerente ao próprio projeto, que se encontra ao mesmo tempo além dele, promovendo reflexões críticas e simultâneas ao processo projetual. Essa abordagem se mostra especialmente relevante para os propósitos desta pesquisa, uma vez que discutir o conceito de atmosferas no contexto do design exige justamente uma postura crítica e deslocada, capaz de repensar os processos projetuais a partir de dimensões sensíveis, subjetivas e relacionais.

Na literatura, os termos *metaprojeto* e *metadesign* coexistem, e embora suas definições variem, ambos remetem à ideia de um pensamento que transcende o ato projetual imediato. Para esta pesquisa, opta-se pelo termo metaprojeto, por sua maior difusão em língua portuguesa. Etimologicamente, o verbete *meta* é compreendido como *além* ou *transcendente*, implicando uma reflexão crítica sobre o próprio projeto (DE MORAES, 2010). Assim, o verbete sugere a ideia de ir além do próprio projeto, considerando o “projeto do próprio projeto”. Na década de 1960, Andries Van Onck foi um dos pioneiros a introduzir o conceito de metadesign, entendendo-o como uma forma de transcender o próprio projeto. Para o autor, o metadesign opera em um outro nível, no qual passa a agir sobre o design, deslocando o foco da forma estática para o estudo do movimento (VAN ONCK, 1965).

Celaschi e Deserti (2007) compreendem o metaprojeto como um “projeto do projeto” e propõem um modelo metodológico dividido em duas macroetapas: a etapa metaprojetual e a etapa projetual. Nesse modelo, o metaprojeto antecede o desenvolvimento do projeto em si, configurando-se como um espaço separado e estático, que organiza um conjunto de conhecimentos prévios para orientar a fase

seguinte. Nessa perspectiva, o metaprojeto funciona como uma instância preparatória, que se encerra antes do início da ação projetual propriamente dita. Em consonância, De Moraes (2010) propõe o metaprojeto como uma plataforma abrangente de conhecimentos capaz de sustentar e orientar a prática do design. Essa base contempla aspectos produtivos, tecnológicos, estéticos, ambientais e socioculturais, funcionando como guia durante o processo projetual. Para o autor:

“Por seu caráter abrangente e holístico, o metaprojeto explora toda a potencialidade do design, mas não produz output como modelo projetual único e soluções técnicas preestabelecidas, mas um articulado e complexo sistema de conhecimentos prévios que serve de guia durante o processo projetual.” (DE MORAES, 2010, p.25)

Em contraste, Bentz e Franzato (2016) retomam o pensamento de Andries van Onck (1965) e partem do princípio de que o que muda de um projeto para o metaprojeto não é a natureza projetual do processo, mas sim o nível da ação projetual. Para os autores, o metaprojeto não é uma etapa anterior, mas um movimento de deslocamento que atravessa todo o processo de design, operando sobre diferentes níveis de conhecimento. Nesse sentido, constitui-se como um dispositivo crítico e reflexivo contínuo, que potencializa o projeto ao promover questionamentos simultâneos às suas práticas, métodos e fundamentos epistemológicos. Ao privilegiar o processo em detrimento do resultado, o metaprojeto se firma como uma instância transversal e estratégica na prática projetual contemporânea.

O metaprojeto se consolida como uma instância essencial no design estratégico ao criar um espaço contínuo de reflexão crítica, experimentação e reposicionamento da prática projetual. Nesta pesquisa, ele é compreendido não como uma etapa prévia e estática, mas como um movimento contínuo de questionamento que atravessa todo o processo, sustentando a complexidade inerente ao design e preparando-o para lidar com dimensões subjetivas, sensíveis e afetivas da experiência humana. É nesse sentido que o metaprojeto se aproxima da noção de atmosferas: ao atuar sobre os modos de perceber, sentir e significar o mundo, ele reposiciona o design como uma prática de afinação com o sensível, capaz de projetar não apenas formas ou funções, mas experiências situadas, encarnadas e afetivas.

Atmosferas no design: Uma crítica à redução da experiência humana

A noção de atmosfera tem ganhado espaço em diversos campos do design, especialmente naqueles voltados à experiência do usuário, cenografia, varejo e ambientes imersivos. No entanto, sua abordagem ainda é, em grande parte, guiada por perspectivas restritivas e instrumentais, que tratam o sensível como variável técnica controlável. Em vertentes influenciadas pela psicologia ambiental, neurociência e ciências cognitivas, predomina a tentativa de quantificar os efeitos ambientais sobre o comportamento, isolando estímulos e medindo reações. Nesse contexto, é comum ser utilizado o termo *ambiência*, ao invés de *atmosfera*, compreendida como um dispositivo previsível, moldado externamente ao sujeito e orientado a resultados.

Desde os estudos clássicos de Philip Kotler (1973), a atmosfera passou a ser compreendida como um dispositivo estratégico no marketing e no design de varejo. Em seu artigo seminal, Kotler (1973) introduz o conceito de *atmospherics* como ferramenta para moldar a experiência de consumo, argumentando que o ambiente físico influencia diretamente decisões de compra. Essa proposta amplia o escopo tradicional das variáveis de marketing — produto, preço, praça e promoção — ao incluir a *ambiência* sensorial como fator determinante da performance comercial. Elementos como iluminação, som, temperatura e disposição espacial são orquestrados para produzir sensações específicas e orientar comportamentos desejados.

Desde então, com o avanço do chamado varejo de experiência, observa-se um crescimento expressivo nas pesquisas voltadas ao design de varejo, onde a atmosfera é tratada como um recurso estratégico para modular o comportamento do consumidor (PETERMANS, 2012; PETERMANS et al., 2009; QUARTIER et al., 2009; SPIES et al., 1997, entre outros). Nesse contexto, tornou-se ainda mais comum associar a atmosfera à comunicação emocional da marca, explorando seu potencial como linguagem sensível capaz de criar conexões afetivas com os usuários, criando vínculos emocionais entre marcas e consumidores. Um exemplo paradigmático dessa lógica é o uso calculado de iluminação e música ambiente em restaurantes, com o objetivo de induzir maior rotatividade ou prolongar a permanência dos clientes — manipulando assim o tempo e os afetos como variáveis da experiência comercial.

Embora eficazes sob a lógica mercadológica, essas abordagens sustentam um viés funcionalista e instrumental: a atmosfera é reduzida a um meio técnico para alcançar objetivos específicos, frequentemente tratada como um conjunto de variáveis reprodutíveis e controláveis. O sujeito, por sua vez, é compreendido como receptor passivo de estímulos, tendo sua experiência captada por meio de reações sensoriais ou emocionais mensuradas em etapas pré, durante e pós-interação. Ainda que essas pesquisas contribuam para compreender aspectos do comportamento no consumo, tendem a restringir o conceito de atmosfera a uma dimensão objetiva e quantificável do espaço, esvaziando sua potência afetiva. Assim, a experiência é tratada como algo previsível e manipulável, negligenciando as camadas subjetivas, relacionais e situadas que emergem do encontro entre corpos, contextos e temporalidades vividas.

Essa tendência também se manifesta em campos como a cenografia, exposições e experiências digitais, como a realidade virtual, jogos eletrônicos e ambientes imersivos, nos quais atmosferas são intencionalmente projetadas para conduzir narrativas, provocar emoções ou transportar o público a determinados estados sensoriais. Nessas práticas, o potencial expressivo da atmosfera se realiza por meio da composição precisa de sons, luzes, cores e texturas, que atuam como dispositivos estéticos de imersão e envolvimento. A ambiência torna-se, assim, um recurso cuidadosamente manipulado para produzir efeitos desejados no corpo do espectador. Ainda que essas experiências revelem a potência manipulativa das atmosferas, elas frequentemente mantêm uma abordagem que se apoia na previsibilidade dos estímulos para guiar a experiência do outro. Nessa lógica, a atmosfera corre o risco de ser reduzida a um código reprodutível, enfraquecendo sua dimensão mais profunda: aquela que se constitui na imprevisibilidade da experiência.

Outras vertentes de investigação aproximam-se do tema das atmosferas a partir do campo do design emocional, especialmente por meio dos chamados *mood studies*, estudos que buscam compreender como o design afeta os estados de humor e o bem-estar subjetivo dos indivíduos. Autores como Desmet (2003; 2007) e Norman (2004) dedicam-se a investigar a relação entre artefatos e emoções, propondo métodos para projetar experiências mais agradáveis, prazerosas ou memoráveis. No entanto, embora ofereçam importantes contribuições ao reconhecer o papel afetivo do design, essas abordagens tendem a manter uma compreensão individualizante e psicologizante da experiência, centrada na interioridade do sujeito e na mensuração de respostas emocionais. Entretanto, a concepção de atmosfera adotada nesta pesquisa desfaz a

separação rígida entre interioridade e exterioridade, ao compreender as atmosferas como tonalidades afetivas compartilhadas. Elas não se restringem a emoções individuais isoladas, mas dizem respeito a qualidades emergentes do fenômeno, que afetam e são percebidas pelos atores presentes. Trata-se de um campo intersubjetivo de afetação, no qual o sentir não é apenas subjetivo, mas compartilhado.

Na maior parte da literatura e das práticas em design, o conceito de atmosfera ainda é abordado de maneira restritiva. Predomina uma perspectiva instrumental que busca reduzir a indeterminação própria do fenômeno atmosférico, tratando-o como um conjunto de variáveis isoláveis e manipuláveis. A intenção subjacente é transformar atmosferas em ferramentas previsíveis, capazes de produzir efeitos específicos sobre emoções e comportamentos. Parte-se da premissa de que, ao identificar estímulos pontuais e medir suas respostas, seria possível reproduzir certas qualidades ambientais de modo consistente. Essa lógica se manifesta, por exemplo, no uso de estratégias sensoriais para otimizar espaços de trabalho ou configurar ambientes comerciais com o objetivo de prolongar a permanência ou induzir decisões de compra. Ao reduzir a atmosfera a um artefato programável, ignora-se sua dimensão situada, emergente e relacional, justamente aquilo que a torna significativa.

Esta pesquisa segue por outra via. Em vez de restringir a experiência a estímulos previsíveis e efeitos controláveis, propõe-se a ampliação de sua complexidade, reconhecendo que atmosferas não são efeitos aplicados a sujeitos genéricos, mas fenômenos emergentes da relação viva entre corpos, espaços e contextos situados. O objetivo aqui não é simplificar o design como uma sequência linear de problema e solução, mas compreender as múltiplas camadas sensíveis, afetivas e relacionais que compõem os ambientes e atravessam os sujeitos. Perceber o espaço, nesse sentido, não é manipulá-lo como cenário passivo, mas habitá-lo como um campo de forças, onde presenças, intensidades e temporalidades singulares se entrelaçam e se manifestam.

Ao longo desta investigação, compreende-se que reduzir a atmosfera a uma questão de forma ou ambiência técnica limita sua potência conceitual e experiencial. Atmosferas não se restringem a volumes ou invólucros espaciais: elas dizem respeito a modos de presença, a tonalidades de existência que emergem na copresença entre sujeito, espaço e outros corpos. Ao tratar o sujeito como mero receptor ou consumidor, invisibiliza-se sua capacidade de afetar e ser afetado, de coconstruir a experiência atmosférica. Embora o design atue diretamente sobre a experiência, o debate crítico

sobre atmosferas permanece ainda incipiente, concentrado em poucos campos — como o varejo e o design emocional — onde tende a ser instrumentalizado a serviço de objetivos comerciais. Essa visão utilitária do sensível revela uma lacuna importante no pensamento projetual contemporâneo: falta ao campo uma abordagem mais crítica capaz de reconhecer as atmosferas como fenômenos relacionais. A seguir, esta pesquisa propõe uma aproximação mais profunda ao conceito de atmosfera, delineando suas dimensões fundamentais e explorando sua relevância o design.

Dimensões atmosféricas

Como discutido anteriormente, o conceito de atmosfera é denso e multifacetado, reunindo distintas abordagens e interpretações. Mesmo Gernot Böhme, principal referência teórica desta pesquisa, nunca propôs uma definição única e definitiva. Essa amplitude gerou, em um primeiro momento, certa dificuldade em delimitar o conceito e apreender plenamente suas implicações para o design. Contudo, enfrentar tal complexidade mostrou-se fundamental, já que o propósito desta investigação é justamente ampliar a sensibilidade do design ao reconhecer as atmosferas como dimensão constitutiva de sua prática projetual.

Diante disso, a partir da fundamentação teórica, procurou-se identificar convergências, divergências e recorrências entre diferentes autores e leituras, com o intuito de tornar o conceito disponível ao contexto do design. A sistematização proposta não pretende reduzir a complexidade do fenômeno, mas oferecer um ponto de partida crítico para compreender suas múltiplas implicações no campo do design. Esse movimento resultou na sistematização de cinco dimensões fundamentais que expressam, de modo articulado, as especificidades do fenômeno atmosférico. Essas dimensões não têm uma hierarquia definida ou um caráter normativo, fixo ou linear, ao contrário, suas bordas são permeáveis, sobrepõem-se e dialogam entre si. A divisão proposta é, portanto, uma ferramenta de compreensão que visa destacar cada dimensão individualmente, para evidenciar aspectos específicos que contribuem para um entendimento mais integrado e plural do conceito. Nos tópicos a seguir, cada uma dessas cinco dimensões será apresentada e discutida.



Figura 2- Dimensões Atmosféricas

PRESENÇA ESTENDIDA

Conceitos-chave: Aura; Êxtase; Invólucro.

Definição-chave: As coisas e pessoas emanam algo, ocupam e afetam o espaço circundante.

A dimensão de presença estendida parte do reconhecimento de que tanto os corpos vivos quanto os objetos não se limitam aos seus contornos físicos, mas se projetam para além de si, afetando sensivelmente o espaço ao redor. Atmosferas, nesse sentido, não emergem apenas da soma dos elementos presentes, mas da maneira como esses elementos se fazem presentes. Essa perspectiva rompe com a lógica moderna da

separação sujeito-objeto e abre caminho para uma ontologia relacional, na qual as coisas participam ativamente da constituição do campo atmosférico. O espaço, assim, não é um receptáculo neutro, mas um campo de presenças afetivas em constante mudança.

Os principais conceitos que fundamentam essa dimensão são o de aura (BENJAMIN, 1936), e o de êxtase das coisas (BÖHME, 2017). A aura, para Benjamin (1936), é uma qualidade sensível única que envolve o objeto original e não pode ser reproduzida, ela expressa uma presença irrepetível enraizada no tempo e no espaço. Já o êxtase, em Böhme (2017), refere-se à maneira como as coisas se projetam para fora de si mesmas, tornando-se perceptíveis na relação com o ambiente. De acordo com o Dicionário Oxford, a palavra êxtase⁵ é caracterizada como um estado de quem se encontra como que transportado para fora de si. Aplicado ao contexto das atmosferas, o conceito de êxtase sugere que os objetos e seres se estendem além de seus próprios limites, ocupando e afetando o espaço circundante. Ambas as noções convergem para uma compreensão na qual as qualidades de um corpo ou objeto não são determinantes ou isoladas, mas emergem da interação com o meio, se manifestam na relação com o outro. Assim como, no campo meteorológico, a atmosfera é compreendida como o invólucro que envolve a Terra, as atmosferas aqui discutidas também dizem respeito a envoltórios que envolvem os corpos.

Compreender essa dimensão exige uma inflexão profunda na prática do design, pois rompe com a lógica de projetar qualidades fixas, estáticas e universais, e desloca o foco para a potência relacional dos artefatos e espaços. Nesse contexto, não se trata mais de conceber objetos com atributos previamente definidos, mas de reconhecer que suas qualidades emergem na interação, na presença compartilhada. O design passa a ser entendido como uma prática que não configura apenas formas, mas que potencializa estados de presença, instâncias voláteis, situadas e sensíveis. Ao invés de compor um mundo a partir da imposição de significados, o designer passa a compor com o mundo, escutando e articulando aquilo que nele se deixa perceber. A presença estendida convoca, assim, uma mudança: do controle da forma à escuta do sensível, da imposição à intenção afinada com o mundo.

⁵ Um estado em que a pessoa se sente transportada para fora de si, como se estivesse em transe ou arrebatada por uma emoção intensa. O termo "êxtase" tem origem no grego "ékstasis", que significa "deslocamento" ou "movimento para fora".

TONALIDADE SENSORIAL:

Conceitos-chave: Coerência; Multiplicidade; Tom único.

Definição-chave: Unificam uma multiplicidade de elementos em um tom único, uma sensação compartilhada.

A dimensão da tonalidade sensorial diz respeito à forma como as atmosferas se manifestam como totalidades afetivas que precedem a análise racional e unificam múltiplas impressões sensoriais em uma experiência integrada e coerente. Trata-se de uma qualidade emergente que permeia ambiente e corpos, instaurando um “tom comum”, uma tonalidade afetiva compartilhada que envolve tudo o que está presente. Antes mesmo que se possa distinguir objetos, formas ou funções, somos tomados por esse clima sensível que colore a percepção com um certo humor, luz ou sentimento. Essa tonalidade não é uma simples soma de estímulos, mas um modo de presença difuso e dominante, que harmoniza contrastes e organiza a pluralidade do espaço em uma sensação global e imediata.

A tonalidade sensorial tem sido compreendida por diferentes autores como uma qualidade atmosférica global, que se impõe à percepção antes de qualquer distinção consciente. Trata-se de um campo afetivo difuso, mas potente, que envolve o espaço e atravessa os corpos com uma certa emoção dominante. Pallasmaa (2014) descreve essa impressão como o “tom atmosférico” que organiza a experiência de maneira intuitiva e integrada, unificando os sentidos em uma percepção sinestésica e imediata. Já Griffero (2014) chama atenção para o caráter ambíguo e internamente difuso dessa tonalidade, que apesar de escapar à linguagem, ainda assim se faz sentir de modo incontornável. Böhme (2017) reforça essa ideia ao afirmar que as atmosferas não se fragmentam em partes, mas inundam o mundo com uma coloração afetiva que agrega múltiplas impressões em um mesmo humor. A tonalidade, portanto, é o que dá coerência sensível à experiência, uma espécie de pano de fundo emocional que molda o modo como o mundo se apresenta a nós.

Ao incorporar a tonalidade sensorial, o design passa a operar sobre camadas que nem sempre podem ser nomeadas, mas que ainda assim estruturam a experiência. Cidades, situações sociais e espaços diversos carregam tons comuns, atmosferas que escapam da linguagem, mas que afetam coletivamente os modos de sentir, agir e se relacionar. Reconhecer essas tonalidades é reconhecer que há uma identidade afetiva em jogo, que atravessa o visível e se expressa como uma coerência sensível entre elementos

distintos. Em vez de buscar uma unidade formal ou uma mensagem explícita, o design passa a sintonizar esse campo difuso, captando o que pulsa entre as coisas. Esse olhar é especialmente potente quando se pensa o design como sistema: o que mantém as partes em relação, sem anulá-las, é justamente essa afinação invisível, uma tonalidade comum que sustenta a pluralidade sem perder a coerência. Assim, mais do que projetar formas, o design passa a revelar atmosferas.

FENÔMENO RELACIONAL

Conceitos-chave: Relação; Perceptor; Percebido.

Definição-chave: Surgem da interação entre quem percebe e o que é percebido, uma realidade compartilhada.

A dimensão de fenômeno relacional compreende as atmosferas como acontecimentos que só existem na relação entre perceptor e percebido. Etimologicamente, o termo latino *phaenomenon* designa qualquer manifestação que adquire significado na consciência de um sujeito, constituindo-se como objeto da percepção. Um fenômeno é, portanto, algo que se manifesta no campo sensível e só se torna real a partir da presença ativa de quem percebe. Enquanto muitos fenômenos são associados à natureza, esta pesquisa se interessa pelos fenômenos sociais e afetivos, experiências que, embora difusas, operam como realidades compartilhadas. Assim, as atmosferas são compreendidas como fenômenos justamente porque emergem do entre, constituindo uma realidade intersubjetiva, tecida na relação dialógica entre sujeito e mundo, entre quem percebe e o que é percebido.

Ao compreender as atmosferas como fenômenos que só existem na relação, essa dimensão desloca a percepção do espaço como algo dado para algo que acontece. Atmosferas não estão contidas nos objetos nem emanam apenas dos sujeitos, mas se fazem nesse entre, no campo sensível que se forma quando há presença, afetação e escuta. É nesse sentido que Böhme (2017) contribui ao definir as atmosferas como realidades flutuantes, que pertencem ao espaço compartilhado entre o que percebe e o que é percebido. Griffero (2019) reforça essa leitura ao sugerir que as atmosferas são qualidades da presença que emergem na relação, e não propriedades fixas do ambiente. Assim, essa dimensão evidencia que as atmosferas não são algo que se possui ou se projeta, mas algo que se atualiza na experiência vivida da relação, são efêmeras, situadas e inseparáveis do modo como o corpo se coloca no mundo.

No contexto do design, reconhecer o caráter relacional das atmosferas é admitir que elas não são inteiramente projetáveis, mas potencializáveis. O papel do designer não é o de criar atmosferas como produtos acabados, e sim de configurar condições propícias para que possam emergir na experiência vivida. Isso requer uma escuta atenta aos modos de presença, ritmos, intensidades e afetos que atravessam cada situação. O designer, nesse horizonte, não é autor absoluto: reconhecer o caráter relacional das atmosferas é admitir a participação ativa do sujeito, situando o design como prática guiada mais pela intenção e pela orquestração do que pelo controle e pela imposição. Atmosferas, enquanto fenômenos relacionais, lembram-nos de que o espaço é sempre vivido, e que o design opera nesse campo de encontros, modulando experiências que só adquirem sentido na relação viva com o outro.

ESPAÇO FLUTUANTE

Conceitos-chave: Difusa; Dinâmica; Sem Fronteira

Definição-chave: Atmosferas são como névoas: sem limites claros e em constante transformação.

A dimensão de espaço flutuante revela a natureza essencialmente vaga, instável e indeterminada das atmosferas. Ao contrário de elementos materiais que podem ser claramente delimitados no espaço, as atmosferas se comportam como campos difusos, mutáveis e de contornos indefinidos. Elas não se deixam localizar com precisão, não estão em um objeto, nem no sujeito, mas permeiam o espaço de forma oscilante, como uma névoa sensível que se espalha. O próprio termo “flutuante” indica esse caráter transitório e movente, que desafia coordenadas fixas e categorias rígidas. Atmosferas, assim, são espaços afetivos em constante transformação, que emergem, se dissipam e ressurgem em resposta às dinâmicas vividas no tempo e no espaço.

Esta dimensão busca evidenciar o caráter essencialmente vago e instável das atmosferas. De acordo com o dicionário Michaelis, espaço é definido como uma “extensão tridimensional ilimitada que contém todos os seres e coisas e é o campo de todos os eventos”. A partir dessa perspectiva, o espaço não é apenas um recipiente físico, mas um campo relacional que abriga dinâmicas entre humanos, objetos e ambientes. Compreendidas como espaços flutuantes, as atmosferas manifestam-se de forma ilimitada e oscilante — o termo “espaço” remete à sua amplitude, enquanto “flutuante” indica sua instabilidade e constante transformação. Esse espaço não é o

absoluto e geométrico da tradição cartesiana, mas o vivido e afetivo, tal como propõem Schmitz, Müllan e Slaby (2011). Além disso, as atmosferas transcendem a linearidade do tempo: podem emergir do passado, insinuar futuros ou vibrar intensamente no presente. Como resume Böhme “Eu concebo atmosferas como espaços. Isso também pode ser uma definição de atmosferas: são espaços com humor, ou espaços emocionalmente sentidos.” (BÖHME, 2014, pg. 96, tradução própria).

Reconhecer as atmosferas como espaço flutuante implica lidar com incertezas, acolher a complexidade da experiência e projetar em abertura ao imprevisível. Isso significa compreendê-las não como dados estáticos ou previsíveis, mas como campos dinâmicos que se transformam continuamente a partir dos encontros, ritmos e presenças que as atravessam. No campo do design, admitir essa condição é reconhecer que todo processo projetual se dá em meio a variáveis instáveis — desde as dimensões básicas de espaço-tempo até as tonalidades afetivas que emergem nas relações cotidianas. Assim, não se trata de buscar o controle absoluto, mas de cultivar uma postura atenta e responsiva, capaz de configurar condições que favoreçam a emergência do inesperado. Tal perspectiva demanda metodologias abertas, sensíveis e adaptáveis, que entendam a complexidade do real não como obstáculo, mas como matéria viva do projeto.

EXPERIÊNCIA CORPORIFICADA

Pré-reflexiva; Percepção; Multissensorial.

Definição-chave: Atmosferas são sentidas pelo corpo, de forma imediata, pré-reflexiva e multissensorial.

A dimensão de experiência corporificada evidencia que as atmosferas não são apenas percebidas racionalmente, mas sobretudo sentidas através do corpo de forma imediata, difusa e pré-reflexiva. Antes de nomear, classificar ou entender o que sentimos, já fomos atravessados por uma tonalidade afetiva do espaço. Essa percepção acontece no corpo inteiro, ativando os sentidos de maneira simultânea e integrada, como um campo de sensação que nos envolve e nos toca, mesmo sem termos plena consciência. As atmosferas, portanto, são vividas antes de serem racionalizadas. Elas não requerem esforço cognitivo, mas presença sensível. É por isso que frequentemente sabemos que algo “nos afeta” sem saber explicar exatamente o porquê: trata-se de uma percepção primária, que antecede a linguagem e escapa à lógica da representação. Em vez de

observador externo, o sujeito é compreendido como um experienciador encarnado, cuja percepção é atravessada por estados afetivos e relações situadas com o mundo.

Essa forma de estar no mundo, em que o corpo sente antes de compreender, revela uma inteligência sensível que antecede a linguagem e opera por meio de percepções encarnadas. Esse entendimento, desenvolvido por Merleau-Ponty (2018), reconhece a percepção como sempre situada e própria de cada corpo, marcado por memórias passadas e por expectativas que moldam sua forma de se colocar no espaço. O corpo, assim, não apenas registra atmosferas: ele aprende com elas, reage, se orienta e atribui sentido ao ambiente. Trata-se de um saber sensível que lê o mundo por dentro. Pallasmaa (2014) reforça essa leitura ao afirmar que a experiência do espaço é sempre multissensorial, vivida pelo corpo inteiro, e não apenas pela visão. Schmitz et al. (2011) aprofundam essa compreensão ao diferenciar o corpo físico (*Körper*) do corpo vivido (*Leib*), apontando este último como aquele que verdadeiramente sente e se afeta. A partir dessa perspectiva, o corpo não é apenas condição da experiência atmosférica: ele é sua via principal.

As atmosferas recordam que o designer deve tomar o corpo como instrumento de conhecimento, acessando a profundidade da experiência para além do que pode ser medido ou visivelmente apreendido. Ao perceber como é afetado, torna-se capaz também de intencionar como afeta o todo. Para o design, essa dimensão convoca a valorização da inteligência sensível do corpo como guia do processo projetual. Projetar atmosferas passa a ser menos sobre configurar formas visíveis e mais sobre mobilizar sensações, abrindo espaço para aquilo que se sente, e não apenas para o que se quantifica ou se enxerga. Trata-se de deslocar o foco de uma lógica instrumental para uma estética da presença, em que o corpo se torna medida viva do espaço. Ao reconhecer a experiência encarnada como centro da percepção atmosférica, o design se afirma como prática situada e envolvida, sensível ao tempo e ao contexto. Somente ao permitir-se ser afetado é que o projetista pode, de fato, acessar a profundidade dos lugares e transformar com coerência aquilo que ali pulsa.

A sistematização das cinco dimensões atmosféricas permitiu ampliar a compreensão das implicações sensíveis, espaciais e relacionais do conceito, fornecendo uma base conceitual integrada para ser trabalhada no campo do design. Essa construção não pretende esgotar a complexidade do fenômeno, tampouco reduzir sua natureza fluida a

categorias fixas. Trata-se de uma ferramenta elucidativa que busca tornar o conceito mais acessível e operativo, sem perder de vista sua densidade filosófica e fenomenológica. Ao reunir diferentes abordagens e leituras em torno de eixos comuns, a proposta visa traçar pontes entre o pensamento atmosférico e a prática projetual, evidenciando seu potencial para enriquecer a sensibilidade do design. A partir dessas reflexões, esta pesquisa propõe a seguinte definição:

Atmosferas são espaços afetivos totalizante que envolvem os sujeitos presentes no espaço de maneira pré-reflexiva. Constituem-se como qualidades sensoriais emergentes, originadas das interações recursivas entre seres vivos, coisas e o próprio ambiente — ou seja, resultam da relação dinâmica entre quem percebe e aquilo que é percebido. Por serem fenômenos dinâmicos, as atmosferas são vulneráveis e não possuem limites claros ou definidos.

Essa formulação reconhece a natureza experiencial, relacional e multissensorial do conceito, situando-o como uma chave de leitura potente para os modos como percebemos, habitamos e projetamos o espaço.

Por fim, retoma-se aqui uma distinção relevante para esta pesquisa: a diferença entre os termos ambiência e atmosfera. Embora próximos e frequentemente sobrepostos, opta-se por trabalhar o conceito de atmosfera justamente por sua ênfase no fenômeno em si, e não apenas na experiência subjetiva do ambiente. Enquanto a ambiência refere-se às sensações evocadas por determinadas configurações espaciais, centrando-se nos efeitos do ambiente sobre os ocupantes, a atmosfera é compreendida aqui como o próprio campo sensível e afetivo no qual as interações ocorrem. Trata-se de um conceito relacional, que permite uma leitura mais densa e situada do espaço vivido.

METODOLOGIA

Dinâmica atmosférica

O design estratégico, conforme evidenciado por Meroni (2008) e Manzini (2015), enfatiza a importância da cocriação entre projetistas e os indivíduos aos quais os projetos se destinam. Essa perspectiva relacional abre espaço para novas compreensões e reflexões acerca dos fenômenos investigados neste estudo. Alinhada a essa abordagem e ao objetivo central dessa pesquisa, sensibilizar os projetistas para

a experiência das atmosferas, propõe-se aqui o desenvolvimento de uma dinâmica em contexto urbano, que convida profissionais e estudantes do campo projetual a perceber, sentir e refletir sobre as atmosferas que permeiam os espaços da cidade. A atividade se estrutura em duas etapas complementares: a primeira consiste em uma breve exposição teórica sobre o conceito de atmosfera, com o intuito de introduzir e sensibilizar os participantes em relação à temática; a segunda trata-se de uma prática imersiva, denominada deriva atmosférica, que visa proporcionar uma experiência direta, sensível e corporificada das atmosferas urbanas.

Importa destacar que essa proposta não se configura como uma ferramenta prescritiva, mas como um dispositivo metaprojetual: um gesto reflexivo e processual que desloca o projetista para um nível crítico e ampliado de compreensão do projeto. Trata-se de cultivar uma atitude que antecede qualquer ação formal e que se ancora na percepção, na presença e na disposição ao encontro com o mundo vivido. Nesse movimento, o design deixa de ser apenas resposta e passa a ser também pergunta, uma forma de afinar o olhar, suspender automatismos e permitir que a percepção se torne instrumento de investigação.

Conforme discutido na fundamentação teórica sobre as atmosferas (Pallasmaa, 2014; Griffero, 2019), essas não podem ser apreendidas unicamente por uma percepção visual e representacional, ou seja, por uma observação estática e racional que reduz o ambiente a uma imagem mental objetiva. Ao contrário, as atmosferas são experienciadas por meio do movimento e da sinestesia, isto é, através de uma percepção imersiva e multissensorial que envolve simultaneamente diversos sentidos. Compreender uma atmosfera exige, portanto, uma vivência dinâmica, em que o corpo se desloca pelo espaço e apreende suas nuances de maneira sensível e afetiva.

Nesse sentido, a deriva urbana apresenta-se como uma prática metodológica pertinente para o objetivo deste estudo. Criada pelos situacionistas na década de 1950, essa ferramenta buscava explorar e experimentar a cidade de forma sensível e subjetiva, fazendo do ato de caminhar um meio de apreensão dos afetos urbanos. A deriva foi concebida como uma crítica ao urbanismo funcionalista, desafiando a lógica racional e utilitária dos espaços urbanos ao propor um olhar mais poético, aberto e experiencial sobre a cidade. Na proposta de Guy Debord (2003), a deriva consiste em um deslocamento espontâneo e não planejado pelos espaços urbanos, permitindo que os participantes percebam a cidade para além de seu uso cotidiano, a partir das interações,

sensações e emoções despertadas pelo ambiente, criando novas relações com o espaço urbano. O autor descreve a prática da seguinte maneira:

"Uma ou várias pessoas [...] estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar." (DEBORD, 2003, p. 87).

Assim, ao estimular a entrega aos estímulos urbanos e a suspensão dos roteiros preestabelecidos, a deriva favorece uma escuta sensível do ambiente, alinhando-se à proposta de investigação atmosférica que orienta esta pesquisa. Por se tratar de uma dinâmica sensível e altamente vulnerável a múltiplas variáveis — como o clima, percurso, o momento do dia e, sobretudo, as particularidades subjetivas de cada participante —, optou-se por realizar a aplicação da deriva atmosférica com dois grupos distintos, em momentos e locais diferentes. Essa decisão metodológica buscou ampliar a consistência das percepções emergentes, possibilitando uma leitura mais rica e comparativa das experiências. A multiplicidade de olhares contribui para evidenciar padrões, contrastes e ressonâncias entre as atmosferas percebidas, reforçando a natureza situada, fluida e relacional das experiências atmosféricas. Ao considerar diferentes contextos, a pesquisa amplia seu potencial de análise e reflexão crítica, respeitando a complexidade do fenômeno investigado.

O objetivo da atividade foi sensibilizar projetistas para a experiência das atmosferas. Para isso, a seleção dos participantes considerou, como critério principal, a atuação em áreas de caráter projetual, contemplando profissionais e estudantes de design e arquitetura. A divulgação foi realizada por meio de um card-convite, compartilhado em canais estratégicos: o grupo de WhatsApp do Programa de Pós-Graduação em Design Estratégico (PPGDE), o perfil institucional do Instagram do programa e o perfil pessoal desta pesquisadora, que possui forte conexão com esse público. Embora a intenção inicial tenha sido priorizar perfis ligados ao campo projetual, a dinâmica permaneceu aberta a outros interessados, ampliando a diversidade de percepções e experiências.

Outra premissa foi a escolha de locais distintos para a realização da prática, a fim de estimular contrastes entre as experiências e, assim, possibilitar a identificação mais clara de pontos de convergência entre os relatos. Os lugares selecionados: o bairro Bom Fim (com ponto de partida no Parque Farroupilha/Redenção) e o Centro Histórico (especificamente na Praça da Alfândega), localizam-se em zonas centrais da cidade, caracterizadas por concentrarem atmosferas diversas e contrastantes em seus entornos

imediatos. Além disso, são espaços amplamente reconhecidos pela população de Porto Alegre/RS e associados a uma percepção de segurança, fator que se mostrou fundamental para que os participantes se sentissem à vontade para circular, explorar e se abrir a uma escuta sensível e vulnerável ao longo da deriva atmosférica.

Sessões Realizadas:

Dinâmica 01 – Sábado (26/04), Parque da Redenção – Bairro Bonfim, Porto Alegre/RS

- Número de participantes: 6 (5 mulheres, 1 homem)
- Faixa etária: entre 25 e 35 anos
- Bagagem prática: Experiência profissional prévia desenvolvida em contextos projetuais, como atuação em áreas de Arquitetura e Urbanismo e Design, incluindo dois mestrados em Design Estratégico

Dinâmica 02 – Segunda-feira (28/04), Praça da Alfândega (Centro Histórico)

- Número de participantes: 6 (3 mulheres, 3 homens)
- Faixa etária: entre 25 e 60 anos
- Bagagem prática: Composto por perfis diversos, o grupo reúne experiências profissionais em Arquitetura e Urbanismo, Design de Moda, Engenharia e Administração, além de contar com dois mestrados e um doutor em Design Estratégico.

Optou-se por realizar a dinâmica em dois momentos distintos, com a intenção de trabalhar com grupos reduzidos e, assim, criar um ambiente mais propício à escuta atenta e à observação das nuances individuais de cada participante. A escolha por uma abordagem mais intimista e sensível visou favorecer a emergência de percepções subjetivas e afetivas, fundamentais para os objetivos desta pesquisa. As duas sessões foram conduzidas em diferentes contextos espaciais e temporais, com grupos também distintos entre si. Ainda assim, ambas seguiram uma mesma estrutura metodológica previamente definida, o que garantiu a comparabilidade entre os dados coletados. Essa uniformidade do processo, ao mesmo tempo em que respeitou a singularidade de cada grupo, permitiu a identificação de recorrências e contrastes nas experiências relatadas, fortalecendo a análise e ampliando a compreensão sobre os padrões e variações nas percepções atmosféricas. A seguir, apresenta-se em detalhe a estrutura adotada nas duas dinâmicas:

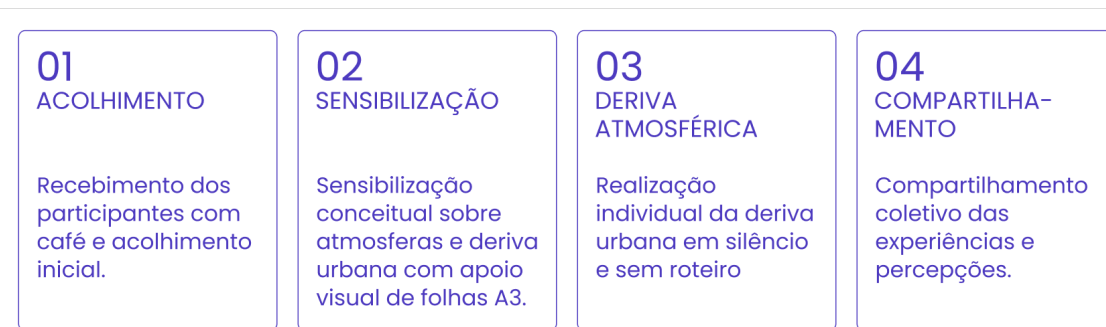


Figura 3 - Estrutura dinâmica

01. Acolhimento: Cada encontro iniciou-se com um momento de recepção acolhedora, incluindo café e pequenas comidas, a fim de criar um ambiente informal e afetivo, promovendo a aproximação entre os participantes.



Figura 4 Registro fotográfico dos cenários urbanos das dinâmicas

02. Sensibilização: Foi realizada uma introdução ao conceito de atmosfera com o apoio de materiais visuais impressos em folhas A3, considerando que o local não dispunha de recursos para apresentação digital e, sobretudo, por ser essencial que essa sensibilização ocorresse já inserida na ambiência da prática. Durante esse momento, foram apresentadas as cinco dimensões atmosféricas desenvolvidas no referencial teórico da pesquisa, com o objetivo de oferecer uma base conceitual que orientasse a percepção sensível dos participantes ao longo da deriva. Em seguida, os participantes foram introduzidos ao conceito de deriva urbana, com ênfase em sua postura experiencial e sensível frente ao espaço.



Figura 5 – Material desenvolvido para o momento de sensibilização



Figura 6 - Registros fotográficos do momento de sensibilização

Cada participante foi convidado a caminhar individualmente, guiado por uma "lente atmosférica" metáfora que representa uma atitude perceptiva voltada à captação das sutilezas ambientais. Para apoiar esse processo, foram entregues dois materiais físicos: (1) uma folha-resumo em formato A5, contendo na frente o diagrama das cinco

dimensões atmosféricas e, no verso, uma frase-síntese de cada dimensão; e o (2) Diário Atmosférico, um conjunto de folhas A4 com provocações e inspirações textuais que convidavam os participantes a direcionar a atenção aos detalhes afetivos do espaço ao redor. Frases como: “Este diário não quer respostas. Ele só deseja guardar o que vibrou, qual atmosfera o tocou.”; “Este diário atmosférico é seu. Ele pode ser rasurado, molhado, reinventado. A cidade se escreve através de você.”; “Anote algo... ou não. Talvez uma palavra, emoção, um desenho, sentimento, rabisco. Um tom afetivo presente no ar.” e “Não procure. Deixe que algo te toque. Sinta onde o corpo se contrai, onde se abre. Quando algo vibrar, pare. Registre. E caminhe, onde o sentir te levar.” O material continha também espaços para anotações livres e foi entregue junto a uma caneta, incentivando o registro subjetivo das experiências vivenciadas ao longo do percurso.

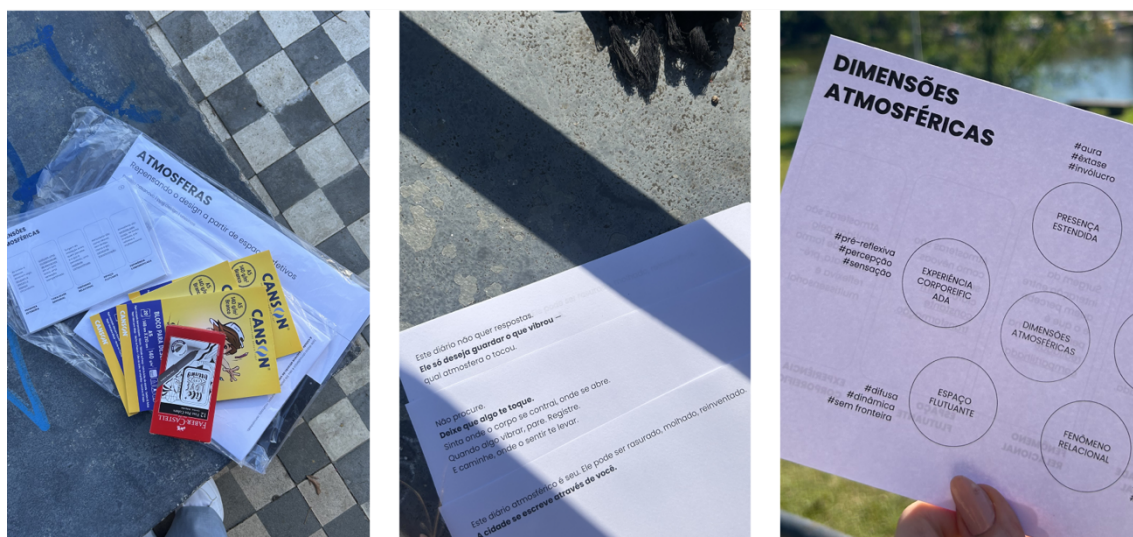


Figura 7 - Registros fotográficos dos materiais desenvolvidos para dinâmica

3. Deriva Atmosférica: Realizada de forma individual, com cada participante explorando o espaço urbano de maneira autônoma por aproximadamente uma hora. Não foram estabelecidos limites geográficos nem objetivos específicos, a fim de preservar a espontaneidade da experiência e favorecer uma percepção sensível ao ambiente. Os participantes foram orientados a caminhar sozinhos, evitando interações durante o percurso, com o propósito de aprofundar a atenção a sua relação afetiva com o entorno. A única orientação prática foi o retorno ao ponto de encontro no horário previamente combinado. Essa diretriz comum teve como objetivo intensificar a imersão subjetiva e garantir maior coerência entre as experiências, permitindo que cada um se conectasse com as atmosferas do espaço de forma mais íntima, livre e reflexiva.

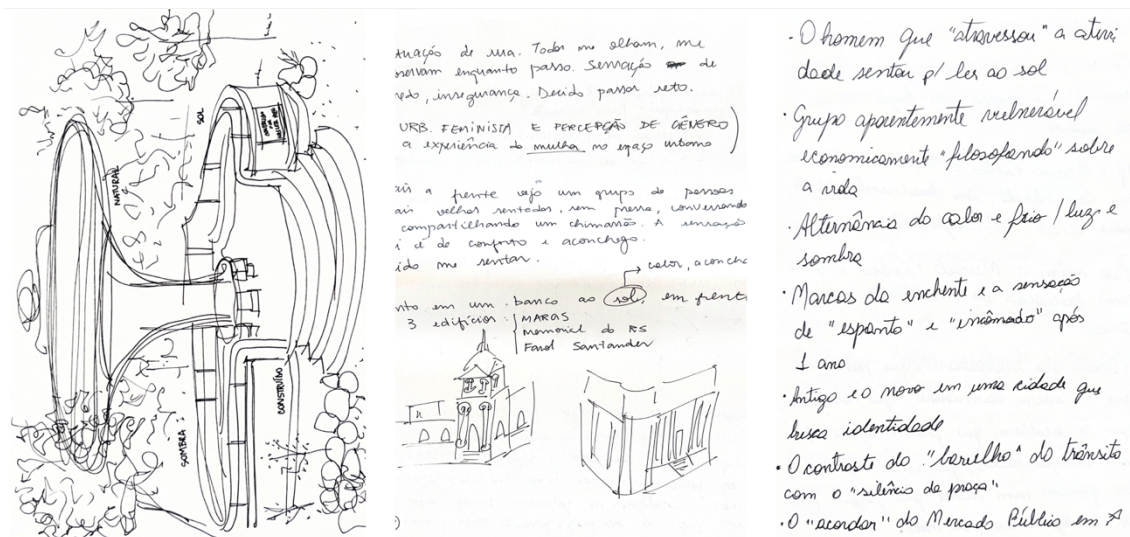


Figura 8 - Diários atmosféricos

4. Compartilhamento: ao término da deriva, o grupo se reencontrava no ponto de partida para um momento de partilha. Cada participante foi convidado a relatar sua experiência, enfatizando as atmosferas percebidas e as relações que se estabeleceram entre corpo, espaço e afeto. Essa troca possibilitou o confronto e o entrelaçamento de diferentes percepções, revelando tanto elementos comuns quanto nuances subjetivas. A partir dos depoimentos individuais, surgiram cruzamentos interpretativos e discussões enriquecedoras, que contribuíram para a compreensão coletiva da experiência. Cada sessão de compartilhamento teve duração aproximada de uma hora. Nesse momento, com o consentimento de todos, realizei gravações em áudio para auxiliar na análise e discussão dos resultados.



Figura 9 - Registros fotográficos do momento de compartilhamento

Ao promover a percepção encarnada e situada das atmosferas, a deriva atmosférica configura-se como um campo de afinação sensível, no qual o corpo em movimento se torna instrumento de escuta e reconhecimento do espaço vivido. Nessa abertura ao sentir, os participantes são convidados a cultivar uma atitude metaprojetual pautada pela presença, pela atenção e pela escuta ampliada, uma disposição que desloca o projetar de um gesto centrado na forma para uma prática ancorada na experiência. Mais do que observar ou representar, trata-se de vivenciar e se implicar. Assim, o método aqui proposto contribui para desviar o foco do objeto para a relação, instaurando um modo de projetar atento às tonalidades afetivas, aos ritmos e às presenças que conformam, silenciosamente, a atmosfera dos lugares.

RESULTADOS

Resultados dinâmica atmosférica

Reuni integralmente todo o material coletado durante a dinâmica, o diário atmosférico de cada participante, tanto em formato físico quanto digital, além das gravações em áudio dos momentos de compartilhamento nas duas sessões realizadas. Considerando a natureza subjetiva e não exata do fenômeno investigado, optei por não estruturar previamente esse material em um formato rígido ou pré-definido. Essa escolha metodológica foi fundamental para respeitar e preservar as particularidades e nuances emergentes da experiência de cada participante, respeitando cada percurso como específico, para então buscar uma ampliação. Essa abordagem possibilita aprofundar as singularidades antes de buscar categorias mais amplas, evitando assim a imposição de estruturas que possam obscurecer a riqueza dos dados sensíveis. A análise foi, portanto, conduzida em três etapas principais:

Primeira: A partir do material reunido, foram selecionadas 60 frases extraídas dos diários atmosféricos, por apresentarem maior relevância em relação às atmosferas vivenciadas. Paralelamente, foi realizada uma escuta atenta dos áudios gravados durante os momentos de compartilhamento, com o intuito de complementar as percepções anotadas e aprofundar a compreensão das experiências registradas. Dessa escuta, foram transcritas 40 falas, e grifadas um total de 100 unidades de análise. Tanto as frases dos diários quanto as transcrições dos áudios são aqui denominadas unidades de análise, escolhidas por sua capacidade de expressar, de forma significativa, o contato direto com as atmosferas percebidas durante a prática.

Segunda: Em seguida, cada unidade de análise foi sintetizada por meio de uma frase-resumo, um código interpretativo. Esse processo permitiu agrupar unidades com significados próximos ou complementares, resultando em 62 códigos. A construção desses códigos se deu por meio de uma leitura iterativa, orientada pela escuta dos sentidos implícitos, dos padrões recorrentes e das nuances expressivas. Os códigos condensam aspectos centrais das percepções captadas.

Terceira: Com base nas 100 unidades e 62 códigos, organizei o material em oito categorias temáticas, construídas a partir de aproximações conceituais e afinidades de sentido. As categorias são: Ruptura e contrastes; Elementos espaciais; Afetação corporal; Observação ativa; Temporalidade sentida; Dimensão social; Bagagem individual; Polifonia atmosférica. Essas categorias não se baseiam em uma classificação descritiva do conteúdo. O foco está naquilo que ativou a sensibilidade, a conexão e o afeto com as atmosferas, o que denomino aqui de dispositivos de sensibilização. As categorias funcionam, portanto, como uma estrutura de leitura que aprofunda a análise e evidencia o caráter sensível da experiência dos participantes.

O quadro a seguir apresenta a organização interpretativa do material, estruturando os dados do mais amplo ao mais específico. Na primeira coluna, estão dispostas as oito categorias temáticas construídas com base em aproximações conceituais e afinidades de sentido entre as experiências. Essas categorias não operam como uma classificação descritiva, mas emergem daquilo que provocou abertura perceptiva e afetiva nos participantes durante a deriva urbana. A segunda coluna reúne os códigos interpretativos, que sintetizam de forma sensível e condensada os movimentos de afetação identificados nas percepções. Por fim, a última coluna apresenta as unidades de análise, compostas por fragmentos dos relatos dos participantes que deram origem aos códigos. Posteriormente eu descrevo cada categoria.

CATEGORIAS	CÓDIGOS	UNIDADES
Ruptura e contraste	Contraste entre o esperado (segunda-feira comum) e o vivido (experiência)	"E eu caminhando tranquilamente em uma segunda de manhã me fazem sentir em uma viagem de férias."

	Mudança atmosférica provoca incômodo e afastamento físico	<p>“Um homem ao meu lado acende um cigarro. O cheira me incomoda, polui a atmosfera. Decido levantar e trocar de lugar.”</p> <p>(Atmosfera agradável) “Bambus cheiro bom inverteu” (quando percebeu) “morador de rua” (gerou) “insegurança”, (sentiu) “mosquitos” (atmosfera desagradável).</p> <p>“Pequenas coisas mudam completamente a atmosfera. Eu estava caminhando maravilhado, e então vi pessoas em situação de rua. O lugar, que até então parecia lindo, passou a me transmitir uma sensação de insegurança.”</p>
	Sensação de opressão e desconforto emocional provocada pela desproporção entre a escala monumental do edifício e a presença humana	<p>“Para mim, foi uma experiência dolorosa, estranha... Eu não consegui ficar em um ponto específico. A grandiosidade, a proporção em frente àquele prédio me agrediu de alguma forma... Me dá um desespero.”</p> <p>“Na praça, em qualquer lugar, eu me sentiria mal, por me sentir pequeno” (em relação à escala do espaço urbano).</p>
	Contraste na ocupação do espaço urbano revela as diferentes formas de habitar	<p>“Um lugar de movimento... e um homem dormindo ali. Fiquei pensando em como aquele banco era tão duro. Me chamou a atenção como as pessoas habitam o espaço de maneiras tão diferentes.”</p>
	Tensão entre elementos sensoriais, sociais e individuais	<p>(Contrastes apontados sobre um desenho da participante que retrata o momento vivido) “Alternância do calor e frio; Sol e frio; Natural e construído; Realidade compartilhada” (representada por uma família) x individual (própria participante que retrata a cena).</p> <p>“O contraste do barulho do trânsito com o silêncio da praça”</p> <p>(Descreve uma atmosfera de agitação, com muitas pessoas ao redor) “Mas quero introspecção (e se desloca em direção a outra” atmosfera)</p> <p>“O que emoldura → Esconde”</p>
Elementos espaciais	Elementos no espaço provocam sensações positivas	<p>“Aqui na praça, onde tinha sol, foi uma experiência mais tranquila.”</p> <p>“É um espaço aconchegante, imerso em árvores e cheiro de grama molhada”</p> <p>“Clima: friozinho e sol = aconchego, calor, sentar no sol recarga energética”</p>

		<p>(Vê um grupo de idosos sentados, conversando e compartilhando um chimarrão) “A sensação é de conforto e aconchego. Decido me sentar.”</p> <p>“Esse espaço aberto e silencioso me coloca em uma posição reflexiva”</p>
	Percepção da influência da temporalidade e da luz natural na configuração atmosférica	<p>“Fui percebendo que um dos elementos que configura uma atmosfera não é apenas a questão espacial, mas também a hora do dia, a luz do dia. Gosto da luz da manhã, fico bem em qualquer lugar, mas não gosto da tarde.”</p>
	Conjunto de elementos que compõe uma atmosfera negativa e se impõe ao ambiente como um todo.	<p>“Baixo astral... Um lugar com pouca luz, cor predominantemente cinza, poucas pessoas. Mesmo com várias lojas diferentes, todas pareciam baixo astral, degradadas.”</p> <p>“O movimento das pessoas é muito mais rápido naquele ponto. Parece que as pessoas estão sempre correndo. Um vento forte, sem sol, só sombra...”</p>
	Reflexão sobre como a análise das camadas que compõem uma atmosfera transforma a percepção do ambiente.	<p>“Os cheiros, os movimentos... são várias camadas que vão compondo as atmosferas. Acho que sempre sentimos isso, mas é muito interessante parar para analisá-las. Muda completamente a nossa percepção.”</p>
	Elementos espaciais que geram sensação de vulnerabilidade e acionam um estado de vigilância.	<p>“Ao andar por áreas mais fechadas do parque e vazias. Sensação de “alerta”: andando de forma rápida e mais tensa”</p> <p>“Áreas abertas: sensação de insegurança, impotência e hipervigilância.”</p>
Afetação corporal	Atração afetiva que convoca o corpo	<p>“Movimento, som, música, batida, palmas, arrepios na pele → vontade de me aproximar”</p> <p>“Meu corpo quer sentar próximo”</p> <p>“Vontade de me unir a uma atmosfera”</p> <p>“Tive vontade de me sentar no gramado aberto”</p>
	Corpo como mediador da percepção atmosférica	<p>“O nosso corpo influencia diretamente na maneira como percebemos esse espaço.”</p> <p>“Não se vai na praça sem ir” (no relato verbal, a participante destacou a importância da presença corporal no espaço específico.)</p> <p>“Flanese - feminino de fleneur. Um corpo feminino que circula e habita o espaço</p>

		urbano, observa, com os olhos e com o corpo."
	Corpo tomado por uma atmosfera coletiva que altera comportamentos e atitudes	"Lembrei de quando eu estava em um estágio de futebol e fui tomada pela atmosfera. Quando percebi, estava xingando o time adversário, coisa que eu não faria em casa."
	Valorização da diversidade perceptiva como riqueza da experiência	"Não se trata de homogeneizar as sensações, mas de abraçar essa pluralidade."
	Disponibilidade corporal ao fluxo do espaço, com pausas ativadas por estímulos	"Fui me deixando levar. Quando algo me despertava, eu parava e anotava. Mas, no geral, continuei sempre andando."
Envolvimento afetivo	Postura atenta diante do entorno	"Gosto de ser uma observadora do mundo" (O ato de observar o parque transmite para a participante) "Sensação de estar "viva" → ver a vida acontecendo"
	A prática promoveu uma mudança nos padrões habituais de comportamento no espaço	"O que me chamou atenção foi a liberdade de sentar na escada e simplesmente observar, fugindo do comportamento padrão." "Durante a atividade, tive uma sensação boa de estar passeando, como uma turista." "Como essa provocação foi legal para acender esse olhar... Parar para olhar, sem pressa, fugir da rotina. Então, acho que essa proposta foi muito legal."
	Reflexão sobre limites de vivência impostos por uma atmosfera	"Em que momentos paramos de brincar? Quando o parquinho para de ter graça? O que faz a gente não conseguir participar de uma atmosfera?"
	Processos dinâmicos de construção da atmosfera revelados pela observação	"Vamos compondo as atmosferas à medida que as observamos. Conforme analisamos, outras camadas vão surgindo."
	Suspensão da exigência produtiva como abertura para a vivência afetiva do espaço.	"Essa atividade foi muito terapêutica. Eu tenho a "síndrome da produtividade", e nessa experiência, meu trabalho era justamente me permitir sentir."

Temporalidade sentida	Suspensão da noção de tempo na vivência atenta do espaço	<p>“Quando tu comentou de uma hora, eu pensei: nossa, ficar uma hora sem fazer nada, só ficar por aí... E na atividade, passou tão rápido.”</p> <p>“Coloquei despertador no celular porque a chance de perder a noção do tempo era iminente”</p>
	Tensão entre tempos subjetivos e ritmos do espaço	<p>“Parecia que aqui na praça o tempo passava em um tempo diferente. As pessoas andavam tranquilas, enquanto na avenida os carros passavam rápido, com pressa.”</p>
	Diversidade temporal da arquitetura que impacta a paisagem urbana	<p>“A provocação maior foi as diferentes formas de cada época onde mostra a delicadeza dos detalhes um reflexo de cada época.”</p> <p>“Contato com os prédios passam a ideia de história da cidade”</p> <p>“Fiquei observando a arquitetura, a antiga e a nova, e como essa pluralidade forma a paisagem.”</p>
	Desconforto diante da lembrança do evento ambiental	<p>“Marcas da enchente (evento climático extremo ocorrido no RS em 2024) e a sensação de “espanto” e “incômodo” após 1 anos”</p>
Dimensão social	Vivência mediada pela presença do outro	<p>“Experiência através (da observação) do outro”</p>
	Consciência da dimensão relacional do espaço, afetada por quem o habita	<p>“Comecei a pensar em como as pessoas que ocupam o espaço afetam a forma como nos sentimos nos lugares.”</p> <p>“Pessoas ocupam, afetam, preenchem, inspiram”</p> <p>“Procuro agora, um lugar para sentar. Nessa tarefa, observo o meu redor... Aqui parece confortável? Seguro? Bonito? As pessoas ao meu redor me influenciam nessa escolha.”</p>
	Incômodo causado pelo julgamento social e quebra da norma comportamental.	<p>“Gente, foi muito estranho... O olhar das pessoas por eu estar caminhando e fazendo anotações.”</p>
	Sensação de vigilância e não pertencimento.	<p>(Vê um segurança ao subir a escada rolante e relata) “eu acho que não deveria estar aqui”</p>

	Episódio de insegurança causada por outros atores seguido de atitude	(Vê um grupo de pessoas, possivelmente em situação de rua, que a observam) “Sensação de medo, insegurança. Decido passar reto”
Bagagem individual	A atmosfera se revela pela percepção individual, que é singular	“O básico de uma atmosfera é a sua percepção. Cada um tem uma forma de ver diferente.” “Essa questão das atmosferas carrega muito da bagagem que cada um traz consigo.”
	Percepções analíticas do espaço tendem a convergir, enquanto as experiências afetivas se diversificam	“Todas as nossas percepções sobre o espaço convergem em certo ponto, mas a maneira como cada uma delas nos afeta é diferente. Estamos, de fato, descrevendo o mesmo lugar, mas a forma como ele toca cada um de nós é única.”
	As percepções individuais configuram atmosferas distintas em um mesmo espaço	“Ao parar para perceber o contraste entre a minha percepção e a dos outros participantes, eu entendo que escolho os elementos que compõem a minha atmosfera, que é diferente da dos outros. A sensação que eu tenho é única. Estamos no mesmo lugar, com os mesmos elementos disponíveis para todos, mas cada um escolhe aquilo que compõe a sua própria atmosfera.” “É muito legal essa dinâmica ser feita em grupo, porque é incrível ouvir as diferentes percepções que cada pessoa teve do espaço.”
	Reconhecimento da dimensão subjetiva e ativa na construção da atmosfera	“A sua percepção constrói essa atmosfera, é algo individual.” “A nossa presença também afeta a atmosfera, assim como as outras pessoas.” “A experiência apesar de as vezes compartilhada é única”
	Sentimento de pertencimento, gerado por interesses em comum, desperta o desejo de compor uma atmosfera	“Ao passar por uma região onde estava tendo uma aula (alongamento, yoga) meu corpo quer sentar próximo... Sensação de quero fazer parte” “Grupo de yoga: fica mais fácil existir quando se pertence” “Sensação de pertencimento ao ver pessoas cuidando de si”

Polifonia atmosférica	Reflexão sobre a multiplicidade de atmosferas em um único espaço	<p>“Como pode um mesmo lugar abrigar tantos sentimentos e atmosferas diferentes”</p> <p>“Um mesmo espaço abrigando diferentes atmosferas”</p>
	Reconhecimento da coexistência de múltiplos elementos não controlados que compõem a atmosfera urbana	<p>“Não é algo controlável, mas os elementos coexistem.”</p> <p>“O que me toca muito é estar nesse lugar tão diverso e ver tantas realidades diferentes.”</p>
	Reconhecimento das camadas sonoras sucessivas e suas inter-relações na formação da atmosfera urbana	<p>“É a questão das camadas. No primeiro momento, você escuta os pássaros, o som das vassouras varrendo; no segundo, aparecem as caixas de som; no terceiro, os carros. E todos esses elementos vão se afetando entre si.”</p> <p>“O som do centro compõe uma atmosfera de caos. Tem um homem tocando gaita, e ao lado, outro com uma caixa de som vendendo produtos. É esse caos, mas, ao mesmo tempo, um caos organizado, que caracteriza esse espaço.”</p>
	Harmonia na diversidade de elementos e composições	<p>“Identificação das diferentes formas arquitetônicas em um tom único e compartilhado”</p> <p>“Na praça, cada um indo em um ritmo, mas parecia uma dança, mesmo com os ritmos diferentes.”</p>
	O Mercado é percebido como um espaço que oferece múltiplas experiências sensoriais	<p>“Pq o Mercado Público? Escolha intuitiva na caminhada, um local interessante para sentir “atmosferas” (referindo-se à pluralidade existente no lugar)”</p>

01 Ruptura e contrastes

Esta categoria reúne experiências de deslocamento entre o esperado e o vivido, revelando tensões espaciais, sensoriais e simbólicas. São momentos em que um contraste, entre escalas, usos, presenças ou atmosferas, provoca uma quebra perceptiva e ativa a consciência do espaço. Essas rupturas funcionam como dispositivos de ampliação da percepção, pois interrompem o fluxo habitual da experiência e revelam camadas invisíveis do ambiente.

Exemplo. Código: Mudança atmosférica provoca incômodo e afastamento físico | Unidade: “Um homem ao meu lado acende um cigarro. O cheira me incomoda, polui a atmosfera. Decido levantar e trocar de lugar.”

02 Elementos espaciais

Aqui se reúnem percepções vinculadas à luz, temperatura, sons, cheiros e texturas. Esses elementos afetam diretamente a maneira como o espaço é vivido, ora oferecendo acolhimento e tranquilidade, ora provocando alerta ou desconforto. A atenção à dimensão sensível do ambiente se intensifica durante a deriva, permitindo que camadas muitas vezes ignoradas sejam percebidas e reflitam na vivência afetiva do espaço. Também aparecem percepções refinadas sobre a sobreposição de camadas sensoriais, revelando a complexidade das atmosferas urbanas como campos multissensoriais em constante transformação.

Exemplo. Código: Conjunto de elementos que compõe uma atmosfera negativa e se impõe ao ambiente como um todo. | Unidade: “Baixo astral... Um lugar com pouca luz, cor predominantemente cinza, poucas pessoas. Mesmo com várias lojas diferentes, todas pareciam baixo astral, degradadas.”

03 Afetação corporal

O corpo, nesta categoria, não é apenas um receptor passivo, mas um agente sensível e ativo na vivência atmosférica. É a partir dele que emergem desejos de aproximação, reações espontâneas, mudanças de comportamento e estados de presença. Trata-se de uma percepção encarnada, em que o sentir antecede o pensar, o corpo reage, move-se, deseja, mesmo antes que haja uma compreensão racional do porquê. Esse tipo de escuta é silenciosa, interna, atravessada por sensações de prazer ou desconforto, por tensões e relaxamentos. A experiência da atmosfera reverbera diretamente no corpo.

Exemplo. Código: Atração afetiva que convoca o corpo | Unidade: “Movimento, som, música, batida, palmas, arrepios na pele → vontade de me aproximar”

04 Observação ativa

Esta categoria se refere à disposição corporal, mental e afetiva adotada durante a experiência. Trata-se de uma atitude sensível diante do espaço, que rompe com automatismos cotidianos e abre margem para a contemplação, a escuta e o sentir. Essa

postura ativa, de observação, presença e permissão, possibilita uma relação mais profunda com o ambiente. O simples ato de estar, sem exigência de produtividade, cria a abertura para experimentar o espaço com mais liberdade e espontaneidade. A mudança de postura, provocada pela deriva, permite reconectar-se ao tempo do corpo e do espaço.

Exemplo. Código: Suspensão da exigência produtiva como abertura para a vivência afetiva do espaço. I Unidade: “Essa atividade foi muito terapêutica. Eu tenho a "síndrome da produtividade", e nessa experiência, meu trabalho era justamente me permitir sentir.”

05 Temporalidade sentida

Refere-se à dimensão subjetiva e afetiva do tempo na experiência urbana. Durante a deriva, a percepção do tempo se dilata, se suspende ou se fragmenta, revelando tensões entre ritmos internos e dinâmicas externas do espaço. O tempo deixa de ser uma métrica externa e passa a ser sentido de forma subjetiva, afetiva e situada. Também emergem camadas temporais inscritas na arquitetura e no ambiente, como marcas históricas ou vestígios de eventos passados.

Exemplo. Código: Suspensão da noção de tempo na vivência atenta do espaço I Unidade: “Coloquei despertador no celular porque a chance de perder a noção do tempo era iminente”

06 Campo social

As atmosferas urbanas são profundamente moldadas pela presença do outro. Esta categoria abrange vivências atravessadas por relações sociais, julgamentos, normas comportamentais e afetos compartilhados. A presença, o olhar ou o comportamento alheio pode tanto gerar pertencimento e inspiração quanto vigilância, incômodo ou exclusão. A presença do outro no espaço afeta diretamente a percepção atmosférica.

Exemplo. Código: Consciência da dimensão relacional do espaço, afetada por quem o habita I Unidade: “Procuro agora, um lugar para sentar. Nessa tarefa, observo o meu redor... Aqui parece confortável? Seguro? Bonito? As pessoas ao meu redor me influenciam nessa escolha.”

07 Bagagem individual

Cada pessoa constrói sua própria atmosfera a partir de sua bagagem sensível e história pessoal. Esta categoria valoriza a percepção singular, que difere mesmo em contextos compartilhados. A atmosfera não está no espaço em si, mas na relação que se estabelece com ele, mediada por filtros afetivos e disposições subjetivas. Mesmo em contextos coletivos, a atmosfera se revela de maneira singular para cada indivíduo.

Exemplo. Código: Percepções analíticas do espaço tendem a convergir, enquanto as experiências afetivas se diversificam | Unidade: “Todas as nossas percepções sobre o espaço convergem em certo ponto, mas a maneira como cada uma delas nos afeta é diferente. Estamos, de fato, descrevendo o mesmo lugar, mas a forma como ele toca cada um de nós é única.”

08 Polifonia atmosférica

Os espaços não se manifestam por uma única atmosfera, mas por múltiplas camadas que coexistem, se sobrepõem, se chocam ou se harmonizam. Esta categoria revela a complexidade do espaço como um campo relacional e dinâmico, composto por sons, ritmos, presenças e intensidades diversas. Reconhecer essa coexistência é reconhecer que a experiência nunca é única ou totalizante, mas sempre atravessada por diferentes climas, afetos e formas de estar que se entrelaçam simultaneamente.

Exemplo. Código: Reconhecimento das camadas sonoras sucessivas e suas inter-relações na formação da atmosfera urbana | Unidade: “O som do centro compõe uma atmosfera de caos. Tem um homem tocando gaita, e ao lado, outro com uma caixa de som vendendo produtos. É esse caos, mas, ao mesmo tempo, um caos organizado, que caracteriza esse espaço.”

A partir das categorias construídas, torna-se evidente que a prática da deriva urbana operou como um potente campo de percepções sensíveis. As falas reunidas não se limitam à descrição de situações espaciais, mas revelam experiências em que o corpo, espaço e afeto se entrelaçam. Longe de representarem apenas agrupamentos temáticos, as categorias evidenciam modos de abertura sensível, revelando descolamentos significativos na forma de olhar, sentir e se relacionar com o entorno. Por essa razão, optou-se por apresentar os resultados não de forma isolada por categoria, mas de maneira integrada, reconhecendo que essas dimensões se sobrepõem, se atravessam e permanecem interligadas nas experiências vividas e

relatadas pelos participantes. Essa transformação é confirmada nos relatos dos próprios participantes, que descrevem a intensidade da vivência: “Todo mundo foi afetado de alguma forma. E todo mundo vai sair daqui diferente.” ou ainda “Eu comecei a escrever aqui, e foi como uma terapia. Foi uma experiência muito intensa para mim.”

Esse movimento de abertura foi, em grande parte, favorecido pela preparação prévia à atividade de deriva. A introdução ao conceito de atmosfera, aliada aos materiais de apoio entregues antes da caminhada, gerou, segundo os próprios participantes, um estado de atenção mais sensível e receptiva ao entorno. Como relatou um deles: “Acho que esse momento anterior, em que você nos sensibilizou para as atmosferas, fez toda a diferença. Foi o que nos permitiu olhar o espaço de outra forma.” Esse instante inicial atuou como um verdadeiro dispositivo de transição, deslocando o olhar cotidiano e abrindo espaço para uma escuta atenta para camadas sutis que compõem o ambiente.

O deslocamento provocado nesse momento anterior reverberou ao longo da prática, sendo descrito por muitos como uma forma de “olhar com outros olhos”, situações e sensações que costumam ser invisíveis pela lógica do cotidiano. Como relatado nas categorias, participantes mencionaram elementos espaciais como sons, cheiros, luzes e temperaturas que, embora sempre presentes, tornaram-se perceptíveis apenas diante de uma postura sensível. A prática instaurou, assim, um estado de atenção ampliada, uma espécie de “modo observador”, que favoreceu a emergência de camadas estéticas e afetivas do espaço, mesmo em contextos familiares. Como descreve um dos relatos: “Eu moro nessa região e passo aqui todo dia, e essa foi a primeira vez que saí do modo automático e comecei a ver outras coisas.”

A relação com o tempo também foi atravessada por transformações. Muitos participantes relataram, inicialmente, certo desconforto diante da ideia de permanecer sozinhos por um longo período, temendo o tédio, o vazio ou a ansiedade diante do silêncio. No entanto, como evidenciado na categoria temporalidade sentidas, à medida que a experiência se desenrolava, foi possível acessar uma temporalidade mais dilatada, em que o tempo deixou de ser um marcador externo e passou a ser vivido como fluxo. O sentimento de suspensão da noção temporal apareceu de forma recorrente nos relatos, sinalizando um estado de imersão sensível na vivência, como expressou um participante: “Coloquei despertador no celular porque a chance de perder a noção do tempo era iminente.”

As relações sociais também emergiram como um elemento estruturante da experiência atmosférica. Como apontado na categoria dimensão social, presenças humanas – como gestos, olhares e comportamentos – foram constantemente mencionadas como fatores de afetação direta, capazes de provocar não só sensações, mas também ações de aproximação ou afastamento. Essa dimensão relacional, no entanto, não se dissocia dos aspectos subjetivos de cada participante. Como evidenciado na categoria bagagem individual, memórias, afetos e disposições internas atravessaram diretamente a forma como o espaço foi vivido. A atmosfera, nesse contexto, revelou-se como um campo de projeção e ressonância pessoal, em que o ambiente não é experimentado de maneira neutra. A experiência de cada um se constituiu como única, demonstrando que atmosferas distintas podem emergir simultaneamente em um mesmo lugar, moduladas pela percepção singular de quem a vivência.

Os relatos revelaram que a percepção de conforto, segurança e beleza está longe de depender apenas das qualidades físicas do espaço. Esses estados são modulados por uma rede de fatores imateriais — presenças humanas, ritmos, códigos comportamentais e memórias sensoriais — que atuam de forma silenciosa, mas determinante na experiência. Como sintetiza uma das falas: “Procuro agora, um lugar para sentar. Nessa tarefa, observo o meu redor... Aqui parece confortável? Seguro? Bonito? As pessoas ao meu redor me influenciam nessa escolha.” A prática evidenciou, assim, que a materialidade do espaço não é suficiente para explicar a experiência vivida. É preciso considerar os campos de força sensíveis que envolvem, atravessam e moldam nossa forma de estar, nem sempre visíveis ou nomeáveis. São atmosferas que podem impor limites invisíveis sobre quem se sente autorizado a permanecer, interagir ou simplesmente habitar um lugar. Como expressa a reflexão de um participante: “Em que momentos paramos de brincar? Quando o parquinho para de ter graça? O que faz a gente não conseguir participar de uma atmosfera?”

Longe de serem determinadas exclusivamente por configurações físicas, as atmosferas se constroem na relação entre corpo e espaço, sendo produzidas e vividas por corpos em movimento, atravessados por memórias, afetos, desejos e estados emocionais. Os relatos mostram que, ao partir das experiências singulares dos participantes, é possível acessar compreensões mais amplas sobre como as atmosferas se constituem e como os espaços são percebidos e sentidos. A metodologia adotada, centrada na escuta do sensível e na abertura à experiência direta, possibilitou o acesso a camadas de sentido que frequentemente escapam às abordagens objetivas e instrumentais. Também

evidenciou como o momento preparatório antes da deriva atuou como catalisador para estados mais ampliados de presença e atenção. Ao valorizar o subjetivo e o situado, este estudo reafirma a potência das atmosferas no campo do design, evidenciando a importância de uma postura projetual capaz de acolher a complexidade do humano em sua forma de estar no mundo.

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A emergência de uma lente atmosférica: disposição afetiva no processo projetual

Ao longo da prática, as cinco dimensões atmosféricas desenvolvidas nesta pesquisa — presença estendida, tonalidade sensorial, fenômeno relacional, espaço flutuante e experiência corporificada — mostraram-se fundamentais para aproximar o conceito de atmosfera do campo projetual. Apresentadas previamente aos participantes, funcionaram como uma linguagem comum para nomear qualidades muitas vezes negligenciadas da experiência, favorecendo a abertura e o acolhimento de percepções sutis durante a deriva urbana. Nesse sentido, atuaram como dispositivos conceituais que ampliaram a atenção dos projetistas e aprofundaram sua vivência das atmosferas.

Contudo, embora eficazes como chave de aproximação conceitual, as dimensões tendem a destacar sobretudo os atributos das atmosferas, relegando a segundo plano o papel ativo do sujeito em sua constituição. Tal perspectiva pode induzir à compreensão das atmosferas como entidades externas e pré-existentes, quando, na realidade, a prática aponta em outra direção: as atmosferas não estão simplesmente dadas, mas emergem da relação sensível e situada entre perceptor e espaço. A percepção atmosférica não decorre de uma mera exposição ao ambiente, mas se configura como coprodução, exigindo do sujeito uma disposição de abertura, presença e escuta capaz de permitir que o sensível se revele.

Foi nesse intervalo que surgiu, de forma espontânea e articulada à experiência, a noção de lente atmosférica. A partir da escuta atenta dos relatos e da leitura dos diários atmosféricos, chamou atenção a recorrência de uma postura perceptiva adotada pelos participantes, uma forma de estar que não se restringia a uma observação passiva, mas implicada em uma postura ativa de presença, afetação e criação. Essa atitude despertou o interesse em compreender com mais profundidade como se configura esse modo de

estar durante a deriva urbana. Muitos relatos sugerem um estado de suspensão do cotidiano, de desaceleração, que favorece o contato com aspectos mais sutis do espaço. Essa atenção presente parece criar as condições para que as atmosferas fossem não apenas percebidas, mas também sentidas e elaboradas.

A lente atmosférica, portanto, não substitui as dimensões, mas as complementa. Enquanto as dimensões oferecem um vocabulário para nomear as qualidades das atmosferas, a lente indica a postura necessária do sujeito para que elas possam se revelar. Trata-se de uma atitude ativa e situada, que reconhece as atmosferas não como algo simplesmente dado a ser observado, mas como fenômenos que se constituem na interação entre corpo e ambiente. Ao emergir da prática, a lente atmosférica não apenas reforça as dimensões, mas as expande, ao propor uma compreensão enraizada na experiência vivida, em que perceber já é, de certo modo, uma forma de intervir.

A experiência da deriva urbana revelou um modo de percepção que extrapola a postura de um observador externo, distanciado ou analítico. Nos relatos dos participantes, emergiu uma presença mais envolvida, sensível e corporal, que aqui se propõe nomear como lente atmosférica. Diferentemente de uma ótica objetiva ou técnica, essa lente não atua como instrumento externo ao sujeito, mas como uma disposição perceptiva encarnada, capaz de transformar a própria forma de estar no espaço. Ela não apenas capta atmosferas, mas participa ativamente de sua constituição: ao mesmo tempo em que o sujeito é afetado, também afeta, transformando o ambiente e sendo, por ele, transformado.

Essa perspectiva contrasta com o olhar distanciado que ainda orienta grande parte das abordagens projetuais contemporâneas. Tal olhar tende a reduzir a complexidade do vivido a dados, funcionalidades e métricas, desconsiderando aquilo que é difuso, instável e não mensurável, como atmosferas e afetos. Como observa Pallasmaa (2014), especialmente no campo da arquitetura, esse tipo de design privilegia a imagem em detrimento da experiência encarnada, resultando em espaços visualmente impactantes, porém emocionalmente estéreis. Ambientes assim tornam-se padronizados e excessivamente controlados, incapazes de acolher a pluralidade e a riqueza das vivências humanas. Projetar com a lente atmosférica, ao contrário, significa reconhecer essa complexidade e instaurar um reposicionamento perceptivo no campo do projeto, onde a atenção ao sensível se torna condição para a criação de espaços mais vivos e significativos.

Ao buscar neutralidade e generalização, o olhar distanciado também tende a desconsiderar a singularidade de cada sujeito. Como lembra Merleau-Ponty (2018), toda percepção é mediada por um corpo que sente, se afeta e atribui sentido. Ainda que o espaço seja compartilhado, cada indivíduo o vivencia de forma única, atravessado por memórias, afetos, repertórios sensíveis e estados emocionais. Na prática analisada, evidenciou-se que o perceptor jamais é neutro, como demonstrado na categoria “bagagem individual”. Um dos participantes sintetiza essa condição ao afirmar: “Ao parar para perceber o contraste entre a minha percepção e a dos outros participantes, eu entendo que escolho os elementos que compõem a minha atmosfera, que é diferente da dos outros. A sensação que eu tenho é única. Estamos no mesmo lugar, com os mesmos elementos disponíveis para todos, mas cada um escolhe aquilo que compõe a sua própria atmosfera”. Essa fala reforça que a atmosfera não é algo simplesmente dado, mas se coconstitui na relação entre corpo, tempo e espaço.

A lente atmosférica também se caracteriza por sua natureza multissensorial. Muitos relatos dos participantes não remetem a uma observação racional ou puramente visual, mas a uma disposição sensível do corpo no espaço. Griffero (2019), ao desenvolver o conceito de *felt-body* (corpo sentido), descreve essa dimensão que ultrapassa o corpo físico: trata-se do corpo vivido, que apreende as atmosferas por meio de ressonâncias afetivas diretas, captadas em primeira pessoa. Essa condição aparece de forma recorrente nos relatos: mesmo em contextos coletivos, as atmosferas foram experienciadas de modos singulares, evidenciando que a percepção é sempre atravessada por subjetividades e por disposições corporais distintas.

Como discute Pallasmaa (2014), não percebemos o mundo apenas com os olhos, mas com o corpo inteiro. A percepção é encarnada, e os sentidos atuam de forma integrada. Duarte et al. (2023) reforçam essa perspectiva ao destacar que nos conectamos ao espaço por meio de sensibilidades interdependentes, sinestésicas e contínuas. Nesse horizonte, a visão não é racional, centralizada ou objetiva, mas integrada aos demais sentidos e operante em campo expandido. Como vimos anteriormente, Pallasmaa (2023) aprofunda essa discussão ao introduzir a noção de visão periférica, entendida como uma percepção difusa e atmosférica, capaz de captar a complexidade sensorial do espaço antes mesmo da análise racional. Trata-se de um modo de sentir que favorece o envolvimento afetivo e corporal, ressaltando que a atmosfera é vivida, e não simplesmente observada a partir de um sujeito neutro e distanciado.

Nesse contexto, a lente atmosférica pode ser compreendida como uma atitude perceptiva composta por três qualidades principais, que emergiram da escuta e da interpretação dos relatos:

01_Percepção corporificada: A lente não opera como um olhar distanciado ou técnico. Ela convoca um envolvimento afetivo e corporal, ancorado na noção de corpo-sentido. O sujeito está em constante troca com o espaço, e sua percepção participa ativamente da constituição do que é vivido. Essa atenção se manifesta por meio de uma escuta sensível e de uma percepção multissensorial, sinestésica e interdependente.

02_Presença sensível: Mais do que observar, trata-se de sustentar um estado de atenção presente, voltado ao que é sutil e ao que escapa às estruturas racionais e funcionais do cotidiano. A ativação da lente atmosférica envolve a suspensão do tempo funcional e a imersão em uma temporalidade qualitativa, subjetiva, marcada pela desaceleração e pelo aprofundamento da presença.

03_ Subjetividade situada: Toda percepção atmosférica é atravessada pelas singularidades de quem a experiencia — memórias, afetos, sensibilidades e repertórios. Nenhuma atmosfera é, portanto, inteiramente objetiva ou universal: ela se atualiza em cada vivência, modulada pelas disposições e histórias do sujeito. Para o designer, essa dimensão exige reconhecer-se não como observador externo, mas como parte implicada no fenômeno.

Essas três qualidades evidenciam que a lente atmosférica não se configura como um instrumento de medição, mas como uma disposição sensível de estar no mundo. Mais do que uma técnica, trata-se de um estado de presença situada, capaz de suspender lógicas utilitárias e abrir espaço ao que nos afeta. Nesse horizonte, ela representa uma ruptura com o olhar distanciado que ainda orienta muitas abordagens técnicas, ao convocar uma postura comprometida com a complexidade do sensível. A lente é central nesta pesquisa, pois parte do entendimento de que perceber atmosferas já constitui, em si, um gesto de intervenção: ao se deixar afetar, o sujeito transforma não apenas sua experiência, mas também sua própria forma de projetar.

Essa disposição perceptiva atravessa o próprio projeto e pode ser compreendida como uma qualidade metaprojetual, operando como abertura sensível para ler camadas mais profundas do contexto. Atua de maneira transversal ao processo de design, convocando atenção a aspectos muitas vezes negligenciados, como climas sociais, tensões

espaciais e sutilezas que escapam às abordagens funcionalistas. Como destacam Beccari et al. (2017), pensar o design a partir da nossa relação afetiva com o mundo possibilita romper com o paradigma utilitarista e abrir-se a uma escuta mais profunda daquilo que nos afeta. Nesse horizonte, a lente atmosférica desloca o foco do projeto: o designer deixa de ser um solucionador de problemas para tornar-se orquestrador de experiências sensíveis, alguém que cria condições para que as atmosferas se revelem e cultiva espaços de ressonâncias.

A lente atmosférica propõe uma ampliação do modo de projetar ao reconhecer que a experiência não se reduz à forma ou à função, mas se constitui no modo como o espaço é sentido. Como observa Böhme (2017), projetar para atmosferas não significa fixar efeitos, mas criar condições para que algo possa emergir. Isso desloca o papel do designer de criador de formas para mediador de espaços afetivos, alguém que prepara condições para que as atmosferas desejadas surjam. Nesse processo, o espaço deixa de ser concebido como cenário estático e passa a ser entendido como campo relacional, onde afetos, presenças e percepções se entrelaçam. A lente atmosférica, nesse sentido, não é uma ferramenta, mas uma disposição crítica e criadora, sustentada por três qualidades fundamentais: percepção corporificada, presença sensível e subjetividade situada. É na relação contínua e afetiva entre sujeito e ambiente que as atmosferas se desenham, não como dados objetivos, mas como camadas vivas da experiência.

Natureza volátil, fugidia e contingente das atmosferas

As atmosferas, tal como abordadas nesta pesquisa, tanto por meio das dimensões desenvolvidas quanto da proposta de uma lente atmosférica, têm implicações diretas no campo do design e convidam a uma revisão profunda das práticas projetuais. Elas desestabilizam os limites disciplinares em que tradicionalmente o conceito de atmosfera tem sido enquadrado, sobretudo em abordagens que privilegiam a previsibilidade, o controle e a mensuração. Em vez de reforçar certezas projetuais, as atmosferas questionam e revelam os limites do design orientado por soluções unicamente deterministas. Sua natureza instável desafia uma concepção de projeto baseada em previsibilidade, pois atmosferas não são universais nem reproduzíveis — são voláteis, fugidias e contingentes, emergindo da relação viva entre corpo e espaço.

Em grande parte da literatura e da prática em design, o conceito de atmosfera tem sido abordado de forma restrita. Especialmente nas vertentes que dialogam com psicologia

ambiental, neurociência e ciências cognitivas, observa-se uma tendência em quantificar os efeitos das características físicas do ambiente sobre o comportamento humano. O objetivo dessas abordagens é reduzir a incerteza que envolve o conceito de atmosfera, identificando estímulos específicos e analisando como influenciam emoções e impressões dos usuários. Parte-se da suposição de que, ao isolar variáveis e mensurar respostas, seria possível compreender e reproduzir certas qualidades atmosféricas de forma consistente. Trata-se, nesse caso, de uma perspectiva instrumental, que trata a atmosfera como um estímulo previsível e controlável. Exemplo disso é o uso de estratégias ambientais para otimizar espaços de trabalho ou configurar lojas de varejo com o intuito de prolongar a permanência ou influenciar decisões de compra.

Desde os estudos clássicos de Kotler (1973), a atmosfera tem sido utilizada como ferramenta estratégica no marketing e no design de varejo, por meio da manipulação de elementos sensoriais como luz, som e disposição espacial para influenciar decisões de consumo. Com o avanço do varejo de experiência, intensificou-se sua associação à comunicação emocional das marcas, reforçando identidades e vínculos afetivos por meio de ambiências imersivas. Essa lógica também se estende a campos como cenografia, exposições e experiências digitais, nos quais atmosferas são cuidadosamente projetadas para conduzir narrativas e provocar emoções. Apesar de sua eficácia expressiva, essas abordagens mantêm um viés funcionalista e técnico, tratando a atmosfera como ambiente programável, frequentemente dissociado de sua dimensão intersubjetiva, situada e afetiva.

Esta pesquisa se orienta por outra direção. Em vez de restringir a experiência a estímulos previsíveis e efeitos controláveis, propõe-se a ampliação de sua complexidade, reconhecendo que atmosferas não são efeitos projetados sobre usuários genéricos, mas fenômenos emergentes da relação viva entre corpos, espaços e contextos situados. O objetivo não é reduzir o design a uma sequência linear de problema e solução, mas considerar as múltiplas camadas afetivas, sensoriais e relacionais que constituem os ambientes e atravessam os sujeitos. Perceber o espaço, nesse sentido, não é manipulá-lo como um cenário passivo, mas habitá-lo como um campo dinâmico de interações, onde presenças, afetos e temporalidades singulares se entrelaçam e ganham forma.

Essa mudança de perspectiva não nega a importância de dados objetivos ou de análises neurofisiológicas no processo de decisão projetual. Pelo contrário, recusa a lógica das

dicotomias rígidas entre objetividade e subjetividade, propondo que ambas coexistem e se entrelaçam em um mesmo campo de desenvolvimento. Em vez de ocupar lugares hierarquicamente opostos, razão e sensibilidade operam de modo complementar. Ao destacar a subjetividade, a corporalidade e os afetos, muitas vezes marginalizados por sua suposta imprecisão, esta abordagem os reconhece como dimensões legítimas da experiência e fontes relevantes de conhecimento. O design, nesse entendimento, não se restringe ao que pode ser mensurado ou funcionalmente comprovado, mas se amplia para incluir aquilo que é vivido, sentido e relacional como parte indissociável do ato de projetar.

Estudos sociológicos, como os de Ben Anderson (2009), ampliam a compreensão das atmosferas para além do que tradicionalmente é abordado no campo do design, ao descrevê-las como climas emocionais compartilhados que emergem em espaços urbanos e/ou eventos coletivos. Nessa perspectiva, as atmosferas não se reduzem à simples soma de componentes físicos, mas se configuram como fenômenos emergentes, formados pelas interações entre corpos, objetos, situações e contextos. Elas exercem influência direta na dinâmica social e política dos espaços, podendo reforçar vínculos, instaurar tensões ou orientar comportamentos de maneira sutil, porém significativa.

Embora dialogue com abordagens sociológicas, esta pesquisa ao situar no campo do design, desloca o foco do coletivo para o próprio designer, compreendido aqui como um agente ativo na constituição das atmosferas e, assim, na transformação da realidade para futuros desejáveis. Trata-se de reconhecer o designer como um ator situado e implicado nas dinâmicas do espaço vivido. Inspirada na ontologia do design de Anne-Marie Willis (2006), parte-se da ideia de que “nós projetamos o mundo, enquanto o mundo nos projeta de volta”, ou seja, projetar não é um gesto unilateral de imposição, mas um processo contínuo de coparticipação com o mundo. O designer não atua a partir de uma instância neutra e exterior, mas é atravessado pelas forças materiais, sociais e afetivas que compõem o meio. A prática da deriva atmosférica tornou evidente esse caráter implicado: o designer não apenas percebe as atmosferas, mas as constitui em sua presença encarnada e responsiva, transformando-se também no processo.

Reconhecer-se implicado na experiência significa entender que perceber atmosferas já é, em si, uma forma de intervir. O gesto projetual, nesse contexto, deixa de ser uma operação de controle e passa a ser compreendido como uma prática de

correspondência, uma postura ativa do sujeito em relação mundo. Essa perspectiva desafia modelos baseados em previsibilidade e eficiência, propondo um modo de projetar enraizado no estar junto: com pessoas, coisas, atmosferas e territórios, um envolvimento contínuo com o mundo e suas potências afetivas. Designer e mundo não se colocam como polos opostos, mas como partes entrelaçadas em um mesmo processo contínuo de transformação. Projetar, aqui, é antes de tudo um exercício de presença responsiva.

Esse entendimento aproxima-se da perspectiva de Manzini (2015), que propõe o papel do designer não como autor de soluções finais, mas como facilitador de processos coletivos e sensíveis ao contexto. Para Manzini, o design deve atuar em colaboração com a inteligência difusa da sociedade, catalisando sentidos e favorecendo transformações situadas. De forma semelhante, a abordagem atmosférica delineada nesta dissertação sugere que o designer não cria atmosferas de maneira direta, mas cultiva condições para que elas possam emergir. Mais do que impor formas, trata-se de escutar o espaço e responder a ele com cuidado, sensibilidade e atenção. O designer torna-se, assim, um mediador envolvido, alguém que atua a partir do que o afeta, e que transforma enquanto se deixa transformar.

Reconhecer a natureza volátil, fugidia e contingente das atmosferas implica necessariamente repensar o modo como projetamos. As metodologias herdadas pelo design, muitas vezes lineares e orientadas a soluções fechadas, mostram-se insuficientes diante de fenômenos que escapam ao controle e à previsibilidade. As atmosferas nos convocam a imaginar outras formas de projeto — abertas, relacionais e sensíveis — capazes de acolher incertezas, variações e afetos que atravessam cada situação. Projetar, nesse horizonte, não é fixar respostas definitivas, mas sustentar condições de escuta e corresponder ao que emerge. É nesse gesto de abertura que o design encontra sua potência ética e estética, tornando-se prática viva de significado, presença e transformação.

Design atmosférico para mundos em transformação

A investigação desenvolvida nesta dissertação aponta para a urgência de cultivar um design capaz de reconhecer e trabalhar com as atmosferas — esses campos afetivos que nos atravessam e modulam nossa relação com o meio. O percurso aqui traçado

buscou delinear os contornos de um design atmosférico, entendido como prática que envolve, ao mesmo tempo, a abertura sensível do projetista a esse fenômeno e a expansão do processo projetual para acolher a volatilidade, a instabilidade e a contingência que caracterizam as atmosferas. Sua potência reside justamente nesse entremeio entre envolvimento e intenção, em que o foco se desloca da busca por soluções estáveis para a criação de condições que favoreçam a emergência e a transformação de espaços afetivos.

Nesse horizonte, a pesquisa delineou três contribuições principais. A primeira foi a formulação das cinco dimensões atmosféricas — presença estendida, tonalidade sensorial, fenômeno relacional, espaço flutuante e experiência corporificada — como vocabulário conceitual capaz de aproximar o design das qualidades sutis do espaço vivido. A segunda consistiu na experimentação prática dessas dimensões por meio da deriva atmosférica, um método que, embora em diálogo com os trabalhos de Jean-Paul Thibaud e do grupo Ambiances, distingue-se ao deslocar o foco da mera descrição das atmosferas para a ativação de sua sensibilização perceptiva. Mais do que observar o ambiente, buscou-se instaurar um movimento de disponibilização: um estar-com, um acompanhar os ritmos e vibrações do espaço, reconhecendo que a experiência se constitui também pela bagagem, pelas memórias e pelos afetos do próprio sujeito. A deriva, nesse sentido, afirma o sujeito como corpo situado, sensível e implicado — e, ao mesmo tempo, como parte cocriadora das atmosferas que o atravessam.

Foi nesse terreno fértil que emergiu a terceira contribuição desta pesquisa: a noção de lente atmosférica. Mais do que uma técnica ou ferramenta, trata-se de uma postura, uma disposição perceptiva encarnada que convoca atenção, abertura e presença, atravessando todo o processo projetual. A lente atmosférica permite acessar, sentir e elaborar atmosferas a partir da experiência vivida, configurando-se como dispositivo crítico que expande o campo do design ao integrar sensibilidade, percepção e escuta como fundamentos do gesto projetual. Em vez de compreender o projeto como resposta predefinida, propõe-se aqui reconhecê-lo como prática que acompanha o que emerge, que se deixa afetar e que atua em sintonia com a complexidade do mundo vivido.

No campo do design estratégico, essas contribuições ganham relevância particular. Como demonstrado, as atmosferas modulam disposições subjetivas, mobilizam afetos coletivos, criam vínculos sociais e influenciam modos de agir — todos elementos centrais em processos de transformação, tal como propõe a área. Reconhecê-las como

parte constitutiva da prática projetual é assumir a complexidade como condição inerente ao design. Embora o design estratégico já valorize dimensões imateriais e relacionais, ainda carece de dispositivos conceituais e metodológicos capazes de operar com profundidade sobre essas camadas. É nesse ponto que o design atmosférico oferece uma contribuição singular: ao legitimar a dimensão atmosférica como campo de leitura e intenção, amplia-se o horizonte projetual. Nesse deslocamento, o papel do designer deixa de ser o de criador de formas para tornar-se orquestrador de possibilidades — alguém que cultiva abertura aos campos sutis e reconhece neles um terreno fértil para o projeto.

Essa discussão, contudo, não pode prescindir de uma dimensão ética. Atmosferas não são neutras: carregam valores, memórias e códigos que afetam e são afetados pelas relações sociais. Podem tanto fortalecer vínculos e instaurar espaços de pertencimento quanto ser instrumentalizadas para controle, manipulação ou exclusão. São também formas sutis de poder. Nesse cenário, um design comprometido com os espaços afetivos reconhece que projetar é inscrever modos de vida: aquilo que se cultiva, o que se silencia, quem se inclui e quem se apaga. O design atmosférico, portanto, funda-se também em uma compreensão ética, pois implica assumir responsabilidade pelo que se torna possível sentir, viver e compartilhar.

Assumir tal perspectiva, porém, não elimina os desafios. Pelo contrário, torna-os ainda mais evidentes. Como discutido, a própria natureza volátil, fugidia e contingente das atmosferas desafia metodologias lineares e fechadas, herdeiras de uma tradição de projeto pautada pela previsibilidade e pelo controle. Reconhecer esse caráter instável implica aceitar que os desafios contemporâneos exigem abordagens capazes de legitimar os afetos e a imprevisibilidade como dimensões constitutivas do design. Em vez de buscar controlar a realidade, trata-se de criar condições para que outras formas de vida possam emergir, orientando-se pela intenção de transformar cenários presentes em futuros desejáveis. Esse deslocamento reposiciona o design: de produção de formas isoladas para uma prática situada de envolvimento com o mundo. O designer, nesse horizonte, não cria mundos de fora; ele os coabita, os percebe e responde a eles desde dentro, como parte das forças afetivas que estão em jogo.

Por isso, o design atmosférico não se apresenta como um modelo a ser replicado, mas como uma disposição aos espaços sutis a ser cultivada no processo projetual. Projetar, nesse horizonte, é abrir-se a processos relacionais mais plurais, sensíveis e

comprometidos com o que emerge. O que se coloca, então, é sobretudo um questionamento das intenções: o que escolhemos sustentar, cuidar e cultivar com aquilo que fazemos existir por meio da prática projetual? Encerrar esta discussão é, portanto, lançar um convite: que o design se reconheça como prática de presença sensível e responsiva, capaz de atuar não apenas sobre formas visíveis, mas também sobre os campos afetivos e relacionais que dão densidade à vida. O design atmosférico não oferece respostas finais, mas a coragem de habitar a incerteza e de criar, em coabitação com o mundo, futuros mais éticos e significados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa nasceu do anseio de compreender as atmosferas como essência sensível da nossa forma de habitar o mundo. Em um campo de projeto ainda amplamente orientado por lógicas de funcionalidade, controle e previsibilidade, buscou-se deslocar o olhar técnico para abrir espaço a uma prática mais situada, relacional e encarnada, capaz de perceber e agir sobre dinâmicas invisíveis que atravessam os espaços. Ao propor uma abordagem afetiva das atmosferas, esta dissertação amplia o horizonte do design, ao convocar uma escuta mais profunda desses campos imateriais que modulam percepções e orientam modos de relação com o meio.

O percurso investigativo foi tecido entre teoria e prática, entrelaçando conhecimentos da filosofia, das ciências sociais, da arquitetura e do design. A partir dessa costura transdisciplinar, emergiram cinco dimensões conceituais — presença estendida, tonalidade sensorial, fenômeno relacional, espaço flutuante e experiência corporificada — que oferecem um vocabulário sensível para perceber e trabalhar com atmosferas no campo do design. Em seguida, a prática da deriva atmosférica possibilitou experienciar tais conceitos em situação, revelando o potencial de uma escuta encarnada do espaço. Dessa experiência emergiu, de forma orgânica, o conceito de lente atmosférica: uma atitude perceptiva encarnada, que convoca o corpo a se dispor, sentir e significar a partir daquilo que o espaço reverbera.

Enquanto as dimensões atmosféricas contribuíram para mapear qualidades sensíveis do espaço, a lente atmosférica revelou o papel ativo do sujeito na percepção e coprodução das atmosferas. Essa postura, mais do que observar, implica afetar e ser afetado, deslocando o designer do lugar de solucionador para o de mediador, alguém

que sustenta relações, escuta intensidades e responde ao que emerge. Trata-se de um gesto que não busca controle, mas presença; não procura a resposta certa, mas a escuta atenta ao que pulsa. Nesse deslocamento, o ato projetual se torna menos sobre impor formas e mais sobre cultivar condições de sentido, onde o espaço vivido ganha densidade por meio da relação entre corpos, espaços e afetos.

Essa inflexão convoca uma revisão profunda das metodologias projetuais. Projetar com as atmosferas exige atuar em campos instáveis, onde a precisão cede lugar à abertura, e a eficácia técnica é atravessada por uma escuta afinada. Nesse horizonte, o design se reposiciona como prática ética e estética, comprometida não apenas com a materialidade do mundo, mas com a tessitura sensível, simbólica e afetiva da existência. Afinal, as atmosferas não são neutras: carregam valores, evocam memórias, convocam presenças e denunciam ausências. Projetá-las, com elas, é assumir a responsabilidade pelo que se torna possível sentir, viver e compartilhar.

No âmbito do design estratégico, as contribuições desta pesquisa assumem relevância particular. As atmosferas, como aqui se evidenciou, modulam disposições subjetivas, vínculos sociais e modos de agir, elementos centrais para qualquer estratégia de transformação, tal como propõe esta área. Ao aprofundar o conceito de atmosferas e suas implicações, amplia-se o horizonte de atuação do design estratégico, convocando-o a operar não apenas sobre estruturas visíveis, mas também sobre camadas sutis da experiência vivida. Essa perspectiva revela que transformar a realidade implica também tocar o que é invisível: afetos, ritmos, tonalidades e presenças que permeiam os territórios. Sustentar a complexidade desses contextos exige, portanto, uma postura sensível, capaz de escutar nuances e sustentar processos em sua densidade relacional, uma qualidade nem sempre considerada pelas abordagens da área.

Em razão de sua natureza qualitativa, interpretativa e situada, esta pesquisa não se propõe a generalizações nem à replicação de resultados, o que implica reconhecer algumas limitações inerentes à abordagem adotada. O recorte empírico foi intencionalmente restrito a um grupo reduzido de participantes e a duas práticas específicas de deriva atmosférica, o que não permite inferências estatísticas nem ampla extrapolação dos achados. Além disso, a interpretação das atmosferas baseia-se em uma escuta sensível e inevitavelmente subjetiva, na qual o corpo da pesquisadora opera como instrumento de apreensão e elaboração. Tais características, entretanto, refletem uma escolha epistemológica deliberada: privilegiar a profundidade da vivência e a

potência da experiência encarnada, ainda que em detrimento da aplicabilidade generalizável. Reconhece-se, por fim, que futuras investigações podem ampliar o escopo desta proposta, explorar variações metodológicas ou adentrar outros territórios sensíveis da experiência projetual.

Esta pesquisa buscou abrir caminhos no campo do design ao propor uma primeira sistematização do conceito de atmosferas e sua relação com a prática projetual. A partir desse esforço, delineou-se um esboço de um design atmosférico, entendido como abordagem capaz de reconhecer e atuar sobre espaços afetivos de forma sensível e responsiva. Esse percurso, no entanto, é apenas um ponto de partida. Futuras investigações podem avançar na criação de metodologias aplicáveis, tanto no ensino universitário quanto no mercado de trabalho, consolidando ferramentas para que projetistas aprendam a perceber e mobilizar atmosferas em seus processos. A discussão insere-se em um campo em expansão no cenário acadêmico global e revela-se imprescindível para áreas como o design e a arquitetura, que lidam diretamente com a relação entre corpo, espaço e experiência.

Diante da complexidade dos processos de pesquisa na atualidade, cabe ainda registrar o uso do ChatGPT como recurso complementar durante o desenvolvimento desta dissertação. Sua contribuição ocorreu em três frentes principais: refinamento textual com foco na coesão e fluidez argumentativa; articulação conceitual com base nos autores já mobilizados pela pesquisa; e acompanhamento crítico ao longo do processo de escrita. Ressalta-se que nenhum conteúdo foi gerado de forma automatizada ou dissociado da autoria intelectual. Todas as formulações passaram por curadoria crítica, reelaboração minuciosa e validação rigorosa, em consonância com os princípios éticos e acadêmicos que sustentam este trabalho.

Ao final deste percurso, o que se afirma não é um método a ser replicado, mas uma postura a ser cultivada, um modo de estar no mundo com mais sensibilidade, presença e escuta. Que esta pesquisa possa servir como provocação e convite: para que outras investigações aprofundem o campo das atmosferas no universo projetual, e para que o design assuma, com coragem e delicadeza, sua potência de significar o mundo que nos atravessa. Afinal, projetar é também criar condições para que espaços afetivos possam emergir, espaços que tocam, modulam e transformam. Porque projetar, no fim das contas, talvez seja isso: um gesto de atenção diante da vida. Finalizo com uma frase

que sintetiza o espírito deste trabalho: O design não se trata de dar forma às coisas, mas de atribuir sentido à nossa presença no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, C. The timeless way of building. Illustrated ed. [S.l.]: Oxford University Press, 1979.

ANDERSON, B. Affective atmospheres. *Emotion, Space and Society*, v. 2, n. 2, p. 77–81, 2009.

ATMOSPHERIC SPACES. About. Atmospheric Spaces, [s.d.]. Disponível em: <https://atmosphericspaces.wordpress.com/about-2/>. Acesso em: 10 nov. 2024.

BECCARI, M.; PADOVANI, S. Estudos em Design I Revista (online). *Estudos em Design*, v. 25, p. 13–32, 2017.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *A ideia do cinema*, v. 1, 1969.

BENTZ, I.; FRANZATO, C. O metaprojeto nos níveis do design. *Blucher Design Proceedings. Anais...* São Paulo: Editora Blucher, 2016.

BÖHME, G. Atmospheric architectures. New York: Routledge, 2017.

BÖHME, G. Urban atmospheres: charting new directions for architecture and urban planning. In: BORCH, C. (org.). *Architectural atmospheres: on the experience and politics of architecture*. Basel: Birkhäuser, 2014. p. 42–59.

BÖHME, G.; BORCH, C.; ELIASSON, O.; PALLASMAA, J. Atmospheres, art, architecture: a conversation. In: BORCH, C. (org.). *Architectural atmospheres: on the experience and politics of architecture*. Basel: Birkhäuser, 2014. p. 90–107.

BUCHANAN, R. Wicked problems in design thinking. *Design Issues*, v. 8, n. 2, p. 5–21, 1992.

CHAUI, M. Convite à filosofia. 12. ed. São Paulo: Ática, 2000.

DEBORD, Guy. Teoria da deriva. In: ARANTES, Paulo Eduardo (Org.). *Internacional Situacionista: textos de intervenção (1953–1961)*. São Paulo: Annablume, 2003.

DESMET, P. A multilayered model of product emotions. *The Design Journal*, v. 6, n. 2, p. 4–13, 2003.

DESMET, P.; HEKKERT, P. Framework of product experience. *International Journal of Design*, v. 1, n. 1, 2007.

DUARTE, C. R. et al. *Experiência do lugar arquitetônico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2022.

ENGLERT CORRÊA MEYER, G.; NAVARRO RACHE, C. Experimental design atmospheres. *Design and Culture*, v. 16, n. 2, p. 173–189, 2023.

FREIRE, K. D. M. From strategic planning to the designing of strategies: a change in favor of strategic design. *Strategic Design Research Journal*, v. 10, n. 2, 1 maio 2017.

GAJANIGO, P. Estrutura de sentimentos, Stimmung e atmosfera: uma proposta de sistematização do emergente mood studies. *Sociologias*, v. 26, 2024.

GRIFFERO, T. Felt-bodily communication: a neophenomenological approach to embodied affects. *Studi di Estetica*, anno XLV, IV série, n. 2, p. 71–84, 2017.

GRIFFERO, T. In a neo-phenomenological mood: Stimmungen or atmospheres? *Studi di Estetica*, anno XLVII, IV série, n. 2, p. 121–136, 2019.

GRIFFERO, T. Is there such a thing as an “atmospheric turn”? Instead of an introduction. In: GRIFFERO, T.; TEDESCHINI, M. (orgs.). *Atmosphere and aesthetics: a plural perspective*. Cham: Springer, 2019. p. 11–62.

GRIFFERO, T. *Quasi-things: the paradigm of atmospheres*. Tradução de Sarah De Sanctis. Reprint ed. Albany: State University of New York Press, 2018.

GRIFFERO, T.; TEDESCHINI, M. (orgs.). *Atmosphere and aesthetics: a plural perspective*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.

GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

HIGHMORE, B. Taste and attunement: design culture as world-making. In: JULIER, G.; MUNCH, A. V. (ed.). *Design culture: objects and approaches*. London: Bloomsbury, 2018. p. 28–38.

HIGHMORE, B.; TAYLOR, J. B. Introducing mood work. *New Formations*, n. 82, p. 5–12, 2014.

INGOLD, T. The atmosphere. *Chiasmi International*, v. 14, p. 75–87, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5840/chiasmi20121410>.

KOTLER, P. Atmospheric as a marketing tool. *Journal of Retailing*, v. 49, n. 4, p. 48–64, 1973.

LATOUR, B. Um prometeu cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). *Agitprop: Revista Brasileira de Design*, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014. Tradução de Daniel B. Portugal e Isabela Fraga. Baseado em: *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design*, in: *Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society*, p. 2–10

MANZINI, E. *Design, when everybody designs: an introduction to design for social innovation*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2015.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

MERONI, A. Strategic design: where are we now? Reflection around the foundations of a recent discipline. *Strategic Design Research Journal*, v. 1, n. 1, p. 31–38, 1 dez. 2008.

NORMAN, D. *Emotional design: why we love (or hate) everyday things*. [S.l.]: Basic Civitas Books, 2004.

NORBERG-SCHULZ, C. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1980.

OLAHUT, M. R.; EL-MURAD, J.; PLAIAS, I. Store atmosphere: conceptual issues and its impact on shopping behavior. In: The Proceedings of the International Conference "Marketing – From Information to Decision". Babes-Bolyai University, 2012. p. 317.

ONCK, V. Metadesign. *Produto e Linguagem*, v. 1, n. 2, p. 27–31, 1965.

PALLASMAA, J. Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Tradução de Alexandre Salvaterra. 1. ed. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PALLASMAA, J. Space, place, and atmosphere: peripheral perception in existential experience. In: BORCH, C. (org.). *Architectural atmospheres: on the experience and politics of architecture*. Basel: Birkhäuser, 2014. p. 18–41.

PALLASMAA, J. The atmospheric sense: peripheral perception and the experience of space. In: GRIFFERO, T.; TEDESCHINI, M. (orgs.). *Atmosphere and aesthetics: a plural perspective*. Cham: Springer, 2019. p. 121–132.

PAPANEK, V. *Design for the real world*. 1. ed. New York: Bantam Books, 1971.

PETERMANS, A. Retail design in the experience economy: conceptualising and "measuring" customer experiences in retail environments. 2012. Tese (Doutorado) – Hasselt University, Hasselt.

PETERMANS, A.; VAN CLEEMPOEL, K. Retail design, experience economy and the greying population: a European perspective. In: 8th European Academy of Design Conference, 2009. p. 1–3.

PETERMANS, A. et al. Measuring emotions in customer experiences in retail store environments. *International Journal of Retail and Distribution Management*, v. 2009, p. 2257–2265, 2009.

QUARTIER, K.; CHRISTIAANS, H.; VAN CLEEMPOEL, K. Retail design: lighting as an atmospheric tool, creating experiences which influence consumers' mood and behaviour in commercial spaces. In: DURING, D. et al. (ed.). *Proceedings of the Conference of Design Research Society: Undisciplined!*. Sheffield, UK: Sheffield Hallam University, 2009. [CD-ROM].

SCHMITZ, H.; MÜLLAN, R. O.; SLABY, J. Emotions outside the box: the new phenomenology of feeling and corporeality. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, v. 10, n. 2, p. 241–259, jun. 2011.

SIMON, H. A. *The sciences of the artificial*. 3. ed. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

SLOTERDIJK, P. *Esferas I: bolhas*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2016.

SPIES, K.; HESSE, F.; LOESCH, K. Store atmosphere, mood and purchasing behavior. *International Journal of Research in Marketing*, v. 14, n. 1, p. 1–17, 1997.

TELLENBACH, H. Tasting and smelling. *Journal of Phenomenological Psychology*, n. 12, p. 221–230, 1981.

THIBAUD, J.-P. A cidade através dos sentidos. *Cadernos PROARQ*, n. 18, 2012.

THIBAUD, J.-P. Prefácio. In: DUARTE, C. R. et al. (org.). *Experiência do lugar arquitetônico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2022. p. 08–19.

THIBAUD, J.-P. The lesser existence of ambiance. In: GRIFFERO, T.; TEDESCHINI, M. (orgs.). Atmosphere and aesthetics: a plural perspective. Cham: Springer, 2019. p. 175–187.

VERGANTI, R. Design-driven innovation: mudar as regras da competição. São Paulo: Editora Canal Certo, 2012.

WANG, Z. “Atmosphere” as a core concept of eco-aesthetics. In: Proceedings of the 39th International Wittgenstein Symposium in Kirchberg. Anais... 2017.

WILLIS, A.-M. Ontological designing — laying the ground. Design Philosophy Papers, v. 4, n. 2, p. 80–98, 2006.

ZUMTHOR, P. Atmospheres: architectural environments, surrounding objects. Boston: Birkhäuser, 2006.

ZURLO, F. Design strategico. XXI Secolo, v. IV, 2010.