

**ESPAÇO SUPRASENSORIAL:
VIVÊNCIAS DO CORPO
SENCIENTE NA FUNDAÇÃO
IBERÊ CAMARGO E NO
INSTITUTO INHOTIM**

NILZA CRISTINA TABORDA DE JESUS COLOMBO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Espaço suprassensorial: vivências do corpo senciente na Fundação Iberê Camargo e no Instituto Inhotim

Nilza Cristina Taborda de Jesus Colombo

Porto Alegre
2023

Nilza Cristina Taborda de Jesus Colombo

Espaço suprassensorial: vivências do corpo senciente na Fundação Iberê Camargo e no Instituto Inhotim

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, com área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira.

Porto Alegre
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Colombo, Nilza Cristina Taborda de Jesus

 Espaço suprassensorial: vivências do corpo senciente na Fundação Iberê Camargo e no Instituto Inhotim / Nilza Cristina Taborda de Jesus Colombo. -- 2023.

 233 f.

 Orientador: Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira.

 Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

 1. Espaço suprassensorial . 2. Corpo senciente. 3. Espaços museais. 4. Arte Contemporânea. 5. Arquitetura Contemporânea. I. Silveira, Paulo Antonio de Menezes Pereira da, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Nilza Cristina Taborda de Jesus Colombo

Espaço suprassensorial: vivências do corpo senciente na Fundação Iberê Camargo e no Instituto Inhotim

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, com área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

Aprovada em: ____ de _____ de _____

Orientador:

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (PPAV/UFRGS)

Banca examinadora:

Prof. Dr. Bruno Cesar Euphrasio de Mello (Faculdade de Arquitetura/UFRGS)

Profa. Dra. Cristina Thorstenberg Ribas (PNPD/CAPES)

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre
2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus o dom da vida e o presente da liberdade de minhas escolhas. Agradeço aos meus pais Nilton e Nilza de Jesus, irmãos, amigos e professores. Ao meu esposo Cristiano Colombo e minha filha Cecília Maria de Jesus Colombo por serem meus super companheiros. Um especial agradecimento ao meu orientador Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira pelos direcionamentos assertivos que me conduziram até aqui.

A falta de humanismo da arquitetura e das cidades contemporâneas pode ser entendida como consequência da negligência com o corpo e os sentidos e um desequilíbrio de nosso sistema sensorial.

Juhani Pallasmaa, 2011

RESUMO

O tema desta pesquisa é a experiência nos espaços museais a partir da ativação do espaço suprassensorial em duas instituições museais dedicadas à arte contemporânea: a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e o Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. O espaço suprassensorial pode ser entendido como aquele que atravessa o corpo, suscitando-o a uma mudança. Pode ser, de igual forma, uma vivência através da afetação do corpo em um determinado lugar. A motivação da investigação é busca pelo entendimento das impressões que a autora teve em seu próprio corpo ao visitar o Instituto Inhotim em 2013. Tendo observado as próprias experiências em visitas a espaços museais distintos, a autora decidiu pesquisar a hipótese de que o corpo possa não ser valorizado em sua plenitude sensorial em função da neutralidade espacial resultante de concepções arquitetônicas que contribuem para ampliar ou reduzir a distância entre o corpo e as obras de arte. O objetivo é estudar as formas de vivência do corpo como ser senciente no espaço museal testando a ativação do espaço suprassensorial em visitas aos dois lugares eleitos. Como metodologia, será aplicado o método qualitativo na linha fenomenológica com aporte teórico em Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Gaston Bachelard, entre outros. No primeiro capítulo, a trajetória do conceito de espaço é revisitada desde a Antiguidade até o presente no Ocidente, observando o advento da perspectiva linear e a primazia da visão sobre os demais sentidos e culmina na formulação do conceito de espaço suprassensorial. No segundo capítulo, esse conceito será verificado no espaço intramuros da Fundação Iberê Camargo em um percurso que abrange a vivência desde a chegada na edificação até a imersão nos espaços expositivos. No terceiro capítulo, a verificação do espaço suprassensorial se dará nos espaços extramuros do Instituto Inhotim analisando as relações estabelecidas entre corpo, obra de arte e espaço. Com a união entre a pesquisa e o testemunho dessas vivências da autora em sua abordagem fenomenológica, busca-se aproximar o leitor de uma relação mais efetiva entre corpo, obra de arte e arquitetura.

Palavras-chave: Espaço suprassensorial; Corpo senciente; Museografia; Arte Contemporânea; Arquitetura Contemporânea.

ABSTRACT

The theme of this research is the experience in museum spaces from the activation of the suprasensory space in two museum institutions dedicated to contemporary art: Iberê Camargo Foundation, in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, and Inhotim Institute, in Brumadinho, Minas Gerais. The suprasensory space can be understood as that which crosses the body, provoking it to change. It can also be an experience through the affectation of the body in a certain place. The motivation for the investigation is the search for understanding the impressions that the author had on her own body when visiting Inhotim Institute in 2013. Having observed her own experiences in visits to different museum spaces, the author decided to research the hypothesis that the body may not be valued in its sensory fullness due to the spatial neutrality resulting from architectural conceptions that contribute to expanding or reducing the distance between the body and works of art. The objective is to study the forms of experiencing the body as a sentient being in the museum space, testing the activation of the suprasensory space in visits to the two chosen places. As a methodology, the qualitative method will be applied in the phenomenological line with theoretical support in Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Gaston Bachelard, among others. In the first chapter, the trajectory of the concept of space is revisited from Antiquity to the present in the West, noting the advent of linear perspective and the primacy of vision over the other senses, culminating in the formulation of the concept of suprasensory space. In the second chapter, this concept will be verified in the intramural space of Iberê Camargo Foundation in a journey that covers the experience from the arrival in the building to the immersion in the exhibition spaces. In the third chapter, the verification of the suprasensory space will take place in the extramural spaces of Inhotim Institute, analysing the relationships established between body, work of art and space. Joining the research and the testimony of the author's experiences in her phenomenological approach, we seek to bring the reader closer to a more effective relationship between body, work of art and architecture.

Keywords: Suprasensory space; sentient body; Museography; Contemporary Art; Contemporary architecture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Masaccio (1401-1428), <i>Trinitá (1426-1428)</i>	42
Figura 2 – Filippo Brunelleschi (1377-1446), <i>Pórtico do Ospedali degli Innocenti (1419-1444)</i> . Florença.....	44
Figura 3 – Filippo Brunelleschi (1377-1446), <i>Basílica do Santo Espírito (1436)</i> , Florença.	45
Figura 4 – Paul Cézanne (1839-1906), <i>Natureza morta com cupido de gesso (1985)</i>	48
Figura 5 – Hélio Oiticica (1377-1446), <i>Eden (1969)</i>	61
Figura 6 – Peter Zumthor (1943), <i>Bruder Klaus Chapel (2007)</i> , volumetria. Alemanha.	64
Figura 7 – Peter Zumthor (1943), <i>Burder Klaus Chapel (2007)</i> , interior. Alemanha.....	65
Figura 8 – Luis Barragán (1902-88), <i>Casa Barragán (1947-48)</i> , Fachada. Cidade do México.....	76
Figura 9 – Luis Barragán (1902-88), <i>Casa Barragán (1947-48)</i> , Sala de Estar. Cidade do México.	77
Figura 10 – Oscar Niemeyer (1907-2012), <i>Museu de Arte Contemporânea (1996)</i>	86
Figura 11 – Herzog & de Meuron, <i>Pérez Art Museum (2013)</i> . Escadaria em frente à praça. Miami, EUA.	87
Figura 12 – Patrick Blanc (1953), <i>Vegetação vertical (2013)</i> . Pérez Art Museum. Miami, EUA.	88
Figura 13 – Jesús Rafael Soto (1923-2005), <i>Penetrável BBL Bleu (1999)</i> , Pérez Art Museum. Miami, EUA.	89
Figura 14 – Álvaro Siza (1933), <i>Museu Iberê Camargo (2008)</i>	90
Figura 15 – Eduardo Frola (1959), <i>Intervenção extensiva (2005)</i> , Museu da Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre, Brasil.....	91
Figura 16 – Robert Morris (1931-2018), <i>Untitled (L-Bems) (1965)</i> , Jewish Museum. Nova Iorque, EUA.	92
Figura 17 – Ernesto Neto (1964), <i>El cuerpo que cae [le corps] femenino (de Léviathan Thot) (2006)</i>	94
Figura 18 – Frank Gehry (1929), <i>Guggenheim (1997)</i> , Cortes e fachadas.	96
Figura 19 – Iole de Freitas (1945), <i>Iole de Freitas (2008)</i>	98
Figura 20 – Louise Bourgeois (1911-2010), <i>Spider (1996)</i>	99
Figura 21 – Hall do quarto pavimento. Fundação Iberê Camargo.	101
Figura 22 – Pietro Antonio Martini (1739-1797), <i>O Salão de 1787 do Louvre (1787)</i>	102
Figura 23 – <i>The International Style: Architecture from 1922 (1932)</i>	103
Figura 24 – <i>Juízo Final (c. 1120-1145)</i> . Tímpano da Catedral de São Lázaro. Autun, França.	105
Figura 25 – <i>Catedral da Sé de Lisboa</i> . Recuo da entrada e zonas de claro escuro na área interna. Lisboa, Portugal.	105
Figura 26 – Álvaro Siza (1933). <i>Sede da Fundação Iberê Camargo (2008)</i> . Salas expositivas a partir do átrio. Porto Alegre, Brasil.	108
Figura 27 – Weber Hofer Partner. <i>Museu de Arte de Lentos (2003)</i> . Sala expositiva com a exposição <i>Who was 1968?</i> (2018-2019). Linz, Áustria.....	109
Figura 28 – Brasil Arquitetura. <i>Museu do Pão (2007)</i> . Sala expositiva, paredes e teto de concreto aparente. Ilópolis, Brasil.	110

Figura 29 – Brasil Arquitetura. <i>Museu do Pão</i> (2007). Panos de vidro da sala expositiva e entorno. Ilópolis, Brasil.....	111
Figura 30 – Júlia Pontés (1983). <i>Veias Minerais</i> (2015). Obra sob o efeito luminotécnico <i>wall washer</i> . Porto Alegre, Brasil.	113
Figura 31 – Centro Cultural Borges. Angulação da iluminação de destaque. Buenos Aires, Argentina.	114
Figura 32 – De Chirico (1888-1978). <i>De Chirico: o sentimento da arquitetura</i> (2011-2012). Porto Alegre, Brasil.....	115
Figura 33 – Iluminação de objetos tridimensionais: efeitos <i>downlight</i> , <i>uplight</i> e frontal.	117
Figura 34 – Angélica Dass (1979). <i>Humanae</i> (2007). Obra sob o efeito luminotécnico <i>wall washer</i> . Porto Alegre, Brasil.....	118
Figura 35 – Paulo Fernando Novaes Correa. <i>Maravilha encantada</i> (1972). MAC USP, São Paulo, Brasil...	121
Figura 36 – Andressa Cantergiani (1980) e Maurício Ianês. <i>Avesso</i> (2018). Esculturas efêmeras na sala da Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre, Brasil.	123
Figura 37 – Andressa Cantergiani (1980) e Maurício Ianês. <i>Avesso</i> (2018). Marcação do corpo no piso. Porto Alegre, Brasil.	124
Figura 38 – Andressa Cantergiani (1980) e Maurício Ianês. <i>Avesso</i> (2018). Sobreposição de marcas de corpos nas paredes. Porto Alegre, Brasil.....	125
Figura 39 – Andressa Cantergiani (1980) e Maurício Ianês. <i>Avesso</i> (2018). Marcação do corpo na parede. Porto Alegre, Brasil.	125
Figura 40 – Galeria Uffizi. Percurso linear das salas expositivas no segundo pavimento. Florença, Itália. ..	127
Figura 41 – Le Corbusier (1887-1965). <i>Museu Ilimitado</i> (1931). Não executado.....	129
Figura 42 – Weber Hofer Partner. <i>Museu de Arte de Lentos</i> (2003). Salas expositivas de percurso linear. Linz, Áustria.	129
Figura 43 – Frank Lloyd Wright (1867-1959). <i>Guggenheim</i> (1959). Movimentação do corpo nas rampas. Nova Iorque, Estados Unidos.....	130
Figura 44 – Haegue Yang (1971). <i>Série de Arranjos Vulneráveis – Voz e vento</i> (2009). Guggenheim. Nova Iorque, Estados Unidos.....	131
Figura 45 – Mies van der Rohe (1886-1969). <i>Neue Nationalgalerie</i> (1968). Paredes expositivas distintas das paredes de vedação do museu. Berlim, Alemanha.	132
Figura 46 – Mies van der Rohe (1886-1969). <i>Neue Nationalgalerie</i> (1968). Paredes expositivas distintas das paredes de vedação do museu. Berlim, Alemanha.	133
Figura 47 – Lina Bo Bardi (1914-1992). <i>MASP</i> (1968). Pinacoteca, nível 14,4m. São Paulo, Brasil.....	134
Figura 48 – Lina Bo Bardi (1914-1992). Projeto do Cavalete de Cristal.	135
Figura 49 – Lina Bo Bardi (1914-1992). Expositores. São Paulo, Brasil.	135
Figura 50 – Álvaro Siza (1933). <i>Fundação Iberê Camargo</i> (2008). Fluxos e circulações verticais 4º pavimento.	137
Figura 51– Álvaro Siza (1933). <i>Fundação Iberê Camargo</i> (2008). Vista através do peitoril a partir da antecâmara 1 - 4º pavimento.	138

Figura 52 – Álvaro Siza (1933). <i>Fundação Iberê Camargo</i> (2008). Volumetria. Porto Alegre, Brasil.	139
Figura 53 – Fundação Iberê Camargo (2008). Trecho 1 entre os 4º e 3º pavimentos. Rampa externa enclausurada	141
Figura 54 – Fundação Iberê Camargo (2008). Trecho 2 entre os 4º e 3º pavimentos. Rampa externa enclausurada	142
Figura 55– Fundação Iberê Camargo (2008). Trecho 3 entre os 4º e 3º pavimentos. Patamar e rampa interna aberta para o átrio.	143
Figura 56 – Álvaro Siza (1933). <i>Fundação Iberê Camargo</i> (2008). Fluxos e circulações verticais 3º pavimento	143
Figura 57 – Fundação Iberê Camargo (2008). Rampa externa entre os 3º e 2º pavimentos. Abertura para a avenida Padre Cacique.	144
Figura 58 – Fundação Iberê Camargo (2008). Rampa interna entre os 3º e 2º pavimentos.	145
Figura 59 – Álvaro Siza (1933). <i>Fundação Iberê Camargo</i> (2008). Fluxos e circulações verticais 2º pavimento.	145
Figura 60 – Olafur Eliasson (1962), <i>Viewing Machine</i> (2001).....	158
Figura 61 – Olafur Eliasson (1962), <i>Viewing Machine</i> (2001), reprodução da paisagem.	159
Figura 62 – Dominique Gonzales-Foerster (1965), <i>Desert Park</i> (2010).	160
Figura 63 – Dan Graham (1942-2022), <i>Bisected Triangle, Interior Curve</i> (2002), vista superior.	162
Figura 64 – Dan Graham (1942-2022), <i>Bisected Triangle, Interior Curve</i> (2002), Aresta.	163
Figura 65 – Dan Graham (1942-2022), <i>Bisected Triangle, Interior Curve</i> (2002), Reflexos.....	164
Figura 66 – Yayoi Kusama (1929), <i>Narcissus Garden Inhotim</i> (2009).	165
Figura 67 – Yayoi Kusama (1929), <i>Narcissus Garden Inhotim</i> (2009), muitas de mim.	166
Figura 68 – Robert Rauschenberg (1925-2008), Desenho apagado de <i>De Kooning</i> (1953).	168
Figura 69 – Chris Burden (1946-2015), <i>Trans-fixed</i> (1974).....	169
Figura 70 – Chris Burden (1946-2015), <i>Beam Drop</i> (1984) Art Park, Nova Iorque, EUA.....	170
Figura 71 – Chris Burden (1946-2015), <i>Beam Drop Inhotim</i> (2008).....	172
Figura 72 – Chris Burden (1946-2015), <i>Beam Drop Inhotim</i> (2008).....	174
Figura 73 – Giuseppe Penone (1947), <i>Alpi Marittime. Trattenere 17 anni di crescita (Continurà a crescere trane que in quel punto)</i> (1968-1985).....	174
Figura 74 – Giuseppe Penone (1947), <i>Elevazione</i> (2000-2001).....	175
Figura 75 – Caminho que conduz à <i>By means of a sudden intuitive realization</i> (1996)	180
Figura 76 – Olafur Eliasson (1967). <i>By means of a sudden intuitive realization</i> (1996)	181
Figura 77 – Olafur Eliasson (1967). <i>By means of a sudden intuitive realization</i> (1996). Chafariz	181
Figura 78 – Chris Burden (1946-2015), <i>Beehive Bunker</i> (2006).....	182
Figura 79 – Robert Irwin (1928), <i>Sem título</i> (2019).	184
Figura 80 – Robert Irwin (1928), <i>Sem título</i> (2019). Iluminação.	186
Figura 81 – Play Arquitetura (2012), <i>Galeria Carlos Garaicoa</i>	190
Figura 82 – Carlos Garaicoa (1967), <i>Ahora juguemos a desaparecer II</i> (2002).....	192

Figura 83 – Rizoma, <i>Galeria Lygia Pape</i> (2002).	195
Figura 84 – Lygia Pape (1927-2004), <i>Ttéia 1C</i> (2002)	196
Figura 85 – Lygia Pape (1927-2004), <i>Ttéia 1C</i> (2002), Fixação dos fios metalizados no tablado de madeira	196
Figura 86 – Paula Zasnicoff e Carlos Granada, <i>Galeria Doris Salcedo</i> (2006-2008).	200
Figura 87 – Doris Salcedo (1958), <i>Neither</i> (2004).	200
Figura 88 – Doris Salcedo (1958), <i>Neither</i> (2004). Detalhe.....	202
Figura 89 – Doug Aitken (1968), <i>Sonic Pavilion</i> (2009).....	205
Figura 90 – Doug Aitken (1968), <i>Sonic Pavilion</i> (2009). Localização central dos microfones a 202 metros de profundidade.	205
Figura 91 – Doug Aitken (1968), <i>Sonic Pavilion</i> (2009). Corredor de entrada.	207
Figura 92 – Arquitetos Associados, <i>Galeria Miguel Rio Branco</i> (2010).	208
Figura 93 – Arquitetos Associados, <i>Galeria Miguel Rio Branco</i> (2010). Entrada.....	209
Figura 94 – Arquitetos Associados, <i>Galeria Miguel Rio Branco</i> (2010). Praça coberta com a lancheria Bayo.	210
Figura 95 – Arquitetos Associados, <i>Galeria Miguel Rio Branco</i> (2010). Sala expositiva enterrada.	211
Figura 96 – Miguel Rio Branco (1946), <i>Tubarões de seda</i> (2006).	212
Figura 97 – Arquitetos Associados, <i>Galeria Cláudia Andujar</i> (2015). Entrada	213
Figura 99 – Arquitetos Associados, <i>Galeria Cláudia Andujar</i> (2015). Detalhe.	214
Figura 98 – Arquitetos Associados, <i>Galeria Cláudia Andujar</i> (2015). Variação da modulação das fachadas.....	214
Figura 100 – Arquitetos Associados, <i>Galeria Cláudia Andujar</i> (2015). Espaço Museal.....	215
Figura 101 – Arquitetos Associados, <i>Galeria Cláudia Andujar</i> (2015). Relação interno e externo.	216

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
1. O ESPAÇO SUPRASENSORIAL COMO FOMENTODA EXPERIÊNCIA FENOMENOLÓGICA ...	29
1.1 O ESPAÇO NA PERSPECTIVA.....	34
1.2 DECLÍNIO DO ESPAÇO RACIONAL	47
1.3 UMA ALTERNATIVA: O ESPAÇO SUPRASENSORIAL	58
2. ATIVAÇÃO DO ESPAÇO SUPRASENSORIAL NA REALIDADE MUSEAL INTRAMUROS	71
2.1 O LUGAR DO CORPO NO ESPAÇO SUPRASENSORIAL	73
2.2 A EXPERIÊNCIA ENTRE PAREDES: O CASO DA FIC.....	82
2.2.1 EXPERIÊNCIA E VOLUMETRIA	85
2.2.2 O ESPAÇO SUPRASENSORIAL DO ÁTRIO	93
2.2.3 ESPAÇO SUPRASENSORIAL OU CUBO BRANCO	102
2.2.4 A FLUIDEZ MUSEAL.....	126
3. A VIVÊNCIA DO ESPAÇO SUPRASENSORIAL NA EXPERIÊNCIA EXTRAMUROS	149
3.1 INHOTIM E AS OBRAS EXTRAMUROS.....	155
3.1.1 EXPERIÊNCIA PELA PERCEPÇÃO EM <i>VIEWING MACHINE, DESERT PARK;</i> <i>BISECTED TRIANGLE, INTERIOR CURVE E NARCISUS GARDEN</i> INHOTIM	157
3.1.2 EXPERIÊNCIA PELA MEMÓRIA E CONSTÂNCIA DO PROCESSO NAS OBRAS DE CHRIS BURDEN E GIUSEPPE PENONE.....	168
3.1.3 EXPERIÊNCIA DO PORÃO AO SÓTÃO EM INHOTIM EM <i>BY MEANS OF A SUDDEN</i> <i>INTUITIVE REALIZATION, BEEHIVE BUNKER E SEM TÍTULO</i>	178
3.2 ENTRE O INTRA E O EXTRAMUROS	188
3.2.1 SER-NO-MUNDO E A VINCULAÇÃO AO PREEXISTENTE NO PAVILHÃO CARLOS GARAICOA.....	189
3.2.2 ATENÇÃO AO MUNDO AO MEU REDOR PELA INTROSPECÇÃO NAS GALERIAS LYGIA PAPE E GALERIA DORIS SALCEDO	194
3.2.3 EXPERIÊNCIA PELO DISSIPAR DO TEMPO EM SONIC PAVILION	203
3.2.4 EXPERIÊNCIA E MATERIALIDADE NA GALERIA MIGUEL RIO BRANCO E NA GALERIA CLÁUDIA ANDUJAR.....	208
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	217
REFERÊNCIAS.....	223

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa apresenta o estudo sobre a experiência nos espaços museais a partir da ativação do espaço suprassensorial. O espaço suprassensorial pode ser entendido como aquele que afeta o corpo a ponto de nele causar uma transformação. Pode ser, de igual forma, uma vivência através da afetação do corpo em um determinado lugar. Os modos de ativação do espaço suprassensorial, em que o fim pode ser o estímulo sensível do corpo, serão submetidos à averiguação a fim de se estabelecer a participação da arte e da arquitetura nesse processo.

A motivação do aprofundamento no estudo do espaço que conversa com o corpo nasceu em 2013, ano em que a autora visitou o Instituto Inhotim pela primeira vez. Foi nesse momento em que sentiu em seu corpo o atravessamento por algo que não sabia expressar. A partir de então, houve a busca por reviver essa sensação em cada visita aos espaços museais distintos, sem que, na maioria das vezes, isso ocorresse. Com essa vivência, houve o estímulo para o estudo dos espaços que sensibilizam o corpo em suas mais variadas capacidades de apreensão do entorno, pois o desconforto que a autora sentia em determinados espaços museais passou a ser um problema. A hipótese é de que, nos locais em que o espaço suprassensorial é ativado, há o acolhimento do corpo senciente em sua completude.

Passar por um espaço ou entrar em contato com a arte pode ser um momento de consciência para o corpo. Pode ser um instante de valoração subjetiva e uma oportunidade de autoconhecimento. Portanto, há que se observar o contexto do tratamento do corpo no mundo ocidental.

No Renascimento, os estudos sobre a perspectiva linear colocaram o sentido da visão como superior aos demais. Tal concepção foi referendada pelo filósofo francês René Descartes (1596-1650) em *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* (DESCARTES, 1637), acrescido do entendimento de que a mente possui um grau elevado de valoração em relação à matéria. Esses

pensamentos geraram reverberações na arte e na arquitetura que parecem ter direcionado suas práxis para a ação do olhar e a atenuação dos demais sentidos. Ao cruzar o século XXI, parece que ainda os espaços museais são tocados pela desvalorização da experiência do corpo como ser senciente, seja pela arte ou pela arquitetura. Por corpo a pesquisa entenderá como a dimensão material do ser humano capaz de sentir o entorno que o envolve, abordando-o sob uma perspectiva de não subordinação à primazia da dimensão imaterial, ou seja, a mente, na interação entre ser e mundo (MERLEAU-PONTY, 2004).

Para a análise das relações entre corpo, arte e arquitetura no momento contemporâneo observado no contexto museal brasileiro, optou-se por uma abordagem fenomenológica que terá como referenciais teóricos Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Martin Heidegger (1889-1976), Hélio Oiticica (1937-1980) e Peter Zumthor (1943). Desses escritos serão apreendidas as bases para a elaboração do conceito de espaço suprassensorial.

Como objetivo geral, esta pesquisa pretende verificar as condições em que o corpo vivencia o espaço museal através da análise de dois estudos de caso: a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e o Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. As instituições foram escolhidas levando em consideração as concepções arquitetônicas caracteristicamente contemporâneas de seus espaços expositivos concebidos no século XXI, suas qualidades distintas de implantação e o fato de os dois lugares serem acessíveis à autora para verificação da possível ativação do espaço suprassensorial. Como objetivos específicos, o estudo propõe:

- Definir o conceito de espaço suprassensorial.
- Estabelecer quais as condições de ativação do sensível.
- Testar a ativação do espaço suprassensorial no ambiente museal intramuros da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.
- Testar a ativação do espaço suprassensorial no ambiente museal extramuros do Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais.

A escolha do objeto de pesquisa integra dois pontos de vista acerca do espaço, proporcionada pela dupla formação acadêmica e profissional da autora. Com a Arquitetura e Urbanismo, houve o interesse de investigar como as formas e a criação do espaço poderiam influenciar a sensibilização do corpo. No caso das Artes Visuais, o interesse foi despertado pela observação das transformações produzidas por gerações de artistas a partir da década de 1960, no Ocidente. Entre essas mudanças, destaca-se a ênfase que a chamada “desmaterialização da arte” (LIPPARD; CHANDLER, 1968) atribuiu à obra de arte visual como uma ativadora do sensível. Ao longo de dez anos de docência nas áreas de teoria e crítica arquitetônica, história da arte e projeto arquitetônico, a autora pôde observar que as mudanças projetuais no campo da arquitetura, sejam elas formais ou conceituais, nunca foram isoladas e que nem sempre o foco do projeto contempla o corpo.

Muitas das edificações contemporâneas parecem estar mais vinculadas às diretrizes da perspectiva linear renascentista, ou mesmo à espetacularização do final do século

XX, do que às questões do corpo. Diversas edificações contemporâneas se preocupam mais com proporções, linearidades e a capacidade de se destacar visualmente do que com as sensações que o espaço pode ativar no corpo. De igual maneira, as placas torcidas de Frank Ghery (1929) ou as formas escultóricas de Zaha Hadid (1950-2016) são modelos de um pensamento projetual que engrandece a visão e paralisa os demais sentidos. Mesmo nas primeiras três décadas do século XXI, a visão parece prevalecer em detrimento dos demais sentidos na arquitetura e no urbanismo. Soma-se a isso a percepção de que a lacuna bibliográfica sobre o tema é conivente com a invisibilidade com que o corpo é tratado nos espaços arquitetônicos.

A colaboração possível desta pesquisa reside na ocorrência de um olhar do indivíduo sobre si mesmo dentro do processo de fruição da arte e da arquitetura. Ela poderá contribuir para a valorização da subjetividade em um contexto cultural em que o sujeito, muitas vezes em função da própria arquitetura museal, tende a ter invalidadas a materialidade e a sensorialidade de seu corpo.

Nesse sentido, a averiguação sobre a relevância do corpo no local em que ocorre a convergência dessas duas áreas pode contribuir significativamente para novas formas de pensamento projetual em que as questões fenomenológicas possam tomar um lugar de relevância. De igual forma, a pesquisa poderá auxiliar para o conhecimento nas artes e na história da arte, no sentido de que instiga novas relações entre o público e as instituições museais na contemporaneidade. De igual forma, se justifica pela contribuição que poderá oferecer na compreensão de uma possível aproximação entre corpo, arte e arquitetura. Entende-se que considerar o corpo em sua completude, ou seja, matéria e espírito, pode ser um meio de repensar a arte e a arquitetura no século XXI.

Como abordagem de pesquisa, será adotado o método qualitativo de viés fenomenológico, aquele em que as ocorrências são investigadas a partir das vivências humanas e analisadas sob os pressupostos teóricos afins. O andamento metodológico trilhará um percurso composto por três etapas. A primeira cruzará diferentes definições de corpo e espaço no mundo ocidental. A segunda contemplará a imersão da autora no espaço suprassensorial na Fundação Iberê Camargo. Por fim, a terceira observará entrega similar da autora a percursos e imersões em obras no Instituto Inhotim. Os referenciais metodológicos serão embasados pelos escritos de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), seguido do entendimento de habitar e construir o espaço instruído por Martin Heidegger (1889-1976). A práxis artística, em sintonia com a abordagem fenomenológica, será estudada em Hélio Oiticica (1937-1980), e a arquitetônica em Peter Zumthor (1943).

A tese será estruturada em três capítulos. No primeiro, se concentrará a apresentação e discussão do conteúdo conceitual e teórico. Os dois últimos serão destinados à verificação da ativação do espaço suprassensorial, sendo o segundo capítulo destinado à experiência na Fundação Iberê Camargo e o terceiro capítulo no Instituto Inhotim.

Em cada capítulo, se buscará o mergulho nas possibilidades exemplares em que artes visuais e arquitetura parecem traçar uma comunicação com o corpo. Com aporte teórico relacionado a cada análise, o texto se voltará para o que ocorre com o corpo nos dois espaços museais estudados, examinando a origem dos fenômenos

que despertam determinadas experiências do corpo. Os estímulos serão examinados à luz dos pilares que apoiam o conceito de espaço suprassensorial, a fim de que a consciência da experiência possa reverberar em novas perspectivas museais.

No primeiro capítulo serão discutidas as transformações da concepção de corpo e a conseqüente reestruturação da ligação entre corpo, arte e arquitetura. A análise abrangerá o intervalo compreendido desde a Antiguidade até o tempo presente do mundo ocidental. Será investigado o conceito de espaço e o que, a partir dessa conceituação, se desdobrará em arte e arquitetura. A começar pela perspectiva linear renascentista, será buscada a compreensão dos efeitos da invenção do ponto de fuga e sua participação na modelagem da percepção visual do mundo. O pensamento do filósofo francês René Descartes (1596-1650) será revisitado na busca da compreensão de sua concepção sobre os distintos papéis do corpo e da mente na produção de conhecimento do mundo e a hegemonia do olho e do espírito sobre o corpo.

Como contraponto a essa compreensão, serão estudados artistas que contribuíram para a revisão crítica da participação da perspectiva linear na representação em pintura e filósofos, como Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), que expressam uma percepção de mundo para além do ponto de fuga. A fenomenologia estética proposta pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) parece ser um dos caminhos de contestação do ponto de vista cartesiano e de suas raízes no sobrevoo da razão. Ainda no capítulo 1, serão observados os impactos de seus estudos na produção artística, arquitetônica e filosófica contemporânea, e, também, será discutida a participação dos demais sentidos, para além do olhar, na apreensão do entorno e na resposta às afetações do espaço sobre o corpo. Concluindo o capítulo 1, será apresentado o conceito de espaço suprassensorial, embasado, neste estudo, em quatro pilares relativos à questão da sensibilização do corpo em um determinado meio. No último subcapítulo serão examinadas obras e concepções teóricas que auxiliarão na compreensão deste conceito.

No segundo capítulo, o conceito de espaço suprassensorial será testado no ambiente museal intramuros. Por intramuros é entendido o espaço museal encerrado por planos verticais e horizontais. O capítulo será subdividido em duas partes: a primeira contemplará o significado de corpo para esse estudo, e a segunda colocará o corpo como operador do espaço museal da Fundação Iberê Camargo. A partir das críticas ao funcionalismo na arquitetura moderna no período pós Segunda Guerra Mundial, a concepção que propõe uma equivalência do espaço a uma máquina começa a ser questionada. Através do cruzamento entre as teorias filosóficas e arquitetônicas, o conceito de corpo será redefinido, englobando sua capacidade de ser senciente. Essa postulação será embasada no pensamento de Merleau-Ponty, que considera “corpo e espírito” (MERLEAU-PONTY, 2004), e, dessa maneira, refletirá sobre a capacidade de conhecimento e reconhecimento do entorno pelos sentidos (LE BRETON, 2016). Nessa perspectiva, o espaço suprassensorial será testado nos ambientes museais da Fundação Iberê Camargo.

Na FIC, será traçado um percurso favorecendo as experiências percebidas pelo corpo da autora, relatadas com objetivo de entrelaçar teoria e sensações. A partir do acolhimento do corpo na chegada da instituição, serão narradas as vivências

que englobam as percepções de todos os elementos que compõem o espaço. Arte e arquitetura serão objetos de investigação a fim de que possam ser extraídos os elementos presentes nessa união que ativam o espaço suprassensorial.

No terceiro capítulo, o espaço suprassensorial testado no Instituto Inhotim será trazido à análise através da observação do corpo em obras localadas no extramuros, e outras que estão entre o intra e o extramuros.

Na análise das obras extramuros, serão verificadas as experiências através da percepção em *Viewing machine* (2001); *Desert Park* (2010); *Bisected triangle, interior curve* (2002) e *Narcissus Garden Inhotim* (2009). De igual forma, serão analisadas as experiências através da noção do processo em *Beam Drop Inhotim* (2009) e *Elevazione* (2000-2001). Por fim, *By means of a sudden intuitive realization* (1996), *Beehive Bunker* (2006) e *Sem título* (2019) serão averiguadas sob a perspectiva do filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) a partir das noções de porão e sótão. Na transição entre o intra e o extramuros, serão analisados o Pavilhão Carlos Garaicoa e as galerias de Lygia Pape, Doris Salcedo, Miguel Rio Branco e Cláudia Andujar.

A inserção de relatos em primeira pessoa é um recurso que buscará a aproximação do leitor com a experiência vivida pelo corpo da autora apresentada como um depoimento da ativação do espaço suprassensorial em determinadas circunstâncias. O testemunho pretende ser embebido na experiência do corpo, imerso no tempo e no espaço, buscando oferecer a quem lê a vivência do toque, do cheiro, dos sons e das possibilidades de resgate da valorização do corpo como ser senciente.

CAPÍTULO I



1. O ESPAÇO SUPRASSENSORIAL COMO FOMENTO DA EXPERIÊNCIA FENOMENOLÓGICA



Como arquiteta, minha relação com o espaço sempre foi mediada por uma série de instrumentos que me colocam em contato direto com suas características dimensionais. No início da faculdade, aprender a entender o espaço por meio de suas dimensões foi a maneira de melhor me apropriar dele. A trena me faz conhecer altura, largura e profundidade, informações pertinentes para quem necessita administrar objetos e fluxos dentro de uma determinada metragem quadrada. Com o tempo, de tantos levantamentos realizados, não raras foram as vezes que identifiquei as medidas de determinado espaço antes da trena. Naquele momento, pensar na distribuição dos móveis, de modo que não causassem transtornos ou inviabilizassem o fluxo de pessoas, me parecia satisfatório e suficiente. Contudo, assim que comecei a ouvir o futuro usuário do espaço, entendi que não. Isso não era o bastante.

Neste capítulo, serão analisadas as transformações produzidas no entendimento das relações entre o corpo humano e o espaço físico que o abriga, desde a Antiguidade até o presente desta pesquisa no mundo ocidental. As análises buscam compreender como as teorias da arte e da arquitetura examinaram o problema no contexto dos espaços edificados e não edificados. Para tanto, foi considerado necessário o entendimento do conceito de espaço e das transformações sofridas a partir das mudanças percebidas em suas conexões com o corpo. Parte-se do pressuposto de que um dos meios de ligação entre o ser humano e seu ambiente seja a sua materialidade. Através de sua realidade física, o indivíduo é dotado de competências que o capacitam a uma apreensão de seu entorno, seja do ponto de vista tangível ou intangível.

Na primeira seção deste capítulo, será analisado o pensamento que se estabeleceu sobre o conceito de espaço e os seus desdobramentos na representação artística e na materialização arquitetônica no mundo ocidental. Para além das questões técnicas, verifica-se a interferência dessas manifestações no âmbito social. A utilização da perspectiva linear renascentista, na Itália do século XV, foi considerada como paradigmática para a presente análise. A apreensão do meio material através da mediação

do ponto de fuga concedeu um entendimento de mundo distinto do puramente empírico. Essa via apresentou consequências que foram refletidas no comportamento dos seres humanos e em uma atitude cultural, que se disseminará, principalmente, a partir da publicação das teorias cartesianas, que implicaram um distanciamento necessário entre sujeito e objeto, entre observador e mundo, entre corpo e paisagem. Uma relação que se produziria distanciada pelo constructo da observação contemplativa envolvendo “o olho e o espírito”, como pretendeu Descartes. O espaço, em sua representação pictórica e materialização arquitetônica, foi analisado segundo o seguimento das diretrizes da perspectiva linear, e seus desdobramentos foram apontados no comportamento social.

A segunda seção se ocupará das teorias e ações de resistência ao espaço cartesiano que se estabeleceram ao longo do século XX. O artista francês Paul Cézanne (1839-1906), na busca da realização da pintura, em detrimento de sua representação, concede aos observadores de suas obras um caminho distinto ao da perspectiva. Com a pintura de Cézanne, uma fenda se abriu ao questionamento sobre a real participação do corpo nos espaços físicos. A racionalidade funcionalista de parte da arquitetura moderna, que subjugava o corpo às necessidades formais e utilitárias das edificações, esbarrou em vozes que clamaram pelo estabelecimento de uma relação mais sensível entre os seres humanos e os espaços. E eis que a regência hegemônica dessa racionalidade entra em declínio.

Na terceira seção será apresentada uma alternativa de ambiente que possa abranger a natureza humana em sua completude, ou seja, matéria e espírito. A consciência do estado de racionalidade que afasta o físico de sua natureza senciente busca caminhos que a conduzam à experiência. Baseado nessa premissa, o primeiro capítulo se encerrará com a apresentação do espaço suprassensorial como possibilidade de resgate da conexão entre o corpo e seu meio. Nesta pesquisa, o corpo serve de parâmetro para a análise do espaço suprassensorial. Para tanto, há a necessidade do entendimento de como contextualizar o corpo, examinando con-

ceituações, definições de papéis e relações com o meio, no recorte histórico contemplado neste estudo.

O final da segunda década do século XXI se deparou com um obstáculo que colocou em suspensão modos de vida e formas de interação entre as pessoas. Na pandemia de COVID-19, a convivência virtual foi o meio de sobrevivência do contato interpessoal, seja nas interações de trabalho ou familiares. De maneira mais intensa, ficou evidente que os vínculos entre seres humanos podem ser estabelecidos tanto no espaço físico como no virtual. Entretanto, a escolha de abordagem neste estudo segue a via da materialidade, dos espaços físicos. Não porque o virtual seja secundário, ou coadjuvante, mas porque, do ponto de vista que norteia a abordagem do espaço nesta pesquisa, a dimensão sensorial parece prover uma intensificação da experiência de habitar no mundo, bem como amplia as vias possíveis de intervenção nele. Cecilia Fajardo-Hill, historiadora da arte e curadora, em entrevista ao site *Arteinformado*, afirma: “el cuerpo presente es esencial” (FAJARDO-HILL, 2020). A curadora reflete sobre o momento de reclusão causado pela COVID-19, quando se produziu uma migração das ações artísticas para a esfera on-line, mas atesta que os sentidos devem ser estimulados, o que exige o presencial, em tempo e espaço.

Corroborando com a importância da presença física, o teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht defende que “só os efeitos da presença apelam aos sentidos” (GUMBRECHT, 2010, p. 1). A necessidade do ser humano de estar fisicamente presente está vinculada ao fato de colocar o corpo em confronto com uma situação que o leva a uma determinada sensação geradora de experiência. A partir do entendimento da presença como recurso significativo de imersão do corpo no espaço, o primeiro capítulo percorre uma via de questionamento sobre as formas de percepção do ambiente.

1.1 O ESPAÇO NA PERSPECTIVA

A análise da interação do indivíduo com o seu entorno foi dada a conhecer desde a Antiguidade Clássica, através dos escritos filosóficos de Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.). Platão entende o espaço como um receptáculo que tudo abrange; já Aristóteles o define como uma relação entre o posicionamento dos corpos e seus limites: “por conseguinte, o primeiro limite imóvel do continente, isto é o lugar” (ARISTÓTELES, 2011, p. 94). O espaço, para Aristóteles, é aquele que contém o objeto sem se confundir com ele. O filósofo o compara a um vaso que comporta água, um móvel e outro imóvel com características materiais distintas e inconfundíveis em seu conteúdo. É possível exemplificar o pensamento aristotélico com o nadar de um peixe no mar: o peixe é a forma em movimento no mar inerte, que é o lugar. Com esse pensamento de não fusão entre forma e lugar, a mobilidade do corpo dentro do espaço eleva o caráter relacional entre eles.

Com base nesse entendimento, é possível inferir que a visão sobre o espaço na Antiguidade estaria voltada para os aspectos tangíveis e visuais, em que a relação entre corpos e objetos no âmbito real se ampliará às artes e influenciará a representação e a construção do mundo antigo. O espaço, para o grego, não necessariamente se constituía em um elemento de afetação do corpo. A ideia dos corpos isolados, corpo este no sentido de volume, consistia na sua autossuficiência e na capacidade de um protagonismo particular, afastando-os de uma relação direta com o espaço. Nada constituinte do ambiente era relevante a ponto de ser representado ou pensado arquitetonicamente. Na pintura, os elementos justapostos demonstram a falta de proporção entre as figuras, em que é possível perceber a falta de aceitação do vazio na Antiguidade, pois ele poderia ser um componente de unificação, contrariando a teoria dos corpos isolados. Da mesma forma, a distância não foi um aspecto observado nas pinturas da Antiguidade, pois a capacidade de visualidade dos gregos estava baseada na angulação ocular. Erwin Panofsky, historiador da arte, em *A Perspectiva como forma simbólica*, com primei-

ra publicação em 1927, explica a questão e afirma que, para os gregos, as grandezas

não são determinadas pela distância dos objetos ao olho, e sim exclusivamente pela amplitude do ângulo visual; portanto, a relação entre a grandeza dos objetos deve exprimir-se somente por meio de graus angulares ou de arco, e não simplesmente por meio de medidas lineares. (PANOFSKY, 2013, p. 112).

A teoria do ângulo visual foi defendida pelos filósofos gregos Pitágoras e Platão. O pensamento entende a visão como resultado de um fluxo que sai do olho e atinge o objeto de forma cônica. Já Aristóteles não interpretou dessa mesma forma e explica a experiência visual, no segundo livro *De Anima*, como uma percepção do olho a partir de elementos imateriais, como a cor, por exemplo. Ambas as teorias problematizam unicamente a questão do conhecer o espaço, não necessariamente praticá-lo. Para isso, sua apropriação deveria ser submetida a rigores matemáticos que foram dados a conhecer através do matemático Euclides (século III a.C.), que, através de sua teoria, cria a partir do olho um campo de visão que mantém relações geométricas com os objetos. A partir do pensamento platônico, sugere que dele partiriam inúmeros raios que criariam um cone cujo vértice estaria na visão e a base nos objetos. Sendo assim, esse campo estaria vinculado a questões relacionais do espaço, como direita, esquerda, acima e abaixo. A visão sendo a geradora das conexões com o tangível à volta do corpo faz com que as construções possam ser pensadas a partir do princípio da visualidade.

Panofsky, entretanto, menciona o espaço da Antiguidade como um intervalo psicofisiológico, aquele em que o corpo tem a percepção de seu entorno por meio da visualidade e do palpável, produzindo, assim, uma experiência da realidade. A partir dele, a compreensão das construções e das representações na Antiguidade pode ser ampliada. No espaço psicofisiológico, o corpo é limitado a um confinamento, que o desestimula à continuidade, inviabilizando a concepção de um conceito similar, ao que hoje se entende por infinito. Nele a vivência

se dá naquele tempo e lugar, fato que reflete diretamente na concepção e na representação dos espaços na Antiguidade. O autor cita o filósofo alemão Ernst Cassirer, que, ao explicar a percepção imediata, considera que no espaço “cada lugar tem sua peculiaridade e um valor próprio” (CASSIER *apud* PANOFKY, 2013, p. 110), propondo que o espaço psicofisiológico não pode ser racionalizado.

A partir disso, é possível observar o espaço da cidade grega sendo composto por duas áreas, a dos homens e a dos deuses. A Acrópole, local de concentração dos templos divinos, não era convidativa aos cidadãos que deveriam apenas apreciá-la visualmente a partir da Astu, a cidade dos homens. Essa dinâmica urbana valoriza o aspecto relacional entre corpo e edificação geradora da criação das enteses, citadas por Marcus Vitruvius Pollio (século 1 a.C.) no *Tratado de Arquitetura*. O documento datado de 27 d.C. foi, possivelmente, o primeiro tratado arquitetônico da humanidade, apresentando diretrizes construtivas em dez livros. No tratado, o autor explica como se dão as enteses, distorções óticas nas edificações para que, a distância, se acomodassem harmonicamente ao olho. No Partenon, em Atenas, as enteses ocorreram com engrossamentos no meio das colunas dos templos a fim de que elas, observadas com afastamento, parecessem retas. Como os cidadãos ficavam no espaço da Astu, de nível inferior à Acrópole, a ligação do corpo com o espaço divino se dava por meio da visão, que era alterada na medida que houvesse a movimentação das pessoas ou de seu ângulo visual. Com o distanciamento de séculos, observando sob a perspectiva de uma historiografia de arte implementada gradualmente pela Escola de Viena da Arte, a partir do final do século XIX, Alois Riegl volta seu olhar àquele momento da cidade grega para considerar que a unidade harmônica entre pórticos e colunas só seria possível a partir de um determinado ponto de vista e somente nele: “a clareza tangível dos detalhes e a visão ótica global do conjunto podem ter o mesmo valor”¹ (RIEGL, 1997, p. 94). Vitruvius demonstra a importância do posicionamento do corpo no mundo

¹ No original: “La claridad tangible de los detalles y la visión óptica global del conjunto pueden tener el mismo valor” (RIEGL, 1997, p. 94, tradução da autora).

antigo e Riegl, em seu tempo, reconhece o valor da visão como sentido preponderante para os gregos.

Com relação ao espaço em si, o templo grego apresentou características inovadoras se comparado aos exemplares de civilizações anteriores, ou mesmo contemporâneas a sua. Nas sociedades do Oriente Médio, o espaço apenas havia sido delimitado por paredes, mas não pensado como um componente específico da edificação. Na Grécia Antiga, houve uma alteração nessa concepção e o desenho do espaço começou a ser configurado nos locais dedicados aos deuses. No Partenon, a *cella*, única sala da edificação desprovida de fenestrações, foi envolvida por uma região aberta coberta delimitada por colunas. Ela se deixa tocar pela luz que adentra seus espaços, revelando a profundidade de um volume que, a distância, possui somente as proporções como ligação entre a edificação e o ser humano. A estrutura sobreposta dos pórticos unida às paredes do templo encerra um espaço de transição à *cella* em que o corpo do cidadão grego participa unicamente de forma contemplativa.

Assim, a relação de distância entre corpo e objeto, geradora de direcionamentos visuais, foi ponto determinante que ressoou tanto na estruturação espacial da arquitetura, como nas pinturas em afresco na Grécia e Roma antigas. Nas representações pictóricas na Antiguidade, a perspectiva baseada nos ângulos visuais não permitia a sistematização do espaço, nem o manutenção de proporções entre os elementos reproduzidos. O que se identifica é a sobreposição e justaposição de elementos, que desconsidera a existência de espaços entre os elementos materiais, salientando o caráter tangível e visível nas pinturas.

Muitos exemplares de pinturas antigas foram perdidos ao longo da História em função de suas características técnicas, ou pelo desaparecimento de suas superfícies de base. Nomes de pintores reconhecidos na Grécia antiga atravessaram a História, não pelo testemunho de suas obras, mas pela citação de seus feitos por escritores e filósofos da época. A partir do século XVII, o local preservado devido à tragédia natural do Vesúvio, Pompeia, revelou pinturas da Antiguidade nas vilas romanas. Nelas é possível

identificar a escala não realista, resultante da falta de proporção entre os elementos representados. A técnica do *trompe-l'oeil* levava os moradores de Pompeia a acreditarem estar diante de um objeto concreto, não de uma representação bidimensional. Na cidade romana antiga, foram identificados quatro estilos de pintura com essa técnica: o primeiro apresenta quadros coloridos com efeitos pictóricos, sugerindo imitações de mármore; o segundo apresenta elementos arquitetônicos que servem de moldura para paisagens e figuras; no terceiro, são apresentados elementos complexos da arquitetura; por fim, o quarto retoma o segundo estilo com intensidade nas cores e nos cenários aplicados (ARGAN, 2013,a). O *trompe-l'oeil* da Antiguidade produz uma ilustração verossímil de profundidade sobre o plano parietal sem um regramento proporcional. Na Vila dos Mistérios, por exemplo, a arquitetura romana é reproduzida com profundidade em suas colunas e arcos, sem, no entanto, comprometer-se com as relações dimensionais, nem com a ideia de continuidade. Não se percebe, na representação, alguma consciência do intervalo que existe entre os objetos ou entre eles e os seres humanos, sinalizando que a noção do vazio, tal como concebida posteriormente pela Modernidade ocidental, inexistente na figuração desse período.

Como na definição de Platão, a pintura da Antiguidade Clássica tratou o espaço como um receptáculo de corpos desconectados entre si. Segundo Panofsky, a distância entre os objetos é percebida nas representações, mas sem força suficiente para formar um “módulo imutável” (PANOFSKY, 2013, p. 116) que garantisse continuidade da ideia pictórica, ou em que aplicasse e preservasse as proporções dimensionais. Esse módulo mencionado por Panofsky pertence à fase de racionalização do pensamento espacial, que só ficou conhecida com a perspectiva linear, técnica de representação em que a reprodução do tridimensional no plano bidimensional é mediada por processos matemáticos submetidos ao ponto de fuga. A convergência das linhas nesse ponto projetado no infinito faz com que esteja presente a ideia de distanciamento entre as figuras representadas. O espaço racional euclidiano, que Panofsky contrapõe ao espaço psicofisiológico, é

desenvolvido com a perspectiva renascentista e rompe com as limitações que impediam o entendimento sobre o infinito na Antiguidade.

Com um novo panorama sobre o espaço, o artista do Renascimento europeu foi dotado de um controle sobre a interpretação de mundo, e, assim, nesse momento, começa a tomar forma a concepção artística como feito de um autor específico. A observação de aspectos políticos, sociais e culturais passava pela análise e posicionamento de quem manipulava as regras matemáticas e as transformava em espaço, seja pictórico, seja arquitetônico. Panofsky salienta a interferência da subjetividade e da vontade do artista:

a história da perspectiva pode ser concebida como um triunfo do sentido da realidade que distancia e objetiva ou mesmo como um triunfo da vontade de poder do homem que tende a anular toda distância, seja como uma consolidação e uma organização do mundo exterior, seja como uma ampliação da esfera do eu. (PANOFSKY, 2013, p. 126).

Com isso, foi colocada em evidência a hierarquização dos sentidos, em que a visão se destaca dentre os demais. Ela, segundo o arquiteto Juhani Pallasmaa, não está limitada às questões corpóreas, sendo capaz de diferenciar quem a domina: “a invenção da representação em perspectiva tornou os olhos o ponto central do mundo perceptual, bem como do conceito de identidade pessoal” (PALLASMAA, 2011, p. 16). O artista do Renascimento europeu abriu uma janela pictórica que dava para o mundo de suas convicções, crenças e experiências. O “ver através de”, construído na obra, teria levado o espectador a conhecer características individuais do artista, bem como seu posicionamento social, o que denota os princípios humanísticos. Se, no período medieval, o objeto artístico produzido não comunicava a subjetividade de quem o produzia, no Renascimento houve uma mudança nesse aspecto, devido, segundo o historiador de arte Arnold Hauser, ao reconhecimento do artista como um intelectual, alguém que expressa a realidade do mundo segundo suas descobertas em relação à natureza

(HAUSER, 1998). O artista passa a frequentar os círculos da elite social, intelectual e econômica, cujo pensamento político e estético passa a intensificar o processo de fusão dos atributos distintos aos divinos, resultando na interferência do modo de pensar o espaço. Argan pondera que

o pensamento humanístico, do qual a arte é parte essencial, modifica profundamente as concepções do espaço e do tempo. Os infinitos e diversos aspectos do real classificam-se e ordenam-se em um sistema racional, manifestam-se em uma forma unitária e universal, o espaço. Do mesmo modo ordenam-se os infinitos e diversos eventos que se sucedem no tempo. A forma ou a representação seguindo a razão do espaço é a *perspectiva*; a forma ou a representação segundo a razão da sucessão dos eventos é a *história*. Uma vez que essa ordem não está nas coisas, mas é imposta às coisas pela razão humana que as pensa, não há diferença entre construção e a representação do espaço e do tempo. (ARGAN, 2013b, p. 131-132).

A tentativa de ampliar entendimento, recursos e alcance da representação espacial através da perspectiva renascentista prossegue do século XVI em diante, com as pesquisas sobre a visão em si como sentido humano e as alternativas de acessórios vinculados ao olhar, como as lentes, por exemplo. Nesse sentido, é importante retomar o pensamento do filósofo francês René Descartes (1596-1650). Ele escreve, em 1637, o ensaio *Dióptrica*, texto em que reflete sobre a visão, partindo de conceitos da óptica e da anatomia ocular para chegar à análise da percepção do sensível. No discurso IV, o autor faz relações entre o nervo óptico e o movimento do corpo, atribuindo-lhes a possibilidade do ser humano de visualizar objetos de distintas formas. Conclui Descartes que a forma de ver está vinculada ao que ocorre no cérebro, não se limitando à matéria física dos olhos. Segundo o autor,

já sabemos muito bem que é a alma que sente, e não o corpo, visto que constatamos que, quando ela se distrai por um êxtase ou forte contemplação, todo o corpo

permanece sem sensação, ainda que existam vários objetos que o toquem. (DESCARTES, 2010, p. 466).

Uma investigação mais profunda sobre as partes do corpo que interferem no modo de ver foi proposta por Descartes, que utiliza estudos matemáticos e físicos para atestar a sensibilidade na percepção. O filósofo afirma que a alma “que permanece no cérebro [...] pode receber as informações que estão fora” (DESCARTES, 2010, p. 467). Sendo assim, no entendimento do autor, o corpo físico e o espírito são capazes de perceber o mundo a sua volta, e, uma vez contaminada pela sensibilidade, a visão é submetida ao subjetivo e à parcialidade. Para que a percepção seja efetiva, é necessário que haja o afastamento do corpo em relação ao objeto a fim de que ele possa ser observado analiticamente. A atitude de afastamento, contemplação e análise é defendida por Descartes como um meio de produção de conhecimento na sociedade humanista que se serve da perspectiva como método. Observar a obra é aguçar a visão e manter a passividade dos demais sentidos. Contemplar é se esvair de si mesmo e receber, por meio da visão, as informações apontadas pela obra. Nesse processo, o corpo é entregue à passividade para que a relação entre a visão e a alma possa ser processada a fim de gerar juízo sobre o contemplado. Descartes, baseado nessa premissa, atesta que “a visão é o mais universal e o mais nobre dos sentidos, não resta a menor dúvida de que as invenções que servem para aumentar seu poder estão entre as mais úteis que podem existir” (DESCARTES, 2010, p. 451).

No período conhecido como *Quattrocento* italiano, um dos métodos que potencializa o poder da visão é a perspectiva linear, que começa a ser aplicada com grande intensidade por três artistas que Argan chama de “os três grandes revolucionários” (ARGAN, 2013b, p. 177). São eles: o arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446), o pintor Tommaso di Ser Giovanni di Simone, conhecido como Masaccio (1401-1428), e o escultor Donato di Niccoló di Berto Bardi, conhecido como Donatello (1386-1466). Tomando por base as concepções teorizadas por Panofsky e Descartes, é viável a análise da constru-

ção do espaço racional nas obras de Brunelleschi e Masaccio.

Trinità (1426-28), afresco de Masaccio presente na igreja de Santa Maria Novella, em Florença, foi uma das primeiras obras concebidas sob as diretrizes da perspectiva linear. Ela possui 6,67 metros de altura e 3,17 metros de largura e está localizada na lateral esquerda da igreja. A obra é um exemplar de representação pictórica que explora o espaço de forma ilusória, tendo por tema a Santíssima Trindade presente no momento da crucificação de Jesus (Figura 1).

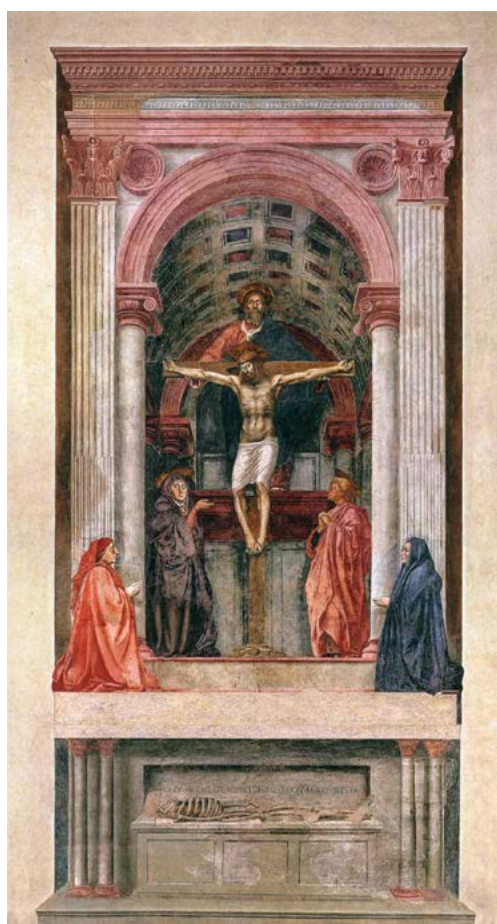


Figura 1 – Masaccio (1401-1428), *Trinitá* (1426-1428), afresco, 667x317cm, Santa Maria Novella, Florença.

Fonte: <https://www.wga.hu>

A cena se passa no interior de uma capela com fechamento em abóbada de berço formada por sete caixotões e sustentada por oito colunas e parece ter sido escavada na parede. Nesse espaço também estão a Virgem Maria e São João, personagens citados pela Bíblia no momento da crucificação. Na parte externa estão dois personagens situados em um nível abaixo, identificados como os mecenas que financiaram a obra de Masaccio. O ponto de fuga está localizado abaixo dos pés de Cristo, a mais ou menos 1,5 metro de altura em relação ao piso, coincidindo com o nível do observador, que, para perceber a profundidade da capela representada ao fundo da cena da crucificação, deve se afastar do plano da parede. A utilização de dois triângulos invertidos intensifica a sensação de profundidade e coloca os personagens de forma harmônica na composição. A percepção do sensível, tal como foi observada por Descartes, permitiria relacionar as informações internas e externas ao cérebro a fim de um posicionamento analítico. Como se posicionar frente à atitude de entrega de Cristo representada por Masaccio? As questões físicas oculares exploradas de forma matemática pela perspectiva linear estão presentes de forma objetiva na construção da capela e no distanciamento entre os personagens envolvidos. É isso o que o observador recebe do externo; no entanto, para que ele possa capturar as ideias investidas por Masaccio em sua cena, o artista parece ter explorado certa vinculação entre temática e uso da perspectiva. O corpo de Cristo martirizado pela injustiça dos homens é mostrado por Maria, sua mãe, que encara o

observador como se houvesse uma comunicação entre eles. Para que efetivamente ela ocorra, é necessário que previamente haja o conhecimento do mistério da encarnação informado pelos preceitos do catolicismo. O túmulo aberto presente abaixo da capela com a Santíssima Trindade é outro elemento que indica a fragilidade humana frente à morte, que deve ser constantemente lembrada. É um dos sentidos que, por suposição, a pintura pode despertar subjetivamente. A perspectiva linear, em *Trinità*, assume o compromisso de aguçar a percepção do sensível através da empatia com o Cristo que sofre, quando revela as proporções do corpo tangíveis, reais e próximas do corpo de quem o observa. As diretrizes de desenho exploradas em sua rígida métrica humanizam as figuras através da composição, do posicionamento dos músculos e do caimento das roupas. A realidade explorada pela perspectiva linear na *Trinità* de Masaccio tem relação direta com a autenticidade da temática da Santíssima Trindade pregada pelo catolicismo. Argan afirma que “o espaço que se revela e se concretiza com o dogma deve ser um espaço verdadeiro, certo, absoluto, histórico (isto é, antigo e atual) como o próprio dogma: e esse espaço, para Masaccio, é o espaço perspetivo da arquitetura de Brunelleschi” (ARGAN, 2013b, p. 182). Com a afirmação, Argan parece indicar que as técnicas da perspectiva linear aplicadas por Masaccio foram aprendidas com o arquiteto Filippo Brunelleschi.

Nos espaços físicos do ocidente, a perspectiva começa a ser aplicada no século XV, com os estudos do escultor e arquiteto Filippo Brunelleschi. No entanto, é necessária a compreensão de que, além dos espaços serem concebidos a partir de novos métodos, as relações de trabalho no canteiro de obras foram alteradas pela perspectiva. O pensamento de tarefa coletiva da Idade Média, em que o mestre de obras encerrava seu comando em todas as suas fases, dá lugar, com os estudos de perspectiva no século XV, a uma divisão em que o construtor é encarregado da execução, enquanto o arquiteto é responsável pelo desenho, ou seja, pela criação do projeto em si. A concepção do desenho a partir de um direcionamento matemático revela, assim como na pintura, um “ver através de”, que faz da

figura do arquiteto um intelectual, o próprio artista liberal. José Ramón Alonso Pereira, arquiteto e teórico da arquitetura, descreve a situação:

a representação perspectiva é um método de organização do espaço no qual se verifica a transferência exata da verdade visual à sua representação geométrica. Isso permite separar a fase de projeto da fase de construção, alterando profundamente os métodos de construção tradicionais. (PEREIRA, 2010, p. 142).

A perspectiva atuará como um intermediário entre a representação pictórica e a realidade a partir de um ponto de vista contagiado pela subjetividade do arquiteto, situação moderna oposta às vivências medievais em que o subjetivo humano se calava para o engrandecimento do divino. Com o humanismo modulando a visão perséptica, um dos primeiros elementos arquitetônicos a passar por uma transformação foi a fachada. Assim sendo, as primeiras intervenções em que a perspectiva se faz presente na obra de Brunelleschi se dão no plano das fachadas, por entender que essas não são apenas superfícies, mas uma composição capaz de produção efetiva de profundidade. *Ospedale degli Innocenti* (1419-44), o orfanato florentino projetado por Brunelleschi, apresenta múltiplos planos em perspectiva que provocam a tridimensionalidade



Figura 2 – Filippo Brunelleschi (1377-1446), *Pórtico do Ospedali degli Innocenti* (1419-1444). Florença.
Fonte: <https://www.wga.hu>

na parte frontal do volume (Figura 2). O projeto está voltado para a *Piazza della Santissima Annunziata* cujo espaço possibilita ao corpo o distanciamento

necessário para a apreciação dos cheios e vazios suscitados pelos planos da fachada.

Há o contraste entre o cheio da volumetria e o vazio da praça, porém entre eles há uma área de transição elevada em relação ao nível zero da praça, a *loggia*. Como limite entre ela e a área pública, existe o plano das arcadas cujo ritmo é a materialização do “módulo imutável” descrito por Panofsky (2013, p. 116). Nesse plano, a altura das colunas coríntias monolíticas é igual ao espaçamento entre elas e, também, igual à sua distância até a parede da entrada na edificação, o que faz do módulo da *loggia* um espaço cúbico. A galeria de Brunelleschi na fachada do *Ospedale degli Innocenti* é o espaço definido por Panofsky como “infinito, constante e homogêneo” (PANOFSKY, 2013, p. 108). A racionalização da perspectiva foi materializada em espaço.

Na basílica do Santo Espírito (1436), em Florença, também projeto de Brunelleschi, a racionalização espacial é observada na repetição do módulo que compõe os ambientes (Figura 3). O projeto nasce de um padrão cúbico no cruzeiro e dele partem outros no coro e nos espaços do transepto. A nave principal é composta por quatro deles e as laterais um quarto do volume do cubo básico. O projeto do arquiteto para as absides indica a intenção de que a modulação do espaço interno seja expandida ao externo. A abside, um nicho situado na extremidade do coro presente nas igrejas medievais que, segundo o historiador da arte estadunidense Horst Waldemar Janson, Brunelleschi sempre rejeitou, torna-se, nesse projeto, uma ferramenta representativa da racionalidade do projeto renascentista (JANSON, 2001). Na basílica do Santo Espírito, as absides não se limitam ao coro, elas abraçam a edificação numa ação de uniformidade, continuidade e ritmo.



Figura 3 – Filippo Brunelleschi (1377-1446),
Basílica do Santo Espírito (1436), Florença.
Fonte: <https://sworld.co.uk>

O rigor implementado pela perspectiva estimulou o comportamento contemplativo do espectador que se coloca à distância do elemento observado. A pintura é direcionada pela perspectiva e apreciada pelo ser humano. O espaço é articulado e coloca o corpo em lugares específicos a fim de que melhor possa distinguir os pontos focais estabelecidos no projeto arquitetônico. Sempre há o distanciamento entre o corpo e o objeto analisado, limitando à visualidade a interação entre eles. Neste momento, é encerrada a revisão sobre a construção do espaço ocidental, com a sugestão de que a postura de passividade possa ser um legado da perspectiva métrica, comportamento esse que tende a se prolongar em outras instâncias da sociedade. Tal evidência será buscada na continuidade do estudo sobre corpo e espaço com as intervenções da arte e da arquitetura.

1.2 DECLÍNIO DO ESPAÇO RACIONAL

Clarisse: nela há uma multiplicidade de lugares que se preservam pela ação de quem a habita. A escolha dos elementos que a compõem é fruto da identificação entre nativos e objetos harmonizados no tempo e no espaço. A cidade de Ítalo Calvino (2009), que Kublai Khan conheceu pela voz de Marco Polo, só seria de fato um lugar se fosse considerada a pluralidade das muitas Clarisses. Há a consciência de que o espaço pode ser pensado a partir de muitos saberes. Na cidade de Clarisse, Calvino reflete sobre o espaço com base na força do tempo e nas escolhas que devem ser feitas para a definição de suas afinidades:

não se sabe quando os capitéis coríntios estiveram em cima de suas colunas: recorda-se somente que por muitos anos um deles serviu de apoio num galinheiro para a cesta onde as galinhas punham os ovos e que dali passou para o Museu dos Capitéis ao lado de outros exemplares da coleção. A ordem de sucessão das épocas havia se perdido; que existiu uma primeira Clarisse é uma crença muito difundida, mas não existem provas para demonstrá-lo; os capitéis podem ter estado primeiro nos galinheiros e depois nos templos, as urnas de mármore podem ter sido semeadas primeiro de manjeriço e depois de ossos de defuntos. Sabe-se com certeza apenas o seguinte: um certo número de objetos desloca-se num certo espaço, ora submerso por uma grande quantidade de novos objetos, ora consumido por ser repostado; a regra é sempre misturá-los e tentar recolocá-los no lugar. Talvez Clarisse sempre tenha sido apenas uma mistura de bugigangas espedaçadas, pouco sortidas, obsoletas. (CALVINO, 1990, pp. 99-100).

O autor explicita um caminho de composição espacial alternativo ao renascentista, em que elementos modulares e matematicamente pensados eram o imperativo. Em Clarisse foi possível uma constituição espacial mais voltada para o sentimento, considerando os múltiplos lugares que a compõem. O conjunto formado pelas bugigangas em Clarisse é o resignificar de uma cidade que considera suas

alterações no tempo e no espaço e a pluralidade de lugares nela incorporada é o ingrediente que afirma em si o verdadeiro sentido de lugar.

A alteração na concepção espacial inicia com uma nova percepção sobre a paisagem. A representação espacial na pintura, tocada pela perspectiva linear, atravessou os séculos na Europa e encontrou em Paul Cézanne (1839-1906) um desinteresse pelo rigor geométrico pós-renascentista do desenho. Cézanne não queria a ilusão de inclinação naturalista que o desenho em perspectiva produzia, sua ambição, após uma primeira fase impressionista, era a realização da natureza através da redução ao cone, à esfera e ao cilindro. Essa ruptura com a tradição baseada na perspectiva revela que o artista não ambiciona a representação das coisas em si, ele busca o corpo das coisas realizado como pintura. Para tanto, a concepção de um objeto, ou de um espaço, deveria harmonizar cor e forma, mesmo que houvesse o sacrifício da métrica. Ao buscar a estrutura da natureza capturada por seu próprio corpo imerso e comprometido com a paisagem, o pintor se conscientizou de que o seu movimento corporal deveria nortear a representação dos objetos. O movimento dos olhos e da cabeça faz com que o objeto seja percebido de ângulos variados, o que não pode ser considerado na perspectiva linear, que fixa o ponto de fuga e, dentro da sua pirâmide visual, congela o “módulo imutável” (PANOFSKY, 2013, p. 116). Vários pontos de vista sobre uma mesma cena são propostos em uma só pintura de Cézanne. Nela, a profundidade dos objetos deve ser resultado da alteração cromática, não da perspectiva. Na obra *Natureza morta com cupido de gesso* (1895), Cézanne representa o personagem mitológico posicionado no centro da pintura e visto sincronicamente de cima e de frente (Figura 4).



Figura 4 – Paul Cézanne (1839-1906), *Natureza morta com cupido de gesso* (1895), óleo sobre tela, 71x57cm, Courtauld Gallery. Londres. Fonte: <https://www.wga.hu>

Além da representação invulgar do cupido, que pressupõe o movimento do artista ao redor do objeto, é perceptível a falta de alinhamento entre as pernas: a da direita está mais à frente do que a da esquerda. De igual forma, sua musculatura evidencia protuberâncias e reentrâncias sem recorrer às técnicas da perspectiva, pois a cor é o que dá a forma. O crítico de arte Mário Pedrosa afirma, a res-

peito de Cézanne, que “seu destino é amalgamar essas duas correntes que se bifurcam numa tentativa de síntese, que vai abrir em definitivo as portas à época moderna” (PEDROSA, 2015, p. 115). O colorido em Cézanne é uma via de produção perceptiva que envolve uma aproximação sensível com o mundo. Com ele, o artista pretendeu acrescentar ao Impressionismo o que é passível de ser sentido além da visão, como as texturas, a localização e a realidade da matéria chegando à plenitude dessa busca na fase Pós-Impressionista, vivida a partir da década de 1880. O curador francês François Mathey afirma que

a criação em Cézanne é, portanto, em primeiro lugar uma sensação colorida que provoca uma emoção, mas esta é imediatamente dominada para chegar a uma construção geométrica da Natureza, que animam as luzes vibrantes dos vermelhos e dos amarelos, contrastadas por sombras azuis. (MATHEY, 1976, pp. 145-148).

O espaço em Cézanne se volta para uma abstração que pode encontrar bases na teoria do filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). No século XVII, o filósofo contraria a teoria de Isaac Newton (1643-1727), que entende o espaço como absoluto, ou seja, que existe independentemente da existência de objetos, é indivisível e infinito. Para Newton, o espaço pode existir sem os corpos, mas o físico não admite, contudo, a recíproca como verdadeira. Leibniz, por sua vez, divide o espaço em concreto e geométrico. O primeiro é constituído pelas relações entre os objetos, já o segundo seria o que de fato revela a contrariedade em relação a Newton, pois, para Leibniz, o espaço é infinito, porém divisível. Cada relação de distância que se estabelece entre os objetos pode ser interrompida por uma relação de mais proximidade. Leibniz afirma que o espaço pode ser dividido em infinitas possibilidades, uma abstração que pode ser observada sob diferentes ângulos a depender do posicionamento de seus observadores. De acordo com o filósofo,

Eis como os homens chegam a formar a noção do espaço. Consideram que muitas coisas existem simultaneamente, e acham nelas certa ordem de coexis-

tência, segundo a qual a relação entre umas e outras é mais ou menos simples: é sua situação ou distância. (LEIBNIZ, 1979, § 47).

Com a movimentação dos corpos, há transformação do ambiente, caracterizando, assim, o espaço relacional de Leibniz. A posição dos corpos é variável e faz com que haja necessidade de percepção sensível para a consciência das relações entre eles. Retornando a Cézanne, observamos o pintor movimentar o seu corpo para realizar os múltiplos espaços em suas obras. A diversidade de pontos de vista nas obras de Cézanne reproduz a compreensão espacial sensível e relacional de Leibniz.

Os aspectos fenomenológicos do processo de realização em Cézanne foram investigados pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) no século XX e, a partir dele, identificou-se na obra do artista uma nova ordem visual, uma mudança paradigmática na pintura ocidental. Ao contrário do que os contemporâneos do pintor disseminavam em relação à distorção de suas figuras, associando-as à falta de técnica ou, muitas vezes, ao caráter colérico de seu temperamento, Ponty ressalta a propriedade do olhar de Cézanne como um atributo particular. No entanto, essa característica já havia sido vinculada à perspectiva linear. Para Ponty, o que diferencia o modo com que a perspectiva renascentista direciona o olhar e a maneira com que a pintura de Cézanne afeta a percepção é a possibilidade da relação entre a matéria e o seu ambiente, sem a rigidez da modulação. O filósofo percebe a relação sensorial entre corpo e espaço na pintura de Cézanne; diante da pintura do artista, o corpo do observador é afetado por uma imagem construída por outro corpo, o do pintor, que esteve mergulhado na cena realizada como pintura. A variação na fixação do ponto de vista é fruto do movimento do corpo do artista, que mostra os objetos com as proporções percebidas a partir desse deslocamento. Os fenômenos que se apresentam ao corpo são percebidos a partir da atuação dele no espaço, que resultam no que Ponty define como “experiência perceptiva” (PONTY, 2004, p. 14).

O estudo da conjugação entre corpo e mente passa pelo entendimento da experiência que des-

perta a matéria e coloca o espírito em prontidão. Os fenômenos que, a partir do meio, interferem no funcionamento do corpo foram investigados pelo filósofo e matemático Edmund Husserl (1859-1938) no início do século XX. No livro *Die idee der Phänomenologie: fünf vorlesungen, em português A ideia da Fenomenologia: cinco lições* com primeira publicação em 1907, Husserl entende a fenomenologia como algo apreendido pelos sentidos e que pressupõe aparição, ou seja, o fenômeno deve se dar a conhecer. O autor cria o método fenomenológico baseado em dois princípios: a *Epokhé* e a intencionalidade. A *Epokhé*, palavra grega que define a suspensão do juízo, consiste na negação do dogmatismo. Segundo Husserl, o juízo e as ideias pré-concebidas devem ser paralisados ante o fenômeno, pois só assim seria possível uma verdadeira vivência fenomenológica. Seria uma entrega à experiência sem análises ou ponderações por parte de quem dela desfruta. Já a intencionalidade pressupõe a vontade de ser afetado por determinado fenômeno, há um direcionamento consciente rumo a ele.

A fenomenologia assume a experiência sensível como apreensão do espaço que envolve esse corpo composto de matéria e mente. Para tanto, pressupõe a entrega desse corpo à experiência de forma contrária à racionalidade empregada desde a adoção da perspectiva linear como posicionamento no espaço físico desprovido de afetação do meio. Merleau-Ponty afirma que “o mundo está ao redor de mim, não diante de mim” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 39). Sob esse princípio, o corpo, não negando sua natureza senciente, experimenta e se apropria do espaço. O observador deve retomar os pontos de vista explorados por Cézanne na percepção do ambiente, que imerge no contexto e observa a realidade sem o direcionamento métrico imperativo desde o pensamento humanista.

Os modos de interação entre o ser humano e seu ambiente cruzam fisiologia e memória, sendo que a forma de afetação da matéria são os sentidos (PALLASMAA, 2017). A relação entre corpo sensível e mente é explicitada pela filósofa e teóloga alemã Edith Stein: “eles (os sentidos) são como janelas pelas quais recebemos a luz de nossa inteligência

enquanto estivermos no cárcere escuro da existência corporal e, enquanto existirmos, deles não podemos prescindir” (STEIN, 2014, p. 47). Dessa reflexão é compreensível que, sem a mediação dos sentidos, a mente se aprisiona nos limites corpóreos sem a consciência de suas potencialidades. Para o antropólogo David Le Breton, os sentidos “trabalham conjuntamente a fim de tornar o mundo coerente e habitável” (LE BRETON, 2016, p. 58). A possibilidade de alteração do espaço através dos sentidos presume sua íntegra percepção, assim, mente e corpo são dotados de um poder síncrono de entendimento espacial responsável pelas mudanças que podem ocorrer à sua volta.

No ocidente do século XX, tanto a representação como a construção do espaço estavam submetidas ao direcionamento da rigidez métrica, herança de esforços semeados pelas teorias renascentistas predominantes desde então. A comunicação entre o corpo e seu ambiente se dava pelo conhecimento visual, reduzindo a conjunção corpo e mente à condição de espectador passivo. No Modernismo, o espaço arquitetônico foi entendido como parte integrante de uma grande máquina que operaria em favor da funcionalidade. O ser humano, como sujeito de ações específicas, deveria ter o seu meio como aliado no desenvolvimento de atividades laborativas, em detrimento de estímulos de outras grandezas. Com base nas proporções entre corpo e espaço, o *Modulor* de Charles-Edouard Jeanneret, mais conhecido como Le Corbusier (1887-1965), direcionou ambiente e edifício arquitetônico desestimulando particularidades. Josep Maria Montaner, arquiteto e historiador da arte, descreve o *Modulor* como “um homem ético e moralmente completo, de costumes puritanos, de uma funcionalidade espartana, capaz de viver em espaços totalmente racionalizados, perfeitos, transparentes, configurados segundo formas simples” (MONTANER, 2011a, p. 18). Pensar o espaço no Modernismo é ressaltar características mensuráveis, geométricas e calculáveis, o que imprime uma identidade vinculada ao rigor, à frieza, ao homogêneo. A regularidade modernista ratificada nos cinco pontos elencados por Le Cor-

busier² é observada nas Unidades de Habitação, materialização da máquina de morar. Entretanto, pensar a casa como um aparelho gerador de funções parece incompatível com a natureza humana, e, assim, já no final da década de 1920, o filósofo alemão e aluno de Husserl Martin Heidegger (1889-1976) se dedica à investigação da relação entre indivíduo e recinto, despertando a suspeita de que há possíveis distinções entre espaço e lugar.

No livro *Sein und zeit*, em português, *Ser e tempo*, publicado pela primeira vez por Heidegger em 1927, o autor vincula existência e espaço, ou seja, sugere uma interdependência entre ser humano e seu entorno. Para o filósofo, o espaço não é visto apenas como um local em que os objetos mantêm uma relação meramente posicional, pois há um indivíduo capaz não só de associá-los, bem como de manter com eles uma ligação interativa. Heidegger apresenta o “ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2005, p. 45), um ente vinculado a um determinado tempo e espaço que não deve ser considerado apenas por suas características físicas intrínsecas. O ser-no-mundo de Heidegger responde às necessidades de um contexto e é capaz de modificar o fluxo automático do tempo ordinário. Ele não está no espaço, faz parte dele. Nesse sentido, o espaço estático previamente conformado para o *Modulor* corbusiano não condiz com o fato de que o ser humano deve ser afetado e afetar um determinado local, seja do ponto de vista espacial ou temporal.

No segmento de seu estudo das relações do indivíduo pertencente ao mundo, Heidegger escreve o texto *Bauen, whonen, denken*, em português, *Construir, habitar, pensar*, publicado em 1954, que vincula o lugar à ideia de habitação. Nele, o filósofo apresenta o habitar como algo que extrapola o ocupar, o que, segundo o autor, se torna hábito. Assim, o construir possui duas interpretações: uma em sua essência física e concreta, e outra que remeta a algo relacional com o espaço em si. A interpretação concreta pressupõe a apropriação física do espaço, sendo possível remeter à imposição métrica herdada da perspectiva. A interpretação relacional,

2 Le Corbusier escreveu o artigo “Os Cinco Pontos da Arquitetura Nova”, publicado em 1926 na revista francesa *L'Esprit Nouveau*. Nele, estabeleceu a planta livre, construção sobre pilotis, fachada livre, terraço verde e janela em fita.

por sua vez, envolve não apenas o corpo, mas a mente, retomando a dualidade defendida por Descartes. Através dessa percepção, é concebível a afirmação de que o corpo e a mente devem ser implicados para sua identificação com o espaço, pois apenas por essa via é factível o habitar. Heidegger afirma que “habitar é o traço fundamental do ser homem” (HEIDEGGER, 1954). Por Heidegger se reflete Clarisse, cuja identificação de seus nativos com o espaço passou pela transcendência do dimensional chegando à identificação entre corpos, objetos e tempo.

Essa reflexão é seguida pelo arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz, que vincula o reconhecimento do ser humano ao seu ambiente por meio da criação de espaços específicos, sem, no entanto, estarem limitados à localização. Norberg-Schulz afirma que as relações afetivas ocorrem no lugar e estão ligadas aos fenômenos que se verificam entre a matéria e as pessoas: “a fenomenologia foi concebida como um ‘retorno às coisas’ em oposição a abstrações e construções mentais” (NORBERG-SCHULZ, 2008, p. 445). Essa concepção se coloca em oposição à relação puramente dimensional proposta por Le Corbusier com o *Modulor*. Norberg-Schulz retoma o conceito romano de *genius loci*, ou seja, a sadia relação entre a pessoa e o lugar, seja do ponto de vista físico ou mental. Essa boa conexão é denominada de espírito do lugar e atribuída pelo autor como a soma do espaço e do caráter, ou seja, a capacidade de orientação e identificação com um lugar. O autor afirma que “para conquistar uma base de apoio existencial, o homem deve ser capaz de orientar-se, de saber onde está. Mas ele também tem de identificar-se com o ambiente, isto é, tem de saber como está em determinado lugar” (NORBERG-SCHULZ, 2008, p. 455). Com base na afirmação, as relações dimensionais que orientam o ser humano se tornam incapazes de fazê-lo criar vínculo afetivo com seu espaço, uma vez que não se ocupam do *como*.

O escritor Luis Boada acredita que a falta de vinculação do ser humano com o seu espaço ocorre em função da depreciação da natureza, uma vez que a valorização recai unicamente no resultado da intervenção do homem. Essa atitude traz

como consequência o esquecimento de sua matéria corpórea e “a redução do espaço valorizado a espaço social, isto é, espaço constituído unicamente por homens e por frutos do trabalho dos homens” (BOADA, 1991, p. 15). Essa socialização, que não inclui o natural, deixa uma lacuna não preenchida pelas construções, o que o autor menciona como a “falta de espaço” (BOADA, 1991, p. 16) sentida no Pós-Moderno e manifestada através de praças secas condutoras de fluxos e não estimuladoras de permanências.

Desvinculado da natureza, o corpo, que é privado da consciência de sua dimensão material, distancia as relações com o seu entorno. Sem se identificar com ele, o corpo se coloca à parte, como não pertencente e, por fim, não responsável. A ausência da consideração do corpo nas conexões com o espaço faz com que as perdas dessa troca sejam direcionadas a outros meios em uma tentativa de criação de novos vínculos. Boada denomina de “corpo pós-moderno” (BOADA, 1991, p. 18) esse agente que utiliza a publicidade televisiva como comunicação desconsiderando a tridimensionalidade de sua existência. A planaridade das telas faz alusão à secção do cone visual descrito por Descartes no século XVII, gerador de planos que desmembram a totalidade. Essa via de inserção no espaço tem como consequência a fragmentação da imagem, que retoma a ideia renascentista de direcionamento ocular e cria, segundo o autor, a necessidade de compensação da falta das relações entre corpo e ambiente através do objeto, intensificando a exaltação do consumo.

Para Boada, a espetacularização dos espaços originada na década de 1990 pode ser entendida como resultado da ligação entre arquitetura e consumo, em uma tentativa de preenchimento do vazio causado pelo afastamento entre corpo e meio. Entende-se por espetacularização arquitetônica, nesta pesquisa, a concepção de um projeto cuja edificação se destaca de seu entorno em forma, escala e materialidade com alto valor simbólico agregado. Pedro Fiori Arantes, arquiteto e teórico da arquitetura, vincula a arquitetura espetacular à era digital-financeira em que novidades tecnológicas possibilitam ousadias projetuais, na produção

de materiais e na execução da obra, somadas a investimentos elevados do poder público e do setor privado, e geram o que o autor chama de “rendas da forma” (ARANTES, 2012, p. 21). No momento em que os edifícios passam a ser tratados como meio de faturamento, eles automaticamente devem ser explorados como fonte de receita, tomando para si o protagonismo da imagem em detrimento da experiência que possa ser vivida pela matéria corpórea. Nesse contexto, o corpo pós-moderno de Boada, cujo estímulo se dá pelo consumo de imagens, encontra a sua morada.

A espetacularização na arquitetura intensifica a desconexão entre corpo, dotado de matéria e espírito, e seu meio, contrariando o habitar descrito por Heidegger. Não há como “ser homem” (HEIDEGGER, 1954) e construir suas ações sem a identificação com o meio. Essa ruptura gera o que o etnólogo e antropólogo francês Marc Augé denominou de “não lugares” nas cidades. Em 1992, Augé publicou *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, em português, *Não Lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*, em que apresenta as relações entre o homem e seu espaço pelo viés antropológico. Augé indaga sobre o humanismo e os lugares no contemporâneo ressaltando a diferença entre o espaço geométrico e o antropológico. O espaço geométrico é aquele que pode ser dimensionado ou, em outras palavras, ocupado, como o espaço concreto de Heidegger. Já os espaços antropológicos são aqueles dotados de identidade e capacidade relacional, contrários aos não lugares, frutos de uma supermodernidade que alterou as noções de tempo, espaço e indivíduo. O autor afirma: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não lugar” (AUGÉ, 2012, p. 73). Shoppings e aeroportos são exemplos citados pelo autor como destituídos de identidade, sem relações históricas, são não lugares. A não produção de elementos que envolvam as pessoas em determinados ambientes remove a motivação para a criação de memória, de vínculo ou de afeto. Os aeroportos são locais de

passagem, não se colocam como lugares de visita, de permanência, de vivência, muito menos de habitar no sentido de Heidegger. Os não lugares são especificamente funcionais, cumprindo determinados papéis sem a necessidade de aproximações.

Clarisse. O que diriam os cidadãos de Clarisse após entrar em contato com a racionalidade do espaço que desconsidera o corpo em sua matéria e temporalidade? Como explicar para eles que o espaço moderno intensificou a lógica da perspectiva e reduziu o corpo à visão, afastando-o da experiência, canal de identificação com seu ambiente?

1.3 UMA ALTERNATIVA: O ESPAÇO SUPRASENSORIAL

Merzbau. Não é a Clarisse invisível de Ítalo Calvino, mas a para-arquitetura (POUSADA, 2015, p. 38) construída por Kurt Schwitters (1887-1948). A arquitetura paralela, ou o espaço alternativo do artista alemão, é constituída pela escultura de colagens tridimensionais a partir da coleta de objetos extraídos do lixo, processo iniciado em 1919, quando Schwitters vivia na casa de seus pais em Hannover. Essa foi a primeira de uma série de quatro obras que o artista executou e, entre elas, a que veio a ser destruída por bombardeios em 1943. A composição de objetos descartados, unida a estruturas de gesso e madeira, desenhou o espaço criando aberturas, cavidades e arcadas. Argan a descreve como "uma espécie de coluna, quase um totem, feita de coisas encontradas ao acaso e acrescidas às outras, dia após dia" (ARGAN, 1992, p. 359). Era uma obra sem pretensão de fim, que, ao longo dos anos, foi se alastrando pela casa, chegando ao ponto de, na década de 1930, quando o artista teve de deixar a Alemanha em função do nazismo, a Merzbau ocupar três pavimentos da residência. Nem tão dadaísta a ponto de negar a arte concebida, nem tão construtivista a ponto de racionalizar todas as escolhas compositivas, Schwitters materializou a sua percepção de mundo no espaço com a Merzbau. Sua criação transcendeu a colagem e se impôs de forma tridimensional, o que estabeleceu uma nova relação entre obra e espectador: a experimentação. A jornalista e crítica de arte Verônica Stigger declara que,

com a Merzbau, a obra deixava definitivamente de ser contemplada e passava a ser experimentada, exigindo a participação ativa do público e proporcionando a este uma experiência estética mais próxima às raízes da palavra grega *aisthesis*, que designava sensibilidade, sensação. (STIGGER, 2008, p. 102).

O que sugere a construção espacial concebida por Schwitters, a qualidade de imersão ofereci-

da aos convidados proporcionou a participação do corpo na obra. Essa circunstância sensibiliza para os entrelaçamentos entre arte e arquitetura, fazendo questionar sobre que bases se fundamentam os limites entre elas. O artista plástico e teórico de arte Pedro Filipe Pousada relata a diferenciação que o arquiteto austríaco Adolf Loss (1870-1933) em 1910 estabeleceu entre obra de arte e arquitetura: “a obra de arte não se tocava e não se usava; em contraste a simples concepção de um domicílio implicava a temeridade de enfrentar múltiplas sensibilidades” (POUSADA, 2015, p. 39). A citação de Loss expõe a contradição entre obra de arte e sensorialidade que mobilizou parte da produção artística e debate teórico no Modernismo. Ainda segundo o arquiteto e teórico tcheco, a arte, partícipe de um rito sacro, não deveria ser tocada, muito menos sentida. Com a criminalização da ornamentação³, que basicamente se encontra em protuberância nas fachadas, a arquitetura inicia o processo de restrição de seus propósitos de servir ao ser humano em sua integralidade, à funcionalidade, intensificada no movimento moderno. As paredes brancas corbusianas e a transparência possibilitada pelo vidro e pela estrutura metálica no Estilo Internacional inibem a participação do corpo, que se vê inerte frente à sensação de limpeza gerada pela funcionalidade que suprimiu a ornamentação e os elementos passíveis de estímulo sensorial. Nesse sentido, a *Merzbau* de Schwitters, também chamada de *Catedral da miséria erótica* em função de sua relação envolvente com os sentidos, alicerçaria um paradoxo em relação à arquitetura moderna, pois o corpo participa das colagens sem que elas apresentem necessariamente uma função específica. Pousada destaca:

A materialidade do *Merzbau* baseou-se nessa dupla condição de um espaço concebido para ser contemplado à distância – como objeto de um discurso e de uma biografia – e para ser vivido como a manifestação e intensificação de hábitos e necessidades quotidianas, como um protótipo não consciente daquilo que na década de 70 do século XX se designaria como “estética da participação”. (POUSADA, 2015, p. 39-40).

3 Ornamento e Crime é um ensaio de 1908 do arquiteto Adolf Loos proferido no II Congresso Internacional para a Construção em Francoforte. Será publicado pela primeira vez em 1913.

Um exemplo desse desdobramento é a ambientação *La Menesunda* (1965), da argentina Marta Minujín, no Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, na cidade de Buenos Aires. A obra consistia em um percurso labiríntico com uma sucessão de espaços provocativos que produziram estímulos multissensoriais através de revestimentos, odores, objetos e símbolos. Em quinze dias, mais de trinta mil pessoas sentiram frio, ouviram a reprodução dos sons dos intestinos humanos e sentiram odores estranhos ao contexto do dia a dia. A participação do corpo foi elemento fundamental para a concretização da experiência, assim como na Merzbau. Essas relações entre arte, corpo e espaço no contemporâneo serão retomadas nos capítulos 2 e 3 deste estudo.

Na obra de Schwitters, houve a incorporação da Merzbau em sua rotina através de um espaço com uma cama destinada ao descanso do artista. Essa atitude é passível de duas reflexões, uma a partir de Heidegger e outra, do conceito de *Crelazer* do artista brasileiro Hélio Oiticica. De Heidegger, é possível retomar o conceito de habitar. Para o filósofo, a identificação com o espaço conduz a um estado de ação, cujo resultado é a autoqualificação: “somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir” (HEIDEGGER, 1954). Com Schwitters, a construção o levou à identificação espacial, e o ato de descansar nele é um indício desse reconhecimento. A construção em Heidegger pode ser entendida como as relações estabelecidas entre os elementos constituintes do meio e o ser humano a partir do tornar-se confortável no habitar. É possível supor que quando o corpo se sente acolhido no ambiente, ele se motiva a construir conexões afetivas, e a Merzbau é um indicador de que a arte tem potencial para integrar corpo e espaço. Já em Hélio Oiticica, a reflexão ocorre a partir do entendimento do *Crelazer*, um neologismo que o artista atribuiu à mescla das palavras *crer*, *criar* e *prazer* (OITICICA, 1986). O conceito criado pelo artista é uma união das definições de Nova Objetividade, em que a participação do corpo na obra é essencial, e de Suprassensorial, em que a interação entre participante e objeto gera uma experiência que transcende os sentidos. Assim sendo, o *Crelazer*

pode ser compreendido como uma conexão entre corpo e objeto, acrescido da capacidade de controle temporal pelo participante. A sua reflexão pondera que há espaço para a experiência vinculada à criação e ao lazer. Uma aplicação desse conceito é a obra *Bólide-cama I* (1968) de Oiticica, uma estrutura feita com madeira, tecido, estopa, palha e nylon que parece retomar as construções espontâneas encontradas nas favelas. *Bólide-cama I* pode ter encontrado na cama da Merzbau um prefácio. O tempo de permanência na obra é de domínio de quem experimenta o objeto e é possível que ele esteja vinculado à identificação do corpo a esse espaço. Ao deitar-se no *Bólide-cama I*, o corpo era submetido a uma experiência que passava pelo forte cheiro da estopa e pelo contato com a textura da palha. Talvez a vivência pudesse suscitar a comparação com a própria cama do participante, ou, quem sabe, o fizesse refletir sobre a realidade de quem a tinha nessa simplicidade, ou de quem nem a tenha como objeto habitual em sua vida. A questão que fica é: é possível passar pela experiência introspectiva do *Bólide-cama I* e continuar vivendo sem nenhuma ação social a partir dele?

Na obra de Oiticica, *Penetráveis* (1961-1980), o corpo se encontra em frente à plenitude de oportunidades de imersão na obra sob a ótica do *Crelazer*. São estruturas construídas com madeira, tecidos, tinta, plástico e inúmeros outros materiais comuns à construção civil, muitas delas executadas na escala humana. Em *Éden* (1969), um dos *Penetráveis* de Oiticica, o contato com a obra se dá pelos pés (Figura 5). Penetrar nos caminhos propostos pelo artista faz com que o corpo domine a velocidade das passadas e desfrute das sensações submetidas por meio de sua ação, o caminhar. Não se trata, como observa o curador e crítico de arte Guy Brett, de uma relação “meramente mecânica” (BRETT, 2005, p. 33) com a obra, mas de uma vivência que transcende o contato físico com o objeto. Oiticica define:

São dirigidas aos sentidos, para através deles, da “percepção total”, levar o indivíduo a uma “supra-sensação”, [sic] ao dilatamento de suas capacidades sensoriais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. (OITICICA, 1986, p. 104).



Figura 5 – Hélio Oiticica (1377-1446),
Éden (1969)
Fonte: Guy Brett

Nas palavras de Oiticica, refletindo sobre sua concepção de suprassensação, é viável reencontrar a teoria do habitar de Heidegger. Em *Éden*, o artista materializa a consciência da fisicalidade humana como pertencente ao espaço, o ser-no-mundo. Ele pressupõe que os sentidos façam o reconhecimento do ambiente em que o corpo está inserido e, para se sentir integrado ao meio, precisaria estar dentro, e não diante dele (MERLEAU-PONTY, 2013), de forma que a observação visual pode não ser um elemento suficiente para suscitar lembranças. O sentimento de pertencimento ao espaço, conforme Heidegger, parece se estabelecer pelo corpo que produz memórias afetivas concretas que marcam os eventos experimentados fisicamente pelo corpo. Pallasmaa descreve como a marca deixada pelos sentidos em sua infância é capaz de ativar memórias esquecidas pela visão:

Não consigo me lembrar do formato da porta da frente da casa do meu avô, mas ainda consigo sentir a sensação de calor e o cheiro do ar que batia em meu rosto quando eu abro aquela porta em meus sonhos. O corpo lembra, mesmo quando não somos capazes de acessar outras marcas sensoriais. (PALLASMAA, 2020, p. 22).

Mesmo que a consciência não tenha acesso direto às memórias, o corpo lembra do que viveu e um pequeno impulso sensorial pode vir a desencadeá-las. A experiência relatada vai ao encontro do que Le Breton afirma: “o conhecimento do espaço é sinestésico, ele mistura a todo o instante a totalidade da sensorialidade” (LE BRETON, 2016, p. 23). A atuação dos sentidos considerada de forma integral pode ser um caminho mais curto de ativação do corpo, o que será retomado nos capítulos 2 e 3. Nessa perspectiva, a construção espacial que desconsidera aspectos metafísicos ao se fundamentar unicamente sobre questões funcionais acabaria por se tornar um produto de consumo, não um lugar em conexão com o corpo. Essa ideia de desvalorização do metafísico, somada à defesa já citada neste estudo do escritor Luis Boada de desvinculação com o meio natural, reforça a hipótese de que o sensível é crucial para reforçar o vínculo com o meio inserido.

Como processo de correspondência entre ambiente e corpo, a arquitetura toma para si o papel de produtora de espaços e acaba por manifestar, através deles, a cultura de uma determinada sociedade. Pode-se pensar que essas edificações se oferecem como herança a sociedades futuras, que as tomarão como possibilitadoras da leitura de uma época. Para além da ideia de abrigo, de proteção de um ambiente externo hostil, a arquitetura também atua como testemunha de um tempo. O movimento moderno, ao enaltecer a funcionalidade em detrimento das relações entre corpo e espaço, parece expor o entendimento da superioridade das máquinas sobre os seres humanos. No entanto, a desconexão com o sensorial, intensificada neste período, gera corpos descompromissados com seu território, que buscam a ocupação do espaço sem o sentido de pertencimento a ele.

O arquiteto suíço Peter Zumthor, ganhador do prêmio Pritzker⁴ em 2009, observou essa desconexão entre o corpo e a arquitetura e, em uma palestra proferida no dia 1º de junho de 2003 na Kunstscheune, no palácio de Wenddlinghausen, apresentou a maneira como pensa essa reconexão. Ele denominou de “atmosferas” o modo como entende a comunicação entre arquitetura e as pessoas, bem como a interferência do espaço no estado de espírito dos seres humanos, e sua explanação foi transcrita em um livro homônimo às suas ideias. Como uma explicação de ação da atmosfera, elucida que “a atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano precisa para sobreviver” (ZUMTHOR, 2009, p. 13). Para o autor, os estímulos causados pela atmosfera do espaço atuam de forma involuntária à consciência humana, em acordo com a compreensão sobre sensações de Merleau-Ponty, que afirma serem os sentidos o veículo de apreensão primeira do meio. Zumthor se questionou a respeito da qualidade arquitetônica e, na busca desse enigma, elencou nove possibilidades de aproximação entre a arquitetura e os estímulos no corpo, que

4 O Pritzker é uma premiação concedida a um arquiteto vivo pelo conjunto de sua obra. O prêmio foi criado pela família americana Pritzker, dona da cadeia hoteleira Hyatt, em 1979. O primeiro homenageado pelo seu protagonismo no movimento moderno foi o arquiteto americano Philip Johnson (1906- 2005).

o autor afirma sempre buscar aplicar em seus projetos. O olhar de Zumthor sobre as relações entre corpo e espaço transita entre massa arquitetônica, materiais, sons, temperaturas, objetos, interior e exterior, fluxos, escalas e luz. Em todas as análises, o arquiteto analisa o estímulo de sensações capazes de tornar os espaços parte da vida de quem deles se apropria.

A noção da atmosfera, de Peter Zumthor, pode ser observada no seu projeto da *Capela Bruder Klaus* (2007), em Wachendorf na Alemanha (Figura 6). O interior da capela, que ocupa aproximadamente 10m², foi envolto por 112 troncos de árvores estruturados como uma barraca e que, posteriormente, receberam externamente uma camada de 50cm de concreto. Após a cura desse material, foi feita uma fogueira interna, que ardeu por três semanas.



Figura 6 – Peter Zumthor (1943), *Bruder Klaus Chapel* (2007), volumetria. Alemanha.

Fonte: James Florio.

Essa ação resultou na impregnação do aroma de madeira e no aspecto rugoso conferido às paredes de concreto. O espaço não tem aberturas no nível

do observador, o único contato com o externo se dá pela parte de cima dessa estrutura, que permite a intervenção das variações climáticas em seu interior. A arquitetura da capela *Bruder Klaus* parece ser capaz de tocar o corpo de quem a ingressa, o cheiro da madeira que permanece no espaço faz com que as pessoas entrem em contato com o sítio de implantação da edificação. As árvores que compuseram a primeira capela, erguida em homenagem ao padroeiro da Suíça pela comunidade local, estão presentes na atmosfera aromática através da queima. De igual forma, as paredes compostas pelo novo material trazem em sua textura e coloração as memórias de um passado construído pela vontade dos trabalhadores da região. A história compõe e materializa o espaço.



A única abertura se localiza no topo da edificação, forçando o movimento de elevação da cabeça, como uma referência à busca do sagrado que,

Figura 7 – Peter Zumthor (1943), *Bruder Klaus Chapel* (2007), interior. Alemanha.
Fonte: James Florio

comumente em igrejas católicas ocidentais, é atribuída ao nível superior. Por essa abertura, o espaço é transformado, seja pela luz, pela escuridão, pela chuva ou pelo brilho das estrelas. O interior sombrio encontra, no alto, as possibilidades de mudança, uma clara metáfora da busca por Deus (Figura 7), que deve iniciar no íntimo de cada ser humano. Peter Zumthor se propôs a uma função específica: a construção de uma capela. No entanto, não se limitou à função, como no modernismo; o espaço sagrado não foi para o arquiteto suíço uma máquina de rezar, e sim uma via de diálogo com os sentidos.

Desse modo, mostra-se relevante a investigação sobre o tipo de local que possibilita ao corpo perceber sensorialmente o seu espaço. Para maior imersão na questão, o local em que a experiência se verifica na imanência do mundo será aqui denominado de **espaço suprassensorial**. Ele pode ser entendido como aquele em que o corpo imerso no ambiente se conscientiza de sua fisicalidade e aptidões sensoriais, motoras, afetivas e cognitivas. Sua definição é baseada em quatro pilares que visam ao resgate da consciência corpórea.

O primeiro pilar é a identificação com o meio causada pela consciência do ser-no-mundo no entendimento de Heidegger. Para o autor, como já citado anteriormente, o corpo é integrante do meio e é passível de alterá-lo conforme suas necessidades e vontades (HEIDEGGER, 2005). O corpo não está, e sim é o espaço. O segundo pilar é a afetação do corpo no ambiente ponderado por Merleau-Ponty. Ter o mundo ao redor, e não diante dele (MERLEAU-PONTY, 2013), é se deixar submeter a todos os estímulos provenientes de um lugar externo. O terceiro se refere ao entregar-se à experiência com o vagar que resulta em deleite. O *Crelazer* de Hélio Oiticica ensina que as relações obtidas entre objetos artísticos e quem os manipula podem exceder os movimentos automáticos e fazer com que o indivíduo se descubra como ser agente (OITICICA, 1986). Ele é capaz de manipular o tempo despendido à vivência e, dentro dele, desfrutar o contato com o sensível. O quarto pilar está calcado nas sensações que podem ser emanadas pela arquitetura a partir das definições de materialidade e técnicas aplicadas.

As atmosferas (ZUMTHOR, 2009) causadas por essas especificações podem ser percebidas pelo corpo e analisadas pela mente.

O espaço suprassensorial é aquele capaz de reunir os quatro pilares apresentados, através do pertencimento ao espaço e da capacidade de ser afetado por ele, seja pela arquitetura, pelos materiais ali presentes ou pela habilidade de dominar o tempo na experiência estabelecida com o ambiente. Baseada nesses pilares, a experimentação no espaço ganha impulso para transcender a prática sensível em um movimento de maior interação com outros elementos e com seus pares.

O espaço suprassensorial não se contenta em ser absoluto, pois é impossibilitado de se bastar em si mesmo. Há uma necessidade da experiência relacional que se coloca aos corpos nele imersos: eles se percebem capazes de afetar e de serem afetados. Uma vez imerso nele, o corpo vive um momento de reconhecimento do espaço, explorando-o no sentido relacional e dimensional seguido da identificação com o lugar, instante de se deixar contaminar pelos estímulos que aqui se tomam por hipótese e podem partir da arte e da própria arquitetura. Assim, é possível conceber o espaço suprassensorial como o local da fusão entre corpo, arte e arquitetura na concretização da experiência. Entretanto, a capacidade de absorção desses impulsos gerados é incumbência exclusiva do corpo, que, através de sua capacidade perceptiva, de suas vivências e memórias, terá variação de respostas.

No espaço suprassensorial, o corpo percebe o seu meio através de estímulos simultâneos dos sentidos, e sua eficácia é proporcional à capacidade integrativa entre eles. Para tanto, a matéria humana necessita de instrumentos provocadores, que, nesta pesquisa, serão analisados na arte e na arquitetura contemporânea museal. O espaço suprassensorial pode ser entendido como um estado volátil, uma vez que a movimentação dos corpos nele contidos não diz respeito somente ao fluxo físico, mas também às variações produzidas pelo espírito.

A repercussão causada pela eficácia do espaço suprassensorial parece despertar a necessidade de ação no sentido de provocar uma atividade di-

nâmica que potencialize a integração entre o meio e os seres humanos. O historiador Michel de Certeau exemplifica a situação na escala urbana: “o espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 1998, p. 202). O espaço citado por Certeau abrange mais do que o traçado urbano, ele envolve algo trazido pelos pedestres que têm poder de modificar o espaço físico em si e as relações entre quem se apropria dele.

A reflexão a partir da consciência sobre o espaço suprasensorial se volta para a necessidade de reestruturação da conjunção entre arte e arquitetura nos espaços contemporâneos. Por esta via seguirá esta pesquisa: uma busca de determinados aspectos que fomentem a experiência e que, supõe-se, impliquem o envolvimento direto da arte e da arquitetura.

CAPÍTULO II



2. ATIVAÇÃO DO ESPAÇO SUPRASENSORIAL NA REALIDADE MUSEAL INTRAMUROS

“

A primeira lembrança que tenho de um museu é do Museu Nacional de História Natural, na Quinta da Boa Vista. Sim, aquele que tragicamente pegou fogo no dia 2 de setembro de 2018. Eu devia ter entre quatro e cinco anos, momento em que ainda morava no Rio de Janeiro. Lembro de atravessar correndo os ambientes que apresentavam pássaros taxidermizados. Como aqueles pássaros tão lindos estavam mortos? A sensação que a exposição me causava mesclava medo e admiração. O expositor que guardava todos aqueles corpinhos parecia com os armários que em casa de pessoas ricas exibem suas mais preciosas louças. A altura do teto enfatizava minha pequenez, bem como me estimulava a conduzir o olhar para cada vez mais longe. Também me lembro da sala da múmia. Como eles podiam guardar gente morta num museu!!! Não, era muito para mim. Passava por ela correndo para não ter que olhar. Novamente correndo. Nesse momento, penso que a pressa das crianças não necessariamente equivale a desinteresse ou desapego ao espaço. Talvez, possa representar, apenas, que aquele ambiente carrega possibilidades de experiências que podem ser intensas demais para elas.

A experiência que acelerou os passos infantis de quem esperava descobrir o mundo no museu deixou a vontade de decifrar como esse espaço provoca reações em quem nele se insere. Nesse espírito, no segundo capítulo, o espaço suprassensorial será analisado no ambiente intramuros dos museus contemporâneos. Por intramuros, entende-se, nesta pesquisa, aquele lugar limitado por planos verticais, confinado e dedicado a exposições. Com o objetivo de explorar e desenvolver esse entendimento, a partir da análise realizada no prédio da Fundação Iberê Camargo (FIC), reflexões serão desenvolvidas a respeito da experiência nas relações entre corpo, arte e arquitetura.

2.1 O LUGAR DO CORPO NO ESPAÇO SUPRASSENSORIAL

Desde o período entre as duas guerras mundiais, houve críticas ao funcionalismo arquitetônico modernista por parte dos teóricos de arquitetura contrários ao racionalismo, fundamentado no distanciamento entre os indivíduos e seus espaços físicos. O racionalismo, baseado na convicção de que a tecnologia seria o caminho para o êxito arquitetônico,

fez com que as diretrizes projetuais se afastassem dos aspectos humanos, tratando o espaço como um equipamento. O teórico de arquitetura Josep Maria Montaner afirma que nas edificações “toda precipitação, intuição, improvisação deve ser substituída pela sistematização, pelos cálculos precisos e pelos materiais produzidos em série”⁵ (MONTANER, 2011b, p. 62). Do seu lado, o paisagista e teórico de arquitetura Charles Jencks (1984) aponta duas grandes causas para o que ele entende como crise do Movimento Moderno. A primeira seria o empobrecimento da linguagem arquitetônica com a redução à sua forma associada à falta de preocupação com os objetivos sociais que levariam à construção de determinada edificação. O autor sustenta sua desaprovação por meio de sua análise de determinados projetos do arquiteto alemão Mies van der Rohe (1886-1969), em que, infere Jencks, a forma em nada deixa pistas do que ocorre no interior do edifício. Se a volumetria do Estilo Internacional se mostra incapaz de revelar a função para que foi concebida, de igual maneira parece inabilitada para receber o corpo que percebe o espaço à sua volta. Jencks verifica o que percebe como uma incongruência na chamada Catedral do Instituto de Tecnologia de Illinois, em Chicago. O edifício possui o prisma puro característico do Estilo Internacional e é dotado de muitos elementos da tipologia basilical, como as naves central e laterais, os vidros nas áreas superiores das fachadas e a linearidade das colunas como divisoras das naves. Entretanto, como em um malapropismo, o edifício é, na realidade, a sala das caldeiras. Há o real questionamento sobre qual a informação que essa diretriz projetual quis comunicar. Seria a superioridade da atividade mecânica frente à espiritual? Estaria, mais uma vez, sendo explicitada a dualidade cartesiana entre corpo e espírito?

Descartes entendeu o corpo como um organismo autômato, criado por Deus, com uma alta diversidade de mecanismos incomparável a qualquer máquina elaborada por seres humanos (DESCARTES, 2001). Como máquina, não há uma união efetiva entre físico e mente, fazendo com que o autor estabeleça a divisão entre corpo e espírito:

5 No original: “Toda precipitación, intuición, improvisación ha de ser substituida por la sistematización, los cálculos precisos y los materiales producidos en serie” (MONTANER, 2011b, p. 62., tradução da autora).

Esses homens serão compostos, como nós, de uma alma e de um corpo. É necessário que eu vos descreva, primeiramente, o corpo à parte depois a alma também separadamente, e, enfim, que eu vos mostre que essas duas naturezas devem estar juntas e unidas, para compor os homens que se assemelhem a nós. (DESCARTES, 2009, p. 362).

Ao estabelecer a fração entre matéria e espírito, o filósofo renascentista outorgou ao corpo a função mecânica. Após uma detalhada descrição sobre o funcionamento dos órgãos humanos na quinta parte do *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* (DESCARTES, 1637), cujo título em português é *Discurso do método*, Descartes conclui que “esse corpo, como uma máquina que, feita pelas mãos de Deus, é incomparavelmente mais bem ordenada e tem em si movimentos mais admiráveis que qualquer uma das que podem ser inventadas pelos homens” (DESCARTES, 2001, p. 62-63). Esse corpo autômato, apartado da razão, tende ao desaparecimento pela via da morte, diferentemente da alma que, segundo o autor, “é de uma natureza inteiramente independente do corpo e que, por conseguinte, não está sujeita a morrer com ele, depois [...] somos naturalmente levados a julgar que ela é imortal” (DESCARTES, 2001, p. 66). Na crença desse fracionamento com hierarquia de importâncias, o corpo como aparato autômato e frágil a ponto de acabar reforça a convicção de que o espírito, aquele que é imortal, deve estar em superioridade em relação à matéria.

Corroborando com essa teoria tecnomecanicista, o médico e filósofo francês Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) atesta a mecânica da matéria, porém contrapõe Descartes ao afirmar, em seu livro *L'Homme-Machine* (1748), intitulado *Homem-máquina* em português, que o homem é como um todo uma máquina, não apenas o seu corpo. La Mettrie atribui ao cérebro o motor ordenador de si, mesmo afastando a supremacia da alma nas definições corpóreas. Ele afirma que “aquele que quiser conhecer as propriedades da alma deve, pois em primeiro lugar procurar aquelas que se manifestam

claramente nos corpos de que a alma é o princípio ativo" (LA METTRIE, 1982, p. 125). Como um organismo, o homem máquina é uma matéria organizada em si mesmo. A contraposição de Le Mettrie a Descartes no que tange à alma não invalida o fato de que em ambos o corpo é proposto como um instrumento que, por sua condição mecânica, seria incapaz de ser movido por sensações.

Entre as vertentes inclinadas ao funcionalismo na arquitetura do século XX, esse pensamento que enaltecia o mecânico não raro se estendeu ao espaço. O arquiteto e teórico de arquitetura Kenneth Frampton transcreve as palavras do arquiteto mexicano Luis Barragán (1902-1988), cujo sentimento denota contrariedade ao fato de que

antes da era das máquinas, mesmo no meio das cidades, a Natureza era a companheira fiel de todos [...]. Atualmente, a situação inverteu-se. O homem não se encontra com a natureza, mesmo quando deixa a cidade para comungar com ela. Fechado em seu automóvel reluzente, com seu espírito selado com a marca do mundo desde o aparecimento do automóvel, o homem é, dentro da Natureza, um corpo estranho. Um cartaz de publicidade é suficiente para sufocar a voz da natureza. A Natureza tornou-se um refugio da Natureza, e o homem um refugio do homem. (BARRAGÁN, apud FRAMTON, 2008, p. 387).

Figura 8 – Luis Barragán (1902-88), Casa Barragán (1947-48), Fachada. Cidade do México.
Fonte: Nilza Colombo (2013)



Barragán parece compreender a extensão da teoria tecnomecanicista e seus efeitos nos seres humanos. As residências propostas pelo arquiteto na década de 1940 buscavam o resgate do contato do corpo com os elementos naturais do terreno. A Casa Barragán (1947-48), localizada na região de Tucubaya na Cidade do México, é representativa dessa crítica. A fachada voltada para a rua (Figura 8) assume o caráter limítrofe entre o públi-

co e o privado de maneira bastante intensa, pois poucas são as fenestrações.

O espaço interno da sala de estar (Figura 9) se apresenta de forma completamente inversa. A peça está voltada para o jardim e possui abertura do piso ao teto, o que assegura o contato entre o corpo e o natural, elemento caro ao arquiteto, segundo seu relato antes mencionado. Cabe ressaltar as sensações no percurso traçado desde o contato com a hostilidade da fachada até a acolhida na sala de estar. Nela, a presença de cores intensas nos planos verticais e horizontais se configura como uma provocação aos sentidos, pois o corpo está imerso na cor. Essa imersão é intensificada pelo pé-direito baixo e pela proximidade das paredes, o que acaba por compor uma clausura, como se o arquiteto preparasse o corpo para o recebimento de uma sensação de banho de luz.

Kenneth Frampton menciona que a casa de Barragán se afastou das normativas do Estilo Internacional, porém mantém a conexão com o Modernismo através da abstração formal e dos planos estabelecidos. A inclusão de definições presentes na arquitetura mexicana historicamente, como a cor, por exemplo, faz com que Frampton defina a obra de Barragán como um exemplo de arquitetura do regionalismo crítico (FRAMPTON, 2008), em que há a presença de elementos modernos com a inclusão da identidade do lugar. Assim sendo, é concebível perceber que a influência cultural em que a edificação está contida pode gerar interferências físicas no edifício, levando o corpo a ser submetido à experiência.

No presente estudo, o conceito de experiência é tomado emprestado do arquiteto Josep Maria Montaner, que o demonstra sob três aspectos na obra *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción* (MONTANER, 2017), ou *Do diagrama às experiências: rumo a uma arquitetura de ação*, na edição brasileira. Sob a perspectiva do autor, a história pessoal, o estímulo dos sentidos e



Figura 9 – Luis Barragán (1902-88), Casa Barragán (1947-48), Sala de Estar. Cidade do México. Fonte: LrBln

a capacidade de transmissão da vivência formam a experiência. Os saberes prévios seriam elementos de mediação entre o espaço e o corpo. O encorajamento do corpo por meio dos sentidos é elemento próprio da fenomenologia, sendo aqui acrescido por Montaner pela vocação que a experiência tem de ser comunicada. Esse conjunto de situações se coloca em oposição a teorias tecnomecanicistas, amplamente defendidas desde a Antiguidade, e corrobora para a vivência, em que a experiência não se limita a um entretenimento, mas estimula a ação. Nesse contexto se dá a ativação do espaço supressensorial tratado no capítulo 1.

As consequências de pensar e tratar o corpo a partir da dualidade entre corpo e mente, dualidade essa que normalmente implica o desmerecimento da matéria, foram tratadas na segunda metade do século XX pelo filósofo e historiador Michel Foucault em sua obra *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (1975), sob o título *Vigiar e punir*, em português. Nela, o autor associa a redução do indivíduo ao funcionalismo do corpo a uma possível manipulação desse último. Denominou de “corpo dócil” (FOUCAULT, 1987) aquele que pode ser treinado a ponto de, junto a outros, formar uma massa a ser manobrada. Desenvolver respostas instintivas pode acabar estimulando ações automáticas que em nada encorajam o corpo à utilização de seus mecanismos perceptivos e mentais, fato que resgata o pensamento medieval ressaltado pelo escritor Richard Sennett em *Flesh and Stone* (1994), *Carne e pedra* em português, em que a dignidade do homem era atribuída à exaustão da sua matéria por meio do trabalho físico. A concepção de uma constituição humana que separa corpo e espírito, enaltecendo um em detrimento do outro, acaba por desequilibrar os meios de comunicabilidade entre os seres humanos e seu meio e, também, entre si mesmos.

A ideia de corpo como ser autômato foi questionada por Edmund Husserl quando estabeleceu uma diferença entre o que denominou de *leib* e *körper*. Frutos da língua alemã, os termos preservam a distinção entre as substâncias animadas e inanimadas. Para o filósofo, *leib* é o corpo sensível, enquanto o *körper* é a matéria anímica. O viés fenomenológico

traçado pelo filósofo alemão retira a condição de acomodação do corpo comandado pela mente e lhe outorga a condição de sujeito capaz de identificar referências no entorno que o abriga. Merleau-Ponty reforça esse pensamento quando afirma ser o corpo um “objeto-sujeito” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 139) e no momento que exemplifica as sensações envolvidas no ato da mão que toca e simultaneamente é tocada. Capaz de sentir, o filósofo afirma que o corpo não deveria ser visto como apenas um “objeto do mundo, mas como meio de comunicação com ele” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 136).

Nesse sentido, a definição de corpo que embasa as reflexões desta pesquisa é aquela que considera a matéria, que é corpo, em sua capacidade de ser senciente habilitado para a imersão no espaço suprassensorial. É tomado como hipótese que o habitar do corpo no mundo passa pelo seu conhecimento e reconhecimento através dos sentidos. Conhecer no sentido de perceber e reconhecer como meio de apropriar-se. Neste ato fica em evidência a importância da matéria como provedora de informações para análise da consciência. Considerando as duas concepções, percebe-se uma incompatibilidade entre o mecanicismo cartesiano, que deprecia o aparato sensorial em favor do mental no conhecimento do mundo, e o entendimento do corpo como uma via de comunicação com o espaço. Em contraposição à perspectiva cartesiana, as teorias fenomenológicas acabam por encorajar a compreensão do ser humano como *sendo* corpo, e não mais como *tendo* um corpo. Merleau-Ponty, quando afirmou que “o corpo é um objeto que não me deixa” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 133), fez um alerta sobre a incapacidade dos seres humanos de analisarem o mundo a partir de um ponto de vista externo a si. Integrado à totalidade do mundo, como é entendido por Ponty, seria inegociável a participação do corpo no espaço, em interação com ele e seus elementos – incluindo-se, aí, o vazio – através dos sentidos.

Quanto aos sentidos, mais uma vez é possível encontrar em Descartes uma teoria que reforça o antagonismo entre corpo e espírito. Em *Dióptrica* (DESCARTES, 1637), o pensador renascentista impri-

me uma ênfase subentendida à ideia de que é na mente que a consciência reside. Para Descartes, a busca pela verdade deveria abdicar de falseadores como os sentidos. No entanto, essa questão tem suas origens em tempos remotos, antecede mesmo a Platão e sua concepção sobre a coexistência de dois mundos: o das ideias, ou seja, das essências, e o dos sentidos, relacionado aos fenômenos.

O filósofo clássico atribuiu maior relevância ao primeiro, o que influenciou todo um pensamento ocidental em que Descartes baseou suas argumentações racionalistas descritas na obra *Meditationes de prima philosophia, in qua Dei existentia et animæ immortalitas demonstratur*, escrita em latim em 1641, intitulada *Meditações metafísicas* em português. Nela, Descartes fundamentou o afastamento entre o espírito e o sensível, acreditando haver uma via de distorção entre o mundo real e a consciência dele por meio dos sentidos. O filósofo assegura: "Creio que o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar são apenas ficções do meu espírito. O que poderá, pois, ser considerado verdadeiro?" (DESCARTES, 2016, p. 98). Nessa linha de raciocínio, o conhecimento proveniente das ações empíricas é subordinado ao conhecimento elevado do espírito, sendo, portanto, os sentidos desacreditados como fonte de compreensão do mundo. A inverdade da apreensão do espaço físico pelo sensível, citada por Descartes, pode ter sido suscitada pelo fato de o filósofo considerar os sentidos de forma isolada, como se a ativação de um anulasse a ação de outro, levando a um conhecimento parcial de determinada situação, o que facilmente poderia direcionar o corpo a uma farsa. Entretanto, Le Breton pondera que o conhecimento da adjacência é uma atribuição dos sentidos, e, mais do que isso, que eles devem atuar em conjunto. Para o autor, a sinestesia é responsável pela uniformidade perceptiva do espaço, e "a percepção não se resume numa soma de dados, mas numa percepção global do mundo que, a todo instante, convoca a totalidade dos sentidos" (LE BRETON, 2016, p. 61). A ação conjunta do sensível com as possíveis interferências de atuação entre eles resulta na possibilidade de uma apreensão mais verdadeira do espaço, algo não ponderado por Descartes.

Merleau-Ponty, por sua vez, acrescenta que corpo e espírito existem e se reconhecem juntos, sendo impossível, por exemplo, que a mente tenha o entendimento visual da totalidade física de seu próprio corpo. A dimensão física do ser humano não está diante de sua mente, mas incorporada a ela. Pode-se cogitar assim, que os movimentos executados pelo corpo estão diretamente atrelados ao juízo desenvolvido, seja pela mente de Descartes, seja pelo espírito de Merleau-Ponty. Edmund Husserl postula que a consciência é dotada de intencionalidade, sendo o corpo obediente a ela. Assim, a consciência de alguma coisa pressupõe a percepção do que acontece à sua volta, e essa percepção passaria pelo corpo. Nessa sequência, Merleau-Ponty acrescenta que, de igual forma, o corpo é consciente, e os mecanismos de que ele dispõe para atuação dessa qualidade são os sentidos. O filósofo denomina de *senciente* essa consciência dos sentidos e a capacidade do ser humano de experimentar sensações. Essa argumentação entraria em contrariedade com as ideias cartesianas de sobreposição da mente sobre o corpo, pois, a partir da concepção do *senciente*, seria possível verificar uma paridade entre eles.

Quando assumida a unicidade entre corpo e mente, seria admissível supor maior proveito das relações entre esse ser em unidade e seu espaço pela via da experiência. Merleau-Ponty postula que "o homem não é um espírito e um corpo, mas um espírito *com* um corpo, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17-18). Corpo e mente se associam para interpretação do entorno que os envolve. Assim sendo, o entendimento do *tópos* de inserção do corpo depende das ações tomadas a partir do reconhecimento de igualdade das atribuições do corpo e da mente. À matéria, cabe a interação pelos sentidos, à mente, a interpretação dos fenômenos experimentados. Admitindo a unicidade entre matéria e espírito, a imersão no espaço suprasensorial tenderia a se tornar mais eficaz. Tendo como base as alterações no modo de entendimento do corpo como matéria e espírito, será analisada, na sequência, a experiência vivenciada por esse corpo em espaços museais no momento contemporâneo.

2.2 A EXPERIÊNCIA ENTRE PAREDES: O CASO DA FIC

Há a relação mais com determinado ambiente da cidade em que se trabalha do que com o conhecimento da arquitetura. O que faço é capturar esse ambiente, que é um conjunto de intervenções arquitetônicas, mas não só isso: é também um ambiente cultural, humano, de clima, uma série de coisas.

Álvaro Siza

A experiência pretendida no espaço suprasensorial, que norteia esta pesquisa, é fruto do reconhecimento do corpo como ser-no-mundo, princípio baseado em Heidegger (1954), da consciência de integração com esse mundo (MERLEAU-PONTY, 2015), do prazer das atividades com o domínio do tempo (OITICICA, 1986) e do estímulo dos sentidos a partir dos materiais e das formas arquitetônicas (ZUMTHOR, 2009). Como foi discutido no subcapítulo anterior, compreende-se que no período Moderno, exemplificado por vertentes da arquitetura examinadas acima, percebeu-se uma valorização da mente, tendo a visão como porta de entrada do conhecimento, em detrimento do corpo como matéria. Apesar disso, no mesmo período, houve mobilizações contrárias a essa imposição da primazia visual apresentadas até aqui em tipologias alternativas à museal.

Para aprofundamento da análise do espaço intramuros, será estudado o prédio da Fundação Iberê Camargo (FIC). Ele está localizado na cidade de Porto Alegre⁶ e foi projetado para preservação, pesquisa e exposição das obras do pintor natural de Restinga Seca Iberê Camargo (1914-1994). A FIC foi criada em 1995 pela viúva do artista Maria Coussirat Camargo e teve como primeiro presidente Jorge Gerdau Johannpeter. O espaço da sede inaugural foi a casa do pintor no bairro Nonoai, em Porto Ale-

⁶ O prédio fica localizado na Av. Padre Cacique, 2000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

gre, entretanto, as ideias de expandir o reconhecimento da pintura de Iberê Camargo exigiram uma edificação que acompanhasse esses anseios. Para tanto, os integrantes da FIC, naquele momento, consultaram uma série de arquitetos estrangeiros com experiência em projetos museais, como Arata Isozaki, Rafael Moneo, Álvaro Siza e Richard Meier. A intenção, segundo Justo Verlang, tesoureiro da FIC no momento da reportagem concedida a Celso Fioravante, era de que o projeto da FIC “não comportasse erros” (FIORAVANTE, 2000). Após apresentar um projeto básico com o programa de necessidades atendido, o arquiteto Álvaro Joaquim de Melo Siza, português de Matosinhos, nascido em 1933, acabou por convencer o comitê consultivo da obra.

A edificação é projeto do arquiteto Álvaro Siza, vencedor do prêmio Pritzker em 1992. Com esse projeto, ele foi premiado com o Leão de Ouro na Bienal de Veneza de 2002. O prédio da FIC não é uma obra representativa das concepções próprias do Movimento Moderno, mas encerra em si a herança de suas diretrizes com alterações conceituais contemporâneas cujo caráter fenomenológico é passível de ser refletido. A bem da verdade, Siza nunca foi adepto dos amplos panos de vidro, característicos do modernismo arquitetônico, destituídos de vinculação com o entorno. Seus primeiros projetos em Matosinhos⁷, Portugal, na década de 1960, já revelavam uma preocupação com a mínima manipulação do terreno, bem como com a valorização das relações visuais entre espaço interno e externo.

O terreno da atual sede foi cedido pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul em 1996⁸. Ele possui 8.250m², sendo que apenas aproximadamente 2.000m² são de área plana. A edificação foi locada nesse estreito plano, tendo como limites a encosta do Morro da Ponta do Mello na parte posterior do edifício e a avenida à frente. Importante salientar, para entendimento das decisões de partido arquitetônico, que a vegetação presente na encosta foi totalmente preservada com possibilidade de aces-

7 A Casa de Chá Boa Nova (1963) e As piscinas de maré (1966), ambas em Leça da Palmeira em Matosinhos, Portugal, são exemplos de arquitetura contextualizada no lugar. São projetos frutos do estudo minucioso da topografia, das vistas e do entorno urbano.

8 Informação disponível em: <http://iberecamargo.org.br/a-fundacao/#a-arquitetura>. Acesso em: 8 jul. 2022.

so por meio de trilhas. O terreno tem vista privilegiada para o lago Guaíba, tendo apenas a avenida Padre Cacique como distância. Nas laterais, há a praça José Marti e um terreno privado com residências. O espaço é estreito, pois Siza decidiu local a edificação exatamente no lugar da antiga pedreira, sem interferir na vegetação existente. O estacionamento está localizado abaixo da avenida Padre Cacique, local cedido em comodato à instituição pelo Município de Porto Alegre.

A decisão projetual de implantação partiu do propósito de incorporação da vegetação do morro, de acordo com o arquiteto em entrevista à arquiteta Bárbara Rangel e aos engenheiros José Amorim Faria e João Pedro Poças Martins, responsáveis pela revista *Cadernos d'Obra*, da faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Segundo o arquiteto, "os primeiros estudos tiveram muito a ver com a paisagem, com a topografia. Era um sítio extremamente difícil, parecia, à primeira vista, impossível, a estreitar de forma triangular para a encosta" (SIZA, 2010, p. 15). A colocação de Siza evidencia uma ação contrária à do projeto modernista de base racionalista na qual a paisagem em nada era analisada a ponto de alterar uma decisão volumétrica ou espacial. No museu da FIC, a volumetria parece favorecer oportunidades para que o corpo estabeleça relações com o entorno a fim de concretizar experiências.

2.2.1 EXPERIÊNCIA E VOLUMETRIA

O volume branco que repousa sobre a plataforma na avenida Padre Cacique me chamou atenção desde quando a sua brancura ainda não possuía a força que manifesta na paisagem após a sua conclusão. Cursava a faculdade de arquitetura e urbanismo e, na disciplina de materiais, fomos fazer uma visita à obra. Lembro que fiquei impressionadíssima com a quantidade de ferragens que compunha o espaço, meus colegas e eu mal conseguíamos caminhar entre elas. Após o término da obra, o concreto branco guardou em seu interior o que de fato sustenta a possibilidade de ocupação do prédio: sua estrutura. A cada visita ao museu me surpreendo ao lembrar daquele momento em que, em meio à lama e a equipamentos de soldagem, pude conhecer a alma da edificação que acolhe as obras do artista Iberê Camargo.

Percorrer os espaços da FIC é submeter o corpo a uma experiência que transcende a própria obra de Iberê Camargo. O espaço, quando vivenciado em sua totalidade, pode contribuir para maior efetividade de significados, assim sendo, o espaço suprasensorial será testado em distintas situações no prédio da Fundação Iberê Camargo. Com isso, serão analisadas as situações em que arte e arquitetura são capazes de afetar e de serem afetadas.

A sede da FIC é composta por três volumes, sendo aquele que contém as salas expositivas o de maior altura. Os demais são limitados ao nível do observador e possuem função administrativa. Abaixo do nível da rua se localizam salas de oficinas, acervo, estacionamento, biblioteca e auditório. Acima, café, loja e salas expositivas. O material eleito para o edifício foi o concreto branco, sendo a primeira obra brasileira a utilizar tal tecnologia. O destaque do branco em meio à vegetação do morro evidencia o posicionamento de Siza de marcação entre o edificado e o natural, sem que haja sobreposição hierárquica entre eles. O local em que a conscientização desse contraste se concretiza com mais evidência é às margens do Guaíba. Atravessar a avenida e dar as costas ao lago faz com que a vegetação se revele como parte da FIC. Eis o momento da contemplação.

Do outro lado da avenida, de frente para o prédio, observo o silêncio da estrutura branca imerso na eloquência do entorno. O fluxo intenso da avenida Padre Cacique, somado ao deslocamento frenético e ruidoso das bicicletas na ciclovia e, ao caminhar nos sentidos Norte e Sul, dos pedestres e corredores, dinamiza a narrativa que se altera a cada momento do dia. Contudo, a quietude arquitetônica é acompanhada pela introspecção de quem contempla o lago Guaíba e, frequentemente, o pôr do sol. Muitas são as possibilidades de atividades ao atravessar a avenida. A minha sempre foi admirar a edificação de Siza.

A edificação mais alta, que abriga as exposições, contém as rampas características do traçado do museu. Os três braços enclausurados que se destacam em relação à curvatura presente no bloco branco aguçam a curiosidade sobre as eventuais sensações experimentadas em seu interior. A partir dessa perspectiva é possível remeter-se à memória da rampa presente no museu do arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012), localizado em Niterói, no estado do Rio de Janeiro, e concluído em 1996. O Museu de Arte Contemporânea (MAC) possui uma rampa externa ao edifício (Figura 10), circular em balanço sustentado por um eixo central. A rampa, cujo piso é marcado pela cor vermelha, permite ao corpo estabelecer relações visuais com o mar, com o Pão de Açúcar e com o Corcovado. A sinuosidade da rampa se eleva a partir de uma praça seca até a entrada da edificação. Até então, a brisa do mar e os odores que dele são exalados acompanham o visitante do MAC como um convite ao conhecimento íntegro do espaço. A estratégia projetual de Siza foi oposta: o arquiteto as enclausurou e as fixou na fachada. Mesmo em definições projetuais contrárias, ambos arquitetos partem da mesma raiz fenomenológica: a ativação dos sentidos.



Figura 10 – Oscar Niemeyer (1907-2012), Museu de Arte Contemporânea (1996)
Fonte: Leonardo Simplício

Atravesso o estacionamento sob a avenida Padre Cacique. O pé-direito baixo e a falta de aberturas fazem com que o espaço seja escuro. Focos de luz aparecem de forma tímida nas aberturas de circulação dos carros e no acesso ao nível da avenida. O piso alisado reflete a iluminação artificial seriada e os pneus em atrito com ele produzem um ruído estridente que me faz sair rápido dali. Para acessar a entrada do museu, subo a escada aberta até a plataforma. Perceber a elevação do meu corpo em contato gradativo com a paisagem do entorno me remete à entrada da Catedral de Brasília, projeto de Oscar Niemeyer. Lá, a passagem do escuro para o claro joga o corpo no espaço sacro como uma libertação do introspectivo em direção a Deus. No acesso ao prédio da Fundação Iberê Camargo, meu corpo se liberta do que Luis Boada chama de “falta de espaço”, ou seja, daquela clausura exclusivamente edificada pelo homem. A cada degrau dominado pelo meu corpo, sinto a harmonia entre edificado e natureza. A paisagem que à direita me envolve pela luminosidade do sol e pela brisa vinda do lago e, à esquerda, pela vista da mata, me arranca da escuridão que em nenhum momento me convida a ser-no-mundo.

Os dois volumes menores, que, junto ao volume principal, encerram as funções do museu, deixam o subsolo respirar entre eles. Como em um germinar, o concreto branco brota, revelando as aberturas dos espaços administrativos abaixo do nível da rua. O volume que contém as salas expositivas se eleva em relação ao nível da avenida por uma plataforma. Em muitos exemplos arquitetônicos essa solução é acompanhada de uma escadaria expressiva, como é apresentado no Pérez Art Museum (PAMM), dos arquitetos Herzog & de Meuron, localizado em Miami e inaugurado em 2013. A elevação, justificada pelos arquitetos, se dá devido à proximidade com a Baía de Biscayne e com as tempestades frequentes no local⁹. A figura 11 mostra a grande cobertura em madeira que guarda espaços abertos e fechados no PAMM. A escadaria que, a partir da praça, conduz o visitante à plataforma em que o museu está assentado introduz



Figura 11 – Herzog & de Meuron, Pérez Art Museum (2013). Escadaria em frente à praça. Miami, EUA. Fonte: Arcophotos

⁹ Informação disponível no site dos arquitetos Herzog e de Meuron. Disponível em: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/completed-works/301-325/306-perez-art-museum-miami.html>. Acesso em: 20 ago. 2022.



Figura 12 – Patrick Blanc (1953), *Vegetação vertical* (2013). Pérez Art Museum. Miami, EUA.
Fonte: Nilza Colombo (2016)

o corpo nas experiências propostas pelo espaço.

Ao subir as escadas, a união entre concreto e vidro à prova de furacão revela a edificação e a continuidade da vegetação que se mescla à arquitetura em estruturas criadas pelo botânico francês Patrick Blanc (Figura 12). Como cascatas que se deixam levar pelo fluxo das águas, os suportes verticais suspensos permitem o movimento das plantas conduzidas pelos ventos. O som provocado pelo número de pessoas subindo e descendo as escadas, circulando na plataforma e em contato com as obras ali expostas em união com os barulhos provenientes da movimentação das águas na Baía de Biscayne e dos ventos ali concentrados, parece deixar o corpo de sobreaviso acerca do que está por vir no interior do museu. A experimentação das sensações motivadas por esses elementos presentes na plataforma do Pérez Art Museum tem potencial de viabilizar o estímulo multissensorial que conduz o corpo à vivência do lugar.

Além das funções de conexão entre o ambiente interno e a vista da baía à plataforma do Pérez Art Museum, é também acrescida a atribuição de espaço expositivo. No ano de 2016, a Coleção de Arte Juan Carlos Maldonado (JCMAC) anuncia o empréstimo da instalação do *Penetrável BBL Bleu* (1999), do artista venezuelano Jesús Rafael Soto (1923-2005), ao PAMM. A escultura cinética foi alocada na plataforma, colocando-se como um chamado à imersão no espaço tridimensional a fim de que a participação do corpo em meio às 5.600 hastes verticais de PVC azul concretize o contato com a cor (Figura 13).

Sob a intervenção de Soto, é viável o mergulho no espaço. Segundo o artista, em entrevista ao historiador de arte Ariel Jiménez, “o que me interessa no *Penetrável* é a densidade do espaço... e é assim que as pessoas sentem; quando entram num *Pene-*



trable, sentem que é outro espaço, e começam a mover-se e a brincar” (JIMÉNEZ, 2014, p. 149). A obra de Soto, conforme entendimento do artista, conduz o corpo a se deslocar para um outro lugar em que possa dominar suas ações. Nesse sentido, é plausível que a interação com a obra, unida às vivências já mencionadas pelo espaço, contribua para a intensificação da experiência na plataforma do PAMM.

Com a diversidade de experimentos constatados no PAMM, o estímulo aos sentidos faz com que o corpo sinta as suprassensações que o espaço concede. O vento que movimenta a vegetação, que, por sua vez, exala o perfume da estação do ano, a iluminação filtrada pelas lâminas de madeira da cobertura, os rumores de quem se prepara para a entrada no museu e as manifestações de quem descobre a obra de Jesús Rafael Soto podem transformar a plataforma em um espaço suprassensorial.

Figura 13 – Jesús Rafael Soto (1923-2005), *Penetrável BBL Bleu* (1999), aço pintado e tubos de PVC suspensos, 14x5x5m. Pérez Art Museum. Miami, EUA.
Fonte: Nilza Colombo (2019)

No prédio da FIC, a plataforma tem uma área menor do que a do Pérez Art Museum, porém inclui elementos que, de igual forma, são suscetíveis à concretização do espaço suprassensorial. Sua função nesse museu é servir de acesso à cafeteria e ao átrio, que, de igual forma, também pode ser utilizado como espaço contemplativo, uma vez que se encontra voltado para o lago. Em algumas exposições, o local em frente à entrada é utilizado para a exibição de obras de arte.

Da plataforma, minha visão do lago Guaíba é diferente. Não vejo a margem, só o ir e vir das águas... O vento e o sol da tarde fazem com que meu corpo sinta a necessidade de um momento a mais nesse local antes da entrada no museu. Gosto de olhar o céu tendo as rampas como moldura (Figura 14).

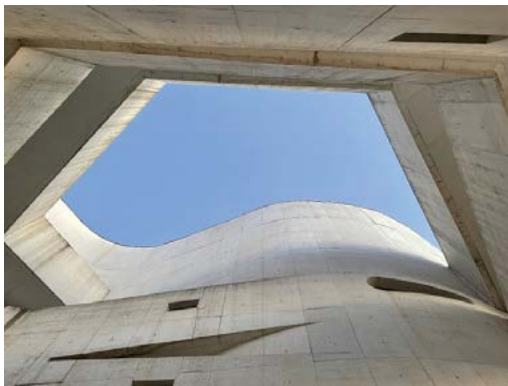


Figura 14 – Álvaro Siza (1933), Museu Iberê Camargo (2008)
Fonte: Nilza Colombo (2022)

A plataforma da FIC eventualmente serve de base para exposições. Em algumas mostras, há a necessidade de um extravasar o intramuros e tomar espaços alternativos. A primeira ocupação da plataforma ocorreu entre 18 de novembro de 2014 e 29 de março de 2015 na exposição *Iberê Camargo: século XXI*, com curadoria de Agnaldo Farias, Icleia Cattani e Jacques Leenhardt. O local foi dedicado à obra do artista cearense Eduardo Frota e apresentou seus carretéis, parte da mostra *Intervenção extensiva*, ocorrida no Museu do Vale em 2005. As cinco esculturas, que possuem altura de 2,7m e diâmetros variando entre 60 e 85cm, foram dispostas na horizontal, na vertical e inclinadas, tanto na plataforma quanto no nível da avenida (Figura 15).

Os carretéis fizeram parte da infância do artista gaúcho Iberê Camargo e frequentemente aparecem representados em suas obras, tendo Iberê dedicado séries de pinturas e gravuras a eles. Além da rememoração da importância dos carretéis na vida do artista, as esculturas tendem a estabelecer associações entre as dimensões do corpo e a variação de escala que o objeto assume a partir da aproximação entre corpos e objetos. Segundo um dos curadores da exposição Agnaldo Farias, Eduardo Frota trabalha com a “investigação de horizonte corporal” (FARIAS, 2014, p. 78) e, através da geometrização das formas, analisa as relações que essas podem estabelecer com o corpo.



A ativação do espaço suprassensorial pode encontrar aberturas na locação das peças e nas variações de escala propostas pela obra. Os carretéis de Eduardo Frota estão ao redor do corpo, não apenas diante dele. A não consideração da disposição das peças como “uma rede de relações entre os objetos” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 30), mas sim o entendimento do corpo como “ponto ou grau zero da espacialidade” (idem), faz com que a importância recaia sobre a matéria corpórea considerada referência para a vivência do espaço, e não sobre o objeto em si. A locação dos carretéis dispostos na plataforma e no nível da avenida propõe uma continuidade expositiva no desnível, que, para ser acompanhada, exige a movimentação física na horizontal e na vertical. O corpo utiliza o recurso do desnível na arquitetura para a experimentação da variação em escala dos carretéis. Ao fato se acrescenta a possibilidade de deslocamento em meio a eles, possibilitando a vivência da experiência de ter o corpo imerso no ambiente com variações dimensionais físicas de um objeto que, no seu lugar co-

Figura 15 – Eduardo Frota (1959), *Intervenção extensiva* (2005), placas de compensado, dimensões variadas. Museu da Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre, Brasil.
Fonte: Fabio Del Re_VivaFoto



Figura 16 – Robert Morris (1931-2018), *Untitled (L-Beams)* (1965), placas de compensado, 2,44x2,44x0,60m. Jewish Museum. Nova Iorque, EUA.
Fonte: www.khanacademy.org

num, é passível de ser dominado por ele. Com isso, a noção de escala humana passa por um processo de desconstrução que conduz a repensar os meios de inserção no espaço físico.

A ativação de objetos e espaço pelo deslocamento do corpo vem sendo explorada desde as origens da arte contemporânea. A exposição *Primary Structures: Younger American and British Sculpture* (1966), organizada no Jewish Museum, em Nova Iorque, apresentou a obra, *Untitled (L-Beams)* (1965), do artista estadunidense Robert Morris (1931-2018). Com ela, o artista buscou que a compreensão do conhecimento do espaço e dos objetos fosse revista. Foram três peças em L com iguais dimensões dispostas em diferentes posições (Figura 16) e com variações de eixos em relação ao ambiente, o que ocasionou a alteração da percepção espacial.

Para existirem como objeto artístico, as peças dependem da presença do corpo em um determinado espaço. Há uma incompatibilidade entre a percepção funcional e formal do objeto e da posição da peça em si, fato esse que convida o corpo a explorar o espaço a partir da organização das peças no local. Tanto *Untitled (L-Beams)* de Morris como os *Carretéis* de Eduardo Frola provocam esse chamamento ao corpo, permitindo-lhe, por seu intermédio, a experimentação de um mundo ao redor (MERLEAU-PONTY, 2018).

A área de entrada no espaço expositivo também é passível de estímulos para o corpo, não necessariamente deve ser limitada a um contato institucional. A condução ao espaço suprassensorial, de igual forma, pode ser trabalhada fora do âmbito tradicionalmente estabelecido nas salas expositivas.

2.2.2 O ESPAÇO SUPRASSENSORIAL DO ÁTRIO

A experiência intramuros na FIC será aqui analisada através do percurso de um corpo em deslocamento. Presume-se que a movimentação do corpo envolto por paredes seja capaz de, em determinadas situações, suscitar nele os quatro pilares que sustentam o espaço suprasensorial: a consciência de ser no espaço, a imersão no espaço, o domínio do tempo como forma de prazer e o contato com a matéria desse mundo. Nesse sentido, o percurso pode ser entendido aqui como um livro a ser lido pelo corpo.

Na edificação da FIC, o itinerário de visitação é linear e sugerido pela instituição. A recomendação é a subida até o quarto andar de elevador e descida pelas rampas. A edificação possui três pavimentos com três salas expositivas em cada um deles. O átrio no térreo também é utilizado para esse fim. O deslocamento vertical ocorre através de dois conjuntos de escadas, elevador e rampas.

A entrada do edifício ocorre pelo átrio. A enorme porta de vidro é aberta por um funcionário que conduz o visitante ao balcão de atendimento. Lá, ele recebe as informações acerca das exposições e do percurso sugerido. O espaço exibe as três rampas internas e a vista de todas as salas expositivas dentro de seus 25m de altura por 16m de largura. Assim como um coração, que recebe e retorna elementos vitais para o ser humano, pelo átrio passam todas as informações e pessoas que visitam a instituição. A partir dele, o contato visual com a paisagem externa é possível apenas no térreo, e, mesmo nesse ambiente, já é possível ter contato com as obras expostas, uma vez que o átrio da FIC também é utilizado para exposições.

Estava no átrio. O enorme pé-direito revela a brancura não só do concreto, mas também dos planos de gesso que ocultam mazelas técnicas que em nada contribuem para o contato com a arte. Neste espaço, a altura dos quatro pavimentos exerce um peso no meu corpo que me conscientiza da minha pequenez física frente a ele. Não me sinto capaz de absorver todas as informações ali dispostas. Ouço informações de percurso, de horários, sobre o que fazer e não fazer, sobre tirar fotos, consumir alimentos e não tocar nas obras. Escuto conversas provenientes da loja, que, aberta ao átrio, convida a sua ocupação. Grupos de jovens e crianças interagem entre si enquanto os mediadores transmitem instruções. Meu corpo sente os ruídos e meu espírito não experimenta a arte.

O átrio tem a função de distribuição de fluxos. Em prédios de grande porte, são abrigados nesse espaço diferentes tipos de circulação vertical, como elevadores e escadas; no entanto, em muitos museus contemporâneos, o átrio também incorpora a função expositiva, como já relatado no caso da FIC. No caso dos átrios com função expositiva, deve se considerar a pertinência de determinadas obras de arte ao ambiente, uma vez que sua função primeira é a de possibilitar o trânsito de pessoas. Seria possível, então, que o espaço suprassensorial encontrasse oportunidades de manifestação em tais ambientes?

No Museu Guggenheim em Bilbao (1997), projetado pelo arquiteto canadense Frank Gehry, o átrio é monumental, alcançando 53 metros de altura. Nele, o volume da caixa da escada envidraçada em *contrapposto* conduz o olhar para o alto, ação essa que revela o conjunto de passarelas voltadas para o átrio. Através delas é possível compreender que a quantidade de pessoas que transitam nesse espaço não se restringe ao pavimento térreo. A diversidade de materiais presentes no espaço, como pedra, vidro, aço e gesso, contrasta com as curvas do volume. Em 2014, o artista brasileiro Ernesto Neto, com sua exposição *El cuerpo que me lleva*, ocupou nove espaços do Guggenheim Bilbao, sendo exposta no átrio a obra *El cuerpo que cae [Le corps] femenino* (de Léviathan Thot) (2006) (Figura 17).

Figura 17 – Ernesto Neto (1964), *El cuerpo que cae [le corps] femenino* (de Léviathan Thot) (2006), tule, meias de poliamida, areia e espuma de estireno, Acervo do autor.
Fonte: Érica Ede



A obra de Neto foi criada para ser exibida no Panteão, em Paris¹⁰, no ano de 2006 e foi inspirada na obra de Thomas Hobbes chamada *Leviatã: Matéria, Palavra e Poder de um Governo Eclesiástico e Civil*, cuja primeira publicação é de 1651. A influência da literatura, segundo o artista no vídeo institucional de apresentação da obra, reside no fato de que ela “representa todo esse peso das instituições, o Estado, a troca do poder do rei para o Estado, que na verdade esse poder seria das pessoas, mas as pessoas não sentem com as mãos nesse poder” (DESCUBRE, 2014). A estrutura executada com tule, meia de poliamida, areia e bolas de espuma de estireno foi suspensa no átrio a fim de que pudesse ser observada no nível das passarelas. O corpo sente que o toque é inacessível, seja pelo impedimento da altura, seja pelo afastamento das passarelas, parecendo que obra ecoa a falta de controle do poder por parte do povo de que fala Hobbes. Entretanto, o espaço suprassensorial solicita um grau de reconhecimento mais intenso com o lugar, a fim de que o corpo possa se sentir mais integrado a ele.

A conexão entre o sensível e o ambiente no átrio do Museu Guggenheim Bilbao parece conflitar com a monumentalidade que evidencia o caráter espetacular da edificação como um todo. O arquiteto Frank Gehry é frequentemente categorizado como pertencente ao chamado *star system* arquitetônico. A decisão de atribuir à edificação a função de escultura, no caso de Bilbao, pode ter relação com a intenção de posicionamento da cidade no circuito cultural e econômico das artes. Ainda assim, a espetacularização da arquitetura museal adotada por Gehry está vinculada à primazia da visão. O arquiteto Juhani Pallasmaa afirma que a os arquitetos têm buscado, nos últimos 30 anos, imagens espetaculares em detrimento de espaços vividos. Para o autor: “A arquitetura tem adotado a estratégia psicológica da publicidade e da persuasão instantânea; as edificações se tornaram produtos visuais

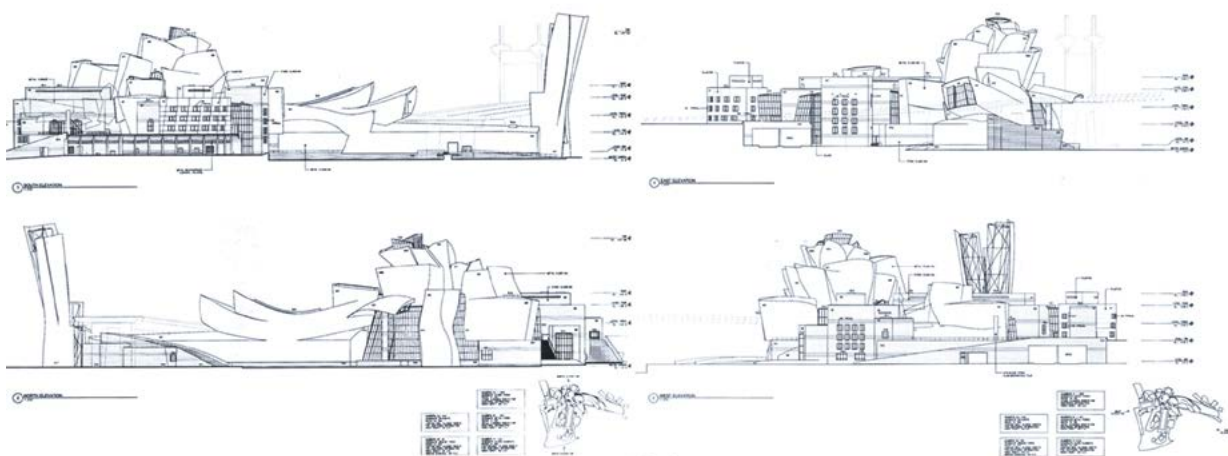
10 O Panteão de Paris, inicialmente planejado para ser a igreja de Santa Genoveva, foi projetado em 1755 pelo arquiteto Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) quatro anos após a sua visita a Paestum. A partir da análise do templo de Poseidon, o arquiteto estudou as cargas de sustentação da cobertura da igreja e as sustentou sobre uma colunata de ordem coríntia que segue o contorno da planta baixa em cruz grega. Segundo o historiador de arquitetura Leland M. Roth, “nenhuma pedra era supérflua” (ROTH, 2017, p. 410).

desconectados da profundidade existencial e da sinceridade” (PALLASMAA, 2011, p. 29). A verdade das relações entre o corpo e seu meio parece não estar em consonância com o consumo visual amplamente difundido pela arquitetura espetacular.

Para o arquiteto Josep Maria Montaner, a espetacularização do Guggenheim em Bilbao é uma ideia resultante da união de três correntes: “o organicismo, o surrealismo e a *pop art*” (MONTANER, 2003, p. 15). O autor define a teoria do organicismo, como aquela que busca “recuperar para a arquitetura e a arte, o diálogo com a natureza” (MONTANER, 2002, p. 20), defendendo que essa comunicação ocorre no museu através da implementação da volumetria de proporções monumentais como meio interpretativo do lugar. O surrealismo foi interpretado por Montaner como a materialização das formas não convencionais das placas de titânio, que, de igual forma, evidenciam um novo momento tecnológico de representação projetual: os projetos reproduzidos no computador através do *software* CATIA desenvolvido para a aeronáutica (Figura 18). Montaner também relaciona o surrealismo com a atemporalidade dos espaços no Guggenheim Bilbao. Segundo o autor, o espaço

Figura 18 – Frank Gehry (1929), Guggenheim (1997), Cortes e fachadas.
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>

tem a capacidade de conduzir o observador de um ambiente a outro, de alguns personagens a outros; e o observador contempla sua ação sensual ou inquietante de forma passiva, se transforma em mero espectador de visões interiores incontroláveis. (MONTANER, 2002, p. 58).



O autor vincula as concepções oníricas formuladas a partir da contemplação arrebatadora de um corpo inerte com as formas extraordinárias. Com relação à *pop art*, o consumo é estimulado pelo choque da monumentalidade volumétrica e seu entorno.

Essas três correntes, contudo, parecem se aproximar mais de um antiorganicismo. Percebe-se uma desconexão com a natureza, uma vez que ela é produtora de experiência através do estímulo dos sentidos, não se colocando apenas um deslumbre onírico para deleite do consumo visual. O arquiteto Pedro Fiori Arantes sustenta o argumento de que a espetacularização no museu em Bilbao se avizinha de estratégias comerciais vinculadas ao turismo (ARANTES, 2012). Com essa ideia, o autor encontra justificativas para a espetacularização do Guggenheim que se distanciam das correntes de Montaner. Para Arantes, a arquitetura, assim como qualquer bem a ser consumido, é passível de se tornar uma marca:

Os arquitetos da era financeira, ao contrário dos modernos, não procuram soluções universalistas para serem produzidas em grande escala – o que reduziria o potencial de renda monopolista da mercadoria. O objetivo é a produção da exclusividade, da obra única, associada às grifes dos projetistas e de seus patronos. (ARANTES, 2012, p. 57).

A arquitetura projetada para ser consumida, e não experienciada, passa a ser explorada através de suas imagens. O escritor Luis Boada confronta bidimensionalidade e tridimensionalidade, afirmando que, mesmo sendo reconhecidamente uma dimensão tridimensional, o espaço é pouco compreendido como tal. O autor exemplifica a dificuldade de entendê-lo assim, pois as implicações do corpo geralmente são visuais. Boada afirma que, em relação ao corpo, “nossos olhos não podem perceber diretamente a parte posterior da nossa figura” (BOADA, 1991, p. 23). Apenas com o auxílio de um espelho, por exemplo, é possível construir uma ideia abstrata da tridimensionalidade de seu próprio corpo. Nesse sentido, Boada consente que a imagem plana é

uma via de aceitação rápida, porém não completa. A forma precisa como a limitação de uma imagem frente à totalidade dimensional do espaço é expressa pelo autor evidencia a fragilidade da contrapartida oferecida pela quebra das relações entre o corpo e seu ambiente. O que se oferece ao corpo, além da exploração estética, no átrio do Guggenheim de Bilbao?

Nesse ambiente, a escala e os elementos visuais de circulação, assim como a escada e as passarelas configuram o espetacular junto à materialidade e à forma projetada por Gehry. No entanto, contrariando a noção de ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2005) e se bastando em si mesmo, o espaço do átrio no museu de Bilbao acaba por se configurar como uma dispersão aos elos propostos pela arte exposta em um lugar que mais parece dar as mãos à cenografia do que à vivência propriamente dita.

Retornando à FIC, a primeira obra a ocupar o grande vão da instituição foi da artista Iole de Freitas (1945), inaugurando o Programa Átrio. A instalação que leva seu nome, *Iole de Freitas* (2008), ficou exposta de 6 (seis) de agosto de 2008 até 8 (oito) de fevereiro de 2009. A peça, composta por chapas de policarbonato transparente de grandes dimensões, foi fixada em tubos de aço presos na estrutura das rampas. A contrariedade entre a linearidade do metal e as torções do policarbonato parece externar uma tensão que envolve a totalidade da altura no espaço. O corpo foi convidado a experimentar esse lugar através do deslocamento alternado entre as rampas e as salas expositivas, tendo os olhos fixos na estrutura da artista. O movimentar do corpo favorecia que a obra se desse a conhecer a cada ângulo, a cada subida de pavimento. A transparência do material utilizado pela artista não causou a fragmentação visual do espaço a quem observava as salas expositivas a partir da rampa (Figura 19).

Em *Iole de Freitas* (2008), o corpo é convidado a acompanhar o movimento de ascendência proposto pelas torções do policarbonato através da subida pelas rampas. O domínio da experiência é dado pela velocidade das passadas nas rampas e pela possibilidade de descobertas a cada mudança de ângulo e de altura. O lugar comum de compatibi-



Figura 19 – *Iole de Freitas* (1945), *Iole de Freitas* (2008), tubos de aço e placas de policarbonato, Instalação.
Fonte: Eduardo Nasi

lidade entre corpo, arte e arquitetura está no deslocamento das pessoas pelas rampas com a atenção consciente na elevação das placas. Um misto entre o conceito de *Crelazer* de Oiticica (1986), em que o corpo domina o tempo do deslocamento, e a sensação de pertencer ao espaço composto pelo volume do átrio no momento quando dele participa em todos os seus níveis parece tornar o percurso da obra uma vivência. Assim como nos *Parangolés*, em que o corpo precisa do vestir para que a vida seja atribuída às capas, *Iole de Freitas* (2008) se veste do espaço e convida o corpo a participar desse gesto. Nesse processo, a matéria humana encontra possibilidades de identificação com o mundo que a envolve. Há que se ressaltar, no entanto, que essa participação é uma escolha. Esse é o momento da concretização do espaço suprassensorial.

Onze anos depois, o átrio do museu da FIC recebeu *Spider* (1996), obra da artista Louise Bourgeois (1911-2010), que ficou exposta entre 18 de maio e 28 de julho de 2019 (Figura 20). A obra *Spider*, de Bourgeois, repousou sobre um tablado inacessível. A elegância do movimento congelado pela artista é percebida através do circunscrever do corpo de quem observa a presença da aranha representada na obra. A intenção de Bourgeois foi de rememorar a proteção de sua mãe através de sua série *Aranha*. Por essa via, o espaço suprassensorial poderia ter sido experimentado com a colocação do corpo sob o abrigo da *Spider*. Aninhado entre as patas da *Spider*, a vivência do acolhimento teria sido lida pelo corpo, não apenas pela mente. Todavia, o percurso pelas rampas voltadas para o átrio revelou a cada passo uma nova apreciação da obra, transmitindo a sensação de que ela, efetivamente, ocupou a totalidade do átrio.

Nessa perspectiva, a análise que se apresenta a respeito do espaço suprassensorial no átrio da FIC, durante a exposição da artista Louise

Figura 20 – Louise Bourgeois (1911-2010), *Spider* (1996), bronze, 324x563x554cm, Acervo Itaú Cultural. Foto: Nilza Colombo (2019)



Bourgeois, revela que, mesmo com todas as interferências de circulação, próprias de sua função, a experiência poderia ter sido atingida. A possibilidade de domínio do tempo de apreciação da obra com a mudança do corpo movente, produzindo, assim, diferentes visualizações da *Spider* (1996), poderia ter resultado em uma situação de satisfação sustentada pelo pilar do conceito de *Crelazer* de Oiticica (1986). Entretanto, o mundo de proteção e aconchego proposto por Bourgeois continuou diante do corpo, ou seja, na visibilidade frontal tradicionalmente instituída pela tela, e não à sua volta, como pensou Merleau-Ponty. Tampouco se fizeram presentes nessa relação entre *Spider* (1996) e arquitetura as atmosferas de Zumthor, uma vez que a materialidade, tanto da obra quanto do espaço arquitetônico, não entra em comunicação com o corpo por nenhuma abertura.

Atravessei o átrio acompanhando a curvatura elegante da rampa que conduz ao trajeto de seu volume externo. Lá o meu olhar não mais alcança, então me volvei para a abertura retangular que leva ao hall do elevador. De um espaço com um enorme pé-direito, em que meu corpo parece não ter destaque no conjunto, entro em um local com dimensões reduzidas. A sensação causada pela curvatura da parede no lado direito parece convidar o visitante a uma profundidade espacial que culmina na entrada de um elevador revestido com placas de madeira, contrastando com a brancura das paredes em toda a edificação. Tenho que tocar, é um convite para mim. A madeira, com características térmicas distintas da parede rebocada, produz uma sensação de aconchego e de proximidade. O pé-direito do elevador reforça essa impressão. No entanto, não é aqui que o meu corpo deve ficar.

O elevador se abre no quarto pavimento e o corpo é recepcionado por um hall cuja função é ser transição entre dois mundos: o profano, alheio à arte, e o sacro das salas expositivas. Nesse sentido, assumindo o hall como local de passagem, não há preocupação em manter o corpo ali, o que dificulta a consolidação dos quatro pilares do espaço suprassensorial. A curvatura da parede à esquerda de quem sai do elevador se destaca no ambiente, alertando para algo que pode ser tido como um diferencial no ambiente. Em muitos casos, ali são introduzidas reflexões abordadas nas exposições através do texto curatorial adesivado na parede à esquerda



de quem sai do elevador (Figura 21). Como um apetitivo, estimula a mente, aguçando a curiosidade a respeito do que será contemplado.

Do hall se acessam as salas expositivas por uma abertura de dimensões compatíveis com a escala humana. Na edificação da FIC são três salas expositivas por pavimento, dispostas em “L”. Todas são voltadas para o vão do átrio e, por essa razão, há uma comunicação visual entre elas. O que fica de questionamento é se nelas há comunicação com o corpo.

Figura 21 – Hall do quarto pavimento. Fundação Iberê Camargo. Foto: Nilza Colombo (2022)

2.2.3 ESPAÇO SUPRASENSORIAL OU CUBO BRANCO

O espaço expositivo em um museu é aquele lugar em que a arte se dá a conhecer. A prática de guarda de objetos importantes de caráter singular é anterior ao Renascimento no ocidente. Nos séculos XVI e XVII, o gabinete de curiosidades foi o local em que as coleções de peças estranhas ao contexto vigente foram armazenadas com o intuito de preservação de algo especial. Assim, objetos das mais variadas áreas, desde biologia, botânica e artes, ficaram sob os cuidados de colecionadores que os mantinham longe da observação do povo. Com a consolidação da Monarquia, veio o interesse pela exibição das peças reais. No entanto, segundo a socióloga Lúcia Lippi Oliveira, “a Monarquia estava interessada e comprometida com a conservação das obras de arte, mas foi com a República que se desenvolveu a noção de patrimônio nacional” (OLIVEIRA, 2008, p. 142). Nesse contexto republicano, a responsabilidade de guarda desses objetos foi delegada a instituições que passaram a ser denominadas de museus.



Figura 22 – Pietro Antonio Martini (1739-1797), *O Salão de 1787 do Louvre (1787)*, gravura, 39x53cm, Museu do Louvre, Paris.

Fonte: <https://collections.louvre.fr>

No século XVIII, foram fundados museus de relevância até o presente, como o Museu Britânico (1753), a Galeria Uffizi (1780), em Florença, e o Museu do Louvre (1793), em Paris. Neles, os espaços expositivos apresentavam as mesmas características de sucessão de salas e oferecimento dos planos verticais com quadros sobrepostos. No século XVIII, as paredes foram tomadas pelos conjuntos de pinturas e molduras nos salões parisienses realizados nos domínios das Academias Reais de Arte, instituições fortemente ligadas aos valores e objetivos monárquicos (Figura 22). Essa organização expositiva, no século XIX, acabou por se mesclar às Exposições Universais acrescentando a elas um caráter de inovação tecnológica através da estrutura metálica aparente em meio às obras.

Nesse momento, o teórico de arte francês Charles Baudelaire (1821-1867) teceu severas críticas ao modelo expositivo, denunciando o caráter meramente contemplativo das exposições em de-

trimento da postura crítica (CASTILLO, 2008). A primazia ocular parece encontrar nas formas expositivas mais uma via de manifestação.

Com os movimentos de Vanguarda, no início do século XX, a arte passou por alterações em sua estrutura e conceituação que resultaram em transformações nas formas de expor. Muitos dos museus modernos seguiram as diretrizes arquitetônicas do racionalismo funcionalista e igualmente acabaram por ser alvos de crítica. Nesse período, o questionamento a essa tipologia, mais especificamente aos seus espaços, foi apresentado pelo crítico de arte Brian O'Doherty em seu livro *Inside the White Cube: the ideology of the Gallery Space* (1999), lançado no Brasil em 2002 com o título *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Para o autor, o cubo branco é o lugar em que o corpo assume uma postura de passividade ante a asepsia própria desse equipamento expositivo. A concepção da exposição no espaço do cubo branco teve como epicentro o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) com a construção

de sua sede própria em 1939. O projeto foi dos arquitetos Philip Goodwin e Edward Durell Stone e seguiu as diretrizes do Estilo Internacional. Esse estilo foi apresentado em 1932 na exposição *The International Style: Architecture from 1922* (Figura 23) com curadoria do arquiteto Philip Johnson (1906-2005) e do historiador Henry-Russell Hitchcock (1903-1987). Ela marcou o início da atuação do departamento de Arquitetura e Design fundado no mesmo ano pelo diretor Alfred Barr (1902-1981). Os organizadores pretendiam utilizar uma linguagem arquitetônica única que, segundo o historiador de arquitetura Josep Maria Montaner, iniciou uma “política de transmissão do contexto norte-americano das vanguardas europeias” (MONTANER, 2011a, p. 13). A exclusão de ornamentos, a eleição de materiais específicos e a planta livre foram as principais características



Figura 23 – *The International Style: Architecture from 1922* (1932).
Fonte: <https://www.archdaily.com/>

dessa vertente do Modernismo. A arquiteta e urbanista Sonia Salcedo del Castillo identifica o De Stijl, a Bauhaus e o Construtivismo russo como influências no projeto do MoMA. A partir delas, declara que “não é sem motivo, portanto, que o MoMA possui uma arquitetura neutra, disponibilizando para montagens expositivas um espaço interno purista, livre de interferências decorativistas ou arquiteturais” (CASTILLO, 2008, p. 117). Essa visão de espaço expositivo se intensificou no século XX.

A passividade do corpo estimulada pelo cubo branco e combatida pelo crítico de arte Brian O'Doherty é resultante de um conjunto de decisões projetuais. Nele, as paredes desprovidas de cores, texturas e, até mesmo, de história direcionam a mente através da visão, para que a concentração esteja apenas em um ponto específico: a obra de arte. A arquiteta e urbanista Sonia Salcedo del Castillo descreve como deve ser o espaço presumivelmente desprovido de influências para as obras: “um espaço neutro, flexível, fechado, iluminado artificialmente, perfazendo o que hoje conhecemos como cubo branco” (CASTILLO, 2008, p. 62). Para relacionar-se com as obras expostas, o corpo deve apenas ver. No ato de observar, o corpo é posicionado em um determinado ponto e anestesia os demais sentidos. A obra de arte assume um caráter de magnitude, que tende a intensificar as distâncias entre obra de arte e espectador. O corpo parece ser neutralizado em sua diversidade de possibilidades de afetação, e o deleite visual passa a ser sinônimo de uma boa experiência expositiva.

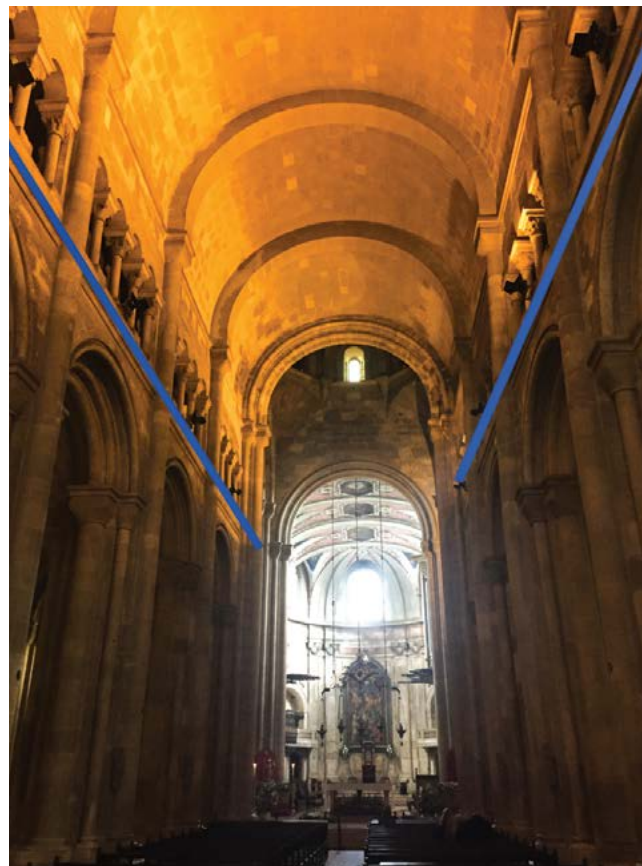
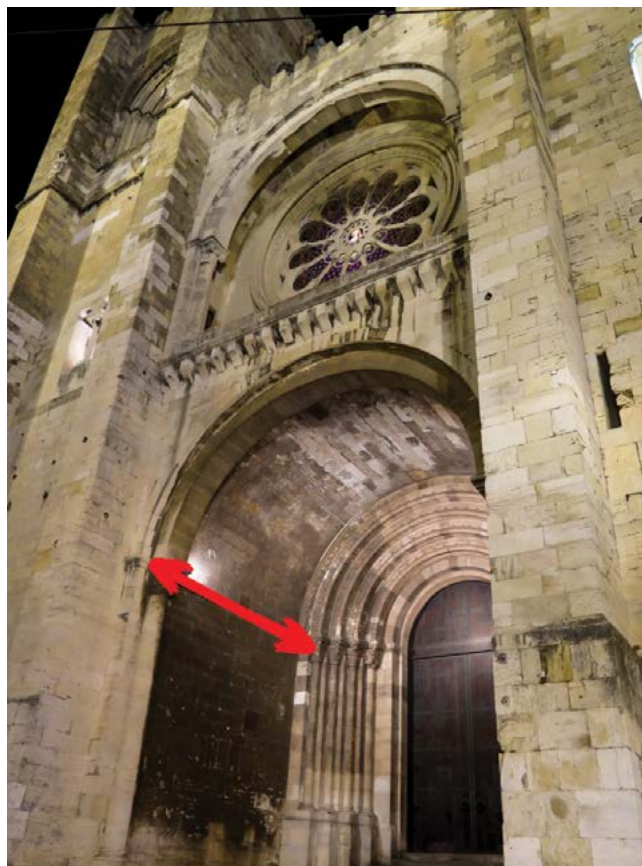
Em sua crítica, Brian O'Doherty compara a edificação expositiva modernista com as igrejas medievais, que acentuavam, por meio de suas características formais, o distanciamento entre o homem e o divino. As espessas paredes das catedrais românicas protegiam os corpos dos fiéis europeus das invasões dos povos do Norte, mas, acima de tudo, mantinham-se claros os limites entre o sacro e o profano. A explícita oposição entre céu e inferno materializada pela iconografia no juízo final, cujos pórticos se dão em moldura, é exposta na arte, como pode ser verificado na Catedral de São Lázaro em Autun, França (Figura 24).

Na arquitetura, o prédio é visível na forma pesada da edificação que opõe dois mundos: o sagrado espaço interno e o mundano externo. Como exemplo dessa situação, é possível analisar a catedral da Sé de Lisboa. Ela teve sua construção iniciada em 1147 e hoje está inserida no meio urbano sob o efeito de sucessivas alterações na cidade. O pórtico de entrada é recuado em relação à fachada e conduz ao átrio escuro, como também é escuro o percurso até chegar a ele. A pouca luminosidade auxilia no processo de transição entre o externo e o interno, marcando o limite entre eles. Essa sensação de breu é percebida com toda a iluminação artificial disponível no século XXI, o que leva à reflexão de quão intenso era esse distanciamento entre o mundo sacro e o profano na Idade Média (Figura 25).



Figura 24 – *Juízo Final* (c. 1120-1145).
Tímpano da Catedral de São Lázaro.
Autun, França.
Fonte: <https://www.archdaily.com/>

Figura 25 – *Catedral da Sé de Lisboa*.
Recuo da entrada e zonas de claro escuro na área interna. Lisboa, Portugal.
Foto: Nilza Colombo (2018)



No Gótico, o alto pé-direito das igrejas lembra aos crentes sua pequenez ante o sagrado. A luz que atravessa os vitrais revela os caminhos para alcançar a vida eterna; no entanto, estando eles acima do nível do observador, pouca esperança fica de uma relação mais transversal entre homem e Deus. A força está no alto e a sua busca é um esforço ao encontro do transcendente, algo que transpõe o peso pétreo de seu material. Estar em contato com os blocos de pedras *in natura* é ser afetado por uma ideia de força, de amparo e de segurança, ao mesmo tempo por uma consciência da incapacidade de transpô-las. Retornando à analogia proposta por O'Doherty, é possível ter a ideia de que o cubo branco moderno resgataria a sacralidade medieval, mas deixaria implícito o que com ela vem em conjunto: a concepção de distanciamento. Nesse modelo de sala de exposição, a obra de arte é afastada de interferências e é posicionada no branco da parede, no caso de pinturas, ou, no caso das esculturas, a parede branca é utilizada como plano de fundo. Ainda acompanhando o autor, a cor branca valorizaria e elevaria as obras a um patamar sacro. Frente a essa atmosfera mágica, o espectador tomaria consciência da inutilidade de suas ações, colocando-se na expectativa de receber passivamente o conhecimento transmitido pela arte. Assim como o fiel medieval busca o transcendente, o observador no cubo branco procura atingir o nível intelectual de compreensão artística. A solução para o distanciamento no Gótico, segundo o historiador de arte alemão Wilhelm Worringer, é transcender as paredes em direção ao céu, mesmo que sua altura conduza à vertigem:

Um movimento de uma potência sobre-humana arrastava-nos na vertigem de uma vontade e de um desejo sem fim; perdemos o sentimento de nossa sujeição terrestre, abandonamo-nos a um movimento infinito que extingue em nós toda a consciência do finito. (WORRINGER, 1992, p. 92).

No cubo branco, qual é o esforço de superação na busca do entendimento da arte capaz de aproximar espectador e obra?

O branco predomina nas salas expositivas da FIC. Ele banha diversos materiais e planos, reforçando constantemente sua função de contenção dos meus impulsos. Sim, o branco me contém. Diante dele, meus olhos percorrem suas superfícies em busca de um conforto, quando me vejo diante de uma obra.

Nas salas expositivas da FIC, as paredes se colocam na posição de neutralidade, no entanto, tomam para si a função de fortalecer o caráter imaculado da obra de arte que se deixa apenas observar. Mesmo com a liberdade visual promovida pelo átrio, o branco se coloca como uma cascata que encharca os ambientes das exposições (Figura 26). A repetição da cor em distintos planos e materiais cria uma ambiência de cristalização. Sua presença nas paredes é rebatida no forro e ampliada pela iluminação uniforme que se vê refletida no acabamento em mármore branco do guarda-corpo das salas. Contudo, não há neutralidade no cubo branco.

A neutralidade pressupõe o esvaziamento de si mesmo a fim de que outra circunstância seja valorizada. No caso do cubo branco, a parede deveria ser exaurida de sua função de sacralização da obra de arte, e não é o que pode ser concluído após a análise mais profunda.

As características do cubo branco ainda são difundidas em muitos dos museus contemporâneos em diversos países. O Museu de Arte de Lentos, localizado na cidade de Linz, na Áustria, foi concluído no ano de 2003 e o projeto é do escritório de arquitetura Weber Hofer Partner. A edificação foi criada para abrigar uma importante coleção de arte moderna da Áustria. No Museu de Arte de Lentos, por ser um ambiente expositivo dedicado à produção contemporânea onde o cubo branco se faz presente, parece ser relevante o questionamento sobre as relações entre arte e arquitetura nesse espaço. A figura 27 mostra a exposição *Who was 1968?* (2018-2019), que teve curadoria de Hedwig Saxenhuber e Georg Schöllhammer. Exibida entre setembro de 2018 e janeiro de 2019, a mostra rememora os protestos estudantis e as revoltas operárias na cidade de Linz. A sala retangular possui as paredes e o forro na cor branca. A perspectiva crítica que O'Doherty



Figura 26 – Álvaro Siza (1933). *Sede da Fundação Iberê Camargo* (2008). Salas expositivas a partir do átrio. Porto Alegre, Brasil.
Foto: Nilza Colombo (2011)

oferece sobre o cubo branco instiga o questionamento: de que maneira as obras que abordam um contexto social e político marcado pela efervescência das manifestações estudantis de 1968 poderiam ter seus conteúdos reativados em um espaço caracterizado pela pureza visual e pelo distanciamento entre o corpo e as obras?

No cubo branco das salas do Museu de Arte de Lentos, em lugar da isenção, as paredes tomam para si a função de fortalecer o caráter imaculado da obra de arte, que se deixa apenas observar. A mensagem comunicada é de que o corpo pode conhecer intelectualmente os acontecimentos das manifestações de 1968, mas não pode senti-los a ponto de fazer parte deles. Não sendo capaz de ser-nas-manifestações, os ideais propostos por estudantes e operários parecem ter se transformados em um filme passível de contemplação.

O espaço suprasensorial tende a absorver o corpo que nele se insere. A repulsão causada pelo excesso de limpeza, seja formal ou sensorial, faz



com que o corpo seja um convidado nada próximo que, já de partida, deixa o lugar sem dele levar coisa alguma. Situação avessa ocorre quando o corpo é capaz de sofrer uma fusão com o espaço, a fim de que essa vivência possa servir de acréscimo. Uma possibilidade de estímulo poderia ser, do ponto de vista assumido neste estudo, a consideração da preexistência física da edificação.

Sob essa perspectiva, é interessante analisar uma situação em que a história do local gera a necessidade de criação do espaço expositivo, como no caso do Museu do Pão (2007). O projeto é do escritório Brasil Arquitetura e está localizado na cidade de Ilópolis, Rio Grande do Sul. Nele, houve a restauração de um antigo moinho utilizado pelos imigrantes vindos da região do Vêneto, na Itália, que ali se instalaram e a execução de um anexo com o museu propriamente dito e a oficina de panificação. A sala que contém objetos caros à cultura italiana local é executada em concreto aparente e vidro, que estão em diálogo com a madeira do

Figura 27 – Weber Hofer Partner. *Museu de Arte de Lentos* (2003). Sala expositiva com a exposição *Who was 1968?* (2018-2019). Linz, Áustria.

Fonte: <https://www.weber-hofer.ch/>

antigo moinho. Os arquitetos responsáveis, Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, declaram que “aqui, arquitetura e museografia já nascem juntas, fundindo-se numa só expressão” (FANUCCI; FERRAZ, 2008, p. 20). Esse depoimento expressa uma vontade projetual de que a ambiência produzida pelo conjunto de elementos presentes no espaço comunique uma ideia a quem o ocupa.

Alguns indícios sugerem que o espaço suprasensorial encontra meios de ativação nas salas de exposição do Museu do Pão. As paredes do espaço expositivo se alternam entre o concreto aparente e o vidro. Os planos de concreto aparente, executados com fôrmas de madeira, deixam impressas a geometria das tábuas utilizadas nas casas dos imigrantes italianos (Figura 28). Sobrepostos a eles, objetos domésticos, presentes em várias gerações desde a vinda das primeiras famílias, reforçam o discurso de uma regionalidade que afirma o ser-no-

Figura 28 – Brasil Arquitetura. *Museu do Pão* (2007). Sala expositiva, paredes e teto de concreto aparente. Ilópolis, Brasil. Foto: Nilza Colombo (2012)



-mundo (HEIDEGGER, 2005) de um povo em luta pela manutenção de sua memória. É possível que os descendentes dos imigrantes italianos identifiquem suas raízes dentro de um contexto contemporâneo evocado pela materialidade.

Nas áreas com vidro, o acervo se mescla ao urbano, evidenciando o caráter contínuo da cultura. O acervo, que rememora o passado, é exposto à vivência ininterrupta do presente (Figura 29). Nesse sentido, o espaço suprassensorial se ativa pelas atmosferas (ZUMTHOR, 2009) da edificação, que parece menos afeita ao transcendente e bastante propensa ao tangível.

O espaço suprassensorial que ativou o corpo no percurso do Museu do Pão propicia que ele dê continuidade à experiência quando sai do museu e entre em contato com a cidade. Impregnado da experiência, o corpo parece ser capaz de compreender o mundo, não diante de si, mas ao seu redor (MERLEAU-PONTY, 2013).

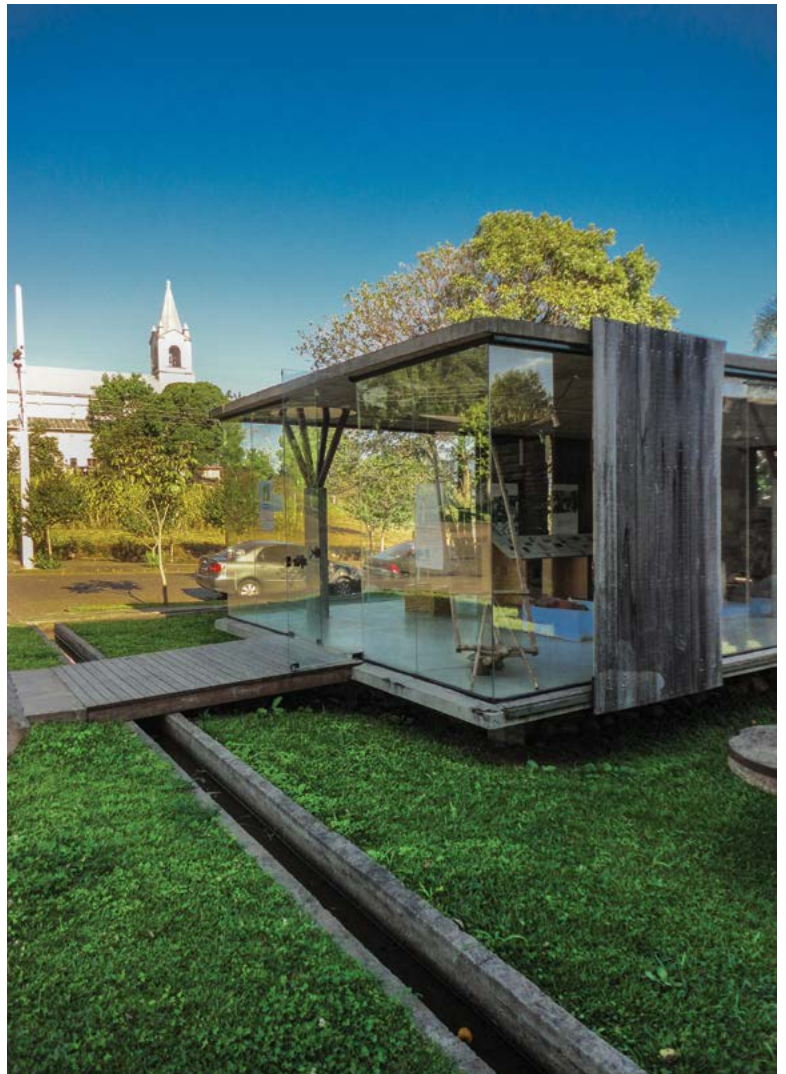


Figura 29 – Brasil Arquitetura. Museu do Pão (2007). Panos de vidro da sala expositiva e entorno. Ilópolis, Brasil. Foto: Nilza Colombo (2012)

Nas salas expositivas da FIC, sinto o silêncio. Meus passos, assim como os dos demais visitantes, são lentos. O contato com o piso de madeira não produz ruído em função da leveza ao caminhar. Há uma continuidade de elementos que reforçam a concentração nas obras a fim de que não haja interferências. Lá, também não sou capaz de materializar o tempo. A iluminação uniforme me aprisiona em um instante que não consigo me desvencilhar.

O arquiteto Josep Maria Montaner atribuiu a atemporalidade ao espetacular (MONTANER, 2002). Entretanto, também é possível pensar que ela este-

ja visível na própria estagnação dos materiais que compõem o espaço. A qualidade atemporal, que parece inerente à arquitetura das salas expositivas, auxilia alguns dos objetivos carregados pelo cubo branco, já que a imersão contemplativa nas obras não demanda o tempo. Não se trata, nesse sentido, do domínio do tempo, como propõe Hélio Oiticica, ou de seu proveito por meio de um lazer criado, mas sim da perda da consciência do próprio tempo pelo corpo. Para a transcendência pretendida pelo cubo branco não parece não haver a intencionalidade no conhecimento das realidades externas. Os elementos que conduzem a esse estado de não percepção do tempo pelo corpo são aqueles que não se deixam afetar por variações. Nessa perspectiva, justificam-se o predomínio da cor branca, antes mencionada, a continuidade do piso de madeira nas áreas expositivas da edificação e a iluminação artificial homogênea com temperatura de cor de 4.000K¹¹. Essa estabilidade produz um estado de solidificação que comunica ao corpo a ideia de paralisação, pois a variação da cor da fonte luminosa é um aspecto relevante a ser considerado como estímulo corpóreo. A luz regula o ciclo circadiano dos seres vivos, atuando diretamente, no caso dos humanos, na produção dos hormônios cortisol e melatonina, responsáveis pelo controle da ativação e repouso do corpo (MARTAU, 2009). Dessa forma, a incidência de luz sobre as obras de arte é um fator de aproximação ou afastamento das concepções do artista.

Na edificação da FIC, o projeto luminotécnico parece confirmar a tendência do cubo branco. Nos espaços expositivos, a iluminação é uniforme, proveniente de grandes caixas de luz que produzem o efeito luminotécnico conhecido como *wall washer*, ou seja, um banho de luz que impede a produção de destaques. A figura 30 mostra esse efeito na obra

11 **Temperatura de Cor (TC)** é um conceito que expressa a cor da fonte luminosa. Ela "avalia a aparência cromática de uma fonte de luz, baseando-se na comparação de valores da temperatura absoluta de um corpo preto, com a cromacidade igual à da fonte de iluminação, sendo medida em graus Kelvin (K)" (MONTEZUMA, 2018, p. 16). A luz apresenta tonalidade quente ou fria, dependendo da proporção de luz branca que emite. Uma fonte luminosa é considerada quente quando há emissão de branco amarelado e fria quando a emissão for de branco azulado. Em comparação com o sol, durante o dia há variações de temperatura de cor, o que caracteriza o momento do dia vivido pelo corpo.

Veias Minerais (2015), da artista mineira Júlia Pontés, em exposição no FestFoto de 2022 na FIC. As fotografias revelam o que sobrou das montanhas em Minas Gerais e da formação das barragens para a colocação de rejeitos, a partir de um sobrevoo sobre as áreas de exploração mineral. A diferença da coloração obtida nas obras é fruto do resultado da retirada excessiva de ferro, ouro, alumínio e outros metais. *Veias Minerais* (2015) se converte em denúncia de uma alteração na natureza que pode resultar em tragédias, como a ocorrida em Brumadinho em 2019.

Nesse contexto, a iluminação homogênea não possibilita a valorização de particularidades da obra que poderiam contribuir para o aprofundamento das cores, das linhas ou das diferenças de níveis apontados pela artista. Um direcionamento do fluxo luminoso seria capaz de ativar o interesse para um detalhe passível de sensibilização à temática. A partir da identificação com a obra, seria possível ativar no observador o sentimento de ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2005).

Nesses casos, uma possível aproximação da realidade sensível seria a iluminação de destaque,

Figura 30 – Júlia Pontés (1983). *Veias Minerais* (2015). Obra sob o efeito luminotécnico wall washer. Porto Alegre, Brasil.
Foto: Nilza Colombo (2022)



que criaria zonas no plano vertical que transitariam entre a luz e a penumbra, informando ao corpo onde colocar sua atenção. Em peças expostas em planos verticais, a fonte luminosa deve ser posicionada no plano superior horizontal. O cuidado a ser tomado incide no ângulo do feixe de luz, que deve formar com a linha vertical do observador de 30° a 45° . Abaixo desses valores, ocorre a projeção de sombra nas obras, e, acima deles, produz-se um ofuscamento no observador (Figura 31).

Em objetos tridimensionais, a incidência de luz também produz sensações distintas dependendo do sentido do fecho incidente. Na exposição realizada na FIC, *De Chirico: o sentimento da arquitetura – Obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico* (2011-2012), com curadoria de Maddalena d'Alfonso, foram apresentadas pinturas, litografias e esculturas do artista. As esculturas em bronze de De Chirico foram expostas em um móvel com proteção em acrílico (Figura 32). A iluminação instalada acima da estrutura segue o padrão das salas expositivas da FIC, uniformemente vinda do alto sem que haja destaque de determinada peça ou de detalhe na obra.

Figura 31 – Centro Cultural Borges.
Angulação da iluminação de destaque.
Buenos Aires, Argentina.
Foto: Nilza Colombo (2011)



Para que a peça seja valorizada em sua tridimensionalidade, há necessidade de que a iluminação produza diferenciações. O objetivo do direcionamento do fluxo luminoso é evidenciar elementos específicos do objeto que o particularizam, a fim de que o corpo sinta as suas variações. O luminotécnico Malcolm Innes afirma o caráter intrínseco do destaque no ser humano: “Nosso sistema visual se desenvolveu para focar os objetos mais iluminados de nosso campo de visão” (INNES, 2014, p. 106). Dessa forma, é possível estabelecer uma hierarquia visual embasada em contrastes de luz, que ocorre quando há uma diferença significativa de percepção da luz entre a iluminação homogênea e a de destaque. A iluminação de realce tem a função de “tornar um objeto distinto de seu contexto” (TREGENZA; LOE, 2015, p. 114). Para tanto, há necessidade de conhecimento das características materiais e da natureza da obra, bem como de seu entorno.

Figura 32 – De Chirico (1888-1978). *De Chirico: o sentimento da arquitetura* (2011-2012). Esculturas sob o efeito luminotécnico *wall washer*. Porto Alegre, Brasil. Foto: Nilza Colombo (2012)



A percepção formal do objeto também se dá pela maneira como foi iluminado, sendo o entendimento de sua tridimensionalidade captado quando há presença de luz, sombra e zonas de penumbra. A planaridade não parece ter dado espaço à profundidade sob o direcionamento da luz na exposição das esculturas do De Chirico.

É recomendado que a iluminação de objetos tridimensionais siga as instruções do artista ou da curadoria. Cada direcionamento do fluxo luminoso pode ativar sensações distintas em uma mesma obra e, por isso, a necessidade de haver entrosamento entre intenções artísticas e conhecimento luminotécnico. Para análise dos efeitos da iluminação obtidos pelo uso do *spot*, acessório que gera um fecho direcionado, uma imagem de Nossa Senhora de Fátima de gesso com 25 cm de altura foi fotografada com direcionamentos variados de luz (Figura 33). Para tanto, foi utilizada uma lâmpada halógena com 3200 K¹² e IRC¹³ < 90, fundo preto e base clara, sem a interferência da luz natural no ambiente. Como primeiro teste da iluminação de destaque foi analisado o efeito *downlight*, em que o ponto de luz é posicionado diretamente acima do objeto. Observa-se a criação de zonas com sombras intensas e a tendência de valorização do fundo sem a produção de contraste, que, em muitos casos, é necessário para favorecer qualidades expressivas da obra. Posteriormente, a fonte luminosa foi posicionada em *uplight*, em que o ponto de luz é colocado abaixo da obra, agregando um caráter dramático à peça. Essa técnica é comumente utilizada em exposições alinhadas com a vertente barroca. No terceiro caso, a iluminação frontal retirou a tridimensionalidade do objeto, eliminando suas sombras. A situação que se apresenta revela um mesmo objeto, no mesmo contexto, sob a mesma fonte luminosa, porém com

12 Com o valor de testagem de 3200K, a Temperatura de Cor (TC) da lâmpada se aproxima da luz do sol ao nascer e ao se pôr. Esse valor é equivalente a uma iluminação quente, cuja sensação causada no corpo é a de relaxamento.

13 O Índice de Reprodução de Cor (IRC) compara a cor real do objeto com a apresentada frente a uma fonte luminosa. Esse índice varia de 0 a 100% sendo atribuído a uma fonte luminosa artificial em comparação com a luz do sol ao meio-dia em céu aberto. Quanto mais próxima de 100%, mais realidade cromática é atribuída à fonte luminosa. Em espaços expositivos é fundamental que o IRC seja superior a 90%, a fim de que a compreensão das cores reforce o entendimento da obra (MONTEZUMA, 2018).



uma variedade significativa de efeitos gerados pelo posicionamento da luz. Nesse sentido, a recomendação, a fim de que o espaço suprassensorial possa ser ativado através da iluminação, seria a observância da origem da fonte luminosa para cada objeto em exposição. A iluminação de todas as peças a partir de uma altura equivalente, com a mesma angulação, pode resultar em negligência na comunicação entre obra, espaço e corpo. No momento de decisão luminotécnica, a questão a ser pensada é o que iluminar, o que ressaltar e qual história contar.

Em consonância com o argumento de comunicação entre intenções artísticas e iluminação, observa-se o efeito da iluminação na obra *Humanae* (2007), da artista Angélica Dass, cuja exposição ocorreu na FIC de 27 de abril a 26 de maio de 2019 (Figura 34). *Humanae* (2007) é um trabalho fotográfico em que a artista coloca em evidência as questões raciais explorando a diversidade de tons de pele e associando-os ao padrão Pantone®. Angélica Dass adverte sobre os rótulos que classificam as raças e, através de sua obra, coloca em xeque esses conceitos que podem levar à segregação. No site da artista, a obra é descrita da seguinte maneira:

Figura 33 – Iluminação de objetos tridimensionais: efeitos *downlight*, *uplight* e frontal.
Foto: Nilza Colombo (2019)

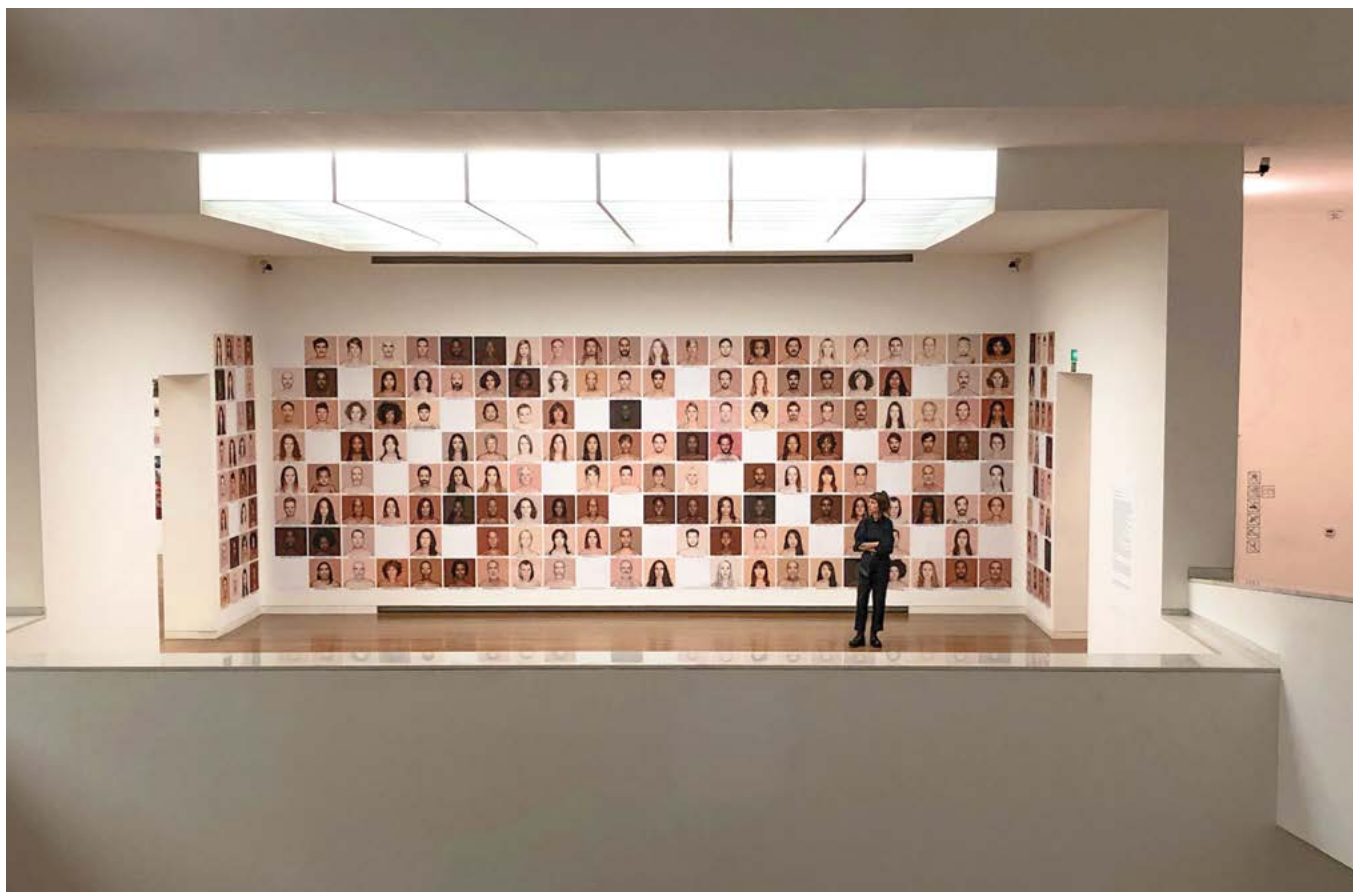


Figura 34 – Angélica Dass (1979).
Humanae (2007). Obra sob o efeito
luminotécnico *wall washer*. Porto Alegre,
Brasil.
Foto: Nilza Colombo (2019)

O fundo de cada retrato é matizado com um tom de cor idêntico a uma amostra de 11 x 11 pixels tirada do nariz do sujeito e emparelhada com a paleta industrial Pantone®, o que, em sua neutralidade, põe em questão as contradições e estereótipos relacionados com a questão racial. (DASS,2014)¹⁴.

A decisão expográfica de preenchimento de toda a extensão do plano vertical com fotos de iguais dimensões e tonalidades distintas, seguindo o Pantone® de cada modelo, coloca o corpo frente às classificações raciais que parecem não condizer com a realidade dos corpos.

Tendo em vista que a natureza da obra não é a da tridimensionalidade, a incidência de luz poderia ser pensada em função de seus aspectos conceituais. Sob esse enfoque, a iluminação uniforme parece se aplicar, uma vez que ela comunica a intenção de igualdade entre as pessoas cujos corpos

¹⁴ Disponível em: <https://angelicadass.com/pt/foto/humanae/>. Acesso em: 29 set. 2022.

carregam a diversidade das cores. A identificação entre o corpo e a obra é atravessada pela igualdade de imersão nessa iluminação homogênea que expressa a paridade entre os seres vivos.

A partir da década de 1960, algumas alterações, que tinham como objetivo a quebra da percepção do cubo branco, começam a ser manifestadas. Dois são os acontecimentos aqui considerados pertinentes para a consciência dessa ruptura. O primeiro é a realização da VI *Jovem Arte Contemporânea* (VI JAC), ocorrida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) em 1972, sob a direção de Walter Zanini (1925-2013). Já o segundo é o questionamento sobre as intervenções da arte nas relações humanas e seu meio social com a obra *Estética relacional* (2009), do curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud. Em ambos os episódios é possível encontrar as bases fenomenológicas de Merleau-Ponty sobre a afetação do corpo pelo mundo que o cerca.

Em 1963, foi fundado o MAC USP, que, sob a direção de Walter Zanini, intencionou a criação de um museu de arte contemporânea e levou as discussões públicas sobre essa produção, dentro do museu, a níveis internacionais. Como diretor, Zanini teve a preocupação de implementar no MAC USP o conceito de museu contemporâneo. Para tanto, participou de forma ativa dos colóquios no CIMAM¹⁵, momento em que diretores de instituições museais de vários países se encontravam para discutir os rumos do museu na contemporaneidade. Em 1963, foram debatidas questões como as diferenças nos modos de expor em museus de arte antiga e contemporânea, bem como o incentivo das instituições no sentido da criação do atual museu como um espaço de "laboratório experimental" (ZANINI *apud* LOUZADA, 2016, p. 3). Em 1969, os debates do CIMAM estavam voltados para as necessárias mudanças a que os espaços museais deveriam ser submetidos a fim de que não se tornassem obsoletos. Paralelamente a esses encontros, Zanini também esteve presente na V Documenta de Kassel, em 1972, no mesmo ano da inauguração da VI JAC. Após seu retorno, reu-

15 Comitê Internacional para Museus e Coleções de Arte Moderna, vinculado ao ICOM (Conselho Internacional de Museus).

niu um grupo formado pelos artistas Donato Ferrari, Anésia Pacheco e Chaves (que saiu após discordâncias com a estrutura da exposição) e o filósofo Raphael Buongiorno para a estruturação de uma exposição em que as questões de arte conceitual vigentes nos debates internacionais pudessem ser aplicadas na VI JAC. Zanini direcionou sua atuação para uma via de adoção de novos métodos expositivos, conforme descrito no regulamento:

O MAC procurará centralizar a VI JAC nas tendências artísticas contemporâneas que transferem a ênfase do objeto produzido para os processos de produção: arte do efêmero, arte sensorial e conceitual, arte ambiental, e outras opções criativas que nos dias atuais voltam sua atenção para os processos dinâmicos da atividade artística. (REGULAMENTO VI JAC *apud* LOUZADA, 2016, p. 4).

As mudanças na estrutura das exposições *Jovem Arte Contemporânea* (JAC) já haviam iniciado na 5ª edição, um ano antes, quando foi aceita a inscrição de uma obra de arte efêmera e de um grupo de artistas (SULZBACHER, 2009). Na VI JAC, a participação dos integrantes se deu por meio de sorteio dos 84 espaços divididos no museu. Permutas entre os artistas foram permitidas, desde que justificadas à instituição, o que intensificou a dinâmica das relações entre os agentes.

Na IV JAC, as obras tenderam a discutir a poética e o papel dos artistas no sistema das artes. A evidência da transferência da valoração do objeto para o processo foi uma das duas potencialidades da exposição apontadas por Zanini no catálogo da VI JAC (ZANINI, 1972). Essa mudança seguiu a passagem trilhada por Ferreira Gullar (1930-2016) com o texto *Teoria do não objeto*, em que define o não objeto como "um objeto especial em que se pretende realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro" (GULLAR, 1978, p. 47).

Nesse princípio, os artistas propuseram obras não conclusas em si mesmas, sendo a participação dos visitantes parte do processo de ativação

da arte. Realidades como efemeridade e não domínio dos resultados foram constantes na exposição e transformaram o espaço físico das salas de exposição em um laboratório de experimentações. Uma das obras elucidativas desse processo de arte foi a de Paulo Fernando Novaes Correa intitulada *Maravilha encantada* (1972) cuja instalação ocorreu no lote 15 (CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO, 1972). Nela, o artista apresentou um pedaço de carne bovina crua, com aproximadamente 30kg, sobre um prisma revestido com fórmica retangular de cor neutra (Figura 35). Após dias em exposição, o estado de putrefação da carne foi evidente, com todas as consequências que ele encerra, o que resultou na retirada da obra da exposição pela vigilância sanitária. Muitas foram as manifestações de protesto, levando 80% dos artistas participantes da mostra a produzirem um abaixo-assinado pelo retorno da carne putrefata, o que não ocorreu. Correa, então, substituiu a obra por miolos de boi em uma redoma de vidro, no entanto, assim como havia ocorrido com sua primeira experiência, a nova peça também foi removida do ambiente sob justificativas de salubridade. Todo o envolvimento entre a decomposição da carne e a mobilização pela sua permanência no espaço museal fez parte de um fenômeno que não permitiu a passividade dos corpos. A condição para perceber a obra de Correa é vivê-la, misturando-se ao processo integral de sua ocorrência. Se houver a inércia do corpo, se ele não estiver mergulhado no processo, não se conseguirá ser-no-mundo da obra.

A segunda potencialidade ressaltada por Zanini tem relação com a alteração no diálogo estabelecido entre instituição e artistas. Sem um júri que atestasse a valoração da obra de arte, o sorteio foi a garantia de participação naqueles oito dias de exposição. Não acostumados a essa dinâmica, os artistas questionaram a localização a eles destinada, e houve casos de permuta e venda do lote.

A falta de controle sobre a atuação dos artistas, que efetivamente ocuparam o espaço do museu com intervenções nas paredes, por exemplo, causou espanto entre os críticos de arte familiarizados com o formato das exposições de salão, em que, normalmente, os equipamentos e a arquitetura



Figura 35 – Paulo Fernando Novaes Correa. *Maravilha encantada* (1972). MAC USP, São Paulo, Brasil. Fonte: Gerson Zanini

ra são intocáveis, o resultado desse embrolho foram críticas expostas em veículos jornalísticos¹⁶. A historiadora Heloise Louzada analisa as perspectivas de mudança a partir da VI JAC “pode-se dizer que a experiência da VI JAC foi singular e fundamental para a constituição de um museu vivo, fórum e laboratório, no sentido em que se abriu para o diálogo com os artistas, estudantes e intelectuais” (LOUZADA, 2016, p. 11). O entendimento da concepção de museu como um ambiente de laboratório parece ter contribuído para que a arte transpusesse o limite entre ela e a arquitetura, exaltado pelo cubo branco, e impregnasse os espaços a fim de que corpo e espírito pudessem experienciar na integralidade a VI JAC.

Nesse clima, a VI JAC no MAC USP se lançou como novo paradigma no contexto artístico brasileiro, atraindo para si o pioneirismo da elaboração de um espaço que se propôs a abraçar, mesmo diante de críticas, novas possibilidades de manifestação da arte em ambientes institucionais. O ambiente para a ativação do espaço supressensorial parece ter encontrado base de assentamento de seus quatro pilares¹⁷ no Brasil.

Quarenta e seis anos após a VI JAC, a FIC exibiu a exposição *Avesso* (2018) em suas dependências. Nela, durante 49 dias, a edificação da FIC foi submetida a uma experiência distinta da contemplação proporcionada pelo cubo branco, aproximando-se mais da ideia do laboratório experimental. A ocupação performativa *Avesso* (2018), com curadoria dos artistas Andressa Cantergiani (1980) e Maurício Ianês (1973), ocorreu de 14 de abril a 3 de junho de 2018 e se propôs a uma crítica institucional que, entre outros, trouxe à luz o questionamento sobre a participação do corpo no espaço museal. A ação foi uma das mostras selecionadas pelo primeiro edital de exposições temporárias na FIC. A ocupação sugeriu uma sensibilização para questões da instituição além da sacralização do cubo branco. Virar do *avesso* significa olhar para dentro, e esse ato exige

16 O jornalista Olney Krüse, conforme reportagem anexada no catálogo da VI JAC, afirmou, após inúmeras críticas à conduta de Zanini, que, “no MAC, durante 14 dias, a arte morreu realmente” (KRÜSE, 1972, p. 42).

17 Os quatro pilares que sustentam teoricamente o espaço supressensorial foram descritos no capítulo 1.

imersão e interação do corpo. Em quatro ações, o público e os funcionários da FIC foram convidados à interação. O primeiro momento esteve voltado para as áreas externas da FIC em uma relação direta com funcionários, visitantes e pedestres. No segundo, artistas e participantes recolheram e transformaram o lixo da instituição. Através de um processo de escolha, recolhimento e execução, os corpos envolvidos sentiram a textura, a forma e os odores de materiais descartados, que, após a própria manipulação, ganharam lugar dentro do espaço sacro do cubo branco (Figura 36).



Figura 36 – Andressa Cantergiani (1980) e Maurício Ianês. Avesso (2018). Esculturas efêmeras na sala da Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre, Brasil.
Fonte: <https://www.andressacantergiani.art.br>

No terceiro momento, os corpos dos visitantes foram marcados com fita isolante nas paredes brancas e no piso de madeira (Figura 37). O contato do corpo com a materialidade do prédio, bem como a sua delimitação nos planos, pode atribuir uma ideia de pertencimento, de harmonização entre as matérias humanas e arquitetônica, sendo que o amálgama entre elas foi dado pela arte.

Como em cenas de homicídios, vestígios de uma interação permaneceram impregnados à espera de novas intervenções, uma vez que, a cada visita, existe a possibilidade de sobreposição de uma história distinta (Figura 38). O resultado parece remeter à justaposição nas cavernas paleolíticas, em que as mãos humanas foram impressas em diferentes tempos, contando uma história ainda não totalmente decifrada pelo mundo contemporâneo. Dada a proximidade das intervenções nas paredes da FIC, será viável a compreensão total do impacto dos atravessamentos entre parede, cubo branco, corpo e intenções?

No quarto momento, os artistas propuseram que os visitantes escrevessem seus nomes nas paredes do último pavimento como uma assinatura da obra produzida por eles mesmos, desde o primeiro ato da ocupação performativa. No entanto, para além da intenção da assinatura, os planos verticais

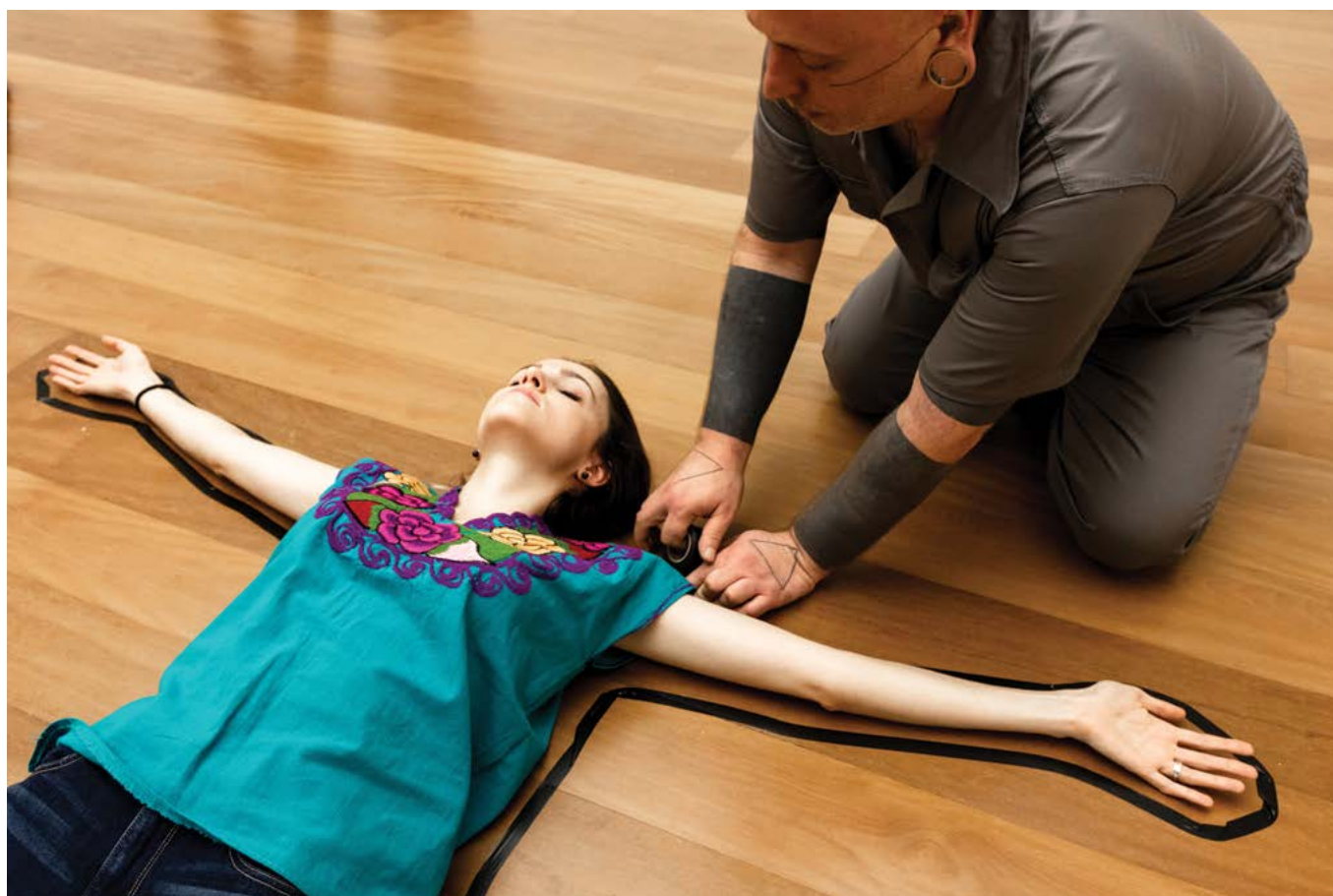


Figura 37 – Andressa Cantergiani (1980) e Maurício Ianês. *Avesso* (2018). Marcação do corpo no piso. Porto Alegre, Brasil.
Fonte: <http://iberecamargo.org.br/>

foram ocupados por palavras, frases e manifestações críticas à instituição e ao sistema das artes por todos aqueles que, de posse das canetas pretas, realizaram uma intervenção não apenas com seus corpos, mas também com seus espíritos (Figura 39).

A ação performativa *Avesso* (2018) parece contribuir para que a instigação do corpo extravase em ações. Nesse sentido, a troca do cubo branco pelo laboratório experimental pode ser uma via de ativação do espaço suprasensorial cuja experiência pode ser vivida no âmbito coletivo.

A segunda interferência no espaço do cubo branco, conforme mencionado anteriormente, foi a proposição do curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud (1965) no livro *Esthétique relationnelle* (1998), em português *Estética relacional*, sobre uma arte que, para além das questões formais e compositivas, acaba por assumir a posição de uma experimentação social. Para o autor, a arte relacional é “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um

espaço simbólico autônomo e privado" (BOURRIAUD, 2009, p. 19). A transformação do pensamento sobre arte no Modernismo, em que o objeto deveria ser contemplado visando a uma transcendência, passa a considerar as relações humanas, que possibilitam trocas entre os agentes a fim de que haja uma sensibilização coletiva que resulte em ações sociais mais efetivas.

O cubo branco passa por uma reestruturação a partir de então, sem, no entanto, deixar de atuar no universo das artes. Com o museu convertido em laboratório, e a arte se aproximando da condição de estimuladora de relações e interações, o corpo é cada vez mais convidado à participação e a uma provável e consequente ação social.



Figura 38 – Andressa Cantergiani (1980) e Maurício Ianês. Avesso (2018). Sobreposição de marcas de corpos nas paredes. Porto Alegre, Brasil. Fonte: <https://www.andressacantergiani.art.br>

Figura 39 – Andressa Cantergiani (1980) e Maurício Ianês. Avesso (2018). Marcação do corpo na parede. Porto Alegre, Brasil. Fonte: <https://www.andressacantergiani.art.br>



2.2.4 A FLUIDEZ MUSEAL

Esmeraldina, a cidade que Marco Polo descreveu para Kublai Khan como desprovida de monotonia, apresenta um fluxo entrelaçado pela diversidade de agentes. Ítalo Calvino apresenta as circulações como pertencentes ao contexto da urbe, porém passíveis de reinvenção a cada trajeto. O autor descreve:

Em Esmeraldina, cidade aquática, uma rede de canais e uma rede de rua sobrepõe-se e entrecruza-se. Para ir de um lugar a outro, pode-se sempre escolher o percurso terrestre ou de barco: e, como em Esmeraldina a linha mais curta entre dois pontos não é uma reta, mas um ziguezague que se ramifica em tortuosas variantes, os caminhos que se abrem para o transeunte não são dois, mas muitos, a aumentam ainda mais para quem alterna trajetos de barcos e transbordos em terra firme.

Desse modo, os habitantes de Esmeraldina são poupados do tédio de percorrer todos os dias os mesmos caminhos. E não é tudo: a rede de trajetos não é disposta numa única camada; segue um sobe-desce de escadas, bailéus, pontes arqueadas, ruas suspensas. Combinando segmentos dos diversos percursos elevados ou de superfície, os habitantes se dão o divertimento diário de um novo itinerário para ir aos mesmos lugares. Em Esmeraldina, mesmo as vidas mais rotineiras e tranquilas transcorrem sem se repetir. (CALVINO, 2009, p. 83).

A Esmeraldina de Calvino, através de ziguezagues, subidas, descidas e variações entre terra e água, oferece ao corpo possibilidades de eleição de suas experiências. Kublai Khan pode compreender como uma cidade, através de sua multiplicidade de trajetos, é capaz de fazer com que seus habitantes se divirtam.

O percurso é um método de movimentação do corpo por meio de um espaço. A trajetória em que ele se desloca no intramuros museal é suscetível de ser experimentada como uma narrativa que se constrói pelo deslocamento. Nos museus do início do século XXI é perceptível que duas são

as possibilidades encontradas: o percurso linear e o randômico.

Os espaços expositivos originários das grandes coleções do século XVIII deixaram como legado o percurso linear, do qual o cubo branco, após absorver os experimentos artísticos propostos pelo MoMA através de seu diretor Alfred Barr no início do século XX, se apropriou como meio de organização funcional. A Galeria Uffizi exemplifica o início desse processo de linearidade através da sequência de salas originalmente pensadas para as oficinas administrativas da família Medici. O projeto foi encomendado ao arquiteto Giorgio Vasari (1511-1574) pelo Grão-Duque da Toscana Cosimo I de Medici (1519-1574), com o propósito de abrigar 13 diferentes setores administrativos em um mesmo lugar (SANTACROCE, 2006). A partir de 1581, Francesco I de Medici (1541-1587) iniciou o processo de reunião de objetos artísticos da família nessa edificação. Entretanto, apenas em 1769, através de uma decisão do Grão-Duque Pedro Leopoldo (1747-1790), as obras foram catalogadas e distribuídas nas salas para a abertura ao público.

A galeria possui três pavimentos, sendo que no térreo as atividades vinculadas ao público são de bilheteria e loja. Os primeiro e segundo andares são destinados às obras, e todas as salas estão voltadas para um corredor que contorna a edificação em formato de U (Figura 40). Em muitas das salas, o percurso entre elas é direto, sem a necessidade de voltar ao corredor. Assim, o corpo é conduzido sem, necessariamente, pensar na formulação de seu trajeto.

Esse *modus operandi* de partido de projeto museal foi utilizado de forma hegemônica até o início do século XX. Com as vanguardas artísticas europeias, não só as artes repensaram seus meios de permanência, mas as instituições museais também. Quanto ao que repercute na arquitetura, é interessante analisar o caso do Futurismo¹⁸, do Construtivismo e



Figura 40 – Galeria Uffizi. Percurso linear das salas expositivas no segundo pavimento. Florença, Itália. Fonte: <https://www.visituffizi.org>

18 O Futurismo foi o movimento de vanguarda na Itália, fundado em Milão pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), no ano de 1909. Defendia a ruptura radical com o passado, glorificando o que estava vinculado ao moderno, como as máquinas, o movimento e a guerra (CHILVERS, 2007). O ataque aos museus, por parte do movimento, se deu por meio do Manifesto Futurista, publicado em 20 de fevereiro de 1909 no jornal francês *Le Figaro*. Em seu 10º item proclama: “Queremos demolir os museus, as bibliotecas, com-

do movimento De Stijl. O primeiro deu voz a uma crítica enérgica aos museus. Seus integrantes condenavam a valorização do Classicismo, vertente de raiz profunda em solo italiano. Dessa aversão se pode considerar como legado não a destruição total dos museus, como pretendido por seus integrantes, mas a intenção de favorecer o surgimento de uma instituição diferente, que abarcasse o novo, o moderno. No Construtivismo Russo, os artistas questionaram a técnica expositiva, e a arquitetura passou a incorporar as obras. Os cantos das paredes foram utilizados como sustento das obras, e o artista e arquiteto El Lissitzky (1890-1941) concretiza essas ideias no espaço Proun, em 1923. No movimento De Stijl, a cor do plano vertical parece ter um aspecto relevante na exposição. Sonia Castillo esclarece que “das experiências expositivas neoplásticas do De Stijl (1917) surge a ideia da parede branca como suporte expositivo ideal para evitar conflitos entre obra e espaço” (CASTILLO, 2008, p. 58). Das distintas motivações que impulsionaram os movimentos citados, repercutiram-se ecos de mudanças no partido arquitetônico museal.

No final da década de 1920, duas propostas de espaço expositivo se destacaram por intermédio de questionamentos gerados pelas vanguardas e pela racionalidade projetual em evidência nesse período. Os arquitetos modernistas Le Corbusier e Mies van der Rohe desenvolveram tipologias museológicas distintas, a fim de abarcar, no espaço expositivo, as alterações vividas pela Arte Moderna. Le Corbusier pensou em uma edificação baseada na proporção áurea que permite uma combinação ilimitada. O chamado museu ilimitado nunca foi executado na íntegra de sua concepção. A volumetria é composta por uma espiral quadrada que possibilita o fluxo linear, porém com interrupções contínuas, o que possibilitaria a escolha dos caminhos por parte de quem percorresse seus espaços (Figura 41). A entrada por uma grande passarela elevada conduziria o corpo pela *promenade architecturale*¹⁹ corbusia-

bater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias” (MARINETTI, 1909).

19 *Promenade architecturale* é a denominação dada pelo arquiteto Le Corbusier para o itinerário ou passeio arquitetônico, fruto do ambiente construído que considera a dimensão do tempo. Esse percurso propicia a observação da tridimensionalidade com maiores possibilidades de pontos de vista, consciente das possíveis interferências.

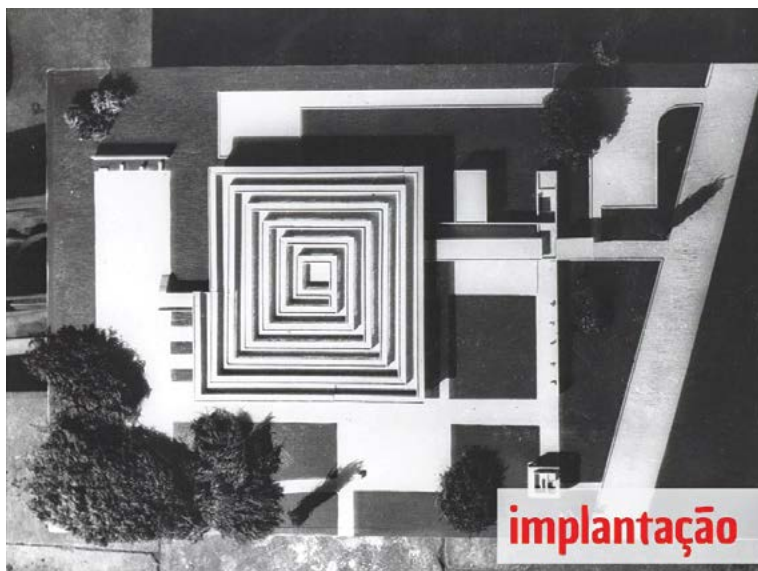


Figura 41 – Le Corbusier (1887-1965). *Museu Ilimitado* (1931). Não executado. Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr> com intervenção da autora.

na. A partir de sua escala, é perceptível a importância destinada aos fluxos.

Como legado, a linearidade difundida pela Galeria Uffizi, e alterada pelas concepções de espaço de Le Corbusier, ainda se faz presente nos museus do século XXI. O Museu de Arte de Lentos, localizado na cidade de Linz na Áustria, foi concluído no ano de 2003 e projetado pelo escritório de arquitetura Weber Hofer Partner. A volumetria de vidro às margens do rio Danúbio possui 130 metros de largura por 25 metros de comprimento, e seu interior encerra salas expositivas revestidas de branco com percurso linear (Figura 42).

A condução do percurso parece garantir o controle do corpo de quem visita a exposição. No cubo branco, sem a possibilidade da afetação pela materialidade, o acréscimo da trajetória linear suprimiria o prazer da escolha. Com isso, o espaço suprassensorial não encontraria meios de ativação. No entanto, mesmo no Movimento Moderno é possível encontrar variações na linearidade do percurso. Frank Lloyd Wright (1867-1959), arquiteto do museu Guugenheim (1959), em Nova Iorque, apresenta o percurso não como um trajeto infinito, mas sim com um direcionamento contínuo. O volume em espiral, que, ao final da década de 1950, se colocou como um contraponto aos arranha-céus novaiorquinos, encerra em si uma elevação em rampa,

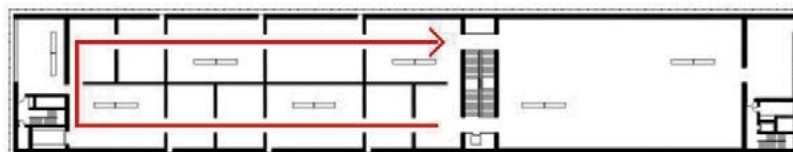


Figura 42 – Weber Hofer Partner. *Museu de Arte de Lentos* (2003). Salas expositivas de percurso linear. Linz, Áustria. Fonte: <https://www.weber-hofer.ch/> com intervenção da autora.

que, na sua *promande architecturale*, acrescenta a arte. Ao entrar no Guggenheim, o corpo é conduzido a iniciar o percurso pelo último pavimento e descer pelas rampas (Figura 43). Nesse ato, o corpo se movimenta seguindo a linearidade do caminho proposto, no entanto a diferença de nível que



Figura 43 – Frank Lloyd Wright (1867-1959). *Guggenheim* (1959). Movimentação do corpo nas rampas. Nova Iorque, Estados Unidos.
Foto: Nilza Colombo (2015)

acompanha o deslocamento pode provocar uma sensação de domínio espacial, possibilitando maior assimilação do meio inserido.

Além de sofrer a interferência da movimentação do corpo em distintos eixos, o cubo branco que se inscreve no Guggenheim de Wright também é submetido à interposição visual das obras de arte que, acompanhando a elipse proposta pelo arquiteto, resulta em sobreposição de composições e entendimentos. Esse cruzamento entre obras, arquitetura e vivências no percurso pode ser observado

na obra *Série de Arranjos Vulneráveis – Voz e vento* (2009), da artista sul-coreana Haegue Yang. Ela faz a proposição de um ambiente que, entre persianas, aromas e ventiladores, remete ao ambiente doméstico através de seus símbolos e sensações. Quando o corpo passa pela obra, é despertado fenomeno-



logicamente por esses elementos que vêm a se unir aos de vivências cotidianas que o corpo carrega, podendo se tornar capaz de produzir novas vivências. No entanto, as oportunidades de contato com a obra de Haegue Yang no espaço museal do Guggenheim acaba por apresentar novas formas de contato. Ao cruzar a rampa, colocando o corpo à distância (Figura 44), a composição cromática tecida por ela, acrescida da diferença de planos gerada pelas persianas, estimula ainda mais a vontade de apreender a obra pela intensificação da movimentação.

Figura 44 – Haegue Yang (1971). *Série de Arranjos Vulneráveis – Voz e vento* (2009). Guggenheim. Nova Iorque, Estados Unidos.
Foto: Nilza Colombo (2015)

Ainda não há as possibilidades de variações de percurso de Esmeraldina no Guggenheim de Wright. Entretanto, o divertimento proposto pela cidade descrita por Marco Polo começa a ser percebido nos espaços museais.

Uma segunda vertente desenvolvida no século XX é do arquiteto alemão Mies van der Rohe. Sua conduta foi a de manter o interior das edificações museais seguindo o padrão da planta livre. Iniciou sua formulação teórica sobre o universo dos museus com o *Museum for a Small City Project* (1942); no entanto, a materialização dessa ideia ocorreu na *Neue Nationalgalerie*, obra que encerra a profícua carreira de Mies van der Rohe em 1968. O projeto é a materialização do espaço expositivo sob as diretrizes do Estilo Internacional e se localiza no centro de Berlim. O terreno de esquina tem duas frentes direcionadas para avenidas de grande movimento. A calçada larga voltada para elas coloca em evidência o prisma de base quadrada com seus avanços na cobertura que replicam o volume em todos os lados. A edificação é composta por dois pavimentos, um semienterrado de concreto e outro sobre uma esplanada de granito cinza, cujo volume aparente sobre ela apresenta um prisma envidraçado, recuado em relação à cobertura, que retoma os conceitos modernos de Mies. As fachadas de vidro, livres de estrutura, exploram a relação entre aberto e fechado, revelando as visuais propostas pelo

arquiteto. Elas colocam em comunicação a sala de exposição que esse volume encerra com o canal Landwehr imediatamente à frente, bem como as vizinhas Igreja de São Mateus e Orquestra Filarmônica de Berlim (Figura 45). O volume da edificação parece se esforçar no encontro dos edifícios vizinhos, cujo valor cultural já os mantém em união.



Figura 45 – Mies van der Rohe (1886-1969). *Neue Nationalgalerie* (1968). Paredes expositivas distintas das paredes de vedação do museu. Berlim, Alemanha.
Fonte: Simon Menges

A sensação de continuidade espacial entre dentro e fora não é limitada pela possibilidade visual, ela é reforçada pela laje que dá continuidade às suas nervuras no beirado que avança as fachadas. O acervo é exposto no pavimento fechado,

enquanto as exposições temporárias ganham o espaço em comunicação com o exterior. A proposta de Mies para o espaço expositivo retira das paredes a função de suporte silencioso (Figura 46) e cria novos mecanismos de exposição. Essa liberação da obrigatoriedade do papel de escora da arte delega às paredes de vedação uma nova função: a comunicação com o mundo externo. Nessa perspectiva de liberdade da planta em relação à estrutura e do vínculo



das paredes à obra, há a possibilidade de quebra de uma linearidade de percurso mantida pela tradição. A randomização dos fluxos exige do corpo uma tomada de decisão: qual o caminho a ser eleito e sob que motivações se dará essa escolha. Nesse processo são exigidas das equipes curatoriais definições que evoquem o corpo e que o mantenham envolvido nesse percurso.

O vidro comunica o exterior, reflete o corpo, conversa com quem dele se aproxima. A planta livre entrega ao curador uma flexibilidade que antes não era comum. No pavimento inferior, a sala expositiva do acervo se comunica com um jardim que novamente relaciona aspectos invulgares ao cubo branco, como iluminação natural com seus efeitos de luz e sombra, ruídos externos e possibilidades de outros focos visuais. Este museu anuncia que arte e arquitetura comunicarão formas alternativas de fluxos, alterando assim as possibilidades de relação com o corpo.

No Brasil, a tendência miesina da planta livre encontrou abertura em museus do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Em 1968, na capital paulista, é inaugurada a sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP) cujo projeto é de autoria da arquiteta Lina Bo Bardi. O projeto segue o padrão do prisma envidraçado, com a particularidade da suspensão. O pavimento da pinacoteca, a 14,4m do nível da rua, é livre de elementos estruturais em seu espaço (Figura 47).

Figura 46 – Mies van der Rohe (1886-1969). *Neue Nationalgalerie* (1968). Paredes expositivas distintas das paredes de vedação do museu. Berlim, Alemanha.
Fonte: Reinhard Friedrich

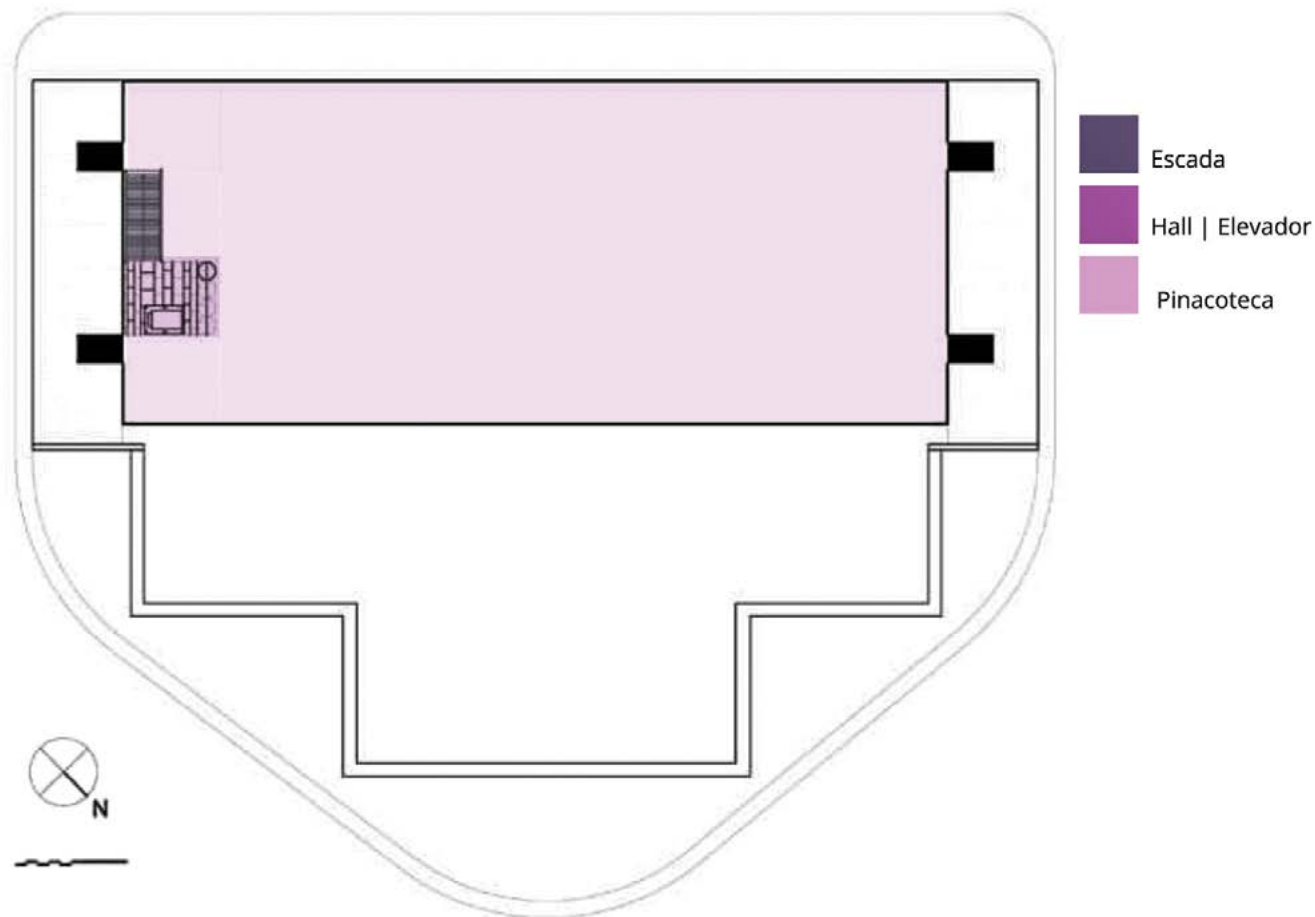


Figura 47 – Lina Bo Bardi (1914-1992).
MASP (1968). Pinacoteca, nível 14,4m.
São Paulo, Brasil.
Fonte: Nilza Colombo

Frente a esse desafio de proposições de percursos em um espaço livre, Lina Bo Bardi ressignifica a parede expositiva do cubo branco atribuindo-lhe transparência. A desmaterialização das paredes exigiu a igual desmaterialização dos suportes. A arquiteta projetou uma estrutura denominada Cavalete de Cristal (Figura 48), composta de um painel de vidro temperado incolor encaixado em um cubo de concreto com 40cm de lado com a fixação em uma cunha de madeira.

Os dados das obras foram dispostos na parte posterior da estrutura, induzindo a movimentação do corpo para obtenção das informações. Para aquelas pessoas acostumadas com a dinâmica do cubo branco, as inovações arquitetônicas e expositivas propostas por Lina Bo Bardi foram alvos de críticas, devidamente rebatidas pela arquiteta:

Os painéis didáticos de cristal nos quais são expostos os quadros, não agradam os acostumados ao como-

dismo dos estofados e dos controles remotos, pois para ler os dados técnicos e o nome do autor e título das obras apresentadas, é preciso olhar atrás dos painéis. Acho meu projeto de painel-cavalete da pinacoteca do MASP uma importante contribuição à museografia internacional. Os 3.000 visitantes do Museu, aos sábados e domingos, o demonstram, contra uma dezena de queixosos. (BO BARDI, *apud* FERRAZ, 1993, p. 33).

Entretanto, é possível cruzar os limites da crítica para além da preguiça ou da falta de vontade de deslocamento e compreender que o grande descontentamento poderia estar na mácula que o projeto de Lina Bo Bardi causou no cubo branco. A exposição das obras de arte de diferentes épocas em suportes equivalentes, reduzidos à mínima materialidade, as coloca em confronto fazendo com que novas narrativas sejam manifestadas. A figura 49 mostra as pinturas voltadas para a entrada da pinacoteca, encarando o corpo que, frente a elas, precisa cruzar o espaço sob as muitas vozes que parecem gritar, a fim de despertar para novas realidades.

O espaço suprassensorial exige a coragem do corpo. O entregar-se a uma vivência é dominar o incômodo, o constrangedor e o desconforto que uma experiência pode provocar. O filósofo John Dewey afirma: a “experiência singular” (DEWEY, 2010, p. 109) é aquela em que há a finalização de uma atividade²⁰, por mais turbulenta que ela possa se apresentar. Segundo o autor, a experiência se diferencia “por ter-se distinguido do que veio antes e depois” (DEWEY, 2010, p. 111), o que envolve a consciência do que está sendo vivido no percurso. O autor acrescenta que a matéria corpórea e o intelecto, em conjunto, são os responsáveis pela experiência singular obtida pela conclusão de um trajeto. Sob esse ponto de vista, é plausível entender que o corpo deve vivenciar o trajeto até o seu extremo a fim de que possa

20 Nesse estudo, a finalização da ação proposta pelo autor será ampliada à ideia de conclusão de um percurso do ponto de vista físico.



Figura 48 – Lina Bo Bardi (1914-1992).
Projeto do Cavalete de Cristal.
Fonte: Bo Bardi e Eyck, 1997

Figura 49 – Lina Bo Bardi (1914-1992).
Expositores. São Paulo, Brasil.
Fonte: <https://acervo.oglobo.globo.com>



apreendê-lo em toda a sua dimensão física e social. Eis o provável descontentamento com os expositores de Lina Bo Bardi: a poluição causada por eles no percurso do cubo branco gera interferências na narrativa das obras.

Hélio Oiticica foi um dos primeiros artistas brasileiros a entender o fluxo como elemento significativo para a produção de experiência. Após a sua participação no Movimento Neoconcreto, direciona sua produção na intenção de rompimento com a observação pura. A partir de então, Oiticica explora o percurso no momento conhecido como *Programa Parangolé de Antiarte Ambiental*. Nessa fase, o artista não categoriza pintura ou escultura, ele cria situações em que o corpo participa ou, até mesmo, ativa a obra. Na circunstância dos Ambientes de Oiticica, nasceram *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*, cuja característica em comum é a apropriação de determinados espaços. Em específico, nos *Penetráveis*, obras que Oiticica desenvolve a partir dos anos 1960, o corpo é submetido a estímulos, seja pela cor, pela materialidade ou pelo confinamento. A obra é resultante da afetação fenomenológica vivenciada pelo artista que transpassa às suas obras a intenção de sensibilizar o corpo por meio dos ambientes. Sobre os *Penetráveis*, Oiticica esclarece:

São como se fossem afrescos móveis, na escala humana, mas, o mais importante, são *penetráveis*. A estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as suas partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente. (OITICICA, 1986, p. 36).

Com os *Penetráveis*, Oiticica coloca em evidência a importância da imersão corpórea com possibilidade de sensibilização nos fluxos para o entendimento do seu papel naquele ambiente. Em *Magic Square n° 5* (1979), Oiticica concretiza a intenção de conscientização do espaço pelo ingresso nessa sequência de estímulos, que se intensifica em *Tropicália* e nos *Parangolés*, momento em que o corpo se veste da cor e lhe atribui movimento. A partir de Oiticica, é possível presumir a espera de

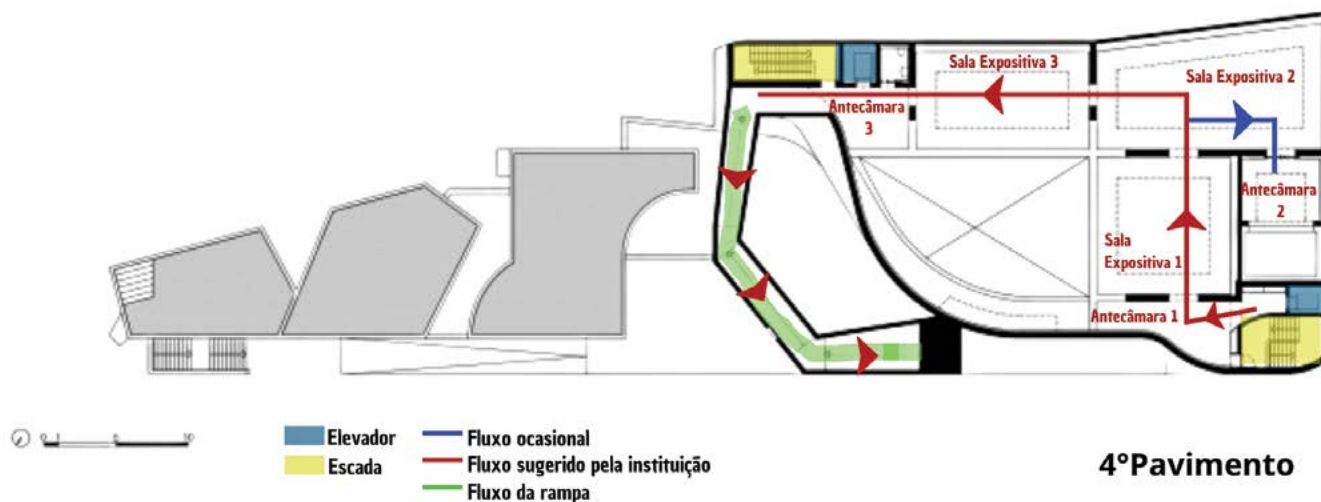
uma surpresa na linearidade de um deslocamento. É provável que o corpo aspire à sensibilização.

Na edificação da FIC, o percurso das salas expositivas segue a linearidade corbusiana. O percurso sugerido pela instituição é a subida pelo elevador até o quarto pavimento e a descida pelas rampas, tal como no Guggenheim de Nova Iorque. Cada pavimento possui três salas expositivas com possibilidade de exposição em mais três espaços de antecâmaras.

No quarto pavimento (Figura 50), a saída do elevador se abre para a antecâmara 1, lugar normalmente dedicado ao texto curatorial. O trajeto segue pela sala expositiva 1, em que a abertura para o átrio possibilita a visibilidade da exposição para os demais ambientes de exposição. Nesse espaço, o maior plano vertical com possibilidade de exibição de obras é o que se localiza à direita de quem entra. À esquerda, está o peitoril de acesso ao átrio que abraça a sala em formato de U. As paredes à frente e atrás do corpo sofrem a interrupção dos vãos de acesso.

Como em todas as salas, o piso é de madeira, cujo acabamento envernizado possibilita a reflexão da luz homogênea já tratada neste estudo. As aberturas da climatização são locadas junto ao piso e ao forro. As paredes são brancas, assim como o forro e o acabamento da pedra que arremata o peitoril (Figura 51). Todas as ações projetuais parecem silenciar a fim de que a arte possa aparecer.

Figura 50 – Álvaro Siza (1933). Fundação Iberê Camargo (2008). Fluxos e circulações verticais 4º pavimento.
 Fonte: <https://vitruvius.com.br> com intervenção da autora



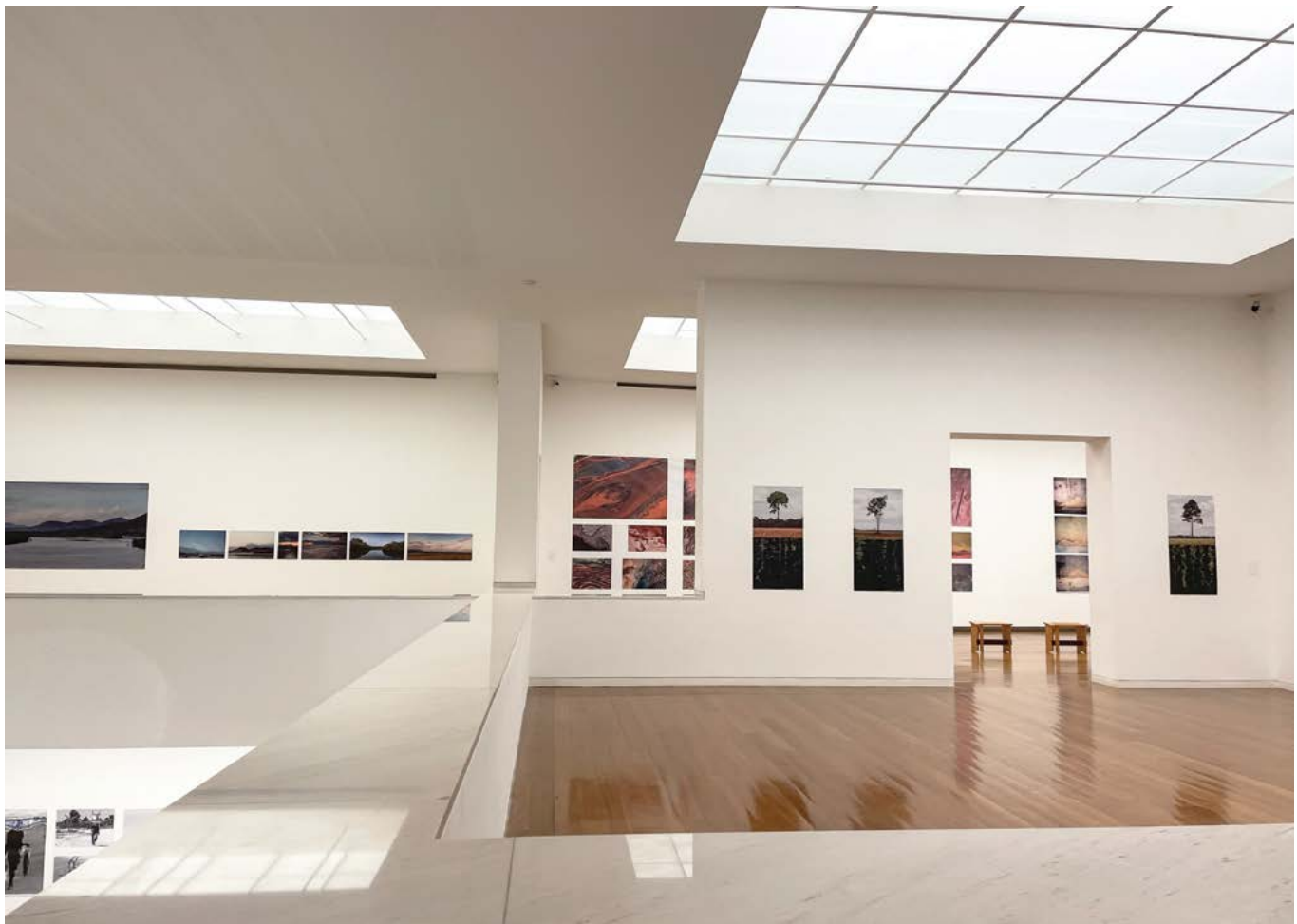


Figura 51– Álvaro Siza (1933). *Fundação Iberê Camargo* (2008). Vista através do peitoril a partir da antecâmara 1 - 4º pavimento.
Foto: Nilza Colombo (2022)

A sala expositiva 2 é um interstício expositivo, lugar em que o corpo compreende que sua função é seguir. Não há alterações na materialidade, e a postura de quem ali está é a mesma: seguir a linearidade. As paredes expositivas sem interrupção de aberturas são as que se colocam imediatamente à frente e à direita de quem acessa o espaço. No mesmo plano da abertura de entrada, há uma porta que dá acesso à antecâmara 2, um espaço de recebimento para as obras de arte que chegam ao pavimento pelo elevador. A definição de transformar a antecâmara 2 em espaço expositivo não é uma regra. No quarto pavimento, a sala 2 não tem fenestrações para a área externa. Atravessando esse ambiente, se tem acesso à sala 3, local que novamente se abre ao átrio, mais um espaço de contato entre as exposições. Nela, a única parede livre de interferências está à direita.

Gosto de olhar as obras dos outros espaços a partir do peitoril. Para mim, é um momento em que as obras conversam entre si, mesmo ante as limitações impostas pela fragmentação do espaço físico museal. No peitoril, diante da composição das muitas obras em distintas exposições, me coloco em estado não de contemplação, mas de escuta. No quarto pavimento, em especial, a proximidade com o forro do átrio faz com que o meu corpo se sinta mais em harmonia com a sua escala.

O espaço suprassensorial parece contido pela desintegração do ambiente museal e pelo domínio do trajeto. O espaço de fuga para a sua ativação pode estar no modo como a arte se apropria dessa arquitetura, criando, ela mesma, formas de afetação do corpo.

Saindo do quarto pavimento, e seguindo a indicação da instituição, a chegada ao terceiro pavimento se dá pelas rampas. Na FIC, as rampas são elementos de circulação prioritariamente livres de exposição. Entre os pavimentos, elas atuam como momentos de introspecção, em que o corpo, livre de estímulos artísticos, pode viver um instante de assimilação do que foi exposto. Em cada pavimento, elas são divididas em duas fases, uma externa e outra interna. Na fachada, é possível visualizar três braços que se conectam com o maço volumétrico a partir de um afastamento (Figura 52).

O percurso em que a rampa é externa à edificação passa ao corpo a sensação de um espaço enclausurado. Quando ela ocorre na parte interna do volume, acaba por se abrir ao átrio, alterando essa impressão. A ambiguidade criada por Álvaro Siza presume a habilidade do corpo de perceber o espaço pela via da localização, o que, segundo o arquiteto Peter Zumthor, é um meio de provocar a tensão entre interno e externo (ZUMTHOR, 2009). O que ver a partir de dentro da edificação? O que sentir em espaços enclausurados a ela? Toda essa ambiguidade ocasionada pela lo-

Figura 52 – Álvaro Siza (1933). *Fundação Iberê Camargo* (2008). Volumetria. Porto Alegre, Brasil.
Foto: Nilza Colombo (2012)



calização nas rampas pode ser examinada a partir da inserção e do deslocamento do corpo nelas.

O arquiteto e crítico de arquitetura Kenneth Frampton compara a edificação da FIC com um labirinto, em função da complexidade que o corpo verifica ao percorrer as rampas. O autor comenta que elas, analisadas a partir da volumetria, são como “braços cataclísmicos estendendo-se pelo tórax de uma forma grávida” (FRAMPTON, 2008, p. 93). O complexo do deslocamento já se revela na fachada, dando indícios da possível tensão que Peter Zumthor afirma ser necessária para a criação das *Atmosferas* (2009), elemento estrutural do espaço suprassensorial. Frampton, de igual forma, analisa a multiplicidade de percepções exigida ao corpo ao percorrê-las. Essa imprecisão acerca dos limites entre interno e externo é vista por Zumthor como um ativador de sensações: “E de repente existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora. Fantástico” (ZUMTHOR, 2009, p. 47). Nas rampas da FIC, o corpo precisa mais do que o sentido da visão para perceber o fantástico que é se descobrir dentro ou fora da volumetria.

Para mim, as rampas da FIC são como uma noite bem dormida, em que o sono profundo contribui para a assimilação do vivido durante o dia. Assim como dentro dos princípios da filosofia peripatética Aristóteles caminhava para passar adiante seus conhecimentos, caminho para apropriar-me do que pude experienciar no pavimento anterior. Entretanto, as rampas da FIC não são, para mim, os Não Lugares de Marc Augé, pelos quais passo sem nenhuma identificação. Enquanto me desloco tentando decifrar em que parte da edificação me encontro, elas me desafiam a questionar meu próprio lugar no mundo.

Ao andar pela extensão das rampas, o primeiro trecho entre os quarto e terceiro pavimentos é enclausurado (Figura 53). A pouca largura das paredes e o pé-direito baixo conduzem o corpo a uma introspecção em que a consciência de estar dentro ou fora da volumetria da edificação fica borrada. A sensação de atravessar um local sem a certeza da exata localização na edificação é o desafio que retira do corpo a monotonia do deslocamento. De igual forma, a supressão das fenestraçãoes remove o domínio do tempo, desestabilizando os ciclos regu-

ladores da matéria humana. Essa desestabilização provocada pelo percurso na rampa parece bagunçar o corpo em seus sentidos a fim de que a mente possa se desfocar das provocações causadas pelas obras vistas nas salas anteriores e se preparar para novos desafios. No entanto, a iluminação proveniente da fenda circular na parte superior do percurso atua como uma invocação à realidade temporal, uma vez que por ela a iluminação natural revela o momento em que o corpo cruza esse espaço, gerando um impacto no recolhimento proposto pelo percurso.

Em continuidade, uma primeira fenestração se coloca em comunicação com a urbe. Álvaro Siza, em um estudo acerca do enquadramento da vista, conduz o olhar para determinados pontos da cidade, talvez um comunicado de que as relações principais naquele ambiente não seriam percebidas prioritariamente pelo olhar, e sim pelos sentidos (Figura 54). Logo após, uma mudança de direção se



abre para um espaço mais largo, em que uma nova claraboia permite a entrada da luz, banhando planos verticais e horizontais.

Figura 53 – Fundação Iberê Camargo (2008). Trecho 1 entre os 4º e 3º pavimentos. Rampa externa enclausurada. Foto: Nilza Colombo (2022)



Figura 54 – Fundação Iberê Camargo (2008). Trecho 2 entre os 4º e 3º pavimentos. Rampa externa enclausurada.
Foto: Nilza Colombo (2022)

Após a passagem pelo espaço enclausurado, a rampa inverte o sentido e se abre para o átrio, enfim, dentro da edificação (Figura 55). Um novo momento em que as salas expositivas podem ser vistas como um conjunto. É possível considerar que as rampas internas funcionam como zona de transição em que o corpo, após assimilar a exposição anterior em meio à clausura e à iluminação direcionada, se coloca em estado de alerta, recondicionando-se para um novo momento de contato com a arte.

Seguindo a indicação institucional, sempre há a saída do pavimento pela rampa externa enclausurada e a chegada ao andar de baixo pela interna aberta ao átrio. No entanto, ora o corpo está à direita, ora à esquerda da avenida Padre Cacique, movimento que contribui para a complexidade das sensações estimuladas.

A chegada ao terceiro pavimento é invertida à do quarto. O acesso ao pavimento inicia pela antecâmara 3 (Figura 56), e o corpo, mais uma vez, é desafiado a perceber sua localização. Todo o entendimento apreendido do espaço no andar de cima é alterado em relação à localização, porém há um elemento norteador, o átrio. Tudo parece se reconectar em função dele. O diálogo entre as ex-



posições continua ocorrendo através do parapeito, no entanto, o corpo, seguindo a linearidade do percurso, se conscientiza da mudança de sentido.

A saída do pavimento ocorre pela antecâmara 1, que conduz à rampa enclausurada externa. Nesse trajeto, o corpo tem à sua esquerda a avenida Padre Cacique, e as sensações propostas são provenientes dos mesmos estímulos da rampa anterior, no entanto, os momentos de contato visual com a cidade revelam ângulos distintos dos propostos anteriormente. A figura 57 mostra a vista do centro da cidade a partir de uma abertura retangular com vidro fixo. O recorte no concreto enquadra a paisagem, que se coloca como uma pausa na absorção

Figura 55– Fundação Iberê Camargo (2008). Trecho 3 entre os 4° e 3° pavimentos. Patamar e rampa interna aberta para o átrio.
Foto: Nilza Colombo (2022)

Figura 56 – Álvaro Siza (1933). Fundação Iberê Camargo (2008). Fluxos e circulações verticais 3° pavimento.
Fonte: <https://vitruvius.com.br> com intervenção da autora

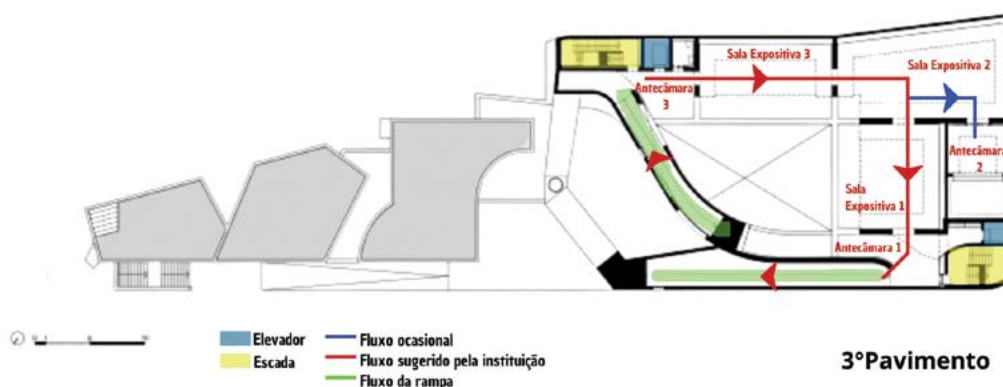




Figura 57 – Fundação Iberê Camargo (2008). Rampa externa entre os 3º e 2º pavimentos. Abertura para a avenida Padre Cacique.
Foto: Nilza Colombo (2022)

das informações vividas nas exposições cujo deleite durará o tempo que o corpo julgar necessário para esse entendimento. Oiticica pensou no Crelazer vinculado aos estímulos lúdicos e sensoriais presentes em suas proposições, enquanto Siza parece ter pensado na experimentação da caminhada como captação da arte, de igual forma experimentada.

A chegada ao segundo pavimento acontece pela antecâmara 1 proveniente da rampa interna aberta ao átrio. Ao final do trajeto, a despedida da área externa ocorre por uma escotilha em formato orgânico que informa que o tempo de recolhimento do corpo terminou. Inicia-se um novo espaço de experimentação (Figura 58).

As salas expositivas do segundo pavimento seguem a ordem expositiva do quarto (Figura 59). No entanto, a relação de proximidade com as exposições que ocorrem no átrio pode ser intensificada nesse andar. Das três salas é possível visualizar o

átrio. Da mesma forma, a visualização que a abertura central proporciona faz com que a rampa interna que conduz o corpo do segundo para o primeiro pavimento agregue a função de mirante, a fim de que as obras expostas no átrio possam ter novas vias de interação.

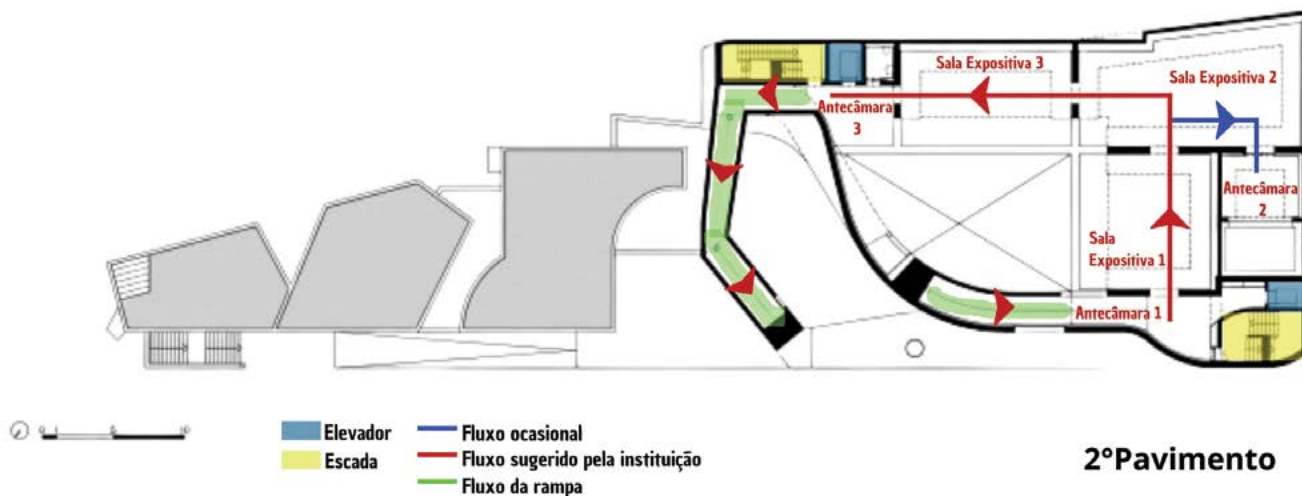
A ativação do espaço supressensorial na realidade museal intramuros tende a ser facilitada quando a conexão entre arte e arquitetura se estabelece em igualdade. A ruptura entre elas acaba por desequilibrar a base sustentada pelos quatro pilares do espaço supressensorial. O corpo necessita de uma variação considerável de sensibilizações para que a percepção de seu meio possa conduzi-lo à ação de apropriação.

Esmeraldina. Ítalo Calvino deu voz a Marco Polo para que o personagem pudesse descrever a Kublai Khan a complexidade do percurso como elemento desafiador do corpo à medida em que o afasta da monotonia. Entre caminhos terrestres e aquáticos, subidas e descidas, a rotina sem a repetição é possível. A ativação do espaço supressensorial no percurso museal parece ser a garantia de um ambiente renovado a cada nova proposta curatorial.

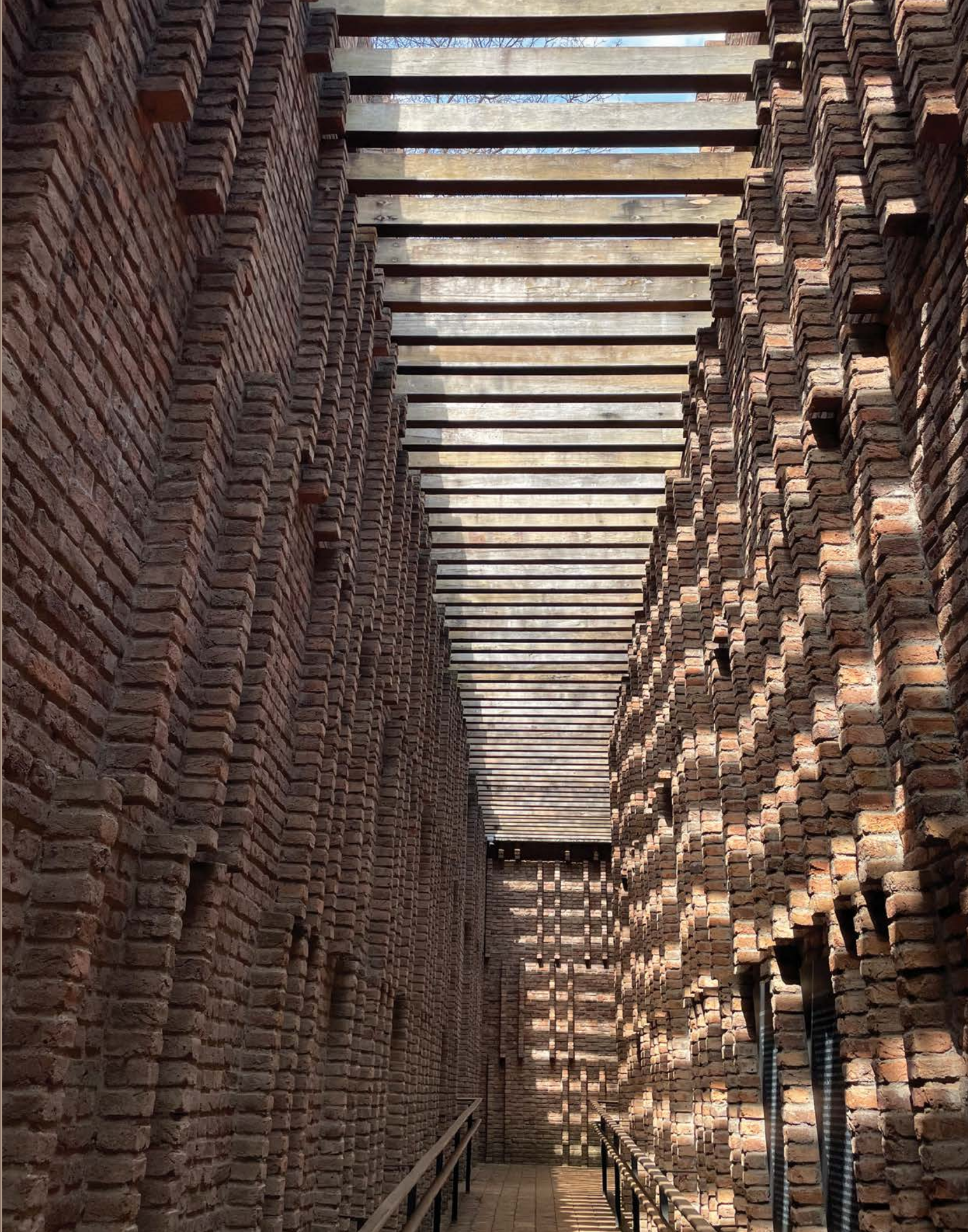


Figura 58 – Fundação Iberê Camargo (2008). Rampa interna entre os 3º e 2º pavimentos.
Foto: Nilza Colombo (2022)

Figura 59 – Álvaro Siza (1933). Fundação Iberê Camargo (2008). Fluxos e circulações verticais 2º pavimento.
Fonte: <https://vitruvius.com.br> com intervenção da autora



CAPÍTULO III



3. A VIVÊNCIA DO ESPAÇO SUPRASENSORIAL NA EXPERIÊNCIA EXTRAMUROS

“

Ainda das lembranças do Museu Nacional de História Natural da Quinta da Boa Vista, tenho presente a alegria que senti ao correr pela grama dos jardins, recolhendo sementes vermelhinhas que, muitos anos mais tarde, descobri serem de pau-brasil. Gostava, sim, de ver todos aqueles objetos naquela casa *enooooorme*, mas o acordo que tinha com meus pais, de ter um tempo com minhas sementinhas após a visita ao museu, me deixava eufórica. Com a maturidade, pude analisar esses aspectos e compreender que a ação de juntar, de recolher, movendo meu corpo de forma constante, aliás, comportamento próprio das crianças, talvez fosse uma forma de digerir o apreendido no espaço museal. Aquele ambiente intramuros não tão familiar para uma criança, com informações tão intensas, poderia ser expurgado e assimilado no extramuros.

No capítulo 3, o espaço suprassensorial será analisado fora dos intramuros museais. No início da terceira década do século XXI, momento de realização desta pesquisa, é possível a verificação de uma pluralidade de manifestações artísticas imersas na urbe, sejam elas sob a forma de impressões em paredes, estruturas elevadas em praças ou de performances, entre tantas outras expressões da arte contemporânea voltadas à cidade. No entanto, aqui será discutido outro ambiente ocupado pela arte, um espaço que, embora ofereça um complexo de galerias, se caracteriza como uma área verde cujo paisagismo sublinha as possibilidades de desfrute e conhecimento da arte e dos elementos da botânica. Um espaço que se propõe a ser uma instituição, mas não se limita aos planos edificadas. Em muitas situações é chamado de museu a céu aberto, mas esta pesquisa se apropriará do conceito de museu-parque.

Para o entendimento do conceito de museu a céu aberto, é importante analisar o posicionamento da jornalista italiana naturalizada no Brasil Serena Ucelli di Nemi. No livro *Arte e Natureza: museus a céu aberto*, a autora afirma que nos museus a céu aberto a arte pode ser compreendida como “um bem comum real, assim como os recursos naturais, água, ar, luz...” (NEMI, 2016, p. 16). As obras passam a constituir a paisagem atuando nela e sofrendo

suas interferências. Em um primeiro momento, essa nomenclatura de museus foi atribuída a um conjunto construído para rememorar determinada época de um lugar. O Museu de Skansen, em Estocolmo na Suécia, é considerado o museu a céu aberto mais antigo do mundo. O professor sueco Artur Immanuel Hazelius (1833-1901) fundou Skansen em 11 de outubro de 1891 com o objetivo de apresentar cinco séculos da história e da cultura sueca através de casas mobiliadas com objetos históricos e animais, tanto selvagens como domésticos, que fizeram parte do contexto local. As 150 edificações, removidas de distintos lugares da Suécia, referenciam a cultura de um país em um só espaço. Para além das questões de preservação patrimonial que, na época da fundação do museu ainda não haviam sido ventiladas, o que parece ter prevalecido foi a necessidade de uma exposição a céu aberto cuja paisagem interagisse com o exposto. A essência dessa troca faz com que o corpo do visitante que percorre os inúmeros caminhos de Skansen esteja imerso em uma realidade cuja vivência é parte do conhecimento.

Entretanto, esse termo, museu a céu aberto, comumente tem sido atribuído a regiões, cidades ou locais que encerram uma quantidade considerável de elementos artísticos, sem, no entanto, terem inicialmente a proposição de ser um museu. É o exemplo de cidades históricas, como Ouro Preto, Minas Gerais, por exemplo, ou o cemitério da Recoleta, em Buenos Aires.

Já o termo museu-parque pode ser entendido como aquele em que as obras de arte são reunidas em um espaço institucional que mescla exposições em locais abertos e em edifícios. O arquiteto Isaías Ribeiro o define como aquele que “se caracteriza por exibir o seu acervo de obras de arte tanto ao ar livre como em pavilhões inseridos diretamente no cenário natural” (RIBEIRO, 2016, p. 100). Por sua vez, o arquiteto Josep Maria Montaner o define como: “um parque de esculturas dentro de uma paisagem paradisíaca, com formas arquitetônicas mínimas, quase ocultas entre a vegetação” (MONTANER, 2003, p. 47). A intenção de criar um espaço institucional que mescla edificações com características do contemporâneo e vegetação em abundância parece se afastar da ideia inicial de museu a céu

aberto que reúne prédios de tempos passados para a rememoração de épocas já decorridas. Assim sendo, esta pesquisa pretende refletir sobre o conceito de museu-parque e a capacidade de que nele a arte e a natureza podem ser aliadas na produção de estímulos ao corpo.

O estudo de caso apresentado nesta pesquisa é o Instituto Inhotim, localizado na cidade de Brumadinho, em Minas Gerais, Brasil. O museu abriu as portas ao público em 2006 e, em 2008, se tornou uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP). Originalmente, o complexo foi concebido pelo empresário da mineração e colecionador de arte Bernardo Paz (1949) ainda na década de 1980, quando comprou um terreno em uma área afastada da região urbana de Brumadinho. A partir do local em que se encontra o pé de tamboril, uma árvore quase centenária que pode ser considerada o marco zero do museu, Inhotim foi crescendo como espaço e coleção de arte. Em relação ao espaço natural, Paz foi orientado pelo paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994), ainda que ele não tenha efetivamente projetado no Inhotim. Relativo à arte, Paz construiu galpões para acomodar a sua coleção de arte moderna, que, após aconselhamento do artista visual Tunga (1952-2016), passou a direcionar o seu acervo para a arte contemporânea (SERAPIÃO, 2013). As cinco primeiras galerias são projetos do arquiteto Paulo Orsini, duas delas dedicadas exclusivamente a dois artistas, Tunga e Cildo Meireles (1948), e três voltadas a exposições temporárias. Com o passar dos anos, Paz agregou terras ao Inhotim, que atingiu 140 hectares de área aberta ao público e mais de 250 hectares de Reserva Particular de Patrimônio Natural (RPPN), levando o lugar a ser considerado o maior museu-parque do mundo. Além desse fato, em 2010, Inhotim obteve o reconhecimento como Jardim Botânico pela Comissão Nacional de Jardins Botânicos.

Com foco nesse estudo de caso, o capítulo é norteado por dois eixos investigativos que contemplam a ativação do espaço. O primeiro se ocupará da ativação do espaço suprassensorial no ambiente externo, em que serão discutidas as vinculações entre arte e natureza e as possibilidades de repensá-las a partir do sensível. O segundo abrangerá as

reflexões sobre a ativação do espaço suprasensorial na transição entre os ambientes exterior e interior nas galerias do Inhotim, bem como as possíveis interferências que a experiência nesse percurso pode contribuir para a vivência das obras localizadas internamente.

3.1 INHOTIM E AS OBRAS EXTRAMUROS

A busca pela harmonia entre corpo e espaço passa pelas relações entre a morfologia humana e o ambiente, sendo ele natural ou construído (BOADA, 1991). O estudo aqui apresentado não se ocupará das reflexões de Luis Boada acerca das necessidades de restauração do físico por meio de exercícios e controle postural, mesmo atestando sua validade. O foco recairá nas relações que esse corpo estabelece com o seu entorno, a fim de que o “espaço recriado” (BOADA, 1991, p. 88), ou seja, aquele que “abrange tanto o ambiente construído quanto o espaço natural modificado pela atividade humana” (BOADA, 1991, p. 88), possa estabelecer influências no corpo, que, segundo Boada, perdeu a conexão com o ambiente natural através dos tempos. O autor expõe que a natureza, antes do aparecimento do homem na terra, se modificou para recebê-lo em um imenso jardim. Contudo, após a primeira era glacial, esse mesmo homem foi expulso de seu espaço natural. Despido de seu ambiente, a ânsia pelo retorno à natureza o fez alterar seu vínculo com o jardim, cercando-o, dominando-o, gerando, em muitos casos, uma fragmentação física entre produção e lazer. Boada, considerando essa situação um aspecto negativo da relação entre corpo e ambiente, evoca a necessidade da recriação do espaço. De acordo com o autor,

um espaço recriado, jardim, edifício, cidade, favorece a recriação do ser humano. Um espaço recriado é um espaço de recreação. Como equivalente português de recreação é lazer, essa reflexão induz à visão do lazer como uma recriação. (BOADA, 1991, p. 89).

Sob essa perspectiva, a recomposição do espaço que gera conexões com o corpo é atravessada pelo conceito de lazer, sendo possível trazer à reflexão o conceito do *Crelazer*, de Hélio Oiticica (1986), cuja proposição é o lazer criador. A relação entre a sensualidade criadora, relacional e aberta com o momento, o lugar, a matéria e as pessoas passa pelo prazer de se apropriar de um ambiente com a conversão em experiência. Oiticica define *Crelazer*:

Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um “criador”.

Que é ou quem poderia ser um criador? Criar pode ser aquele que cria uma cria, um criador de cavalos, por exemplo. Mas, pode um criador de cavalos ser “o criador”? Talvez, por que não? mais do que muito fresco que anda pintando por aí. Claro – depende de como o faça, como se depare no lazer-prazer-fazer. Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema.

Sim, hoje ainda há o esteticismo da Pop, ou da Op, da Minimal e, também, do happening. Os que não se de-fre-ntam com o Crelazer não o podem saber, nem crer que se possa viver sem um «pensamento» que vem a priori sempre e que foi a glória do mundo ocidental, já que o oriental sempre olhou com indiferença ou incompreensão a “loucura branca” europeia. O Crelazer é o criar do lazer ou crer no lazer? – Não sei, talvez os dois, talvez nenhum. Os chatos podem parar por aqui pois jamais entenderão: é a burrice que predomina na crítica d’arte – por sorte eles foram fulminados pela indiferença do prazer, do lazer ou dos supraestados cannabianos, se bem que não me interessa essa identificação aqui. (OITICICA, 1986, p. 113).

Assim sendo, a partir da defesa de Boada sobre a depreciação do espaço da natureza e consequente redução do ser humano (BOADA, 1991), seria fácil concluir que no Inhotim, por ser um museu e jardim botânico, a concretização da relação entre ser humano e natureza seria imediata. Entretanto, parece necessário que o corpo tenha a participação na criação de seu meio para a concretização das trocas. Nele, a ativação do espaço suprassensorial pode ser um meio de resgate dos vínculos entre o corpo e seu meio. A via de análise seguida por esse estudo percorre os métodos de ativação fenomenológica com as conexões entre corpo, arte, paisagem e espaço.

3.1.1 EXPERIÊNCIA PELA PERCEPÇÃO EM *VIEWING MACHINE*, *DESERT PARK*; *BISECTED TRIANGLE*, *INTERIOR CURVE* E *NARCISUS GARDEN* INHOTIM

Neste subcapítulo, serão analisadas as obras no Inhotim em que a capacidade de conscientização do ambiente, de uma situação em específico ou de si mesmo possa conduzir à ativação do espaço suprassensorial. O corpo que percebe o seu entorno é capaz de ser um com ele (HEIDEGGER, 2005). Merleau-Ponty vincula a percepção ao movimento do corpo, e, nas obras em estudo, serão testados os deslocamentos, a fim de perceber as experiências vividas e seus desdobramentos na relação entre corpo, arte e ambiente (MERLEAU-PONTY, 2013).

A primeira obra a ser analisada em que há a constatação do espaço suprassensorial pela via da percepção é *Viewing Machine*, instalada em 2001. Trata-se de um projeto do artista islandês-dinamarquês Olafur Eliasson (1967), que, desde 1995, dirige o Studio Olafur Eliasson, em Berlim. Suas obras transitam entre a escultura e a instalação, sendo seu escritório considerado um espaço de laboratório experimental com foco nas questões sensoriais vinculadas a temas sociais. No Studio Olafur Eliasson, junto ao artista, trabalham profissionais de diversas áreas: artesãos, designers gráficos, arquitetos, web designers, arquivistas, historiadores da arte, cineastas, cozinheiros e administradores. Essa organização operacional reflete a complexa estrutura das obras, tanto do ponto de vista tecnológico quanto social.

Viewing Machine (2001) foi a primeira obra do artista no Inhotim. Ela é um grande caleidoscópio metálico fixado em uma coluna metálica sobre uma base de pedra, e seu movimento é de domínio do corpo, em que a vista da paisagem é reproduzida e ampliada (Figura 60). O movimento da obra faz com que a paisagem seja capturada a partir da vontade de quem manipula a *Viewing Machine*. O direcionamento do olhar é intencional, fazendo lembrar Husserl quando observou que a intencionalidade na obtenção de conhecimento se faz a



Figura 60 – Olafur Eliasson (1962), *Viewing Machine* (2001)
Aço inoxidável e espelho.
Foto: Nilza Colombo (2022)

partir do direcionamento de interesses (HUSSERL, 2020). A vontade de identificar determinado ponto da paisagem faz com que a obra de Eliasson e o corpo se voltem para ele.

Para além do contato direto com a natureza, a mediação da arquitetura, com seus desenvolvimentos tecnológicos e transformações observáveis ao longo do século XX, parece colocar o corpo em estado de suspensão em relação aos estímulos que o ambiente natural produz. Os sentidos parecem não mais identificar os sinais da natureza.

Segurei com as duas mãos aquela peça enorme. Tinha certeza de que ela era muito pesada, mas não. A leveza da *Viewing Machine* me colocou muito à vontade para me apropriar dela. Meus movimentos são lentos, pois quero apreender os detalhes que ela revela da paisagem. A possibilidade de observar uma árvore em específico, sob vários ângulos e em tantas direções, faz com que eu me sinta próxima a ela a ponto de prestar atenção em particularidades que me fogem ao conhecimento, como a diversidade de cores, de texturas e a composição de unidade que o conjunto diverso de vegetação estrutura. Dominando o meu tempo de observação no contato com a obra, pude me sentir parte do Inhotim.

O retorno à percepção da natureza pelos sentidos não parece ser mais um movimento comum do corpo contemporâneo. O sociólogo e antropólogo Le Breton entende que, nem mesmo na imersão da primazia da visão, o corpo se compromete com o que ocorre à sua volta:

Para o homem contemporâneo, o olho age a distância. À primeira vista ele não está em relação estreita com o mundo. Olhar a distância é manter-se no abrigo, é não sentir-se implicado. (LE BRETON, 2016, p. 74).

O afastamento perceptivo identificado por Le Breton, cujo resultado é essa inércia abrigada do corpo, pode intensificar a falta de envolvimento entre as pessoas, acarretando, assim, ruídos nas relações sociais. Boada (1991, p. 88) defende o “espaço recriado” como uma reconexão entre ambiente natural, construído e ser humano. Nesse sentido, o elemento construtivo, a partir das revisões fenomenológicas, parece ter um significado expressivo na condução da experiência, sendo o espaço suprasensorial um elemento participante desse retorno. Em *Viewing Machine*, o corpo recebe a natureza, que lhe é direcionada pelo caleidoscópico, contudo ela não se apresenta da mesma maneira que olhá-la sem a mediação da obra: o efeito causado pela angulação dos espelhos e pela sobreposição dos reflexos da luz revela novas percepções de um mesmo espaço (Figura 61).

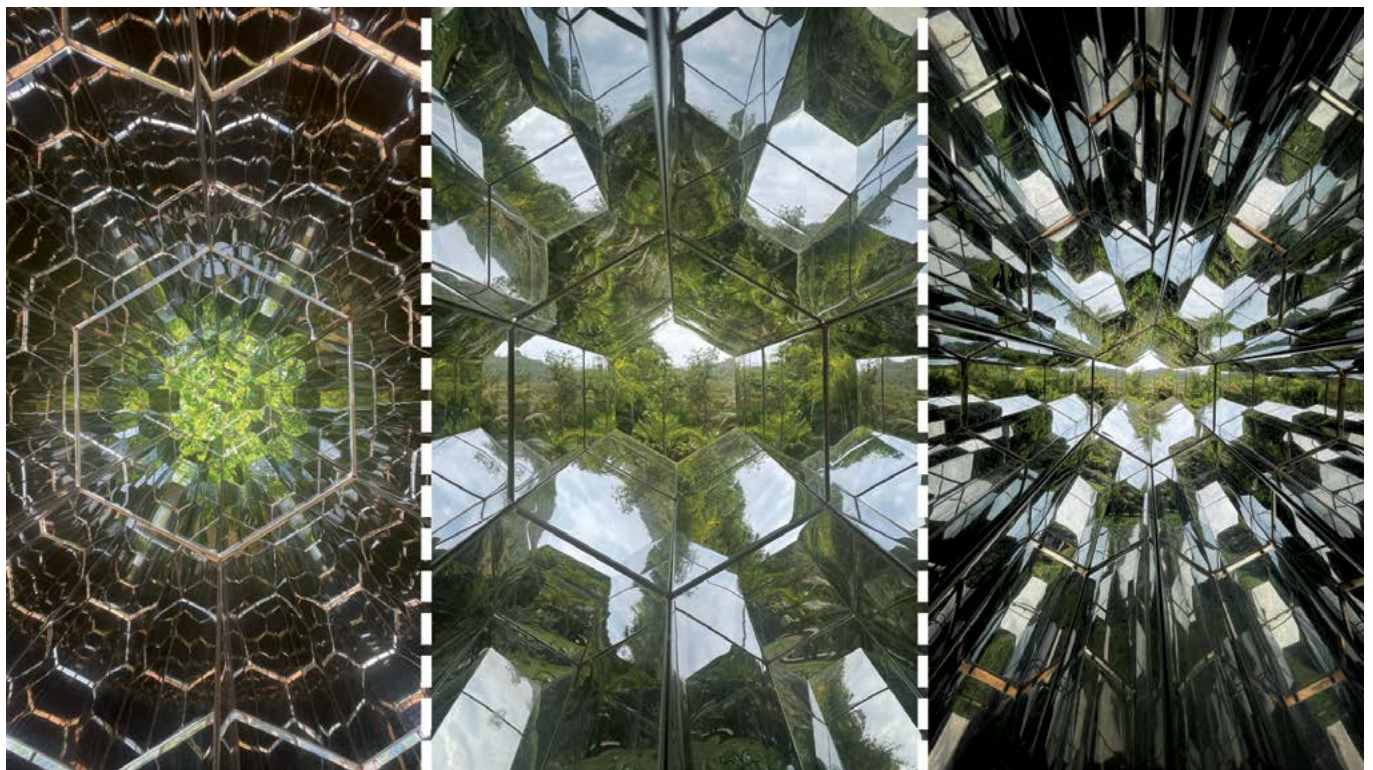


Figura 61 – Olafur Eliasson (1962),
Viewing Machine (2001), reprodução da
paisagem.
Aço inoxidável e espelho.
Foto: Nilza Colombo (2022)

A máquina de ver de Eliasson é uma produtora de experiências da percepção. A ampliação da paisagem se volta para quem manipula a obra através de um direcionamento voluntário. A partir dessa experiência, múltiplos questionamentos podem ser suscitados, como, por exemplo, a maneira de lidar

com a falta de imersão na natureza em meio à urbe contemporânea. Em *Viewing Machine*, o espaço suprassensorial é ativado pelo movimento da obra junto ao corpo, em que o domínio do tempo é de quem a controla (OITICICA, 1986). A máquina conscientiza o corpo de que o mundo está ao seu redor (MERLEAU-PONTY, 2018) ao mesmo tempo que o convida a ser parte dele (HEIDEGGER, 2005).

A experiência com o espaço suprassensorial também pode ser investigada a partir da obra *Desert Park* (2010), da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster (1965). A estrutura é composta por cinco paradas de ônibus de concreto instaladas sobre uma extensa área coberta por areia branca. A clareira que se abre em meio à vegetação revela um ambiente inóspito, que parece avesso a uma permanência prolongada (Figura 62).

A artista cria um local que contrasta com a ambiência natural dos jardins do Instituto Inhotim, configurando uma distopia. A concepção de um lugar de desertificação artificial dentro de um jardim

Figura 62 – Dominique Gonzales-Foerster (1965), *Desert Park* (2010). Concreto e areia branca. Foto: Nilza Colombo (2022)



botânico parece nortear o trabalho experimental de Dominique Gonzalez-Foerster. A relação com o deserto, ambiente em que o tempo parece não se mover, diverge da marcação do tempo que a natureza carrega em seu movimento cíclico. As estações criam cenários em que as flores e as folhagens vizinhas ao *Desert Park* denunciam a passagem dos intervalos temporais, enquanto o concreto, após a sua cura em 21 dias, não mais se ocupará da contabilização do tempo.

Descendo um dos trajetos do eixo laranja, avistei à minha esquerda o deserto de Dominique Gonzalez-Foerster. O dia estava lindo, as nuvens se calaram para que o sol pudesse falar a Inhotim através de sua alta iluminação. Senti a potência de seu calor envolver o meu corpo como em um abraço afetuoso. Estava na sombra e pensei muitas vezes se iria atravessar o tapete verde que me separava do deserto branco, pois sabia que, nesse percurso, o abraço afetuoso do sol se tornaria um envolvimento sufocante. Fui.

Dominique Gonzalez-Foerster é uma artista que trabalha experimentalmente com as relações sensoriais entre o corpo e o espaço, utilizando cenários reais ou fictícios, para que o corpo experiencie. *Desert Park* reproduz o deserto do Novo México, *White Sands*, com equipamentos urbanos que remetem ao modernismo de Brasília. Segundo a artista, “não sei se é uma forma de diálogo, talvez seja mais como um visual radicalmente novo para o lugar” (DOMINIQUE, 2010, 1:28-1:34). O contraste de cenários produz, de igual forma, um confronto entre sensações. Merleau-Ponty afirma que sensação é “a maneira pela qual sou afetado” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 23), e, com efeito, o corpo é atravessado por duas impressões distintas.

As paradas de ônibus foram locadas em um terreno que apresenta um leve desnível e, imersa em um forte calor, parece que a distância entre elas é maior que aquela medida em metros. Procuo me sentar em um dos bancos protegidos pela cobertura de concreto enquanto me remeto aos momentos em que espero o ônibus em alguma parada de Porto Alegre. O reflexo da luz produzido pela brancura da areia que me envolve faz com que eu aperte meus olhos, dificultando a apreciação do entorno. As formas escultóricas que o concreto atinge não são capazes de conter o desconforto causado pelo excesso de calor e pela falta de natureza. O lugar que foi projetado como equipamento urbano para a proteção do corpo não se mostra eficaz. O que de fato ele protege? Meu corpo repele aquele espaço e sou obrigada a deixar imediatamente a obra.

A percepção do espaço em *Desert Park* parece capaz de produzir um sentimento de negação de um espaço totalmente desprovido do natural. Seja pela falta de controle do tempo, ou pela carência de acolhimento do corpo, a consciência que a experimentação dessa obra produz pode conduzir ao questionamento sobre a sensação de impessoalidade e aridez com que são projetadas as paradas de ônibus nas grandes cidades contemporâneas.

Figura 63 – Dan Graham (1942-2022), *Bisected Triangle, Interior Curve* (2002), vista superior.
Aço inoxidável e vidro espelhado.
Fonte: Brendon Campos

Na obra *Bisected Triangle, Interior Curve* (2002), de Dan Graham (1942-2022), a percepção da paisagem

pode ser ampliada devido ao fato de que a obra apresenta uma estrutura espelhada no formato de um triângulo interceptado por uma parede curva (Figura 63). Ela está próxima ao lago de entrada do Inhotim, o que reforça a concepção de espelhamento, que há tanto do lago na obra como vice-versa. A imersão na paisagem por intermédio da reprodução pode ser uma via de conscientização do espaço ocupado pelo corpo.

Bisected Triangle, Interior Curve faz parte da série *Pavilion*, em que o artista trabalhou desde o fim da década de 1970 a fim de que fossem instalados em jardins e parques públicos. A série é composta por estruturas



que transitam entre a escultura e o espaço arquitetônico, valendo-se da geometrização e de linhas curvas para a interação do corpo com o espaço exterior à obra. A não delimitação entre arte e arquitetura presente nas obras do artista parece ser um indício de que o corpo precisa ser no espaço em sua integralidade. O artista, através de *Pavilion*, demonstra que a fusão entre os elementos que compõem o lugar, como vegetação, objetos e corpos, viabiliza uma integração total com ele.



Figura 64 – Dan Graham (1942-2022), *Bisected Triangle, Interior Curve* (2002), Aresta. Aço inoxidável e vidro espelhado. Foto: Nilza Colombo (2022)

No Inhotim, *Bisected Triangle, Interior Curve* parece ter sido sempre parte do lugar (Figura 64). A escala da obra está em consonância com o corpo, e a materialidade, mesmo que industrial, interage organicamente ao absorver a vegetação, cores e corpos do entorno pela transparência do vidro, que também permite o reflexo desses elementos.

Locomover-se no perímetro da obra revela uma perspectiva alternativa do lago e das árvores, ao mesmo tempo em que a estrutura da obra pode ser observada. Retomando o conceito do arquiteto suíço Le Corbusier, mencionado no capítulo 2, seria *Bisected Triangle, Interior Curve* um novo meio de aplicação da *promenade architecturale* corbusiana, que, dentro de uma perspectiva racionalista, neutraliza o corpo para que a câmera movente dos olhos possa alimentar a mente durante o percurso?

Fiz questão de circular em toda a extensão da estrutura triangular. A cada face consigo ver refletido o que tem atrás de mim, ao mesmo tempo que vejo os elementos à minha frente. É uma sobreposição da vegetação que amplia o ambiente natural. Corbusier pensou na *promenade* como uma forma de percepção do espaço construído; na obra de Dan Graham, entendo-a como a consciência de uma fusão entre o edificado e o seu entorno.

Na obra de Graham, a ativação do espaço suprassensorial se dá pelo movimento, mas não se

limita a ele. Há duas aberturas na estrutura e, ao entrar nela, o corpo se vê imerso em uma sucessão de reflexos que variam diretamente com a incidência de luz. A percepção do entorno, do interno e do próprio corpo é amalgamada, o que dificulta a convicção sobre o ser e o estar e provoca a observação atenta sobre o fato.

A materialidade empregada por Graham está diretamente relacionada com a sensação produzida. Os reflexos produzidos pela união entre os vidros espelhados e a variação lumínica parecem estar alicerçados nas Atmosferas de Peter Zumthor, um dos pilares do espaço suprassensorial referido no capítulo 1 (Figura 65). O arquiteto suíço afirma que há interferência das “coisas que me rodeiam” (ZUMTHOR, 2009, p. 35) na atmosfera produzida em um espaço. Para além de objetos, ideia defendida pelo autor, Graham acrescenta, através dos materiais escolhidos para *Bisected Triangle, Interior Curve* (2002), a intervenção dos espaços e do próprio corpo.

Figura 65 – Dan Graham (1942-2022), *Bisected Triangle, Interior Curve* (2002), Reflexos.
Aço inoxidável e vidro espelhado.
Foto: Nilza Colombo (2022)

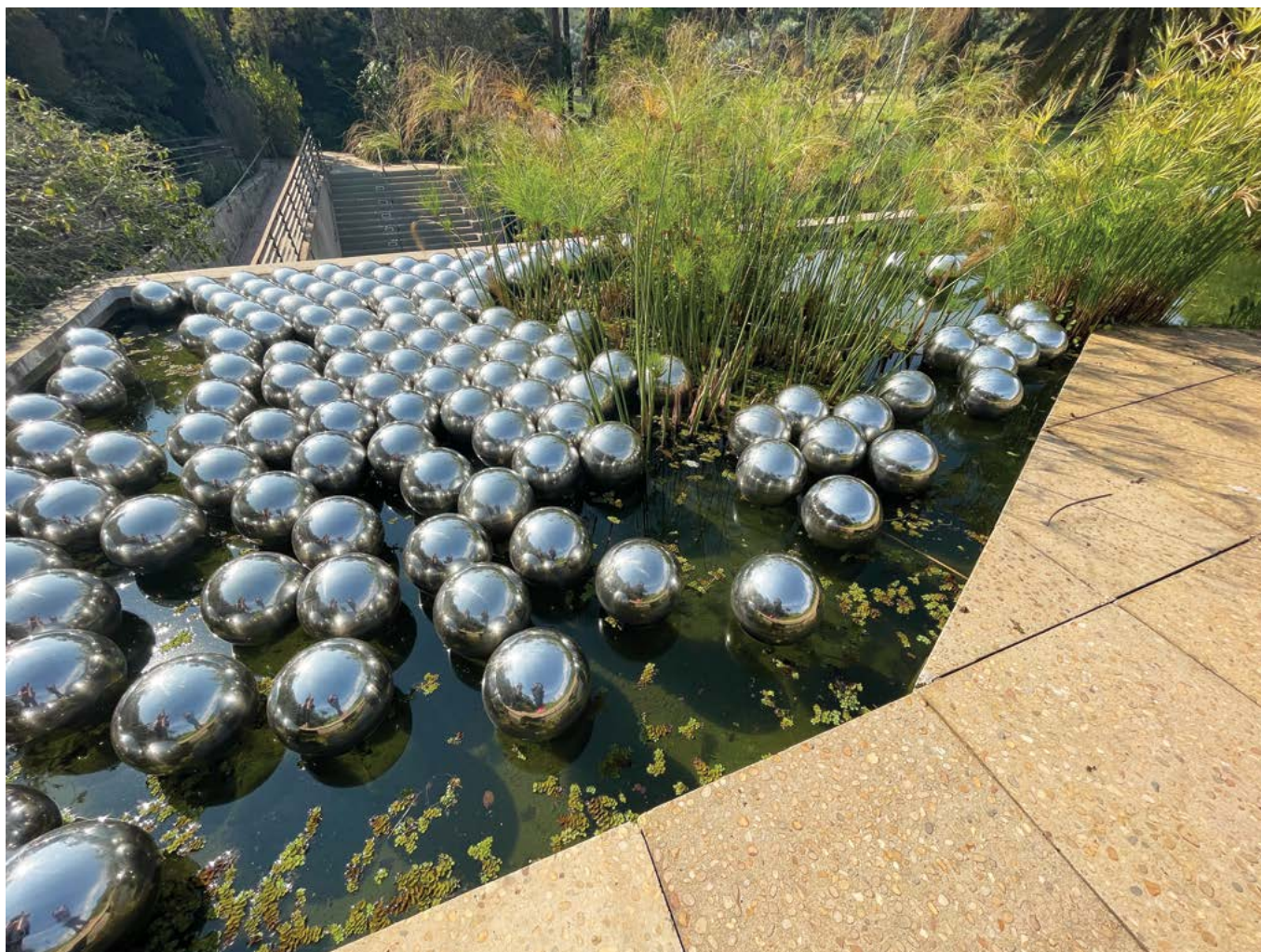


Dentro da estrutura, percebo o meu corpo em muitos níveis do Inhotim. A sobreposição da vegetação com outras obras e, também, com outros corpos fez com que eu me buscasse em mim mesma.

Seguindo a via da percepção de si mesmo, é possível analisar a obra da artista japonesa Yayoi Kusama (1929) presente na parte superior do Centro de Educação e Cultura Burle Marx. *Narcissus Garden Inhotim* (2009) é uma obra composta por um espelho d'água em que 750 bolas flutuantes espelhadas dividem espaço com espécies aquáticas, como a banana d'água (*Typhonodorum lindleyanum*) e o papiro (*Cyperus papyrus*) (Figura 66). A primeira versão foi exposta na 33ª Bienal de Arte de Veneza, em 1966.

Narcissus Garden Inhotim tem relação com o mito grego de Narciso contado pelo poeta romano Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.). Nele, é narrada a história de um jovem que se apaixonou pelo seu reflexo e,

Figura 66 – Yayoi Kusama (1929), *Narcissus Garden Inhotim* (2009). Esferas de aço inoxidável com dimensões variadas. Foto: Nilza Colombo (2022)

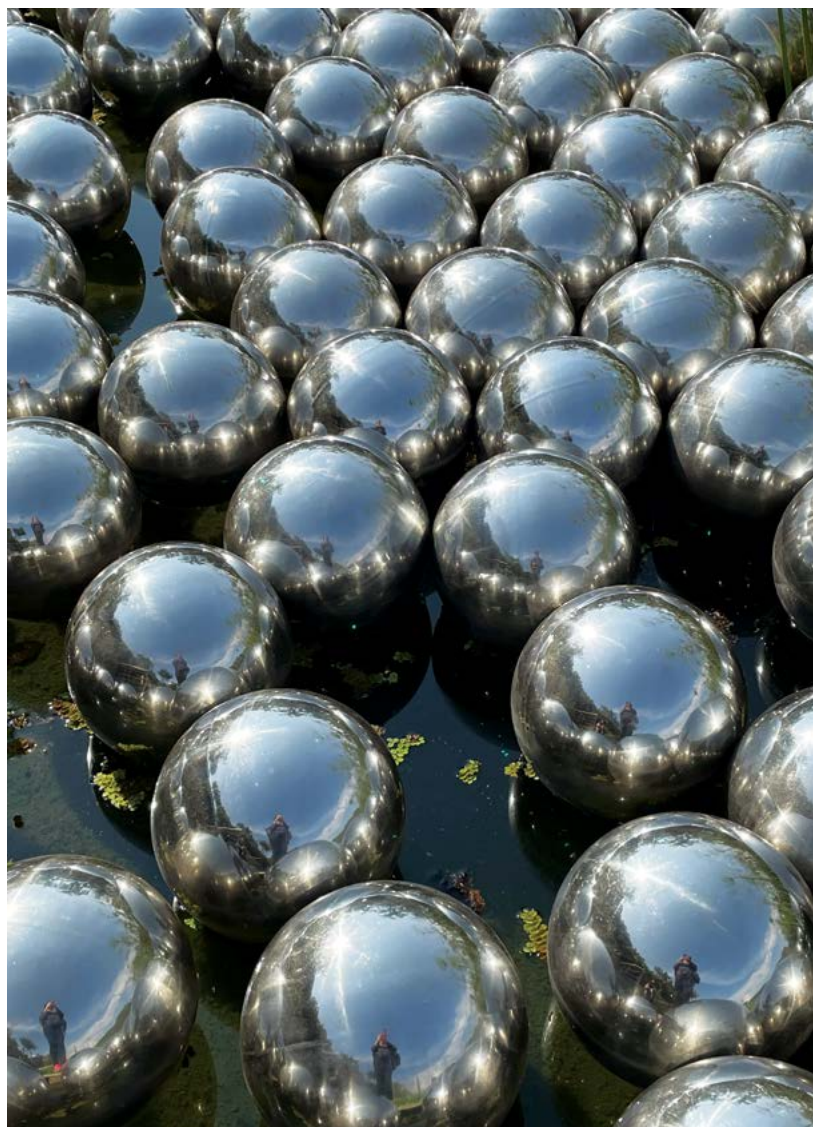


entregando-se à vaidade, morreu de fome ante o seu reflexo na beira d'água. Após a sua morte, Afro-dite transformou Narciso em uma flor:

Em delírio, volta-se para aquela mesma face, e com lágrimas turvou a superfície da água. Estremecendo, a lagoa devolveu a imagem desfocada. Ao vê-la desaparecer, "Aonde foges? Fica cruel! Não me deixes, a mim que te amo", gritou. (OVÍDIO, 2017, p. 56).

Figura 67 – Yayoi Kusama (1929), *Narcissus Garden Inhotim* (2009), muitas de mim. Esferas de aço inoxidável com dimensões variadas.

Foto: Nilza Colombo (2022)



Na obra, Kusama convida à reflexão acerca da imagem através da interação entre as bolas espelhadas que refletem o entorno e o corpo que delas se aproxima. Muito mais que o reflexo na água, o número de bolas próximas (Figura 67) corresponde ao da multiplicação dos corpos que observam

as esferas. Diferentemente da experiência de Narciso, a imagem refletida na obra é mediada pelas propriedades físicas do espelho convexo, que apresenta o prolongamento curvo do campo de visão em relação aos espelhos retos e a diminuição da imagem projetada. No plano convexo, o corpo parece sempre estar distante. Acrescido a essa experiência, existe a intervenção dos ventos corriqueiros no Inhotim que fazem com que o corpo, para continuar a se contemplar, sinta necessidade de se movimentar, ao contrário do grego Narciso.

Subo as escadas na expectativa de ver Inhotim de cima. Chego lá e me deparo com o terraço-jardim, resquícios de uma arquitetura moderna que persiste na edificação contemporânea do escritório mineiro Arquitetos Associados. Lá, a vegetação sobre a camada de água parece seguir o alinhamento das árvores que há décadas residem no espaço que hoje conquistou a condição de Jardim Botânico. A falta de nuvens no céu possibilita a passagem direta dos raios solares que incidem diretamente sobre as esferas de Kusama: que lindo! O aço inoxidável por entre as plantas se destaca, e imagino que, se nesse material houvesse consciência, certamente concordaria com o paralelo estabelecido com o mito de Narciso. Me aproximo delas e fico muito surpresa em ver a minha imagem tantas vezes! Entretanto, eu estou longe de mim mesma. Não consigo me alcançar. Me abaixo e tento me aproximar mais de mim mesma, mas sem sucesso. Vejo a amplitude da apreensão do entorno impressa nas bolas como algo incrível, mas o êxtase não é pleno: não consigo chegar em mim. Minha mente sabe que esse distanciamento é efeito do espelho convexo, mas isso não impede que meu corpo sinta a angústia de não me alcançar.

A experiência pela via da percepção pode ser verificada em vários procedimentos de interação entre o meio, a obra e o corpo na arte do Inhotim. Através da manipulação da obra, da repulsão do meio ou do entendimento sobre si mesmo, é possível identificar que a participação do corpo pode ser geradora de novas possíveis relações entre as pessoas, entre o corpo e seu espaço e entre a matéria e a mente. As sensações (no sentido pontyniano, ou seja, aquelas geradas pela afetação) produzidas pela arte no Inhotim reverberam em reflexões cujo produto, a experiência, pode gerar ações para além dos limites do Inhotim.

3.1.2 EXPERIÊNCIA PELA MEMÓRIA E CONSTÂNCIA DO PROCESSO NAS OBRAS DE CHRIS BURDEN E GIUSEPPE PENONE



Figura 68 – Robert Rauschenberg (1925-2008), *Desenho apagado de De Kooning* (1953). Vestígios de desenho sobre papel com etiqueta e moldura dourada. 64,14x55,25. Museu de Arte de São Francisco (SFOMA). São Francisco, EUA. Fonte: <https://www.sfmoma.org/>

No ano de 1953, na cidade de Nova Iorque, o jovem artista Robert Rauschenberg (1925-2008), um dos nomes associados ao Expressionismo Abstrato, movimento de pintura que conquistara repercussão internacional no pós-guerra, pagou o desenho do artista já destacado Willem de Kooning (1904-1997). Com a obra, intitulada *Desenho apagado de De Kooning* (1953) (Figura 68), Rauschenberg transfere a valoração da habilidade do artista com foco no produto para a prática conceitual. A partir de então, o questionamento sobre o que é arte engloba também o processo, iniciando o seu reconhecimento como método de produção artística em que a necessidade de um resultado se torna secundário.

Anos depois, em 1967, Sol LeWitt (1928-2007), artista estadunidense, escreveu o texto *Paragraphs on Conceptual Art*, publicado na revista *Artforum*²¹. Nele, LeWitt caracteriza sua produção como Arte Conceitual e a define como aquela em que “a ideia se torna máquina que faz a arte” (LEWITT, 1997, p. 176). Sem a ênfase no subjetivo, característico do Expressionismo Abstrato, a Arte Conceitual se concentra nas etapas e nas ações que culminarão na execução do projeto. A desmaterialização da arte, nessa perspectiva, destaca o poético, e não necessariamente o estético. Sob esse aspecto, a curadora e pesquisadora Cristina Freire faz uma distinção entre Arte Conceitual e o que ela definiu como Conceitualismo. A arte de natureza conceitual passa a ser entendida como um fenômeno mais abrangente:

A distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea – e conceitualismo – tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, land art, videoarte, livro de artista etc. – é muitas vezes difusa. (FREIRE, 2006, p. 8).

21 Revista *Artforum*, Nova Iorque, vol. 5, n. 10, jun. 1967.

Imerso nesse contexto do Conceitualismo, o artista norte-americano Chris Burden (1946-2015) consolidou sua produção artística. Na década de 1970, Burden foi atuante na Body Art, uma das vertentes do Conceitualismo em que o corpo faz parte da obra, ou seja, a matéria humana em ação anuncia a arte em produção. Não há um produto (no sentido expositivo colecionável, ou comercializável), e sim uma realização. Cristina Freire ressalta a importância que o corpo passa a ter como agente:

Da ideia passa-se ao gesto e do corpo representado (lembre-se que o modernismo havia, até pouco tempo atrás, abstraído o corpo do artista) vive-se plenamente na década de 1970 a experiência de um corpo encarnado, vivo, político, erótico e sexual. (FREIRE, 2005, p. 150).

Burden, como operador da ação, se submeteu a situações de perigo e dor em performances, como *Shoot* (1971), em que levou um tiro no braço, e *Trans-fixed* (1974), em que o artista teve as palmas

Figura 69 – Chris Burden (1946-2015),
Trans-fixed (1974).
Fonte: <https://www.nytimes.com/>





Figura 70 – Chris Burden (1946-2015),
Beam Drop (1984).
 Art Park, Nova Iorque, EUA.
 Fonte: Fred Hoffman

das mãos pregadas a um carro (Figura 69). O processo parece direcionar as ações para que o corpo expresse questões sociais, tais como opressão, martírio e sacrifício.

A ênfase no processo parece sempre ter acompanhado a trajetória artística de Burden. No início, como citado, com a participação do corpo, se concentrava todo o conteúdo, intencionalidades, significados e valor artístico das obras. Posteriormente, atuou com a problemática da comunicação de massas e, em uma fase mais madura, com

as vinculações com o lugar. Nessa fase, o artista produziu a obra *Beam Drop* (1984), no Art Park no estado de Nova Iorque, uma versão anterior a *Beam Drop Inhotim* (2008). Ela consiste no lançamento de vigas metálicas em uma piscina de concreto ainda em sua fase líquida. A figura 70 mostra o processo de montagem da obra, que envolveu um quadrado de concreto, guindaste e as vigas metálicas. Essa primeira versão foi demolida três anos depois, fazendo com que durante muitos anos a obra só fosse conhecida por intermédio de seus registros.

Essa situação foi revertida no ano de 2008, através da execução de *Beam Drop Inhotim* (2008). Ela é uma estrutura composta por 71 vigas de aço dispostas em um espaço de 12x12 metros, atingindo uma altura máxima de 11 metros²².

O processo de instalação de *Beam Drop Inhotim* foi registrado e está disponível no canal do YouTube da instituição²³. Através de um guindaste com 45 metros de altura, as vigas foram lançadas sob o olhar atento do artista, que estudou o posicionamento da queda de cada estrutura, sem deter, no entanto, o controle total de como seria o resultado. Essa imprevisibilidade calculada de Burden resultou em uma ação com duração de 12

22 Em 2009, uma outra versão de *Beam Drop* foi executada no museu-parque de Middelheim na Antuérpia, Bélgica.

23 BEAM DROP, 2009

horas em que a equipe vivenciou grandes estrondos e faíscas provenientes da firmação das vigas na piscina de concreto.

Beam Drop está no eixo laranja do Inhotim e fica em uma área elevada. Não é fácil chegar até lá sem o transporte disponibilizado, penso que foi um investimento bem-feito que eu fiz ao comprar o acesso a ele. O calor é intenso, e a área não possui uma vegetação fechada como nos eixos rosa e amarelo. Mesmo com o carrinho, ainda é necessário um percurso pequeno a pé, ao longo do qual já é possível ver a obra: como a linha inclinada, que Burden multiplicou, se destaca em meio à natureza!

A viga metálica não é um objeto incomum para mim. Mesmo quando não estou nas obras, elas me chamam atenção e, frequentemente, me pego observando seus esforços, acabamento, altura, tipo de perfil... Contudo, em *Beam Drop*, não foram esses os elementos que me atraíram nas 71 vigas de Burden. Tentei imaginar a dificuldade em elevar objetos tão pesados para deixá-los seguir a natureza da gravidade em queda livre para o encontro com o concreto ainda em sua fase líquida e com ele estabelecer um vínculo que, sem a intervenção humana, pode ser eterno. Por fim, após muitas reflexões, entro no espaço dos 144m² que compõem a piscina de concreto, agora já solidificado.

Beam Drop Inhotim está concluída. O processo teve início meio e fim, deixando um resultado à disposição do corpo para que ele possa vivenciar o processo conceitual de Burden. A aparente aleatoriedade do posicionamento e das inclinações das vigas, elementos do cotidiano da construção civil, parece remeter à espontaneidade dos muitos espaços presentes nas cidades contemporâneas. Em meio à linearidade, resultado da aplicação do Plano Diretor²⁴, as cidades encontram vias de permitir que surjam espontaneamente espaços que respondam às necessidades daqueles que as ocupam. O grande abismo entre essas duas situações é a estanqueidade do processo, que, em Inhotim, foi cristalizado, e nas cidades contemporâneas não se prevê um fim (Figura 71).

24 Plano Diretor é a lei municipal que regulamenta o projeto da cidade. No caso específico da cidade de Porto Alegre, ele é um acordo entre a sociedade, o Estado e os governos baseado no Estatuto da Cidade, lei que prevê políticas urbanas.



Figura 71 – Chris Burden (1946-2015),
Beam Drop Inhotim (2008).
Foto: Nilza Colombo (2022)

Após a conclusão desse processo, o que *Beam Drop Inhotim* possibilita é a materialização, como memória, de uma ideia a ser experienciada. Por memória, este estudo segue a definição do médico neurocientista Ivan Izquierdo (1937-2021), que a entendeu como “a aquisição, conservação e evocação de informações” (IZQUIERDO, 2009, p. 8). Na obra *Beam Drop*, ela é preservada pelas várias fontes de documentação, como fotos, vídeos e testemunhos dos vários agentes envolvidos na ação. Entretanto, *Beam Drop Inhotim* vai além: a partir da memória do processo, estimula a aproximação do corpo e de sua entrada na obra, o que durante a execução foi impensável. Nesse percurso de tomada da obra, o corpo é estimulado a sentir o trajeto eleito por ele, sem necessariamente um roteiro preestabelecido.

O caminhar por entre as vigas pode estabelecer um paralelo ao andar por entre as árvores no

Inhotim. A verticalidade dos troncos é contraposta pela inclinação das vigas, assim como o calor emanado pelo contato com o metal se opõe ao clima propício ao corpo proporcionado pela estrutura das árvores. Através desse processo sensível, seria possível analisar criticamente os efeitos que o excesso da construção civil causa ao corpo?

Eu quis entrar no espaço pelo centro de um dos lados. Me parece um pórtico que conduz a um corredor. Enquanto caminho por entre as vigas, elevo meu pescoço para atingir a extremidade da estrutura e acabo por ver o céu emoldurado por elas (Figura 72). Penso que, para mim, esses elementos sempre representaram a contenção e a distribuição das forças no sentido horizontal e agora eles me puxam para o alto. Não seriam pilares? Estariam, de igual forma, apartados de suas funções técnicas. Aqui, não são responsáveis por segurar, conduzir ou estabilizar nada, essas peças apenas são. Mesmo presas ao concreto endurecido após seus 21 dias de cura, essas estruturas, que um dia serviram à construção civil, estão livres dos ofícios dos quais são esperadas que façam parte. Afastada do compromisso da análise das forças que atuam nas vigas, tenho vontade de senti-las. Verifico que, sob o sol intenso, o calor absorvido pelo metal causa repulsa no meu corpo. Não consigo tocá-las por muito tempo. Por outro lado, é interessante ouvir o som produzido pelo encostar de objetos metálicos, como chaves, por exemplo, que outros corpos próximos ao meu provocam nas vigas. A vegetação do entorno parece abraçar o som emitido, propagando-o e envolvendo-o com os sons da natureza.

Do corpo às esculturas monumentais, Chris Burden mantém o processo como pressuposto da arte. A definição de Conceitualismo sustentada por Cristina Freire parece encontrar no curso artístico de Burden um terreno fértil cujos frutos são capazes de alimentar corpo e espírito.

Na via de análise do processo artístico, a obra *Elevazione* (2000-2001), do italiano Giuseppe Penone (1947), apresenta um método em que a consciência do corpo sensível passa pela aceitação do tempo. O artista trabalha com a ideia de passagem do tempo, crescimento, maturação e possível perecimento. Penone é um dos principais expoentes da Arte Povera, movimento artístico italiano que emerge na segunda metade da década de 1960. O termo Arte Povera foi utilizado pela primeira vez em um artigo escrito pelo crítico de arte Germano Ce-

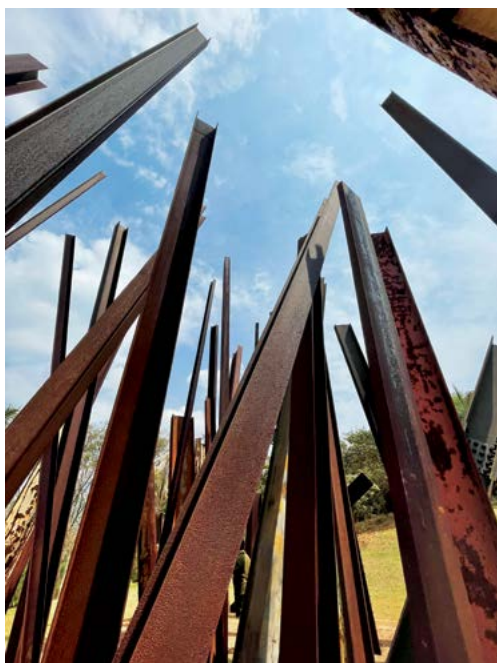


Figura 72 – Chris Burden (1946-2015), *Beam Drop Inhotim* (2008).
Foto: Nilza Colombo (2022)

lant (1940-2020) e publicado na revista *Flash Art*, em 1967. Em *Arte Povera: appunti per una guerriglia*²⁵, Celant apresenta uma crítica ao sistema das artes que aprisiona o homem e o faz consumir. O autor inicia o texto: “Primeiro vem o homem, depois o sistema. Antigamente era assim. Hoje, é a sociedade que produz, e o homem consome” (CELANT, 1967, p. 1)²⁶. Em meio a uma situação política e econômica favorável na década de 1960, Celant manifesta contrariedade ao empobrecimento da arte que o acúmulo de produtos produz. A historiadora de arte Amy Dempsey declara que a Arte Povera

foi a resposta italiana ao espírito geral que predominava na época, sob o qual os artistas faziam recuar as fronteiras da arte, expandiam o uso de materiais e questionavam a natureza e a definição da própria arte, bem como o papel na sociedade. (DEMPSEY, 2010, p. 268).

Essa é a atitude que, segundo Celant, transforma o artista de explorado a guerrilheiro, capaz de escolher o seu local de combate (CELANT, 1967). Seguindo esse raciocínio, há que se ressaltar que esse local de combate do artista na Arte Povera, ou seu caráter *povero*, não pode se limitar ao uso de materiais, tampouco a sua diversidade. O empobrecimento pode ser entendido como um esvaziamento dos rígidos padrões que sustentavam e direcionavam o sistema das artes na década de 1960 para uma nova postura em que as relações homem e ação, homem e comportamento e homem e mundo possam ser rediscutidas.

O caminho do empobrecimento que Giuseppe Penone trilhou foi através do debate das relações entre homem e natureza. Em 1968, o artista iniciou um processo intitulado *Alpe Maritime. Trattenere 17 anni di crescita (Continuerà a crescere tranne che in quel punto)*, em que fez uma intervenção no anel de crescimento de uma árvore do bosque dos Alpes Marítimos (Figura 73). Durante 17 anos, foi constatado o crescimento daquela árvore, exceto no local em que houve a intervenção de Penone.

Figura 73 – Giuseppe Penone (1947), *Alpi Marittime. Trattenere 17 anni di crescita (Continuerà a crescere tranne che in quel punto)* (1968-1985).
Fonte: <https://giuseppepenone.com>



25 Revista *Flash Art* n° 5 de novembro a dezembro de 1967.

26 No original: “Prima viene l'uomo poi il sistema, anticamente era così. Oggi, é la società a produrre e l'uomo a consumare” (CELANT, 1967, p. 1). Tradução da autora.

O processo tem seguimento em sua produção, e assim o artista fez em *Elevazione* no Inhotim. A obra é composta por uma peça em bronze que reproduz o tronco e as raízes de uma castanheira. A árvore que serviu de molde para o artista foi encontrada nos jardins do Palácio de Versalhes na França. A escultura possui 12 metros de altura e está a 3 metros elevada do solo (Figura 74).

Tive que ficar bem embaixo do tronco de Penone. Queria saber como era ver uma árvore por baixo, uma vez que essa é uma experiência permitida pela natureza somente nos cenotes mexicanos. Ver a estrutura que da terra sobe à copa, com suas cavidades, texturas e curvas, é um direcionamento diferente sobre olhar a natureza. No entanto, não posso tocar, não consigo acompanhar sua elevação. Os guaritás que crescem junto à obra, contudo, estão ali, à minha disposição. São as árvores naturais que verdadeiramente encerram o fluxo de condução da vida entre a terra e as folhas. Pronto: consigo tocá-las e percebo nelas o verdadeiro encontro entre meu corpo e o espaço.

O tronco se divide em cinco extensões que, como raízes, se projetam em busca de um lugar para se fixar. Em cada uma das extremidades, há uma coluna esbelta metálica que sustenta a obra. Se esse fosse o conjunto completo da escultura, o apresentado seria a cristalização de uma árvore, cuja estrutura interna reporta ao século XIX. Entretanto, a estagnação do tempo foi interrompida pela anexação de cinco árvores jovens, guaritás (*Astronium graveolens*), em cada base da estrutura metálica. O desenvolvimento dessas árvores proporciona uma fusão entre natureza e obra de arte na paisagem. Os troncos naturais em paralelo ao de Penone parecem compor uma melodia cujo ritmo não obedece à rigidez de uma partitura. O crescimento dessa espécie é considerado de lento a moderado (CAMPOS FILHO; SARTORELLI, 2015), o que leva a crer que Penone não tinha pressa de obter um resultado formal de sua obra.

Sobre o tempo, o filósofo coreano Byung-Chul Han chama a atenção para a necessidade da conclusão dos processos. O

Figura 74 – Giuseppe Penone (1947),
Elevazione (2000-2001).
Foto: Nilza Colombo (2022)



término das atividades, para Han, é no sentido de análise crítica ou fechamento de um ciclo. O autor afirma que “tem-se uma conclusão quando o início e o fim do processo formam um conjunto [...] dotado de sentido, uma unidade dotada de sentido, quando eles se prendem um no outro” (HAN, 2021, p. 11-12). A finalização das ações, ou das ideias, seria o coroamento de uma vivência com significado. Entretanto, o autor identifica uma incapacidade de conclusão na sociedade contemporânea, que, em uma tentativa de mascarar essa inaptidão, busca na aceleração uma via de justificativa para a falta do fim. Han é preciso quando afirma que “o tempo continua se lançando para frente, pois ele não chega em lugar nenhum à conclusão [...] e ao encerramento” (HAN, 2021, p. 21-22). Nessa perspectiva, *Elevazione* parece se colocar como um alerta a essa aceleração contemporânea que impede a conclusão das ações dos seres humanos. As atividades parecem ser multiplicadas sem a devida pausa para uma análise, prejudicando a conclusão das ideias. Parece que os corpos se movimentam ininterruptamente sem um porquê. O lento crescimento dos guaritás, que integram a escultura de Penone, compondo a sua possível conclusão, faz com que o corpo perceba na obra uma dinâmica contrária à oferecida pelo meio social contemporâneo. Em *Elevazione*, o período do processo é ditado pela natureza que não se ocupa de prazos e, no entanto, não deixa de concluir suas ações.

Ao tocar no tronco do guaritá me convenço de que meu corpo não é capaz de sentir o seu crescimento. Nossas velocidades são distintas. Posso passar junto a ele horas, dias, e minha percepção não mudará. Me conscientizarei de suas alterações quando dele me afastar por meses, anos talvez, e no reencontro entender que onde minha mão o tocou um dia não mais conseguirá fazê-lo. Preciso de tempo para processar as conclusões, o que Byung-Chul Han chama de fechar os olhos. Porventura não será essa a reflexão suscitada por Penone, lentos processos como via de conscientização das ações do corpo?

Elevazione ainda não apresenta a conclusão de uma ação, mas, através da continuidade de seu processo, se propõe à reflexão sobre tantos outros términos e, principalmente, sobre a demanda

temporal que deve ser dispensada a cada um deles. Parece ser preciso fechar os olhos (HAN, 2021) para encontrar o tempo necessário para cada finalização.

Seja pelo processo finalizado, seja pela sua continuidade, o espaço suprassensorial é passível de ser ativado através do vínculo sensível que estabelece com a realidade contemporânea a que o corpo pertence. Deixar-se afetar por uma sequência de ideias pode revelar respostas do corpo que estimulam a mente a refletir sobre o seu entorno.

3.1.3 EXPERIÊNCIA DO PORÃO AO SÓTÃO EM INHOTIM EM *BY MEANS OF A SUDDEN INTUITIVE REALIZATION*, *BEEHIVE BUNKER E SEM TÍTULO*

Conceber o espaço suprassensorial a partir da noção de ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2005) é entendê-lo como um ambiente a ser habitado. O conceito de habitar adotado nesta pesquisa seguirá a perspectiva do filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1884-1962) em sua obra *La Poétique de l'Espace* (1957). Para o autor, habitar é a capacidade de intimidade que o corpo estabelece com o lugar, sendo que a intimidade, para Bachelard, é ser si mesmo. É preciso habitar o seu espaço para, posteriormente, habitar o mundo. Quando o corpo é ele nele mesmo, adquire a capacidade de ser no mundo (BACHELARD, 1993). A intimidade nasce e é constituída progressiva e simultaneamente à presença de cada um no mundo. A construção do habitar em Bachelard é a estruturação da intimidade, ou seja, de si mesmo. Em Bachelard, o habitar é analisado sob a perspectiva da fenomenologia de Husserl, que aprofunda o fenômeno sem transformá-lo em outro objeto. A fenomenologia é aqui entendida como uma abordagem do mundo em que o corpo se insere.

O meio como Bachelard descreve a imagem do habitar é a casa. Segundo o autor, "a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo" (BACHELARD, 1993, p. 24). O ser humano não é ele mesmo, em sua completude, antes de habitar um lugar. Vem ao encontro de Bachelard o entendimento de Juhani Pallasmaa, que vê a casa como um local de afirmação do ser. Para Pallasmaa, há integração em nível de tornar-se com o espaço quando o corpo se sente acolhido e pode se comportar sem as amarras de protocolos, ou seja, quando ele se sente à vontade, como em seu lar. Por definição de lar, Juhani Pallasmaa afasta o juízo de que ele se limita à arquitetura: "o lar não é um simples objeto ou um edifício, mas uma condição complexa e difusa, que integra memórias e imagens, desejos e medos, o passado e o presen-

te. Um lar também é um conjunto de rituais, ritmos pessoais e rotinas do dia a dia" (PALLASMAA, 2017, p. 18). Para o autor, o lar parece ser uma rede de situações em que corpo e espírito são desafiados a uma experimentação que não se limita às questões funcionais exaltadas no modernismo.

Retomando Bachelard, a análise que o autor faz da casa não é descritiva, nem mensurável, e sim fenomenológica, buscando a percepção dos habitantes da casa, o que se difere dos relatos habituais em periódicos de arquitetura. A percepção do corpo se dará pelas possíveis conexões que ele fará com momentos passados e projeções futuras pela via do devaneio, que aprofunda e multiplica o sentido de tudo o que se apresenta. O devaneio é uma escuta atenta aos fatos desencadeados a partir dos elementos íntimos da casa e ele se desenvolve na solidão de seus habitantes. Para Bachelard, o devaneio e a solidão são necessários para a constituição do habitar. É uma experiência que não deve ser privada do corpo.

A casa em Bachelard é um ser de centralidade e verticalidade. A centralidade remete à concentração de forças que assegura o refúgio; a verticalidade, à possibilidade de transitar por várias camadas da habitação. Na verticalidade, a casa de Bachelard, obrigatoriamente, tem porão, térreo e sótão. Pode ter mais um pavimento acima do térreo, mas não é necessário. Ficar no térreo significa se ocupar do cotidiano, pois ele representa a horizontalidade das ações e das relações ordinárias. Não seria esse o caminho indicado pelo autor, visto que não é essa a dimensão capaz de uma constituição efetiva do habitar. Permanecer no térreo é seguir o curso natural da vida. Por outro lado, o autor enfatiza a necessidade do porão e do sótão. São esses dois espaços os responsáveis pela efetividade do confronto que produz a intimidade. É preciso descer e enfrentar a escuridão, na mesma proporção que há a necessidade de subir e almejar o alto. Passado e futuro fazem parte da casa que se apresenta como uma imagem da intimidade, ao mesmo tempo que situa o corpo na realidade que ele deve enfrentar a partir dela.

Encontrei o meu porão no Inhotim. É uma estrutura completamente fechada, de certa forma claustrofóbica. A única abertura é a porta. Antes de experimentar meu porão ouvi que não poderiam entrar pessoas cardíacas, claustrofóbicas, gestantes... Eu entrei. Queria sentir a escuridão.



Figura 75 – Caminho que conduz à *By means of a sudden intuitive realization* (1996)

Foto: Nilza Colombo (2022)

By means of a sudden intuitive realization (1996) é obra do artista Olafur Eliasson. Ela é composta por uma estrutura geodésica feita de fibra de vidro, iluminação estroboscópica, bomba d'água, água e plástico. Ela tem 3 metros de altura e um diâmetro de 5,1 metros. A instalação foi exibida pela primeira vez na Manifesta Biennale I, em Roterdã, no ano de 1996 e tem na arquitetura visionária de Richard Buckminster Fuller (1895-1983) um diálogo formal.

A obra faz parte do eixo amarelo²⁷ e para acessá-la é necessário descer uma escada com degraus de pedra abraçados pela vegetação cerrada (Figura 75). Ao encontrá-la, é inevitável o impacto do iglu de fibra de vidro branco em meio ao verde da natureza que conduz o corpo até ele (Figura 76).

Internamente, o espaço possui um chafariz cujo jato atinge uma altura de pouco mais de 2,1 metros e uma lâmpada estroboscópica com 12 acionamentos por segundo. A água é amparada por bolsão de plástico preto que cobre uma leve escavação no chão. O restante do piso é revestido com pequenas pedras (Figura 77).

O efeito estroboscópico é aquele em que uma fonte luminosa pulsante ilumina um objeto em movimento. É utilizado para fazer com que a movimentação seja observada com mais vagar, ou para

²⁷ As obras no Inhotim estão dispostas ao longo de três eixos: rosa, amarelo e laranja. Com essa classificação, a organização da visita é facilitada para quem estabelece o seu próprio percurso a partir dos eixos.

passar a sensação de inércia. A união da lâmpada estroboscópica com a fonte em *By means of a sudden intuitive realization* desafia o corpo a manter o equilíbrio de sua própria matéria e de seu espírito.

A porta se fecha e me conscientizo da minha clausura. Por breves instantes experimento a escuridão, que prontamente é interrompida por uma luz piscante que revela partes de uma ação vinculada à movimentação da água. enxergo os pingos como cristais congelados no espaço e no tempo, assim como algumas de minhas lembranças passadas que não identifico nem a época e nem a localização, apenas o fato em si. As imagens da água pulsante são apresentadas a mim como em fotografias, assim como as recordações em que rememoro instantes que me fazem repensar ou que ainda interferem em meu presente. Ouço o cair da água e esse som não é interrompido. Visão e audição entram em contradição nesse rememorar, a pulsação da luz estroboscópica parece entrar em meu corpo e não permite estabilizar as minhas lembranças. De igual forma sinto dificuldade ao caminhar, não consigo ter segurança nas passadas. Recordo Bachelard: entrar no porão é enfrentar desconfortos.



Figura 76 – Olafur Eliasson (1967).
By means of a sudden intuitive realization (1996)
Foto: Nilza Colombo (2022)



Figura 77 – Olafur Eliasson (1967). *By means of a sudden intuitive realization* (1996). Chafariz
Foto: Nilza Colombo (2022)

No modo de ser porão, Bachelard o coloca como local de enfrentamentos. É um espaço escuro em que os medos são ativados, ao mesmo tempo que se posiciona como espaço de sustentação da habitação:

O sonhador de porão sabe que as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, paredes que têm toda a terra atrás de si. E com isso o drama aumenta e o medo exagera. [...] O porão é então a loucura enterrada, dramas murados. (BACHELARD, 1993, p. 38).

Não há como viver no modo de ser porão, uma vez que só habitando os confrontos não existe a possibilidade de alcançar a clareza de sua constituição. Muitos aspectos do porão sustentam a casa,

ou seja, são constituintes da intimidade de quem a habita, mas não há perspectivas de compreensão desse modo de ser. O porão deve ser uma vivência passageira. Não há como habitar o iglu de Eliasson, quem nele entra é avisado de que a experiência durará 30 segundos. Após a experiência no porão, o corpo deve subir ao térreo. Como já mencionado, Bachelard não estimula a permanência nele. O térreo parece ser o lugar comum que acomoda o corpo e o espírito, sem embates e sem possibilidade de curas.

A obra *Beehive Bunker* (2006), do artista Chris Burden (1946-2015), está localizada em uma área com alta cota de nível. Ela possui 332 sacos de concreto empilhados em forma de *bunker*, ou seja, o posto de proteção de um soldado na guerra (Figura 78). A ação do tempo pode ser percebida na obra através da depreciação das

Figura 78 – Chris Burden (1946-2015), *Beehive Bunker* (2006).
Foto: Nilza Colombo (2022)



embalagens que revestem os blocos e que, simultaneamente, revela a solidez do conjunto.

No bunker de Burden encontrei meu térreo. As aberturas que ele contém me remetem às estruturas dos parquinhos que muito frequentei e nos quais amava entrar para brincar em minha infância. Em *Beehive Bunker*, essa ação não é possível e sinto meu corpo desassociado da obra. Me sento embaixo de uma árvore próxima a ele e sou tocada pela brisa que remove o calor que insiste em não me deixar. Por ali respiro o ar natural propiciado pela quase intocável vegetação do Inhotim e observo o bunker. Queria mesmo entrar ali e me aproximar da realidade de um corpo necessitado de proteção. Claro que sei que não seria nada parecido com a realidade de uma guerra, mesmo assim a proximidade seria maior. Frente a essa impossibilidade, deixo meu corpo se acomodar à natureza e por ali permaneço por algum tempo. Mas é preciso andar, e, como Bachelard aconselha, é preciso subir ao sótão.

A permanência no térreo é a constância na horizontalidade e contradiz a verticalidade, que, segundo Bachelard, é o que cria a possibilidade do habitar. O rés do chão é o local em que o devaneio é abafado pelas atribuições do cotidiano. Nele os seres humanos aprendem a lidar com obrigações e deveres, bem como a suprimir os estímulos que fazem o corpo sair dele. É preciso continuar e subir ao sótão.

A obra *Sem título* (2019), do artista Robert Irwin (1928), poderia ser a metáfora para o sótão de Bachelard. Ela está localizada no ponto mais alto do Inhotim, sendo constituída por um elemento octogonal inclinado e permeável com 6,3 metros de altura (Figura 79). São oito placas inclinadas de concreto, sustentadas por pilares metálicos e compostas por uma peça triangular de vidro colorido e texturizado sustentada por uma estrutura metálica na parte superior em cada uma delas. Todas possuem uma fenestração retangular e outra quadrada.

Os elementos presentes na escultura podem ser identificados com os de uma residência, reforçando o imaginário de uma habitação. As águas de um telhado, unidas às aberturas semelhantes a portas e janelas, traduzem uma casa que se abre ao alto.



Figura 79 – Robert Irwin (1928), *Sem título* (2019).
Foto: Nilza Colombo (2022)

Chegar até a obra de Irwin é uma tarefa que exige tempo e persistência. Ela está localizada na parte mais alta do Inhotim e, a partir da entrada da instituição, há a necessidade de três percursos com o transporte elétrico. Em retribuição ao esforço, o corpo percebe o espaço cuja vista natural é filtrada pelas cores da arte. A vegetação dá lugar a uma clareira que abriga a obra *Sem título* de Irwin. A estrutura permeável, tanto na horizontal quanto na vertical, seleciona os fachos de luz e imprime no piso as cores da obra. Escolho uma das oito entradas para sentir as cores no espaço interno e sigo o contrapiso que se destaca da grama, convidando à centralidade dos eixos. A partir do centro da obra percebo a vista maravilhosa do entorno através do enquadramento de suas fenestrações. Os vários pontos de vista me conscientizam do contraste entre verde e vermelho, característica da zona de mineração, algo que do nível do observador não havia captado. Realmente, do rés do chão não há a percepção de continuidade. Grande Bachelard! Quando olho para meu corpo vejo que me alcança a luz colorida dos vidros e penso que nesse instante faço parte daquele ambiente. Ao ser tocada pela luz colorida sou capaz do devaneio que me remete à infância, momento em que cansaço algum era capaz de impedir meu corpo de qualquer ação. Fecho os olhos para ver melhor as imagens que, em algum tempo e algum espaço, corri em meio às cores de algum vitral. Nada consigo buscar de dados concretos, apenas sinto a felicidade daquela criança que venceu suas forças e correu. Abro os olhos e vejo o Sonic Pavilion, do Doug Aitken, longe, na outra extremidade do Inhotim. Pressuponho que estou apta a reunir forças para chegar até lá.

Observar a partir do sótão pode ser um meio de conhecer áreas próximas a ele que só podem ser vistas a partir de uma perspectiva superior. Sentir o espaço de cima é uma possibilidade de ir além, devanear a imensidão que se revela. Bachelard acredita que “poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio” (BACHELARD, 1993, p. 189), uma vez que o devaneio aprofunda o que se apresenta, ou seja, o fenômeno. Devanear não é inventar situações a que o corpo deva ser submetido, mas sim perceber possibilidades nas situações em que ele se insere e, a partir delas, filosofar.

Esse devaneio não está desvinculado da verticalidade da casa: a ida ao sótão está ligada ao porão. A base que sustenta a casa, ou seja, a constituição da pessoa está vinculada à capacidade de devaneio que será desenvolvida no sótão. Bachelard explica a partir da torre do escritor Henri Bosco²⁸:

28 Henri Bosco (1888-1976) foi um escritor francês, autor de *L'antiquaire*, citado por Gaston Bachelard em *A poética do espaço*.

A torre é obra de outro século. Sem passado, ela nada é. Que coisa ridícula é uma torre nova! Mas os livros aí estão para dar mil moradas aos nossos devaneios. Na torre dos livros, quem não viveu suas horas românticas? Essas horas retornam. O devaneio tem necessidade delas (BACHELARD, 1993, p. 43).

A capacidade do devaneio está vinculada aos gatilhos que estão dispostos na área do sótão. Na obra de Irwin, muitos são os elementos que parecem provocar a experiência do devaneio, como, por exemplo, a rigidez formal do octógono frente ao orgânico da natureza. Entretanto, a fusão entre construído e natural, manifestado na iluminação colorida (Figura 80), parece ser a consciência da passagem do tempo, ou seja, na mesma medida em que existe a capacidade onírica, existe a compreensão dos ciclos.

Figura 80 – Robert Irwin (1928),
Sem título (2019). Iluminação.
Foto: Nilza Colombo (2022)



A partir da experiência em *Sem título* de Irwin me lembro do meu porão. A luz, que em *By means of a sudden intuitive realization* de Eliasson congelou imagens e me desconcertou em minhas lembranças, encontra nas cores e nos desenhos desta obra a paz para meus devaneios.

Gaston Bachelard apresentou a casa pela ótica fenomenológica como um meio de compreender o ser humano. Ao enfrentar medos e obscuridades, subindo e descendo escadas e saindo do conforto do térreo, o corpo se torna apto ao devaneio no sótão, local em que a imensidão o conduz ao céu (BACHELARD, 1993). O habitar em Bachelard parece ser a preparação para o corpo em sua vivência no espaço suprassensorial. A hipótese é de que quanto maior o desenvolvimento da intimidade, ou seja, o ser em si mesmo do corpo, mais ele estará habilitado para a vivência sensorial do espaço que ocupa. É presumível que os elementos que ativam o espaço suprassensorial encontrarão mais facilidade de serem experimentados por esse corpo acostumado a frequentar o porão e o sótão.

Essas obras que não possuem a limitação das paredes e que estabelecem uma conexão com a paisagem e a vegetação parecem ter êxito na ativação do espaço suprassensorial. Alguns casos analisados neste subcapítulo demonstram situações em que há essa ocorrência, seja por potencializar as relações com a natureza, como em *Viewing machine* (2001) de Olafur Eliasson, ou pelo voltar-se a si mesmo em *Narcissus Garden Inhotim* (2009) de Kusama. Algumas obras são capazes de contrapor natureza e urbe, como em *Desert Park* (2010) de Foester, ou fazer o corpo entender os processos do tempo, como em *Elevazione* (2000-2001) de Penone. A experiência do espaço museal extramuros se revela como uma alternativa na busca de vivências que intensifiquem as relações entre o corpo e seu meio.

3.2 ENTRE O INTRA E O EXTRAMUROS

Luis Boada defende o retorno à valorização da natureza, que, segundo ele, tem sido negligenciado com ênfase no Movimento Moderno (BOADA, 1991), em que a racionalização parece ter se sobreposto ao sensível. No Instituto Inhotim, a vegetação é ofertada ao corpo em abundância, o que gera o questionamento sobre a necessidade de outros itens como mediadores dessa relação. Haveria a imprescindibilidade de edificações que abrigam arte, uma vez que o corpo já experiencia a própria natureza no Inhotim?

Para essa reflexão, há a necessidade de entendimento sobre as alterações na concepção do espaço arquitetônico em que este estudo se debruça desde as primeiras reflexões no capítulo 1. A contribuição da arquitetura na ativação do espaço suprassensorial passa pela mediação, ou até mesmo pela harmonização do corpo com o seu meio, que o apreende pelos sentidos. Entende-se aqui o espaço arquitetônico não como um conjunto de materiais dispostos verticalmente, mas como Juhani Pallasmaa o define: “o espaço arquitetônico é um espaço vivenciado, e não um mero espaço físico, e espaços vivenciados sempre transcendem a geometria e a mensurabilidade” (PALLASMAA, 2011, p. 60). É na edificação que o corpo contemporâneo experimenta boa parte de suas sensações, é nela que ele vive, trabalha e se relaciona com outros corpos, e, nesse sentido, as paredes passam a comunicar muito mais que simplesmente a ideia de abrigo. Segundo o autor, “a arquitetura é a arte de nos reconciliar com o mundo, e esta mediação se dá por meio dos sentidos” (PALLASMAA, 2011, p. 68); sendo assim, buscar a ativação do espaço suprassensorial parece ser um método projetual que corresponde às demandas do corpo no contemporâneo.

3.2.1 SER-NO-MUNDO E A VINCULAÇÃO AO PREEXISTENTE NO PAVILHÃO CARLOS GARAICOA

A preexistência pode ser um meio de preservação da memória em um contexto. A arquitetura, tomada como uma forma de comunicação, pode revelar tempos que são caros a uma sociedade. A preservação de uma edificação pode ser entendida como uma forma de interpretação de uma época, isto é, um tempo em que determinados valores conduziram a construção daquele bem. Nesse sentido, a identificação entre arquitetura, tempo e contexto pode ser um mecanismo de conscientização do corpo sobre os aspectos pertinentes à sociedade. A Carta de Veneza, documento firmado pela UNESCO²⁹ e pelo ICOMOS³⁰ que norteia as obras de restauração desde 1964, sugere o cuidado com a mensagem passada às gerações futuras através dos bens preservados:

Portadoras de mensagem espiritual do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, impondo a si mesma o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1964, p. 1).

No espaço do Inhotim existiam algumas edificações antes de a propriedade se tornar o Instituto Inhotim. Não se trata de obras monumentais, aos moldes da Carta de Veneza, no entanto pode ser encontrado nelas o “valor cognitivo” descrito pela historiadora Françoise Choay (2006, p. 117). Essa

29 A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) é uma agência das Nações Unidas (ONU). Foi criada em novembro de 1945 e sua sede é em Paris.

30 O Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) é uma associação civil ligada a ONU fundada em 1965. Suas ações de proteção do patrimônio cultural estão embasadas na Carta de Veneza (1964),

competência atribuída à edificação é justificada pelo seu valor histórico, bem como pela possibilidade pedagógica construtiva que ela encerra.

Um exemplo é o prédio que servia de estábulo na antiga fazenda. No ano de 2012, a casa sofreu uma intervenção do escritório mineiro Play Arquitetura para receber a obra *Ahora juguemos a desaparecer II* (2002), do artista cubano Carlos Garaicoa (1967). A edificação deixa à mostra os tijolos maciços que compõem seu plano vertical e mantém o vão livre interno próprio dos espaços de abrigo para animais. Ao centro, uma enorme mesa retangular serve de suporte para a obra de Garaicoa. A intervenção no prédio já existente teve como objetivo minimizar a entrada de iluminação natural e, para tanto, placas de fibrocimento pintadas de preto foram instaladas a 25 centímetros da parede e a aproximadamente 1 metro do piso, possibilitando a passagem de ventilação natural e iluminação indireta (Figura 81).

Figura 81 – Play Arquitetura (2012),
Galeria Carlos Garaicoa
Foto: Nilza Colombo (2022)



A obra *Ahora juguemos a desaparecer II* é composta por velas de edifícios não conhecidos e ícones arquitetônicos distribuídos no planeta que permanecem sobre uma mesa no centro do espaço (Figura 82). Constantemente acesas, as velas são filmadas por várias câmeras de vídeo que reproduzem as imagens em uma tela no plano vertical contrário à entrada. O corpo que entra no ambiente escuro é diretamente conduzido para a fraca iluminação emanada das velas.

A obra que busco está no interior de um antigo estábulo. Já imaginava o que encontraria em termos de construção, mas me surpreendo com a tranquila harmonia que a edificação de duas águas estabelece com a vegetação. A continuidade do branco das paredes é rompida pelo ritmo das fenestrações que, imagino, outrora banharam de luz os moradores de seu espaço. Vejo que todas as aberturas estão devidamente fechadas, o que me aguça ainda mais a curiosidade.

Entro no espaço escuro e as chamas tremulantes me convidam a caminhar em direção às velas. Busco identificar as edificações que, em algum momento, já havia conhecido sua história. Fui descobrindo o Coliseu, a Torre Eiffel, a Santa Maria del Fiore, entre outras edificações que, provavelmente, fazem parte do imaginário urbano do artista. Todas as edificações que, na escala do meu corpo, estão em distintos lugares do mundo se reúnem em um mesmo ambiente. Ao mesmo tempo que as observo, as vejo se destruírem. O odor causado pela queima das velas impregna o ambiente e invade o meu corpo me causando desconforto. Me pego várias vezes esfregando o nariz na esperança de afastar o incômodo, sem sucesso.

A discussão proposta pelo artista versa sobre os desaparecimentos a que as cidades são constantemente submetidas, seja pela substituição das edificações, pelas ruínas geradas pela falta de manutenção ou até mesmo pelas guerras. O tempo de derretimento das velas e a substituição por um exemplar idêntico faz parte de um ciclo que se perpetua através da gravação das imagens. A exposição da ação de dissolução dos edifícios em uma tela coloca o corpo como observador de uma destruição que, possivelmente, poderia ser impedida por ele através de um pequeno gesto: o sopro.



Figura 82 – Carlos Garaicoa (1967), *Ahora juguemos a desaparecer II* (2002).
Foto: Nilza Colombo (2022)

Me volto para a tela para observar as velas sendo consumidas. Apenas observo e não me basta a contemplação. O incômodo continua. Volto para a mesa e tento apreender os detalhes das edificações, mas me angustia vê-las perdendo suas particularidades através da queima. Vejo todos os dias edificações na cidade onde resido, Porto Alegre, sendo consumidas pela mentalidade que desconsidera o passado. Me vem à mente o destombamento da antiga Igreja do Rosário, que resultou em sua demolição, a degradação da Confeitaria Roco, a destruição dos casarões no Menino Deus, as ruínas da Casa Azul. Todas essas tragédias urbanas são impressas em meu corpo pela respiração que carrega em si o cheiro de fumaça. Talvez eu possa salvar uma daquelas edificações. Chego bem perto de uma delas e ao mesmo tempo que capturo sua imagem expiro bem forte. Pronto: salvasse um conjunto de casas coloniais.

A identificação com a cidade implica a participação do corpo em seus espaços e, conseqüentemente, o manutenção de edificações, monumentos e construções que a diferencie de outros lugares. A preexistência urbana pode ser um desses elementos de identificação do corpo, conduzindo-o a ser-no-mundo. Heidegger, como mencionado no capítulo 1, relaciona habitar com pertencimento: “Habitar, se trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência” (HEIDEGGER, 1954). A contemplação dos prédios em *Ahora juguemos a desaparecer II* resulta no derretimento da cidade fictícia de Garaicoa e sugere uma possível analogia com a passividade que a falta do sentimento de ser-no-mundo na sociedade pode gerar, resultando na dissolução de sua cultura.

3.2.2 ATENÇÃO AO MUNDO AO MEU REDOR PELA INTROSPECÇÃO NAS GALERIAS LYGIA PAPE E GALERIA DORIS SALCEDO

Um dos pilares do espaço suprassensorial apresentado no capítulo 1 é a aceitação do corpo como parte do lugar. Sua concepção a partir da imersão, e não apenas da pura observação, pressupõe o entendimento de Merleau-Ponty, que afirma: “vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 39). Sob esse aspecto, a imersão como ativação do espaço suprassensorial pode contribuir no sentido de voltar-se para si buscando elementos comuns entre corpo e espaço. Essa busca pode instrumentalizar o corpo, a fim de que ele se abra com mais desimpedimento ao sensível.

Neste subitem, a experiência de imersão será investigada sob dois aspectos no Instituto Inhotim. No primeiro caso, ela será analisada a partir da arquitetura como preparação para o encontro com a arte. No segundo, será analisada a imersão na obra como possibilidade de expansão arquitetônica.

A primeira situação pode ser constatada na Galeria Lygia Pape (2010-2012). O projeto arquitetônico é do escritório mineiro Rizoma e, na conclusão da obra, tinha como arquitetos responsáveis Thomaz Regatos e Maria Paz. O volume de concreto armado aparente tem uma base quadrada de 20 metros de lado e possui torções na sua elevação atingindo sete metros de altura. Para acessar a galeria, é necessário descer em relação à via de entrada do Inhotim. Por entre esguias árvores se pode avistar o volume torcido de concreto armado aparente (Figura 83). A única abertura, em uma saliência do prédio, indica a entrada da edificação que por um corredor escuro conduz à obra *Ttéia 1C* (2002), da artista carioca Lygia Pape (1927-2004).



Figura 83 – Rizoma, Galeria Lygia Pape (2002).
Foto: Nilza Colombo (2022)

Estou privada da minha visão. Toco as paredes de concreto para ter a referência da linearidade que preciso para ir adiante. A aspereza do material *in natura* faz com que eu o encoste com mais calma, assim consigo notar os momentos em que o ar venceu o composto de cimento, água, areia e brita. O concreto aparente sempre me encantou por sua aparência, mas agora tenho a oportunidade de sentir o produto desse duelo entre matéria e fluido. Em meio à minha introspecção percebo que domino o incômodo da falta de luz no corredor que conduz à obra de Lygia Pape e me tranquilizo com essa privação. Entretanto, sou surpreendida com a mudança de direção do plano vertical, fruto da torção que o volume da edificação sofre. Uma situação tão pequena foi capaz de me desestabilizar e fazer com que a suspensão da visão fosse categórica para que meu corpo se sentisse ameaçado. Eis que nesse momento encontro a *Ttéia*.

O corredor escuro com planos torcidos parece gerar uma instabilidade somado aos esforços de reconhecimento do espaço frente às limitações que



Figura 84 – Lygia Pape (1927-2004), *Ttéia 1C* (2002)
Foto: Nilza Colombo (2022)

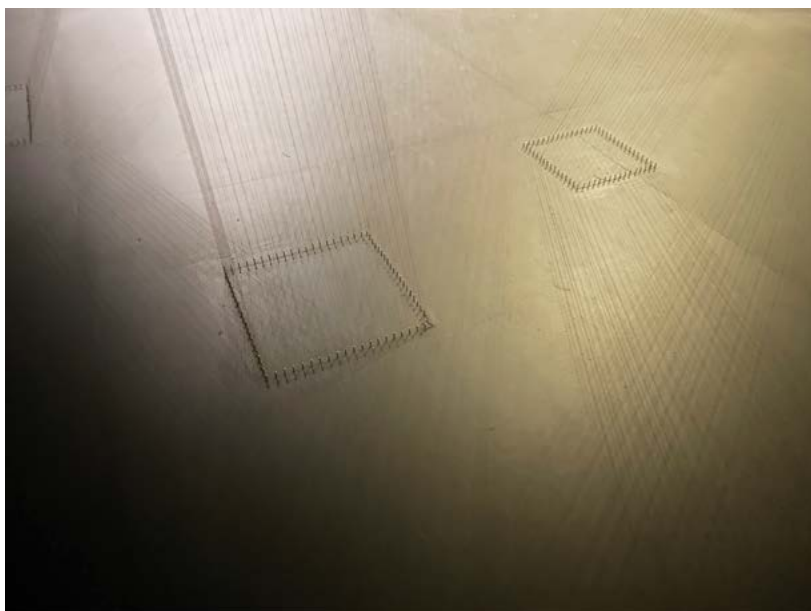
ele mesmo impõe ao corpo dependente de um sentido. Retorna-se, nesse ponto, as considerações ponderadas no capítulo 1 do sociólogo David Le Breton, que atenta para o conhecimento do espaço pela capacidade sinestésica do corpo (LE BRETON, 2016). A percepção do espaço pelo cruzamento das sensações parece uma via eficaz de identificação com ele. Nesse sentido, o espaço suprassensorial pode auxiliar na mediação entre o corpo e a matéria que o cerca.

O corredor escuro que apresenta planos torcidos conduz o corpo até a região central da Galeria Lygia Pape em que se encontra *Ttéia 1C* (Figura 84). A ambiência do espaço é de penumbra, com iluminação apenas no espaço da obra, composta por fios metalizados presos diagonalmente nos planos horizontais da edificação (Figura 85). Com um pé-direito de sete metros, o corpo é convidado a circundar o tablado de madeira a fim de uma melhor apreensão da instalação.

Figura 85 – Lygia Pape (1927-2004), *Ttéia 1C* (2002), Fixação dos fios metalizados no tablado de madeira
Foto: Nilza Colombo (2022)

Lygia Pape fez parte do Grupo Frente (1954), da Arte Concreta e, posteriormente, do Movimento Neoconcreto (1959). A partir da experiência nesses movimentos, a artista se apropriou das questões fenomenológicas e seguiu desenvolvendo-as em sintonia com o desbravamento da arte contemporânea brasileira na década de 1960.

A ideia de trabalhar com fios como analogia às teias de aranha nasceu do processo de observação da incidência de luz nessas estruturas presentes em árvores. A primeira versão da obra, *Ttéia nº1* (1977), foi apresentada na exposição individual *Espaços poéticos*, em 1977, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. *Ttéia 1C* (2002) é uma



das últimas versões dessa série que parte da associação entre incidência luminosa e movimento. Segundo a curadora e crítica de arte Fernanda Pequeno, “para Lygia Pape, a linha é luz” (PEQUENO, 2013, p. 73), e para a sua percepção, o corpo deve se entregar ao movimento.

Aos poucos meus olhos vão sendo tocados pela pouca quantidade de luz originada nos pontos luminosos localizados no teto. Olho para cima e desço meu olhar já acostumado com a penumbra. A luz que reflete dos fios metálicos revela a presença de uma estrutura que se funde entre o objeto e o espaço. Entretanto, a permanência da luminosidade não é contínua, ela se perde entre as sombras. Em um impulso começo a caminhar, pois sinto que nesse ato sou capaz de acompanhar a permanência do fluxo luminoso em toda a extensão dos fios. Não foi bem assim. Conforme caminho, a obra revela uma alternância entre presença e ausência nos fios de cobre. Forças antagônicas emanam da instalação expondo uma tensão ativada unicamente pelo corpo. Penso nas teias que, como redes, envolvem meu corpo no dia a dia. Exploro ao máximo essas tensões através do ir e vir, abaixar e levantar, inclinar e estender de meu corpo. Resolvo ficar imóvel e automaticamente a tensão acaba. Na calmaria deixo a sala da galeria e entro no corredor escuro que conduz à saída. Não me parece mais tão escuro assim.

A Galeria Lygia Pape parece unir arquitetura e arte em um discurso orgânico, a fim de fazer com que as tensões não sejam apenas contempladas, mas também experimentadas pelo corpo, condição favorável para a ativação do espaço suprasensorial. As teias criadas pela artista cortam o espaço e se deixam desenhar pela luz enquanto a edificação do Rizoma abraça a instalação, abrigando-a em seu núcleo como um centro de energia a ser ativado pelo corpo. A partir da imersão estimulada pelo trajeto até o centro, parece ser mais intensa a vivência da obra de Lygia Pape.

O segundo caso de análise de imersão, que parte da obra e se amplia à arquitetura, se encontra na Galeria Doris Salcedo (2006-2008), que abriga a obra *Neither* (2004), da artista colombiana Doris Salcedo (1958). O projeto é da arquiteta mineira Paula Zasnicoff e do arquiteto colombiano Carlos Granado.

Neither é uma instalação que tem como referência os poemas do judeu-romeno Paul Celan

(1920-1970) sobre a sua experiência nos campos de concentração nazistas. Nas linhas do poeta, Doris Salcedo possivelmente encontrou motivação para transpor para o espaço a sensação de aprisionamento que absorveu dos versos. Em *Fuga da morte*³¹, Celan utiliza a repetição de palavras, que pode ser interpretada como uma manifestação de angústia e agonia acerca dos horrores experimentados nos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial:

Fuga da morte

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite
nós bebemos bebemos
cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
Um homem mora na casa bole com cobras escreve
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro
Margarete
escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam
ele assobia para
os seus mastins
assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra
ordena-nos agora toquem para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite
nós bebemos bebemos
Um homem mora na casa e bole com cobras escreve
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro
Margarete
Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá
não se jaz apertado

31 O poema *Fuga da Morte* foi escrito por Paul Celan (1920-1970) entre 1944 e 1945 em língua alemã e teve sua primeira publicação em romeno no ano de 1948.

Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem
e toquem
agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis
cravem mais fundo as pás vocês aí continuem tocando
para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebe-
mos de noite
nós bebemos bebemos
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Marga-
rete
teu cabelo de cinzas Sulamita ele bole com cobras
Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos
mestres da
Alemanha
ele brada toquem mais fundo os violinos vocês aí sobem
como
fumaça no ar
aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz aper-
tado

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres
da Alemanha
nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos be-
bemos
a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul
acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em
cheio
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Marga-
rete
ele atija seus mastins sobre nós e sonha a morte é um
dos mestres da
Alemanha

teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita (CELAN,1960, p. 270-271).

O local onde se encontra a Galeria Doris Sal-
cedo faz parte dos limites do eixo original do Inho-



Figura 86 – Paula Zasnicoff e Carlos Granada, *Galeria Doris Salcedo* (2006-2008).

Foto: Nilza Colombo (2022)

Figura 87 – Doris Salcedo (1958), *Neither* (2004).

Foto: Nilza Colombo (2022)



tim. O volume maciço parece remeter ao Neobrutalismo Moderno corbusiano, tendo em sua fachada apenas a abertura de acesso (Figura 86). Ao entrar, o corpo passa por uma antecâmara responsável pela transição entre o externo e o interno, possivelmente uma metáfora alusiva à passagem dos corpos que entravam nas câmaras asfixiantes nos campos de concentração. Segundo os arquitetos da galeria, o bloco foi criado com a ideia de “proporcionar aos visitantes a experiência de entrar num espaço de confinamento” (ARQUITETOS ASSOCIADOS, s. d.), em consonância com o conceito de *Neither*.

Neither foi exposta pela primeira vez na White Cube, em Londres, no ano de 2004. No ano de 2008, no Inhotim, recebeu uma galeria permanente. A obra é composta por painéis de fibra de baixa densidade (LDF), gesso e grades metálicas, que contornam todo o vão central interno da galeria (Figura 87). A iluminação homogênea supostamente remete ao caráter de monotonia com que os corpos foram tratados nos campos de concentração, sem a consideração das distintas necessidades que cada um deles apresenta.

Na instalação, a grade metálica ora faz parte do plano da parede, ora está sobre ele. Esse elemento, presente na maioria das cidades, é destinado à proteção, mas também à segregação. Cercar-se é colocar-se diante de uma situação como observador de um fenômeno que não faz parte do corpo. As grades nos campos de concentração confinam o corpo até o seu esmorecimento; nas cidades, parecem permanecer com a mesma função. As grades que cercam os condomínios privados, as instituições, o comércio e as edificações como um todo encerram o corpo e o apartam da vida na urbe.

Em *Neither*, as grades dispostas verticalmente do piso ao teto colocam o corpo imerso em um confinamento que o bloqueia. As dimensões da sala não são pequenas, mas a falta de comunicação

com o externo intensifica, junto aos elementos metálicos que comungam do mesmo material dos instrumentos de tortura nos campos de concentração, a sensação de carceragem. Esses elementos se repetem em todos os planos, como a sensação de agonia em Paul Celan:

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite
nós bebemos bebemos (CELAN, 1960, p. 270-271).

Neither se movimenta. Na extensão da parede, a grade metálica mantém uma relação ambígua com esse plano. Em determinados ângulos ela se mostra de forma tímida, deixando o branco protagonizar e dominar sua materialidade. Em outros, extravasa uma potência que resulta no lançamento da grade para fora do plano a ponto de ferir o corpo que nela tocar. Esse movimento de sofridas saliências e reentrâncias me remete ao Museu Judaico de Berlim, do arquiteto Daniel Libenskind. A deformação da estrela de Davi gerada pelo arquiteto resultou em um volume que se alterna entre ângulos agudos e côncavos. A tensão provocada tanto na edificação de Libenskind quanto em *Neither* de Salcedo me rememora a repetição angustiante de Celan. Meu corpo se movimenta junto às grades na tentativa de encontrar um fim para tamanha inquietação. Eis que me deparo com um grito de *Neither*, um momento em que há uma separação significativa em relação ao plano vertical (Figura 88). Minha vontade é de libertá-la, arrancando-a daquela brancura que não parece ser compatível com a natureza de sua materialidade. Talvez abrindo uma fenda haja um espaço de desencarceramento, um alívio. Mas não, nem um nem outro. Sigo na repetição das placas metálicas, e meu corpo deixa a galeria com a dor do aprisionamento dos corpos que nunca puderam deixar os campos de concentração.

Ter o mundo ao redor do corpo é ser afetado pelos estímulos originados pelo espaço inserido. A imersão parece ser um meio de assumir o mundo como parte do corpo, não apenas diante dele. No Inhotim, as duas situações de imersão analisadas fornecem elementos de interação entre arte, arquitetura e corpo; delas podem resultar questionamentos sobre posicionamentos e sobre a intensidade de envolvimento do corpo com os fenômenos que se apresentam a ele.



Figura 88 – Doris Salcedo (1958), *Neither* (2004). Detalhe.
Foto: Nilza Colombo (2022)

3.2.3 EXPERIÊNCIA PELO DISSIPAR DO TEMPO EM SONIC PAVILION

O conhecimento obtido pelo contato do corpo com um fenômeno não parece ser compatível com a medição ou o controle do tempo. A experiência está vinculada com a integração entre o corpo e os fenômenos que o atravessam, e a duração dessa ação não é equivalente às distintas vivências. Esse pensamento parece estar em consonância com o conceito de *Crelazer* de Hélio Oiticica. O corpo que participa da proposição artística de um tempo adequado à sua experiência pode desfrutar de uma vivência que reúne criação e lazer. Experimentar uma obra pressupondo o lazer e a despreocupação com o tempo é se entregar a uma atividade não repressiva. Para Oiticica é o “lazer-fazer não interessado” (OITICICA, 1986, p. 49). O conceito do artista nasceu no contexto da ditadura brasileira, entre as décadas de 1960 e 1970, em que a liberdade e a criatividade foram cerceadas pela vigilância e censura do regime militar, e se colocou como um contraponto à ditadura militar.

O filósofo Michel Foucault (1926-1984) em 1975 publicou *Surveiller et punir*, em português *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Nele, o autor caracteriza o “corpo social controlado” como a “sociedade disciplinar” (FOUCAULT, 1987, p. 218), estabelecendo suas instituições e seus mecanismos de controle. Nesse sistema, o corpo é privado de seus direitos, sendo submetido à disciplina e desprovido da possibilidade de viver suas experiências. Sendo assim, pelo convite à fluidez e imprevisto da experiência sensual do corpo, o conceito de *Crelazer* de Oiticica parece se contrapor à política de controle e punição do corpo praticada pela sociedade da vigilância.

Em um olhar para a mesma sociedade, quase cinco décadas após Foucault, o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (1959) afirma que a sociedade disciplinar foi substituída pela sociedade do cansaço no século XXI. O autor a descreve como uma organização movida excessivamente pelo desempenho. A autocobrança por resultados, vivida pelos

indivíduos do século XXI, substitui, segundo o autor, a necessidade de aniquilação do outro desenvolvida no século anterior. O autor coloca que a polarização materializada, por exemplo, na Guerra Fria foi convertida na necessidade de autossuperação. Na sociedade do cansaço, a preocupação com o rendimento faz com que o corpo seja conduzido ao limite de sua produção mental. Han afirma que nela “o explorador é ao mesmo tempo o explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos” (HAN, 2015, p. 30), o que gera uma série de distúrbios psicológicos denominados pelo autor de “violência neuronal” (HAN, 2015, p. 7). Esses transtornos, em muitos casos, são gerados pela falta de tempo, definido por Han como aquilo de que o corpo precisa para processar a enorme quantidade de informações posta em permanente circulação pela sociedade tecnológica, ou simplesmente para não processar nada.

A sociedade do cansaço não se permite parar porque está imersa no exagero da positividade gerado pelo estímulo da sensação do *Yes, we can*³², imprimindo a responsabilidade do ganho e do acerto constante. Han defende o “tédio profundo” (HAN, 2015, p. 31), aquele momento em que o corpo coloca a sua atenção em um único ponto. Passar pela experiência do tédio profundo pode fazer com que o corpo desenvolva novas habilidades para mudar a situação de monotonia. Han traz o exemplo do tédio do andar, que resultou no desenvolvimento da dança.

Em contraponto ao tédio, a capacidade de multitarefas, meio de otimização do tempo difundido na sociedade do século XXI, é uma forma de atenção rasa que desqualifica o produto (HAN, 2015). Nesse sentido, o *Crelazer* de Hélio Oiticica permanece como conceito de resistência, uma vez que a experiência a partir dele possibilita que o corpo se entregue ao tempo necessário para a sua concretização.

No Inhotim, a alteração do ambiente urbano para o natural parece já ser um princípio para que o

32 *Yes, we can* foi o slogan da campanha presidencial de Barack Obama, em 2008, que se popularizou através do videoclipe da banda Black Eyed Peas lançado em 2 de fevereiro de 2008. O vídeo foi premiado com o Emmy no mesmo ano.

corpo entenda a passagem do tempo de uma forma distinta. Contudo, a semente da sociedade do cansaço (HAN, 2015) pode tentar germinar, fazendo com que o corpo queira experimentar todas as sensações em um período. É possível que o corpo possa ser tentado a querer desfrutar de tudo simultaneamente resultando em um consumo superficial de estímulos.

Uma obra que parece encorajar a concretização do *Cre-lazer* é a *Sonic Pavilion* (2009), do artista norte-americano Doug Aitken (1968). Ela está localizada em um ponto alto do Inhotim, e sua concepção, desde a edificação até a obra em si, foi de responsabilidade de Aitken. Ela é composta de uma estrutura cilíndrica de vidro envolta por cangas, termo atribuído aos rejeitos do minério (Figura 89).

No centro, há um buraco com microfones localizados a 202 metros de profundidade (Figura 90). Eles são responsáveis pela reprodução dos sons da terra em tempo real, possibilitando ao corpo no interior da edificação sentir os rumores da natureza em seu processo de assentamento.



Figura 89 – Doug Aitken (1968), *Sonic Pavilion* (2009). Pavilhão de vidro e aço revestido com película plástica, poço tubular com 202m de profundidade, microfones e equipamentos de amplificação sonora.
Foto: Nilza Colombo (2022)

Figura 90 – Doug Aitken (1968), *Sonic Pavilion* (2009). Localização central dos microfones a 202 metros de profundidade.
Foto: Nilza Colombo (2022)



Caminho em direção à entrada do *Sonic Pavilion*. O pavilhão está em um nível mais elevado que o local onde o carro elétrico me deixou. Alguns passos depois consigo avistar a edificação curva de vidro e os rejeitos da mineração a circundam. A entrada se dá por um corredor estreito que aos poucos envolve meu corpo e impede o contato com o externo (Figura 91). Nele já posso ouvir os sons da terra, não imaginava que nesse espaço isso já seria possível! Entro na edificação por baixo da estrutura cilíndrica sobre o piso de madeira, que também contribui com os sons da natureza, entretanto não sinto os odores que dela poderiam emanar. Aos poucos, sou conduzida para o centro elevado do *Sonic Pavilion* que contém a fenda onde estão os microfones que fazem chegar até mim os sons das profundezas. Não quero mais ficar de pé, então, me sento. Não quero mais ficar de olhos abertos, então, os fecho. Independente da paisagem que a fachada de vidro proporciona, quero sentir o que aqueles ruídos produzem em mim. Quero absorver as vibrações daqueles sons. Imagino a origem deles, no entanto nada disso me parece importante, prefiro buscar neles minha conexão com a terra. E, para isso, não há o controle do tempo, pois não há ciclo nesse som. A cada momento ele se apresenta de forma única fazendo meu corpo sentir a diversidade do movimento da terra que responde a cada um deles com melodias diferentes. Sim, já admito que os sons da terra são músicas para o meu corpo. Vivencio uma sensação de relaxamento e sinto minha respiração mais profunda. Em alguns momentos há estrondos, barulhos mais intensos e mais altos e, nesses casos, meu corpo se coloca em alerta: abro os olhos. Seriam esses os momentos de questionar o porquê de a terra gritar? Não tenho ideia de quanto tempo permaneço na mesma posição, mas tenho a consciência de que a terra fala e o corpo é capaz de ouvir.

A escuta atenta em *Sonic Pavilion* pode ser uma via de chegar ao tédio profundo descrito por Han como uma via de atenção direcionada. Han explica: “Paul Cézanne, esse mestre da atenção profunda, contemplativa, observou certa vez que podia ver inclusive o perfume das coisas. Essa visualização do perfume exige uma atenção profunda” (HAN, 2015, p. 36). Parte-se do princípio de que não desviar a concentração em múltiplas tarefas pode fazer o corpo perceber com mais intensidade os fenômenos que o envolvem e, com isso, vivenciar de forma mais completa suas experiências. Em *Sonic Pavilion* é viável a ativação do espaço suprasensorial, pois há possibilidade de fusão entre corpo, arte e arquitetura.



Figura 91 – Doug Aitken (1968), *Sonic Pavilion* (2009). Corredor de entrada.
Foto: Nilza Colombo (2022)

3.2.4 EXPERIÊNCIA E MATERIALIDADE NA GALERIA MIGUEL RIO BRANCO E NA GALERIA CLÁUDIA ANDUJAR

A aproximação do corpo da fisicalidade da matéria que o envolve está sujeita a sensibilidades distintas de acordo com o material utilizado. Essas variações que incidem no espaço a partir da materialidade e dos estímulos que ela produz são analisadas pelo arquiteto Peter Zumthor.

A partir da teoria de Zumthor (2009), foi feita a verificação da materialidade como ativadora do espaço suprassensorial em duas galerias do Instituto Inhotim que, através dos materiais de seus prédios, comunicam uma ideia ao corpo. Ambos os exemplos foram projetados pelo escritório mineiro Arquitetos Associados: a Galeria Miguel Rio Branco (2010) e a Galeria Cláudia Andujar (2015). Os arquitetos responsáveis pelos projetos do escritório são Paula Zasnicoff, Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília e Carlos Alberto Maciel.

Figura 92 – Arquitetos Associados, *Galeria Miguel Rio Branco* (2010).
Foto: Nilza Colombo (2013)



A Galeria Miguel Rio Branco³³ está localizada em uma área de mata nativa em um terreno em aclave. O edifício tem três pavimentos, sendo que parte da edificação está enterrada e parte se projeta sobre o jardim com um balanço. A entrada está localizada no pavimento intermediário.

O volume do terceiro pavimento, que contém o avanço sobre o jardim (Figura 92), é revestido de aço corten com acabamento patinável natural, um metal mais resistente à corrosão do que o aço comum. Esse aço tem como característica o desenvolvimento da película

³³ Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco, conhecido como Miguel Rio Branco (1946), é um artista espanhol nacionalizado brasileiro. Filho de diplomata brasileiro, foi à Bahia da década de 1970 fotografar o cotidiano do Pelourinho.

de óxido que deixa a superfície com a cor avermelhada. Nesse volume não há aberturas, ficando as fachadas livres para a ação das variações do aço corten sob as intempéries.

Ao deixar a Galeria Doris Salcedo, decido subir a pé até a Galeria Miguel Rio Branco. Poderia fazê-lo com o transporte elétrico, mas preciso desse caminhar para digerir a tensão do confinamento que senti. Em meio à vegetação, respiro com profundidade a fim de inspirar a liberdade que o Inhotim me oferece. Sinto como se fosse uma cura em relação à ansiedade anterior. Lembro das rampas de Álvaro Siza, na FIC, e penso que elas também podem atuar como espaços de cura.

À medida que subo, sinto a inclinação exigir empenho de meu físico e sou tomada pelo cenário revelador da aresta elegante que finaliza o vão em balanço da edificação. A iluminação incidente nas placas de aço corten aponta aquele elemento como destaque no exuberante verde nativo do entorno.

O nível intermediário que contém o acesso à edificação mantém a materialidade de piso desde a rua até a entrada em si. Essa definição de materialidade propicia a sensação de continuidade en-

Figura 93 – Arquitetos Associados, *Galeria Miguel Rio Branco* (2010). Entrada.
Foto: Nilza Colombo (2022)



tre os espaços (Figura 93), o que Zumthor chama de “tensão entre interior e exterior” (ZUMTHOR, 2009, p. 47). A pedra que naturalmente é encontrada nas áreas externas do Inhotim ganha um desenho orgânico que conduz o corpo aos espaços abertos cobertos.

Entro no espaço intermediário que configura a praça coberta da galeria. O revestimento de pedra utilizado no piso e nas paredes faz com que meu corpo não perceba uma abrupta diferença entre os ambientes natural e construído. Tenho vontade de tocar para experimentar a natureza da pedra que se revela úmida, áspera e fria. A abertura do vão de atendimento da lancheria se destaca como elemento geométrico em meio ao plano revestido de linhas orgânicas (Figura 94). A iluminação predominante é a natural, mas apresenta o complemento artificial que destaca de forma indireta a mudança no direcionamento de plano da parede, bem como o banco com revestimento de pedra. Entendo esse nível como um espaço de transição entre os ambientes natural e edificado. Aqui, meu corpo se sente acolhido pelo espaço que, em sua materialidade e iluminação, me convida à permanência antes de decidir qual nível da galeria visitarei primeiro.

Figura 94 – Arquitetos Associados, *Galeria Miguel Rio Branco* (2010). Praça coberta com a lancheria Bayo.
Foto: Nilza Colombo (2022)



As salas expositivas se dividem em dois pavimentos, um enterrado e outro que paira sobre a vegetação do Inhotim. Neles, o corpo pode vivenciar sensações vinculadas às distintas atmosferas criadas a partir da união entre arte e arquitetura. A sala expositiva enterrada e quadrada mede 11,7 metros de lado. A iluminação geral é natural e superior,

proveniente dos panos de vidro com película jateada voltados para a praça coberta (Figura 95). As fotografias expostas em *Série Maciel* (1979) estão sobre um plano vertical possivelmente de gesso acartonado afastado da parede com iluminação artificial em toda a sua extensão. O pé-direito é bastante alto e com a iluminação superior colabora para que não se tenha a impressão de confinamento. Em oposição às grandes dimensões do espaço, há um banco de madeira no centro da sala pro-

jetado na escala do corpo. Ele parece convidar a uma pausa no deslocamento para observar as fotografias expostas, se a escolha do visitante for o vagar da contemplação. Nessa sala, o espaço suprassensorial parece ser ativado pela atmosfera criada através do confronto entre dentro e fora, luz e sombra, monumentalidade da arquitetura e escala humana.

Na sala superior, a atmosfera parece ter sido pensada com objetivos distintos da analisada anteriormente. Os espaços internos da galeria nesse ambiente têm como característica a penumbra. A iluminação presente é artificial e direcionada, e não há aberturas no plano vertical. As obras expostas foram locadas em três ambientes, sendo que a interação entre elas e o corpo se dá de maneira alternativa à contemplação. *Tubarões de seda* (2006) é uma obra em que imagens de tubarões foram impressas sobre tecido (Figura 96).



Figura 95 – Arquitetos Associados, Galeria Miguel Rio Branco (2010). Sala expositiva enterrada. Foto: Arquitetos Associados

Subi as escadas e, ao entrar na sala, o contraste de iluminação foi imediato. Percorro a divisão do pavilhão em três ambientes acompanhada pelo som de um ritual indígena. Entre imagens de elementos barrocos e da cultura indígena, me chamam a atenção aquelas imagens de tubarões. Vou até os tecidos suspensos e a agressividade do animal parece ser abrandada pelo movimento leve dos tecidos. Meu corpo mergulha nas camadas de violência e hostilidade dos tubarões que acariciam minha pele com a suavidade dos tecidos. Faço questão de me balançar para ser tocada com mais intensidade por eles. Experimento o contraste em meu corpo.

A Galeria Cláudia Andujar (2015) é uma das mais recentes aquisições do Inhotim. O espaço é destinado às obras da artista suíça radicada no Brasil, Cláudia Andujar (1931), que se dedicou ao estudo da tribo Yanomami da Amazônia desde a década de 1970. O acervo da galeria no Inhotim possui mais de 500 fotografias desse recorte de trabalhos. As obras estão divididas em três temas: *A terra*, em que o enfoque são as paisagens do território amazônico; *O homem*, que revela aspectos culturais da



Figura 96 – Miguel Rio Branco (1946),
Tubarões de seda (2006).
Foto: Nilza Colombo (2022)

tribo; e *O conflito*, que mostra a relação entre homens brancos e indígenas.

A galeria está localizada em uma encosta do Inhotim, em meio a uma vegetação densa. O projeto arquitetônico do escritório Arquitetos Associados se adapta à topografia, mantendo um único pavimento dividido em quatro volumes. O material que envolve a edificação é o tijolo artesanal requemado, que originou o nome de *Maxita Yano* na língua Yanomami, que significa casa de argila³⁴.

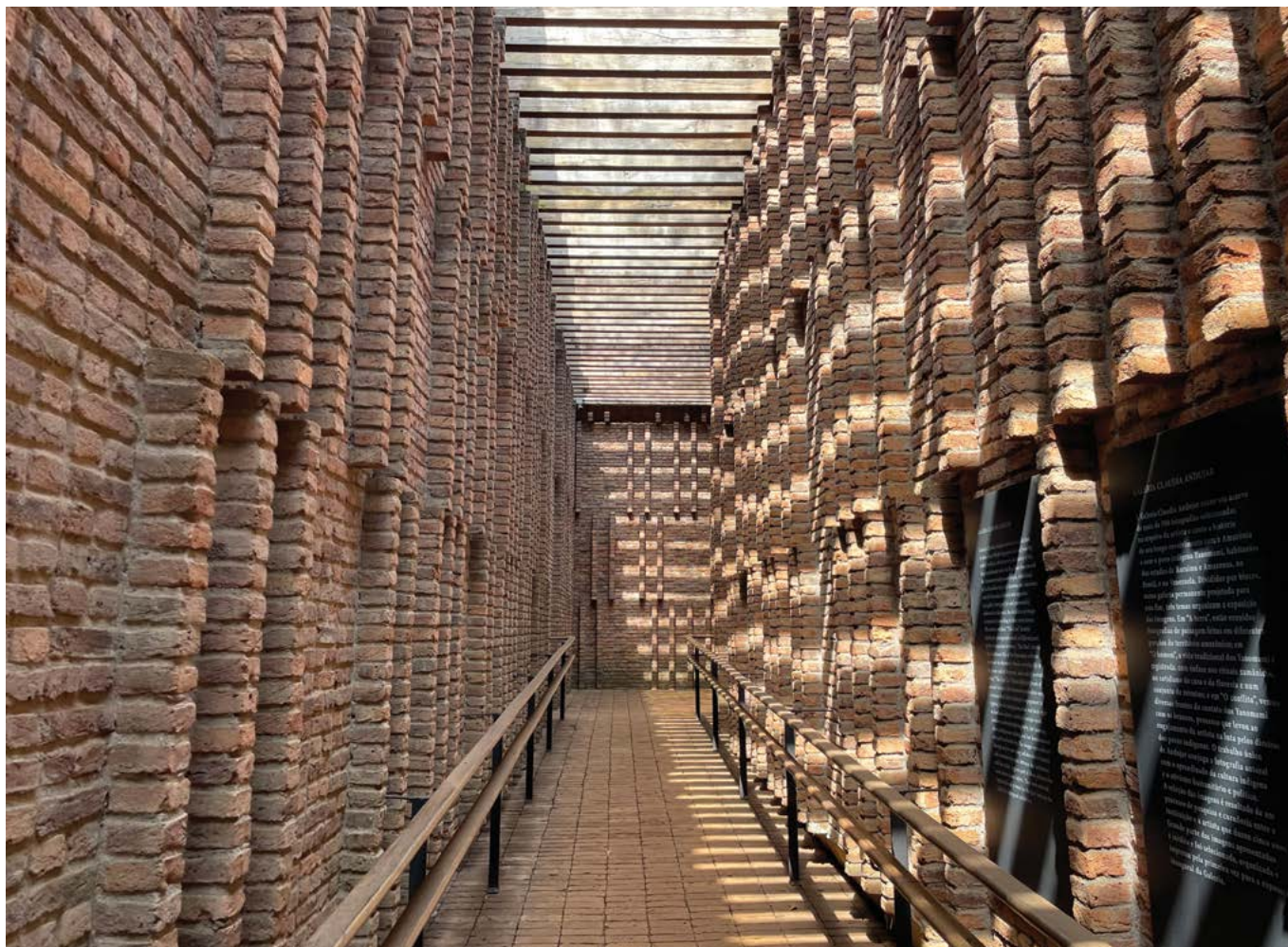
A materialidade do barro, comum aos povos indígenas, não foi o único fator de composição das atmosferas mencionada por Zumthor. A maneira como os tijolos foram modulados gera possibilidades de luz e sombra. Na entrada da galeria (Figura 97), o banho de luz que invade o corredor de acesso é proveniente do pergolado de madeira que deixa os raios do sol passarem por ele.

34 ARQUITETOS ASSOCIADOS, 2017.

Chegar na Galeria Cláudia Andujar não me pareceu uma tarefa fácil. Ela está localizada em um local mais alto e não há transporte elétrico. Em um determinado momento é necessário deixar o caminho com piso de bloco de concreto e caminhar sobre por uma trilha de terra até encontrar a galeria em meio à mata. A volumetria não se destaca do entorno nem pela altura, tampouco pela paleta de cores da edificação, e percebo a harmonia que ela estabelece com o meio.

A entrada é por um corredor que convida o corpo a conhecer a primeira sala expositiva. Que convite agradável. Meu corpo se sente acolhido pela atmosfera proveniente da materialidade e da iluminação natural nesse espaço. Sigo a linearidade do ambiente atenta aos desenhos impressos pela luz sobre a textura dos tijolos.

Figura 97 – Arquitetos Associados, Galeria Cláudia Andujar (2015). Entrada
Foto: Nilza Colombo (2022)



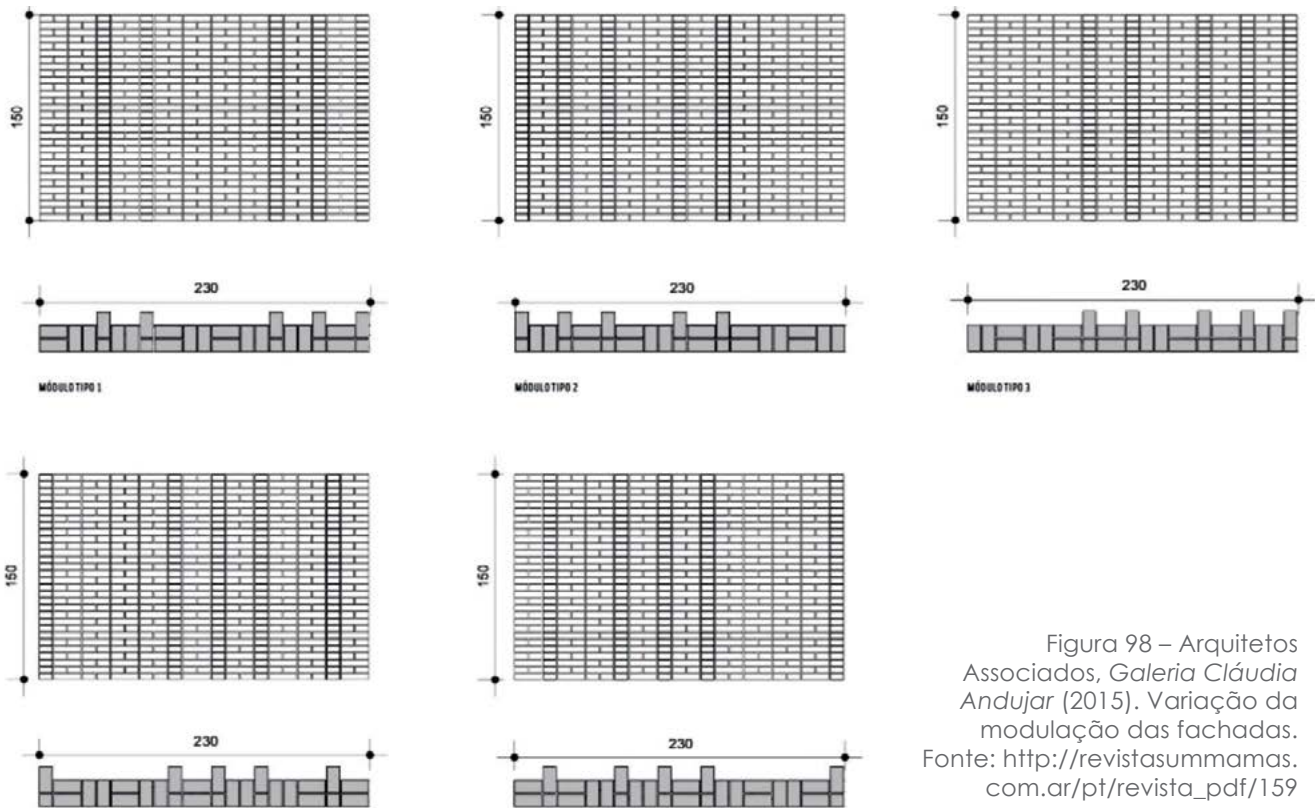


Figura 98 – Arquitetos Associados, *Galeria Cláudia Andujar* (2015). Variação da modulação das fachadas. Fonte: http://revistasummamas.com.ar/pt/revista_pdf/159

Figura 99 – Arquitetos Associados, *Galeria Cláudia Andujar* (2015). Detalhe. Foto: Nilza Colombo (2022)



A fachada é de tijolos maciços (19,1x9,1x4,3cm) e possui cinco tipos de módulos diferentes. Cada módulo compõe um quadro de 2,3 metros de largura por 1,5 metros de altura (Figura 98).

O resultado desse estudo de modulação é a dinâmica nas fachadas que explora a alternância,

que, segundo o projeto, é um recurso exitoso mesmo sem a alteração do material (Figura 99). A repetição parece funcionar como um recurso passível de gerar uma narrativa. A repetição como uma compreensão de ciclos que se revezam pode estabelecer a ordem, bem como é suscetível a revisões.

Caminho pelo corredor e percebo as variações modulares. Nos tijolos elas são irretocáveis, imutáveis, entretanto a luz sobre os módulos é capaz de revelar situações completamente diversas a cada passo. A força dos tijolos se curva ante a sutileza da mudança da luz. Seria essa atmosfera um indício de aproximação da realidade indígena apresentada na obra de Cláudia Andujar?

As salas expositivas apresentam as fotografias da artista conforme os temas já citados. Com relação ao espaço, o cubo branco se faz presente, mas parece ser afetado pela iluminação zenital que acompanha as paredes expositivas. Internamente, nas salas expositivas, os tijolos não são convidados, e é o branco nas paredes que acolhe as fotografias (Figura 100). O corpo já não parece ser solicitado a uma interação mais efetiva com as imagens.



Os três volumes que compõem a galeria são unidos por corredores com o pé-direito mais baixo do que nas salas expositivas, e, nesses ambientes, os tijolos voltam a atuar (Figura 101). Essa alternância entre o material utilizado de forma natural e industrial cria uma sensação de oscilação já percebida pelo corpo na entrada. Nesses corredores, o fluxo conduz ora a outras salas expositivas, ora a espaços externos que parecem atuar como áreas de reflexão sobre os temas abordados pela artista. Mais um momento de alternância entre situações que possibilitam atmosferas distintas ao corpo.

Figura 100 – Arquitetos Associados, *Galeria Cláudia Andujar* (2015). Espaço Museal
Foto: Nilza Colombo (2022)

Percorrer a Galeria Cláudia Andujar fez o meu corpo viver alternadas experiências que me fazem sentir a instabilidade que provavelmente acompanha os Yanomami. Ainda que a contemplação tenha sido de predominância expositiva, a atmosfera criada pela materialidade alternada entre cubo branco no espaço interno e elementos naturais na parte externa é capaz de ativar o espaço suprassensorial. Senti meu corpo imerso em estímulos que me aproximam de uma realidade de privações que parece acompanhar os Yanomami. A incerteza da sobrevivência pode gerar um misto de sensações que são alternadas entre força e fragilidade, luz e sombra, tristeza e esperança. Deixo a galeria com a sensação de que um diálogo entre homens brancos e indígenas pode sim ser possível.

Figura 101 – Arquitetos Associados,
Galeria Cláudia Andujar (2015).
Relação interno e externo.
Foto: Nilza Colombo (2022)

O museu-parque do Instituto Inhotim parece fornecer duas situações passíveis de experiência: as obras dispostas em conjunto com a paisagem e as obras que fazem parte de uma edificação. Em ambas as situações parece ser possível que o corpo vivencie o espaço suprassensorial.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a sua primeira vivência no Instituto Inhotim, anos atrás, a autora passou a buscar o entendimento de como a experiência do corpo com o entorno pode prover conhecimento em espaços museais. A impressão deixada naquele inverno de 2013 é de que as obras tinham sido marcadas em seu corpo e espírito, sem ter, no entanto, a clareza do que propiciou essa sensação. As consequências dessa experiência reverberaram até a busca da resolução de suas questões por meio desta pesquisa. A pergunta que ressoou durante esses anos orbitou em torno dessa vivência: o que provocou sensações no corpo da autora nos espaços museais do Inhotim?

Em 2018, com o ingresso da autora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi iniciado um estudo em nível de doutorado sobre o espaço. Sob a perspectiva fenomenológica, houve a busca de respostas que auxiliassem na compreensão do que vem ocorrendo na sociedade ocidental e quais os efeitos possíveis na relação entre público e arte em espaços museais.

Ao percorrer a concepção sobre o conceito de espaço ao longo da história ocidental, foi possível compreender que o afastamento abrupto do ser humano de seu ambiente natural, que o confinou em ambientes inteiramente construídos, gerou lacunas que possivelmente seriam preenchidas pela imagem espetacular, muitas delas exploradas pelas vertentes arquitetônicas pós-modernas. No caso dos museus de arte contemporânea, ainda é possível identificar exemplos de espaços que encantam a visão com o anestesiar dos demais sentidos. Ao longo da pesquisa, foi possível constatar que a contemplação da produção artística e dos próprios espaços arquitetônicos estimulou a letargia do corpo, que, através do olhar, possivelmente busca a compensação das perdas do senciante no espetacular. Na busca do entendimento deste estudo, foi trilhado um percurso ocidental, desde a Antiguidade até o século XXI, que revisou concepções que dissociam o corpo da mente, que o submetem a uma posi-

ção secundária ou, ainda, que exaltam, perante os demais sentidos, uma hegemonia da visão. Essa situação se apresenta no século XXI com consequências que não parecem contribuir para o engajamento do corpo senciente com o seu meio. A falta de estímulo da maior parte dos sentidos em detrimento de um único, a visão, indica uma alienação do corpo aos aspectos tangíveis do seu meio.

Na arquitetura, as imagens produzidas no contemporâneo ocupam as páginas de revistas virtuais e impressas, sites de profissionais e de referências projetuais. Os ângulos de tais direcionamentos do olhar são intencionalmente eleitos para a apreciação do extraordinário, e a produção do espaço, que deveria envolver integralmente o corpo, parece não ser discutida ou projetada. A privação dos sentidos estimula a produção de espaços-cenários "instagramáveis" que possivelmente se dissiparão da memória com a velocidade de transmissão da internet, situações em que se percebe uma perda significativa da experiência senciente.

Nas artes, o distanciamento entre obra e corpo encontrou no espaço do cubo branco um catalisador que se apropriou das características espaciais para sacralizar o objeto artístico, reduzindo a interação à visão. Durante a pesquisa, foi ponderado que, no espaço do cubo branco, o resultado da relação entre arte e corpo não é ativador do espaço suprassensorial. Pelas características desse modelo, há uma neutralização dos estímulos do espaço com a finalidade de contemplação da obra de arte, impedindo que o corpo produza memórias através das vivências. Essa foi a sensação verificada pela análise sensorial vivida pela autora nas salas expositivas da Fundação Iberê Camargo. O espaço suprassensorial não encontrou força de ativação na arquitetura em si, e nos poucos momentos em que ele se consolidou, foi pela intervenção de determinadas obras de arte. A obra *Humanæ* (2007), da artista Angélica Dass, parece se aproximar de uma comunicação mais efetiva entre corpo, obra de arte e espaço. A intenção de igualdade entre os tons de pele passada pelas fotografias é reforçada pela iluminação com o efeito *wall washer*, que banha o plano vertical de luz homogênea. Se a exortação contemporânea de que todos os seres humanos sejam vistos de igual forma é apresentada pela artista, a iluminação constante trabalha de maneira coesa com esse discurso. Nesse contexto, o espaço suprassensorial parece encontrar ativação. Em relação às exposições, a que parece mais aproximar o corpo de uma imersão no espaço suprassensorial é *Avesso* (2018), em que as silhuetas marcadas nas paredes e no piso indicavam a presença transformadora dos corpos no espaço.

A arte contemporânea, aquela que conhece o legado sensorial de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, parece exigir ambientes em que possa reforçar seu discurso experimental. Nesse sentido, a arquitetura nos espaços museais parece ter mais êxito quando se aproxima da característica senciente do corpo, sendo válida a análise do projeto do Museu Judaico de Berlim. O complexo é composto por duas edificações que não se tocam: a antiga barroca, Collegienhaus (1735), e a ampliação (1999), do arquiteto polonês naturalizado nos Estados Unidos Daniel Libeskind. A edificação recente tem como forma a estrela de Davi desconstruída e se configura em um volume sem saída para o exterior. A entrada do edifício recente se dá pelo antigo prédio barroco, que conduz o corpo a uma descida até a escadaria principal.

Libeskind divide o espaço museal em três eixos relacionados à história do povo judeu: continuidade, holocausto e exílio. No eixo da continuidade, o corpo entra em

contato com as exposições através de caminhos que apresentam variações de largura, altura e materialidade, parecendo comunicar as privações experimentadas pelo povo judeu ao longo do tempo. O eixo do holocausto é um caminho que vai se convertendo em um ambiente cada vez mais estreito e mais escuro, culminando na Torre do Holocausto, um espaço com 24 metros de altura, de concreto, com uma única abertura no topo. O corpo parece ser convidado a sentir o holocausto com as renúncias que ele proporciona, convertidas, nesse eixo, em falta de ornamentação, iluminação e calor, uma vez que nesses espaços não há calefação. O eixo do exílio conduz a um local aberto cercado por um fosso com 49 pilares de concreto que apresentam uma leve inclinação. Os pilares possuem no topo ramos de oliva, símbolo da paz e da esperança para o povo judeu. O corpo é desafiado em sua sensorialidade, sem necessariamente se sentir confortável com os estímulos emanados ao percorrer os eixos. Um exemplo dessa situação se encontra em um dos corredores do museu, onde se localiza a instalação do artista israelense Menashe Kadishman (1932-2015) intitulada *Folhas Caídas* (1997-2001). Ela é compsta por 10.000 faces em ferro espalhadas pelo chão. Para dar continuidade ao percurso, o corpo deve pisar sobre essas peças, gerando atrito entre elas e causando um ruído desconfortável. Como gritos persistentes no tempo e no espaço, esses sons acompanham o corpo durante toda a sua movimentação, fazendo-o questionar quais bases servem de apoio para as definições das sociedades contemporâneas, sobre quem estão essas bases e quais são os povos pisoteados para que elas se estabeleçam. Ao caminhar pela obra de Menashe Kadishman, o corpo não é submetido à promenade corbuseana, e sim aos incômodos que a consciência da sociedade contemporânea é capaz de produzir. A ativação do espaço suprassensorial no Museu Judaico de Berlim parece aproximar o corpo senciante da realidade de um povo que por mais de 5.000 anos incorpora memórias entremeadas por exílio, dor, continuidade e espera. Nesse museu, arte e arquitetura se fazem responsáveis por atmosferas que imprimem as aflições do povo judeu no corpo que se permite sentir.

Sob a perspectiva do panorama museal como ativador do espaço suprassensorial, é possível deduzir que, na FIC, as rampas de acesso aos pavimentos se configuram como locais mais eficazes para o estímulo do corpo senciante do que as salas expositivas. Nelas, é possível que o corpo vivencie diferenças de iluminação, pé-direito e direcionamento de planos verticais. De igual forma, esse mesmo corpo se submete às incertezas de sua localização, o que o desafia a buscar o conhecimento efetivo de sua posição. As fenestraçãoes pontuais projetadas por Siza nas rampas propiciam ao corpo as sensações de luz e sombra. A penumbra dos espaços localizados nas rampas externas é quebrada pela luminosidade, que, vinda das aberturas zenitais ou das escotilhas, atua sobre o corpo, fazendo-o parar ante ela. As diferentes larguras no percurso das rampas parecem fazer com que o corpo seja submetido a uma sensação de compressão e descompressão, o que o estimula a apressar o passo ou a caminhar com mais vagar.

As sensações provocadas pelo espaço das rampas são possíveis através do movimento, da ação em si que se apropria da vivência espacial com o corpo dominando o tempo de sua experiência. Diferentemente do caminhar sobre a obra de Menashe Kadishman, no Museu Judaico de Berlim, o ato de atravessar as rampas da FIC se aproxima da vivência da promenade corbuseana, sendo possível a reflexão sobre introspecção e localização. As paredes brancas com fenestraçãoes pontuais são pas-

síveis de remeter o corpo a uma subjetividade que o próprio andar reafirma. As lições de Aristóteles transmitidas pelo método peripatético podem ser aqui rememoradas e subjetivamente confirmadas pelo recolhimento reflexivo do caminhante. Do mesmo modo, o corpo pode ponderar sobre a sua localização, uma vez que a alternância entre interno e externo, aliada à imprecisão das aberturas, parece colocar o corpo em desconforto sobre sua posição. Será um desconforto em relação à posição no sentido de localização física, econômica, política ou existencial? Como o corpo pode agir a partir dessa vivência? Verifica-se a hipótese de que a vivência no espaço suprassensorial pode conduzir o corpo a uma ação.

Para além de uma análise em que o espaço museal é destinado a um fim específico, como no Museu Judaico de Berlim, foram questionadas, de igual forma, neste estudo, as situações em que há diversidade de exposições. Como manter o espaço suprassensorial em um ambiente em que há o acolhimento de exposições temporárias? Como estabelecer uma conexão entre arte e arquitetura fora das diretrizes do cubo branco?

Uma via de reflexão sobre o fato pode ser traçada a partir do projeto de ampliação do Palais de Tokyo (2014), do casal de arquitetos franceses Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal. A edificação original data de 1937 e por muito tempo abrigou arte moderna. Entretanto, com o êxito do Centro Pompidou (1977), dos arquitetos Richard Rogers e Renzo Piano, o Palais de Tokyo entrou em um período de declínio. Para a retomada das atividades com a potência inicial, o projeto teve como partido o manutenção dos materiais em sua condição bruta. A percepção do tempo é consumada nas paredes e nas estruturas, que não são recobertas pela limpeza do cubo branco. As salas expositivas deixam que a materialidade do espaço dialogue com as obras, afetando e sendo afetadas em uma simbiose que parece encorajar o corpo a vivenciar experiências alternativas à contemplação. A possibilidade de um percurso randômico, de igual forma, desafia o corpo a dominar as suas vivências. O aspecto de obra inacabada faz da edificação um local de estímulo do experimental, convidando o corpo a fazer parte desse processo. O Palais de Tokyo parece possuir um ambiente de constante ativação do espaço suprassensorial.

Nas verificações *in loco* da autora, a sensação de ativação constante do espaço suprassensorial se deu no museu-parque do Instituto Inhotim. Assim como no Palais de Tokyo, a passagem do tempo é percebida no Inhotim, sendo no primeiro pela veracidade do material construído, e no segundo pela conjunção natureza e arte nos espaços expositivos. Seja a céu aberto ou nas galerias, em que a transição entre interno e externo coopera com os estímulos, parece mais viável ao corpo experimentar arte e arquitetura em maior grau de interação. Perceber o entorno do corpo de forma ampliada através da intervenção de *Viewing Machine* (2001), de Olafur Eliasson, ou encarar a si mesmo em *Narcissus Garden Inhotim* (2009), de Yayoi Kusama, pode potencializar a vivência daquele espaço naquele tempo. Da mesma maneira, viver a transição do espaço aberto para o fechado nas galerias Cláudia Andujar e Miguel Rio Branco parece preparar o corpo para a experiência sensível.

A hipótese foi confirmada, no sentido de que os ambientes museais que estimulam o corpo como ser senciente ativam o espaço suprassensorial, na medida em que fogem das características do cubo branco, neutralizador do corpo, e apresentam uma diversidade de estímulos que afetam esse corpo em sua integralidade.

Tendo em vista a dinâmica de uma pesquisa, outras vias de aprofundamento podem ser tomadas na área acadêmica a partir do conceito de espaço suprassensorial. O recorte desta tese focalizou os espaços museais; entretanto, a valorização do corpo como ser senciente pode ser verificada em diversas tipologias arquitetônicas. Da mesma forma, as relações entre obra de arte, espaço e corpo podem ser exploradas em distintas áreas do conhecimento. Outras experiências podem ser verificadas, expandidas ou sobrepostas a essas apresentadas, a fim de que o debate sobre matéria e espírito possa resultar em espaços mais acolhedores às demandas do corpo. Ao fim de tudo, esse é o objetivo: que a fusão entre arte e arquitetura possa contribuir para que o ser humano se entenda como parte do espaço e possa nele habitar, tendo suas necessidades sensíveis acolhidas.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura na era digital-financeira**: Desenho, canteiro e renda da forma. São Paulo: Editora 34, 2012.

ARCHDAILY. **Clássicos de Arquitetura**: Casa-Estudio Luis Barragán / Luis Barragán Disponível em: <https://www.archdaily.mx/mx/02-101641/clasicos-de-arquitectura-casa-estudio-luis-barragan-luis-barragan/lrbln2>. Acesso em: 15 jul. 2022.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura**: Museu Guggenheim de Bilbao. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/786175/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-de-bilbao-gehry-partners/521fa1cce8e44ebd90000072-ad-classics-the-guggenheim-museum-bilbao-frank-gehry-photo>. Acesso em: 27 set. 2022.

ARCHDAILY. **AD Classics**: Modern Architecture International Exhibition / Philip Johnson and Henry-Russell Hitchcock. Disponível em: <https://www.archdaily.com/409918/ad-classics-modern-architecture-international-exhibition-philip-johnson-and-henry-russell-hitchcock> Acesso em: 5 out. 2022.

ARCOPHOTOS. Disponível em: <https://www.archdaily.com/493736/perez-art-museum-herzog-and-de-meuron> Acesso em: 23 ago. 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana**: da Antiguidade a Duccio – vol. 1. Tradução de Vilma De Katinsky. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana**: de Giotto a Leonardo – vol. 2. Tradução de Vilma De Katinsky. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

ARISTÓTELES. **Da alma**. Tradução Ana Maria Lóio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

ARISTÓTELES. O tratado do lugar e do vazio: Física IV, 1-9. Tradução de Arlene Reis, Fernando Coelho e Luís Felipe Bellintani. **Anais de Filosofia Clássica**, v. 5, n. 9, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/16453/10223>. Acesso em: 26 nov. 2021.

ARQUITETOS ASSOCIADOS. **Galeria Doris Salcedo** [s.d.]. Disponível em: <https://arquitetosassociados.arq.br/galeria-doris-salcedo/> Acesso em: 28 dez. 2022.

ARQUITETOS ASSOCIADOS. Entre vegetação, tijolos e fotografia. Galeria Cláudia Andujar. In: **SUMMA +**, v. 159, p. 74-79, out. 2017. Disponível em: http://revistasummamas.com.ar/pt/revista_pdf/159 Acesso em: 31 dez. 2022.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BEAM DROP Inhotim, 2009 – Chris Burden – Inhotim – Brazil. **Youtube**, 2009. 1 vídeo (5 min 37 s). Publicado pelo canal Inhotim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yBeU-JmEvFE>. Acesso em: 18 nov. 2022.

BOADA, Luis. **O espaço recriado**. São Paulo: Nobel, 1991.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental arte/vida**: proposições e paradoxos. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2005.

BRETT, GUY. **EDEN**, 1969. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66390/eden>. Acesso em: 23 mar. 2023.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, Brendon. **Vista aérea da obra instalada no Instituto Inhotim 'Bisected Triangle, Interior Curve', de Dan Graham (2002)**. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/noticias/inhotim-promove-concurso-de-fotografia/> Acesso em: 8 set. 2022.

CAMPOS FILHO, Eduardo Malta; SARTORELLI, Paolo Alessandro Rodrigues. **Guia de árvores com valor econômico**. São Paulo: Agroicone, 2015.

CANTERGIANI, Andressa. **Avesso**. Disponível em: <https://www.andressacantergiani.art.br/avesso?pgid=k8kb7z9r-9a2d586c-308b-4660-a216-ac9e9b03d7af> Acesso em: 7 out. 2022.

CASTILLO, Sonia M. C. Salcedo del. **Cenário da Arquitetura e da Arte**: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins, 2008.

CELAN, Paul. Fuga da morte. Tradução de Modesto Carone. In: GUINSBURG, J.; TAVARES, Zulmira Ribeiro (Orgs.). **Quatro mil anos de poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1960. p. 270-271.

CELANT, Germano. Arte Povera, Appunti per una guerriglia, **Revista Flash Art**, Roma, n. 5, nov./dez. 1967.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

CLARK, Lygia. **A morte do plano**. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acer-vo/10177/a-morte-do-plano> Acesso em: 21 mar. 2022.

COSTA, Alexandre. **Heráclito**: fragmentos contextualizados. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DASS, Angélica. **Humanae**, [s. n.]. Site. Disponível em: <https://angelicadass.com/pt/foto/humanae/>. Acesso em: 29 set. 2022.

DEMPSEY, Amy. **Estilos e movimentos**: guia enciclopédico da Arte Moderna. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DESCARTES, René. **O mundo (ou Tratado da luz) e o homem**. Tradução de Marisa Carneiro de Oliveira Franco Donatelli. São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

DESCARTES, René. Dióptrica. **Scientiæ Zudia**, São Paulo, v. 8, n. 3, p. 451-486, 2010.

DESCARTES, René. **Meditações Metafísicas**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2016.

DESCUBRE Leviatán. **Vimeo**, 2014. 1 vídeo (2 min 42 s). Publicado pelo canal Mu-

seo Guggenheim Bilbao. Disponível em: <https://vimeo.com/87641792>. Acesso em: 19 ago. 2022.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOMINIQUE Gonzalez-Foerster. **Youtube** [S.l., s.n.], 2010. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Inhotim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ED68BTXHya8>. Acesso em: 12 nov. 2022.

EDE, Érica. **O corpo que cai [Le corps] fêmea (de Léviathan Thot)**, 2006. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/museoguggenheimbilbao/12460147204>. Acesso em: 15 ago. 2022.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

FAJARDO-HILL, Cecilia. Cecilia Fajardo-Hill: “El cuerpo presente es esencial”. **Arteinformado**, maio 2020. Disponível em: <https://www.arteinformatado.com/magazine/n/cecilia-fajardo-hill-el-cuerpo-presente-es-esencial-6699>. Acesso em: 28 set. 2020.

FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. O projeto: Moinho Colognese, Museu do Pão e Oficina de Panificação. In: FERRAZ, João Grinspum. **Museu do Pão: Caminho dos Moinhos**. Ilópolis: Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, 2008. p. 17-51.

FARIAS, Agnaldo. Os cem anos de Iberê Camargo. In: FARIAS, Agnaldo; CATTANI, Icleia; LEENHARDT, Jacques. **Iberê Camargo: século XXI**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi – Empresa das Artes, 1993.

FIORAVANTE, Celso. Álvaro Siza vem projetar nova casa de Iberê Camargo. **Folha de São Paulo ilustrada**, 11 mar. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1103200006.htm>. Acesso em: 3 ago. 2022.

FLORIO, James. Disponível em: <https://jamesflorio.com/galleries/148>. Acesso em: 10 nov. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRAMPTON, Kenneth. **A história da arquitetura moderna**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: BRANCO, Ariadne Escobar. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRIEDRICH, Reinhard. Disponível em: <https://blog.smb.museum/die-geburt-einer-architekturikone-50-jahre-neue-nationalgalerie/> Acesso em: 19 jul. 2022.

FRED HOFFMAN Fine art. Disponível em: <https://fredhoffmanfineart.com/chris-burden> Acesso em: 9 nov. 2022.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. Site. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/a-fundacao/#a-arquitetura> Acesso em: 8 jul. 2022.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Averso**. Artistas: Andressa Cantergiani e Maurício Ianês, abr./jun. 2018. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/exposicao/averso/> Acesso em: 03 out. 2022.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Iberê Camargo: século XXI**. Curadoria: Agnaldo Farias, Icleia Cattani e Jacques Leenhardt, 2015. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/exposicao/ibere-camargo-seculo-xxi/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

GALERIA UFFIZI. **Como está distribuido el Museo Uffizi**. Disponível em: <https://www.visituffizi.org/es/planea-tu-visita/planos-del-museo-uffizi/> Acesso em 22 ago. 2022.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. In: PECCININI, Daisy Valle Machado. **Objeto na arte: Brasil anos 60**. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978. p. 47-52.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio, 2010.

HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo**. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2021.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. **Vorträge und Aufsätze**, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Disponível em: <https://filosofiaepatrimonio.files.wordpress.com/2017/03/martin-heidegger-construir-habitar-pensar.pdf> Acesso em: 18 abr. 2021.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**: parte 1. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HERVÉ, Lucien. **Musée à croissance illimitée**, Not located, 1939. Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6064&sysLanguage=en-en> Acesso em: 3 out. 2022.

HERZOG; DE MEURON. **H&dM**. Site. Disponível em: <https://www.herzogdemeuron.com>. Acesso em: 20 ago. 2022.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**: cinco lições. Tradução de Marloren Lopes Miranda. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.

INNES, Malcolm. **Iluminação no Design de Interiores**. Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Carta de Veneza**, 1964. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf> Acesso em 18 dez. 2022.

IZQUIERDO, Iván. **Questões sobre a memória**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.

JANSON, Horst Waldemar. **História geral da arte**: Renascimento e Barroco. Tradução de J. A. Ferreira de Almeida. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JENCKS, Charles. **El lenguaje de la arquitectura posmoderna**. Tradução de Ricardo Pérdigo Nárdiz e Antonia Kerrigan Gurevitch. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

JIMÉNEZ, Ariel. **Jesús Soto conversa com Ariel Jiménez**. Entrevista concedida a Jesús Soto. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA, 6., **Catálogo de exposição da VI Exposição Jovem Arte Contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, 1972. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac/1972.pdf> Acesso: 11 out. 2022.

KON, Nelson. **Sede da Fundação Iberê Camargo**. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924> Acesso em: 22 out. 2022.

KRÜSE, Olney. Lixo, galinhas, miolo de boi: uma exposição de arte. In: JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA, 6., **Catálogo de exposição da VI Jovem Arte Contemporânea**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, 1972.

LA METTRIE, Julien Offray de. **O homem-máquina**. Tradução de António Carvalho. Lisboa: Estampa, 1982.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

LEIBNIZ, G. W. **Correspondência com Clarke**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Terceira carta de Leibniz, § 9.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cortim de. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sü. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. Desmaterialization of art. **Art Internacional**, n. 12, fev. 1968.

LOUZADA, Heloisa Olivi. O museu como laboratório: análise da exposição *VI Jovem Arte Contemporânea*. **Revista MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares**, Évora, v. 7, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/midas/1130>. Acesso em: 17 jan. 2023.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto Futurista**. Disponível em: <https://blog.ubueditora.com.br/manifesto-futurista/> Acesso em: 29 set. 2022.

MARTAU, Betina Tschiedel. **A luz além da visão: iluminação e sua relação com a saúde e bem-estar de funcionárias de lojas de rua e de shoppings centers em Porto Alegre**. 2009. 504 f. Tese (Doutorado em Engenharia Civil) – Faculdade de Engenharia, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MATHEY, François. **O Impressionismo**. Tradução de Raul Correia. São Paulo: Verbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

MENGES, Simon. **Neue Nationalgalerie**, Exterior view, 2021. Disponível em: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/neue-nationalgalerie/about-us/profile/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas, 1948**: Merleau-Ponty. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX**. Tradução de Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI**. Tradução de Eliana Aguiar. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX**. Tradução de Maria Beatriz da Costa Mattos. Barcelona: Gustavo Gili, 2011a.

MONTANER, Josep Maria. **La modernidade superada: ensayos sobre arquitectura contemporanea**. Barcelona: Gustavo Gili, 2011b.

MONTANER, Josep Maria. **Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação**. Tradução de Maria Luisa de Abreu Lima Paz. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

MONTEZUMA, Carina. **Iluminação em Museus: a descoberta da obra de arte**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2018.

MORRIS, Robert. **Untitled L-Beams**. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/minimalism-and-earthworks/a/robert-morris-untitled-l-beams> Acesso em: 6 set. 2022.

MUNDO SECRETO. Disponível em: <https://sworld.co.uk/02/528220/photoalbum/basilica-santo-spirito-italyprovince-kgm...%20-%20Secret%20World>. Acesso em: 23 mar. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO FRANCISCO. Robert Rauschenberg, **Erased de Kooning Drawing**, 1953 Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>. Acesso em: 18 nov. 2022.

MUSEU DO LOUVRE. **Pietro Antonio Martini, Le salon de 1787**. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020520504> Acesso em: 16 set. 2022.

MUSEU LENTOS. Who was 1968? Art, Architecture, Society, set. 18 - jan. 19. Disponível em: <https://www.lentos.at/en/exhibitions/wer-war-1968> Acesso em: 25 ago. 2022.

NASI, Eduardo. **Siza meets Iole de Freitas**, Interior da Fundação Iberê Camargo. 2008. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/eduardonasi/2871808047/> Acesso em: 15 ago. 2022.

- NEMI, Serena Ucelli di. **Arte e Natureza: museus a céu aberto.** São Paulo: Lustre, 2016.
- NEW YORK TIMES. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/05/04/movies/burden-review-chris-burden.html> Acesso em: 20 nov. 2022.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995.** 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 443-460.
- O GLOBO. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/masp-arquitetura-obras-21873354> Acesso em: 19 out. 2022.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco.** Tradução Carlos S. Mendes Rocha. São Paulo, Martins Fontes: 2002.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA, 1986.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cultura é patrimônio: um guia.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- OVÍDIO. Metamorfoses. In: PENA, Abel N. **Eco e Narciso: leituras de um mito.** Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2017.
- PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele.** Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- PALLASMAA, Juhani. **Habitar.** Tradução Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. In: ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana: de Giotto a Leonardo – vol. 2.** Tradução de Vilma De Katinsky. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 108-128.
- PEDROSA, Mário. Cézanne, o revolucionário conservador. In: MAMMÌ, Lorenzo. **Arte. Ensaio:** Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 114-121.
- PENONE, Giuseppe. **Alpi Marittime. Trattenere 17 anni di crescita (Continuerà a crescere tranne che in quel punto).** Disponível em: <https://giuseppepenone.com/it/works/1249-alpi-marittime-trattenere-17-anni-di-crescita-continuera-a-crescere-tranne-che-in-quel-punto> Acesso em: 16 dez. 2022.
- PEQUENO, Fernanda. **Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversas e fricções poéticas.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

PEREIRA, José Ramón Alonso. **Introdução à história da arquitetura:** das origens ao século XXI. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2010.

POUSADA, Pedro. O Merzbau como sepultura do eu logocêntrico: um eu que grita torna-se espaço. **Porto Arte**. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 20, n. 34, p. 37-49, maio 2015.

RESEARCHGATE. **Gerson Zanini**. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/311335142/figure/fig3/AS:435017089327108@1480727564232/Ocupacao-do-lote-15-por-Paulo-Fernandes-Novaes-Correa-com-a-proposta-Boi-Encantado-VI.png> Acesso em: 14 out. 2022.

RIBEIRO, Isaías da Silva. **Arquitetura de museu-parque:** os pavilhões expositivos do Instituto Inhotim. 2016. 266 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

RIEGL, Alois. El espacio en la arquitectura griega. In: PATETTA, Luciano. **Historia de la arquitectura:** antologia critica. Madrid: Celeste Ediciones, 1997. p. 94.

ROTH, Leland M. **Entender a arquitetura:** seus elementos, história e significado. Tradução de Joana Canêdo. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.

SANTACROCE, Ethel. **Firenze**. Livorno: Sillabe, 2006.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

SERAPIÃO, Fernando. A nuvem. In: **Inhotim:** arquitetura, arte e paisagem – vol. 4. São Paulo: Monolito, 2013. p. 15-26,

SIMPLÍCIO, LEONARDO. **MAC Niterói**, 2021. Disponível em: <https://www.ofluminense.com.br/cidades/2021/07/1200458-mac-niteroi-webnario-debate-o-futuro-do-museu.html>. Acesso em: 23 mar. 2023.

SIZA, Álvaro. Construção como linguagem. Entrevista concedida a Bárbara Rangel; José Amorim Faria; Pedro Poças Martins. **CdO: Cadernos d'Obra - Revista Científica Internacional de Construção**, Porto, v. 2, p. 12-23, 2010.

STEIN, Edith. **A ciência da cruz**. Tradução de Beda Kruse. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

STIGGER, Verônica. A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna. **Porto Arte**. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 14, n. 24, p. 95-106, maio 2008.

SULZBACHER, Tatiana. Laboratório museu. **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais**, Salvador, p. 2856-2867, set. 2009. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cc/tatiana_cavalheiro_sulzbacher.pdf Acesso em 14 out. 2022.

TREGENZA, Peter; LOE, David. **Projeto de Iluminação**. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2015.

VITRÚVIO. **Tratado de Arquitetura**. Tradução de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WEBER HOFER PARTNER. Disponível em: <https://www.weber-hofer.ch/projekte/bauten/projekte-detail/kunstmuseum-lentos-linz/> Acesso em: 12 ago. 2022.

WGA. **Brunelle**. <https://www.wga.hu/art/b/brunelle/ospedal.jpg>. Acesso em: 22 nov. 2022.

WIKIWAND. **Autun Cathedrale**. Disponível em:

https://www.wikiwand.com/en/Autun_Cathedral#Media/File:Autun_Cath%C3%A9drale_St._Lazare_Portal_Tympanon_bei_Nacht.jpg Acesso em: 2 nov. 2022.

WORRINGER, WILHELM. **A arte gótica**. Tradução de Isabel Braga. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

ZANINI, Walter. Novas Potencialidades. In: JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA, 6. **Catálogo de exposição da VI Jovem Arte Contemporânea**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, 1972, p. 4-7.

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas: Encontros arquitetônicos – as coisas que me rodeiam**. Tradução de Astrid Grabow. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

