



VIRGÍNIA AMÂNCIO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
RECIFE | 2024

**INSTITUTO INHOTIM E AS GALERIAS
DOS ARQUITETOS ASSOCIADOS:**
A EXPERIÊNCIA SENSORIAL PELO VIÉS FENOMENOLÓGICO



UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

VIRGÍNIA AMÂNCIO BEZERRA

INSTITUTO INHOTIM E AS GALERIAS DOS ARQUITETOS ASSOCIADOS:
A EXPERIÊNCIA SENSORIAL PELO VIÉS FENOMENOLÓGICO

RECIFE

2024

VIRGÍNIA AMÂNCIO BEZERRA

**INSTITUTO INHOTIM E AS GALERIAS DOS ARQUITETOS ASSOCIADOS:
A EXPERIÊNCIA SENSORIAL PELO VIÉS FENOMENOLÓGICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como requisito à obtenção do título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Luiza Macedo Xavier de Freitas.

RECIFE
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Bezerra, Virgínia Amâncio.

Instituto Inhotim e as Galerias dos Arquitetos Associados: a experiência sensorial pelo viés fenomenológico / Virgínia Amâncio Bezerra. - Recife, 2024. 197 : il.

Orientador(a): Maria Luiza Macedo Xavier de Freitas

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Arquitetura e Urbanismo - Bacharelado, 2024.

Inclui referências.

1. Fenomenologia. 2. Experiência multissensorial . 3. Instituto Inhotim. 4. Arquitetos Associados. 5. Museus. I. Freitas, Maria Luiza Macedo Xavier de. (Orientação). II. Título.

720 CDD (22.ed.)

VIRGÍNIA AMÂNCIO BEZERRA

**INSTITUTO INHOTIM E AS GALERIAS DOS ARQUITETOS ASSOCIADOS:
A EXPERIÊNCIA SENSORIAL PELO VIÉS FENOMENOLÓGICO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como requisito à obtenção do título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em: 26/03/2024.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Maria Luiza Macedo Xavier de Freitas (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof Ph.D. Fernando Diniz Moreira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Rafaela Paes de Andrade Arcoverde (Examinador Externo)

Para meu irmão **Lucas Amâncio** (*in memoriam*), você é poeira que o vento não levou, caminho que só o amor pisou e me segue como um anjo de guarda.

AGRADECIMENTOS

A todos que me trouxeram até aqui:

Em especial minha mãe, **Mariselma Amâncio**, por me amar e apoiar de forma incondicional.

À minha avó, **Margarida Santos**, cuja história de vida e força me inspiram todos os dias.

À minha tia, **Marilane Amâncio**, por me encorajar sempre.

À minha irmã, **Ana Beatriz Amâncio**, pelo carinho e disposição em me ajudar a todo momento.

Aos meus amores, **Vincent e Aurora**, que me fizeram companhia enquanto escrevia esse trabalho.

À minha orientadora, **Prof.^a Malu Freitas**, que aceitou esse desafio de imediato. Sem as suas orientações valiosas e incentivos gentis esse trabalho não seria possível.

Ao meu primeiro orientador, **Prof. Fernando Diniz**, exemplo de professor e arquiteto a quem admiro desde o primeiro período.

Às meninas do melhor GE de todos, o 05: **Daniela Simplício, Hadassa Ramos, Rebeca Pessoa e Raissa Maranhão**. Essa faculdade não teria sido a mesma sem elas.

E aos meus amigos, **Beatriz Claudino e Matheus Liras**, por tantos anos de amizade.

Muito obrigada. Essa conquista é nossa. Amo vocês.

Toda obra de Arte é de alguma maneira feita duas vezes. Pelo criador e pelo espectador, ou melhor, pela sociedade a qual pertence o espectador.

(Pierre Bourdieu, 1986)

Uma obra de arquitetura não é experimentada como uma coletânea de imagens visuais isoladas, e sim em sua presença material e espiritual totalmente corporificada. Uma obra de arquitetura incorpora e infunde estruturas tanto físicas quanto mentais. A frontalidade visual de um desenho de arquitetura desaparece na experiência real da edificação. A boa arquitetura oferece formas e superfícies moldadas para o toque prazeroso dos olhos.

(Juhani Pallasmaa, 2011)

RESUMO

À medida que se transformaram em produto cultural e de consumo, os museus passaram a desempenhar um papel estratégico no planejamento e na gestão das cidades, atraindo investimentos, visitantes e contribuindo para a revitalização de áreas urbanas. Além disso, na hodiernidade, os museus assumem um novo papel na forma com a qual se relacionam com a obra de arte nele exposta. Este trabalho, ao longo de quatro capítulos, aborda os conceitos de museu, paisagem e arte na contemporaneidade, bem como os princípios da fenomenologia vistos por filósofos e arquitetos, seguindo-se a isso a apresentação do objeto de estudo - o Instituto Inhotim e três Galerias de arte: Miguel Rio Branco, Cosmococas e Claudia Andujar -, e por fim, a descrição sensorial da visita. Outrossim, tem por objetivo investigar as três galerias de arte de Inhotim, projetadas pelos Arquitetos Associados, e as suas relações com percursos, jardins, espaços abertos e obras de arte, pois, embora já existam análises feitas sob uma ótica técnica e formal, as relações entre edifício e lugar, desenho e projeto, experiência e modo de manipulação de elementos - a fim de despertar sensações - pelos arquitetos pouco foram estudadas na literatura. Procura-se, então, entender, através de um viés fenomenológico, como os arquitetos manejam luz, material e terreno, estabelecendo uma sensível mediação com o lugar em que se inserem e com a obra de arte exposta, e escrutinar a maneira como esses elementos são projetados, além da experiência multissensorial que provocam. A metodologia empregada apoia-se na fenomenologia de McCarter & Pallasmaa (2012) e Shirazi (2014), os quais sustentam que a experiência é a maneira mais completa de explorar a dimensão sensorial da arquitetura.

Palavras-chave: Museus; Obra de arte; Galerias de arte; Instituto Inhotim; Arquitetos Associados; Fenomenologia; Experiência multissensorial.

ABSTRACT

As they became a cultural and consumer product, museums began to play a strategic role in the planning and management of cities, attracting investments, visitors and contributing to the revitalization of urban areas. In addition, nowadays, museums assume a new role in the way they relate to the work of art on display. This paper, over four chapters, addresses the concepts of museum, landscape and art in contemporary times, as well as the principles of phenomenology seen by philosophers and architects, followed by the presentation of the object of study - the Instituto Inhotim and three art galleries: Miguel Rio Branco, Cosmococas and Claudia Andujar -, and finally, a sensory description of the visit. Furthermore, it aims to investigate the three art galleries of the Instituto Inhotim, designed by Arquitetos Associados, and their relations with paths, gardens, open spaces and works of art, because, although there are already papers made from a technical and formal perspective, the relationships between building and place, design and project, experience and the way architects manipulate elements - in order to arouse sensations - has been little studied in the literature. It is sought, then, to understand, through a phenomenological bias, how architects manage light, material and terrain, establishing a sensitive mediation with the place in which they are located and with the work of art on display, and scrutinize the way these elements are designed, as well as the multi-sensory experience they provoke. The methodology employed is based on the phenomenology approach of McCarter & Pallasmaa (2012) and Shirazi (2014), who maintain that the experience is the most complete way of exploring the sensory dimension of architecture.

Keywords: Museums; Artwork; Art galleries; Instituto Inhotim; Arquitetos Associados; Phenomenology; Multisensory experience.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 -	Museu Guggenheim Bilbao	29
Figura 02 -	Niemeyer e “O olho”	31
Figura 03 -	Jardim Pictórico	46
Figura 04 -	Vandário	46
Figura 05 -	Mapa do Instituto Inhotim em 2008	49
Figura 06 -	Mapa do Instituto Inhotim em 2014.....	50
	Mapa atual do Instituto Inhotim com os eixos	
Figura 07 -	temáticos.....	51
	Em destaque a recepção que é o ponto central para todos os	
Figura 08 -	eixos temáticos.....	52
Figura 09 -	Placa indicando a chegada à recepção.....	52
	Placas informativas acompanham todos os percursos	
Figura 10 -	temáticos.....	52
	Placas informativas acompanham todos os percursos	
Figura 11 -	temáticos.....	52
Figura 12 -	Galeria True Rouge	54
Figura 13 -	Galeria Mata.....	54
Figura 14 -	Galeria Adriana Varejão.....	55
Figura 15 -	Galeria Lygia Pape.....	55
Figura 16 -	Sonic Pavilion.....	55
Figura 17 -	Galeria Matthew Barney.....	55
	Fotografia dos arquitetos titulares do escritório arquitetos	
	associados. Em pé, da esquerda para a direita: Paula Zasnicoff	
	Cardoso, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel. Sentados:	
Figura 18-	André Luiz Prado e Alexandre Brasil.....	83
Figura 19-	Película adesiva no painel de vidro visto pelo pavimento térreo..	92
	Película adesiva no painel de vidro visto pelo pavimento	
Figura 20-	inferior.....	92
Figura 21-	Planta de implantação.....	93
Figura 22-	Planta baixa subsolo.....	93
Figura 23-	Planta baixa pavimento térreo.....	94

Figura 24-	Planta baixa pavimento superior.....	94
Figura 25-	Planta baixa área técnica.....	95
Figura 26-	Diagrama de implantação no terreno.....	95
	Os acessos marcados em linha vermelha para a Galeria Miguel	
Figura 27-	Rio Branco.....	96
	Mosaico de fotos das escadas de acesso ao pavimento inferior e	
Figura 28-	ao pavimento superior.....	97
	Mosaico de fotos das escadas de acesso ao pavimento inferior e	
Figura 29-	ao pavimento superior.....	97
	Mosaico de fotos das escadas de acesso ao pavimento inferior e	
Figura 30-	ao pavimento superior.....	97
	Mosaico de fotos das escadas de acesso ao pavimento inferior e	
Figura 31-	ao pavimento superior.....	97
	Praça coberta no pavimento térreo sendo utilizada por	
Figura 32-	visitantes.....	97
Figura 33-	Detalhe do mobiliário.....	97
Figura 34-	Detalhe da pedra escolhida para o piso.....	97
Figura 35-	Fachadas da edificação.....	99
Figura 36-	Fachadas da edificação.....	99
Figura 37-	Fachadas da edificação.....	99
Figura 38-	Fachadas da edificação.....	99
	Mosaico de fotografias da Galeria Miguel Rio Branco em	
Figura 39-	construção.....	100
	Mosaico de fotografias da Galeria Miguel Rio Branco em	
Figura 40-	construção.....	100
	Mosaico de fotografias da Galeria Miguel Rio Branco em	
Figura 41-	construção.....	100
Figura 42-	Cortes da edificação.....	101
Figura 43-	Cortes da edificação.....	101
Figura 44-	Cortes da edificação.....	101
Figura 45-	Cortes da edificação.....	101

	A transparência do vidro e a incidência de luz no pavimento inferior permitem visualizar a escada e as pessoas que transitam no pavimento térreo.....	102
Figura 46-	A transparência do vidro e a incidência de luz permitem visualizar no pavimento térreo a escada e as pessoas que sobem ao pavimento superior.....	103
Figura 47-	Detalhe da claraboia que permite a entrada de luz natural no caminho para o pavimento superior.....	103
Figura 48-	Detalhe da claraboia que permite a entrada de luz natural no caminho para o pavimento superior.....	103
Figura 49-	Planta de implantação.....	109
Figura 50-	Planta baixa pavimento térreo.....	109
Figura 51-	Planta baixa área técnica.....	110
Figura 52-	A Galeria Cosmococa vista por dois ângulos diferentes.....	110
Figura 53-	A Galeria Cosmococa vista por dois ângulos diferentes.....	110
Figura 54-	Marcados em linha vermelha os acessos para a Galeria Cosmococas.....	112
Figura 55-	Os acessos.....	112
Figura 56-	Os acessos.....	112
Figura 57-	Os acessos.....	112
Figura 58-	Marcados em laranja as antecâmaras que ligam os espaços internos e externos e marcados em rosa as antecâmaras que ligam o espaço expositivo e o hall central.....	113
Figura 59-	As antecâmaras que conectam o hall central com uma sala expositiva.....	113
Figura 60-	As antecâmaras que conectam o hall central com uma sala expositiva.....	113
Figura 61-	As antecâmaras que conectam o hall central com uma sala expositiva.....	113
Figura 62-	Fachadas da edificação.....	115
Figura 63-	Fachadas da edificação	115
Figura 64-	Fachadas da edificação	115
Figura 65-	Fachadas da edificação	115
Figura 66-	Detalhe do material que reveste a fachada da galeria.....	115

Figura 67-	Cortes da edificação.....	117
Figura 68-	Cortes da edificação.....	117
Figura 69-	Cortes da edificação.....	117
Figura 70-	Cortes da edificação.....	117
Figura 71-	Iluminação no hall central.....	118
Figura 72-	Iluminação no hall central.....	118
Figura 73-	Planta de implantação.....	123
Figura 74-	Planta baixa.....	123
	Marcado em linha vermelha o acesso para a Galeria Claudia	
Figura 75-	Andujar.....	124
Figura 76-	Acesso de entrada e corredores internos.....	125
Figura 77-	Acesso de entrada e corredores internos.....	125
Figura 78-	Acesso de entrada e corredores internos.....	125
Figura 79-	Acesso de entrada e corredores internos.....	125
Figura 80-	Pátios internos.....	126
Figura 81-	Pátios internos.....	126
Figura 82-	Mosaico de fotos da construção da Galeria.....	126
Figura 83-	Mosaico de fotos da construção da Galeria.....	126
Figura 84-	Mosaico de fotos da construção da Galeria.....	126
Figura 85-	Fachadas da edificação.....	127
Figura 86-	Fachadas da edificação.....	127
Figura 87-	Fachadas da edificação.....	127
Figura 88-	Fachadas da edificação.....	127
Figura 89-	Tijolos artesanais usados como material construtivo.....	128
Figura 90-	Tijolos artesanais usados como material construtivo.....	128
	Fachada com linhas verticais que se sobrepõem lembrando a	
Figura 91-	ideia do grafismo yanomami.....	128
Figura 92-	Grafismo yanomami.....	128
Figura 93-	Cortes da edificação.....	129
Figura 94-	Cortes da edificação.....	129
	Mosaico de fotos mostrando os quatro tipos de revestimentos	
Figura 95-	usados no piso.....	130

	Mosaico de fotos mostrando os quatro tipos de revestimentos usados no piso.....	130
Figura 96-	Mosaico de fotos mostrando os quatro tipos de revestimentos usados no piso.....	130
Figura 97-	Mosaico de fotos mostrando os quatro tipos de revestimentos usados no piso.....	130
Figura 98-	Mosaico de fotos mostrando os quatro tipos de revestimentos usados no piso.....	130
Figura 99-	A entrada de luz natural.....	131
Figura100-	A entrada de luz natural.....	131
Figura101-	A entrada de luz natural.....	131
Figura 102-	A entrada de luz natural.	131
Figura 103-	Detalhe da iluminação zenital.....	132
Figura 104-	Detalhe da iluminação zenital.....	132
Figura 105-	Pergolado.....	132
Figura 106-	Mapa do percurso percorrido pelo Instituto Inhotim (Eixo Amarelo).....	135
Figura 107-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo amarelo.....	136
Figura 108-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo amarelo.....	137
Figura 109-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo amarelo.....	138
Figura 110-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo amarelo.....	139
Figura 111-	Mapa do percurso percorrido pelo Instituto Inhotim (Eixo Rosa).....	140
Figura 112-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo rosa.....	141
Figura 113-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo rosa.....	142
Figura 114-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo rosa.....	143
Figura 115-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo rosa.....	144

	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo rosa.....	146
Figura 116-	Mapa do percurso percorrido pelo Instituto Inhotim (Eixo Laranja).....	147
Figura 117-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo laranja.....	148
Figura 118-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo laranja.....	149
Figura 119-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo laranja.....	150
Figura 120-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo laranja.....	151
Figura 121-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo laranja.....	152
Figura 122-	Mapa do percurso percorrido na Galeria Miguel Rio Branco.....	153
Figura 123-	Mapa do percurso percorrido na Galeria Miguel Rio Branco.....	153
Figura 124-	Mapa do percurso percorrido na Galeria Miguel Rio Branco.....	153
Figura 125-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco	154
Figura 126-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco	155
Figura 127-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco	157
Figura 128-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco	158
Figura 129-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco	159
Figura 130-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco	161
Figura 131-	Mapa do percurso percorrido na Galeria Claudia Andujar.....	162
Figura 132-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Claudia Andujar.....	163
Figura 133-	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Claudia Andujar.....	164
Figura 134-		

	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 135-	na Galeria Claudia Andujar.....	165
	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 136-	na Galeria Claudia Andujar.....	167
	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 137-	na Galeria Claudia Andujar.....	168
	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 138-	na Galeria Claudia Andujar.....	170
	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 139-	na Galeria Claudia Andujar.....	171
Figura 140-	Mapa do percurso percorrido na Galeria Cosmococas.....	173
	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 141-	na Galeria Cosmococas.....	174
	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 142-	na Galeria Cosmococas.....	175
	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 143-	na Galeria Cosmococas.....	176
	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 144-	na Galeria Cosmococas.....	178
	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 145-	na Galeria Cosmococas.....	179
	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 146-	na Galeria Cosmococas.....	180
	Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso	
Figura 147-	na Galeria Cosmococas.....	181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 O MUSEU, A PAISAGEM E A ARTE.....	24
1.1 O museu contemporâneo.....	25
1.2 A paisagem: conceituações e implicações.....	34
1.3 A arte: semântica e contemporaneidade	40
1.4 Museu, arte contemporânea e o tecido que compõe seu espaço: o exemplo do Instituto Inhotim	44
2 A FENOMENOLOGIA	57
2.1 Visão geral da Fenomenologia: intenções, temas e recortes históricos.....	58
2.1.1 O método fenomenológico de Edmund Husserl	59
2.1.2 O método fenomenológico de Martin Heidegger	61
2.1.3 O método fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty	62
2.2 Da fenomenologia do ser para a fenomenologia aplicada na arquitetura: o habitar	64
2.2.1 Heidegger e o lugar existencial	64
2.2.2 Merleau-Ponty e a fenomenologia da percepção	66
2.2.3 Norberg-Schulz e o fenômeno do lugar	67
2.2.4 Pallasma e a cidade contemporânea	70
2.3 Aplicando ao projeto: como os arquitetos têm buscado criar o espaço a partir da experiência corporal	73
3 OS ARQUITETOS ASSOCIADOS E AS GALERIAS	81
3.1 Arquitetos associados	82
3.2 Galerias de arte a serem estudadas e as justificativas das suas escolhas	85
3.3 Relação entre as obras de arte expostas e o projeto arquitetônico	86
3.4 Galeria Miguel Rio Branco	88
3.4.1 O artista	88
3.4.2 A sua obra	89
3.4.3 As obras expostas em Inhotim.....	90
3.4.4 As ligações entre as obras a serem expostas e o projeto arquitetônico	91
3.4.5 A geografia do terreno, a implantação e o agenciamento	92
3.4.6 O acesso e a circulação	96

3.4.7 A tectônica	97
3.4.8 O manejo da luz natural	102
3.5 Galeria Cosmococas.....	103
3.5.1 Os artistas	103
3.5.2 As suas obras	104
3.5.3 As obras expostas em Inhotim.....	106
3.5.4 As ligações entre as obras a serem expostas e o projeto arquitetônico	107
3.5.5 A geografia do terreno, a implantação e o agenciamento	109
3.5.6 O acesso, o perímetro e a circulação	111
3.5.7 A tectônica	114
3.5.8 O manejo da luz natural	117
3.6 Galeria Claudia Andujar	118
3.6.1 A artista	118
3.6.2 A sua obra	119
3.6.3 As obras expostas em Inhotim.....	120
3.6.4 As ligações entre as obras a serem expostas e o projeto arquitetônico	121
3.6.5 A geografia do terreno, a implantação e o agenciamento	122
3.6.6 O acesso, o perímetro e a circulação	124
3.6.7 A tectônica	126
3.4.8 O manejo da luz natural	131
4 A EXPERIÊNCIA SENSORIAL	133
4.1 Experiência sensorial no Instituto Inhotim	135
4.1.1 Eixo amarelo	135
4.1.2 Eixo rosa	147
4.1.3 Eixo laranja.....	147
4.2 Experiência sensorial nas Galerias.....	152
4.2.1 Galeria Miguel Rio Branco	153
4.2.2 Galeria Claudia Andujar	162
4.2.3 Galeria Cosmococas	173
CONCLUSÃO	183
REFERÊNCIAS.....	188



INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, os museus vêm alcançando um papel significativo nas estratégias empregadas pelas cidades para suscitar mais investimentos e turistas, além de coadjuvar para a revitalização de áreas urbanas. Constantemente confiados a grandes e renomados escritórios de arquitetura¹, estes edifícios incubem-se do papel de edifícios icônicos, ocorrência que ficou intitulada como *Bilbao Effect*². O fenômeno iniciado com a construção do Museu Guggenheim na cidade de Bilbao, nordeste da Espanha, provocou um aumento exponencial na construção de museus ao redor do mundo nas últimas duas décadas e meia, e vem atender demandas de ordem material e simbólica, sobretudo para as cidades nas quais tais edificações são implantadas, que englobam uma ampla conjunção de fatores. Nesse âmbito, a construção de objetos arquitetônicos, os quais precisam ser icônicos e arrojados, colabora na marcação de novas identidades, alavancadas pelas políticas das administrações públicas (Medeiros; Moreira, 2022).

O papel dos museus nas cidades se ressignifica: eles deixam de ser simples espaços para expor obras de arte e tornam-se locais de celebração da própria cidade, assumindo o papel de novo espaço público (Tzortzi, 2015). Bem como local de encontro e intercâmbio cultural, passando a ter um papel ativo e atuante na vida da cidade enquanto mapa sensorial da cultura contemporânea. As exposições nos museus de arte contemporâneos constituem um sistema de experiências capazes de atingir grandes audiências e tornam-se decisivos na circulação do conjunto de valores para a representação e interpretação da cultura atual. Sua arquitetura é intrinsecamente parte de algo maior: ambição cultural, um ideal corporativo, uma identidade nova etc., sendo carregada social, política e economicamente (Sadd, 2016).

Mais recentemente, espaços contendo pavilhões de obras de arte passaram, também, a atrair recursos e capitais, gerar empregos e dinamizar áreas semi urbanas ou rurais nas proximidades de grandes centros. Esses museus podem trazer diversos benefícios, como a proteção do patrimônio natural e cultural, o incentivo à participação

¹ Frank Gehry (Museu Guggenheim Bilbao na Espanha e Fundação Louis Vuitton na França), OMA (Museu de Arte Contemporânea Garage na Rússia), Herzog & de Meuron (Museu Tate Modern no Reino Unido e Pérez Art Museum Miami nos Estados Unidos), Zaha Hadid (Museu MAXXI de Arte Contemporânea na Itália), Diller Scofidio + Renfro (Museu The Broad nos Estados Unidos) e Sanaa (Museu do Louvre-Lens na França) são alguns exemplos de renomados escritórios de arquitetura que projetaram museus icônicos nas últimas décadas.

² Para Moore (2017) que emprega o termo, *Bilbao Effect* é o fenômeno em que o investimento cultural e a arquitetura vistosa supostamente equivalem à elevação econômica de algumas cidades.

da população nas atividades, a ação pedagógica de sensibilidade através da educação ambiental e gestão racional do espaço etc. Alguns desses são museus a céu aberto como o Parque de Esculturas de Hakone (Japão), Parque de Esculturas de Yorkshire (Inglaterra) e o Instituto Inhotim (Brasil), outros são de história natural ou de sítios arqueológicos dentro de Parques Nacionais, como o Museu da Natureza no Parque Nacional da Serra da Capivara (Brasil) e o Museu Geológico do Condado de Tianjin Ji (China). Eles também podem estar localizados no interior de parques urbanos, como o Pavilhão no Jardim do Museu de Serralves (Portugal) e os famosos pavilhões anuais da Serpentine Gallery no Hyde Park em Londres (Inglaterra).

O reconhecimento do valor da paisagem levou a ações significativas de preservação - desde a criação dos parques nacionais, dos museus a céu aberto até a concepção dos ecomuseus, como também, a sua admissão formal à política de patrimônio. É certo que a paisagem exprime a relação histórica entre a natureza e suas sucessivas relações como o homem (Santos, 2006) e, conseqüentemente, com a edificação construída. Sendo assim, se os museus se inserem nas paisagens, eles estão igualmente sendo inseridos por elas. Sejam as edificações criadas ou convertidas em museus, elas marcam as paisagens urbanas.

É preciso enxergar os museus como parte responsável pela alteração do espaço: a premissa do equilíbrio entre forma e função tornou-se questionável nos projetos vigentes, grande parte em razão da nova lógica museográfica de predominância de exposições temporárias como estratégia de atratividade. Assim, o “cubo branco”³ como solução de espaço expositivo ideal por sua neutralidade para enfatizar a obra de arte foi enfraquecida (Amaral, 2014). O museu participa da construção da paisagem contemporânea ressignificando a questão da identidade do lugar, pois abandona a ideia de ser um espaço neutro e torna-se elemento integrante da paisagem, convertendo-se em uma obra de arte com dimensão urbana. Atualmente, o espaço expositivo varia: ora pedindo neutralidade, ora exigindo flexibilidade e ora impondo efeitos (Gonçalves, 2004).

É possível observar na maioria desses projetos arquitetônicos de museus a busca por inserir-se de forma equilibrada e harmônica com o ambiente ao redor,

³ “[...] prisma neutro, modular, sem nenhuma significação, que implica alguma obra, e depende da presença física e experimental do espectador, que, no ato da sua experimentação perceptiva e conforme sua temporalidade, é capaz de dar concretude a sua totalidade, conferindo-lhe significado.” (CASTILLO, 2008, p. 159).

especialmente pelo contato direto com o tecido natural. Nestes casos, são vistas estratégias projetuais que têm privilegiado uma relação maior com a natureza, recorrendo à experiência multissensorial.

Diante desse cenário, este trabalho procura investigar as questões contemporâneas relativas a temas arquitetônicos nos museus de arte, efetuando os seguintes questionamentos: *como esses museus podem estabelecer uma sensível mediação com o lugar em que se inserem? Quais as estratégias projetuais que aplicam-se concretamente neste processo de adequação e construção do lugar? Como fazer uma transição adequada entre os espaços abertos ligados à natureza e estes mais introspectivos, que ofereçam concentração para se admirar obras de arte em seu interior? Como erigir edifícios para exposição que não engendram a competição com obras de arte? E como se relacionam os museus, a arquitetura, a arte contemporânea e a paisagem? Ele procura, em suma, investigar as questões contemporâneas relativas a temas arquitetônicos dos museus de arte atuais.*

Para a elucidação de tais questões levantadas acima, este trabalho de curso foi dividido em quatro capítulos:

Optou-se por trazer no primeiro capítulo a contextualização sobre os museus contemporâneos e a ressignificação do seu papel - através da análise da relação de sua arquitetura com a transformação progressiva dos espaços expositivos voltados para abrigar a arte contemporânea -, os principais conceitos acerca da paisagem e a sua inserção como elemento construtivo, e a compreensão do que é arte contemporânea.

Será introduzido também nesta parte o objeto de estudo o Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho (MG), Museu de Arte Contemporânea e Jardim Botânico, o qual figura como um dos maiores a céu aberto do mundo. Sua coleção de arte é exibida em ar livre e em galerias, sendo essas específicas para a exposição de suas obras. Ele foi escolhido para trazer como exemplo o que foi abordado nos primeiros pontos do capítulo, sendo um modelo notável de um museu contemporâneo que contém galerias dedicadas a obras de arte contemporânea e que oferece uma experiência única de imersão na arte em meio a ambientes naturais e arquitetônicos, propiciando a vivência que amalgama arte, arquitetura e natureza.

O segundo capítulo discorre a respeito da contribuição de filósofos, teóricos-historiadores e arquitetos fenomenólogos que escrevem a respeito da arquitetura ancorada sob uma abordagem fenomenológica. Tendo o aporte dos trabalhos de

Edmund Husserl, Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty, bem como, Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, Steven Holl e Peter Zumthor. A partir dos conceitos desenvolvidos por esses autores, será possível atentar para os aspectos intangíveis da arquitetura que serão vistas nos próximos capítulos.

No terceiro capítulo, o estudo de caso é apresentado, bem como os arquitetos responsáveis pelo projeto arquitetônico: dentro do Instituto Inhotim serão analisadas as três galerias projetadas especificamente para quatro artistas: A Galeria Miguel Rio Branco, projetada para expor fotografias e projeções do artista multimídia Miguel Rio Branco; a Galeria Cosmococas, construída para abrigar o conjunto de instalações cinematográficas de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida; e a Galeria Claudia Andujar, feita para exibir as fotos de Claudia Andujar. Todas as três galerias foram concebidas pelo escritório de arquitetura mineiro Arquitetos Associados. Elas foram elegidas para figurarem como exemplos precisamente para que pudesse ser observado se os espaços que foram experienciados pela autora a partir do movimento do corpo, das sensações e sentimentos apresentam ou não características projetuais do ponto de vista da abordagem fenomenológica que se preocupam em privilegiar a união entre arquitetura, arte e paisagem, uma vez que elas são projetos do mesmo escritório. Além disso, embora já existam estudos sobre essas galerias, uma abordagem fenomenológica dessas obras ainda é pouco explorada e pode contribuir como uma chave de interpretação para estes edifícios.

No quarto capítulo, os percursos feitos pelo Instituto Inhotim (eixo amarelo, rosa e laranja) e as Galerias Miguel Rio Branco, Claudia Andujar e Cosmococas serão apresentados considerando a premissa fenomenológica da experiência. Apoiando-se nos trabalhos de McCarter e Pallasmaa (2012) e Shirazi (2014), que introduzem, respectivamente, meios de capturar a experiência espacial e sensorial, no qual o observador foi considerado um 'viajante' consciente. O resultado é uma descrição da experiência do edifício pelo transeunte, montadas em sequências de imagens e uma planta baixa que indica o trajeto percorrido e onde as fotos foram tiradas.

Os capítulos são precedidos por uma introdução e seguidos de uma conclusão que sintetiza os principais achados dessa pesquisa ao analisar se o projeto atendeu ao seu fim proposto: se ele de fato uniu os conceitos abordados, se estabeleceu uma sensível mediação com o lugar, se fez uma transição adequada entre os espaços abertos ligados à natureza e espaços mais introspectivos, se levou

em consideração a obra que seria exposta e se fez bom uso dos materiais construtivos.



01

O MUSEU, A PAISAGEM
E A ARTE

Neste primeiro capítulo, será explanada a inserção dos museus da contemporaneidade em um contexto de atualização de suas atribuições, mediante a análise de sua arquitetura ante a transformações dos espaços que albergam obras de arte contemporânea. Ademais, colaboram para tal intento a consideração feita acerca da paisagem e sua presença como elemento constitutivo, além da reflexão tecida a respeito do conceito mesmo de arte contemporânea.

Ainda nestas apreciações iniciais sobre esse tema, será apresentado o objeto de estudo previamente eleito: o Instituto Inhotim, alocado em Brumadinho, Minas Gerais. Concomitantemente a essa função - a de comportar uma extensa coleção de obras de arte - é também um extenso jardim botânico, de modo que as galerias e coleções estão incorporadas ao elemento natural. Sua escolha para aquele fim deve-se a essa mesma característica: a miscigenação do fazer artístico e arquitetônico - antrópicos - e do componente botânico - orgânico - fornece ao visitante uma experiência ímpar, onde as fronteiras entre esses itens estão difusas, confundindo-se aos olhos do usuário.

1.1 O museu contemporâneo

Os museus têm uma importância imensurável para a humanidade. Eles conservam a memória cultural da sociedade em inúmeras esferas, principalmente a artística. De acordo com a definição do ICOM (International Council of Museums) os museus são:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe com finalidade de estudo educação e entretenimento a evidência material do homem e de seu ambiente (ICOM, 2007).

Segundo o IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus) o museu é conceituado como:

Instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características:

I – o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;

II – a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer;

III – a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social;

IV – a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;

V – a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;

VI – a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural sejam eles físicos ou virtuais.

Sendo assim, são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos museológicos que apresentem as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas (IBRAM, 2005).

O museu na contemporaneidade, com sua arquitetura característica, é um laboratório de ensaio do que pode ser uma obra de arte, um campo de experimentação, e é ele que legitima o que se designa experiência artística. Caracterizados por experimentalismos e multiplicidade de linguagens arquitetônicas, os museus de arte tornaram-se um programa privilegiado, na obra dos mais destacados arquitetos da atualidade, “que encontram neste tipo de edifício uma ocasião estimulante para ensaiar novos conceitos, formas e tecnologias” (Barranha, 2007, p. 3). Sua função é ser um espaço de pensamento crítico e educativo, frequentado por um público ativo, não meramente um observador do que está em exposição. Ademais, o imaginário museal tem cabal importância na formação de um olhar capaz de pensar sobre a arte, um olhar que deixou de contemplar passivamente para experimentar. A arte de hoje convida o espectador a refletir sobre o que é uma obra de arte, fazendo-o, porém, ativamente, pois:

[...] o museu tradicional é substituído pelo museu dos espectadores. Essa busca de vitalidade do museu, se constata em seu programa arquitetônico [...] (Castillo, 2008, p. 115).

O surgimento, ampliação e transformação desses museus - conforme iniciado na introdução e já observado por estudiosos na área (Choay, 2001; Arantes, O. 1993; Arantes, P. 2008; Montaner, 2003) -, ocorre durante o boom econômico da década de 1980, e algumas características desse momento tornam oportuna a dissipação desses grandes equipamentos espaciais, tais como: a reorganização do Capital e sua proximidade com a indústria cultural, as inovações tecnológicas e sua aplicação no campo arquitetônico, o multiculturalismo e suas demandas por representatividade, a valorização de atividades educativas e experiências de autorrepresentação, a implementação de políticas públicas de incentivo à cultura, o crescimento do lazer e do turismo, além, é claro, da ampliação programática dos espaços de exposição,

tornados lugares de encontro e, ainda, lugares para se tomar conhecimento das potencialidades da arquitetura contemporânea. Ademais, acerca da inserção desses museus no ambiente citadino, tem-se que:

Os edifícios arquitetônicos dos novos museus, surgidos a partir do final dos anos 70, acabam se tornando ornamento para as cidades que os fazem construir, apresentando-se como símbolos de status de distinção, de modernização urbana. Através deles as cidades se posicionam no circuito cultural internacional. Esse novo modelo de museu que surge no cenário da cidade e visto com o valor de um museu-monumento. (...) O museu-monumento ao mesmo tempo em que é signo de distinção, constitui-se em signo da memória cultural, dando testemunho da importância do lugar na realidade contemporânea. Ele torna-se cenário para uma experiência espetacular e ao mesmo tempo um produto cultural que legitima a modernização global como estilo de vida (Gonçalves, 2004, p. 87).

A arquitetura dos museus contemporâneos torna-se, portanto, um potente agente de pujanças que desenham as relações nos projetos entre espaço expositivo e espaço público, forma e imagem, e que colocam como ponto principal a reflexão sobre os conceitos em vigor a respeito do espaço onde se compartilham relações, como parte essencial da inovação cultural e social (Sadd, 2007). O museu de arte passa, então, por uma mudança radical em todos os aspectos de sua função: a atmosfera, a escala de operações, o número de eventos que abarca, a natureza e tamanho do público que atrai e o papel que ocupa para a comunidade. O museu tornou-se num lugar de experimentação muito mais próximo do observador atual, transformando-se em um centro de atração e mobilização cultural, e a afluência maciça de visitantes implicou na necessidade de multiplicar seus serviços, com a inserção de locais para consumo, áreas dedicadas à direção, à educação e à conservação.

Mais do que exibir obras de arte, o museu também tem papel fundamental na revitalização urbana e desenvolvimento econômico das cidades nas quais se instalam ao redor do mundo. A construção desses novos museus redesenha antigos centros urbanos e áreas degradadas, exercendo um papel fundamental na construção de uma nova imagem para os locais onde eles se instalam, a excepcionalidade do edifício é capaz de fazer com que cidades e países sejam incorporados na cobiçada rota do turismo internacional. Esse fato dá-se pela valoração e reconhecimento, da parte do público geral, de alguns atributos inerentes ao museu, entre os quais figuram:

O caráter lúdico do espaço construído, o espírito de entretenimento e de corredor de sociabilidades, a arquitetura arrojada (no seu ineditismo ou reaproveitamento), a evocação do surpreendente e do inusitado, etc., são todos elementos dos novos complexos culturais levantados, em geral, como âncora de projetos de reurbanização (Vieira, 2009, p. 3).

Tais fatores, outrossim engendram interpretações inéditas acerca do espaço museal, uma vez que:

[...] a percepção da arquitetura do museu pelos fruidores não se limita ao interior dos espaços museológicos, partindo antes de uma perspectiva urbana, visto que, tal como outros equipamentos culturais, os museus tendem a assumir uma posição de destaque na malha urbana. De fato, a história demonstra que os equipamentos sempre estiveram ligados a uma ideia de representação, de monumentalidade. Foram, ao longo dos tempos, os espaços onde a comunidade se revia, de tal modo que a sua formalização expressava claramente um *Zeitgeist*, espírito do tempo, que era entendido por todos (Barranha, 2007, p. 2).

Franquias de museus são contendidas por cidades em diversos países, museus de âmbito internacional ampliam ou apresentam novas sedes. O intenso movimento em redor da construção do museu torna patente a transformação da edificação em peça central. Por exemplo, a conversão do Guggenheim em uma franquia desperta investimentos nas cidades que os abrigam e funciona como um ícone da globalização da arte e da própria arquitetura de museus.

O museu "passa a existir como organismo extraordinário" (Montaner, 2003, p. 8) que sobressai às expectativas do local, tornando-se por si só uma obra de arte. Tecendo-se considerações mais pormenorizadas acerca dessa individualização, depreende-se que:

Como se fosse uma obra, com sua presença soberana, o museu se apresenta como uma maneira única de ver a cidade pensar-se a si mesma (...). O tecido urbano, caótico, teria repentinamente tomado uma forma de conjunto e adquirido sentido graças à intervenção arquitetônica (...). O museu construído por um star da arquitetura se torna desde então uma peça essencial na revitalização do espaço urbano. A singularidade arquitetônica da obra absorve todas as possibilidades do espaço circundante; tudo que no espaço urbano era apenas resultado de uma ausência de intenção determinante descobre a possibilidade de adquirir um sentido graças ao poder de fagocitose exercido no meio ambiente pela obra arquitetônica (Jeudy, 2005, p. 121).

Alguns exemplos são: o Museu Guggenheim de Nova York, 1959, de Frank Lloyd Wright; o Pavilhão de Arte Japonesa, 1989, de Bruce Goff, em Los Angeles; o Museu Guggenheim de Bilbao, 1997, de Frank Gehry; e o Museu de Arte

Contemporânea, 1996, de Niemeyer, no Rio de Janeiro. Podendo ser o Guggenheim de Bilbao considerado o ponto de partida para o estudo de museus contemporâneos.

O Museu Guggenheim de Frank Gehry, construído na degradada zona portuária de Bilbao, cidade localizada no noroeste da Espanha, foi fundamental no plano diretor da cidade, além de peça chave da renovação e modernização da área industrial e propulsor do desenvolvimento da economia da cidade. O Guggenheim, além de marco da arquitetura contemporânea, tornou-se uma atração turística e um dos casos mais emblemáticos de como um museu pode ser causador de transformação.

O projeto deveria ser diferente do que era considerado um museu comum: “uma caixa-museu, em vidro e aço” (Carvalho, 2011, p. 68). O arquiteto concebeu o projeto evidenciando o valor plástico das formas livres. Dobras, torções e sobreposições foram meticulosamente estudadas através de um software que foi desenvolvido especialmente pelo escritório do Frank Gehry para a construção da edificação. A forma do edifício é evidenciada pelo revestimento de placas de titânio, aplicadas como escamas, no qual o reflexo compõe um jogo de luz.

Figura 01- Museu Guggenheim Bilbao



Fonte: Fotografia de Antonio Gabola, 2012.

Entender os museus na contemporaneidade implica falar de uma intrincada esfera de forças: o vínculo entre o homem e a cultura e o elo entre o homem e o espaço das cidades, que despertam grandes efeitos nos processos de desenvolvimento construtivos. Parte da relação suscitada deve-se à condição de ser

nos museus do período contemporâneo, nos quais a exposição inevitavelmente se associa a uma forte dimensão emocional, especialmente de memória - eles não pretendem ser espaços onde impera o distanciamento analítico imposto, são ao contrário, monumentos da imersão afetiva -. Após a década de 1980, a arquitetura dos museus toma para si a incumbência de elaborar não apenas espaços que atendam à concepção tradicional de armazenar, conservar e expor obras de arte, mas, modificando a percepção que tinha acerca de sua própria natureza e função institucional, fazê-lo empregando estratégias que o enriqueçam em termos de fornecer experiências sensíveis e emocionais aos visitantes (Giroto, 2021).

O espaço do museu contemporâneo é um lugar que abriga várias possibilidades de eventos ao mesmo tempo, de novos âmbitos de convívio, novos entendimentos sociais de memória e pertencimento. O museu torna-se o centro do acolhimento de múltiplos pontos de vista. Ele assume um papel em que não pode mais ser tratado como uma caixa neutra, apática e passiva para o simples refúgio das obras de artes. Além de enfrentar as novas maneiras de representação e apresentação da arte contemporânea, a nova concepção de museu vem assistida por um processo profundo de pesquisa em paralelo que traz à importância e o impacto inovador desses programas na conjuntura das cidades.

Para além da finalidade específica do museu na contemporaneidade, o seu potencial representativo e simbólico passou a ser usado como estratégia na disputa travada entre as cidades por visibilidade e turismo. Essas obras tornam-se emblemáticas, seu forte impacto visual as transformam em fenômenos de popularidade rapidamente. Essa nova linguagem do projeto de arquitetura torna-se marcante com o objetivo de criar um símbolo para o local onde se instala, explorando ao máximo as características visuais e escultóricas, apresentando-se ela mesma como obra de arte (Giroto, 2019) - como por exemplo no Museu Oscar Niemeyer (2002), em Curitiba, onde o fascínio causado pela inconfundível torre do "Olho" rapidamente o transformou em símbolo referencial da cidade, demonstrando o potencial simbólico da arquitetura.

Figura 02- Niemeyer e “O olho”



Fonte: Fotografia de Nani Góis, 2003.

Essa mesma contemporaneidade, que alterou a percepção do fazer artístico e da constituição do museu que o abriga, igualmente modificou as relações sociais e o modo como o indivíduo olha para si, e, por conseguinte, também as motivações que o conduzem ao museu e suas expectativas uma vez no interior de suas dependências.

Em sua obra “Identity and the Museum Visitor Experience”, de 2012, o teórico estadunidense John H. Falk discorre acerca dos diferentes perfis de frequentadores de museus, os quais distinguem-se entre si especificamente por suas motivações, que, por sua vez, são condicionadas, segundo o mesmo autor, por aquilo que designa “identidade”. Apesar de suas particularidades inerentes, esses modelos confluem em um tópico: a profundidade inerente ao que almejam obter do museu e ao processo que conduz a tal, elementos que podem configurar, outrossim, estratégias mercadológicas para a promoção desses espaços. Há, portanto, uma suposição prévia de que os museus, em seu aparato e dinâmicas, suportam receber e atender às demandas daqueles usuários, excluindo desse panorama a tendência, fomentada pela celeridade e imediatismo da sociedade de consumo hodierna, de simplificar e tornar apenas “palatáveis” as experiências artísticas, na famigerada “modernidade líquida” de Zygmunt Bauman. Haja vista isso, os museus, enquanto espaços promotores da arte e reflexão, veem-se vitimados pela espetacularização e monetarismo (Falk, 2012).

Além disso, o mundo contemporâneo globalizou-se, e o intercâmbio de informações que esse fenômeno viabiliza, malgrado suas realizações positivas, acaba por engendrar e impor a estética e visão artística de certo grupo sobre outro,

caracterizando uma assimetria de forças que culmina na supressão das particularidades culturais de povos autóctones.

Esse fenômeno verificou-se, por exemplo, por ocasião do Mundial de Futebol de 2014 e das Olimpíadas do Rio de Janeiro de 2016, quando o Brasil, por figurar, à época, como uma economia em ascensão e pelo interesse global nesses eventos, recebeu e implantou projetos de diversos arquitetos e escritórios associados estrangeiros – em particular, oriundos dos Estados Unidos e Europa. Todavia, a despeito dos estudos e investigações requeridos para tal – os quais envolvem a compreensão da paisagem circundante, solo, relevo, vias de acesso, fluxo de pessoas e veículos etc. -, uma edificação adequadamente integrada ao ambiente, bem contextualizada e aproveitável aos cidadãos não é facilmente obtida apenas com o emprego dessas ferramentas, mas demanda a inserção do próprio arquiteto ao ambiente, a fim de que conheça suas idiossincrasias e as respeite (Giroto, 2019).

Indo além de alegações mais superficiais, que caracterizam aquele influxo como neocolonialismo, sabe-se que cultura e sociedade se influenciam mutuamente, de modo que a primeira se percebe na segunda, construindo um olhar sobre si mesma a partir daí. A cultura, por sua vez, abarca o fazer material e imaterial, de sorte que não apenas música, culinária e literatura são retratos de uma sociedade, mas, igualmente, as construções e edificações, nas quais está plasmado certo modo de ser e interpretar o mundo, dizem-lhe respeito e, se fidedignos a ela, apresentam-se como instrumentos imprescindíveis para a coesão social. Todavia, o contrário é verdadeiro: apartados de seu contexto circundante, engendram uma cisão na complexa teia da sociedade, que não mais está, ontologicamente falando, nos locais que cotidianamente frequenta.

A análise e o debate acerca dos museus contemporâneos implica na inserção de um novo questionamento, capaz de inteligir a importância e o efeito transformador desses edifícios na cultura hodierna. Aqui, aqueles são considerados enquanto parte constituinte de uma imensa teia de relações e interconexões entre espaços, indivíduos, produção e heranças culturais, sociedade, entre outros elementos que a constituem. De tal sorte que não é mais plausível enxergá-los isoladamente, mas, incluindo-se tópicos da sociologia e antropologia que falam do mundo como é hoje, compreende-se que não mais figuram estaticamente em um espaço, mas, convidando seus usuários à reflexão e problematização de algumas questões, fomentam transformações sociais e políticas. Portanto, pode-se

compreender que o museu contemporâneo sofreu grande metamorfose, a fim de abarcar as novas maneiras de representação e apresentação da arte contemporânea, notabilizando-se enormemente como integrante do momento cultural atual.

Esses novos museus têm a complicada tarefa de criar e determinar os modelos de acervo, alojar a exposição de arte contemporânea, determinar o tipo de público, a configuração das exposições etc. Além disso, os novos museus provocam uma maior profissionalização de equipes de distintas disciplinas (diretores, críticos, historiadores da arte e curadores), com propostas renovadoras da museologia clássica, ampliando a sua multidisciplinaridade. A construção de novos espaços expositivos em projetos que propõem-se a acolher essa complexidade da produção da arte contemporânea e até mesmo os espaços concebidos sob medida para o trabalho de um singular artista constituem uma nova faceta da produção museológica corrente (Sadd, 2016) - como é o caso das galerias de artes do Instituto Inhotim que serão tidas como estudo de caso neste trabalho.

Nos museus de arte contemporânea em que a intenção do espaço é valorizar o edifício e as obras: “a arquitetura não precisa competir com a arte ou as obras em exibição [...] ela pode potencializar a exposição e transformar sensorialmente a experiência do observador” (Sadd, 2016, p. 183).

As relações espaciais que são construídas estrategicamente pela arquitetura participam da produção de sentido como o cerne de experiências visuais e sensoriais, tornando-se parte integrante da exposição e contribuindo para o resultado de sentido. O usuário agora é estimulado a seguir em circuitos sem ordem pré-determinada, criando assim uma nova relação de interação com a obra, sempre com o propósito de incitar o campo sensorial. O visitante deixa de ser o espectador racional e distante, passando a buscar a emoção sensorial do objeto que está aberto à interpretação pessoal e tomando suas próprias conclusões.

O museu, para além de difundir conhecimento e informação, tem como objetivo comover seus usuários, movê-los, impulsioná-los à ação (Meneses, 2018). Neste tipo de “museologia sensorial”, o sentido da visão reparte seu espaço com a incorporação de recursos táteis, gustativos, olfativos e auditivos, transformando o espectador em participante ativo (Howes, 2014). O ponto de partida para os museus de arte contemporânea deve ser a experiência. Dessa forma, ficam em evidência o uso de estratégias arquitetônicas sensoriais e perceptivas, constituído um potente campo em que a experiência estética é acrescida pela percepção sensorial do espaço

expositivo, retroalimentando-se ambas em uma dinâmica de forças que culmina na gênese de uma vivência integral do espaço expositivo. Outrossim, aproxima-o da escala do usuário, tornando o museu um prolongamento da própria calçada e, conseqüentemente, da cidade.

Hoje, no museu contemporâneo, a arte e a arquitetura interagem entre si, sendo indissociáveis. Nessa ampliação de campo observa-se um assenhoreamento da linguagem arquitetônica pelos artistas e, na contramão, um contágio, da parte dos arquitetos, pela sensibilidade artística. Cada espaço revela relatos e vivências diversos, repercussão da leitura não apenas da arte, mas, igualmente, dos elementos arquitetônicos.

Se for possível admitir a existência da indissociabilidade entre arte e arquitetura, como um terreno amalgamado, e de um local no qual as práticas artísticas e arquitetônicas coincidem, tem-se o museu de arte. E é por meio dele que se pode, hodiernamente, alcançar o desejo de perpetuar a identidade individual, assimilar o que se é e, sobretudo, resguardar ambos esses elementos para a posteridade.

Um exemplo dessa indissociabilidade são os "museus abertos" ou "museus paisagem" que surgem nos últimos anos como um novo espaço de exposição ligado à arte contemporânea e que estão localizados fora dos centros urbanos. Os pavilhões para exposição são planejados em meio a um projeto paisagístico exuberante, incentivando o percurso aleatório e intuitivo do visitante. O Instituto Inhotim tornou-se uma referência deste tipo de museu, pois tem sua implantação em uma antiga fazenda onde foram construídas galerias de arte que expõem obras contemporâneas de artistas brasileiros e estrangeiros, num projeto de exposição incomum: os artistas são convidados a se apropriar livremente do espaço com suas instalações e a trabalhar conjuntamente com os arquitetos na construção de galerias de exposição.

1.2 A paisagem: conceituações e implicações

O que era um monólogo, quiçá um diálogo assimétrico em que a obra e o museu impunham-se de modo quase autoritário sobre o espectador, na contemporaneidade queda enquanto um colóquio multifacetado entre museu, arte, observador e paisagem. Essa última, especificamente, sofreu, ao longo de toda a história do fazer humano e especialmente com o advento das mentalidades moderna e contemporânea, gradativo câmbio nas funções que lhe eram atribuídas, figurando não mais como um elemento "translúcido" cuja única incumbência era a de abarcar

os demais supracitados, mas reconquistando a autonomia e significação própria que lhe são devidas. Isso, todavia, faz-se através de certa tipificação teórica: o que é a paisagem? Qual seu papel nos modos de conceber o espaço moderno e contemporâneo?

A despeito de tal intento, efetuar essa conceituação não priva o investigador de deparar-se com ambiguidades e polissemia, a depender da ótica admitida - a qual é moldada pelas perspectivas da disciplina à qual se subordina: a paisagem enquanto corolário da cultura local é amplamente admitida entre filósofos da arte e historiadores, por exemplo -. São cinco os caminhos da compreensão possíveis acerca da paisagem: 1. forma arquetípica de certa cultura e sociedade, 2. reunião de elementos materiais e imateriais; 3. o meio pulsante onde residem as sociedades humanas; 4. uma experimentação de ordem fenomenológica e; por fim, 5. um projeto.

A priori, pode-se compreender a paisagem como uma realidade mental, uma vez que o homem, enquanto ser que anseia pela expressão daquilo que habita sua mente e seu espírito, projeta-se naquilo que vê. Assim, esse primeiro prisma informa que a paisagem é, essencialmente, despida de qualquer autonomia, objetividade e essência própria, uma vez que não declara acerca de si e do mundo exterior, mas do ponto de vista e dos valores de outrem (Besse, 2014).

Outrossim, sabe-se que indivíduos oriundos de certo contexto cultural e social, a despeito de suas idiossincrasias, amiúde terão considerações semelhantes acerca de tópicos que permeiam suas vivências - semelhança essa moldada pela origem comum que partilham. Por conseguinte, compartilhar-se-ão projeções mais ou menos semelhantes acerca da paisagem que contactam, conferindo a essa um cariz social, religioso, econômico, filosófico, político etc., e, em última instância, retirarão daí o senso de pertencimento nacional, o qual é imprescindível para manter qualquer sociedade coesa e, assim, a nação estabilizada e próspera.

Todavia, essa intelectualização do conceito de paisagem expõe sua insuficiência ante o confronto com a seguinte premissa: se a paisagem abarca elementos de ordens tão diversas, como não o fará com aquilo que é material? Se é simplesmente uma retórica, como nela se desenvolvem e interagem objetos, pessoas, o labor e seus produtos, entre outros? Sabe-se, porém, que ela efetivamente o faz, que é dotada de aspectos pragmáticos e tais relações de fato ocorrem. Consequentemente, devido a essa dinamicidade, a paisagem torna-se passível de

sofrer câmbios em sua estrutura, podendo, pois, ser adequadamente conceituada como um espaço concomitantemente habitado e fabricado.

Haja vista isso, a paisagem é, então, o encadeamento de elementos diversos, os quais foram e ainda são fomentados pelos grupos humanos que ali estão ou estiveram. Essa perspectiva encontra esteio nos estudos do historiador e teórico estadunidense John Brinckerhoff Jackson, o qual enuncia, acerca da paisagem: é um espaço organizado e uma obra coletiva das sociedades. Sua percepção mescla-se com a compreensão fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, para o qual é infactível o ser no mundo prescindir da corporeidade - o corpo habita e é no mundo. Nessa fusão, Jackson e Merleau-Ponty, entende-se a paisagem:

[...] como separada da nossa vida cotidiana e, na realidade, acreditamos hoje que fazer parte de uma paisagem, dela tirar a nossa identidade, é uma condição determinante do nosso estar no mundo, no sentido mais solene da palavra (Jackson, 2003, p.262).

Ora, se a paisagem é dotada de materialidade, o homem não pode ocupá-la plenamente se não o fizer, a priori, enquanto ser igualmente munido de presença física, palpável - ambos os teóricos mobilizam a tangibilidade antes dos demais objetos em suas considerações filosóficas.

Enquanto espaço organizado, a paisagem é o efeito das ações humanas - as quais, sob determinada superfície geográfica, solo, exercem alterações estruturais e o manipulam, ordenando-o de acordo com as feições sociais e pessoais vigentes. Conclui-se, pois, que uma leitura adequada da paisagem perpassa, a mera especulação mental: emprega, inevitavelmente, valores da geografia.

Essa tipificação é o alicerce sob o qual se sedimenta a consciência de que, partindo dos instrumentos e meios naturais, a paisagem é, também, a transformação desses em fazer histórico, inscrevendo o homem no tempo e fazendo com que o perpassa. A paisagem é, por conseguinte, a síntese de fatores bióticos, abióticos e da intervenção humana.

Ainda no âmbito da dinamicidade da paisagem enquanto corolário das influências mútuas dos elementos humanos e naturais entre si, tem-se uma outra particularização que lhe define como ecúmeno humano, o local sensível e vivo das sociedades humanas.

O ecúmeno é, geograficamente, a porção do globo terrestre ocupada permanentemente pelo ser humano, acepção essa da qual decorre a oposição comumente adotada entre aquelas duas partes - constituintes antrópicos e orgânicos -, ainda que o planeta no qual a humanidade hoje está alojada encontre-se profunda e irrevogavelmente caracterizado por tal ocupante, de modo a atenuar essa distinção. Aquela vivacidade e motricidade assegura a essa nova acepção de paisagem a particularidade de ser uma síntese do que outrora era anuído como dual (Besse, 2014).

Assim, a paisagem perpassa as conceituações anteriores: não meramente a projeção de maquinações intelectuais e tampouco a eternização do modo de ser e produzir de uma sociedade, unicamente. É a articulação complexa e intrincada do fazer humano, o qual, na satisfação das necessidades inerentes, altera o substrato orgânico e perpetua-se para a posteridade. Essa nova ótica “realista” e “naturalista” incorpora à paisagem constituintes bióticos e abióticos, como clima, vento, chuvas, animais, vegetação, entre outros, e revela certa “indiferença” do mundo para com o homem, ao impor-lhe ciclos e sistemas próprios anteriores a ele e suficientemente estáveis para sucedê-lo. Assim, conforme o sintetizado pelo filósofo francês Jean-Marc Besse, a paisagem é uma “[...] articulação da natureza e da sociedade, uma integração dos dados naturais e dos projetos humanos, uma realidade sintética” (Besse, 2014, p.40), guarnecida de:

[...] uma substancialidade e uma espessura intrínsecas: é um conjunto complexo e articulado de objeto ou, pelo menos, um campo da realidade material, mais amplo e mais profundo que as representações que a acompanham (Besse, 2014, p.39).

O ecúmeno, a paisagem em si, é a integração entre o mundo “natural”, estamento no qual o ser humano firma-se inicialmente e empreende suas atividades, e o território humanizado. Sendo, pois, imbuída de materialidade e inserida em uma totalidade ordenada, a paisagem passa a estar submetida a leis e sistematizações, as quais são o escopo das ciências, particularmente das ditas naturais- as quais, por sua vez, ramificam-se em biológicas (a Biologia, propriamente dita) e exatas (Matemática, Física e Química).

Outrossim, depreender a paisagem não imperativamente requer o emprego das especulações do método científico, ao contrário: antes de conjecturar a existência

uma ordem inata, subordinada a axiomas, equações e padrões exaustivamente comprovados, o homem experimenta a paisagem, episódio esse que introduz à cognição dessa a abordagem fenomenológica.

Diante do já elucidado, compreende-se que espaço, paisagem e corporalidade são unidades menores de um mesmo todo harmônico, o qual é inexoravelmente lesado com a supressão de qualquer um dos suprarreferidos. Assim, a experiência de uma paisagem, subsequentemente, também não o faz, de modo que o homem, ao confrontar a exterioridade circunvizinha, mobiliza todo seu aparato perceptivo e sensorial. Ainda recordando Merleau-Ponty, considera-se que todo o corpo é instigado e empenhado na experiência paisagística, conceituando-se a paisagem não só como um elemento cognoscível, apreendido por sistemas racionais, intelectuais, mas uma posição, uma variante do ser-no-mundo.

Há, todavia, diante do exposto, certa tendência a reduzir a experiência da paisagem e, portanto, ela própria, a um produto exclusivo dos afetos, da vida interior, fazendo-se necessário enfatizar sua objetividade: a paisagem é, e o é enquanto autônoma e antecessora do homem e de suas conjecturas. Ele, diante dela, é acareado pela exterioridade, pelo que há “fora”, havendo permanentes ratificação e desmantelamento de pressupostos que ele trazia a ela, além do estranhamento que faz com que se detenha ali, e tal mecânica não se esgota, uma vez que a paisagem é dotada de uma potência de transbordamento, sendo fadada a certa incompletude e inacabamento.

Haja vista isso, sabe-se que o ser humano, através da cultura, lega à posteridade suas elucubrações, projetos, sentimentos: apresenta-se aqui uma nova peça ao previamente considerado: a linguagem a ser empregada para esse fim- deve ser, para tanto, a um só tempo material e sublime, clara e ainda dada a alguma vagueza. Assim, a paisagem e sua experimentação mesclam-se à arte e suas disciplinas constituintes: a pintura é, em tal conjuntura, uma ferramenta bastante útil, a exemplo do que enuncia Erwin Straus em “Dus sens des sens”, de 2000. Germano-americano, ele atuou no campo da medicina enquanto psiquiatra e neurologista, além de ter elaborado vultosas contribuições à filosofia - especificamente no campo da fenomenologia, servindo suas considerações como inspiração para Maurice Merleau-Ponty, ainda em “ Du sens des sens”: a pintura faz “visível o invisível, mas como coisa oculta, distante” (Strauss, 2000, p.519). Além dela, outro instrumento de boa

aplicabilidade é a poesia, pois, segundo o filósofo francês Jean-François Lyotard, é ela a “escrita da impossível descrição, a descritura” (apud Besse, 2014, p. 53).

Mais próxima da contemporaneidade está, no entanto, a acepção da paisagem enquanto projeto, defrontando-se com a Arquitetura e encerrando em si, agora, a problemática da habitação urbana: como uma construção, até então existente apenas em papéis e conjecturas de um paisagista, virá a relacionar-se com suas cercanias? Mais sinteticamente: como o projeto conviverá com a paisagem já estabelecida - seja ela natural, figurando aqui os elementos topográficos, botânicos e geográficos inerentes a certo local; seja antrópica - concernente àquilo já historicamente firmado aí - as demais edificações, a dinâmica urbana, o fluxo de pessoas e sua intensidade, entre outros fatores. Em suma, na perspectiva de Jean-Marc Besse, há três principais eixos sobre os quais o projeto paisagístico debruça-se, sendo eles o solo, o território e meio biótico, natural, os quais estão concatenados, simbióticos entre si.

A paisagem é também o solo, o qual, dotado de idiosincrasias - composição química, textura, salinidade, porosidade etc. - não é somente a estrutura onde fincar-se-ão os fundamentos de um imóvel, mas algo que deve ser considerado por si só, material e metafisicamente - ali esteve parte do que sedimentou o estado atual da cidade, o passado conjugado e plasmado, ainda que inacessível, em certos sentidos. A presença desse panorama impõe certa deferência da parte do paisagista quanto a seu trato, implicando, por conseguinte, em uma abordagem cortês e um tanto conservacionista para com a paisagem, característica sobremaneira presente em projetos ancorados na abordagem fenomenológica da arquitetura.

O território, por sua vez, comparte de tal perspectiva renovada, e é nessa apreciação que a paisagem se ramifica em uma miríade de perspectivas e modos de estar concatenada ao que está circunjacente a si: quais vias de acesso a conectam e ao quê, como está integrada funcionalmente aos demais elementos citadinos e de que modo interage com o meio rural adjacente etc. Está, de modo, além da mera compartimentalização do solo, implicando em integrar-se o mais harmoniosamente possível ao todo que a contém.

Aliada a esses dois fatores, está a natureza, a qual, enquanto partícipe da paisagem e conforme o discurso atualmente aceito pela Geografia, não mais é algo apartado da paisagem e do meio urbano, mas integrante do composto híbrido que hoje a cidade é: está nos projetos, pois tergiversam acerca da disposição pertinente

de espécimes vegetais aí, considerando adaptabilidade ao clima, origem, disponibilidade pluviométrica e de luz solar, entre outros aspectos. Também figura ali quando por ocasião da elaboração de parques e praças, amiúde pequenos redutos de vida e organicidade no interior do meio urbano.

Assim, pode-se depreender que a paisagem é grandemente orgânica, complexa, cultural e social, além de psicológica e imaginativa, de acordo com a perspectiva teórica adotada, não implicando, todavia, em exclusivismo- ao contrário, todas as facetas supracitadas, ao intentar conceituar a paisagem, integram-se.

1.3 A arte: semântica e contemporaneidade

A correta compreensão do conceito de arte contemporânea e suas implicações impõe, a priori, a adoção de definições precisas de seus termos constituintes. Isso posto, tem-se que a obra de arte segue a lógica aplicada à linguística e seus vocábulos: por si só não é dotada de significado; apenas o é quando posta em perspectiva com dois outros elementos: o artista e a arte. Um não subsiste e não é sem a presença do outro, e suas origens são comuns: o artista é a obra, e é, igualmente sua origem; a obra, por sua vez, é a origem do artista, e ambos assim são devido à arte, segundo a filosofia de Martin Heidegger.

Haja vista isso, o que é a arte, e de que modo pode ser extraída, obtida, a partir da obra de arte?

Figura como condição prévia para tal a manifestação da arte em si mesma, cariz alcunhado por Heidegger como estar-em-si, sendo esse, pois, o escopo último do artista: libertar a obra da coisalidade do material que a compõe - uma vez que há pedra, por exemplo, em um certo monumento, e esse, semelhantemente, está na pedra -, figurando aquele como nada mais que um instrumento da obra nesse itinerário. Isso posto, ainda em conformidade com as ideias do filósofo, tem-se a arte como a realidade na obra de arte. O processo supradito tenciona puramente “retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela, a fim de deixar repousar por si própria em si” (Heidegger, 1977, p.31).

A arte, evidenciada pela obra quando em seu estado fundamental, atua semelhantemente à dimensão profundidade do objeto: comprimento e largura são âmbitos autônomos, cuja existência é claramente manifesta em si, omitindo-se a presença dos demais em sua correta definição. Todavia, aquela não se constitui identicamente: há profundidade quando, através da metodização, os objetos são

postos em tal sistema que os permita relacionarem-se entre si; ou, mais pormenorizadamente, “Enquanto a largura e a altura são dimensões em que os objetos se apõem, a profundidade é a dimensão na qual estes se envolvem uns nos outros, numa coexistência que a torna também temporal” (Pallamin, 2015, p. 52). A arte, enquanto pedra angular da obra, permite ao espectador mensurar atributos do ambiente onde está situada ou contida, repousando, e:

[...] este repousar (Aufrufen) da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitectônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é a sua, como ele está bravo (Heidegger, 1977, p. 33).

Isso posto, enfim, fica a subsequente questão: como conceptualizar a arte em sua manifestação contemporânea? De que maneira se afigura, em cada uma das disciplinas clássicas (música, pintura, escultura etc.)? E, ao cabo, em que se distingue do constituído anteriormente no meio artístico?

No estudo da Literatura, verifica-se uma dinâmica curiosa no que tange à ocorrência das escolas literárias: a sucessora nega e subverte os valores caros à sua predecessora imediatamente anterior, de modo que, ainda que valorações novas sejam introduzidas, faz-se sempre presente o fardo do retorno eterno às precedentes. Essa tendência é identicamente observável nas demais modalidades artísticas.

Todavia, admitindo-se uma escala um tanto mais larga, verifica-se que a arte contemporânea - e, por consequência, seus artistas e obras -, ante sua vertente adjacente, a moderna, não declina de suas influências e dos valores tradicionais consolidados desde outrora, ao contrário: não há conflito explícito, mas o intercâmbio de sistemas e uma dinamicidade inerente. Essa amálgama de tradicionalismo e ineditismo, além da reconstrução de temas passados por ferramentas contemporâneas é traço distintivo do que foi alcunhado convencionalmente de pós-moderno, que pode ser, com boa fidedignidade, localizado em sua gênese entre as décadas de 1960 e 1970, fortemente vinculado à cidade de Nova York (Rajchman, 2011).

Considerando-se brevemente a constituição etimológica e semântica desse vocábulo, o prefixo pós foi o instrumento do qual se valeu, preliminarmente, a classe dos arquitetos, a fim de contestar os rumos da arte moderna e suas implicações para a arquitetura: a primazia do funcionalismo moderno foi posta em xeque pela predileção pelo ornamentalismo. Não obstante isso, as aquisições e aprimoramentos modernos, conforme o comportamento mencionado acima, foram conservados, constituindo um movimento arquitetônico e, ao fim, artístico, de contornos tênues e heterogêneos entre si.

Assim, é adequado enunciar a arte contemporânea como um novo predicamento estético da arte, sem necessariamente ser concernente a todo o fazer artístico da hodiernidade - uma vez que coexistem aqui adeptos e saudosistas de gêneros anteriores, como os pós-expressionistas e pós-surrealistas - e tampouco menoscar os méritos das tendências predecessoras. Outrossim, aquela figura, equitativamente, como um novo paradigma da arte, segundo a acepção desse termo aplicada pelo físico e filósofo da ciência Thomas Kuhn no posfácio de seu tomo A Estrutura das Revoluções Científicas⁴, de 1969, é grandemente transgressora, uma vez que suas manifestações não se reduzem ao produzido anteriormente e sequer têm paralelo plausível com as pregressas.

Aqui, a arte é uma experiência fenomenológica, uma vez que não está confinada à obra, apenas, mas aglutina as operações, atos e perspectivas de interpretação: não se delimita exclusivamente ao objeto exposto e sua materialidade e presença imediatas, mas o é, enquanto fazer artístico propriamente dito, durante o tempo em que é alvo da atenção e escrutínio de um apreciador, na percepção que se queda plasmada neste, nas circunstâncias e no ambiente circunvizinhos entre outros aspectos.

A arte contemporânea, ousadamente, inova ao manejar materiais anteriormente despidos de valor artístico, sendo essa outra particularidade sua: latão, graxa, dispositivos acústicos, feltro, barras de ferro, fotografias antigas, feno, entre outros, não mais são unicamente utilitários e de vida cotidiana, mas, arranjados pelo artista, localizam o fazer artístico no momento presente e suscitam estranhamento

⁴ Paradigmas, a despeito da multiplicidade de significados possíveis, são, na visão do autor, explicáveis através de uma definição principal, a qual foi emprestada das ciências físicas para a arte e arquitetura na composição deste trabalho: a de uma opinião que é ponto pacífico, consensual, no interior de certa comunidade, correspondendo aos anseios de sua época.

em quem os vê. Ademais, ainda que, na composição da obra final, figurem e até predominem os aparatos mais tradicionais, unânimes entre os artistas até meados da década de 1960 - a saber, pastel, tinta a óleo, aquarela, bronze, tela, gesso e cia -, a disposição espacial e as estratégias de apresentá-la ao público sofreram metamorfoses radicais, tornando-as mais interativas e próximas a ele, por exemplo, mediante a retirada do pedestal das esculturas e da moldura de pinturas- conduta essa que engendra informalidade, democratizando-as e aproximando-as do plano e perspectiva do espectador-, além da provocação de certo diálogo com o museu ou local de exposição.

No âmbito da arquitetura, especificamente, há certa polarização no que tange à sua definição formal e, em especial, aplicabilidade: é apenas funcional ou unicamente o complemento artístico do edifício? Ademais, estabelece-se aí certa ambiguidade entre a arquitetura, escultura e paisagismo, sendo a primeira abarcada no que a teórica da arte contemporânea Rosalind Krauss denomina “campo ampliado” da escultura (Krauss, 1979), turvando ainda mais a distinção entre os aspectos puramente funcionais e os de uso estético, que conferem apazibilidade aos olhos dos usuários da edificação (Vidler, 2008).

Acerba-se esse fenômeno com o advento das mesmas modernidade e contemporaneidade, as quais introduzem e primam pelo conceito no fazer artístico, imprimindo uma crescente abstração das formas arquitetônicas e do feitio das esculturas produzidas. Outrossim, contribuindo para tal, em ambas as modalidades artísticas sobressaem-se, no que concerne à imprescindibilidade do corpo enquanto ser que experiencia o mundo, o tato e a visão. Tal amálgama gera o que Krauss designa por “estruturas axiomáticas”: as intervenções de elementos externos à arquitetura no fazer arquitetônico produzem a “não arquitetura” e, semelhantemente, a “não escultura” é produto de inserções ádvenas ao que até então se considerava escultura (Krauss, op. cit).

Por extensão, essa fusão é igualmente presente no museu, em sua acepção contemporânea, constituindo em si aquela “estrutura axiomática” que não meramente o dinamiza - uma vez que uma miríade de associações tornam-se possíveis entre edifício e obras -, mas instiga e integra todas as funções do aparato sensorial humano para desvela-lo, fomentando, assim, aquele mesmo diálogo inesgotável entre obra e museu supramencionado, mediante o emprego da corporalidade.

Esse, por sua vez, advém da percepção fenomenológica de empregar a corporeidade e o aparato sensorial humano como a imprescindíveis para a experiência em si, de maneira que jogos de luz e sombra deliberadamente inseridos no museu, formas e texturas instigantes para o tato e a visão e a elaboração de encaixes e saliências complementares no ambiente e na obra fomentam nexo e continuidade entre ambos.

Ainda considerando a miríade de componentes que agora constam como obra de arte concomitantemente ao objeto mesmo, sabe-se que o proferido acerca daquela é uno consigo, extrapolando a materialidade que lhe é inerente. Porém, esse discurso não são estritamente as declarações de seu autor, mas, concomitantemente, as interpretações assumidas por quem a vê. É, entretanto, tempestivo elucidar que essa integração com os discursos críveis não despre o objeto de sua significação intrínseca, não lhe confere qualquer vacuidade, ao contrário: testemunha, como um espelho, a variabilidade e dinamicidade da conjuntura que se propôs a abordar.

1.4 Museu, arte contemporânea e o tecido que compõe seu espaço: o exemplo do Instituto Inhotim

Neste subtópico será, mais particularizadamente, abordado o espaço que comporta os objetos de estudo deste trabalho, além de explanados tópicos que lhe são pertinentes, como contexto histórico, construção, características estruturais e os vínculos que estabelece com a paisagem circundante, arquitetura e arte contemporânea, a exemplo do que foi visto nos tópicos acima.

O Instituto Inhotim não é um típico museu de arte contemporânea, como por exemplo o são o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC-USP e tantos outros no qual é na tipologia edilícia que se concentra todos os espaços museográficos. Inhotim é composto por um jardim botânico, obras de arte como esculturas e pavilhões temáticos agenciados para formar percursos exploratórios. É um dos maiores expositores de arte a céu aberto do mundo. Foi idealizado na década de 1980 por Bernardo de Mello Paz⁵, no ano 2002 tornou-se a Fundação do Instituto de Cultura Inhotim (destinada a preservação, exposição e

⁵ Bernardo Mello Paz (1949) é um empresário siderúrgico mineiro, um dos maiores colecionadores de arte no Brasil e o idealizador do Instituto Inhotim.

produção de trabalhos de arte contemporânea com ações educativas e sociais) e em 2006 concretizou-se como Instituto Inhotim sendo aberto ao público.

Foi certificado como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) pelo Governo de Minas Gerais em 2008. Sendo uma entidade privada, sem fins lucrativos, tem suas despesas custeadas a partir de doações de pessoas físicas e jurídicas - diretas ou por meio das Leis Federal e Estadual de Incentivo à Cultura -, como também pelos recursos financeiros vindos da bilheteria e pela realização de eventos.

O fato dos 140 hectares para visitação do Instituto estarem localizados no bioma da Mata Atlântica, rico em biodiversidade, somado a paisagens extraordinárias, leva a todos que por ali passam uma experiência única, em que se misturam arte e natureza.

No panorama das cidades contemporâneas, Inhotim é considerado mais do que um lugar que abriga e expõe objetos de valor histórico e cultural, ele é visto como um investimento rentável. Para Brumadinho, uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, a escolha da região para sediar o Instituto significou profundas reestruturações e investimentos ao se inserir no circuito nacional e internacional das artes (Ferreira, 2016). Ainda acerca das particularidades inerentes à eleição desse município, pode-se considerar que:

O caso de Inhotim é distinto. Aqui se descobriu um lugar para se pôr no mapa. De uma visada da identidade museológica, institucional e cultural, era importante afirmar um lugar: o topônimo duma localidade virgem para criar um museu novo – do nada e no nada. Ou quase. Inhotim teve sua gênese em um jardim e uma casa; depois em um nome, herdado da pequena localidade mineira em que se encontra no município de Brumadinho; em uma coleção de arte, formada ao longo dos anos por seu patrono e idealizador Bernardo Paz (Moura, 2011, p. 31).

Seu acervo conta com aproximadamente 1.862 obras e a coleção artística é formada por mais de 280 diferentes artistas, muitos deles com reconhecimento internacional, sendo 75 brasileiros e 190 de outras nacionalidades. São exibidas obras de diversos artistas plásticos brasileiros, entre eles: Adriana Varejão⁶, Hélio

⁶ Adriana Varejão (1964) é uma artista plástica brasileira contemporânea.

Oiticica⁷, Lygia Pape⁸, Tunga⁹, Cildo Meireles¹⁰, Miguel Rio Branco¹¹; bem como estrangeiros, como Doris Salcedo¹², Cardiff & Miller¹³, Matthew Barney¹⁴, Doug Aitken¹⁵ e Olafur Eliasson¹⁶.

Seu Jardim Botânico, com uma flora de mais 4.300 espécies nativas, bem como, por espécies exóticas, trazidas de outras regiões do mundo estão organizadas em oito Jardins Temáticos (Jardim Desértico, Jardim Pictórico, Jardim de Transição, Jardim de Todos os Sentidos, Jardim Veredas, Largo das Orquídeas, Jardim Sombra e Água Fresca e o Vandário) para exposição ao público.

Figura 03 e 04 - Jardim Pictórico e Vandário



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Pedro Nehring¹⁷ (1955-2023) foi o projetista responsável pelo paisagismo desde a idealização do Instituto na década de 1980 até o final de sua vida. Entre os

⁷ Hélio Oiticica (1937-1980) foi um pintor, escultor e artista plástico brasileiro.

⁸ Lygia Pape (1927-2004) foi uma escultora, pintora e artista multimídia brasileira.

⁹ Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (1952-2016), conhecido como Tunga, foi um escultor, desenhista e artista performático brasileiro.

¹⁰ Cildo Meireles (1948) é um escultor e pintor brasileiro.

¹¹ Miguel Rio Branco (1946) é um artista multidisciplinar e fotógrafo brasileiro.

¹² Doris Salcedo (1948) é uma artista plástica colombiana.

¹³ Janet Cardiff (1957) e George Miller (1960) são artistas multimídia canadenses.

¹⁴ Matthew Barney (1967) é um fotógrafo, desenhista, escultor e diretor de cinema estadunidense.

¹⁵ Doug Aitken (1968) é um artista multidisciplinar estadunidense.

¹⁶ Olafur Eliasson (1967) é um artista islandês-dinamarquês.

¹⁷ Pedro Nehring (1955-2023) foi um paisagista de projeção nacional e internacional pelo seu trabalho desenvolvido nos jardins tropicais contemporâneos do Instituto Inhotim.

anos 2000 e 2004, Luiz Carlos Orsini¹⁸ conjuntamente assinou o projeto paisagístico de 25 hectares. Em 2010, o paisagismo do Instituto Inhotim foi reconhecido como Jardim Botânico pela Comissão Nacional de Jardins Botânicos pela sua expressiva coleção. O parque ainda conta com uma extensão de 250 hectares de Reserva Particular de Patrimônio Natural Inhotim (RPPN)¹⁹.

O norte-americano Allan Schwartzman²⁰, que atuou como curador-chefe (2006-2017) e diretor executivo do Instituto (2017-atualmente), a respeito das intenções com a integração entre a arte e a natureza, observado o protagonismo desta última, afirmou no documentário sobre Inhotim, veiculado no streaming Netflix, a partir de 2018:

A ideia desde sempre, pelo menos desde que eu entrei no projeto, foi a de criar uma experiência única em que as pessoas podem andar pela natureza e ver arte sem necessariamente saber que é com isso que elas entrarão em contato. Você está andando pela natureza vivenciando, sentindo o cheiro, vendo, sentindo a magnitude, andando pelos jardins que foram projetados com o mesmo pensamento e cuidado que um artista teria é muito profundo. Então, espera-se que se diminua a barreira que muitas vezes separa ou cria uma divisão hierárquica entre a obra de arte e o apreciador (Inhotim Arte Presente, 2018).

Lucas Sigefredo, empreendedor agroflorestal e agricultor regenerativo, ex-diretor do Jardim Botânico acredita, no mesmo documentário, ao afirmar que:

Os jardins mudam a percepção das pessoas com relação às obras o tempo todo, mesmo as que estão dentro das galerias e as obras de arte mudam também a percepção do visitante com relação aos jardins o tempo todo, mesmo que o visitante esteja dentro das galerias (Inhotim Arte Presente, 2018).

Essa sinergia entre o acervo botânico e o acervo artístico é, em algumas vezes, casual e em outras, proposital. A inserção de algumas obras em espaços de jardins tem um cuidado que não é só estético e conceitual ou formal das obras de arte. Elas estão relacionadas com um ambiente diferente do nosso pensar, visto que

¹⁸ Luiz Carlos Orsini é um arquiteto e paisagista brasileiro responsável pelo paisagismo do Instituto Inhotim.

¹⁹ A RPPN é formada por remanescentes da Floresta Estacional Semidecidual Montana, encontradas em diferentes estágios de sucessão ecológica e por alguns encaves de cerrado no topo das serras. A área apresenta mais de mil espécies de plantas vasculares, uma vasta diversidade florística e, ainda, três nascentes. O reconhecimento da RPPN Inhotim se deu em maio de 2010, pelo governo federal, por meio do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), segundo dados do Instituto Inhotim.

²⁰ Fundador da Art Agency Partners, uma das mais influentes empresas de consultoria de arte no mundo.

estão em um ambiente vivo, dinâmico que também é uma outra coleção. Diante disso, Inhotim apresenta-se como um caso específico: mais do que um museu, é um parque que questiona a fronteira entre o fim do jardim e o início da arte (Ferreira, 2016).

Essa união entre arte e natureza, em que não há uma primazia, mas sim igual importância atribuída tanto ao acervo artístico quanto ao acervo botânico, reflete o desejo do Instituto em unir arte e natureza: as galerias se misturam a esculturas, instalações artísticas e um paisagismo cuidadosamente projetado. Isso torna tudo muito mais desafiador e reflexivo, conforme discorre nestes excertos Bernardo Mello Paz:

Inhotim, na minha opinião, é um parque e é um lugar de exemplificação da vida pós contemporânea. Inhotim é um lugar bonito (...) e que te leva para a cultura, te leva para o sonho. (...) Então nós fizemos um parque, com um jardim maravilhoso e que dentro deste contexto você tem arte contemporânea. Então você sai de uma coisa um pouco pesada, até lúdica, e entra no parque que é belíssimo, com o verde, o jardim, as pessoas andando (Inhotim, 2010).

Inhotim é um espaço que se transforma, como o céu: você olha para ele, e ele está de um jeito, com uma nuvem de um determinado formato. Alguns minutos depois, você olha novamente e a forma já mudou. Quando você menos espera, a nuvem desaparece (Paz *apud* Lara et al., 2011, p. 26).

Como visto no tópico 1.2 deste trabalho, que as transformações e construções sobre a paisagem são também de domínio arquitetônico, no caso de Inhotim, a experiência do usuário está associada a uma relação espacial entre arte e natureza, que permite aos artistas criarem e exibirem suas obras em condições únicas. “Uma fantasia cultural na qual a grande arte pudesse ser experienciada no contexto de jardins extraordinários e uma paisagem natural luxuriante” (Schwartzman, 2011, p. 23), em uma clara antítese do templo da arte, urbano e moderno, em que esculturas e instalações, arquiteturas e natureza fundem-se em uma síntese que compõem a paisagem.

Ao adentrar na estrutura do Instituto, as galerias de artes são distribuídas com grande espaçamento entre uma e outra. No caminho, de obra em obra, o espectador anda pelo parque pelo botânico do museu, sendo convidado a vivenciar experiências, de modo que:

Nunca obra acabada, Inhotim vai se construindo com cada novo pavilhão, cada mudança na paisagem, cada artista que chega. Possui uma incompletude que é compartilhada com o público – a cada visita, o lugar oferece uma nova percepção. Os jardins que se transformam com os ciclos de cada estação e transformam o entorno e a percepção dos pavilhões, os

diversos materiais das obras que se movem permanentemente e a cada dia produzem uma nova imagem. Há uma recombinação constante de formas e sentidos (Bagnoli *apud* Maranhão, 2018, p. 29).

Dessa forma, são geradas várias possibilidades de percursos dentro do Instituto, o que faz com que ele possa ser vivenciado de diferentes maneiras, sem qualquer hierarquia espacial ou ordem de visitação preestabelecida. Após chegar ao Instituto, as pessoas são direcionadas para a recepção, onde têm acesso ao mapa do visitante, que mostra três eixos de visitação distintos (laranja, amarelo e rosa) (Figura 07). Tais eixos são aut nomos entre si, precisando voltar ao ponto inicial, como no caso da mudanç a do circuito laranja para o rosa ou vice-versa, para a recepção, para iniciar um outro percurso ou se pode adentrar pelo amarelo como meio entre o laranja e o rosa. Além disso, ele apresenta informações gerais e indica a localização de obras de arte, espécies botânicas, jardins temáticos, galerias de arte, e alguns locais de interesse comum como restaurantes, sanitários, caf s, lanchonetes etc.   possível fazer o percurso a p , contudo, pelas distâncias há a opção para pessoas idosas ou com mobilidade reduzida, entre outras do uso de carrinhos de golfe²¹ que percorrem o parque.

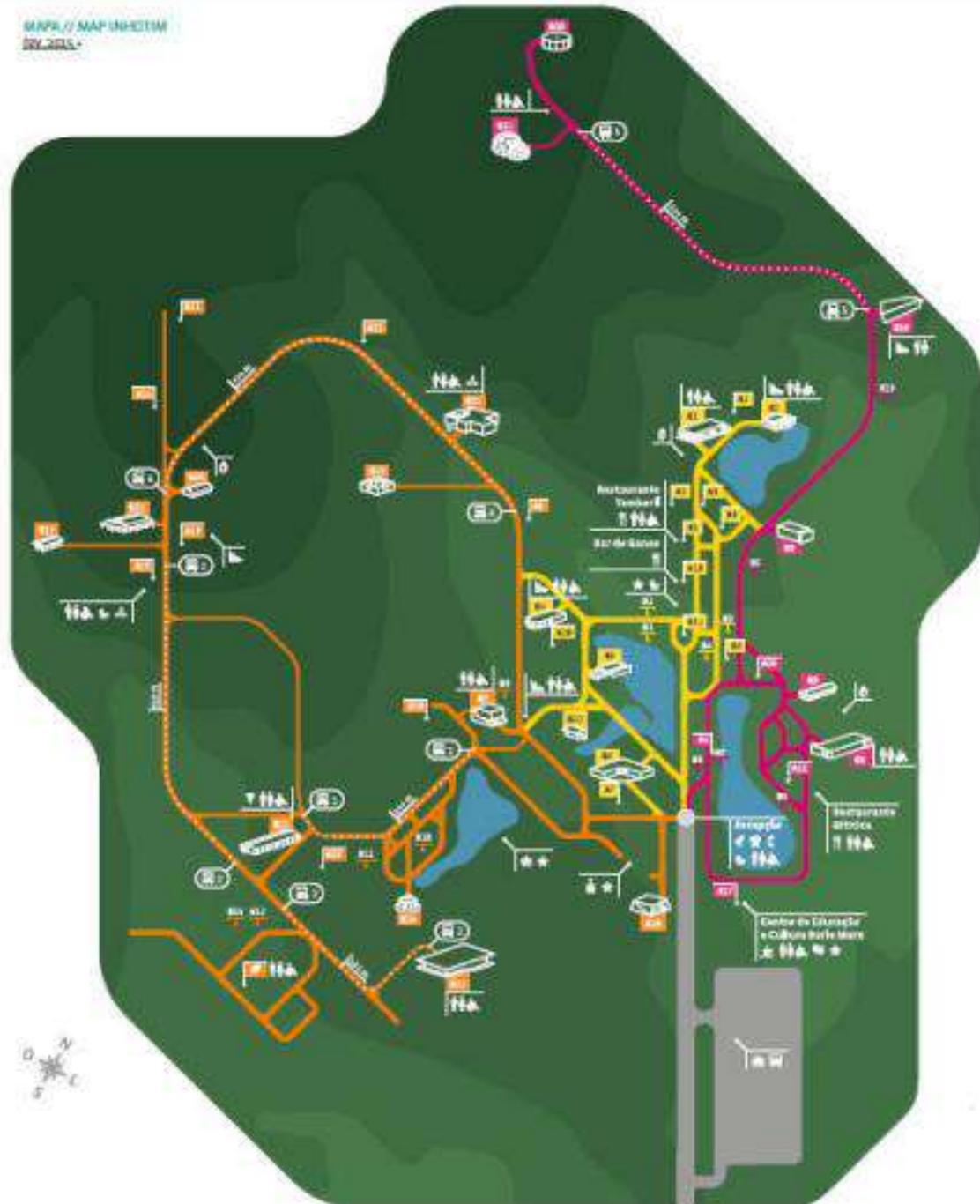
Figura 05 - Mapa do Instituto Inhotim em 2008.



Fonte: Natália Azevêdo, 2018.

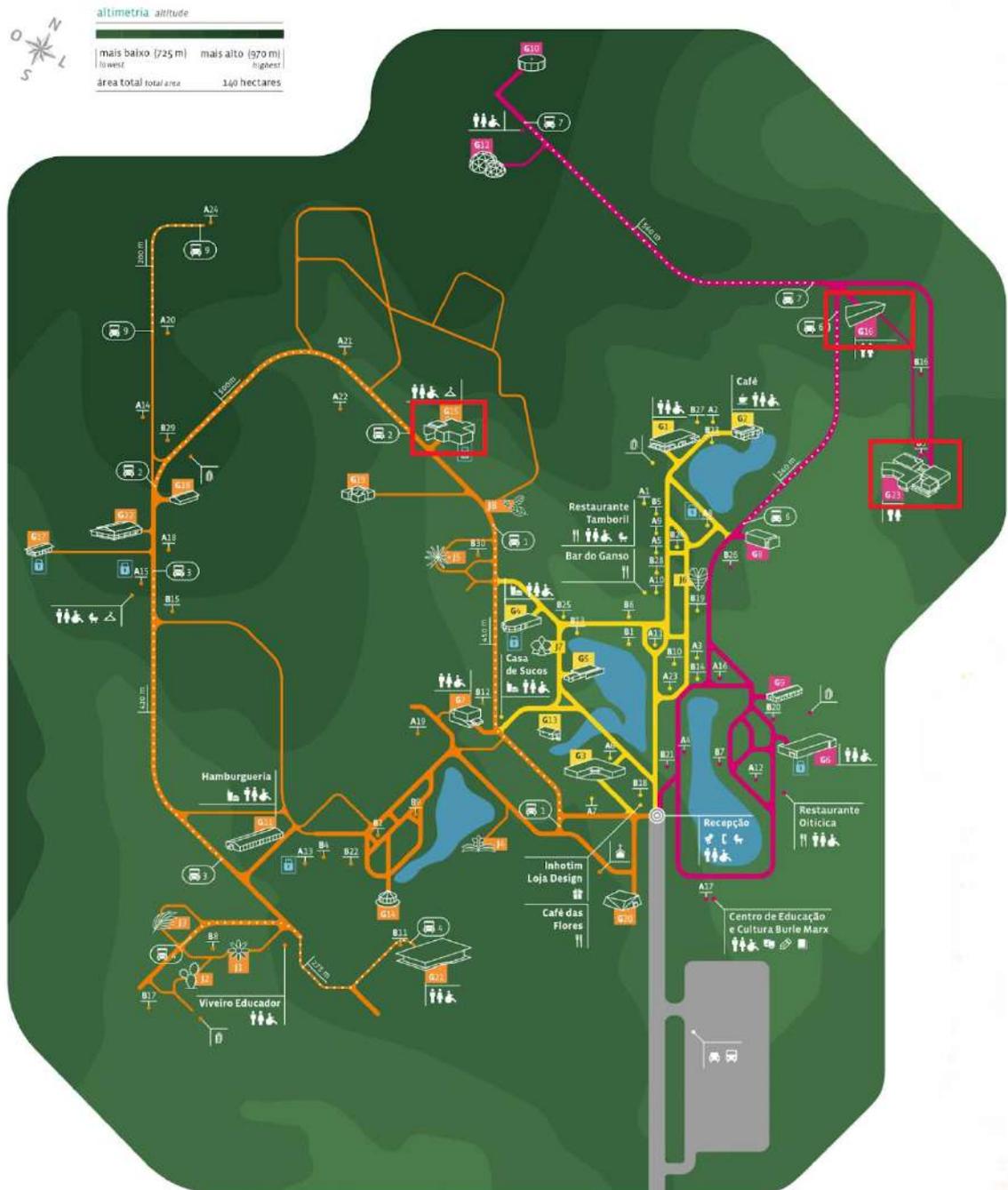
²¹ Serviço que é pago, e não gratuito.

Figura 06 - Mapa do Instituto Inhotim em 2014. É possível perceber a criação de novas galerias e a expansão do percurso em relação ao proposto em sua abertura.



Fonte: Natália Azevêdo, 2018.

Figura 07 - Mapa atual do Instituto Inhotim com os eixos temáticos. Marcados com linha vermelha no mapa as Galerias: Miguel Rio Branco, Cosmococas e Claudia Andujar.



Fonte: Mapa de visitação disponibilizado durante a visita e digitalizado pela autora, 2023.

Figura 08 - Em destaque a recepção que é o ponto central para todos os eixos temáticos.
Figura 09 - Placa indicando a chegada à recepção.



Fonte: Mapa de visitação disponibilizado durante a visita e digitalizado pela autora e fotografia da autora, 2023.

Figura 10 e 11 - Placas informativas acompanham todos os percursos temáticos.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

No início, Inhotim possuía apenas cinco galerias de arte, todas projetadas pelo arquiteto Paulo Orsini²². A partir do ano de 2008, os projetos de arquitetura das

²² Paulo Orsini é arquiteto e assina os projetos das primeiras galerias de arte do Instituto Inhotim: Galeria Mata (2002), Galeria True Rouge (2002), Galeria Fonte (2002), Galeria Cildo Meireles (2004), Galeria Praça (2004) e Galeria Lago (2006).

galerias de arte do Inhotim deixam de ser realizados pelo arquiteto. Com essa mudança de condução por parte do Instituto, segundo Maranhão e Lara, abrem-se caminhos para a solidificação de um trabalho cooperativo entre arte e arquitetura, através da presença ativa de arquitetos, curadores e artistas, permitindo a exibição de algumas obras em condições espaciais singulares (Maranhão, 2018). Como bem destaca Fernando Lara (2015), “os primeiros pavilhões eram tímidos e genéricos, sem nenhuma ambição de dialogar com as obras paradigmáticas que abrigam, a galeria [Adriana] Varejão inaugura uma fase mais ousada” (Lara, 2015, p.71). Como explica Jochen Volz²³:

Quando Inhotim começou a arquitetura tinha um papel mais secundário, a ideia era que a experiência da arte tinha que ser no parque e quando se precisava de uma galeria, ela deveria ser um abrigo. A experiência da construção do pavilhão da Adriana Varejão mudou bastante essa visão. Foi uma experiência muito rica, Adriana desenvolveu as obras e o arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez desenvolveu o projeto. Trabalharam juntos, mas não ficou claro o que deu o tom, o que veio primeiro. Rodrigo reagiu à existência dos trabalhos e Adriana reagiu à arquitetura. Por exemplo, as pinturas das plantas carnívoras penduradas no teto responderam a uma questão da iluminação, a um vão de luz. Na parte de baixo, a grande sauna foi pintada como uma extensão da própria arquitetura, a emenda de concreto segue dentro dos azulejos. São diálogos muito finos (Volz, 2016 *apud* Maranhão, 2018, p.26).

Ao pôr em perspectiva as alterações e o direcionamento dado às condições de exibição das obras, os organizadores categorizaram as galerias de arte do Inhotim em duas grandes eras: na primeira, as áreas internas apresentavam-se neutras, simples e sem quaisquer aspectos que as particularizassem, deliberadamente projetadas como tal, uma vez que eram destinados a alojar uma grande variedade de obras de artes, sem ofuscá-las. São, ademais, galerias que “buscam conjugar a dimensão relacional da planta livre associada à dimensão formal externa da arquitetura pós-moderna” (Duarte, 2008, p. 11). Guilherme Wisnik destaca que são “pavilhões do ponto de vista arquitetônico muito inexpressivos” (SescTV, 2014), ainda que essa caracterização genérica dos espaços internos gere alguns benefícios à exposição de obras de arte.

²³ Jochen Volz foi curador (2005-2017), diretor geral (2005-2007) e diretor artístico (2007-2012) do Instituto Inhotim.

Figura 12 e 13 - Galeria True Rouge e Galeria Mata.



Fonte: Fotografia da autora, 2023 e de Eduardo Eckenfels, 2002.

A segunda geração, por sua vez, abarca edifícios destinados a exposições permanentes, os quais foram erigidos após extenso trabalho colaborativo entre arquitetos, curadores e/ou artistas ou, em algumas situações, projetados especificamente para que seus espaços internos correspondam a obras de arte - nestes casos, os espaços expositivos foram concebidos pelos próprios artistas e tiveram o sistema construtivo viabilizado através do trabalho colaborativo da equipe de projeto do Instituto, como é o caso das galerias: Matthew Barney (2009), Valeska Soares (2009), Rivane Neuenschwander (2009) e Sonic Pavilion (2009) -; ressaltando uma novidade, que é a concepção de edificações preexistentes para abrigar obras específicas ou de artistas específicos. Por esse motivo, muitas vezes são atribuídas as edificações ou o nome do artista (Galeria Adriana Varejão, Lygia Pape e Claudia Andujar) ou o nome específico da obra (Galeria Cosmococas).

Sendo assim, se tem uma arquitetura singular, desvinculada do binômio forma-função, que: “representa a expansão da instalação para um todo espacial, que acaba por envolver, além da arte, o edifício. A arte deixa de atender prioritariamente ao embelezamento e surge como a possibilidade de redefinir a experiência do lugar, por meio da interferência em um sítio expandido” (Silva, 2005, p. 22). Muitas construções desta segunda geração foram projetadas por jovens arquitetos, com

destaque para os escritórios Rizoma Arquitetura²⁴, Arquitetos Associados²⁵, Tocoa Arquitetos²⁶ e Play Arquitetura²⁷.

Figura 14 e 15 - Galeria Adriana Varejão e Galeria Lygia Pape.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Figura 16 e 17: Sonic Pavilion e Galeria Matthew Barney.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

²⁴ Estúdio de arquitetura sediado em Belo Horizonte, formado pelos arquitetos Maria Paz e Thomas Regatos em 2008 e responsável pela assinatura das Galerias: Lygia Pape e Carroll Dunham.

²⁵ Estúdio colaborativo dedicado à arquitetura e urbanismo sediado em Belo Horizonte e responsável pela assinatura do Centro Educativo Burle Marx, Centro Administrativo e Reserva Técnica de Inhotim e das Galerias: Miguel Rio Branco, Cosmococas e Claudia Andujar.

²⁶ Escritório de arquitetura formado por Rodrigo Cervião Lopez e Fernando Falcon, fundado em 2005, localizado em São Paulo e responsável pela assinatura da Galeria Adriana Varejão.

²⁷ Escritório de arquitetura fundado em 2008, formado pelos arquitetos Marcelo Alvarenga e Juliana Figueiró e responsável pela assinatura da Galeria Carlos Garaicoa.

O Instituto Inhotim hoje possui 24 galerias, sendo 20 destas galerias com exposições fixas. As 20 galerias permanentes apresentam obras de Tunga, Cildo Meireles, Miguel Rio Branco, Hélio Oiticica & Neville d'Almeida, Adriana Varejão, Doris Salcedo, Victor Grippo, Matthew Barney, Rivane Neuenschwander, Valeska Soares, Doug Aitken, Marilá Dardot, Lygia Pape, Carlos Garaicoa, Carroll Dunham, Cristina Iglesias, William Kentridge, Claudia Andujar e Yayoi Kusama. Quatro galerias existentes possuem exposições temporárias, são elas: Galeria Lago, Galeria Fonte, Galeria Praça e Galeria Mata - que são frequentemente renovadas, visando dar oportunidades e apresentarem novos artistas, novos trabalhos, novas releituras e interpretações da coleção.

Portanto, fica claro que o Instituto Inhotim tem noções sobre a paisagem (como continuidade, simultaneidade e mobilidade) como principais conceitos e que elas contribuem para a formação de um museu “sem contornos rígidos, com limites justapostos e superfícies sobrepostas” (Moura, 2011, p. 32). Em oposição à arquitetura tradicional dos museus, definida por uma unidade monolítica, ele propõe-se a ser um lugar sem centro, ordem predeterminada ou experiência predominante. “Os percursos livres que permeiam as galerias e obras ao ar livre distribuídas em um conjunto de jardins, afirmam a relação entre arquitetura, paisagem e arte do Instituto Inhotim. Arte e natureza se confundem em um claro desaparecimento da moldura, validado pelo diálogo instaurado entre paisagem e exposição” (Moura, 2011, p. 34).



02

FENOMENOLOGIA

Este presente capítulo pretende introduzir e discutir brevemente acerca de tópicos concernentes à fenomenologia, entre os quais o contexto histórico, principais influências, considerações dos filósofos mais proeminentes e os métodos de investigação adotados por cada um. Após essa apresentação, serão brevemente escrutinadas as aplicações dessas teorias à arquitetura, uma vez que versam, como será visto, acerca da percepção humana e da apreensão do mundo enquanto fenômeno.

2.1 Visão geral da fenomenologia: intenções, temas e recortes históricos

A despeito de ser correto situar as primeiras discussões acerca da fenomenologia na Alemanha do início do século XX, ideias análogas às expressas por essa corrente filosófica encontram-se por toda a marcha da Filosofia através da história: desde Platão, em 421 a.C., até o racionalismo cartesiano do século XVII. Opondo-se ao psicologismo germânico, seu contemporâneo, a fenomenologia inaugura uma forma até então inédita de considerar o eu e sua presença no mundo que o envolve.

Define-se a fenomenologia como a corrente filosófica que, através de expedientes retóricos, escrutina o assim denominado objeto fenomenológico, imposto à consciência, e intenta atingir-lhe a essência última, sem, a priori, deter-se em seus aspectos materiais. Outrossim, tal caracterização pode ser facilmente depreendida por aquele que considerar a estruturação etimológica do termo: *phainesthai*, precedente grego de fenômeno, é “aquilo que se apresenta, revela-se”, e - *logos*, “estudo metodizado”. Há, todavia, uma radicalização desse conceito primário, uma vez que se estabelece a pretensão de conceber uma “ciência das essências”, e não dos dados factuais.

Indo de encontro às tendências filosóficas modernas, a fenomenologia contrapõe o psicologismo de Franz Brentano, afirmando que, para a consciência, como protagonista de toda a investigação fenomenológica, não é mandatária a submissão à intencionalidade ao movimentar-se, ou ser tão somente a “consciência de algo” (Silva et al, 2008).

Ademais, tece também críticas às posturas irracionalista e subjetivista que a precedem, que expressam, respectivamente, que a realidade é incognoscível à razão humana (essa que, por seu ser limitado, é devidamente preterida em favor das emoções) e que o meio metamental é isento de verdades objetivas, sendo construído

unicamente pela percepção individual. Pressupõe, pois, a concretude existencial da verdade e a possibilidade de o homem, mediante o emprego de seus sistemas de investigação fenomenológica e da consciência que traz em si, alcançá-la.

Ainda que carecendo de aprofundamento, tal vocábulo e suas implicações conceituais e filosóficas já permeavam algumas obras do também alemão Immanuel Kant, uma vez que esse, ao considerar o arcabouço constitutivo do sujeito e as funções do espírito, infere e enuncia que o conhecimento é circunscrito ao que é manifestado, ou seja, aos fenômenos que a ele estão subordinados. Ademais, a expressão fenômeno é igualmente oriunda das dissertações kantianas, designando os objetos cognoscíveis pela razão humana e sedimentando, também, a pedra angular para o desenvolvimento da Teoria do Conhecimento e, por conseguinte, do método científico de investigação (Lima, 2014).

Avançando no estabelecimento da fenomenologia como autônoma dentro do saber filosófico, Friedrich Hegel compõe sua “Fenomenologia do Espírito” em 1807, tomo no qual recorda e sintetiza os movimentos de reflexão e produção intelectual da Humanidade, extraindo daí um conceito final intitulado Saber Absoluto, o qual seria a amálgama ideal entre saber e objetividade (Marques et al, 2017).

2.1.1 O método fenomenológico de Edmund Husserl

Edmund Husserl, matemático e filósofo alemão, é precursor²⁸ da fenomenologia enquanto corrente filosófica, ou “conceito de método” (Heidegger, 2006, p. 66).

Tendo por escopo retificar os desvios legados ao método filosófico pelas tendências irrealistas, subjetivistas e historicistas, Husserl propõe etapas cujo desígnio reside em, sondando um alvo denominado objeto fenomenológico, a consciência, dotada de intencionalidade, dirigir-se àquele e extrair daí sua essência. Cabe aqui, contudo, esmiuçar a acepção que ele elaborou para cada um dos termos supracitados: o fenômeno nada mais é que o produto da observação intelectual pura e dotada de intenção pela consciência, a manifestação típica do mundo material.

²⁸ Anteriormente apartado da Filosofia por crê-la despida de qualquer cariz científico, Franz Brentano, psicólogo e filósofo germânico, fez com que visse a mais rigorosa cientificidade com a qual poderiam ser compostas as conjecturas das quais essa disciplina se ocupa. Ainda que a bibliografia de seu anterior mestre contivesse fortes influxos da Escolástica, *philosophia perennis*, e das agitações intelectuais próprias de seu zeitgeist, o incipiente filósofo rompe com quaisquer tradições anteriores e engendra sua bibliografia instigado apenas pelos problemas em si.

Correlacionam-se os dois, fenômeno e intenção, uma vez que, na tese husserliana, o primeiro é produto exclusivo da interação consciência-mundo, sem que haja o estabelecimento da dicotomia sujeito-objeto que permeia discussões predecessoras. A intenção, por sua vez, consiste apenas no direcionamento direto e inequívoco ao fenômeno (Lima, 2014).

Não obstante a existência física do objeto - ou não, uma vez que pode corresponder apenas a projeções ilusórias da mente -, o método fenomenológico husserliano exclui o universo extramental, desnudando-se, a priori, dos saberes preexistentes e, sequencialmente, purificando a consciência de tudo que viria, potencialmente, a turvar a seus olhos metafísicos a essência que lhe é tão cara.

A redução fenomenológica, ou *epoché*²⁹, dá-se etapas sucessivas e interdependentes; a primeira delas consiste na redução propriamente dita, em que o fenômeno é isolado de tudo aquilo que lhe é alheio, depurando-o do que é externo às operações intencionais da consciência. Seguem-se a esse procedimento os níveis seguintes de redução, pautados cada um pelos vieses eidético e transcendental. A etapa eidética - do grego eidos, essência - principia a suspensão da atitude natural própria do ser humano - a qual assimila o meio sedimentada em saberes, sentimentos e juízos anteriormente consolidados - e descarta considerações pregressas acerca do objeto fenomenológico. Essas, por sua vez, abarcam a presença material mesma do fito, desprezando-as em benefício de suas representações. Passa-se, assim, à redução transcendental, no qual o despojamento dá-se quando a consciência busca estar desvencilhada de suas percepções concernentes a si mesma. Desse modo, torna-se patente a real intencionalidade do eu, a qual, segundo Husserl, é o principal aspecto que segrega as variantes do conhecimento e suas manifestações próprias (Maximiano, 2021).

Isso feito, a essência do objeto fenomenológico pode ser, afinal, penetrada, procedimento sintetizado pelo autor como “zu den Sachen selbst”, “para as coisas em si”, graças ao estado de consciência pura enfim logrado.

²⁹ Suspensão do juízo, também conhecida pelo termo grego epoché ou epokhé, que significa 'colocar entre parênteses', é a atitude de não aceitar nem negar uma determinada proposição ou juízo. Opõe-se ao dogmatismo, em que se aceita uma proposição, suspendendo o termo.

2.1.2 O método fenomenológico de Martin Heidegger

A partir das considerações de Husserl, seu compatriota Martin Heidegger aponta, entre outras, uma grande debilidade aí contida: o lapso na investigação do ser da intencionalidade, do próprio ser, em geral, e do ser da consciência. Como poderia essa operar sadiamente suas funções sem que sejam conhecidos os parâmetros que lhe permitem fazê-lo? Ademais, essa indefinição conduz, por conseguinte, à incerteza quanto à possibilidade de acessar os seres e sua essência. Ele enuncia, pois, a necessidade de considerar fenomenologicamente essas e outras noções, até então meramente pressupostas na bibliografia husserliana (Guimarães, 2014).

Igualmente, expôs a necessidade de reestruturação do método de investigação fenomenológico, porquanto estava excessivamente próximo das ciências naturais e exatas, bem como do positivismo, sem abandonar de todo o rigor sistemático. Portanto, Heidegger esteia sua compreensão fenomenológica na análise do ser, conferindo a essa metodologia contornos ontológicos - óntos, vocábulo grego para ser, e - logia, estudo; é a “ciência do ser enquanto ser” - até então inéditos. Desse modo:

(...) o Ser continua impossível de localizar, quase tanto quanto o Nada ou mesmo inteiramente como o Nada. Assim a palavra 'Ser' é, de fato, apenas uma palavra vazia. Não diz nada de efetivo, palpável, real. Sua significação é um vapor irreal (Heidegger, 1987, p. 63).

Sua proposta para a Fenomenologia consiste em recuperar o *modus operandi* anterior às teorizações, rejeitando a primazia de fenômeno, objeto fenomenológico e consciência sobre aquela disciplina, constituída até então. Traz também um cariz grandemente prático, no qual intenta recuperar a percepção da vida cotidiana a partir de si mesma, tornando-a mais acessível, a partir de uma análise hermenêutica, interpretativa de seus elementos constitutivos. Crê, também, que o fenômeno está parcialmente velado, condição essa que pode ser revertida mediante a consideração do ente em seu ser - a qual implica em interpretar hermeneuticamente sua manifestação. Há, portanto, um apartamento da metafísica (Silva et al, 2008, p. 255).

Essa nova atitude filosófica é moderada pela compreensão da atitude do homem através do *Dasein* - “da”, aí, e “sein”, forma infinitiva do verbo ser - portanto o ser-aí ou ser-do-aí, subentendendo que consciência e meio estão intimamente amalgamados, sendo inseparáveis e correlatos (Heidegger, 2006). Ao contrário do

que enunciam os escritos de seu predecessor, Heidegger vê como infactível a conquista do estado de consciência pura, isolada de influências externas ao fenômeno. O ser humano, enquanto *Dasein*, contrapõe também a ‘entificação’ do ser perpetrada ao longo de toda a história da filosofia ocidental, que o torna imóvel e despido de toda a potência de porvir que lhe é característica.

O ser-homem e o mundo estão em simbiose, e as vicissitudes resultantes desse relacionamento precedem e sobrepujam quaisquer princípios metodológicos e sistematizações teóricas, e é para ele, *Dasein*, em sua inteireza, que o fenômeno está desvelado.

Tem ainda uma atitude de permanente questionamento, e obtém daí os desígnios desejados através de uma postura altamente prática, mediante o convívio cotidiano com os entes, sem nunca abandonar a indefinição e potência infinitas. No que concerne a suas considerações de si sobre si, é admissível enunciar que:

Em seu ser, a presença já sempre se conjugou como uma possibilidade de si mesma (...) já sempre antecedeu a si mesma. A presença a está sempre ‘além de si mesma’, não como atitude frente aos outros entes que ela mesma não é, mas como ser para o poder-ser que ela mesmo é (Heidegger, 2006, p. 258-259).

2.1.3 O método fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty

O francês Maurice Merleau-Ponty, em sua teoria, dá continuidade ao processo revisional da bibliografia seus pares predecessores, sobretudo a engendrada por Heidegger, criticando a teoria husserliana, por exemplo, em sua intencionalidade da consciência e incorporando à Fenomenologia uma inovadora preponderância da corporalidade.

Assim, retoma também as conjecturas de Heidegger, pondo como errônea a compreensão autônoma da consciência, que não pode sê-la por suas próprias forças e, já que “não há homem interior”, põe o ser humano como uma peça íntegra, indiferenciada naquilo que é e no que revela ao mundo, e confere ao mundo a opacidade e presença impositiva que lhe é devida. Esse é apreendido pelos seres através da percepção, o campo de revelação do mundo através da experiência, a qual não é um produto de maquinações - psicológicas, conforme o enunciado por Edmund Husserl -, mas o estado em que sujeito e objeto estão unificados (Moreira, 2004).

Todavia, entra em concordância com aquele teórico no que tange à percepção de incorreções nas construções fenomenológicas cartesiana e kantiana,

entre as quais é notável o estabelecimento de dicotomia entre sujeito e objeto, e a posição de protagonismo na qual o primeiro é posto, enquanto o segundo é apenas reconstruído mediante a atuação daquele.

Essa nova abordagem fenomenológica está ancorada, no que é concernente à sua faceta metodológica, na existência concreta do mundo e das pessoas e na primazia da percepção, uma vez que é inconcebível qualquer movimentação em um meio que não a empregue. Semelhantemente, Merleau-Ponty despreza a noção de que o corpo é simplesmente um receptáculo para a consciência, tampouco é unicamente reativo aos signos que contacta, mas parte da experiência perceptiva mesma e do que daí é apreendido. Nele, a subjetividade adquire contornos situacionais físicos e históricos. A amálgama entre essa dimensão mais imediata, material, e a psicológica constitui a percepção, que apreende não as leis naturais rígidas que justificam a permanência dos objetos no ambiente, mas o estado de eterno devir no qual repousam. Define-a o teórico como:

Tornar algo presente a si com a ajuda do corpo, tendo a coisa sempre seu lugar num horizonte de mundo e consistindo a decifração em colocar cada detalhe nos horizontes perceptivos que lhe convenha (Merleau-Ponty, 1990, p.93).

Dessa maneira, tais unidades estão concatenadas na investigação empreendida pelo sujeito acerca do que outrora foi denominado objeto fenomenológico.

As considerações supramencionadas, um percurso pelas implicações filosóficas e etimológicas da fenomenologia, caracterizam-na como uma corrente filosófica na qual, a despeito da premissa inicial ser mantida - investigar as interações entre ser, ente e fenômeno -, não há consenso acerca da relevância maior ou menor dos elementos entre si e de como alcançar o fundamento mesmo das coisas. Todavia, a menção e breve discussão acerca desses conceitos faz-se necessária porque, uma vez aplicados à arquitetura, será possível não somente assimilar melhor as considerações dos arquitetos teóricos - Pallasmaa, Norberg-Schulz, Zumthor, Steven Holl entre outros -, mas adquirir um olhar mais aguçado para a identificação dos volumes e formas das edificações a serem exemplificadas que foram posicionados em conformidade com essas ideias.

2.2 Da fenomenologia do ser para a fenomenologia aplicada na arquitetura: o habitar

Nestes textos que se seguirão, serão, ainda, discutidas as idéias da fenomenologia. Todavia, uma vez interseccionadas com a arquitetura, produzem uma “nova disciplina”, amalgamada, na qual se repensa a forma pela qual o homem e a humanidade ocupam e transformam não apenas o ambiente em que se inserem, mas a si mesmos. Ademais, serão investigadas as funções dos aparatos sensorial e emocional humanos para depreender a essência do fenômeno que se lhes apresenta nas obras arquitetônicas, além dos usos desses elementos para habitar plenamente nos espaços, entre outros tópicos.

2.2.1 Heidegger e o lugar existencial

Ao produzir suas considerações fenomenológicas e explorar as aplicações empíricas a que porventura seriam proveitosas, Martin Heidegger, em sua bibliografia, direciona-as até as veredas da Arquitetura, iniciando uma investigação acerca dos vínculos entre o construir e o habitar. Tais conjecturas estão sintetizadas na transcrição de sua conferência “Construir, Habitar, Pensar”, locucionada durante a segunda Reunião de Darmstadt, em 1954.

Já no início dessa obra, o autor examina o aspecto semântico desses termos, onde explora não somente suas significações possíveis, mas também as implicações práticas do construir e do habitar. Assim, esses conceitos, uma vez confrontados com referências linguísticas - vocábulos oriundos de momentos predecessores da gramática alemã e latina, por exemplo - e antropológicas, revelam, paulatinamente, sua complexidade e amplitude.

Uma vez comparado com o construir, o habitar é instituído em uma curiosa interdependência: apenas é possível habitar o que é previamente construído; portanto, o primeiro adota o segundo como propósito. Não obstante a veracidade mais imediata dessa afirmação, a depender de qual acepção seja feita acerca do construir, revelará a si mesma falaciosa: conforme os exemplos mencionados pelo próprio Martin Heidegger, hangares, estádios, usinas elétricas, represas, autoestradas e mercados são, no sentido mais corriqueiramente empregado (o de residir), construções, não habitações. Todavia, introduzindo ao habitar o elemento da familiaridade com o ambiente, pode-se inferir que:

Na autoestrada, o motorista de caminhão está em casa, embora ali não seja sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina elétrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali sua habitação. Essas construções oferecem ao homem um abrigo (Heidegger, 2002, p.125).

Ainda assim, enuncia ele, tal ideia, a de habitar, ainda está imposta a essas edificações.

Ademais, rejeitando aquela redução utilitarista de que o construir, como meio, está para o habitar, enquanto fim, o filósofo admite que o ato de construir porta em si mesmo o habitar. Aqui, instala-se, conjuntamente, um escrutínio acerca das implicações semânticas, etimológicas e históricas desses verbos, respaldadas na práxis da gramática alemã. Então diz Heidegger, resgatando o vetusto alto-alemão - conjunto heterogêneo de variantes da língua alemã, tal qual essa era entre os anos de 500 e 1050 d.C. - que habitar e construir são *buan*, termo que portava essas noções em simultâneo, e que:

Sem dúvida, a antiga palavra *buan* não diz apenas que construir é propriamente habitar, mas também nos acena como devemos pensar o habitar que aí se nomeia (Heidegger, 2002, p. 126).

Analogamente, o verbo *bauen*, construir, também carregava consigo tal polissemia, designando, a um só tempo, construir e habitar. Entretanto, essa dúbia significação se desvaneceu, sendo o construir preterido favoravelmente ao habitar, conforme o autor esclarece neste excerto:

Quando a palavra *bauen*, construir, ainda fala de maneira originária diz, ao mesmo tempo, que amplitude alcança o vigor essencial do habitar. *Bauen*, *buan*, *bhu*, *beo* é, na verdade, a mesma palavra alemã “bin”, eu sou nas conjugações *ich bin*, *du bist*, eu sou, tu és, nas formas imperativas *bis*, *sei*, *sê*, *sede*. O que diz então: eu sou? A antiga palavra *bauen* (construir) a que pertence “bin”, “sou”, responde: “*ich bin*”, “*du bist*” (eu sou, tu és) significa: eu habito, tu habitas. A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre essa terra é o *Buan*, o habitar. Ser homem diz: ser como um mortal sobre essa terra. Diz: habitar. A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que habita. A palavra *bauen* (construir), porém, significa ao mesmo tempo: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha. Construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos. No sentido de proteger e cultivar, construir não é o mesmo que produzir. A construção de navios, a construção de um templo produzem, ao contrário, de certo modo a sua obra. Em oposição ao cultivo, construir diz edificar (Heidegger, 2002, p. 127).

Ainda devotando esforços no ato de pormenorização das facetas constitutivas da semântica de *bauen*, Heidegger extrai três pontos que lhe são congêneres:

1. *Bauen*, construir está permisto a habitar;
2. *Wohnen*, o habitar é o estado característico do ser e estar dos mortais sobre a terra;
3. Mantendo o construir e o habitar semanticamente interseccionados, aquele logra assumir duas interpretações distintas: cultivar, fomentar o crescimento, e edificar construções.

Wohnen, especificamente, é oriundo de *wunian*, verbete do léxico gótico que significa permanecer, deter-se. Todavia, a forma originária galga maior espaço no campo da significação, pois expressa também o estado do ente que se demora: pacífico, apaziguado, no que concerne aos posicionamentos interior e exterior, diante do mundo. Outrossim, a continuidade desse panorama implica, por conseguinte, na ausência de fenômenos perturbatórios: logo, o sujeito pacificado o é enquanto resguardado da degeneração e do perigo. Haja vista isso, estabelece-se uma outra dimensão do habitar: o resguardo. Do mesmo modo, Heidegger pontua:

(...) o resguardo perpassa o habitar em toda sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que o ser homem consiste 'me habitar' e, isso, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre essa terra (Heidegger, 2002, p. 129).

Isso posto, pode-se isolar de tal afirmação o que Heidegger denomina quadratura: os mortais supracitados estão contidos entre a terra e a abóbada celeste, e o estão, em termos ontológicos, opostos aos deuses devido a sua perecibilidade. A reunião desses elementos, dispostos em unidade originária e considerados em sua dimensão terminal e simplicidade, é a quadratura. Assim, nas palavras de Heidegger: "Em 'habitando', os mortais são na quadratura. O traço fundamental do habitar é, porém, resguardar. Os mortais habitam resguardando a quadratura em sua essência" (Heidegger, 2002, p.130).

2.2.2 Merleau-Ponty e a fenomenologia da percepção

Maurice Merleau-Ponty, em suas considerações acerca da fenomenologia, também produz elucubrações sobre o habitar e as relações entre o sujeito e sua circunvizinhança. Todavia, essas o são feitas sob o prisma da percepção e sua relação simbiótica com a sensação, tornando, assim, patente a importância do corpo

no estabelecimento de relações com o mundo, pois ele, munido de seu aparato sensorial, investiga-o.

A sensação é compreensível apenas em sua dinamicidade, afinal, “a cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certa atitude de corpo que só convém a ela e com determinada precisão” (Merleau-Ponty, 1994, p.284). Aqui, impõe-se a imprescindibilidade do corpo, uma vez que, através de estruturas biológicas altamente específicas, cria sensações, as quais não são meramente fruto de maquinações psíquicas, mas dados da existência em si.

Ele não é um mero instrumento, um facilitador para a apreensão do mundo, mas forma com esse uma amálgama, os dois elementos indissociáveis, e assim mesmo compreensíveis a si e a outrem, de modo que:

O corpo nos une diretamente às coisas por sua própria ontogênese, soldando um ao outro os dois esboços de que é feito, seus dois lábios: a massa sensível que ele é e a massa do sensível de onde nasce por segregação, e à qual, como vidente, permanece aberto (Merleau-Ponty, 2014, p. 134).

Para o filósofo, é naquela motilidade que reside o habitar, uma vez que ela viabiliza a realização da disposição inerente ao sujeito: ao estar situado nas coisas, ele habita-as em estado de integralidade. As sensações, por sua vez, são relacionáveis com esses objetos, diversas conforme a diversidade do que se lhes afigura.

A visão, por exemplo, relaciona-se, sob a ótica do teórico, com o visível de modo bastante peculiar, uma vez que não necessariamente o desvela, mas nele funde-se, sem, todavia, estar realmente unida a ele. Mais pormenorizadamente, diz-se que:

O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia. No entanto, não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento ou do vidente ou do visível. Não há, portanto, coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos nos aproximar-nos mais a não ser apalpando-o com o olhar (Merleau-Ponty, 2014, p.130).

2.2.3 Norberg-Schulz e o fenômeno do lugar

Ainda que as teses dos teóricos da fenomenologia antepositivos possam, sob certos prismas, ser instrumentalizadas pela Arquitetura, não há aí, até então, a

constituição de uma “fenomenologia da arquitetura” propriamente dita. Haja vista isso, o norueguês Christian Norberg-Schulz impõe-se como precursor de tal abordagem interseccional, compondo obras mandatárias para lograr compreendê-la, entre as quais “Architecture: Meaning and Place” (1988), “Existence, Space and Architecture” (1971), “Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture” (1991) etc.

Esteado fundamentalmente nas discussões engendradas por Martin Heidegger e dispondo de elementos emprestados da linguística, tectônica e psicologia da percepção (Gestalt), ele suscita, em sua bibliografia, um extravasamento da fenomenologia - da filosofia para a arquitetura - versando acerca da percepção do ambiente físico sob tal ótica (Nesbitt, 2006).

Assim, enuncia, os espaços passam a ser imbuídos de significação própria, e até de certa sacralidade, por meio da inserção de lugares específicos ali: resgata, da mitologia romana, o *genius loci*, deidade vinculada exclusivamente a determinado local - especialmente residências -, venerada como sua benfeitora. Essa discussão - a concretização de projetos arquitetônicos com vistas à gênese de uma interação entre o lugar e a identidade pessoal - está contida em “Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture (1991)”.

Já nas primícias de sua produção teórica, Norberg-Schulz investiga as possibilidades de ocorrência do fenômeno, o qual traz consigo em um abrangente panorama de circunstâncias, orquestradas, à proporção que se sucede entre as quais figura o ambiente circundante. Em seus próprios termos:

[...] de maneira geral, pode-se dizer que alguns fenômenos formam um ‘ambiente’ para outros. Um termo concreto para falar em ambiente é lugar. Na linguagem comum diz-se que atos e acontecimentos têm lugar. Na verdade, não faz o menor sentido imaginar um acontecimento sem referência a uma localização. É evidente que o lugar faz parte da existência. Então, o que se quer dizer com a palavra ‘lugar’? É claro que nos referimos a algo mais do que uma localização abstrata. Pensamos numa totalidade constituída de coisas concretas que possuem substância material, forma, textura e cor. Juntas, essas coisas determinam uma ‘qualidade ambiental’ que é a essência do lugar. Em geral, um lugar é dado como esse caráter peculiar ou ‘atmosfera’. Portanto, um lugar é um fenômeno qualitativo ‘total’, que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem que se perca de vista sua natureza concreta (Norberg-Schulz, 2006, p. 444).

Isso posto, dilucida-se o móbil do elucidar as implicações semânticas do vocábulo lugar: viabiliza alocar mais pertinentemente o fazer arquitetônico dentro de sua materialização, compreendendo, pois, como os lugares são formados.

Ademais, o conceito de lugar é contíguo ao de espaço. Esse último, entretanto, é imbuído de extensa polissemia, a qual figura como tensão de discussões filosóficas desde a Grécia de Platão: ele o particulariza enquanto unidade da trama mesma da existência, infinito e abstrato, ocupando-se de seu estudo a Geometria. A noção mais ordinária do termo, porém, é próxima daquela advinda das considerações aristotélicas: o espaço implicando em empirismo, com suas zonas limítrofes determinadas, compactando, em seu significado, todos os lugares existentes (Melo; Victal, 2023).

Todavia, a despeito da factibilidade dessas explicações, à época de Norberg-Schulz (a partir da segunda metade do século XX), aquelas teorias foram preteridas em favor de vieses cientificistas, sedimentados particularmente pelos postulados de René Descartes e Isaac Newton, emitidos há mais de cinco séculos - o espaço como ilimitado, isotrópico e homogêneo - e, a posteriori, Albert Einstein - entes dispostos e atuantes em um meio de quatro dimensões, espaço e tempo enquanto simbióticos.

Enquanto crítico dessa percepção cientificista e, portanto, rigidamente racionalista, por ver-lhe amputada e insuficiente, o norueguês justifica tal desagrado declarando que, apesar de crer essa tentativa de cambiar a ideia quantitativa de espaço por uma empírica como progresso, os tratados ainda renunciam ao homem em prol de pleitos acerca da geometria analítica; quando não o fazem, reduzem-no à arquitetura às sensações e relações afetivas. Conforme diz:

A literatura corrente distingue dois usos: o espaço como geometria tridimensional, e o espaço como campo perceptual. Entretanto, nenhum deles é satisfatório, porque são abstrações a partir da totalidade intuitiva tridimensional da experiência cotidiana, que podemos chamar de 'espaço concreto'. Na realidade, as ações concretas das pessoas não têm lugar num espaço isotrópico homogêneo, mas ocorrem em um espaço que se caracteriza por diferenças qualitativas, como 'em cima' e 'embaixo' (Norberg-Schulz, 2006, p. 449).

Sendo totalidades qualitativas de natureza complexa, os lugares não podem ser definidos por meio de conceitos analíticos, 'científicos'. Por uma questão de princípio, a ciência 'abstrai' o que é dado para chegar a um conhecimento neutro e 'objetivo'. No entanto, isso perde de vista o mundo-da-vida cotidiana, que deveria ser a verdadeira preocupação em geral e dos planejadores e arquitetos em particular (Norberg-Schulz, 2006, p. 445).

Portanto, credita ao lugar, inserido no espaço, uma existência grandemente autônoma e uma trama vasta de elementos constitutivos: possui direções, "em cima", "embaixo", "direita", "esquerda", das quais o homem vale-se para sua locomoção. Em

uma evidente intersecção com as teorias heideggerianas, aquele eixo vertical expressa elevação ou aterrissagem. Tem-se, aqui, o céu, porção superior da quadratura e parte daquilo que contém o homem; além disso, impõem o elemento das deidades. Igualmente, há a terra, sua complementar na mesma quadratura.

2.2.4 Pallasmaa e a cidade contemporânea

Nascido em 1936, em Häameenlinna (Finlândia), Juhani Pallasmaa, por estar imerso nas discussões que moldaram o fazer arquitetônico neste século corrente e atualmente contando com fecundos 87 anos, agracia, graças a essa inserção em tal espectro temporal, sua teoria arquitetônica com percepções finítimas àquelas de qualquer usuário das cidades contemporâneas. As ideias que fundamentaram estas considerações são, fundamentalmente, aquelas contidas nos livros “Habitar” de 2017, e “Essências” de 2018, ambas reuniões de ensaios do autor.

Esse é, pois, precisamente, o ponto de inflexão de sua teoria ante o que até então era apregoado acerca do fazer arquitetônico: havendo, em suas próprias palavras, uma linha entre as regiões limítrofes da arquitetura sob a óticas do observador e do arquiteto e aquela que encerra os vínculos mundo-habitante-eu interior, Pallasmaa transita graciosamente por tais áreas ao elaborar suas conjecturas. Aquela imersão supracitada legou ao mundo a integração entre a projeção da dimensão espacial e as questões humanas fundamentais, acerca dessas últimas, o autor expressa-se desta seguinte maneira:

Penso que as experiências tocantes da arquitetura surgem de memórias e significados bioculturais e pré conscientes, bem como de encontros existenciais e ressonâncias, em vez de uma estética puramente visual. Essas características poderiam ser chamadas de ‘essências arquitetônicas’ (Pallasmaa, 2018, p. 9).

Ainda no tocante à ruptura com as tendências constituídas, Pallasmaa enuncia que:

A teoria, o ensino e a prática modernas da arquitetura têm considerado essa arte como a criação de estruturas materiais e espaços idealizados e estetizados de modo visual, e estudado, acima de tudo, suas características históricas, funcionais, técnicas e formais, objetos físicos e espaços e suas características geométricas e compositivas, bem como a representação dessas propriedades nos desenhos (Pallasmaa, 2018, p. 99).

Seus pares empiristas nórdicos, como Gunnar Asplund e Alvar Aalto, emprestam-lhe a compreensão da arte como um certo suprassumo do conhecimento

humano, dotada de primazia sobre as demais ciências e seu racionalismo. Ela é, segundo esse prisma, o único aparato capaz de reunir uma miríade de conceitos desarmônicos e contraditórios entre si em um único encargo formal. Conceituada como tal em 1923 por Ricciotto Canudo, a Arquitetura figura entre as sete artes do belo listadas no “Manifesto das Sete Artes”, dentro de uma perspectiva classicista. Assim, Pallasmaa ampara o crer estapafúrdia a ideia de fundar uma teoria da arquitetura na afirmação de que:

A natureza inerentemente científica da arquitetura advém do fato de que sua prática foca fatos e sonhos, conhecimentos e crenças, deduções racionais e emoções, tecnologia e arte, inteligência e intuição, bem como as dimensões temporais do passado, presente e futuro (Pallasmaa, 2018, p.101).

Portanto, pode-se inferir que o fazer arquitetônico de Pallasmaa está inexoravelmente unido às questões da existência humana, e, portanto, contacta, entre outros aspectos, sentimentos já longamente ancorados no inconsciente individual e coletivo. Em síntese, aquele não pode ser apartado da experiência do usuário: “A dimensão poética da arquitetura é uma qualidade mental, e a essência artística e mental da arquitetura emerge na experiência individual da obra” (Pallasmaa, 2018, p.104). Aí jaz, para o finlandês, a temporalidade na arquitetura: na experiência arquitetônica e, conseqüentemente, na memória, uma vez que, empregando seus próprios termos, é incumbência dessa, na lida com as construções humanas, salvaguardar o passado e asseverar que, em quaisquer dimensões temporais, as gerações possam vivenciar a inserção nas tradições e no continuum da cultura. Sumariamente falando:

Arquitetura é essencialmente uma forma artística de reconciliação e mediação, e, além de nos inserir no espaço e lugar, as paisagens e edificações articulam nossas experiências de duração do tempo entre as polaridades do passado e do futuro (Pallasmaa, 2018, p.14).

A memória, por sua vez, é basilar para o erigir da identidade pessoal, engendrando, assim, o homem enquanto ser. Ele, por sua vez, o é enquanto ativo no mundo, em sua circunvizinhança, experienciando o mundo e tecendo, através desse ato, a malha complexa de significações e lembranças inerente a esse, relacionando-se com o fazer arquitetônico deste modo:

Certos tipos de edificação, como memoriais, túmulos e museus, são concebidos e constituídos deliberadamente para o propósito de preservar e evocar mensagens e emoções específicas. Os prédios conseguem manter sensações de pesar e êxtase, melancolia ou felicidade, bem como de medo ou esperança. Todos os prédios mantêm nossas percepções de duração e profundidade temporal e registram e sugerem narrativas culturais e humanas (Pallasmaa, 2018, p.16).

Ademais, a corporeidade encarrega-se de ponderosa incumbência dentro da “teoria” - assim grafada por ir de encontro às noções do próprio autor acerca de sua produção intelectual - de Pallasmaa, pois é ele, o corpo, que guarda em si, plasmada em atos e lembranças, as respostas dadas ante o confronto com o espaço arquitetônico. Aqui, recorda as ideias de Merleau-Ponty e sua concepção fenomenológica, para o qual mundo e corpo confundem-se entre si, e, através dessa amálgama, dá-se a experiência do ente enquanto ser.

Além disso, ainda que todo o aparato sensorial humano seja uma unidade atuante nesse todo perceptivo, os olhos adquiriram proeminência entre os demais instrumentos, no que tange à cidade contemporânea: esse panorama vivaz e vertiginoso, no qual o lugar do fazer artesanal - inerentemente mais moroso e esfalfante - foi outorgado aos fazeres múltiplos açodados. Essa “cidade dos olhos”, ou “cidade visual”, apresenta-se como uma espécie de perversão de sua dinâmica própria e da harmonia entre os eixos cartesianos (horizontal e vertical), engendrando, ainda um turvamento dos demais sentidos, dada a hiperexcitação de um, tornando-se ininteligível e estrangeira a seus próprios habitantes. Suscitam-se, entre outros, os seguintes efeitos adversos:

À medida que a cidade do olhar torna passivos o corpo e os outros sentidos, a alienação do corpo reforça a visibilidade. A pacificação do corpo cria uma condição similar ao apagamento da consciência induzido pela televisão (Pallasmaa, 2017, p. 47).

Em vez de unir-se de modo fluido para dar lugar a uma plasticidade de paisagem, essas duas dimensões se converteram em duas projeções ortogonais separadas: a planta baixa se desvinculou do corte. A cidade visual nos coloca na situação de estrangeiros, espectadores voyeurísticos e visitantes passageiros, incapazes de participar (Pallasmaa, 2017, p. 48).

Por fim, ainda meditando acerca das implicações negativas de tal deformação do lugar citadino, Pallasmaa antepõe a “cidade visual” à “cidade tátil”, a qual, a despeito da nomenclatura, evoca um lugar onde os sentidos estão

orquestrados em uníssono, agradável de se estar e receptiva à cidadania plena e participação cotidiana de seus moradores em si.

2.3 Aplicando ao projeto: como os arquitetos têm buscado criar o espaço a partir da experiência corporal

A cidade contemporânea, “cidade visual”, segundo o viés fenomenológico de Juhani Pallasmaa, constitui-se, então, hostil a seus próprios usuários, aqueles a quem teria o encargo de servir, acolher e fornecer um panorama propício ao habitar. Todavia, aquela, que adquire os contornos atuais após a Revolução Industrial - tendência epitetada de Movimento Moderno - e é instaurada com vias de coadunar com o *zeitgeist* dessa nova sociedade de consumo, adquire aspecto inamistoso e inabitável, pois:

Além de rejeitar a postura fenomenológica do habitar, a arquitetura de vanguarda contemporânea abandonou o problema da moradia, que foi crucial para o movimento modernista. Nossa era pós-histórica pôs fim às narrativas históricas e ao conceito de progresso, limitando nossa visão de futuro. Essa perda de horizonte e de sentido de propósito, esse encolhimento de perspectiva, afastou a arquitetura das imagens da realidade e da vida e a conduziu a um compromisso autista e autorreferencial com suas próprias estruturas. Ao mesmo tempo, a arquitetura se distanciou de outros âmbitos sensíveis e se converteu em uma forma artística puramente retiniana (Pallasmaa, 2017, p. 39).

Outrossim, essa conduta no manejo do ambiente urbano fomentou a ruptura com o fazer tradicional e regionalista, padronizando meios que outrora eram grandemente heterogêneos entre si, graças a incorporação de significações oriundas da cultura local.

A crítica a essa experiência arquitetônica, suscitada particularmente nos anos 1960, consubstanciou-se, entre outras vertentes, na busca por uma “arquitetura da fenomenologia”, cuja pedra angular é a experiência da corporalidade, conceito oriundo da especulação filosófica de Maurice Merleau-Ponty. A exemplo disso, tem-se a ramificação arquitetônica preservacionista do madrilenho Jorge Otero-Pailos, a qual enuncia a função dessa Arte enquanto expediente que, identifica os aspectos imprescindíveis à habitação de certo local e busca plasmá-lo com a identidade de seus usuários vindouros, respeitando-os e às suas necessidades idiossincráticas.

Nesse âmbito, a fim de sublinhar de quão grandemente é a percepção e experimentação corporal para a constituição da arquitetura fenomenológica, recorda-se a noção de “carne no mundo” do filósofo francês:

Nosso próprio corpo está no mundo como o coração está no organismo: ele mantém o espetáculo visível constantemente vivo, ele respira vida dentro dele e o sustenta por dentro e, com isso, forma um sistema (Pallasmaa, 2018, p.112).

Assim, aquela dimensão interseccional não é imbuída de sentido unicamente por preencher espaços e vazios, mas por ser significado e significante no que concerne à formação identitária do habitante, uma vez que:

A arquitetura também ativa e reforça nosso senso de identidade, uma vez que sua experiência é sempre individual e única. A arquitetura parece sempre estar se dirigindo a cada um de nós individualmente. Além disso, se sou incapaz de projetar significado a meu encontro com um lugar, espaço ou prédio, realmente não há arquitetura, apenas a construção física dos ambientes (Pallasmaa, 2018, p.113).

Ainda acerca da construção de ambientes imbuídos de significado, aptos a incitar os sentidos humanos e, assim, constituírem-se memórias – não apenas cognitivas, mas também evocáveis a partir da retomada das sensações experimentadas-, tem-se que esse tópico é basilar para a compreensão do fazer arquitetônico como o é na contemporaneidade. Aqui, especialmente, as escolhas e projeções inerentes aos edifícios são grandemente dotadas de intencionalidade, conforme enuncia o arquiteto suíço Peter Zumthor:

Quando trabalhamos com este objectivo, temos sempre que voltar a perguntar, o que é que um determinado material pode significar num determinado contexto arquitectónico. Boas respostas a estas perguntas podem tornar claro, sob uma nova luz, o modo como estes materiais costumam ser utilizados e as suas próprias características sensoriais e significativas. Se o conseguirmos, os materiais na arquitetura poderão transmitir som e brilho (Zumthor, 2009, p.10).

Ademais, ainda sob sua ótica, a arquitetura é um instrumento pacificador, capaz de serenar a ansiedade e desorientação ante o frenesi típico da vida nas cidades hodiernas, onde a dinamicidade engendra certo embotamento das percepções, devido ao fato de que:

Arbitrariedade é a palavra de ordem. Talvez se possa descrever a vida pós-moderna da seguinte forma: tudo o que vai para além dos nossos dados autobiográficos parece vago, difuso e, de qualquer modo, irreal. O mundo está cheio de sinais e informações que representam coisas que ninguém percebe inteiramente, porque estas, por seu lado, se revelam como sinais para outras coisas (Zumthor, 2009, p. 17).

Ela, diante de tal cenário, alenta os usuários do ambiente citadino, devolvendo-lhes o senso de realidade que havia sido extirpado, conforme explicita Peter Zumthor neste excerto que se segue:

Quando observamos objetos ou obras que parecem repousar dentro de si próprios, a nossa percepção torna-se, de uma maneira especial, calma e obtusa. O objecto, com que nos deparamos, não nos impõe nenhuma mensagem, simplesmente está lá. A nossa percepção torna-se, então, silenciosa, imparcial e não possessiva (Zumthor, 2009, p. 17).

Além disso, em uma visão pormenorizada, tergiversar acerca da gênese de espaços a partir da experiência corporal é fazê-lo tendo diante de si as sensações, sendo, nessa perspectiva, a precessão posta pelos arquitetos dispostos a tal.

Teorizando acerca dos aparatos sensoriais existentes, Pallasmaa os relaciona às qualidades do próprio espaço: a dinâmica entre luz e sombra, por exemplo, é responsável pela concessão de profundidade ao ambiente, além de gerar, ocultando e revelando a esmo o corpo do espaço, certo convite à exploração.

Igualmente o faz o arquiteto estadunidense Steven Holl, o qual, em sua obra “Cuestiones de Percepción: fenomenología de la Arquitectura”³⁰, de 2011, discorre acerca da importância da intuição, da experimentação fenomenológica do espaço e da percepção para a adequada apreensão do meio. A luz e a sombra, conforme o exemplo supramencionado, não apenas versam acerca da flexibilidade, brilho e opacidade das superfícies onde incidem, mas figuram como imprescindíveis para a existência e, por conseguinte, percepção das cores. Estas, em termos cedidos pela Física, correspondem a frequências específicas dentro do espectro da luz visível, as quais absorvem todas as demais e refletem, para os olhos do espectador, a sua própria, possibilitando que ele a veja (Holl, 2011).

Semelhantemente ao fenômeno da cor, luz e sombra delineiam os contornos e percepções do usuário acerca dos edifícios que permeiam a paisagem urbana,

³⁰ Esse livro ainda não tem tradução publicada no Brasil. Tomei a liberdade de traduzir os trechos que serão utilizados.

apresentando-os quase que impositivamente à cidade quando em dias e horários de luminosidade abundante, e resguardando-os, em um tom relativamente introspectivo, quando na escassez relativa de luz. Esse comportamento é satisfatoriamente discutido no artigo “Acerca de la luz y de la sombra”, do qual extrai-se este seguinte excerto:

El espíritu perceptivo y la fuerza metafísica de la arquitectura se guían por la cualidad de la luz y de sombra conformada por los sólidos y los vacíos, por el grado de opacidad, transparencia o translucidez. En esencia, la luz natural, con su variedad de cambio atérea, orchestra la intensidad de la arquitectura y de las ciudades. Lo que ven los ojos y sienten los sentidos de la materia de arquitectura se conforma según las condiciones de luz y sombra (Holl, 2011, p. 25).³¹

Outrossim, outro fator que condiciona grandemente a experiência dos habitantes com o meio circunvizinho são as condições meteorológicas, sejam elas instantâneas – o tempo – ou a sucessão de estados razoavelmente permanentes – o clima -, uma vez que, entre outros fatores, regulam a disponibilidade da luz solar em faixas específicas da superfície terrestre (Holl, 2011). Assim, o arquiteto enuncia:

Al caminar por las riberas del Hudson un día nublado predomina el color marrón pálido y el agua del río tiene un fondo gris suave. Imaginemos que al día siguiente hace un sol espléndido y el cielo es de un azul diáfano, con una temperatura de 4°C. Si caminamos por la misma orilla del día anterior, la experiencia resultará completamente diferente. Por la mañana, el sol del alba brillará a través de las hojas amarillas de los arces, volviéndolas de un color dorado de brillo transparente. Por la tarde, las hojas de color naranja amarronado están iluminadas igualmente desde atrás y adquirirán un color naranja brillante, mientras que el río, que refleja el cielo, proporcionará un contraste de un azul intenso (Holl, 2011, p.23).³²

Pode-se, analogamente, outorgar certa sensualidade àquela alternância de luz e sombra, uma vez compreendendo o valor semântico do vocábulo sensualidade como aquilo que apraz aos sentidos. Há o estímulo, concomitantemente, à dimensão

³¹ O espírito perceptivo e a força metafísica da arquitetura são guiados pela qualidade da luz e da sombra moldada por sólidos e vazios, pelo grau de opacidade, transparência ou translucidez. Em essência, a luz natural, com sua variedade de mudança etérea, orchestra a intensidade da arquitetura e das cidades. O que vêem os olhos e sentem os sentidos da matéria de arquitetura se conforma segundo as condições de luz e sombra.

³² Ao caminhar ao longo das margens do rio Hudson num dia nublado, a cor castanha clara predomina e a água do rio tem um fundo cinzento suave. Imaginemos que, no dia seguinte, faz um sol esplêndido e o céu é de um azul diáfano, com uma temperatura de 4°C. Pela manhã, o sol da alvorada brilhará através das folhas amarelas dos bordo, tornando-as de uma cor dourada de brilho transparente. Na parte da tarde, as folhas laranja-acastanhadas serão iluminadas igualmente por trás e adquirirão uma cor laranja brilhante, enquanto o rio, que reflete o céu, proporcionará um contraste de um azul intenso.

tátil, pois o turvamento da visão, naquelas regiões em que sua capacidade perceptiva é menoscabada, é, de um modo *sui generis*, compensado pela atuação da dimensão tátil, que intenta calcular direções e localizar-se através das texturas e posicionamentos. Essa palpabilidade dos materiais, seja mediante a intervenção da pele humana no ambiente, tocando e manipulando, seja mediante a observação cautelosa e demorada, que se apercebe das texturas e volumes, é outro aspecto basilar para a experimentação fenomenológica do ambiente, e, por conseguinte, cara aos arquitetos que têm por escopo a gênese de espaços experienciáveis em sua integralidade. Acerca disso, Steven Holl tece a seguinte consideração:

El reino háptico de la arquitectura viene definido por el sentido del tacto. Cuando se pone de manifiesto la materialidad de los detalles que forman un espacio arquitectónico, se abre el reino háptico. La experiencia sensorial se intensifica; las dimensiones psicológicas entran en juego (Holl, 2011, p. 37).³³

A sombra, em proeminência ante a luz, fomenta certo distanciamento da materialidade e do imediato, sendo parte essencial de uma atmosfera propícia à reflexão e introspecção. A luz, por si própria, apresenta e comunica a que se propõe o ambiente em que está inserida: em exorbitância, é hiperestimulante, e, sendo a antítese daquela ideia, anula a dimensão da vida íntima e do retraimento mental, podendo ser, em maior ou menor grau, uma experiência excruciante (Pallasmaa, 2018). A exemplo dessa instrumentalização, tem-se as prisões soviéticas, nas quais, entre a miríade de penalidades- as quais mais comumente evoluíam para a tortura propriamente dita- a que eram submetidos os detentos, figurava a estadia em celas permanentemente iluminadas por uma lâmpada de luz fria e potente, impossibilitando qualquer mínimo repouso e mantendo-os, assim, em um estresse psíquico e fisiológico perene.

Ademais, essa presença da luz não é, unicamente, auspiciosa ou intimidadora por si mesma, mas, atuando concomitantemente com a sombra, torna os materiais sobre os quais incide mais ou menos claros ou difusos, garbosos ou desmazelados, e, em suma, confere-lhes aspecto mais ou menos próximo daquele que objetivamente possuem, conforme discorre Steven Holl:

³³ O domínio háptico da arquitetura é definido pelo sentido do tato. Quando a materialidade dos detalhes que compõem um espaço arquitetônico se torna evidente, o domínio háptico abre-se. A experiência sensorial intensifica-se, as dimensões psicológicas entram em jogo.

Los materiales pueden alterarse mediante una serie de medios que no disminuyen, y que incluso pueden ensalzar, sus cualidades naturales. Experimentamos con las propiedades refractarias del vidrio moldeado y del vidrio irregular de más de siete milímetros de espesor, sus cualidades naturales [...] Cuando la luz brilla a través del vidrio irregular, proyecta una luz irregular y unas rayas oscuras sobre las superficies adyacentes. Esta concentración y difusión de rayos de luz da lugar a propiedades fenoménicas misteriosas y emocionantes. El vidrio se vuelve tan radiante que, en estados transformados, su función se ve desplazada. Curvar una sencilla luna de vidrio crea variaciones deslumbrantes debido a la curvatura geométrica de la luz reflejada. Con su misteriosa opacidad, el vidrio moldeado atrapa la luz en su masa y proyecta en un resplandor difuso (Holl, 2011, p. 38).³⁴

Passando-se ao aspecto acústico, Pallasmaa locupleta a aplicação da sensorialidade à arquitetura ao atribuir-lhe a função de, mensurando a exiguidade ou a pequenez do local, perceber sua hospitalidade ou hostilidade, tomando as dimensões corporais como medida para tal estimativa. Mais pormenorizadamente, em suas próprias palavras, ele exprime-se:

Desse modo, confronto a cidade com meu corpo: minhas pernas medem a extensão da arcada e o comprimento da praça; meu olhar projeta inconscientemente meu corpo sobre a fachada da catedral, e vagueia pelas cornijas e contornos, Tateando para definir o tamanho das saliências e reentrâncias; o peso do meu corpo encontra com a massa de uma porta; e minha mão agarra a maçaneta, polida por incontáveis gerações, enquanto adentro o escuro vazio que há por trás da fachada. A cidade e o corpo se complementam e se definem mutuamente (Pallasmaa, 2017, p. 50-51).

Outrossim, ainda está aqui a noção supracitada de afabilidade ou não ao recolhimento em si é, também, condicionado pelo silêncio: esse consente ao usuário do espaço vivenciar certa solidão, a qual, comportando unicamente ele próprio, deixa-o sozinho consigo e com suas conjecturas.

Todo esse panorama figura, juntamente com os demais elementos da experiência sensorial, como parte da intenção fenomenológica presente no fazer arquitetônico hodierno: o espaço informa acerca de si, desvela-se gradativamente, enquanto percorrido pelo usuário. Esse, ao fazê-lo, preenche o ambiente com o som

³⁴ Os materiais podem ser alterados por uma série de meios que não diminuem, e que podem até elevar, as suas qualidades naturais. Experimentamos com as propriedades refratárias do vidro moldado e do vidro irregular de mais de sete milímetros de espessura, suas qualidades naturais [...] Quando a luz brilha através do vidro irregular, projeta uma luz irregular e estrias escuras nas superfícies adjacentes. Esta concentração e difusão de raios de luz dá lugar a propriedades fenomênicas misteriosas e emocionantes. O vidro se torna tão radiante que, em estados transformados, sua função é deslocada. Curvar uma simples chapa de vidro cria variações deslumbrantes devido à curvatura geométrica da luz refletida. Com sua misteriosa opacidade, o vidro moldado retém a luz em sua massa e projeta em um brilho difuso.

que emite – ainda que em frequências inaudíveis – e, em contrapartida, contacta aquele que advém do recinto mesmo – e esse, dotado de energia, é apercebido e absorvido por sua pele, tímpanos e estruturais corporais como um todo. Sinteticamente, tem-se:

Todo el cuerpo absorbe y percibe el sonido. El redoble de tambores de un desfile vibra el estómago. Una explosión puede sacudir los huesos del cuerpo y producir dolores de cabeza. Una secuencia de sonidos puede tener un efecto hipnótico (Holl, 2011, p. 33-34).³⁵

Sincronicamente, há também a perspectiva olfativa, pois os espaços também são “espaços aromáticos”, os quais, por integrarem o tecido da realidade, evocam memórias quando experimentados. Esse, por sua vez, convive em interdependência com o paladar, de forma que o psicólogo estadunidense James Gibson, defensor da tese da “psicologia ecológica” e estudioso das conexões do aparato sensorial humano com o processamento cerebral de informações, os aglutina em um mesmo sistema. Dessa forma, pode-se conceber uma “arquitetura gustativa”, na qual a percepção de um odor, por sinestesia, é acompanhada de certo “sabor” relativo a ele.

Assim, pode-se depreender que a arquitetura contemporânea e, por conseguinte, os arquitetos, estimam e prezam grandemente pela experiência corporal, e tal favoritismo é expressado, pois, nos projetos que elaboram. Tal predileção pela corporalidade está, por conseguinte, plasmada nos projetos que elaboram, de modo a refletir, ainda que indiretamente, o propósito mesmo da fenomenologia: alcançar, mediante métodos de experimentação, a essência do fenômeno - leia-se, aqui, a edificação e sua conjuntura inerente -. Todavia, malgrado o fim ser ponto pacífico entre os teóricos, os meios empregados para tal divergem entre si, e tal padrão repete-se ao incorporar essa disciplina ao fazer arquitetônico, uma vez que manejam conceitos comuns, tais como: espaço, lugar, corpo, movimento e percepção. A exemplo de uma dessas discordâncias, tem-se as influências adotadas pelos teóricos da arquitetura: Pallasmaa reflete conceitos de Merleau-Ponty em suas obras, já as de Norberg-Schulz, Heidegger, entre outros pontos (Shirazi, 2014).

³⁵ Todo o corpo absorve e percebe o som. O rufar de tambores de um desfile vibra o estômago. Uma explosão pode sacudir os ossos do corpo e causar dores de cabeça. Uma sequência de sons pode ter um efeito hipnótico.

No entanto, ainda que as fontes sejam diversas, o fato de certas definições e elementos serem compartilhados entre esses estudiosos faz com que sejam mais facilmente superadas as eventuais lacunas em suas bibliografias. São algumas: a coberta - região da fenomenologia na qual confluem firmamento e edificação -, a experiência multissensorial, o horizonte - âmbito no qual o edifício relaciona-se com a paisagem e com os elementos circunvizinhos -, a escuridão, entre outros (Shirazi, 2014).

Ademais, o racionalismo cientificista, inflexível, tão em voga quando no surgimento das primeiras discussões fenomenológicas, cede, diante do panorama supracitado, parte de seu lugar à exteriorização de emoções, pois:

O processo de projetar baseia-se numa cooperação contínua entre o sentimento e o intelecto. As emoções, ânsias e cobiças que surgem e tomam forma devem ser examinadas como um raciocínio crítico. É depois que o sentimento que nos transmite se os pensamentos abstractos são coerentes. Projetar significa, em grande parte, compreender e ordenar. Mas a verdadeira substância essencial da arquitectura é originada, no meu entender, pela emoção e inspiração (Zumthor, 2009, p. 20).



03

**ARQUITETOS ASSOCIADOS
E AS GALERIAS**

Haja vista o conteúdo dos capítulos anteriores - nos quais foi abordada, em minúcias, a inserção dos museus na contemporaneidade e ante a paisagem citadina circundante, aplicando essas compreensões ao Instituto Inhotim e suas galerias, além de tecidas considerações acerca da fenomenologia e sua intersecção com a arquitetura. O presente capítulo haverá de aprofundar aspectos relativos às galerias eleitas para estudo de caso: Miguel Rio Branco, Cosmococas e Claudia Andujar. Para tal, serão objeto de escrutínio a concepção de seu projeto pelos Arquitetos Associados, bem como aspectos estruturais, conceituais e ambientais concernentes a cada uma delas.

A metodologia empregada na descrição dos ambientes museais e obras expostas preza, aqui, pelo tecnicismo e formalidade, de modo a lançar mão de uma ótica pragmática e de termos oriundos da tectônica, geografia, artes plásticas e arquitetura ao fazê-lo, fornecendo uma compreensão integral acerca daqueles tópicos e complementando a abordagem subjetiva do capítulo que há de suceder-se a este terceiro.

3.1 Arquitetos Associados

O escritório Arquitetos Associados se autodenomina como um estúdio colaborativo, sendo fundado em 1996. É um dos escritórios de arquitetura que mais realiza projetos para o Instituto Inhotim, além das galerias (as quais serão analisadas no trabalho), é autor dos projetos dos Centro Educativo Burle Marx (2006), Centro Administrativo e Reserva Técnica de Inhotim (2007) e Galeria Doris Salcedo (2008). Nesses 28 anos de existência, ocorreram alterações no quadro de titulares da equipe. Fizeram parte do escritório os arquitetos Renato Pimenta (1997-2002), Ascanio Merrighi (2002) e Achiles Coelho Maciel (2008-2010). O quadro societário hoje é formado por André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel e Paula Zasnicoff Cardoso³⁶ (Figura 18), além de alguns arquitetos colaboradores, os quais mudam conforme as especificidades de cada projeto:

³⁶ Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Carlos Alberto Maciel, nascidos todos na década de 1970, formaram-se arquitetos na segunda metade da década de 1990 pela EAUFMG - Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Ainda antes da conclusão do curso de graduação, tomaram a decisão de se reunir para trabalhar coletivamente, dando origem ao estúdio colaborativo dedicado à arquitetura e urbanismo sediado em Belo Horizonte, MG, Brasil. Em 1999, se juntou ao grupo Bruno Santa Cecília, também aluno da EAUFMG e em 2008, Paula Zasnicoff Cardoso, que se graduou na FAUUSP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

O escritório trata cada projeto como um trabalho específico para o qual uma organização de trabalho própria é definida, o que permite a formação de equipes de projeto variadas, inclusive com a participação eventual de colaboradores externos. Esse modus operandi dinâmico amplia a qualidade de resposta aos problemas específicos de cada projeto e dilui a questão autoral, permitindo a transformação permanente e a redefinição do grupo a cada trabalho, o que contribui para seu aprimoramento conceitual (Arquitetos Associados, online, s.p).

Figura 18 - Fotografia dos arquitetos titulares do escritório arquitetos associados. Em pé, da esquerda para a direita: Paula Zasnicoff Cardoso, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel. Sentados: André Luiz Prado e Alexandre Brasil.



Fonte: Architectuul, 2017.

O grupo de arquitetos em questão (...) merece nota já pelo próprio nome que elegeram para se denominar. Quero destacar a renúncia de um nome próprio, pois arquitetos associados, assim mesmo, em minúsculas, é uma espécie de sufixo que se agrega ao nome de todos os escritórios nesta atividade. É uma atitude deliberada que condiz com os princípios que o grupo adota em sua prática de modo consciente e que lhe garante um brilho maduro, destaque na obra deste jovem time de arquitetos, todos mineiros, de nascimento ou coração. Denominar-se por um nome comum, genérico, condiz com o engajamento do grupo que divulga expressamente sua opção por diluir a autoria em favor do diálogo, de um arranjo produtivo que favoreça uma dinâmica simples - fácil, fluente e livre - para a composição das equipes empenhadas em cada um dos projetos. Nas palavras do próprio grupo: cada projeto como um trabalho específico para o qual uma organização de trabalho própria é definida. É como se eles aplicassem na própria vida, no seu ambiente de trabalho, os conceitos que defendem para os edifícios que projetam: flexibilidade, mutabilidade e abertura. O nome arquitetos associados, mais que um acerto de batismo, é manifesto, demonstração de clareza sobre os próprios princípios. Tal clareza parece lhe dar uma vantagem a cada jogo - ou projeto - que começam. Além disso, todo arquiteto se reconhece naquele nome, naquilo que o justifica e na atitude que dele se desdobra (Bucci, 2017, p. 160-161).

Desde o início do escritório, foi implementada a ideia de permitir livres associações entre os arquitetos titulares. Assim, possibilita-se a formação de equipes de trabalho diversas a cada novo projeto arquitetônico. A escolha destas associações

geralmente parte do arquiteto mediador da contratação do projeto, sendo também possível fazer associações com arquitetos de fora do escritório:

Essa estratégia garante longevidade ao escritório. Conseguimos certa flexibilidade que nos possibilita trabalhar internamente de maneira variável e externamente com outras pessoas. Esse *modus operandi* nos assegura um convívio mais tranquilo entre os sócios e amplas trocas com pessoas de fora da equipe. Interessa-nos manter e reforçar esse modo de operar ao longo do tempo (Maciel, 2011 *apud* Perrotta-Bosch, 2012, p.34).

[...] nós aqui os Arquitetos Associados buscamos uma arquitetura menos autoral no sentido de criar uma assinatura, assim uma grife com os projetos, cada projeto é uma resposta específica a situação, ao lugar. Nesse sentido, a gente opera nessa diluição da autoria, que não é grife (Zasnicoff *apud* Azevêdo, 2018, p. 149).

Este modelo de trabalho do escritório instiga o debate em relação ao método e à estrutura do trabalho em equipe. No ensaio intitulado '*Decápoda*', desenvolvido para o livro '*Arquitetos Associados*' (2017), André Luiz Prado reflete sobre o tema para responder a pergunta: "como é trabalhar a dez mãos?" Segundo o arquiteto, a resposta é complexa em razão de duas variáveis: a inexistência de "algum tipo de fórmula externa para conduzir o processo de trabalho" (Prado, 2017, p. 271), e também a busca incessante por diferentes processos metodológicos de elaboração projetual em arquitetura, sem ainda ter se identificado uma maneira ideal de desenvolvê-los. Desse modo:

Ao longo de duas décadas de trabalho, fomos gradativamente descobrindo formas de trabalhar coletivamente, errando, aprendendo e evoluindo. Desenvolvemos nosso próprio modelo de organização, aparentemente caótico, mas que funciona muito bem. Nos primeiros anos de escritório, fazíamos mais projetos individualmente e em duplas e raramente trabalhávamos todos num mesmo projeto. Em vários concursos de arquitetura que aconteceram nessa época, formávamos duas e às vezes três de trabalho concorrentes dentro do escritório. Após os cinco primeiros anos, começamos a experimentar mais sistematicamente envolver todos os arquitetos no desenvolvimento de projetos maiores. No início dos anos 2000, apesar de termos alguns projetos coletivos, o maior volume de trabalhos envolvidos no escritório ainda era de projetos que envolviam apenas um ou, no máximo, dois arquitetos associados. Isso começou a mudar a partir do final da década, quando o volume de trabalho maior passou a ser de projetos capitaneados pelos cinco arquitetos. Algo que coincide com a estabilização da formação com os cinco arquitetos que permanecem até hoje à frente do escritório. Entre nós, a definição sobre quantos e quais arquitetos vão participar do projeto sempre foi uma prerrogativa do arquiteto - ou arquitetos - que captou o projeto. Isso quer dizer que, nos últimos anos, passamos a trabalhar mais frequentemente a dez mãos porque esse passou a ser um desejo cada vez mais frequente daqueles a quem cabia decidir quem participaria dos projetos (Prado, 2017, p. 281).

Os Arquitetos Associados vão além da prática profissional e atuam também na academia, no qual se dedicam à pesquisa e ao ensino. Dessa maneira, o escritório se transformou em um lugar de produção e experimentação do conhecimento, um laboratório que reúne a teoria à prática arquitetônica e urbana:

Vejo cada vez mais o escritório como uma plataforma para pesquisa. Uma desconstrução dos limites tão marcados atualmente entre teoria e prática. Eu não acredito nesta separação da escola como lugar da pesquisa e o escritório como lugar da prática. Interessa trabalhar cada projeto como um modo de reflexão para responder de forma um pouco mais crítica às questões colocadas quanto ao que é construir hoje na cidade, ou construir a cidade. E sempre com ênfase no valor público da arquitetura (Maciel *apud* Lara, 2017, p. 295).

A autenticidade e originalidade do escritório Arquitetos Associados reside, especialmente, no apreço, comum a todos os integrantes, pela investigação de temas que excedem a arquitetura - sustentabilidade ambiental, habitação de interesse social e fenomenologia do espaço, por exemplo, concernentes, respectivamente, à biologia, sociologia e filosofia -, além do dinamismo e liberdade dos quais a equipe e os eventuais colaboradores externos usufruem, dedicando-se não apenas ao desenvolvimento de projetos como também à prática docente. Ademais, a grande afinidade entre os cinco sócios fundadores confere grande caráter colaborativo às atividades que desenvolvem, não podendo ser apontado um autor específico para determinado projeto.

3.2 Galerias de arte a serem estudadas e a justificativa das suas escolhas

As galerias de arte do Instituto Inhotim a serem analisadas são: Galeria Miguel Rio Branco (2008-2010), Galeria Cosmococas (2008-2010) e Galeria Claudia Andujar (2012-2015). Elas foram escolhidas para serem estudos de caso justamente por estarem inseridas nesse contexto de museus contemporâneos que privilegiam a união entre arquitetura, arte e paisagem, como foi visto nos capítulos anteriores. Elas se inserem no contexto paisagístico como uma obra de arte para além de expor obras de arte, através da relação de sua arquitetura integrada aos espaços expositivos voltados para abrigar a arte contemporânea. E, também, por terem sido desenvolvidas pelo mesmo escritório de arquitetura: Arquitetos Associados. Serão analisadas a seguir as informações sobre as demandas (feitas aos arquitetos) e os discursos (feitos pelos arquitetos) incorporados ao processo do projeto nas três

galerias estudadas por esta pesquisa, se elas apresentam princípios e estratégias projetuais que se assemelham ao que foi estudado pelo viés fenomenológico.

3.3 Relação entre as obras de arte expostas e o projeto arquitetônico

O projeto de galerias deste tipo possui restrições e demandas muito específicas, que são diretrizes, exigências, solicitações estabelecidas pela própria instituição, a serem atendidas pelos arquitetos:

Sempre temos o cuidado de buscar soluções construtivas que viabilizem as transformações do espaço ao longo do tempo, não congelando o programa como uma verdade absoluta, mas tratando-o como baliza para as decisões de dimensionamento e não como uma única solução arquitetônica (Perrotta-Bosch, 2012, p. 41).

Como afirma o arquiteto-sócio Carlos Alberto Maciel em entrevista concedida à Escola da cidade:

Tem uma coisa que eu acho muito importante que é a seguinte: arte é arte e arquitetura é arquitetura. Então não tem mistura entre as duas coisas, ainda que a arte traga coisas muito interessantes e provocações muito potentes e poderosas para a arquitetura. Mas o que eu quero dizer com isso? Que a arte é um dado programático, no caso desse trabalho, ela vem como um input que pode motivar uma reação (...) junto a todas as outras coisas: os dados do projeto, do lugar, da paisagem, de uma determinada articulação de percursos que é possível no lugar. Então eu acho que ela entra como uma coisa a mais. (...) Eu acho que cada trabalho tem uma demanda, então cada obra tem uma especificidade (Escola da cidade, 2014).

Cada projeto arquitetônico desta natureza é, de modo geral, um trabalho colaborativo entre arquitetos, curadores e artistas, feito em etapas distintas. A primeira etapa é realizada em um momento que antecede a participação dos arquitetos, envolvendo apenas curadores e artistas. Corresponde ao levantamento de ideias e posterior definição das obras de arte que serão adquiridas pela instituição para serem expostas na futura galeria, que envolve inúmeras reuniões, pesquisas, estudos e visitas a exposições ou ateliê do artista. A segunda etapa acontece com a presença dos arquitetos e visa materializar no edifício, através do projeto arquitetônico, características presentes na obra do artista. E, a terceira etapa envolve o julgamento crítico dos curadores a respeito da proposta elaborada pelos arquitetos, observando se ele apresenta as condições adequadas para a exibição das obras de acordo com os resultados definidos na primeira etapa. Como explica o arquiteto-sócio Bruno Santa Cecília:

E na [Galeria] da Claudia o programa foi construído junto com o projeto. Foi muito interessante porque o projeto [arquitetônico] nasceu junto com o projeto curatorial. Não veio um programa pronto. A gente ia fazendo, Rodrigo [Moura] ia tendo as suas ideias e fazendo o projeto e a gente reagia às propostas dele. Foi muito singular, cada projeto foi muito singular. Os agentes que estavam envolvidos também eram diferentes: Na [Galeria] da Claudia o Rodrigo [Moura] que participou mais, [a elaboração do projeto da] Claudia Andujar foi um ano e meio. Então essa é uma questão, eu acho que o fato de ser o mesmo lugar, o mesmo cliente e ser galeria de arte é um ponto comum, mas havia condições muito distintas em cada um deles (Santa Cecília *apud* Maranhão, 2018, p. 86-87).

O primeiro procedimento da equipe de arquitetos, ao dar início aos trabalhos do Instituto Inhotim, foi realizar um diagnóstico da área (contemplando o parque e as galerias) para identificar as particularidades espaciais, observando o que já preexistia e o que poderia ser recomendado para melhorar a sua articulação territorial. Esse diagnóstico foi fundamental para que os arquitetos incorporassem as potencialidades do lugar e estabelecessem diretrizes projetuais:

Quando a gente começou a trabalhar com Inhotim a primeira coisa que a gente fez foi fazer um diagnóstico que apresentava uns croquis assim: aqui você está dentro da galeria com luz artificial em um espaço fechado, ou aqui você está fora com o jardim com luz natural e o espaço todo aberto. Na época que a gente começou a projetar lá não tinha espaço intermediário, então o que a gente começou a pensar, conceitualmente, era se não seria interessante fazer alguma coisa no meio do caminho. Você ter espaços que eram meio dentro, meio fora, que o jardim pudesse invadir o espaço interno e o espaço interno pudesse também sair da galeria, você estar em uma espécie de espaço híbrido. Então essa questão de diluir um pouco os limites do edifício e deixar a paisagem penetrar a ele, ou deixar o interior sair era uma coisa que a gente já estabeleceu como um princípio de trabalho daquela situação. Cada edifício faz isso de uma certa maneira, mas antes da gente projetar, a primeira coisa que a gente fez lá foi fazer esse caderno conceitual de como que a gente via o museu e como a gente imaginava as possibilidades dessas futuras galerias que podiam se instalar lá. E uma das coisas que a gente se propôs lá foi repensar essa relação do edifício com a paisagem, relações mais abertas, de maior continuidade e mais opções (Santa Cecília *apud* Maranhão, 2018, p. 86-87).

O processo de concepção das duas [Cosmococa e Miguel Rio Branco] foi muito rápido. Nesse meio tempo, entre 2008 e 2010, a gente fez outros estudos menores, que, as vezes, não foram para a frente: fizemos a Janet Cardiff [Galeria Galpão] e também um projeto que não foi construído que ficaria na Praça da Liberdade (em Belo Horizonte) que é o Inhotim Escola. E, em 2012, surgiu a [Galeria] Claudia Andujar. (...) Aí juntava essa equipe toda e a gente tinha as reuniões, então entrava a obra que eles tinham como uma espécie de âncoras, de articulação do espaço, mas isso sempre mudava. Então foi um projeto que durou dois anos e foi uma discussão muito rica e proveitosa de como é que eles pensavam a articulação expositiva. Discutia-se muito como devia acontecer as transições entre dentro e fora, entre um espaço e outro, as questões de escala, altura, largura, profundidade, de como é que se devia entrar a luz, etc. Então foi um trabalho muito minucioso de como é construir essa experiência. (...) A gente aproveitou bastante

aquelas discussões com os curadores na Claudia Andujar, que é um projeto que teve um processo de maturação grande porque a obra dele começou só em 2014, tendo um processo de projeto bem longo. E nós tivemos uma conversa bem similar com o Rodrigo [Moura] que nas outras galerias a gente não chegou a ter com tanta profundidade: Como é que a arquitetura construí um percurso expositivo? Como ele se articula como uma narrativa curatorial? (Santa Cecília *apud* Maranhão, 2018, p. 86-87).

De acordo com o arquiteto-sócio Carlos Alberto Maciel:

Na arquitetura moderna há uma relação entre arte e arquitetura que o artista aparece trabalhando com o arquiteto. Sendo que a arte entra como algo aplicado, geralmente integrado ao paisagismo ou a concepção do edifício. Em Inhotim a arte é um dado do programa. Os artistas chegaram primeiro e os arquitetos vieram a serviço da arte deles (Escola da cidade, 2014).

Isso visto, pode-se retomar, ainda que superficialmente, aquilo que foi explanado na introdução e no primeiro capítulo deste tomo: o museu, na contemporaneidade, está intimamente ligado à obra de arte para a qual será suporte, de modo que os contornos limítrofes de um e outro tornam-se nublados, indistinguíveis. Essa característica está, por conseguinte, plasmada no modo como os arquitetos - a exemplo do escritório Arquitetos Associados mencionado acima - conduzem o projeto, especialmente na predileção que têm por fazê-lo enquanto mantêm constante diálogo com o artista. A arquitetura atual é, pois, uma amálgama de diversas outras áreas do conhecimento.

3.4 Galeria Miguel Rio Branco

3.4.1. O artista

Miguel Rio Branco, brasileiro nascido na Espanha em 1946, filho de diplomata brasileiro, é um artista contemporâneo multimídia: pintor, fotógrafo, diretor de cinema e criador de instalações. Estudou no New York Institute of Photography em (1966) e na Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI - no Rio de Janeiro (1968). Ao final da década de 1960, começou a expor suas pinturas, fotografias e filmes e nos anos 1980 passou a ser reconhecido internacionalmente por seus filmes e fotografias na forma de prêmios, publicações e exposições como o Grande Prêmio da Primeira Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1980) e o Prêmio Kodak de la Critique Photographique (1982) na França.

O artista dirigiu quatorze curtas metragens e fotografou oito longas. Também dirigiu e fotografou sete filmes experimentais e dois vídeos, incluindo *Nada levarei quando morrer*, *Aqueles que me devem cobrarei no inferno* (1981), que ganhou o

prêmio de melhor fotografia no Festival de Cinema de Brasília e o Prêmio Especial do Júri e o Prêmio da Crítica Internacional no XI Festival Internacional de Documentários e Curtas de Lille, França, 1982.

As fotografias de Rio Branco foram publicadas em diversas revistas como Stern e National Geographic. *Dulce Sudor Amargo* (1985) é seu primeiro livro publicado, depois lança *Nakta* (1996), *Miguel Rio Branco* (1998) e *Silent Book* (1998). Possui obras no acervo de coleções públicas e particulares europeias e americanas, como o Museu de Arte de São Paulo - MASP -; Centro George Pompidou, Paris; o Stedelijk Museum, Amsterdam; e no Metropolitan Museum of New York.

3.4.2 A sua obra

O seu trabalho é conhecido pelo uso da cor de forma marcada (a cor nunca é usada só pela cor, ela tem que ter uma conexão com uma parte ou da dor ou do prazer que a imagem está trazendo), a exploração em suas fotos dos contrastes cromáticos, a diluição dos contornos, a sensação de ausência se contrapondo com a luz, os jogos de espelhamentos e as diversas texturas, criando atmosferas também por meio da iluminação.

Em suas instalações, exhibe projeções fotográficas juntamente com recortes de jornais, cacos de espelhos ou retalhos de tecido. O espectador percorre assim um mundo em fragmentos, composto por imagens dramáticas. Utilizando recursos como transparências, justaposições, cortes e colagens, Miguel Rio Branco cria situações de continuidade e descontinuidade, possibilitando a moldagem das imagens na busca por construir narrativas intermináveis.

Usa a fotografia como elemento básico de uma escrita visual, capaz de dar novos sentidos às imagens. Outra característica de seu trabalho são os temas de grande impacto, em que desenvolve um trabalho documental de forte carga poética: a passagem do tempo, a violência, a sensualidade, as questões essenciais à humanidade e a morte são trazidas de forma constante. As cidades também são temas frequentes no seu trabalho ao mostrarem a experiência urbana e coletiva, com todas suas contradições (Brasil, 2019 e Groisman, 2020). A cidade torna-se o palco do encontro de culturas e pessoas. Para Miguel Rio Branco:

Vejo que a maior parte da população é marginal. Eu fui atraído por umas situações humanas que me chocavam e que ao mesmo tempo me atraíam porque havia uma força vital ali de resistência (Fundação Iberê, 2023).

3.4.3 As obras expostas em Inhotim

A galeria abriga uma apresentação abrangente de sua produção e trajetória, destacando os principais traços de sua prática artística, dos últimos 30 anos até suas instalações mais recentes. Fotos individuais, polípticos, painéis, filmes, instalações audiovisuais e multimídia, oferecendo uma grande colagem multifocal.

No pavimento inferior estão reunidas imagens das séries: *Maciel* (1979), na qual retrata a atual situação do antigo centro social de Salvador, com sua ocupação informal, a degradação das construções antigas, a prostituição no local e seus personagens - essa série mostra a penumbra, a evidência de cicatrizes nos corpos como sinal da violência sofrida pelas pessoas e a marcas que o tempo e o maltrato causou nas casas e prédios arruinados do bairro captando cenas cotidianas do local, em ambientes cercados pela violência e pela solidão -; e *Blue Tango* (1984) políptico que articula registros fotográficos de dois capoeiristas e a leveza do movimento. A fotografia assume um caráter mais expressivo e menos documental, harmonizando diferenças e desdobrando as possibilidades de leitura das imagens ao sublinhar o efeito sintético e ritmado da fotografia por meio da ênfase no contraste entre a cor da pele dos jogadores e a tonalidade azulada da cena, e o estabelecimento de um fluxo narrativo, obtido pela repetição de cenas.

No pavimento superior estão oito obras do artista: *Hells Diptych* (1993-1994), obra na qual ele faz colagem de imagens entre a alta e a baixa cultura, a partir de uma pintura barroca justaposta a um trapo de tecido, fazendo uma releitura do arabesco; *Barroco* (1998) que mescla imagens de iconografia cristã do Barroco mineiro com imagens de uma queimada no norte do Brasil; *Máscara da dor* (1976) trabalha a fotografia em fragmentos de imagens em preto e branco, como a sequência original de quadros encontrada num pedaço de filme; a instalação cinematográfica *Diálogos com Amaú* (1983) em que projeções de 80 fotos do índio caiapó Amaú, se repetem e se alternam velozmente nas telas, sobrepondo-se - a montagem é exibida ao som de gravações feitas pelo artista durante um ritual indígena da aldeia Gorotire, no sul do Pará, e deixa perceptível a força que a imagem em movimento, a música e a montagem têm em sua trajetória -; *Tubarões de Seda* (2006) na qual as fotografias, que foram impressas diretamente sobre um tecido, de aspecto ameaçador são contrariadas com a leveza do material; *Arco do triunfo* (2004); *Entre os olhos o deserto* (1997) instalação feita com três projeções nas quais mais de 400 imagens se

sucedem, mostrando de um lado retratos de olhos e do outro, registros do deserto e da fronteira do México, cenas urbanas e de ruínas, todos carregados de nostalgia, também faz parte da instalação, uma profusão de elementos de metal, a maioria sobras da construção do pavilhão; e por fim o curta *Nada levarei quando morrer, Aqueles me devem cobrarei no inferno* (1985) que mostra a resistência da organização social e dos valores afetivos durante o registro da série *Maciel* em Salvador.

3.4.4 A ligação entre as obras a serem expostas e o projeto arquitetônico

O projeto da galeria Miguel Rio Branco é o primeiro em que todos os sócios da Arquitetos Associados participam. Projetada em 2008 por Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel e Paula Zasnicoff Cardoso em colaboração com Manoela Campolina, foi construída entre 2009 e 2010. O contato dos arquitetos com o artista foi de forma pontual com a medição dos curadores Allan Schwartzman, Jochen Volz e Rodrigo Moura³⁷ (Maranhão, 2018).

Miguel Rio Branco tinha uma ideia visual para o pavilhão, ele solicitou que o edifício fosse como uma "nave de pedra" que "brotasse da mata", camuflada quando vista de longe. Já os curadores requisitaram do programa duas salas expositivas, uma menor e outra maior, com áreas e alturas diferentes que pudessem ser subdivididas de acordo com a demanda das obras a serem expostas. Como explicam Miguel Rio Branco e Carlos Alberto Maciel, respectivamente:

Interessante para mim era fazer um tipo de construção que fosse meio sem tempo, sem uma objetificação de uma casa ou uma construção, seria mais uma espécie de coisa perdida no meio do mato. Então a gente fez um projeto que já ia um pouco nessa direção, só que ia ser de pedra (Sesc TV, 2014).

No caso do Miguel havia essa relação [entre artista e arquitetos] porque ele demandou isso de início, que a obra tivesse isso que ele chamava de um caráter mineral como uma pedra ali cravada na paisagem. Ele inclusive já tinha imaginado um outro projeto para um outro lugar, antes da gente entrar no processo, que era uma coisa assim meio mineral, num desenho interessante (Escola da cidade, 2014).

Durante a construção, o artista pediu que fosse instalada uma película adesiva no painel de vidro do pavimento térreo, de modo a gerar maior opacidade e barrar parcialmente a entrada de luz indireta no interior do pavimento inferior.

³⁷ Rodrigo Moura (1975) é escritor, curador e editor. Trabalhou em instituições brasileiras, como o Museu de Arte da Pampulha, o MASP e o Instituto Inhotim, no qual foi, desde 2004, curador-adjunto, depois curador e, de 2014 até 2016, diretor adjunto de Arte e Programas Culturais.

Figura 19 e 20 - Película adesiva no painel de vidro visto pelo pavimento térreo e pelo pavimento inferior.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

A galeria Miguel Rio Branco foi concebida para ser adaptada a qualquer obra do fotógrafo. Como explicam Carlos Alberto Maciel, Miguel Rio Branco e Bruno Santa Cecília, respectivamente:

No caso do Miguel tinha uma certa abertura para criação desse suporte indeterminado, vamos dizer assim, para as obras, ainda que as montagens gerem uma apropriação bem específica dessa estrutura, essa estrutura não foi feita para atender a uma obra específica, mas ela repercute um pouco na sua imagem essa questão da obra do Miguel porque é um pouco a demanda do artista (Escola da cidade, 2014).

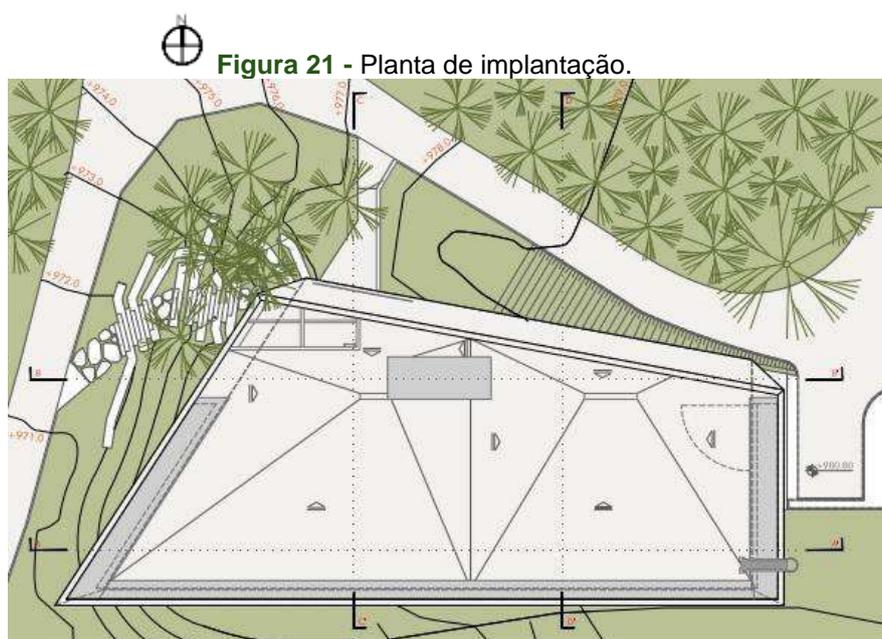
Eu não tinha ideia do que ia ser colocado lá dentro, isso foi feito depois com o Rodrigo Moura. Tinham certas peças que a gente já sabia que ia colocar tipo *Entre os olhos e o deserto* (1997) e, obviamente, com o tempo o Rodrigo foi começando a ver um pouco mais o meu trabalho e ver que tinha essa questão do cinema, da instalação audiovisual e que funcionaria bem. E aí tinham aqueles tubarões [*Tubarões de seda* (2006)] que estão lá e quando eu vi os planos no papel eu não vi que tinha uma sala embaixo que tinha uma parte de vidro por onde poderia entrar luz. Aquilo na verdade, eu até queria trocar, mas a estrutura já não permitia naquele momento. (...) Enfim, o legal é poder ter um espaço que se movimenta de certa forma (SescTV, 2014).

As demandas programáticas eram muito diferentes: (...) Na [Galeria] do Miguel a gente tinha uma certa liberdade de interpretar um pouco a demanda do artista porque tinham algumas questões colocadas e não eram tão fixas, por exemplo, tinham definido o pé direito de 6 e 7 metros e a área dos espaços. [Galerias] Miguel e Cosmococa foram dois ou três meses de projeto (Santa Cecília *apud* Maranhão, 2018, p. 86-87).

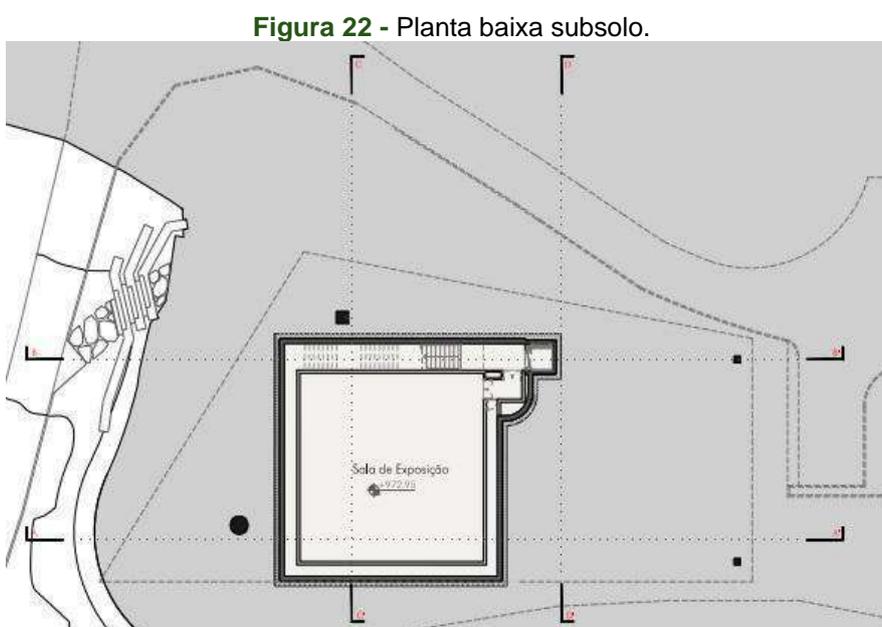
3.4.5 A geografia do terreno, a implantação e o agenciamento

Aproveitando o terreno em declive, a arquitetura se divide em um bloco suspenso e outro subterrâneo. O terreno no qual a edificação está inserida é rodeado

por uma mata bastante densa, e se caracteriza por fortes inclinações ascendentes das ruas que lhe dão acesso (dois pontos de chegada à galeria no nível térreo que acontece por intermédio de duas ruas pavimentadas do eixo de visitação rosa). Para o revestimento do chão no pavimento térreo foi utilizado o mesmo piso nas ruas pavimentadas do Instituto Inhotim, dando essa ideia de maior fluidez no percurso de chegada.

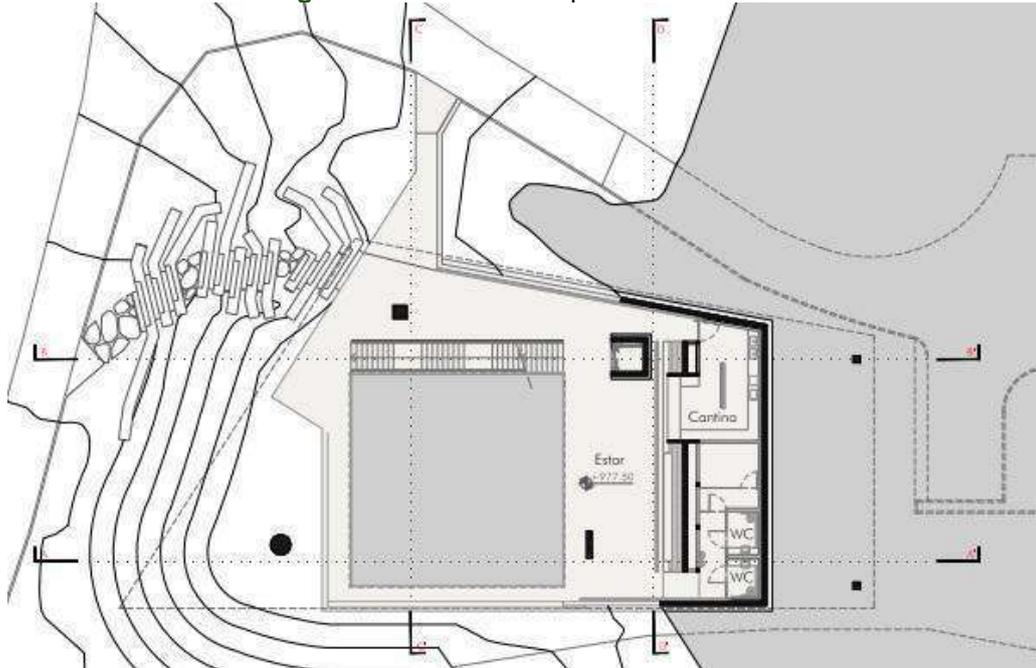


Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.



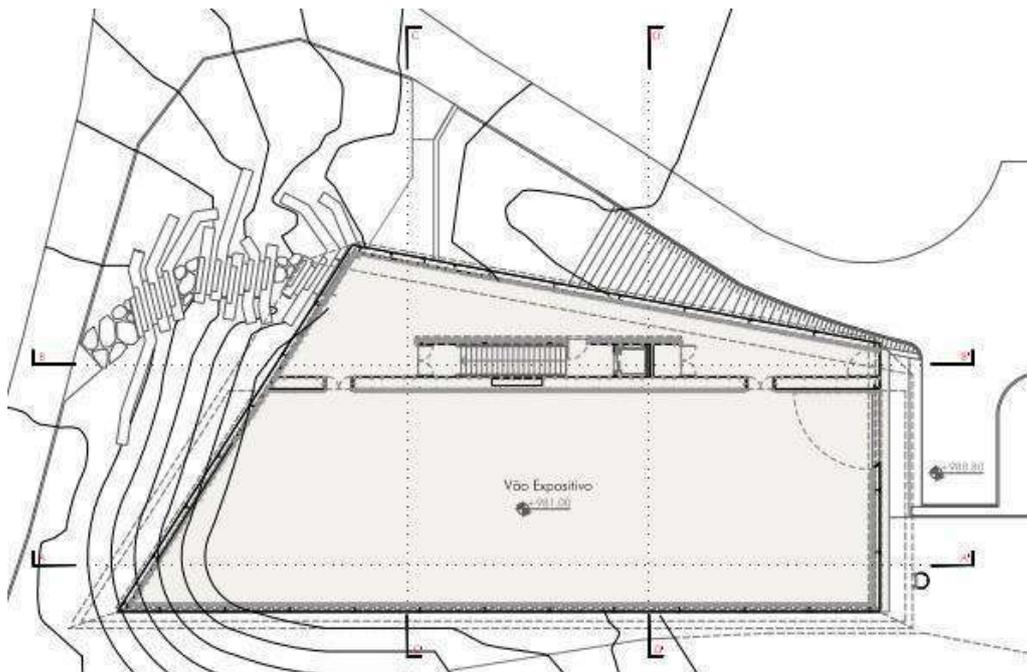
Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

Figura 23 - Planta baixa pavimento térreo.



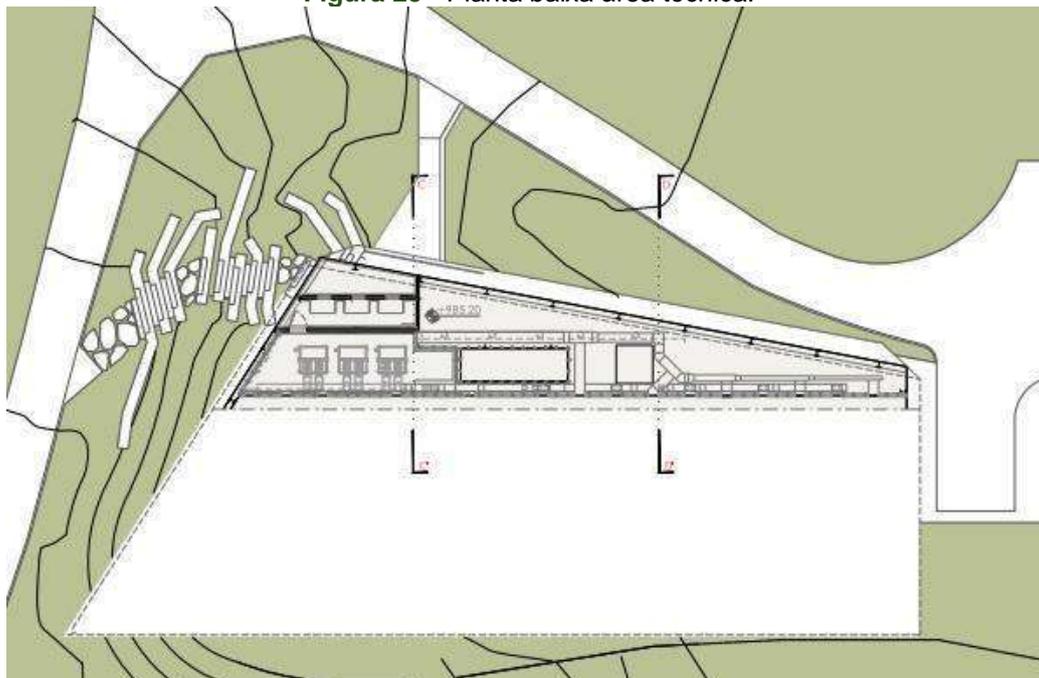
Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

Figura 24 - Planta baixa pavimento superior.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

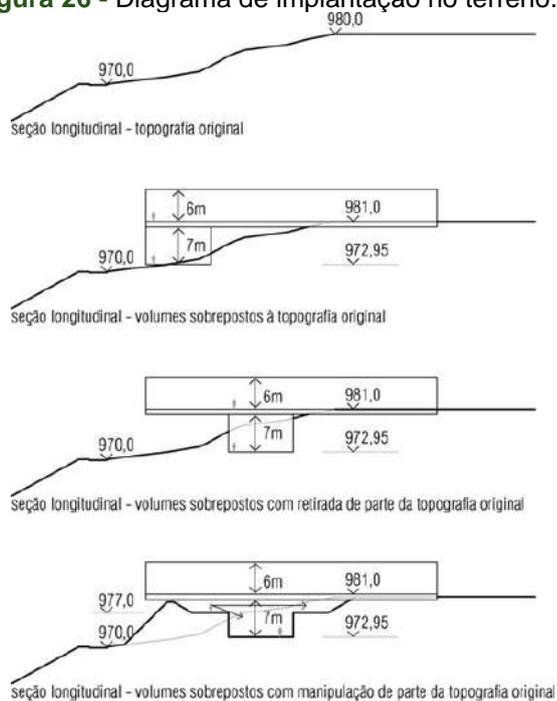
Figura 25 - Planta baixa área técnica.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

Houve uma manipulação na topografia original do terreno permitindo a articulação de uma sala expositiva no subsolo e a configuração do espaço intermediário no nível do térreo - este que funciona como uma praça coberta com uma grande área aberta de descanso e permite maiores possibilidades de encontros entre os usuários (Figura 26).

Figura 26 - Diagrama de implantação no terreno.

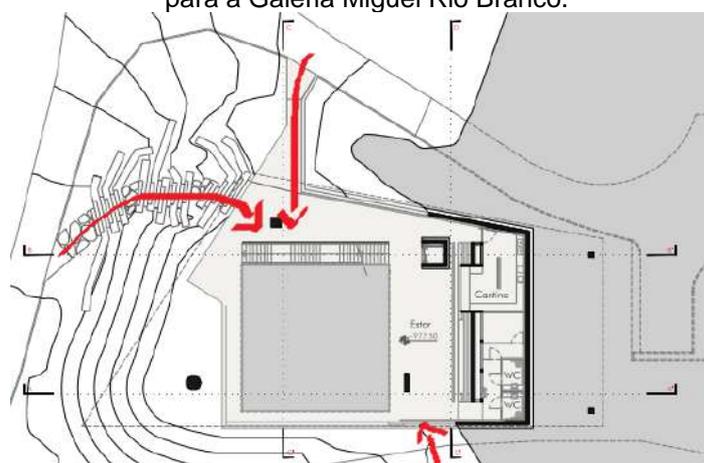


Fonte: Arquitetos Associados, 2023.

3.4.6 O acesso e a circulação

O perímetro da edificação é completamente fechado nos pavimentos do subsolo e superior, e predominantemente aberto no pavimento térreo. Tirando proveito de sua localização em uma esquina, dois dos três acessos da edificação, se conectam as ruas do Instituto: um através de uma escada localizada na parte oeste, que se liga a principal rua do eixo de visitação rosa (Figura 24), e o outro através de uma rampa formada pela movimentação mínima do terreno e posicionada na parte norte, que se encontra com uma bifurcação desta via principal. Um terceiro acesso à galeria é mediado por uma trilha que passa por dentro da mata, e que leva até um dos acessos da Galeria Claudia Andujar.

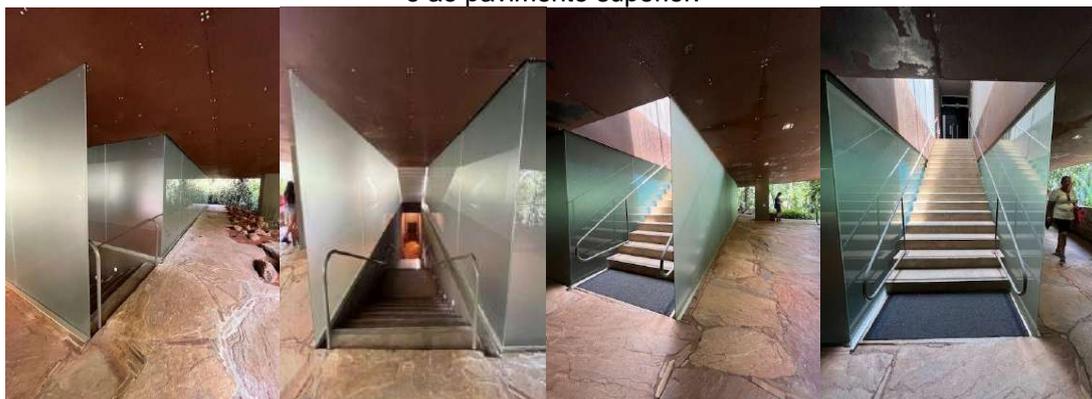
Figura 27: Os acessos marcados em linha vermelha para a Galeria Miguel Rio Branco.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018 e editada pela autora, 2024.

No pavimento térreo está localizado o acesso aos espaços expositivos da galeria situados no subsolo e no pavimento superior. A transição entre os três níveis da galeria pode ser feita através de dois lances de escada sobrepostos - um que interliga o subsolo ao térreo e outro o térreo ao pavimento superior - ou de um elevador. Além disso, fica a critério do usuário definir a ordem de visitação dos espaços, como por exemplo, primeiramente subir para o pavimento superior e depois descer para o subsolo, ou até mesmo realizar a visita sem entrar em todas as salas expositivas.

Figura 28 a 31 - Mosaico de fotos das escadas de acesso ao pavimento inferior e ao pavimento superior.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Além dos núcleos de circulação vertical, a galeria também apresenta uma ampla circulação horizontal social que, no nível do térreo, funciona como um espaço semi-aberto de chegada, passagem/estar e praça coberta.

Figura 32 - Praça coberta no pavimento térreo sendo utilizada por visitantes.

Figura 33 - Detalhe do mobiliário.

Figura 34 - Detalhe da pedra escolhida para o piso.



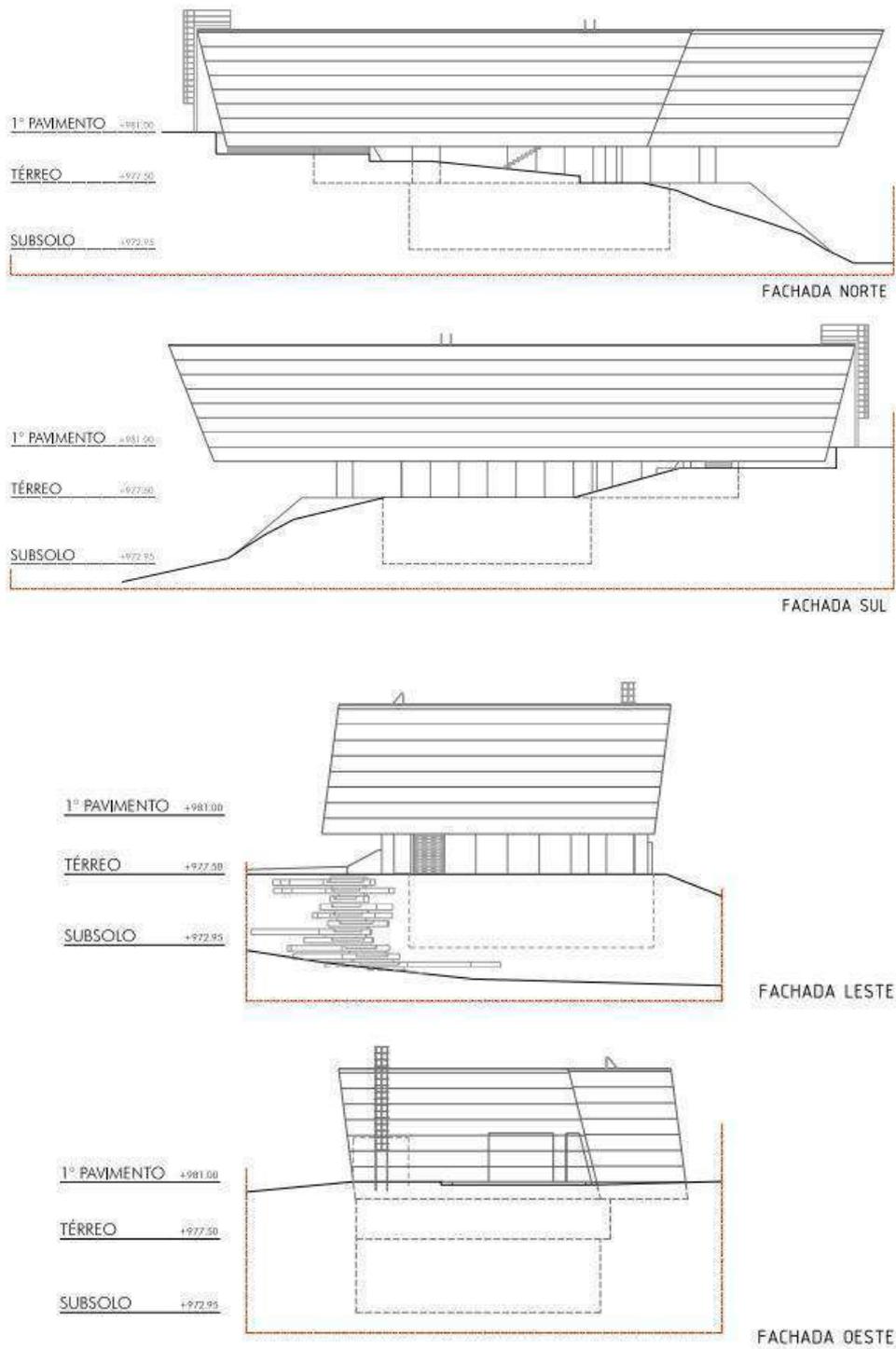
Fonte: Fotografias da autora, 2023.

3.4.7 A tectônica

A volumetria da galeria é de um bloco monolítico e sem aberturas elevada do solo e em balanço, o que contribui para uma interpretação da edificação como uma grande caixa fechada ou uma pedra. A regularidade dessa caixa é suavizada pela inclinação da estrutura que dá forma ao monolito, a qual é revestida por chapas de aço patinável soldados tanto a essa estrutura como entre si. As marcas da solda são deixadas expostas, na fachada da edificação, como em um jogo de verdade estrutural, em que as cicatrizes do processo de feitura são deixadas evidentes ao olho do usuário. O aço patinável utilizado nas fachadas apresenta uma coloração similar

ao da terra local (rica em minério de ferro) que, com o passar dos anos, vai mudando de cor no contato com o oxigênio do ar, passando de uma cor grafite para uma cor mais alaranjada.

Figura 35 a 38 - Fachadas da edificação.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

Figura 39 a 41 - Mosaico de fotografias da Galeria Miguel Rio Branco em construção.

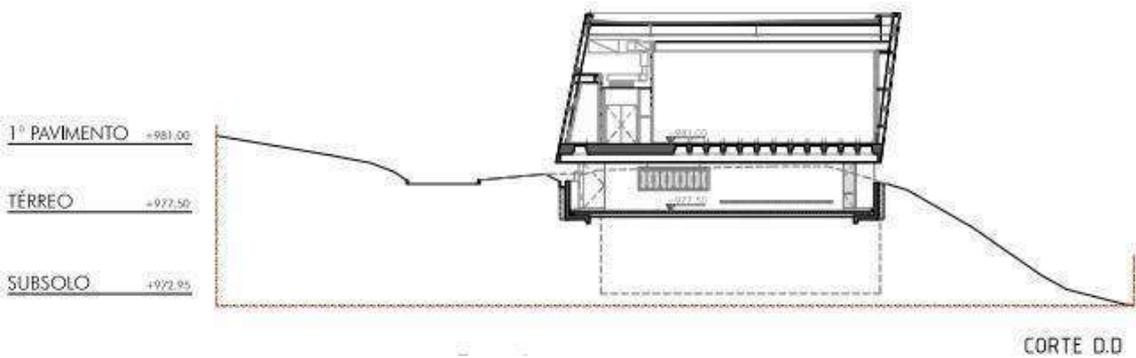
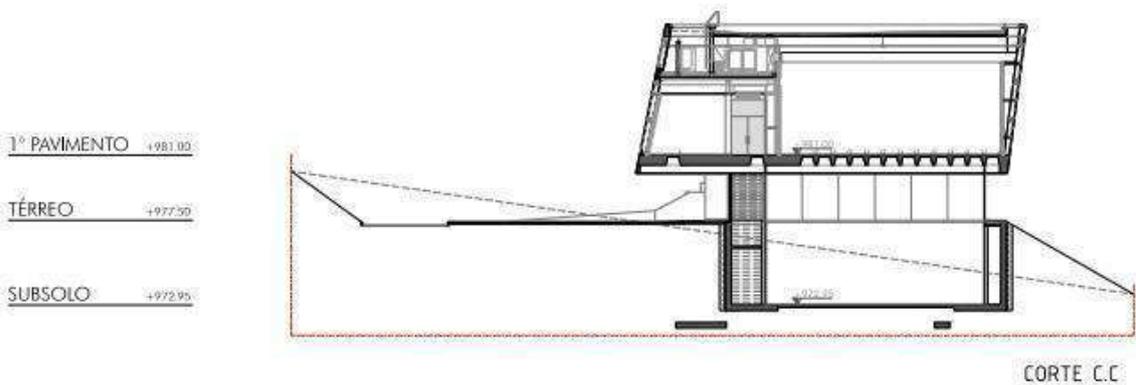
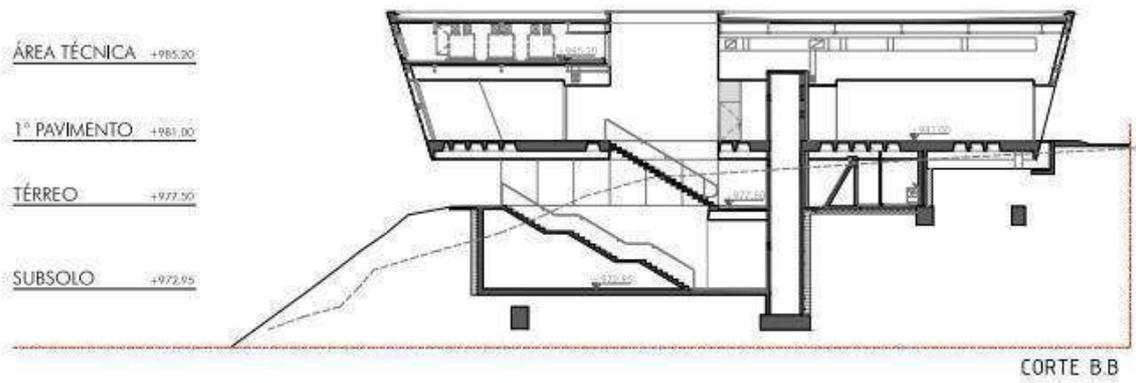
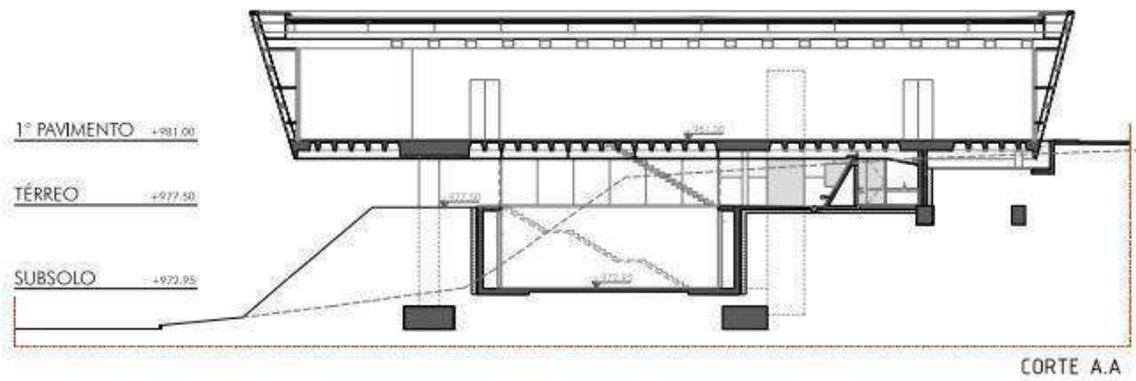


Fonte: Leonardo Finotti, 2009.

Foram escolhidos para materializar essa forma monolítica dois sistemas construtivos: o aço, que compõe a materialidade da estrutura do pavimento superior, e o concreto, em parte armado (pilares) e em outra parte protendido (lajes nervuradas em duas direções do tipo grelha apoiados em estruturas cogumelo (capitéu), que formam uma plataforma elevatória (Figura 39). A estrutura do pavimento superior foi oculta, como já vimos, pela instalação de chapas em aço patinável, pois a forma objetivada era a de uma grande caixa sem aberturas, como já dito. Essas chapas se fixam nos pilares e vigas metálicos situados nas extremidades desse pavimento, que conformam uma trama oculta usada como fundo nas instalações das obras do artista Rio Branco (Figuras 40 e 41). Ao todo foram propostos 32 montantes, contraventados com elementos metálicos horizontais e contidos por vigas que travam o sistema estrutural, todos colocados no perímetro da edificação com a função de conformar o bloco monolítico, o que permite a existência do vão livre do espaço expositivo do nível superior.

Na parte leste do nível térreo, em parte enterrada no terreno e em parte elevada por poucos apoios verticais, foram propostas paredes que separam a circulação horizontal social do bloco dos banheiros e da lanchonete. Dois pilares robustos em concreto armado atravessam os pavimentos do subsolo e do térreo, e ajudam a suportar as cargas do volume principal em conjunto aos muros de arrimos e caixas da circulação vertical - elevador. Margeando todo o perímetro do pavimento inferior e sobretudo a parte posterior do pavimento térreo, assim, foram instalados muros de arrimo que asseguram a contenção da terra no local. Essa estrutura - pilares e arrimos - estruturam o volume principal que além de elevado do solo está em balanço.

Figuras 42 a 45 - Cortes da edificação.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

3.4.8 O manejo da luz natural

A contraposição de luz na obra de Miguel Rio Branco também está presente na iluminação dos espaços com o contraste entre os espaços completamente fechados, predominantemente abertos e de transição, nos quais a luz natural adentra indiretamente. No pavimento inferior predomina a luz natural indireta, enquanto o segundo é marcado pela ausência de luz.

A sala expositiva de pé direito duplo no subsolo é composta por quatro painéis de vidro de vedação que se interligam ortogonalmente. A transparência do vidro permite interações visuais entre os usuários situados nos níveis do térreo e as obras de arte. A presença desse elemento vítreo garante a entrada de luz natural no interior do pavimento inferior, de modo a banhar o seu espaço interno, deixando-o parcialmente iluminado a depender da estação do ano e da hora do dia (Figura 46).

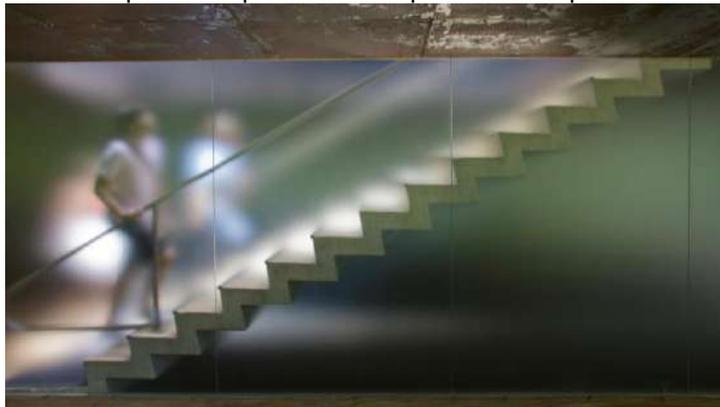
No térreo, a luz natural penetra a praça coberta dada a ausência de barreiras físicas, pois o perímetro é predominantemente aberto. Na escada que leva ao pavimento superior, uma claraboia no teto permite a entrada de luz durante a subida.

Figura 46 - A transparência do vidro e a incidência de luz no pavimento inferior permitem visualizar a escada e as pessoas que transitam no pavimento térreo.



Fonte: Fotografia da autora, 2023.

Figura 47 - A transparência do vidro e a incidência de luz permitem visualizar no pavimento térreo a escada e as pessoas que sobem ao pavimento superior.



Fonte: Marcelo Coelho, 2019.

Figura 48 e 49 - Detalhe da claraboia que permite a entrada de luz natural no caminho para o pavimento superior.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

O pavimento superior com a ausência de aberturas e recortes nas fachadas gera um ambiente umbroso, em que não existe interação visual entre interior e exterior. Dessa maneira, o caráter dramático da produção do artista é evidenciado pelas lâmpadas direcionadas individualmente para as obras, já que toda a iluminação é feita através de luz artificial.

3.5 Galeria Cosmococas

3.5.1. Os artistas

- Hélio Oiticica

Hélio Oiticica (1937-1980) artista performático, pintor e escultor brasileiro foi um dos grandes nomes do movimento da Arte Concreta no Brasil. Filho do fotógrafo José Oiticica Filho (1906-1964) seu envolvimento com a arte inicia-se cedo. Em 1954,

ingressou no curso de pintura e desenho do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM-Rio -, onde foi aluno do artista Ivan Serpa (1923-1973), que o introduziu à abstração geométrica. Participou do Grupo Frente, entre 1955 e 1956, foi um dos signatários do *Manifesto Neoconcreto* (1959) e integrou a Nova Objetividade Brasileira - com os três grupos participou de exposições históricas no MAM-Rio.

Oiticica teve seus trabalhos expostos na Galeria Whitechapel (Inglaterra, 1969), no Museum of Modern Art, em Nova York, EUA - MoMA - (1970), e recentemente foram apresentadas mostras retrospectivas de seu trabalho no MASP e no MAM-Rio. Um de seus principais legados foi a redefinição da relação entre a arte e o espectador, pois o artista construiu trabalhos que incorporam a participação do público e invadem o espaço.

- Neville D'Almeida

Neville D'Almeida, é cineasta e artista multimídia brasileiro (1941). Trabalhou como fotógrafo, desenhista, roteirista, escultor e artista visual. Tem formação no Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte e no New York College (EUA).

Nas suas produções, a contracultura se destaca enquanto tema, com cenas de violência, sexo e consumo de drogas. Grande parte de seus filmes sofreu com a censura durante a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), como *Jardim de Guerra* (1968), *Piranhas no asfalto* (1971) e *Rio Babilônia* (1982). Ficou conhecido pelo grande público com o sucesso *A Dama do Lotação* (1978), estrelado por Sônia Braga, pela adaptação da obra de Nelson Rodrigues, *Os Sete Gatinhos* (1980) e pela comédia dramática *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1991), pelo qual venceu os prêmios de Melhor Direção no Prêmio Candango do Festival de Brasília (1991) e o Prêmio Kikito do Festival de Gramado (1991).

3.5.2 As suas obras

- Hélio Oiticica

Sua obra caracteriza-se por um forte experimentalismo e pela inventividade na busca constante por fundir arte e vida, construindo uma obra diversa e ao mesmo tempo única, com estruturas tridimensionais, capaz de afetar o público da forma como ele deseja, através do efeito visual e também tátil, convidando-o a ser parte da obra. A obra de arte é um objeto a ser experienciado, construído, usufruído, e que ganha sentido na relação que o homem estabelece com ele; para ele, o espectador era, na

verdade, um participante colocado para circular e vivenciar o espaço, deixando de lado a postura contemplativa diante da obra de arte.

Seus experimentos foram em grande parte, acompanhados de elaborações teóricas, com a presença de textos, comentários e poemas; e renovaram os meios e suportes tradicionais (como o desenho, a pintura, a escultura, o objeto, o filme e o vídeo) criando novas formas e mídias. O interesse pela cor foi um fio condutor desse percurso. Caracterizada pelo rigor conceitual, com origens arraigadas na linguagem do construtivismo europeu, do concretismo e da abstração geométrica, a produção de Oitica é extremamente vital, sensual, sensorial, comprometida com a experiência dos espectadores-participantes. Como ele explica:

Eu comecei com Ivan Serpa no Grupo Frente, em 1954. Mas, a meu ver, a partir do movimento neoconcreto, quando comecei a propor a saída para o espaço, a desintegração do quadro, isso tudo, aí é que eu realmente comecei a criar algo só meu e totalmente característico. A desintegração do quadro foi, na verdade, a desintegração da pintura; ela é irreversível, não há possibilidade, nem razão, para uma volta à pintura ou à escultura. E daí para a frente. Então parti para a criação de novas ordens, que se dirigiram da primeira série de espaços significativos para uma abolição da estrutura significativa. Eu procurava instaurar significados, que depois fui abolindo. Havia uma certa influência do Merleau-Ponty e das teorias do Ferreira Gullar na evolução de Lygia Clark, por exemplo (ela descobriu o negócio da imanência). Para mim, foi uma abolição cada vez maior de estruturas de significados, até eu chegar ao que considero a invenção pura. 'Penetráveis', 'Núcleos', 'Bóides' e 'Parangolés' foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de 'estado de invenção'. Daí é impossível haver diluição. Não se trata de ficar nas ideias. Não existe ideia separada do objeto, nunca existiu, o que existe é a invenção. Não há mais possibilidade de existir estilo, ou a possibilidade de existir uma forma de expressão unilateral como a pintura, a escultura departamentalizada. Só existe o grande mundo da invenção (Oitica *apud* Cardoso, 1985, p. 48).

Cheguei então ao conceito que formulei como supra-sensorial (...) É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado - não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado. São dirigidas aos sentidos, para através deles, da 'percepção total', levar o indivíduo a uma 'supra-sensação', ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano (Oitica *apud* Figueiredo, 1986, p. 102).

- Neville D'Almeida

Destaca-se no seu extenso trabalho transgressor (longas, curtas, documentários e instalações) a sua poética ao tratar de tabus sociais, abordando temas delicados para uma sociedade conservadora sob o regime militar – sexo, violência, drogas, feminismo. Rompe com a proposta do Cinema Novo Brasileiro e as

linguagens vigentes (fazendo uso de slides, pôsteres e fotografias fixas para jogar com a dinâmica do movimento cinematográfico). Busca ao longo de seus trabalhos um equilíbrio entre qualidade técnica, experimentalismo artístico e comunicação com o público. Anseia pela liberdade de transcender a fronteira entre cinema e arte.

3.5.3 As obras expostas em Inhotim

A parceria firmada pelos dois artistas nos anos 1970 gera dois trabalhos: a exibição de *Mangue-Bangue* (1971) no MoMA e a concepção do projeto *Cosmococas – Program in Progress* (1973) que está exposto na Galeria do Instituto Inhotim.

São cinco Bloco-Experimentos organizados numericamente por ordem cronológica configurando instalações:

CC1 *Trashiscapes* - faz no título uma espécie de fusão de trash, lixo em inglês, e landscape, paisagem. Dois projetores exibem uma capa do jornal “The New York Times” mostrando o rosto do cineasta espanhol Luis Buñuel e a capa de um disco de Frank Zappa com a banda californiana Mothers of Invention, entre outras imagens. O público é convidado a deitar em almofadas no chão e a lixar as unhas com lixas fornecidas na entrada. A trilha sonora traz música popular nordestina (como Dominginhos, Luiz Gonzaga e a banda de pífano de Caruaru), sons da Segunda Avenida de Nova York e música de Jimi Hendrix.

CC2 *Onobject* - condensa o nome Ono com a palavra Object. 4 projetores mostram slides com as capas dos livros “Grapefruit”, de Yoko Ono, “What is a thing”, de Heidegger, e “Your children”, de Charles Manson. O chão é uma espuma revestida com tecido e conta com bolas, cubos, cones e cilindros de espuma cobertos por tecido. A trilha sonora é Yoko Ono e o som de um telefone. A ideia é que esse ambiente não se pareça com o modo normal e aceito de uma performance.

CC3 *Maileryn* - cinco projetores trazem a biografia ilustrada da atriz Marilyn Monroe com ensaio escrito por Norman Mailer, com a surpreendente teoria de que a atriz teria sido assassinada por agentes da CIA e do FBI por seu suposto caso amoroso com o político americano Robert F. Kennedy. A performance pública inclui projeções sobre as quatro paredes e no teto. O chão é de areia, coberto de vinil transparente, criando dunas. A trilha sonora é de Yma Sumac. Os participantes recebem balões para soprar e apitos.

CC4 *Nocagions* - funde o nome do vanguardista americano John Cage, pioneiro da música aleatória, e do seu livro “Notations”. Nesse ambiente que conta

com dois projetores, o público seria convidado a entrar numa piscina, além de ouvir uma peça de Cage, escrita tendo como base um conjunto de slides que lhe seria apresentado. Esse bloco-experiência foi dedicado aos poetas concretos brasileiros Augusto e Haroldo de Campos, criadores da poesia concreta.

CC5 Hendrix-War - com cinco projetores e equipamento de áudio que exibem a capa do álbum “War Heroes” em uma sequência de slides desenhadas com cocaína e que tocam músicas do guitarrista americano Jimi Hendrix, o público é convidado a se deitar em redes.

Essas criações faziam parte do que se chamou de Quasi-cinema e colocaram o corpo dentro do filme em ambientes multissensoriais onde as pessoas são convidadas a relaxar em almofadas, colchonetes ou redes e estar no centro da experiência. As salas exibem sequências de slides projetadas simultaneamente e trilha sonora feita por colagem de músicas e outros sons. Através de projeções em mais de uma tela, os fotogramas dão a impressão do lapso de tempo e de letargia; levando o cinema a questionar o espaço tempo e o corpo a uma situação de imersão na imagem, na qual se aprofundam suas reflexões sobre experiências estéticas para além das artes visuais, bem como das artes plásticas tradicionais, expandido o conceito de cinema e arte para as mais variadas direções. Os artistas incorporam elementos corporais e sensoriais, populares e vernaculares aos seus trabalhos por meio da dança, da coreografia, da música, do ritmo e do corpo; estabelecem o corpo como motor de sua obra, que se abriu também para o contexto da rua e do cotidiano, apontando para uma relação entre arte e vida. O espectador torna-se participante ativo resultado da vontade dos artistas em dar corpo à cor e acrescentar à experiência visual outros estímulos sensoriais.

Nunca esperei estar 50 anos depois aqui. A obra sobreviveu. Ficou mais importante. A gente tinha um conceito radical, fazer uma coisa que ninguém nunca tinha feito. Essa obra é a primeira instalação da arte contemporânea, interativa, audiovisual e sensorial (D’Almeida, 2023, s.p).

3.5.4 A ligação entre as obras a serem expostas e o projeto arquitetônico

Essa galeria foi aberta em 2010 e conta no projeto com a participação de todos os sócios do escritório Arquitetos Associados: Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Zasnicoff em colaboração com Bruno Berg e Manoela Campolina. Ela foi projetada especificamente para abrigar

o conjunto de cinco ambientes da série Cosmococas. Os curadores Allan Schwartzman, Jochen Volz e Rodrigo Moura mediaram o contato entre os arquitetos, o Instituto e D'Almeida. As obras a serem exibidas foram fundamentais para a realização da proposta arquitetônica, como afirma Carlos Alberto Maciel: "No caso da Cosmococa já havia um programa, havia uma exigência funcional para as salas que estava muito bem definido, então tratava-se de organizar aquilo ali" (Escola da cidade, 2014).

Foram feitas algumas solicitações aos arquitetos: que não houvesse hierarquização nos espaços internos expositivos, que a exibição da produção fosse feita de acordo com as instruções deixadas³⁸ por Hélio Oiticica para Neville D'Almeida e que na acomodação das cinco salas no mesmo pavilhão não ocorresse qualquer interferência sonora entre elas. Foi preciso então planejar diferentes possibilidades de coordenação dos espaços de modo a atender a estes pedidos e conceber a experiência de introspecção do usuário com a obra de arte em conjunto com as demandas funcionais de isolamento térmico e acústico, que acabaram por produzir a concepção de um volume edificado completamente fechado, em que prismas de base quadrangular são dispostos em uma organização coerente e não hierárquica. Como explicam os arquitetos:

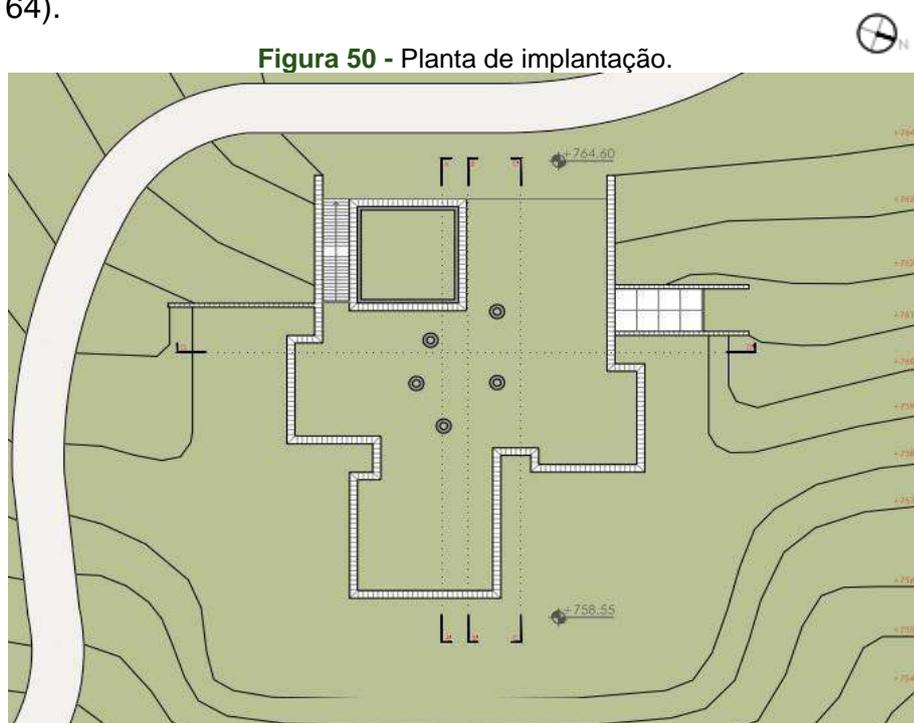
Mas eles [curadores] tinham como premissa que seriam as cinco juntas e que elas não deveriam, uma coisa que foi super importante naquele projeto e que determinou bastante o partido é que eles não queriam que elas fossem visitadas numa ordem com uma hierarquia certa, primeira, segunda, terceira, quarta, então era a ideia de se perder lá dentro de você não ver as cinco portas ao mesmo tempo é proposital e até de não apresentar com a própria volumetria que são cinco, tem duas que estão semi enterradas (Zasnicoff *apud* Azevêdo, 2018, p. 148).

Eu não vou saber reproduzir o porquê da escolha dos curadores, mas as Cosmococas é um conjunto muito coeso de obras. O Hélio [Oiticica] e o Neville [d'Almeida] fizeram elas, mas elas só tinham sido expostas juntas uma vez, então elas não foram pensadas para estarem no mesmo espaço. São obras autônomas e que têm uma força grande também. Então talvez pela força que a obra tem, pelo fato. A gente teve um contato com o Neville [D'Almeida] para apresentar o primeiro estudo, então quando a gente sentou com ele o estudo já estava pronto e os curadores já haviam aprovado (Santa Cecília *apud* Maranhão, 2018, p. 86-87).

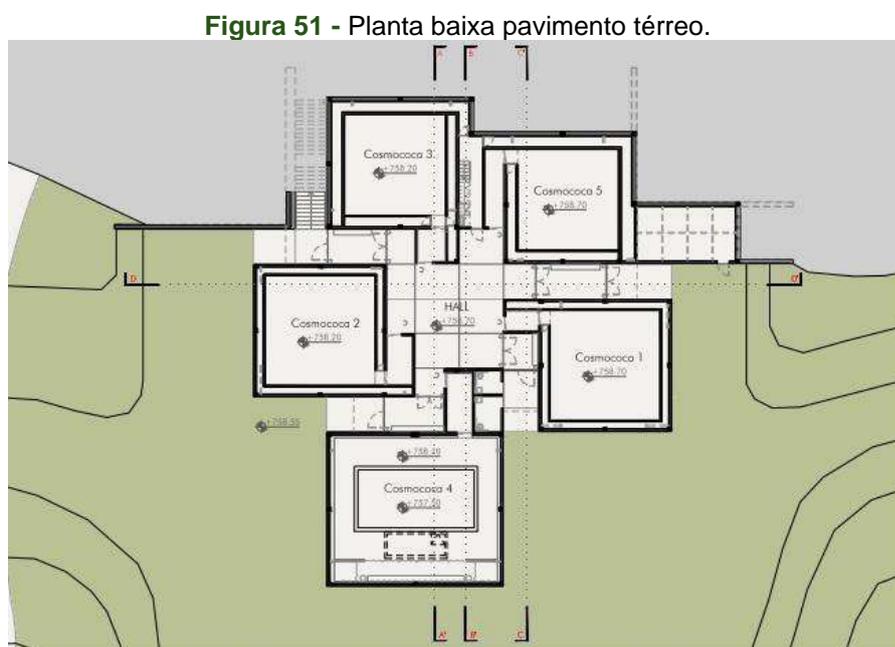
³⁸ Hélio Oiticica realizou anotações em um caderno que descrevia detalhadamente a ordem de apresentação dos slides e músicas, e também os materiais que deveriam estar presentes no espaço em cada experiência das Cosmococas. Este material foi publicado no livro Cosmococas (2014).

3.5.5 A geografia do terreno, a implantação e o agenciamento

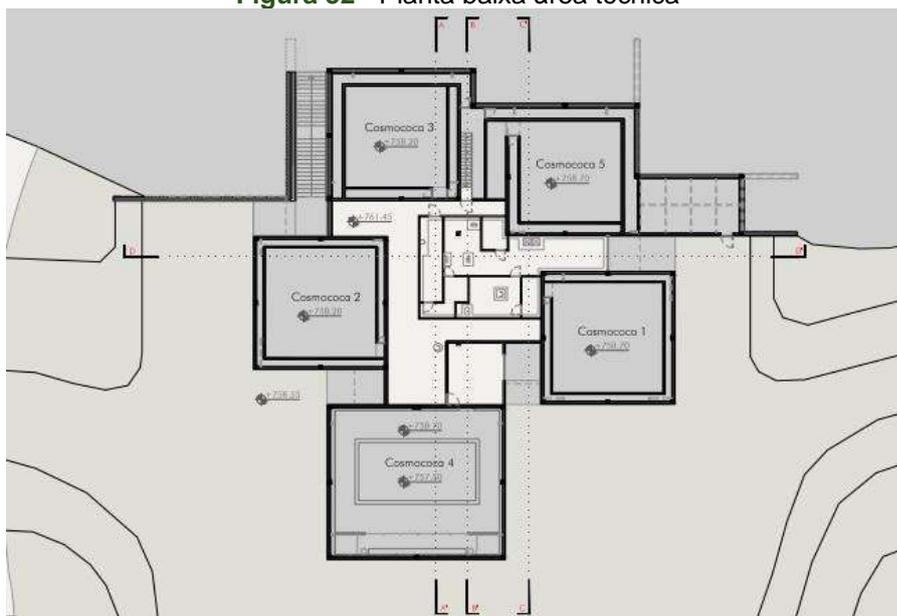
Esta galeria fica na parte norte do Instituto, acessada pelo eixo laranja, em uma área que era destinada ao pasto na antiga fazenda, rodeada de um paisagismo com preponderância de vegetação gramínea. O terreno da implantação do pavilhão é irregular, sendo necessário realizar uma grande remoção de terra, possibilitando que duas das cinco salas expositivas ficassem embutidas sob a topografia original (Figuras 63 e 64).



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

Figura 52 - Planta baixa área técnica

Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

Uma vez que a rua pavimentada principal não se conecta diretamente com as portas de entrada do edifício, foi feito um nivelamento da topografia que gera um espaço de confluência, fazendo que do ponto de acesso mais baixo da galeria apresente uma vista do bloco como um artefato de pedra construído - a maneira como o edifício está acomodado ao terreno gera a leitura de um volume fragmentado em três blocos (correspondentes às três salas expositivas que não estão embutidas na topografia) -. Já na parte alta da rua pavimentada principal, que permite a vista de cima e dá acesso a cobertura da edificação, a cobertura verde é uma continuidade da paisagem com sutis limites ortogonais, borrando os limites entre edifício e paisagem estando portanto integrado ao entorno, quando visto através da cota mais alta.

Figura 53 e 54 - A Galeria Cosmococa vista por dois ângulos diferentes.

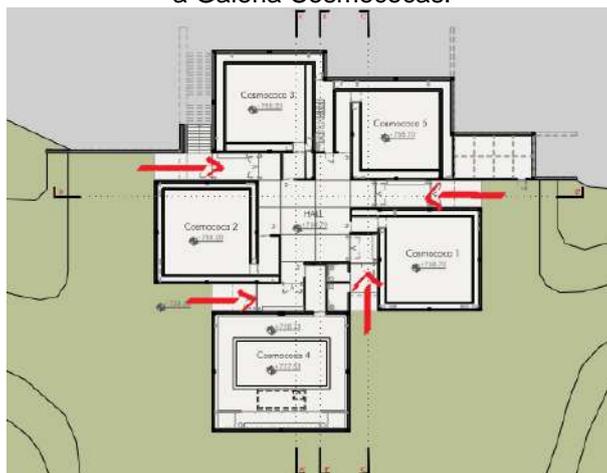
Fonte: Fotografia da autora, 2023 e Leonardo Finotti, 2010

Sua implantação, desse modo, evidencia as duas estratégias projetuais adotadas: a diluição do edifício na paisagem e a indistinção entre construção e chão (Figuras 53 e 54); oferecendo diferentes pontos de vista do pavilhão ao visitante. Embora o revestimento externo da galeria, feito em pedra, gere uma certa monumentalidade ao contexto da arquitetura, o recorte formal dos blocos minimiza a presença de um volume impactante sobre a paisagem no nível da cota baixa.

3.5.6 O acesso, o perímetro e a circulação

Na Galeria Cosmococas o perímetro da edificação define um volume muito fechado e recortado, com apenas quatro portas de acesso ao interior da galeria. Duas destas entradas ficam encaixadas nas reentrâncias entre esses blocos e as outras duas localizadas junto aos muros de arrimo (Figura 55). As portas de vidro que estão situadas nas reentrâncias do jogo de volumes da massa edificada geram quatro vazios externos no nível do térreo, a presença desses vazios induz o usuário a acessar o edifício através desses espaços abertos e cobertos, sendo ainda permitido entrar e sair pela mesma porta. Isso proporciona que o visitante perca a referência espacial e se sinta perdido; essa desorientação entre os pontos de acesso às obras foi a maneira encontrada pelos arquitetos para atender a demanda dos curadores de não gerar hierarquia entre as salas expositivas. Os quatro acessos do pavilhão são distintos, independentes e com o mesmo grau de importância, cada um deles se conecta a uma antecâmara que permite acessar o hall central, de onde se distribuem as cinco salas expositivas. Dentre esses quatro acessos sociais à galeria, um é conectado a uma escada que permite acessar diretamente à cobertura.

Figura 55 - Marcados em linha vermelha os acessos para a Galeria Cosmococas.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018 e editada pela autora, 2024.

Figura 56 a 57 – Acessos.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Na parte de dentro, a maneira como estão articulados os espaços internos, que não tem linearidade ou hierarquia entre as salas expositivas, deixa o espectador livre para decidir qual obra visitar primeiro e permite que o visitante percorra a galeria sem necessariamente acessar todas as salas de exposição. O hall central corresponde, assim, ao espaço mais conectado de toda a galeria, pois para se ter acesso a cada uma das salas expositivas se faz necessário passar por ele, assim como para entrar e sair do edifício. Para chegar ao interior do espaço expositivos o visitante é obrigado a percorrer uma outra antecâmara e como cada sala possui uma obra de arte exposta e um único acesso, o visitante entra e sai pelo mesmo local, sendo obrigado a passar no mínimo duas vezes pela antecâmara para conseguir ver a obra e retornar ao hall central.

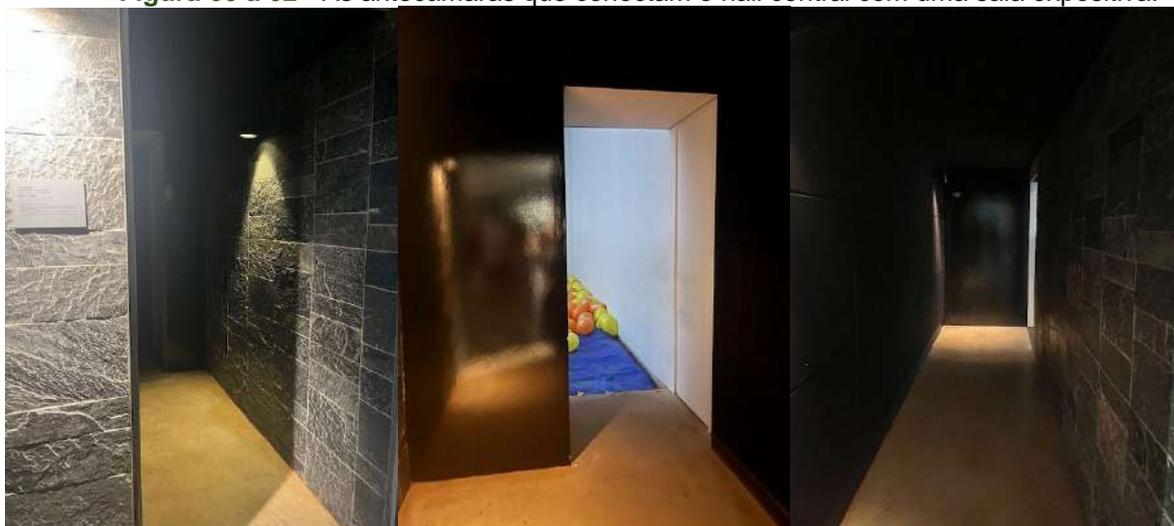
Ao todo a galeria possui nove antecâmaras (elas apresentam proporções e áreas bastante distintas entre si), cinco delas entremeiam o espaço expositivo e o hall central, e quatro estabelecem a fronteira entre os espaços internos e externos. Apenas as antecâmaras situadas imediatamente após os acessos de entrada da galeria possuem portas pivotantes em vidro, as demais transições entre os espaços internos acontecem através de cortinas de tecido que separam a antecâmara do hall central e das salas de exposição (Figuras 59 a 62).

Figura 59 - Marcados em laranja as antecâmaras que ligam os espaços internos e externos e marcados em rosa as antecâmaras que ligam o espaço expositivo e o hall central.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018 e editada pela autora, 2024.

Figura 60 a 62 - As antecâmaras que conectam o hall central com uma sala expositiva.



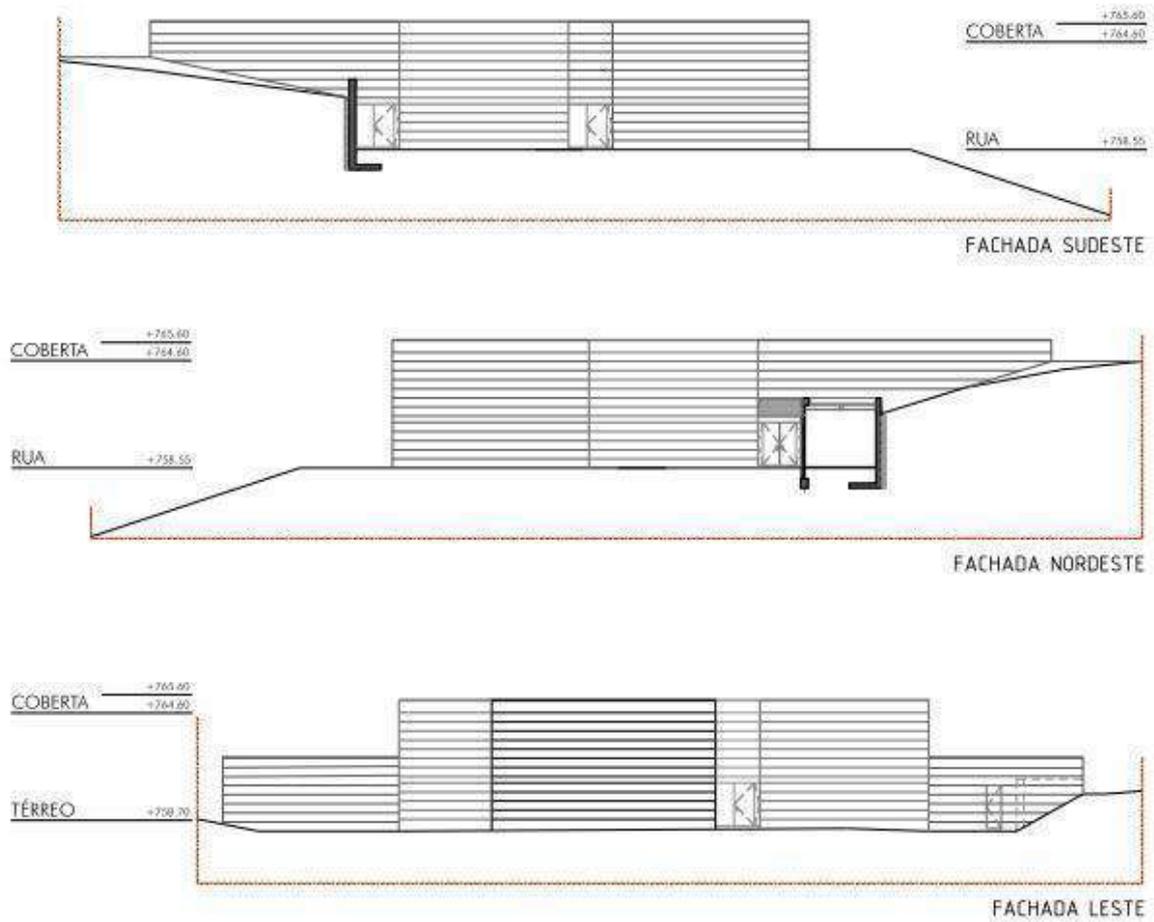
Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Devido a proporção entre as salas de exposição, quase sempre apresentando formatos retangulares com pequena ou nenhuma variação entre as medidas de largura e comprimento, existe uma certa inflexibilidade ou rigidez espacial, sobretudo devido a distribuição dos pilares no perímetro das salas de exposição.

3.5.7 A tectônica

A escolha do sistema estrutural foi feita para a viabilizar a acomodação dos diversos espaços programáticos de forma heterogênea, não apresentando alinhamentos, contudo com uma certa modulação estrutural. Assim, as dimensões - altura, largura e comprimento - dos espaços internos em formato retangular das salas de exposição é que atuam como definidores da distribuição da estrutura. A galeria possui alternância de alturas e de dimensões nos espaços internos, que proporcionam variações de amplitude perceptíveis aos usuários. As salas expositivas tem pé direito duplo e isolamento acústico através de um sistema de parede dupla, já as antecâmaras são espaços estreitos e com pé-direito baixo. Uma pedra da região reveste o edifício interna e externamente, gerando uma textura uniforme que define o volume; sendo utilizados três tamanhos de pedra diferentes. A cobertura plana da galeria funciona simultaneamente como um jardim e uma extensão da paisagem (Figura 54).

Figuras 63 a 65 - Fachadas da edificação.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

Figura 66 - Detalhe do material que reveste a fachada da galeria.

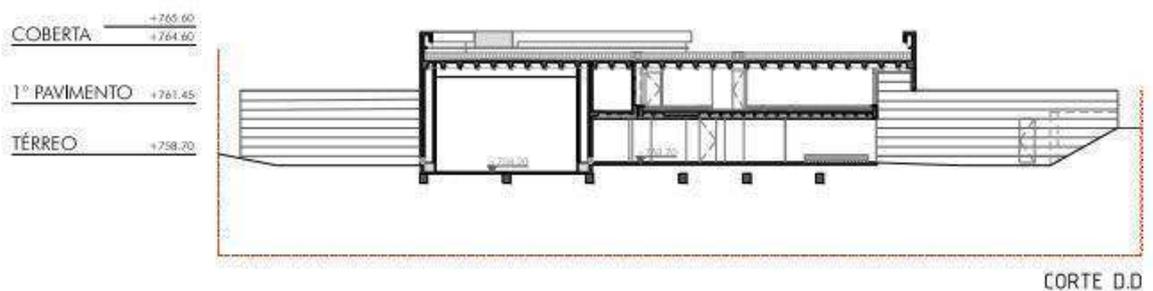
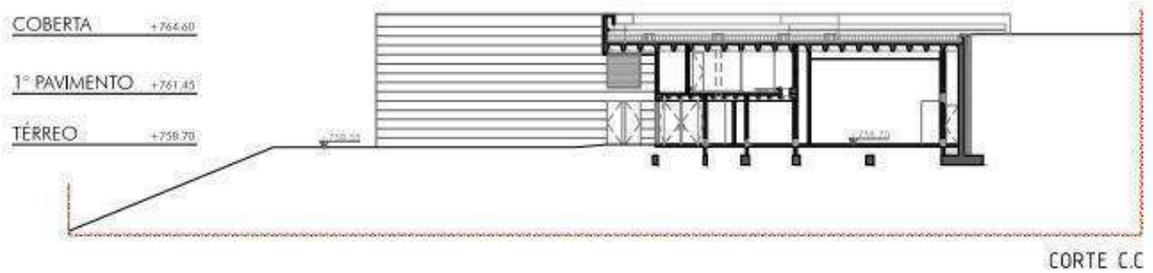
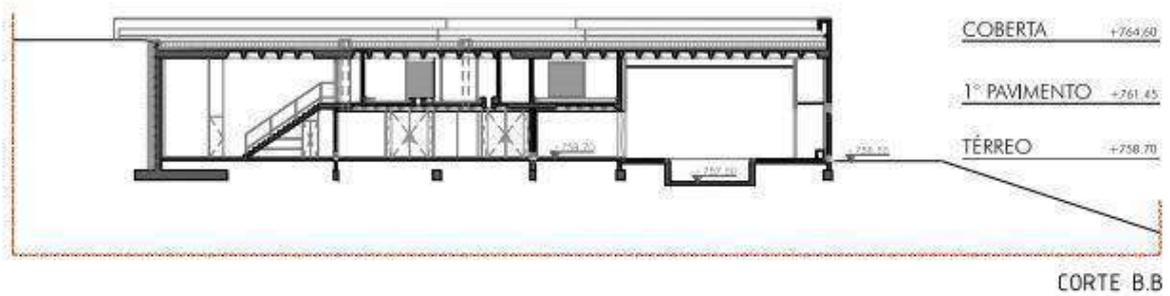
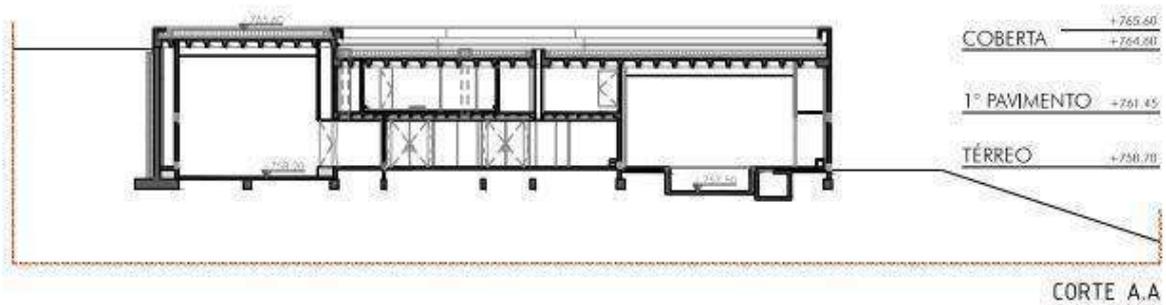


Fonte: Fotografia da autora, 2023.

O sistema construtivo da edificação é igual ao da plataforma da Galeria Miguel Rio Branco³⁹, lajes nervuradas em duas direções do tipo grelha apoiada por estruturas do tipo cogumelo (capitéis reforçados que eliminam as vigas), apoiadas a pilares, nesse caso, localizados no perímetro das caixas para cada espaço expositivo, todos em concreto armado. Sobre cada uma dessas lajes grelhas há um sistema de cobertura verde, que tem a intenção, nesta - quinta - fachada de integrar a paisagem do entorno com o edifício. São no total 41 pilares, dois deles localizados no hall central. A grande maioria dos pilares propostos, no entanto, ficam embutidos nos septos revestidos que conformam e limitam as salas expositivas. Nos pontos de encontro entre a cota original do terreno e o limite da edificação foram inseridos muros de arrimo para fazer a contenção da terra.

³⁹ Guardadas as devidas proporções, já que na Galeria Miguel Rio Branco, como vimos, a plataforma está elevada do solo e em balanço sustentando o espaço superior da edificação.

Figura 67 a 70 - Cortes da edificação.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

3.5.8 O manejo da luz natural

Na Cosmococa os pontos restritos de aberturas laterais (as quatro portas de entrada em vidro) e aberturas zenitais (cinco claraboias para a iluminação da área

técnica) fazem uma troca sutil de luz com o exterior, sem efetivamente contribuir de forma significativa para a entrada de luz natural no interior do edifício.

A predominância de materiais opacos (especificamente da pedra lagoa santa como revestimento predominante nas fachadas e em menor quantidade, do uso de vidro, restrito apenas às portas que dão acesso ao interior da galeria) em toda a edificação faz com que praticamente não exista interação visual entre interior e exterior.

Figura 71 e 72 - Iluminação no hall central.



Fonte: Fotografia da autora, 2023 e de Leonardo Finotti, 2010.

3.6 Galeria Claudia Andujar

3.6.1. A artista

Claudia Andujar é uma fotógrafa e ativista que dá o nome à galeria do Instituto Inhotim. Nasceu na Suíça em 1931, passou os anos da sua infância em Oradea (cidade que faz fronteira entre Romênia e a Hungria) e retornou a seu país de origem em 1944, após fugir da perseguição nazista aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial - sua família paterna era de origem judia. Depois emigrou para os Estados Unidos onde desenvolveu interesse pela pintura, estudou Humanidades no Hunter College e trabalhou como guia na Organização das Nações Unidas - ONU.

Na década de 1950 veio ao Brasil e decidiu estabelecer-se no país. Como ainda não dominava o idioma, transformou a fotografia em instrumento de trabalho e comunicação com a população local. Percorreu o Brasil colaborando com revistas nacionais e internacionais, como *Life*, *Aperture*, *Look*, *Claudia*, *Quatro Rodas* e *Setenta*. A partir de 1966, começou a trabalhar como freelancer para a revista *Realidade* e compôs a equipe de fotógrafos que realizava uma ampla reportagem sobre a Amazônia. Nessa época, recebe bolsa da Fundação Guggenheim e, posteriormente, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo -

Fapesp - para estudar os índios Yanomamis. Permanece na tribo durante cinco anos. Participa, entre 1978 e 1992, da *Comissão pela Criação do Parque Yanomami* e coordena a campanha pela demarcação das terras indígenas e luta pelos seus direitos. Entre 1993 e 1998, atuou no Programa Institucional da Comissão Pró-Yanomami. Publica os livros *Amazônia* (1978), *Mitopoemas Yanomami* (1979) e *Missa da terra sem males* (1982). Pelas décadas de trabalho rigoroso e consistente, Claudia Andujar consagra-se como um nome artístico importante e permeia a sua prática criativa com o ativismo em defesa dos yanomami. Seus trabalhos foram expostos em inúmeras instituições, como Instituto Moreira Salles - IMS -, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain (França) e na Bienal de São Paulo. Sua produção já ultrapassa 40 mil imagens.

3.6.2 A sua obra

O seu passado marcado pela guerra e pela luta da sobrevivência, acabou definindo o tema central e a trajetória de seu trabalho: a proteção de um povo minoritário e em risco, especificamente os índios yanomami. A observação do modo de vida, das culturas e das tradições yanomami bem como o genocídio desses povos indígenas tem sido o fio condutor de sua atividade. A experiência fotográfica, feita com um olhar singular sobre a cultura dos yanomami procurou não apenas ser fruto de sua expressão pessoal, mas também instrumento de luta social para defender os interesses dos quais estava documentando, dando assim visibilidade às questões pertinentes e às suas causas.

Suas imagens registram uma perspectiva íntima e significativa sobre a realidade desse povo, com temas como a vida comunitária nas aldeias, a floresta, os rituais, o dia a dia do convívio comunitário, como os momentos de descanso e de preparo do alimento e as crenças do povo yanomami. Em outros trabalhos, integra em suas fotos a produção de imagens dos próprios yanomami, como as pinturas rupestres. Nota-se nas suas imagens uma atmosfera de cumplicidade com os índios, que ora estão olhando diretamente para a foto, ora estão agindo naturalmente sem ignorar a presença da fotógrafa. Seu trabalho também é crítico como por exemplo na série "*Genocídio do Yanomami: morte do Brasil*" (1989) onde denuncia a situação enfrentada pelos yanomami, que na época padeciam de doenças causadas pelo contato com mineradores e garimpeiros ilegais. De acordo com Claudia Andujar:

[...] Eu acho que só quando você começa a entender a cultura de um povo, é que você realmente começa a transmitir isso num trabalho de fotografia. Isso é pra mim fundamental. [...] Entre os anos 71 e 77, eu me dediquei a entender a cultura dos Yanomami. Quando se fala em cultura, eu vejo a cultura como parte das crenças de um povo. Estas crenças que criam a necessidade de encontrar uma cultura. É isso que eu cultivei durante aqueles sete anos e tentei reproduzir isso em fotografia (A Estrangeira, 2015).

A iluminação é um dos focos mais importantes de seu trabalho, como afirma Morais (2014), atraindo a atenção do espectador para os olhares e gestos dos índios, seus retratos são geralmente realizados contra fundo neutro, incidindo sobre eles a luz, a maioria exposta em preto e branco. As fotografias são extremamente contrastadas devido às baixas e altas luzes no local. A escuridão é cortada por feixes de luz, são estes raios de luz que iluminam diretamente os índios, muitas vezes de maneira oblíqua, dando volume e contorno aos seus rostos e corpos. Nas fotografias do livro *Yanomami* (1998), a luz é trabalhada de maneira dramática. A transparências de fotografias coloridas em preto e branco são superpostas, o que resulta em novas imagens as quais beiram a abstração estimulando novas propostas de documentação com mais liberdade expressiva. As soluções técnicas utilizadas pela fotógrafa não visam somente à produção de belas imagens. A estética é pensada a partir da realidade que está sendo documentada. Para se fazer conhecer e preservar as crenças Yanomami, seu engajamento ético nesse trabalho a faz buscar uma estética capaz de comunicar tais crenças. Em suas palavras:

[...] meu trabalho com eles se foca muito na questão da luz. Obviamente, a fotografia é uma questão de luz e sombras. Vocês vão perceber esta questão de como a luz bate, que também é mais do que apenas uma fotografia, é uma questão cultural das crenças deles. Os Yanomami acreditam que o mundo tinha três plataformas. Nos tempos antigos, moravam os Yanomami na camada superior. Esta camada superior se rompeu e com isso desceram aqui, onde chamamos de Terra, alguns Yanomami que começaram a viver na floresta. Nos primeiros tempos, eles mantinham esta ligação da floresta com este mundo de cima. Nos rituais, eles imitam a subida para este mundo superior, que depois se rompeu, mantendo esta ligação com os espíritos da natureza que existia neste vem e vai. Com o rompimento desta comunicação, eles tentam recuperar esta ligação com o mundo superior, mas não é possível, por isso vocês veem o que está acontecendo nesta fotografia (A Estrangeira, 2015).

3.6.3 As obras expostas em Inhotim

Dividida em quatro blocos, a exposição inaugural da galeria é resultado de cinco anos de pesquisa da curadoria do Inhotim em conjunto com a artista, selecionando mais de 500 obras. Dividida em três módulos expositivos – *A Terra*

(fotografias de paisagem feitas em diferentes porções do território amazônico); *O Homem* (retratando a vida tradicional dos yanomami com ênfase: nos rituais xamânicos, no cotidiano da casa e da floresta e num conjunto de retratos); e *O Conflito* (diversas frentes do contato dos yanomami com os brancos). Grande parte das fotografias é inédita, como as séries *Rio Negro* (1970-71) e *Toototobi* (2010) que foram organizadas e impressas pela primeira vez para a exposição inaugural da galeria, e mesmo as imagens mais conhecidas da artista foram organizadas em séries amplas, que combinam fotografias icônicas a outras nunca antes ampliadas (Pelaes, 2017). Como comentam Rodrigo Moura e Claudia Andujar respectivamente no documentário *A estrangeira* (2015) sobre o que seria exposto:

A conversa com a Claudia começou em 2010 a partir de um convite nosso para fazer um pavilhão aqui no Inhotim. E quando o convite foi feito já existia um foco que a gente queria dar, um recorte, que era justamente a história dela, o envolvimento dela com os Yanomami. O trabalho da Claudia ele dialoga muito diretamente com as questões do acervo do Inhotim de várias maneiras (...) com essa ideia de ter uma narrativa que conte essa história dela com os yanomami e trazer isso para Inhotim acho que levanta questões que são importantes daqui, de ter um acervo botânico, de trabalhar com preservação, com proteção ambiental e tudo isso (A Estrangeira, 2015).

Ter esse pavilhão em Inhotim significa entrar para a eternidade com meu trabalho dos Yanomami. É importante que pessoas de qualquer parte do mundo, dos lugares mais remotos, conheçam os Yanomami. Saibam que eles são seres humanos, que fazem parte do mundo e que têm de ter acesso a sua cultura para sobreviver (A Estrangeira, 2015).

3.6.4 A ligação entre as obras a serem expostas e o projeto arquitetônico

Idealizada em 2012 e construída entre 2014 e 2015, com o projeto de Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Zasnicoff e Ana Carolina Vaz com a colaboração de Paula Bruzzi Berquó, Rafael Gil Santos, Nathalia Gama e Thaisa Nogueira, tendo a equipe de curadoria da instituição como mediadora entre esses e a artista. No caso específico desta galeria, seguiu-se etapas definidas pelo Instituto para o processo de trabalho cooperativo entre os arquitetos, os curadores e a artista. O programa de necessidades da galeria foi construído simultaneamente com a proposta do edifício, uma vez que o projeto arquitetônico foi se concretizando em conjunto com o projeto curatorial, gerando uma colaboração mútua entre eles:

A Claudia [Andujar] a gente não teve um contato direto com ela. O Rodrigo é que conversou muito com ela nesse processo de concepção da parte curatorial do projeto, das quatro narrativas, ele teve muito contato com ela. Mas ela nunca pode vir aqui por causa da condição, para ela viajar já é uma coisa mais complicada, então esse trabalho foi sempre mediado pelo Rodrigo [Moura]. Eu, particularmente, conheci a Claudia [Andujar] pessoalmente no dia da inauguração da galeria. Mas o Rodrigo [Moura] já tinha ido lá e apresentado o projeto para ela. Ele fez toda a ponte. Sempre teve uma mediação forte da curadoria com o artista (Santa Cecília *apud* Maranhão, 2018, p. 86-87).

E na [Galeria] da Claudia o programa foi construído junto com o projeto. Foi muito interessante porque o projeto [arquitetônico] nasceu junto com o projeto curatorial. Não veio um programa pronto. A gente ia fazendo, Rodrigo [Moura] ia tendo as suas ideias e fazendo o projeto e a gente reagia às propostas dele. Foi muito singular, cada projeto foi muito singular. Os agentes que estavam envolvidos também eram diferentes: Na [Galeria] da Claudia o Rodrigo [Moura] que participou mais, [a elaboração do projeto da] Claudia Andujar foi um ano e meio. Então essa é uma questão, eu acho que o fato de ser o mesmo lugar, o mesmo cliente e ser galeria de arte é um ponto comum, mas havia condições muito distintas em cada um deles (Santa Cecília *apud* Maranhão, 2018, p. 86-87).

3.6.5 A geografia do terreno, a implantação e o agenciamento

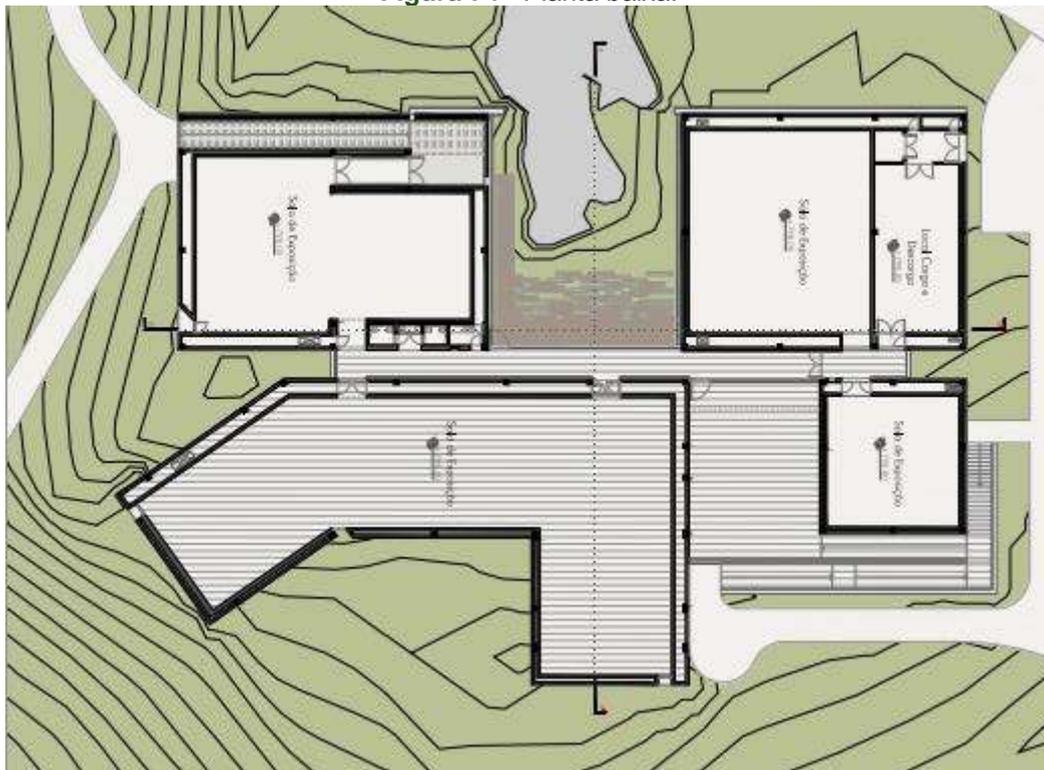
A galeria localiza-se em uma área densamente arborizada com acesso por trilha em meio à vegetação através do eixo rosa. Para a elaboração da proposta arquitetônica desta galeria, mais uma vez os arquitetos tomaram partido da topografia original do terreno que, nesse caso, tinha uma ínfima elevação com vista para a mata circundante. Foram feitas pequenas manipulações na topografia original de modo a acomodar os espaços visitáveis da edificação em um único nível. Ela apresenta quatro blocos independentes de mesma altura que ficam acoplados a um corredor de circulação central de pé direito mais baixo. O volume da galeria expressa os limites entre diferentes espaços internos: circulação, salas de exposição e pátios.

Figura 73 - Planta de implantação.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

Figura 74 - Planta baixa.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

3.6.6 O acesso, o perímetro e a circulação

O agenciamento da rua pavimentada do Instituto não dá acesso direto à entrada da galeria que é feito por um acesso dentro da mata (que pode ser feito em continuidade ao percurso de visitação da Galeria Miguel Rio Branco - eixo rosa).

Figura 75 - Marcado em linha vermelha o acesso para a Galeria Claudia Andujar



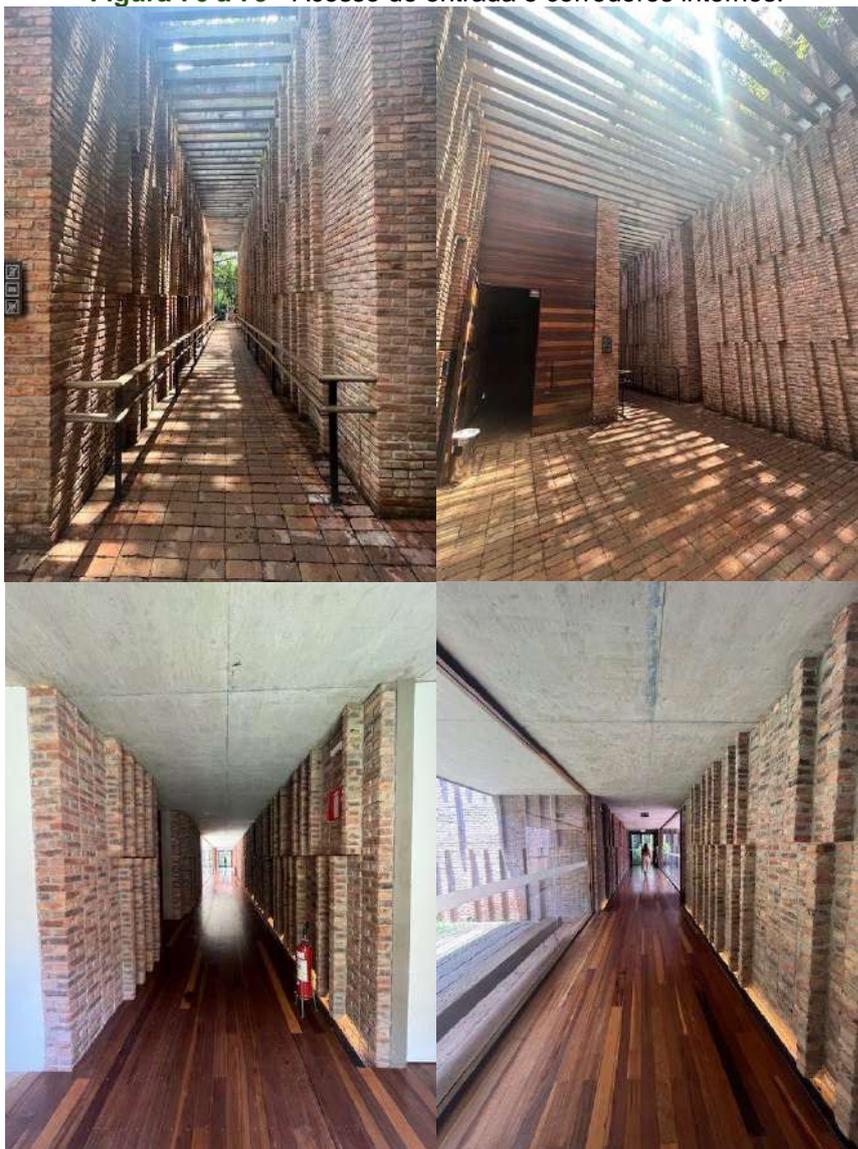
Fonte: Gabriela Maranhão, 2018 e editada pela autora, 2024.

Como o edifício situa-se em uma área densamente arborizada e tendo em vista suas grande dimensões, não é possível perceber toda a massa edificada na altura do observador. O perímetro é predominantemente fechado e mostra algumas reentrâncias em seu volume.

Para chegar até o interior da galeria, o visitante necessita percorrer uma rampa localizada ao norte que fica situada abaixo de um pergolado e que tem seu patamar de chegada alargado, gerando um espaço semi aberto de acolhimento/chegada. Nesse espaço há uma porta de entrada que dá acesso ao pavilhão.

A articulação dos espaços internos evidencia uma estratégia adotada em conjunto com a curadoria: a ideia de um percurso expositivo pré determinado, em que os espaços apresentam uma ordem específica de visitação, a conexão é feita através do corredor central, sendo também possível entrar por uma porta e sair por outra nas duas primeiras salas expositivas.

Figura 76 a 79 - Acesso de entrada e corredores internos.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Existem dois espaços semi abertos: dois pátios internos que correspondem a espaços de transição e são os responsáveis por estabelecer pausas no percurso expositivo, por esse motivo ficam localizados entre as salas de exposição. Eles funcionam como espaços de apreciação da paisagem, possibilitando interações visuais entre espaços interiores e exteriores à galeria.

Figura 80 e 81 - Pátios internos.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

3.6.7 A tectônica

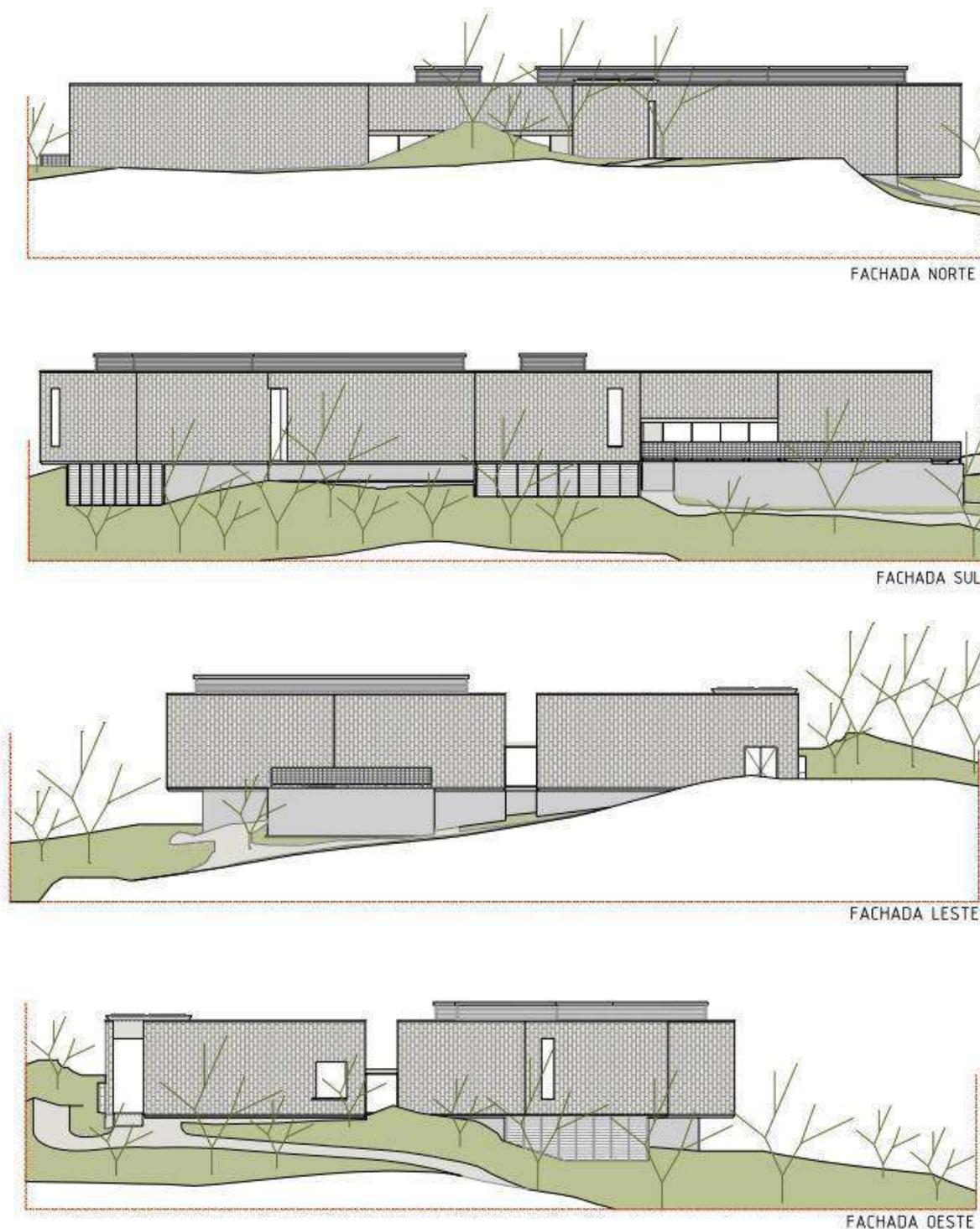
Com quase 1.600 m², a Galeria Claudia Andujar é o segundo maior espaço expositivo do Inhotim e é dividida em quatro blocos interconectados por um espaço comum, os quais recebem as exposições. A paleta de materiais é diversa e rica explora as texturas dos materiais naturais, tais como madeira no piso e nos pergolados, tijolos maciços artesanais e concreto armado deixado aparente na parte inferior das lajes maciças. Os planos de vedação em tijolos maciços artesanais desenham sombras que repercutem a densidade e a variedade da luz filtrada da mata envolvente.

Figura 82 a 84 - Mosaico de fotos da construção da Galeria.



Fonte: Leonardo Finotti, 2014.

Figura 85 a 88 - Fachadas da edificação.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

Denominada pelos índios yanomami presentes no dia de sua inauguração de *Maxita Yano* (casa de barro na língua yanomami) em referência à materialidade do revestimento de tijolos que cobre a estrutura da galeria. A ideia em sua materialidade é de propor uma relação entre espacialidade e luz, sendo assim, uma interpretação ampliada das possíveis conexões entre arquitetura e natureza.

Segundo os arquitetos, a escolha da utilização de blocos cerâmicos aparentes em todas as fachadas na Claudia Andujar se deu através do estudo de esquemas de assentamento de tijolos. Percebeu-se que ao serem articulados da forma como foram executados, haveria uma grande variedade de percepções de luz e sombra na fachada e no interior do edifício, a depender da direção e intensidade da luz solar ao longo do dia. A utilização do tijolo cerâmico como principal material nos espaços expositivos, funcionando como vedação e revestimento simultaneamente, deu uma opacidade e transparência em todas as fachadas da edificação. Além disso, o trabalho dos arquitetos ao criarem linhas verticais que se sobrepõem nas fachadas lembra a ideia do grafismo feito pelos yanomami.

Figura 89 e 90 - Tijolos artesanais usados como material construtivo.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Figura 91 - Fachada com linhas verticais que se sobrepõem lembrando a ideia do grafismo yanomami. **Figura 92** - Grafismo yanomami.

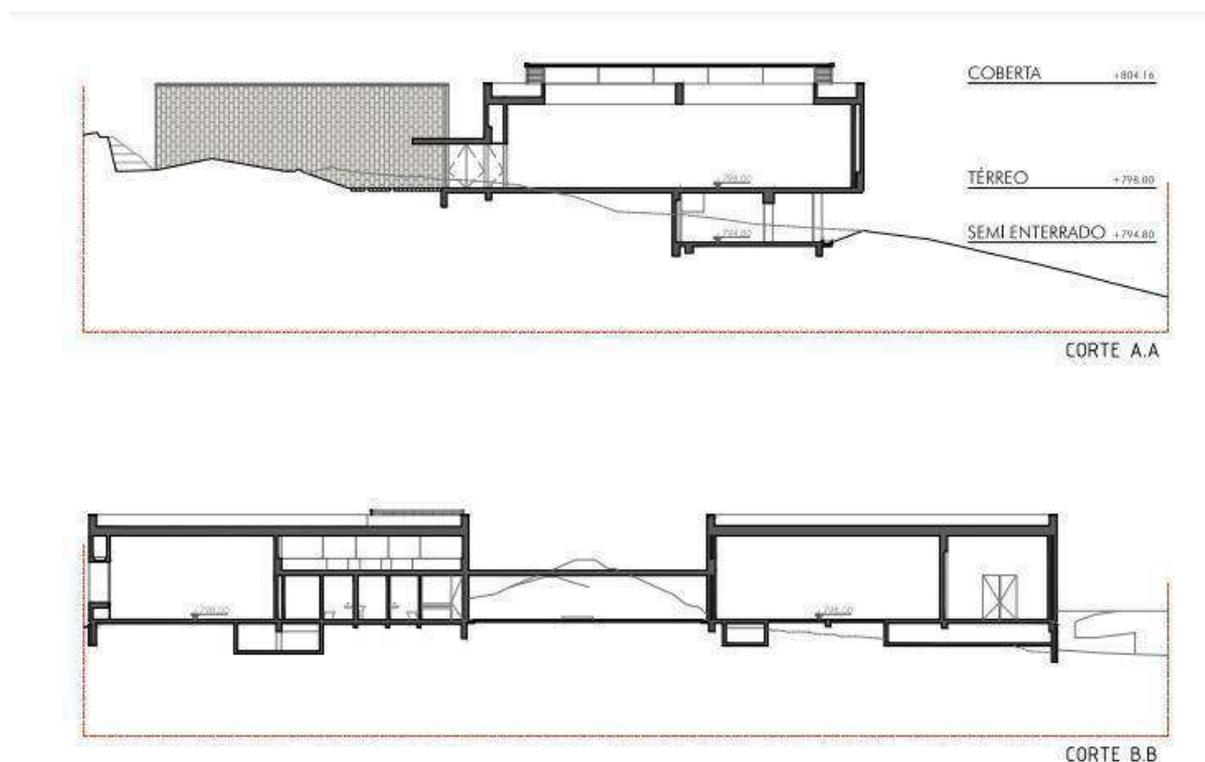


Fonte: Fotografia de Leonardo Finotti, 2015 e fotografia de Claudia Andujar, em Mitopoemas Yanomami (1979).

Esta galeria tem sua estrutura definida de modo a acomodar os espaços programáticos, não apresentando modulação estrutural padrão, ela é composta por cinco lajes maciças em concreto protendidas sustentadas por vigas invertidas colocadas na cobertura da edificação e que se configuram de forma autônoma. Essas vigas estão vinculadas a 51 pilares, a maioria deles fica localizado no perímetro dos quatro volumes das salas de exposição, ou seja, compondo os septos horizontais que conformam as paredes.

O pé esquerdo menor compõem as dimensões do espaço central da edificação e funciona como marquise dos dois pátios internos e como cobertura do corredor central, enquanto que as quatro lajes das salas expositivas apresentam pé esquerdo de mesma altura; sendo assim, as salas expositivas tem um pé direito alto e os demais espaços um pé direito simples. Todas estas lajes estão suportadas por vigas invertidas, mesmo as lajes das marquises (elemento em balanço). O fato de possuírem dimensões variadas possibilita que exista uma legibilidade entre elas, sobretudo no seu interior.

Figura 93 e 94 - Cortes da edificação.



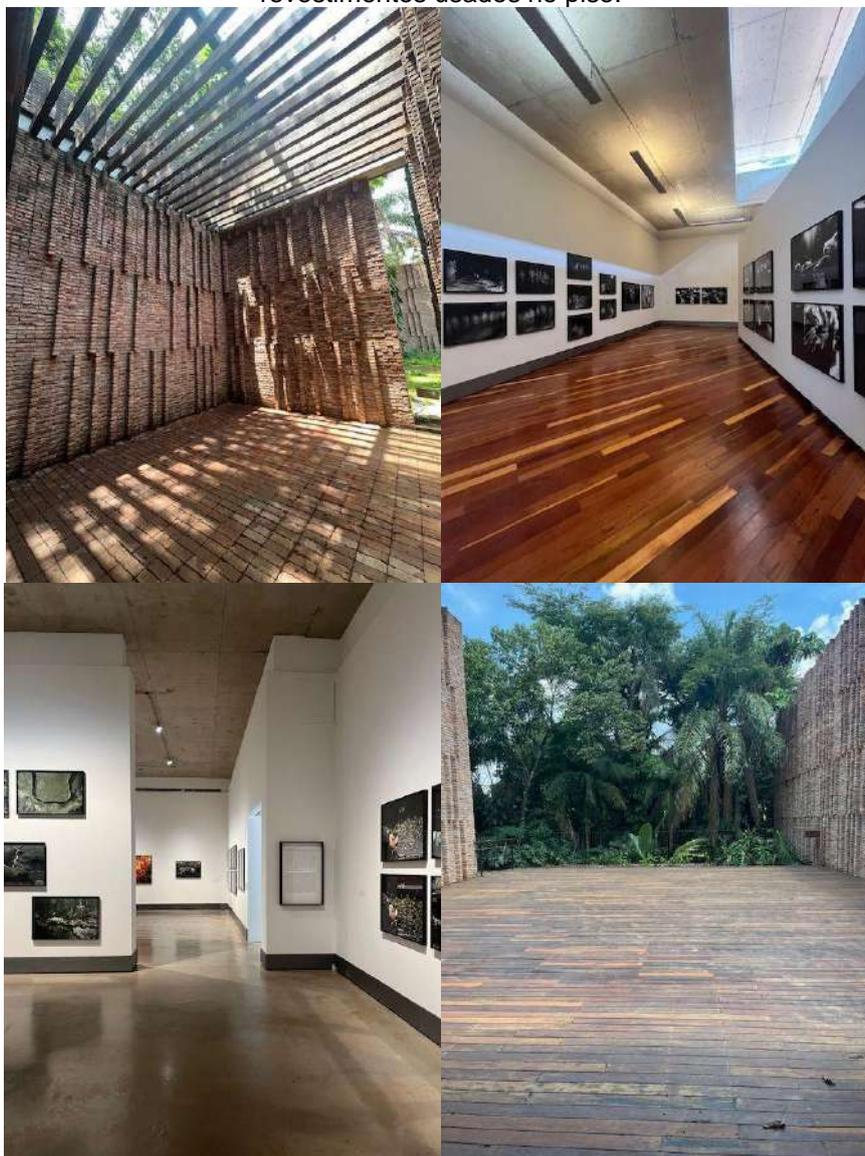
Fonte: Gabriela Maranhão, 2018.

A sala expositiva dois, que fica situada na porção sudoeste e a única que não tem o formato em planta de um retângulo, mas sim o da intersecção de três retângulos, possui um trecho da estrutura composta por um conjunto de vigas

invertidas colocadas no centro das lajes do espaço e que permite a elevação de dois trechos independentes do restante da laje para que permita a entrada de luz zenital no local.

A galeria apresenta diferentes revestimentos no piso. Nos espaços internos é possível observar que foi proposto um revestimento em madeira para a sala dois, que é igual ao do corredor e do pátio situado a sudoeste. Um outro revestimento para a antecâmara e as salas um, três e quatro, em cimento queimado. E outro revestimento para a rampa de entrada e o espaço semi aberto de chegada, que é o bloco de tijolo cerâmico, similar ao utilizado nas fachadas do edifício. E, por fim, no pátio situado a nordeste foi proposta uma paginação de piso com toras de madeira reutilizadas (Figuras 95 a 98).

Figura 95 a 98 - Mosaico de fotos mostrando os quatro tipos de revestimentos usados no piso.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

3.6.8 O manejo da luz natural

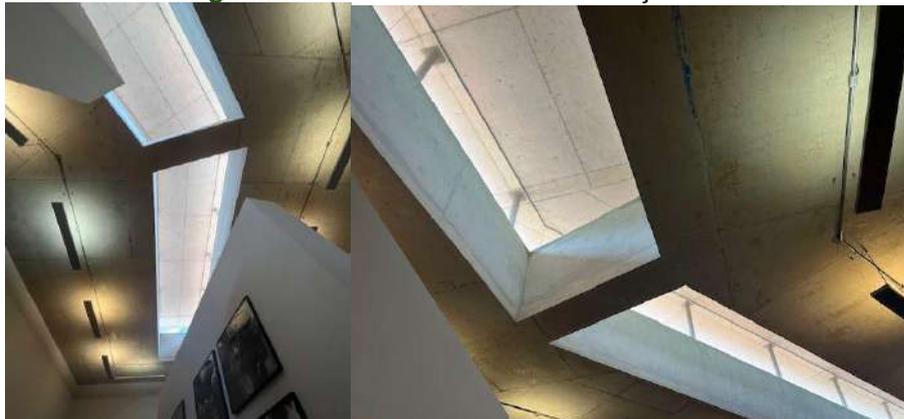
Conta com a presença de dois trechos de iluminação zenital na sala de exposição de maior área - um telhado com sheds que permite a entrada de luz natural de maneira bastante uniforme e intensa, protegendo os espaços da radiação solar direta que por abrigar obras fotográficas deve receber pouca influência do meio externo. A predominância de transparência nos pátios internos (devido à ausência de barreiras visuais) e no corredor (devido a existência de quatro painéis de vidro) apresenta muitas possibilidades de interações visual entre as salas expositivas, os pátios e o exterior.

Figura 99 a 102 - A entrada de luz natural.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

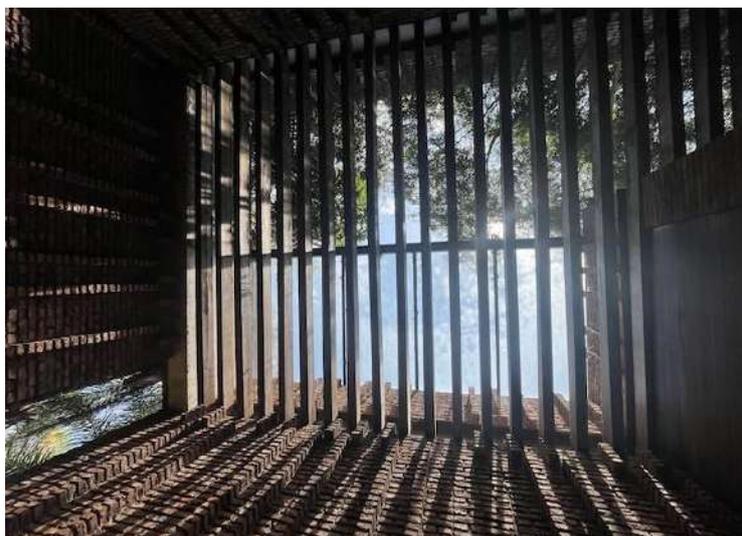
Figura 103 e 104 - Detalhe da iluminação zenital.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

A galeria também apresenta um pergolado que fica situado acima da rampa de entrada, a existência desse pergolado gera, no percurso de entrada, um efeito de luz e sombra que varia consideravelmente ao longo do dia e das estações do ano.

Figura 105 - Pergolado.



Fonte: Fotografia da autora, 2023.



04

EXPERIÊNCIA SENSORIAL

Já tendo sido vistos no capítulo dois os princípios da fenomenologia - segundo os filósofos, teóricos e arquitetos - e o fortalecimento da compreensão do sentido da arquitetura através da experiência, bem como sua aplicação, e no capítulo três, a apresentação das galerias de arte - sob um olhar mais técnico e formal - será vista agora neste capítulo a análise através de uma abordagem fenomenológica, sendo percebido como o arquiteto manipula luz, material e terreno e cria um projeto que valoriza a continuidade entre espaços, o espaço-continuum, ao tornar-se parte integrante dele.

Serão usados autores⁴⁰ como Norberg-Schulz, que contribuiu com o conceito de *genius loci*, a ideia de um espírito próprio de cada lugar, apoiado nas reflexões de Merleau-Ponty sobre a experiência do mundo por meio do corpo, de Pallasmaa e os princípios da existência humana de trazer consigo o apelo à percepção, baseada na experiência do corpo de maneira multissensorial, entre outros teóricos/arquitetos que em linhas gerais entendem a experiência do corpo no lugar, como o modo mais completo de perceber a dimensão sensorial da arquitetura.

Considerando a premissa fenomenológica da experiência, foi feita uma visita ao Instituto Inhotim no primeiro semestre de 2023 (entres os dias 25 e 26 de fevereiro, os quais foram ensolarados e de céu claro, com temperatura máxima de 29° e mínima de 20°). Apoiando-se nos trabalhos de McCarter e Pallasmaa (2012) e Shirazi (2014), que introduzem, respectivamente, meios de capturar a experiência espacial e sensorial, o observador foi considerado um 'viajante' consciente, que "se aproxima do edifício pela periferia seguindo a circulação geral e mantendo sempre os pontos de interesse em mente" (Shirazi, 2009, p. 375). Durante a visita, foram tiradas fotos e realizadas anotações, nas quais se tentou expressar as sensações e os sentimentos experienciados naquele momento.

Após a conclusão da visita, foi feita uma descrição da experiência do edifício pelo transeunte (levando em conta todas as emoções percebidas neste processo), foram montadas sequências com as imagens (numa espécie de filme da experimentação do espaço mostrando todo o percurso, de forma a associar as emoções com as imagens obtidas) e uma planta baixa (indicando o trajeto realizado pelo transeunte e mostrando também todos os pontos em que as fotos foram tiradas).

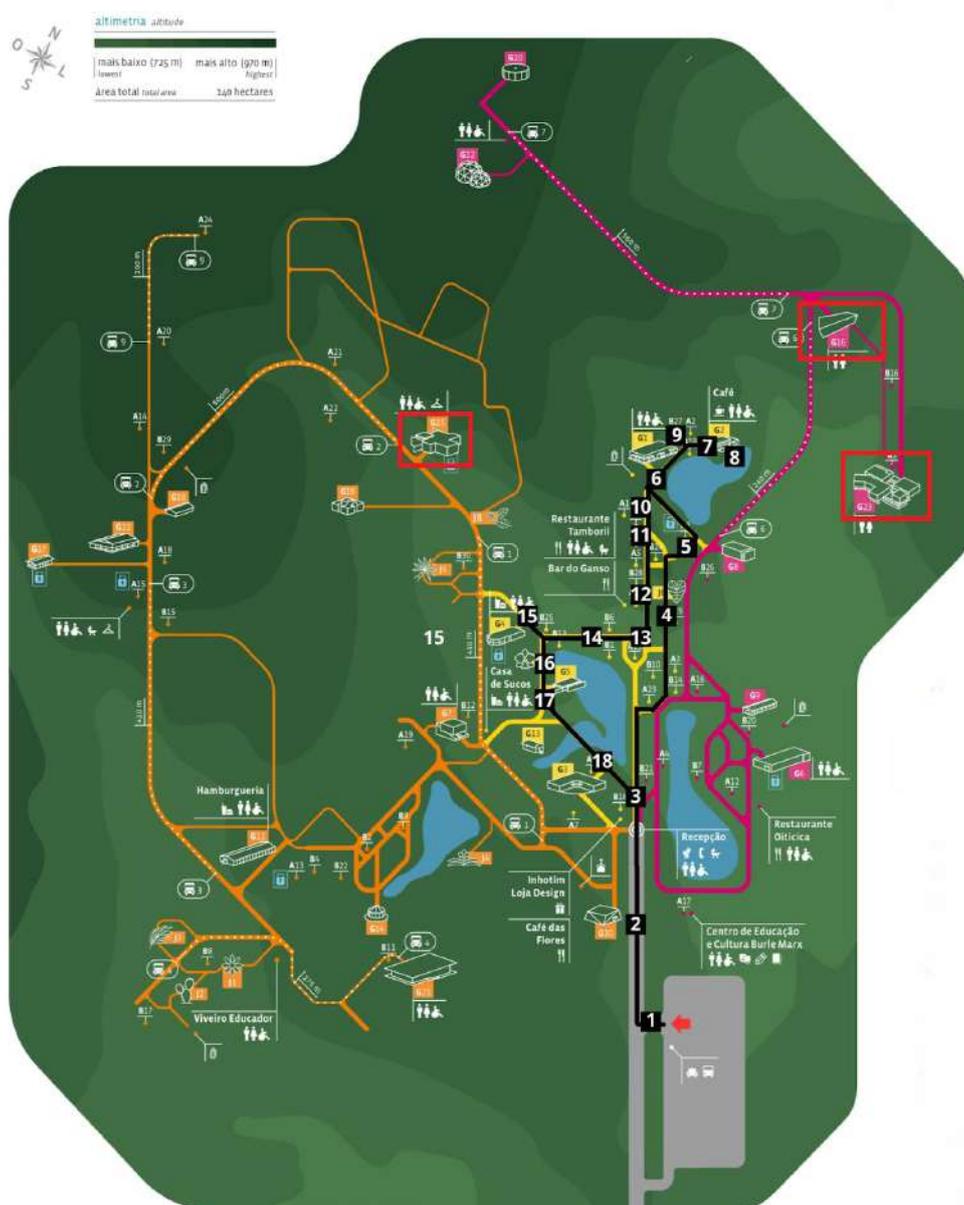
⁴⁰ *Construir, habitar, pensar* de Heidegger; *Os olhos da pele, Habitar e Essências* de Pallasmaa; *O visível e o invisível* e *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty; *O fenômeno do lugar* de Norberg-Schulz e *Cuestiones de percepción* de Steven Holl.

4.1 Experiência sensorial no Instituto Inhotim

Como as galerias estudadas localizam-se dentro do Instituto Inhotim, esse mesmo torna-se a primeira experiência sensorial a qual o visitante é submetido. Tendo isso em vista, buscou-se trazer a experiência do percurso pelos três eixos (amarelo, rosa e laranja) que foram feitos durante a visita. De forma mais sucinta, eles serão apresentados neste tópico antes de serem mostradas as experiências das galerias.

4.1.1 Eixo Amarelo

Figura 106 - Mapa do percurso percorrido pelo Instituto Inhotim (Eixo Amarelo).



Fonte: Produção da autora, 2024.

Principiando a visita, no primeiro dia, ingressei no Instituto [foto 1] e segui até a recepção [foto 2]. Na sequência, deparei-me com uma tripartição, devidamente provida de uma placa informativa e ladeada por plantas: apesar de simples, esse ato já me informou a que se propõe o lugar, uma vez que a presença da vegetação, a um só tempo airosa e imponente, e as lajotas que pavimentam o chão configuram certo contraste com o ambiente urbano que deixei para trás. Aqui, a natureza é imprescindível para compor a paisagem. Adentrei ali despretensiosamente, sem qualquer ambição maior que simplesmente descobrir e experienciar o ambiente lenta e despreocupadamente, pressupondo total desconhecimento acerca dele: a dita “*presuppositionlessness*” de Shirazi (Shirazi, 2014, p. 151-156), a qual viabiliza a apreensão da essência mesma dos fenômenos.

Aquela possibilidade de escolha entre três vias diferentes, os quais o são em referência aos três eixos temáticos, fez com que eu me apercebesse melhor das dimensões do parque, do quão grande ele era, e isso posto, também, em perspectiva com meu próprio corpo – comparação efetuada quase que inconscientemente -, acentuou a sensação de estar contida em algo muito maior que eu.

Figura 107 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo amarelo.

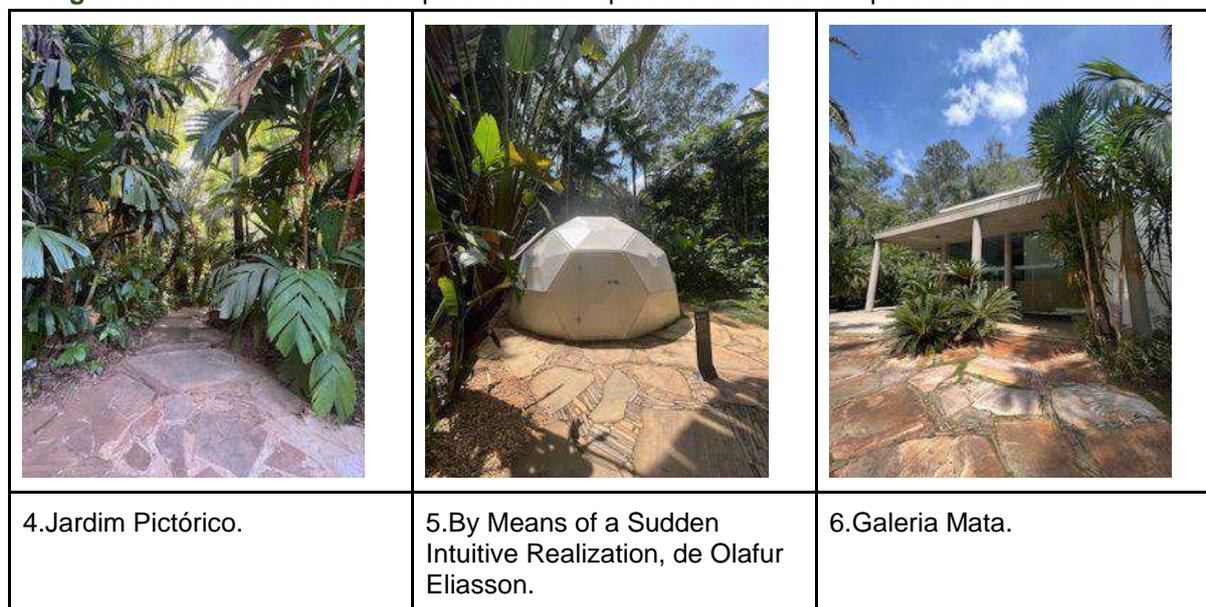


Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Optei, então, pelo eixo amarelo [foto 3], o qual abriga obras de Simon Starling, como a escultura “*The Mahogany Pavillion*”, de Cildo Meireles, a provocadora “*Inmensa*”, que subverte, física e metaforicamente, as noções de equilíbrio e estabilidade adotadas pelo senso-comum; caminhei pela trilha que atravessa o Jardim Pictórico [foto 4], e vi “*By the Means of a Sudden Intuitive Realization*” [foto 5], essa

de Olafur Eliasson, entre outras obras. Não unicamente as esculturas suscitam uma experimentação e questionamentos acerca do fazer artístico, mas a conjuntura na qual se inserem, a presença faustosa, quase ostensiva, de plantas tropicais, entre as quais palmeiras, orquídeas e helicônias, as quais projetam aqui, quase com saudosismo, a presença do continente sul-americano anterior à colonização e intervenção humana massiva.

Figura 108 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo amarelo.

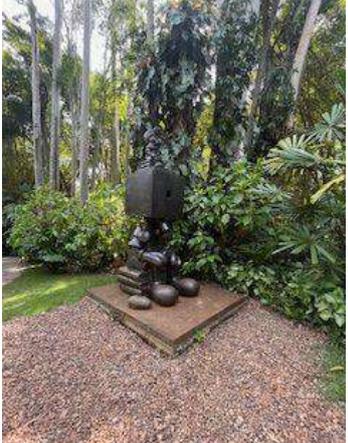


Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Ainda caminhando por essa via, não pude mais do que passar ao largo da Galeria Mata [foto 6], pois estava fechada para reforma, e, em seguida, visitei a Galeria True Rouge, na qual está exposta a vibrante instalação de mesmo nome, do artista Tunga, de um vermelho escandaloso e quase visceral [foto 8], contida em um pavilhão de simples formato e cor branca [foto 7], contraste esse que imediatamente atraiu meu olhar. A presença quase sangrenta dos objetos, ali arranjados e conectados entre si por fios vermelhos, percepção acentuada pela invocação praticamente literal desse fluido pelos líquidos vermelhos encerrados nos receptáculos suspensos, suscitou em mim a lembrança desconfortável de um ambiente médico, cirúrgico, local em que a vida humana, tão frágil e volúvel quanto aqueles licores carmesins, mostra-se como tal. Observei, nesse mesmo caminho, a escultura sem título [foto 9] de Amilcar de Castro. Retornando ao eixo amarelo, pude apreciar o “*Deleite*” [foto 10], de Tunga, “*Pinocchio Block Head*” [foto 11], de Paul McCarthy – uma crítica à massiva imposição de valores e mídias ianques através da apresentação burlesca do personagem com uma cabeça cúbica gigantesca -, o par

“Esculturas para todos os materiais não transparentes” [foto 12], de Waltercio Caldas, onde meu pensamento foi conduzido a considerar minha própria incompletude ante mim mesma e a sociedade – reflexão essa extraída da forma inacabada dos orbes idênticos, um alocado diante do outro -, e o monolito “*Gui Tuo Bei*” [foto 13], de Zhang Huan.

Figura 109 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo amarelo.

		
7. Galeria True Rouge.	8. True Rouge, de Tunga.	9. Sem título, de Amilcar de Castro.
		
10. Deleite, de Tunga.	11. Pinocchio Block Head, de Paul McCarthy.	12. Escultura para todos os materiais não transparentes, de Waltercio Caldas.

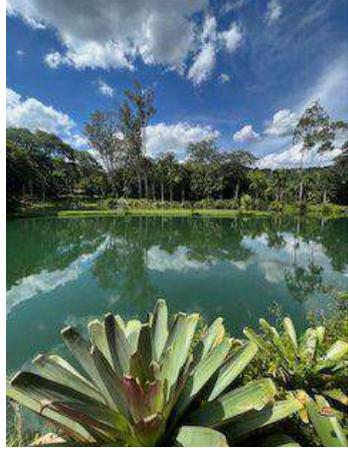
Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Após isso, segui adiante e, próximo ao lago [foto 14], na Galeria Lago, tomei um café e descansei por alguns momentos na área destinada a esse fim [foto 15]. Pude observar também o Largo das Orquídeas [foto 16] e adentrar na Galeria Cildo Meireles, que alberga as obras “*Desvio para o Vermelho I, II e III*” [foto 17]. Ainda deslocando-me pelo eixo amarelo, vi a Galeria Praça e percebi que todas as galerias

pelas quais passei tinham em comum o formato “básico” e o tom neutro. Finalizei meu percurso retornando à recepção [foto 18]. Ao final, estava satisfeita, ainda que cansada: não apenas consumi energia da apreensão consciente e intencional dos ambientes e sensações, mas também através de expedientes da subconsciência, esses regidos não pela vontade mas pelo aparato sensorial humano. Conforme enuncia Merleau-Ponty:

Minha percepção é [portanto] não uma soma dos dados visuais, táteis e auditivos: eu percebo de uma maneira total com todo o meu corpo, eu me apodero de uma estrutura única das coisas, uma maneira única de ser, que fala com todos os meus sentidos ao mesmo tempo (Merleau-Ponty, 1964 apud Pallasmaa, 2018, p.111).

Figura 110 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo amarelo.

		
<p>13. Gui Tuo Bei, de Zhang Huan.</p>	<p>14. Vista do lago.</p>	<p>15. Mobiliário do café da Galeria Fonte.</p>
		
<p>16. Largo das Orquídeas.</p>	<p>17. Desvio para o vermelho I, de Cildo Meireles.</p>	<p>18. Caminho de volta para a recepção.</p>

Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Ultrapassando a recepção, já diviso o lago [foto 2], o qual apresenta-se, em sua enormidade, com uma placidez a um só tempo pafiosa e humilde, e sinto-me forçada a contemplar, refletidos nele, o céu coalhado de nuvens, a vegetação e as esculturas coloridas ao longe. Pensei, por alguns momentos, que, mesmo que as formas postas na outra margem sejam visitadas dali a pouco - pois a experiência do eixo rosa o pressupõe -, esse primeiro vislumbre ao longe e através da superfície reflexiva do lago é uma oportunidade dada pelo Instituto à contemplação desses em perspectiva com as estruturas bióticas circunvizinhas, de modo a rememorar aos visitantes – e a mim, portanto – que mundo natural não é apenas imensamente maior que a porção de espaço alterada pelo homem, mas quase que indiferente a ele, independente e autônoma.

Figura 112 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo rosa.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

O percurso até o primeiro edifício que intento visitar neste sábado, o Centro de Educação e Cultura Burle Marx, é um caminho [foto 3], de curvas que serpenteiam Instituto adentro, e cingida por plantas que projetam suas estruturas herbáceas – como flores e folhas mais volumosas - sobre ela. Culminando em uma breve escadaria, a qual me conduz a meu destino final [foto 4], ela cede lugar a um espaço de linhas retas, mais rígidas do que as que haviam me acompanhado até ali, fato esse ao qual me acostumo em um átimo, apesar de não passar despercebido. Passo pela praça, que logo cede lugar a um anfiteatro e, após ele, um espaço de acolhimento,

onde os visitantes são apresentados a três possíveis destinos dentro do Centro: biblioteca, ateliês e o auditório. Neste edifício, noto que a experimentação da arquitetura se funde ao paisagismo local de forma exuberante, tanto no percurso sobre o espelho d'água quanto nos percursos entre os diferentes programas do edifício [foto 5 e 6]. Vejo também a obra de Yayoi Kusama, o “*Narcissus Garden*” [foto 7], no qual esferas brilhantes de aço inoxidável flutuam nos espelhos d'água da cobertura. Após observar esses recintos, deixo o prédio e sigo pela ponte que contorna o lago [foto 8], acessando a primeira obra do dia por outra estradinha [foto 9]: “*A Intervenção da Cor Penetrável Magic Square #5*”, de Hélio Oiticica [foto 10].

Figura 113 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo rosa.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

A Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5, é uma série de monólitos, de forma quadrangular – “square”, forma inglesa do termo “quadrado” - coloridos, dispostos ao longo de uma área também quadrada – evocando a ideia de praça, também do inglês “square”. A obra revela um arranjo aproximadamente labiríntico, o que, aliado àquele conceito de praça como local para reunião de pessoas e convívio social, indica certa complexidade inerente a tais relações.

Figura 114 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo rosa.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Sigo adiante, mas, ainda explorando as margens do lago, chego à Galeria Lago e entro. Destaco aqui a obra “*Prosperidade*” [foto 11], a qual integrava a exposição temporária “*Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*”, produto da parceria do Instituto Inhotim com o Ipeafro - Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. A exposição, que contava com obras de artistas negros já consagrados - como Abdias Nascimento - e de outros ainda bastante jovens – o próprio Pedro Neves - da contemporaneidade, celebrava e expunha, ainda que tardiamente, os feitos e as dores que a população negra traz em si não apenas no Brasil, enquanto estruturalmente racista, mas em um padrão que se replica em outros países do mundo. Após essa apreciação, retomei a via do eixo rosa [foto 12] e fui conduzida à Galeria Doris Salcedo [foto 13]. Entro na galeria e percebo o diálogo desta com a obra “*Neither*”: uma arquitetura de linguagem austera de geometria básica, relacionada

apenas à forma e à materialidade, vejo uma grande sala branca sem janelas, aparentemente neutra, com paredes penetradas por grades, expondo a tensão entre espaço externo e interno. Me sinto aprisionada, confinada e perco gradualmente a referência do exterior. Por fim saio da galeria e sigo o caminho [foto 14], apercebendo-me de que o piso intertravado do chão já não são mais de contornos geométricos, mas agora são de pedra e alargando-se, tomam formas mais livres, arredondadas, de dimensões irregulares entre si [foto 15]. Todavia, percebo o caminho igualmente prazenteiro, com a vegetação compondo uma espécie de dossel sobre mim e coalhando o chão com fragmentos de luz.

Figura 115 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo rosa.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Sigo aí por um tempo relativamente longo, e chego a um domo de metal - uma geodésica -, de forma arredondada mas não perfeitamente redonda, pois é formado por triângulos de aço e vidros de forma correspondente, de cor acobreada. Adentro a estrutura, que abriga a instalação “*De Lama Lâmina*”, de Matthew Barney [foto 16]: consiste em um trator florestal pequeno, de parte inferior impregnada por uma lama avermelhada e densa, que agarra uma árvore despida de folhas e pintada de um branco escandalosamente alvo. Não foi difícil enxergar ali a intenção do artista: a lama evoca o sangue, informando ao visitante que aquela máquina maculou as carnes vivas da floresta - física e metaforicamente -, e trouxe consigo um souvenir, uma lembrança macabra de seu ato. A árvore, divinizada pela cor que adquiriu, reluz,

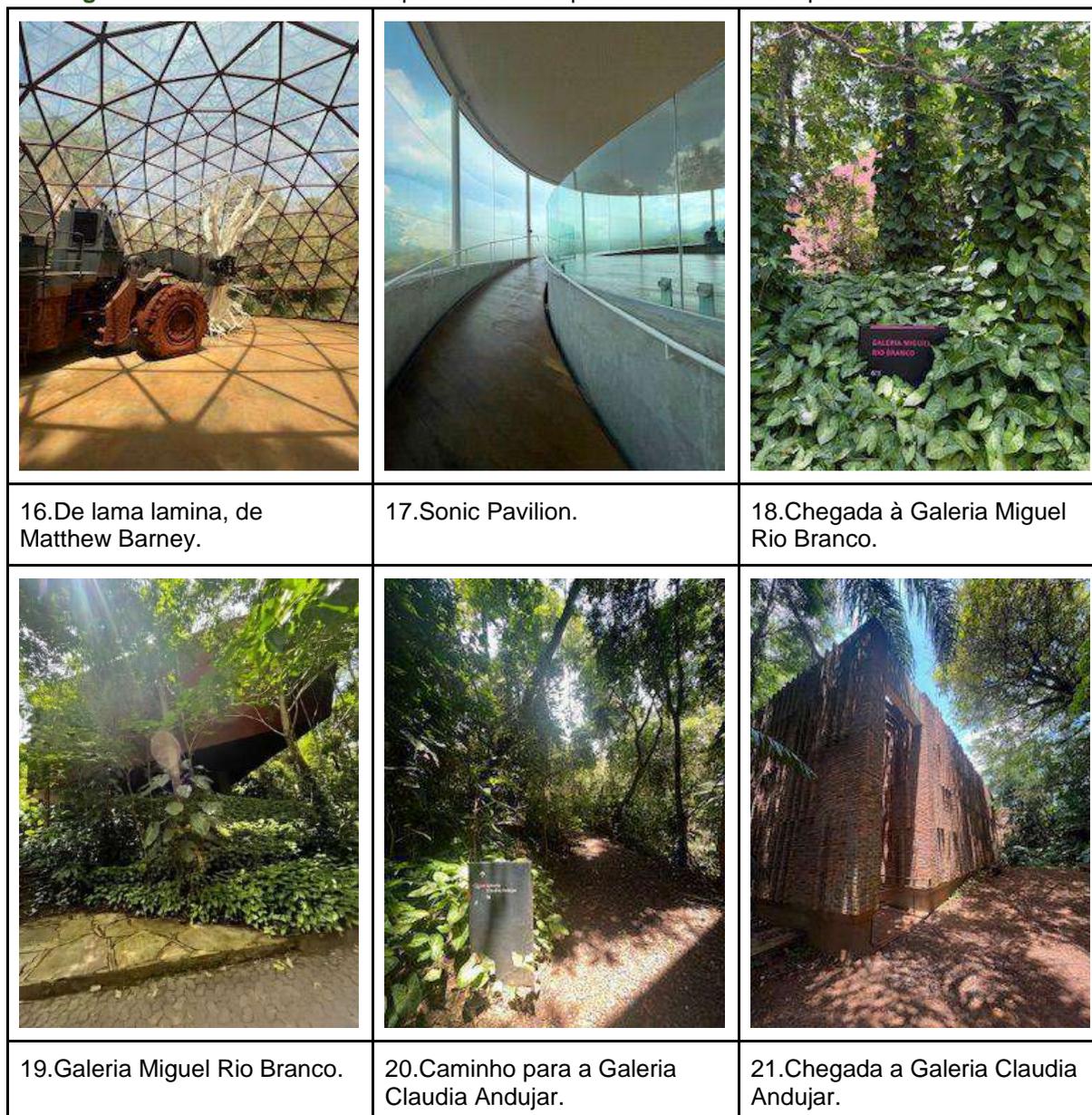
refletindo com bastante força a luz que incide sobre si - uma luz que também tem presença conotativa, sinalizando, ao fim, sua vitória ante a devastação.

Ainda no que diz respeito às considerações que tece acerca das obras de arte vistas neste meu percurso pelo eixo rosa, insiro aqui um excerto de Pallasmaa que sintetiza muito habilmente o intercâmbio que pude estabelecer, com maior ou menor intensidade, com elas:

Uma obra de arte funciona como outra pessoa, com a qual conversamos de modo inconsciente. Ao confrontar uma obra de arte, projetamos nossas emoções e sentimentos na obra. Ocorre um intercâmbio curioso; imprimimos nossas emoções à obra, enquanto ela imprime em nós sua autoridade e aura. Em determinado momento nos encontramos na obra (Pallasmaa, 2011, p. 61).

Já estou no extremo norte do Instituto, e também no ponto mais longe do eixo rosa: o "*Sonic Pavilion*", de Doug Aitken [foto 17]. Acho bastante curiosa sua forma um tanto futurista, e ao entrar sou recepcionada por um ambiente preenchido por sons peculiares, inumanos, que ecoam e são emitidos ad infinitum. Ao pesquisar, descobri que são ruídos emitidos e captados do interior da terra, precisamente, a 220 de profundidade de onde estou. Além disso, de qualquer outra localização que não a frontal, os vidros revelam a vista externa como um borrão de cores amorfas, o que me entreteve durante algum tempo. Esse emprego do efeito de distorção remonta à concepção de espaço de Norberg-Schulz, que o caracteriza como uma dimensão existencial, e não mais como uma noção inerente apenas à matemática, definida através de valores numéricos e posições cartesianas (Norberg-Schulz, 2006). Estando turvo para os que se encontram no interior da galeria, mas fortemente presente, devido à reprodução dos sons do interior da terra, o espaço do Inhotim não é mais de contornos claros e definidos, mas uma confluência de sensações que mais podem ser vivenciadas que delineadas com exatidão - assim como é, também, o espaço no qual eu e todas as pessoas nos movemos e vivemos: o espaço existencial propriamente dito.

Figura 116 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo rosa.

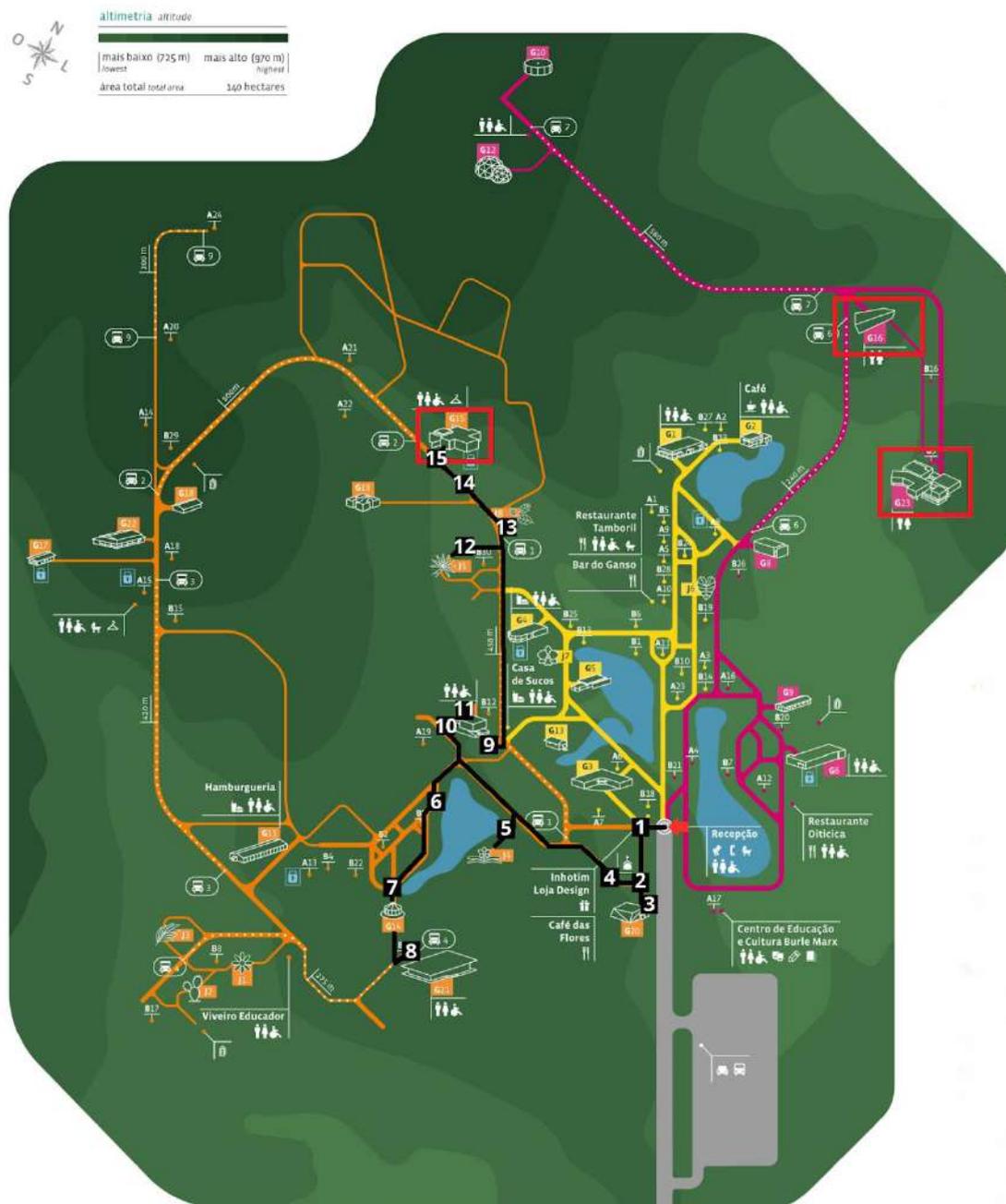


Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Finalmente, saí, e retorno por onde vim e sou conduzida à Galeria Miguel Rio Branco [foto 18]. À primeira vista, veio à minha mente a imagem de um edifício onde a intervenção humana é sufocada – literal e conotativamente – pela vegetação abundante, e nem mesmo a sinalização escapa dessa ocupação [foto 19]. Após visitá-la, o que detalharei de forma mais aprofundada ao longo deste capítulo, tomei o rumo [foto 20] da Galeria Claudia Andujar [foto 21], com a qual irei proceder dessa mesma maneira.

4.1.3 Eixo Laranja

Figura 117 - Mapa do percurso percorrido pelo Instituto Inhotim (Eixo Laranja).



Fonte: Produção da autora, 2024.

Ainda no segundo dia, mas à tarde, retorno a recepção e inicio o eixo restante: o laranja [foto 1]. Conduzida por ele, chego ao meu primeiro destino do turno vespertino: a Galeria Lygia Pape [foto 2]. Aqui, a arte reflete a ambiguidade e a polivalência que tanto aprazia à artista, sem verdades e interpretações absolutas e objetivas aplicáveis às obras: a exemplo disso, após alguns instantes caminhando

engolfada pela escuridão, vejo a instalação “*Ttéia 1C*”, com seus fios metálicos aparecendo e desaparecendo em pleno ar à medida que minha posição relativa a eles se altera [foto 3]. Ainda ponderando acerca daquela predileção de Lygia pela indeterminação e subjetividade, percebo que esse é o mote mesmo dessa instalação: a depender de onde estou – metaforicamente falando, do que sou e de quais são minhas influências – vejo ou não, percebo, com acuidade variável, o fenômeno diante de mim. Ademais, já que a luz artificial incide por cima, e não existe a entrada de luz natural na galeria escura, as colunas douradas de fios evocam uma certa intervenção divina, que vem das alturas celestes até a terra, uma materialização do que, nos teatros da Grécia Antiga, alcunhou-se “*deus ex machina*”.

Figura 118 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo laranja.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Sigo adiante, e a súbita claridade, após certo tempo em um recinto onde a luminosidade era esparsa e diminuta, é quase agressiva a meus olhos, desorientando-me por alguns instantes. Já devidamente restabelecida e igualmente animada, dirijo-me à Igreja. Apesar dessa nomenclatura, a edificação, simpática, baixotinha e majoritariamente composta de linhas curvas, é um espaço secularizado, que sedia uma sorte variada de eventos – inclusive casamentos! – que se possa reservar. O interior tem um pequeno palco, e a iluminação quente, aliada ao tom de conforto transmitido pelos assentos e pelas janelinhas azuis [foto 4] – que evocam a reminiscência do período colonial por seus contornos arredondados e forma

estreita – dão-me uma sensação de calidez bastante agradável. Após essa curta permanência, prossigo até o Vandário [foto 5].

Está posicionado em uma das margens do lago [foto 6], e ao entrar tenho a sensação de que é um ambiente apartado do restante, porque as orquídeas vandáceas – espécies oriundas do Sudeste Asiático e Austrália – espriam seus ramos por todo o caramanchão de madeira e dele caem em pendões, vedando parcialmente a visão do ambiente ao redor. Aqui, as próprias flores e demais estruturas vegetais, engendradas pela natureza, fazem as vezes de obras de arte, de cores vívidas e formas esculturais. Estou encantada, mas vou em frente, e encontro o que à primeira vista assemelha-se a um pequeno chalé, ou um coreto como os das praças de cidades interioranas. Curiosamente, quando passo ao largo, vejo-me refletida por entre as estruturas de suporte: não é uma área vazada, mas os vidros ali alocados fazem com que pareça assim - é a Galeria Valeska Soares [foto 7]. Permito-me esse sentimento de curiosidade e surpresa. Ingresso no recinto, e vejo-me observando bailarinos movendo-se graciosamente pelos vidros que recobrem as paredes internas, é a obra “*Folly*”, e uma atmosfera de bossa e nostalgia se impõe, com uma alegria quase jocosa, sobre o ambiente e sobre mim, evocada por “*The Look of Love*”, de Burt Bacharach, que ecoa ali.

Figura 119 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo laranja.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

A Galeria Psicoativa Tunga [foto 8] está poucos metros adiante, e o pé direito altíssimo, aliado ao concreto cinzento, traz a mim certa introspecção, e percebo que,

possivelmente, essa é a proposta do ambiente: para experimentá-lo corretamente, devo estar comigo mesma, em contato com minhas emoções e percepções, a despeito da presença de outros visitantes aqui. E de fato: as esculturas e instalações dali, como “*Toro Condensed, Toro Expanded*”, a “*Prole do Bebê*” – nessa eu ainda pude perceber os alguns traços de maquiagem aqui e ali, remanescentes de “*Make Up Coincidence*”, a performance que inaugurou as esculturas, ainda em 2012 – e “*À la Lumière des Deux Monde*”, apesar de projetarem-se ao mundo exterior com formas curiosas e um tanto extrovertidas, desvelam-se gradativamente ao visitante, à medida que esse consulta seu universo interior de conhecimentos constituídos. Ainda que majoritariamente mental, esse processo inexistente sem a presença e o emprego da visão, que, por sua vez, apreende a materialidade, o que é físico, do mundo. Foi através dela que pude, de certo modo e por um átimo, perceber e verdadeiramente estar nas obras e no que vi, de modo geral. Assim, Merleau-Ponty afirma que: “o visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia” (Merleau-Ponty, 2014, p.130).

Figura 120 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo laranja.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Margeio o lago, novamente, em minha caminhada até a Galeria Adriana Varejão [foto 9], rascante aos olhos em suas linhas rígidas e de ângulos agudos e que, curiosamente, é dotada de dois acessos que conduzem a ela: um que projeta-se acima de um espelho d’água de azul denso, um tanto antinatural, e outro que surge

a partir da vegetação mesma, ladeado por um guarda-corpo. As obras ali expostas revelam uma amostra da miscelânea de influências que moldam o imaginário artístico da artista: “*O Colecionador*” mimetiza uma continuidade do espaço interno da galeria, uma vez que é uma tela de dimensões hercúleas – 320x750 cm –, ocupando uma parede inteira [foto 10], e de proporções e perspectivas tão verossímeis que me fizeram, por um átimo, considerar dar alguns passos em sua direção e ser engolfada pelos vapores da sauna que ela representava. Logo ao lado estava alocada a instalação “*Linda do Rosário*”, a qual me custou certo esforço e insistência para experimentá-la completamente e deter nela meu olhar: a amostra de paredes, cobertas por lajotas brancas de aspecto bastante estéril, higiênico, encerra uma massa de vísceras sanguinolentas, que, parece, a qualquer instante vão pulular daí aos borbotões e tomar o chão próximo [foto 11]. Apesar de crer todo o material exposto ali relevante a seu próprio modo, julgo mais dignos de nota esses citados acima, e passo adiante em meu relato.

Figura 121 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo laranja.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Os dois jardins a que me dirijo são adjacentes, e neles descanso o olhar após o empenho que pus na devida apreciação das galerias anteriores, repousando também o corpo nas acomodações destinadas a tal, elas mesmas esculturas do designer Hugo França [foto 12], obras de arte, mas que ali, timidamente, quase pedem

permissão para permanecer, ante a natureza e o verde esfuziante dos buritis e sassafrás do Jardim Veredas.

Seu companheiro é o Jardim Sombra e Água Fresca [foto 13], onde a trilha que serpenteia por ele é o único sinal da mão humana, mínimo quando posto em perspectiva com a profusão de espécies botânicas – mais de 700, entre as quais 96 árvores frutíferas. Meu olfato era instigado por uma miríade de odores: o vapor fresco que emanava do curso d'água, a doçura dos pés de manga e pitanga, a terra úmida.

Figura 122 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso no eixo laranja.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Enfim, o eixo laranja [foto 14] guiou-me até a Galeria Cosmococas [foto 15], que será mais pormenorizadamente discutida adiante.

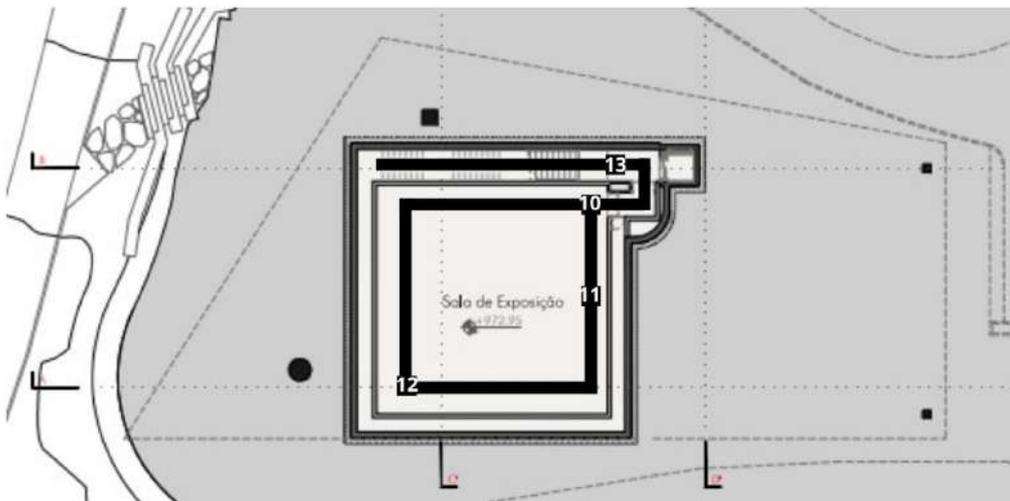
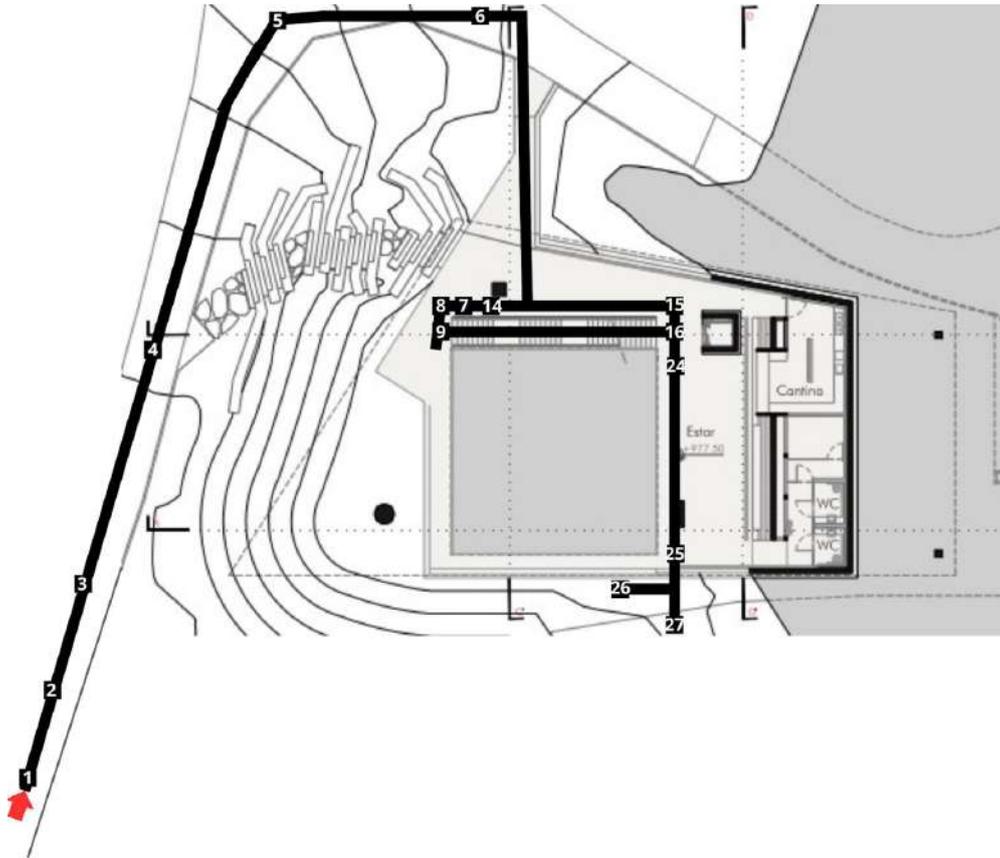
4.2 Experiência sensorial nas Galerias

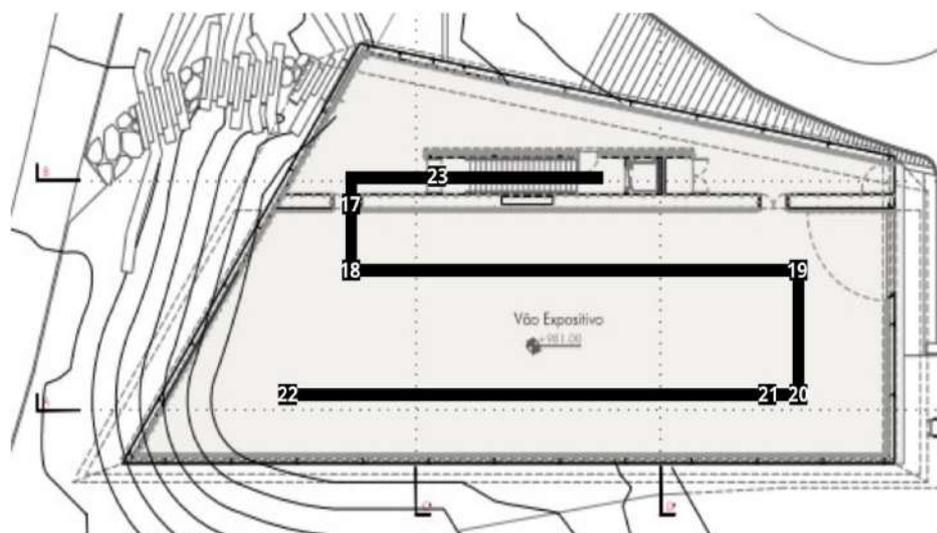
Neste tópico será exposta a experiência sensorial durante o percurso para as Galerias de Arte e também o percurso no seu interior, percebendo todos os seus aspectos, sua arquitetura, sua arte exposta e como se integram com a natureza, e juntos compõem a paisagem.

Os aspectos mais objetivos das edificações, aqui, ainda que mencionados brevemente, serão preteridos em favor da subjetividade, uma vez que pretendo descrever de que modo minha corporalidade e sentimentos conectaram-se entre si e com o ambiente: em suma, minha percepção acerca do que vi e senti.

4.2.1 Galeria Miguel Rio Branco

Figura 123 a 125 - Mapa do percurso percorrido na Galeria Miguel Rio Branco.





Fonte: Gabriela Maranhão, 2018 e editadas pela autora, 2024.

O percurso até a Galeria Miguel Rio Branco pelo eixo rosa é a o caminho de lajotas que me acolheu durante parte da visita, e, gradativamente posso divisar o “nariz” da edificação [foto 1], que se descortina aos meus olhos, como que se desvencilhando da vegetação, à medida que dela desloco-me em direção a entrada da galeria e ele vai ficando maior [foto 2 e 3].

Figura 126 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

É uma estrutura imponente de metal acobreado, uma coberta – porção (em termos fenomenológicos) onde céu e edificação reúnem-se (Shirazi, 2014) - que me

evoca até mesmo a ideia de ferrugem, como se aquela fosse uma estrutura decadente, ainda que, por suas linhas agudas inclinadas na direção do céu, pareça determinada a não se apartar de seu fausto garboso. Ademais, a escolha da volumetria do “barco suspenso” parece-me insinuar que a arte contemporânea ali abrigada está sempre em constante movimento e as suas interpretações dependerão das ondas de emoção do visitante e do contexto da época na qual ela é vista.

Não contente com essa primeira impressão, percorro também o entorno da galeria [foto 4 e 5], observando de que modo a paisagem, conforme altera-se minha posição relativa, altera-se igualmente. De fato: fazê-lo, fez com que eu captasse aquilo que Mohammad Shirazi alcunha horizonte: a construção enquanto parte de uma conjuntura maior, que abarca, também, pessoas e objetos circunvizinhos (Shirazi, 2014). No caso de minha visita, o horizonte que depreendi, malgrado a presença de transeuntes aqui e acolá, era majoritariamente a estrutura da galeria, impávida, quase um navio singrando as massas de herbáceas tropicais.

Figura 127 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco.





Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Adentro ali pelo acesso principal [foto 6], e acho curiosa a sensação de continuidade ofertada pela construção: o piso central do percurso repete-se na porção térrea da galeria, as grandes pedras de tamanhos desiguais, e eu estou, de certo modo, ainda na transição do ambiente externo para o interno. Entro e enquanto contorno o pavimento térreo [foto 7] até o acesso ao piso mais abaixo, essa sensação acentua-se, pois, já que experimento o espaço com meus cinco sentidos amplamente instigados, percebo, em sinestesia, os sons e a brisa leve que baloiça a vegetação, sinto as irregularidades do chão pisando-o, e não consigo enxergar nada do outro lado do vidro que circunda o pavimento térreo da edificação, uma vez que eles são foscos. Em suma, minha corporalidade é a ferramenta da qual me utilizo para perceber, física e fenomenologicamente, o ambiente, à semelhança da teoria fenomenológica de Merleau-Ponty. Então, chego às escadas [foto 8 e 9].

Sou conduzida a um recinto mais escuro do que onde estava anteriormente, gradativamente, meus olhos se adaptam, pois vou de um local abundantemente banhado pela luz natural até outro onde ela é “filtrada” pelo vidro e não passa em sua totalidade [foto 10]. Ela incide, bem como a luz artificial também presente, nas fotografias expostas nas paredes. Percebo a função óbvia, e relaciono-a com a colocação do mesmo Shirazi acerca da manipulação da luz e consequente fomento das sombras (Shirazi, 2014): discreta, a luz que transpassa o vidro engolfa o ambiente e projeta porções seletas do espaço para meus olhos e faz com que se aí detenham, e, o material que reveste o vidro preserva o lugar dos olhares e do escrutínio dos

visitantes que transitam pelo pavimento térreo [foto 11]. Aqui, acerca do emprego do vidro nesta parte da galeria, acrescento uma citação pertinente de Pallasmaa, que considera que esse material “cria uma sensação de espessura espacial, além de sensações sutis e dinâmicas de movimento e luz” (Pallasmaa, 2011, p. 32).

Figura 128 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco.

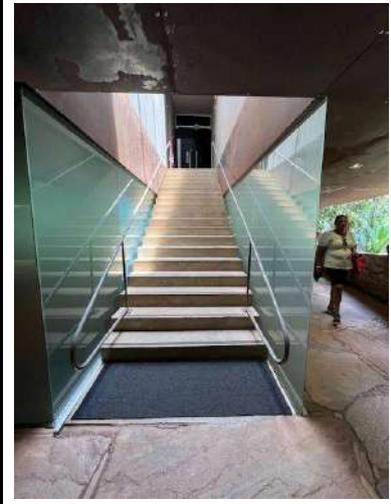


Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Ademais, as sombras, despidas de qualquer calidez e associadas à sisudez do concreto acinzentado das paredes e do chão, o tamanho do pé direito da sala, somadas às fotografias em exposição [foto 12] colocam-me no estado de espírito contemplativo e um pouco sorumbático, até melancólico, que pensei ser o intento mesmo da sala e o mais adequado à experimentação das obras ali, em concordância com o trabalho de Miguel Rio Branco que traz o tom do drama. Portanto, sento-me e deixo-me estar nessa atmosfera por mais algum tempo, admirando as séries de fotos *Maciel* e *Blue Tango*.

Após isso, saio da sala de exposição e dirijo-me de volta às escadas que levam até o pavimento térreo [foto 13], de lá caminho pela galeria [foto 14] e sou conduzida as escadas que me encaminham ao pavimento superior [foto 15], enquanto subo estou sob uma coluna de luz natural intensa, que, transpassando a clarabóia acima, banha a pequena extensão ascendente [foto 16].

Figura 129 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco.

		
<p>13.Subida ao pavimento térreo.</p>	<p>14.Percurso ao acesso do próximo pavimento.</p>	<p>15.Escada de acesso ao pavimento superior.</p>
		
<p>16.Entrada de luz natural pela clarabóia e transparência do vidro permite claridade durante a subida.</p>	<p>17.Pavimento superior com iluminação apenas nas obras expostas.</p>	<p>18.Percurso de uma sala expositiva a outra no pavimento superior.</p>

Fonte: Fotografias da autora, 2023.

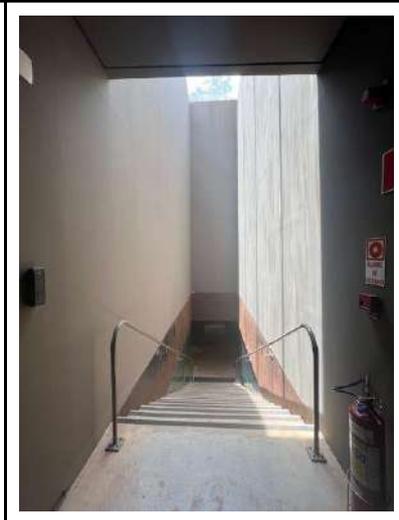
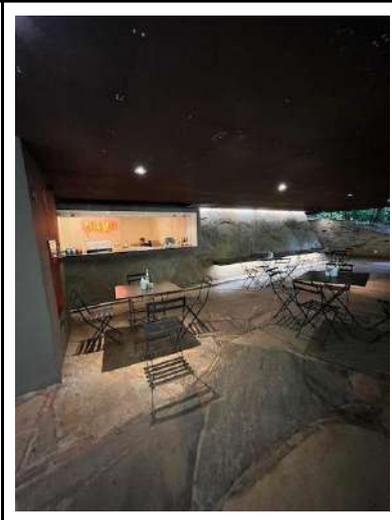
Preparo-me para o que espera-me neste segundo pavimento. Adentro-o, outra vez, o contraste entre a oferta de luz de um ambiente e outro me choca e faz com que eu me movimente aturdida já sem qualquer resquício da presença do mundo exterior à galeria. A meia-luz, uma sala de recepção inicial e um corredor tem pontos focais de luz concentrados logo acima das obras expostas nas paredes [foto 17 e 18], enquanto tenho que me orientar e locomover sem grande auxílio da claridade ao mesmo tempo em que admiro as fotografias. Não apenas a luz serve ao propósito de fazer saltar aos olhos o conteúdo da exposição, mas igualmente o faz a sombra, uma

vez que "as sombras profundas e a escuridão são essenciais, pois elas reduzem a precisão da visão, tornam a profundidade e a distância ambíguas e convidam a visão periférica inconsciente e a fantasia tátil" (Pallasmaa, 2011, p. 44). Sigo e ao final dele, há uma sala de exposições ainda mais escura com instalações fotográficas [foto 19]. Percebo uma preocupação em fazer deste pavimento uma experiência de imersão do espectador. Escuto um som que inicialmente não identifico, ele torna o ambiente incomodativo e desconfortável. As obras expostas, ritmadas no espaço arquitetônico, conduzem-me por um trajeto tal como a montagem de um filme, uma experiência cinematográfica que aproxima-me do sonho, mas também do acúmulo de sensações, temporalidades e materialidades. Confirmando que essa sala trouxe-me essa característica inquietante carregada pelo artista Miguel Rio Branco.

Nas instalações fotográficas, a percepção e o impacto da imagem na escala maior e em movimento em relação a minha posição de observador, a meu corpo físico e à proporção que as coisas tomam dentro da imagem e o que aquilo me causa, engaja a mim e ao meu corpo na experiência. Além disso, percebo o processo de interação que se dá por meio da arquitetura e a obra - como no caso da exposição *Entre os olhos o deserto*, na qual vejo que fazem parte da instalação elementos de metal, a maioria sobras da construção do pavilhão, que tornam-se indispensáveis ao levar em conta as singularidades dos contextos [foto 20, 21 e 22] e que não posso deixar de considerar como parte da narrativa artística e arquitetônica.

Figura 130 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco.



		
<p>22. Mobiliário para contemplação na obra Entre os olhos do deserto.</p>	<p>23. Entrada de luz natural pela claraboia ilumina a descida ao pavimento térreo.</p>	<p>24. Mobiliário na praça coberta.</p>

Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Já satisfeita com o que vi aí, regresso às mesmas escadas que me trouxeram até aqui [foto 23] e sou novamente inundada pela luz natural. Recordo, enquanto isso, que a luz natural, para o sistema endócrino humano, é um estimulante à síntese de cortisol pelas glândulas suprarrenais: esse hormônio, sendo de ação antagônica à da melatonina, reduz a sensação de sonolência e torpor que normalmente sobrevém a períodos de sono ou repouso em locais escuros. Ademais, a permanência mesma em ambientes de parca luminosidade suscita a secreção dessa melatonina, a qual retira, paulatinamente, o indivíduo de seu estado de vigília e o induz ao sono. Assim ocorre comigo: despertando-me da morosidade induzida pela penumbra em que estive até então, a luz aqui me põe a postos, ativa.

De volta ao pavimento térreo, onde, após essa jornada pela galeria, repouso no mobiliário da praça coberta [foto 24 e 25] que acolhe-me e permito-me alguns instantes de contemplação desinteressada do ambiente, ainda sob a influência das sensações às quais estive sendo submetida até agora. Enquanto espectadora, habito naquele espaço, ainda que ele não seja a habitação do sentido mais comum do termo; é minha habitação assim como a fábrica o é para o operário, e o canteiro de obras o é para o construtor, pois oferece a eles (e a mim) abrigo, ainda que momentaneamente (Heidegger, 2002).

Figura 131 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Miguel Rio Branco.

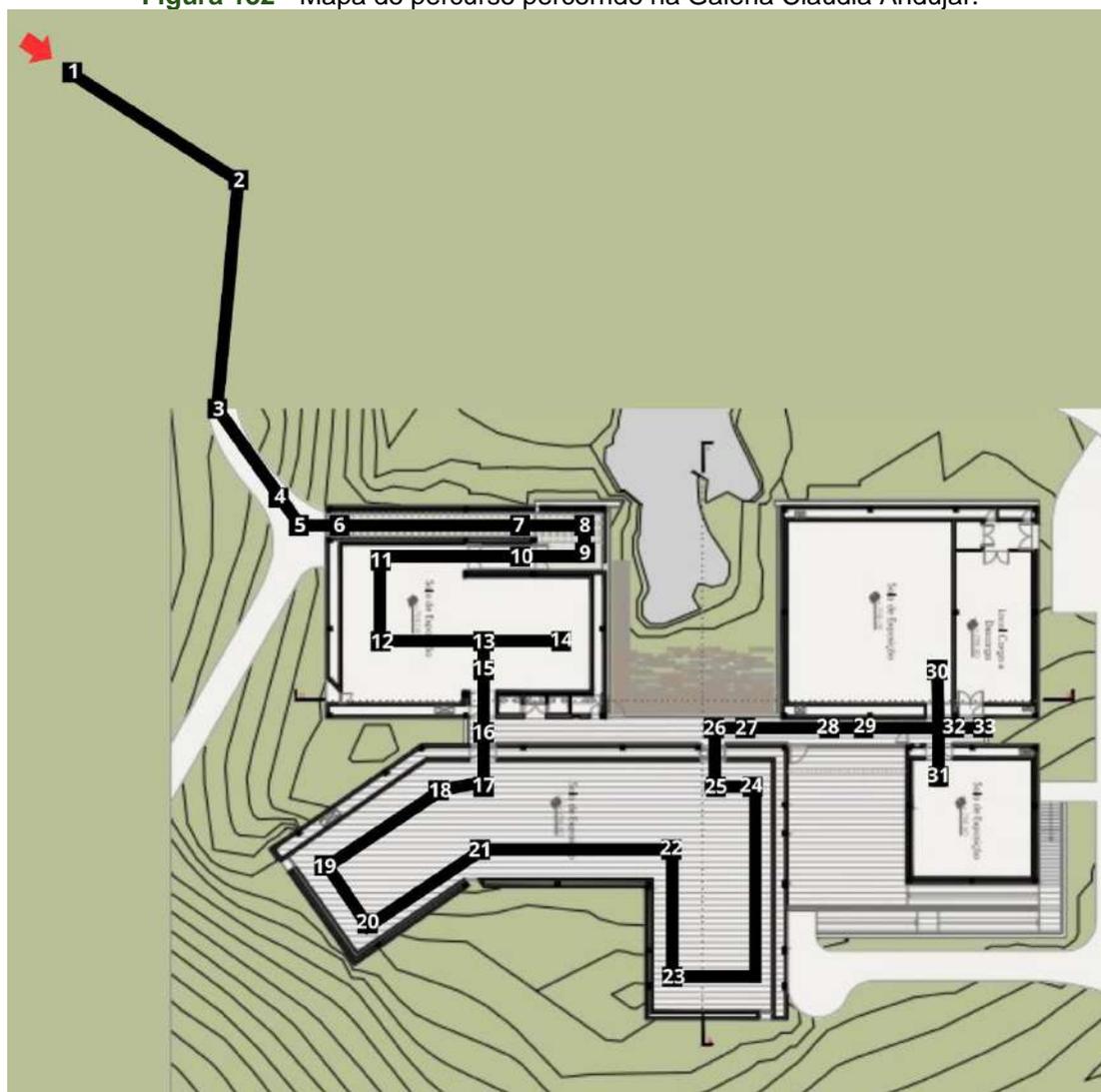


Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Depois de certo tempo, levanto-me e vou em direção a saída pela trilha [foto 26] que me levará a Galeria Claudia Andujar. Já do lado de fora, vejo o desnível do terreno [foto 27] e percebo que para a instalação desta galeria, foi preciso mexer na topografia original do terreno.

4.2.2 Galeria Claudia Andujar

Figura 132 - Mapa do percurso percorrido na Galeria Claudia Andujar.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018 e editada pela autora, 2024.

Ainda processando os elementos que vi nas etapas anteriores do passeio, tentando dispô-los em um conjunto coeso e coadunado em minha mente - a fim de, a posteriori, produzir um relato fidedigno -, encaminho-me à Galeria Claudia Andujar [foto 1]. Curiosamente, ao contrário do que vivenciei com os percursos das demais galerias até então vistas, não é uma trilha de lajotinhas, facilmente perceptível e inequívoca em seu propósito de conduzir os visitantes, que tomo para atingir meu destino, mas uma senda que nada mais é que o chão da própria mata, a qual cerra-se atrás de mim à medida que caminho [foto 2]. Aqui, não é perceptível a presença dos demais visitantes, e, por cerca de cinco minutos, o único ruído que me acompanha é o de meus próprios passos, e o rumor de folhas secas esmigalhando-se sob meus pés.

Figura 133: Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Claudia Andujar.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

A galeria revela-se aos poucos, como que timidamente apartando-se da vegetação cerrada com a qual se ocultava dos olhares curiosos [foto 3]. Além disso, à semelhança das ocas indígenas, está entremeada no ambiente florestal, que vela quaisquer traços de sua presença, e é alcançável apenas aos que decididamente conheçam sua localização [foto 4]. Há, em sua parte externa, um mobiliário de madeira [foto 5], do qual me utilizo para, repousando o corpo, experimentar aquele horizonte (Shirazi, 2014) que instiga meus sentidos, propiciando-me uma experiência multissensorial integral (Shirazi, 2014). Meus olhos tateiam (Pallasmaa, 2017) os tijolos artesanais que compõem a parte externa do prédio, com as projeções verticais ao longo de toda a parede e a aparência rústica falando, ainda que silenciosamente, acerca dos yanomami e de seu modo de ser tradicional: essa rusticidade dos materiais e sua coloração remetem às ocas mesmas dos indígenas, cujos componentes advêm de materiais primitivos diretamente da floresta. Além disso, o trabalho dos arquitetos ao criarem essas linhas verticais que se sobrepõem nas fachadas me lembra os grafismos feitos pelos yanomami. Também observo que a forma como eles foram articulados, permite uma variedade de percepções de luz e sombra na fachada e na rampa de acesso ao interior do edifício, a depender da direção e intensidade da luz solar ao longo do dia.

Figura 134: Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Claudia Andujar.

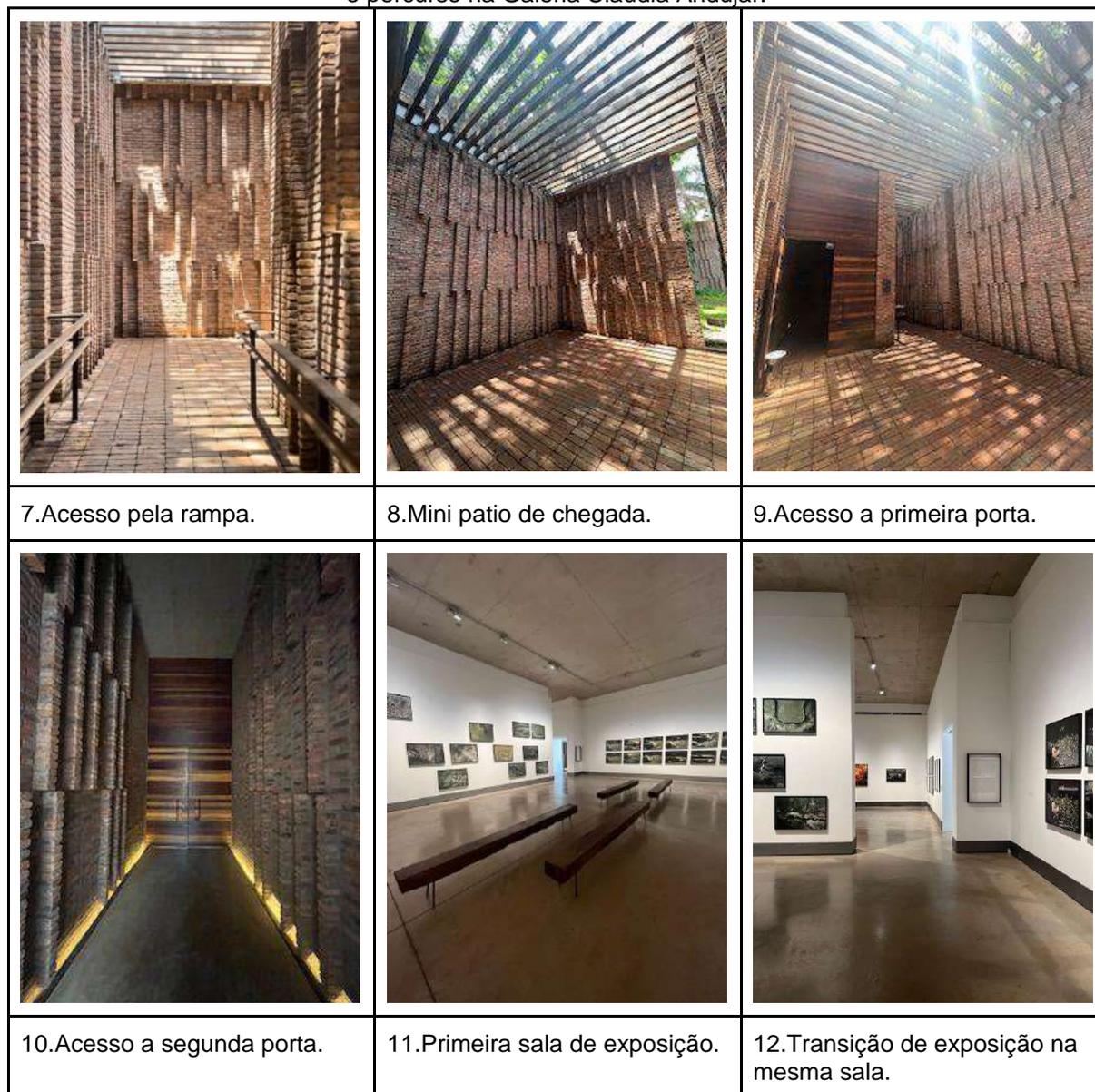


Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Após isso, resolvo adentrar o espaço, e vou até a rampa que conduz ao interior da galeria [foto 6]. Esse mesmo material que descrevi acima foi - percebi enquanto me dirigia ao espaço interno - juntamente com o pergolado logo acima, responsável pelo frescor e fluxo de ar constante, sinto o ar me atravessar enquanto caminho [foto 7].

Caminhando alcanço um patamar de chegada alargado, que gera um espaço semi aberto que me acolhe [foto 8]. Há uma porta que dá acesso à pequena ante sala contígua [foto 9], pouco iluminada. Interligados por duas portas, ali está a entrada do espaço que aloca as obras de arte [foto 10].

Figura 135: Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Claudia Andujar.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Adentro o ambiente e estou agora em uma sala bastante ampla, de forma retangular, de pé direito alto e cores claras [foto 11 e 12], o que, juntamente com a densidade do ar um tanto gélido que está estagnado ali, dá a mim certa percepção de anomia, principalmente quando ainda tenho na pele a calidez morna dos ambientes externos. Todavia, é reconfortante perceber que o recinto está em um relativo lusco-fusco - com a luz concentrada sobre as fotografias - e o piso de cimento queimado reforça essa assimilação [foto 13]. De fato, ingressar ali colocou-me em um leve estado de vigília, disposta a apreender o que a artista quis explicar através de suas fotos.

As fotografias, que observo de um banco alocado no centro da sala, são visões aéreas da floresta amazônica, essa pontilhada aqui e ali por ocas de uma miríade de tamanhos e funções [foto 14]. Rememoro meus tempos de escola, uma vez que o mote da exposição que estou experimentando - sendo a atual intitulada *A Terra*, seguida por *O Homem e O Conflito* - é uma paráfrase do intróito da obra "*Grande Sertão Veredas*" - a saber, também "*A Terra*". Nele, Euclides da Cunha projeta-se acima da atmosfera terrestre, e sua visão, contornando a espessa camada de gases, contempla o Brasil de tal posição: vê Minas Gerais aqui, Goiás ali, e mais ao lado a Bahia, plácida, malgrado convulsionando, com o sangue de seus filhos vertendo por entre os sertões. Com isso, o autor busca um plano conciliador, um território uno, sem quaisquer vislumbres da azáfama naqueles anos do alvorecer da república.

Claudia também o faz nas fotos que contemplo. Etnicamente judia, cresceu em um leste europeu subjugado pelo totalitarismo nazista, e teve sua família paterna inteira - à exceção de um tio remanescente - morta nos campos de Auschwitz e Dachau. Mesmo já estabelecida no Brasil como fotojornalista, manteve as lembranças macabras do genocídio vivas em si, e foi testemunha ocular das epidemias que assolaram os yanomami, dos óbitos copiosos que se sucederam às invasões de garimpeiros e aos intentos criminosos dos militares de "desenvolver" o norte do Brasil. Determinada, empreendeu esforços para não testemunhar outro genocídio diante de seus olhos.

Esse primeiro eixo curatorial é, a exemplo do prelúdio de *Grande Sertão: Veredas*, uma tentativa de Claudia de alcançar o território do bioma de modo unificado, incólume às cisões e espasmos que, assim como os yanomami, sofria. Para tal, ela registra-o a partir de elevações, obtendo formas que consigo facilmente associar, assim como era seu desígnio, a animais e plantas, em uma expressão da pareidolia cerebral.

Figura 136: Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Claudia Andujar.



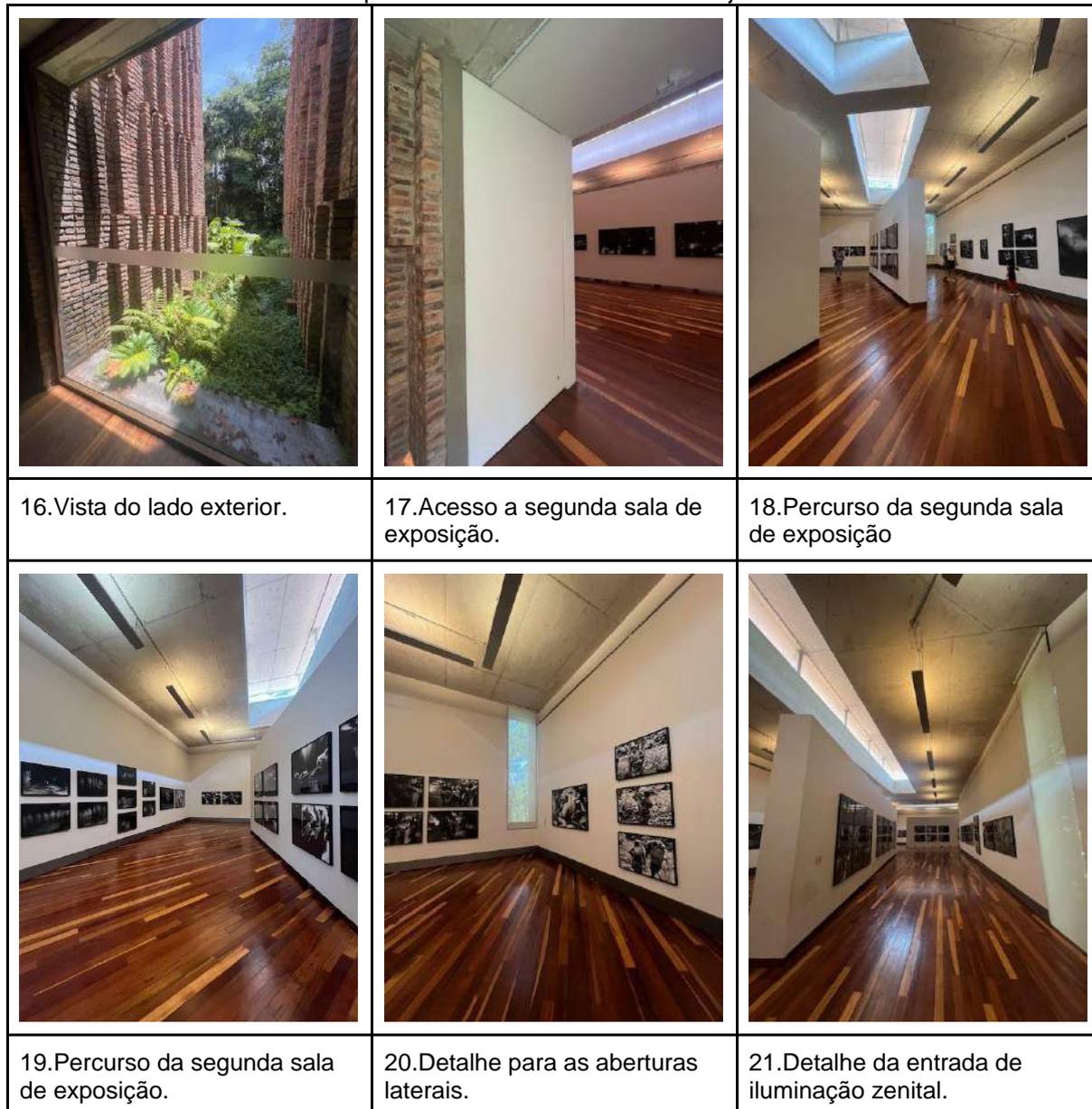
Fonte: Fotografias da autora, 2023.

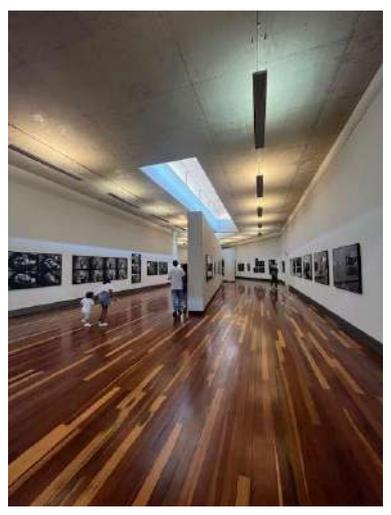
Assim, vou em frente [foto 15 e 16], em direção à segunda sala [foto 17], essa bem maior que a primeira. Nela, onde está o eixo curatorial *O Homem*, aqui as paredes são brancas, o piso é de madeira como que evocando a presença da natureza, ainda que timidamente, e a inserção de luz se dá não só pela maneira artificial mas também natural [foto 18 e 19]. Corroborando com a ideia de oca que a face externa da galeria me evocou, a sala em que estou têm aberturas zenitais no teto [foto 21, 22 e 23] e aberturas laterais em algumas paredes [foto 20 e 24], e percebo que deve ter sido algo semelhante a esse efeito que a própria Claudia testemunhou, quando por ocasião de seu convívio de sete anos com os povos originários em Roraima, morando com eles nasocas. Essa experiência era inédita para mim: estar, ainda que metaforicamente, em uma aldeia, deslocar-me debaixo do dossel das árvores e sob o chão salpicado pelos poucos fragmentos de luz que contornam essa copa e atingem a terra abaixo.

A luz natural, na cosmogonia yanomami, é onde habitam os *xapiripé*, espíritos dos antepassados e objeto de culto pelos xamãs das aldeias. Não só os homens têm espírito, mas cada uma daquelas fotografias, percebo, tem um para si, também: vejo nas atividades mais corriqueiras capturadas ali - como banhar-se, deitar-se em uma rede ou simplesmente olhar para uma câmera sorrindo – uma presença dramática, a reminiscência do Brasil tradicional no sentido mais estrito da palavra, e imagino como

estão esses homens e mulheres ali eternizados, como seria ter uma vida tão diversa da que eu experimento e vejo ao meu redor.

Figura 137: Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Claudia Andujar.



		
<p>22. Detalhe para as aberturas zenitais no percurso da segunda sala de exposição.</p>	<p>23. Detalhe da entrada de iluminação zenital.</p>	<p>24. Detalhe para as aberturas laterais.</p>

Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Saio da sala por outra porta diferente da que entrei [foto 25] e acesso o corredor, também com piso de madeira e parede de tijolos [foto 27 e 28]. Porém, aqui um vidro revela-me a presença de dois pátios: o primeiro deles [foto 26] emula o chão da floresta, e as plantinhas que crescem por entre as pedras do chão o deixam mais agradável para meu curto passeio por ali, com suas folhinhas fazendo cócegas em meus pés. Já o segundo [foto 29], também encerrado entre dois blocos da galeria, dá de frente para uma vegetação cerrada, parodiando a mata que, penso, Claudia via contornar as habitações dos yanomami. Antes de ingressar na terceira sala de exposição, permito-me estar alguns momentos nesse espaço.

Figura 138: Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Claudia Andujar.



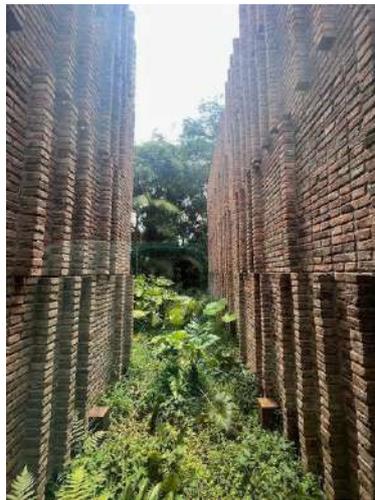
Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Chego a próxima sala de exposição, essa também de formato retangular [foto 30]. A mostra aqui é chamada *O Conflito*, e eu a percebo como, dentre as três, a mais incômoda aos olhos: aqui, os indígenas foram fotografados levando uma placa numerada ao pescoço, de modo que, vendo-os, rememoro os prisioneiros dos campos de concentração nazistas, os quais também recebiam um número de identificação, bordado em suas roupas e tatuado na pele - marcados à semelhança do gado. Esses últimos, marcados para morrer, aqueles, o eram após receberem uma esperança de viver: a artista os registrou a fim de organizar o processo de vacinação

deles, de modo que os responsáveis soubessem quem já havia sido imunizado e os distinguíssemos dos que ainda receberiam a vacina. Assim, o próprio ambiente desta sala, com o piso de cimento queimado, as paredes e o teto de tons cinza, a presença de luz apenas pelo modo artificial, ainda que estruturalmente idêntica a primeira sala, ganha contornos de esterilidade para mim, como uma espécie de enfermaria, de paredes esbranquiçadas e chão limpo.

Concluo minha vista em uma quarta sala pequena [foto 31], ainda com o tema do terceiro eixo de curadoria. Aqui, pela primeira vez nesta galeria, adentro um local de maior penumbra, que me parece quase palpável de tão densa, completa, a não ser pela luz vermelha ígnea que emana de uma tela. A videoinstalação que vejo, denominada *Yano-a*, projeta sobre a tela a fotografia, em cores vibrantes e extremamente saturadas, de uma shabono (residência comunal yanomami), envolvida por chamas bruxuleantes. Quase recuo alguns passos, em uma experiência sinestésica, sentindo o calor esbraseante que chega a machucar os sentidos. Ao sair, ainda com a pele e os olhos sensibilizados por aquela luz, chego ao fim do corredor [foto 32], onde os consolo com a vista da vegetação que se acomoda entre as paredes da galeria e são permitidas pelo uso do vidro [foto 33].

Figura 139: Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Claudia Andujar.

		
31. Quarta sala de exposição.	32. Final do corredor.	33. Visibilidade permitida pelo vidro entre o lado interno x externo presente na edificação.

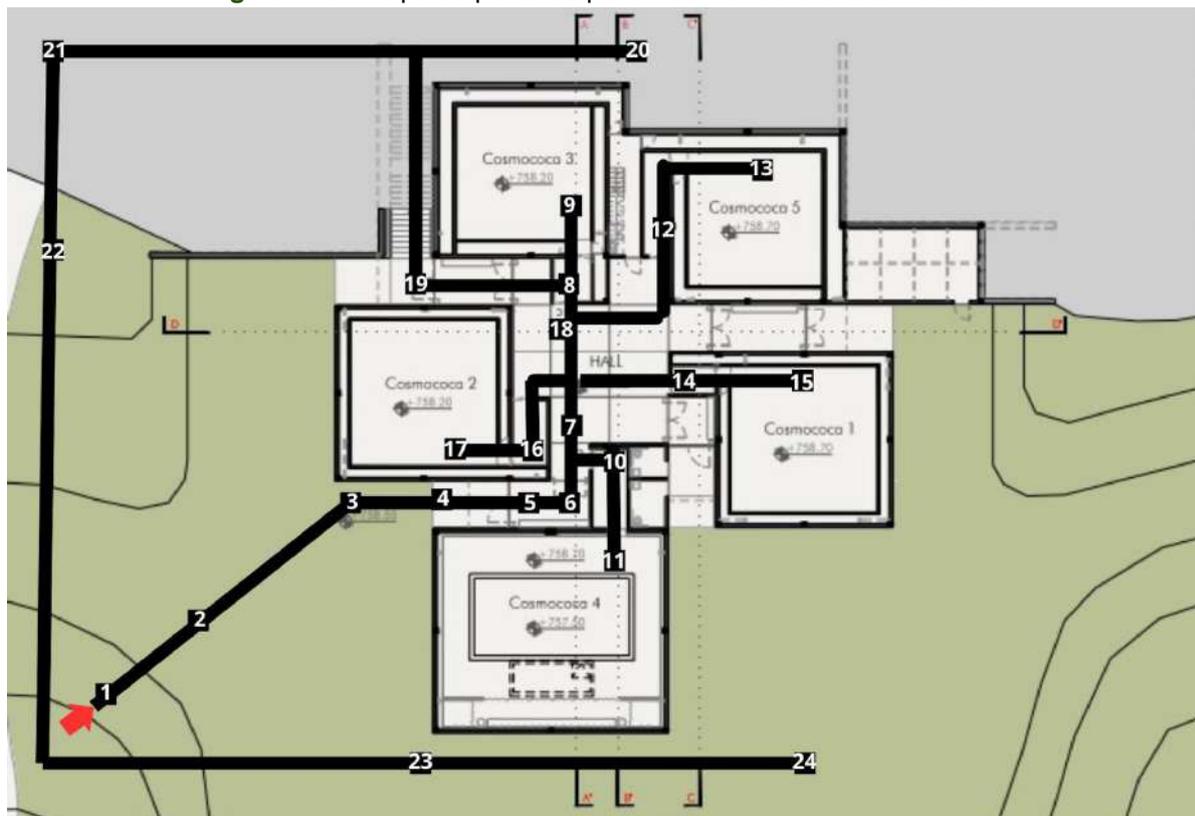
Fonte: Fotografias da autora, 2023.

No Brasil atual, legado a mim e aos yanomami, há o agravamento da cisão que mantém a nós, os habitantes do mundo urbanizado, distantes dos indígenas ainda relativamente isolados – conotativamente falando. Esse apartamento é advindo da perene invisibilização desse grupo pelos governos que se sucedem, pondo essas duas dimensões, hoje, irreconciliáveis. Aqui, na Galeria Claudia Andujar, porém, eles tangenciam-se, revelando sua boa vontade, em uma tentativa de obter uma harmonia mútua, materializando os dizeres de Pallasmaa:

Arquitetura é essencialmente uma forma artística de reconciliação e mediação, e, além de nos inserir no espaço e lugar, as paisagens e edificações articulam nossas experiências de duração do tempo entre as polaridades do passado e do futuro (Pallasmaa, 2018, p.14).

4.2.3 Galeria Cosmococas

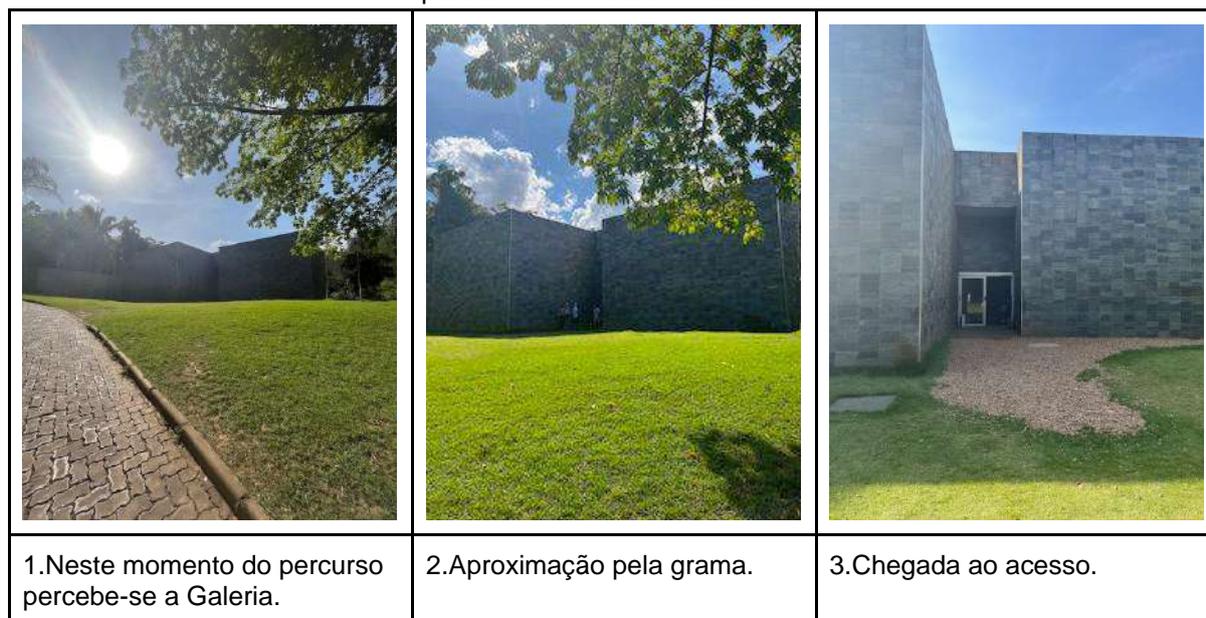
Figura 140 - Mapa do percurso percorrido na Galeria Cosmococas.



Fonte: Gabriela Maranhão, 2018 e editada pela autora, 2024.

Aproximo-me da galeria - que parece-me deste ponto um grande bloco maciço de pedras [foto 1] - pela mesma trilha de lajotas, a qual já é bastante familiar a meus pés, após minha jornada pela área do Instituto. Curiosamente, não é ela que me encaminha à entrada da galeria: caso eu não quisesse passar ao largo da Cosmococas, não permanecendo na estradinha do eixo laranja, deveria singrar uma parte do gramado para adentrar o recinto [foto 2]. Isso é algo bastante inusitado para mim, pois estou habituada a ver, nos espaços que porventura contenham uma área gramada, a tentativa esmerada de preservá-los do eventual esmagamento pela ação de algum transeunte – a clássica placa “favor não pisar na grama”. Não duvido da diligência dos responsáveis pelo museu, mas percebo como bem interessante essa proposta trazida pelos Arquitetos Associados, em confluência com os desejos de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, de tornar até mesmo esse espaço interativo e desfrutável ao público. É, penso, uma amostra da proposta das obras que me esperam logo mais.

Figura 141 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Cosmococas.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Uma pequena porção de chão, preenchido por pedrinhas, vem logo após o gramado [foto 3], e na antessala que se segue [foto 4], deixo meus calçados - conforme solicitado por uma placa [foto 5] - em um nicho da mobília específico para tal, que cumpre, além dessa função de armazenamento, a de assento [foto 6]. Sucede-se a essa antecâmara um hall, onde, à semelhança das outras duas galerias que figuram em meus relatos acima, meus olhos têm de se adaptar à escuridão quase total após estarem em um ambiente fartamente iluminado [foto 7]. A única luminosidade ali é a proveniente da forma artificial, as portas de vidros são quase figurativas, pouco contribuindo para o ingresso da luz natural, e a opacidade dos materiais da construção - um revestimento de pedra - também é empecilho a esse trânsito.

Figura 142 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Cosmococas.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Aliás, essa ausência de luz fala por si e, silenciosamente, explica a que se propõem os ambientes de exposição – ainda que diversos entre eles, confluem ao lançar o espectador em um estado de relativa solidão, pois, ainda que escute e porventura interaja com outros visitantes, a escuridão é muito mais propícia ao encontro consigo que à lida com o mundo exterior (Pallasmaa, 2018).

Tal como proposto pelos artistas e arquitetos, escolho de forma aleatória a primeira sala que visitarei e chego a uma antessala [foto 8]. O chão da primeira sala é-me convidativo, recoberto por colchões e balões coloridos [foto 9], conferindo a essa exposição - intitulada “CC3 *Maileryn*”, um neologismo resultante da aglutinação de “Marilyn” (Monroe) com (Norman) “Mailer”, esse último, biógrafo da atriz e promotor da hipótese de seu assassinato por forças do serviço secreto de inteligência dos Estados Unidos - um tom de ludicidade.

Já acomodada sobre o acolchoado e com uma das bexigas em minhas mãos, acredito compreender o porquê da inserção desses elementos de conforto e ludicidade na mostra: as imagens projetadas na parede são de fotos reais da própria Marilyn, insólitas porque alteradas por esboços feitos de cocaína (!) - a moça ganha sobrancelhas, lábios e delineados quase cartunescos, em uma técnica que os artistas denominaram “mancoquilagem” -. Há algo de caótico e jocoso, aqui.

Figura 143 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Cosmococas.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Acredito, pondo em retrospecto, que essa aparente - e intencional - desordem foi colocada ali para enfatizar, e até ironizar, a percepção do escritor sobre ela: concluiu-se, a posteriori, que Marilyn sofreu uma overdose de barbitúricos, classe de drogas com ação depressora do sistema nervoso, em contraposição à cocaína, o pigmento branco das fotos, que atua como estimulante dessa estrutura.

Ademais, tenho a percepção de que essa galeria se sobressai em relação às demais em que estive no que tange à projeção pensada para as sensações, justamente pela inserção dos elementos de interatividade. Aliás, é precisamente esse o instrumento da qual ela utiliza-se para transmitir suas mensagens – ou melhor, levar o usuário a concluir quais são de acordo com suas idiossincrasias, sendo muito mais uma questão de percepção que de uma narrativa absoluta -, suscitar certa sensação de euforia e (por que não?) entreter (Pallasmaa, 2018).

Aquela sensação de estranheza que me acomete vem do conjunto formado pela parte gráfica aliada ao elemento sonoro que ecoa ali: enquanto as fotografias passam diante de meus olhos, escuto sons agudíssimos advindos do sistema de som, e é quase incognoscível para mim se são produzidos por animais ou por um ser humano de cordas vocais hercúleas. Têm também algo de andino em si, evocando certo misticismo ancestral sul-americano, e conferindo, ao cabo, certo toque terrificante às projeções.

Ainda na penumbra, deixo-me guiar pelo hall central de forma arbitrária pela luz das demais salas, que, discretamente, saem de suas respectivas antecâmaras e convidam os visitantes - quase que sensualmente - a irem até si. Caminho até chegar em um chão de ripas de madeira [foto 10], e percebo aqui um certo conforto, algo até tradicionalista, ante a proposta anárquica da arte contemporânea. Logo, estou na sala da mostra “CC4 *Nocagions*” [foto 11] - outro neologismo: a junção de “*Notations*” - que continha esboços de John Cage, músico de vertente aleatória, e seu próprio sobrenome, Cage - e, por estar descalça, tenho a liberdade de molhar os pés na piscina que ocupa o recinto quase inteiro a partir do centro. A mesma obra que empresta seu nome à exposição, *Notations*, é projetada em uma das paredes, também marcada por montículos e traços de cocaína, como as que vi na sala anterior. Caminho pelo entorno da piscina - que está molhado -, no relativo lusco-fusco que só é parcialmente rompido pela luz branca das fotografias, enquanto me divirto com a cacofonia das músicas do mesmo John Cage, que preenchem o ar.

A ausência parcial de claridade turva meu reflexo nas águas, e, assim como as notas da sinfonia pândega de Cage, percebo que essa aura surrealista, evocada por esses elementos que citei, é o mote mesmo da sala, que põe em cheque, por metáforas, os conceitos e definições que eu trazia comigo de música - haja vista o cacófato gracioso veiculado ali - arte, em um sentido mais amplo - afinal, eu nunca havia visto ou sequer considerado o emprego de um narcótico, a cocaína, para compor uma obra de arte - e de mim mesma, com meu reflexo, o modo que me projeto ao mundo exterior, de contornos amorfos sobre a água esverdeada daquela piscina. Visto isso, deixo o vestíbulo e, aleatoriamente, seleciono outro para experimentar.

Figura 144 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Cosmococas.

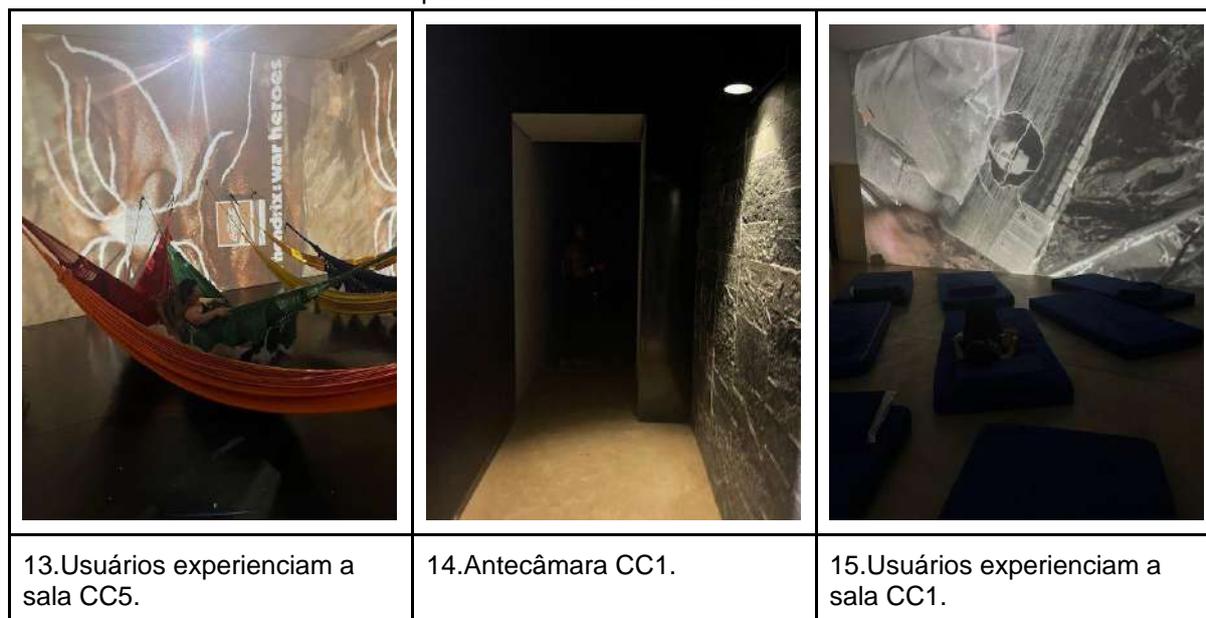


Fonte: Fotografias da autora, 2023.

O padrão repete-se: primeiro, uma saleta [foto 12], depois, o espaço de exposição propriamente dito. Encontro-me, então, na “CC5 *Hendrix War*”, e sou acolhida por redes coloridas [foto 13], que oscilam suavemente após eu deitar-me, quase que me embalando, e, apesar dos riffs de guitarra complexos de Jimi Hendrix que soam aqui, a atmosfera é tranquila. Meu olhar flana por entre as projeções da capa do disco *War Heroes*, do mesmo guitarrista, igualmente alterada, aqui e acolá, por rabiscos feitos com cocaína. Apesar de esta substância ser estimulante - é, inclusive, da mesma família de compostos da cafeína e nicotina -, todas as salas onde pude observar seu emprego foi apenas como pigmento branco, uma subversão quase sardônica de sua função mais comum, e considero que há algo de bem-humorado nessa apropriação por Oiticica e D’Almeida.

Há aqui a pacificação do corpo, de modo que eu, bastante relaxada e embalada em minha respectiva rede, a partir de certo momento, acredito, tenho minha consciência e sentidos em certo estado de anestesia - estado esse induzido pela penumbra, pela suave passividade com que meu corpo se movimenta, deitado, e pela luz diáfana que me chega das projeções -. Acerca disso, diz Pallasmaa: “A pacificação do corpo cria uma condição similar ao apagamento da consciência induzido pela televisão” (Pallasmaa, 2017, p. 47).

Figura 145 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Cosmococas.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Saio dessa sala e me dirijo à próxima [foto 14]. Descubro, a seguir, que estou na “CC1Trashicapes” [foto 15] - termo cunhado pelos próprios artistas, uma “paisagem de lixo” -. Outra vez mostra-se a predileção da dupla Hélio Oiticica e Neville D’Almeida pelo uso da cocaína nas obras, com as paredes servindo como suporte para a exibição de jornais e capas de discos “rascunhados” pela substância. Acho a mostra de um cinismo bastante divertido, pois, enquanto contemplo as fotos, sentada sobre um colchonete, dou um polimento em minhas unhas com a lixa que recebi no ato de adentrar o local, legando eu mesma um certo pó branco - produto desse ato - ao recinto. Acredito que essa é, até agora, a parte mais engraçada da mostra, e deixo-me relaxar, ora ao som de jazz, ora apreciando as músicas regionais pernambucanas que por sinal me são aprazíveis - também o faço em meu próprio cotidiano, e, reconheço o som familiar da banda de pífano da minha cidade natal, Caruaru -. Aqui, já noto certo padrão: todos os ambientes, a seu modo, trazem para si a noção de relaxamento, e em cada um deles sou gradativamente induzida ao repouso, com aqueles estofamentos do chão e a penumbra morna análogos um quarto, lugar convidativo ao repouso.

Ao fim, após atravessar brevemente outra das antecâmaras [foto 16], estou na “CC2 Onobject”, e vejo-me em outra sala de piso almofadado, coberto por um tecido e por cubos, cilindros e esferas também de espuma revestida [foto 17]. Aqui, a espuma cede sobre o peso do meu corpo, de modo que sou quase que forçada a

sentar. As fotos alteradas por mancoquilagem, nesse recinto, são de obras bastante emblemáticas para o panorama da década de 60 nos Estados Unidos: “*Grapefruit*”, de Yoko Ono - a qual, por sinal, cede seu nome à mostra, resultando em um termo híbrido de “*Ono*” e “*object*” -, “*What is a Thing*”, do filósofo fenomenólogo Martin Heidegger e “*Your Children*”, de autoria de Charles Manson. A música ambiente é dançante, e sinto-me quase que formalmente convidada a pular e balançar-me ao som dela, e assim o faço, meus movimentos e os dos demais visitantes praticamente indistintos, graças à disponibilidade reduzida de luz – uma verdadeira discoteca, na qual, penso, a despeito das fotografias, o elemento musical, o som, é o verdadeiro protagonista. Esse último tem certa presença material, quase como se ele mesmo conduzisse e ajustasse os membros corporais das pessoas ali, a fim de sua expressão visível estar exatamente como ele a quer. Ele é perceptível em todo o corpo, e rege suas estruturas (Holl, 2011).

Figura 146 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Cosmococas.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Apesar de satisfeita com o visto e experimentado, meus olhos, já habituados à natureza exuberante do Inhotim, pedem pela luz natural, à qual a Cosmococas constitui uma fortaleza impenetrável. Galgo [foto 18], com isso em mente, a escadaria que conduz à cobertura [foto 19], e logo estou numa elevação inteira gramada, da qual posso ter uma visão ampla das circunvizinhanças. Deste ponto, tenho uma percepção inteiramente diferente da que tive quando vi essa galeria pela primeira vez:

esse espaço conecta-se com uma projeção do terreno, de modo que a galeria parece, aos olhos de um visitante, uma continuação do relevo [foto 20]. Decido que farei o percurso de volta pela trilha de quem vem pela parte superior do eixo laranja de modo a ter outros pontos de visão da galeria, descendo por esse pequeno outeiro, e assim o faço, pois o declive é suave [foto 21].

Figura 147 - Mosaico de fotos que mostram o que foi visto durante o percurso na Galeria Cosmococas.



Fonte: Fotografias da autora, 2023.

Quando me posiciono na lateral da galeria, percebo que ela parece parcialmente engolfada pelo relevo, de forma que fica nítido quais das salas são "enterradas" [foto 22]. Contorno todas as fachadas da galeria, apreciando as suas

formas e material construtivo rígidos, em contraste com a espontaneidade das plantas e a maciez da grama ao redor [foto 23 e 24]. Retorno ao acesso pelo qual entrei para buscar meus sapatos e os calço. Ao cabo, despeço-me da Cosmococas, e finalizo minha exploração ao Instituto.



CONCLUSÃO

Arte e a arquitetura dos museus estiveram intimamente ligados desde o século XIX, quando esse novo programa arquitetônico foi criado. No entanto, na hodiernidade, vendo-se livre do ônus de seguir à risca convenções tradicionalistas, a arte está verdadeiramente à vontade no interior do espaço museal, adquirindo formas mais livres e provocativas e apropriando-se de materiais até então rejeitados para tal fim. Esse câmbio de posicionamento, concernente à dimensão física da obra e do fazer artístico, estende-se, igualmente, ao âmbito do discurso, empregado a fim de ratificá-los e justificar sua inserção ante determinado contexto - seja ele o ambiente mesmo do museu, seja o cenário político e econômico vigente, entre outros -.

Semelhantemente, o museu e sua estrutura adquirem maior preponderância, de modo que não é, entre ambos, mais uma relação inerentemente desigual, na qual a obra de arte apropria-se do museu apenas como um suporte expositivo, ao contrário: ambos, agora, estão unificados, o espaço arquitetônico é a própria obra de arte. Nas palavras da arquiteta Paula Zasnicoff:

[...] que arquitetura e arte são campos bem diferentes, cada um tem a sua forma, o seu papel social e seu campo de atuação mas me interessa esse lugar onde eles se encontram, sabe, essa nuvem onde eles estão lá dialogando é mais interessante do que tentar atribuir o limite da autoria, para mim eu não fico e não me interessa muito essa discussão se quem dá o tom final é a arte ou o arquiteto sabe, eu acho que essas experiências traduzem coisas que são mais interessantes para a contemporaneidade que essa distinção do papel e da atuação de cada um (Zasnicoff apud Azevêdo, 2018, p. 145).

Nesse âmbito, a arquitetura - inerente, por sua vez, à estruturação do museu - atua acentuando a experiência artística, fazendo com que a obra esteja fincada em seu local e época de origem. Antes, essa última intentava tornar-se clássica e, ao sobreviver e consagrar-se pelo crivo do tempo, acaba por se reverter como universal, ainda que sacrificando suas conexões com o local e seu tempo de origem. Isso posto, este trabalho propôs-se a compreender de que maneira essas novas relações intervêm na espacialidade do museu contemporâneo, concentrando-se, para tal, no estudo de caso do Instituto Inhotim e em três dos seis projetos dos Arquitetos Associados em Inhotim: Miguel Rio Branco, Cosmococas e Claudia Andujar. Essa compreensão ramifica-se a partir das seguintes questões, apresentadas na introdução desta obra e brevemente retomadas aqui: *como os museus realizam, sensivelmente, uma mediação com suas circunvizinhanças? Quais estratégias projetuais são empenhadas não apenas na construção, como também na*

acomodação do edifício em dado lugar? Como são postos elementos de integração entre ambientes externos, naturais, com outros internos, mas introspectivos, o mais fluida e organicamente possível? De que modo o projeto de uma edificação é erigido, a fim de dispô-lo em harmonia com as obras de arte que abrigará? E, por fim, como se dão as conexões entre museus, arquitetura, arte contemporânea e paisagem?

O espaço, manejado pela arte contemporânea, não é mais um elemento neutro ou um mero suporte, mas, em maior ou menor grau, dialoga com a obra, e o fator que intermedia essa relação é a própria arquitetura. No entanto, esse vínculo não é necessariamente harmônico, ao contrário: por vezes, os edifícios adquirem notoriedade e personalidades próprias o bastante para originar certa competição com as obras de arte⁴¹, e tal conflito é mediado, e por vezes, retomado, pela arquitetura e questões pertinentes a ela. Outrossim, outra característica notável é que não apenas arte contemporânea e museu são, hodiernamente, colaboradores íntimos, como também o espectador e o museu, mesmo. Desse vínculo é extraído, ademais, o sentido e a significação das obras, que devem ser interpretadas não mais estritamente segundo as intenções do artista, mas abarcando o conhecimento previamente constituído que o visitante traz consigo. Assim, o objeto artístico é resultado dessa interação.

Desse modo, introduzem-se aqui as considerações acerca do Instituto Inhotim, no qual essa relação supracitada é exponenciada, devido ao quão tênue – e, amiúde, inexistente – é a distinção entre museu e obra, natural e humanamente inserido, regional e estrangeiro, sobretudo após 2008, quando há a mudança curatorial em relação a escolha do arquiteto ou escritório de arquitetura responsável pelo projeto das galerias -. Através de metáforas, o usuário é conduzido ao maravilhamento e ao âmago do fazer artístico, sem, todavia, estabelecer uma dinâmica de superioridade ante ele e prezando pela profundidade da experiência fornecida.

Pautado nesses valores, o Instituto dispõe, ao longo de sua extensa área, galerias, espaços dedicados à botânica - entre espécimes de maior porte, devidamente identificados para o público, e jardins temáticos - e obras unitárias, prezando pelos valores supracitados, de modo cautelosamente deliberado. Isso se

⁴¹ Como é o caso da Fundação Iberê Camargo, museu que abriga as obras do pintor gaúcho homônimo. O projeto arquitetônico é de autoria do arquiteto português Álvaro Siza, sendo a primeira obra desse no Brasil, e que tal autoria muitas vezes se sobrepõe às da obra do artista.

dá precisamente pela interdependência desses elementos, e para tal empregam-se os esforços de uma equipe multidisciplinar, composta por curadores, paisagistas, arquitetos, engenheiros e botânicos, artistas, entre outros profissionais. Esse último, por sinal, não se restringe a fabricar o que será exposto - seja em uma das galerias, seja ao ar livre -, ao contrário: direta ou indiretamente (através de representantes), ele é constantemente consultado ao longo de todo o processo criativo - e após, também -, de modo que são rigorosamente respeitadas as características da obra e as preferências do autor. Apesar desses fatores serem, na contemporaneidade, já inerentes ao *modus operandi* dos museus, Inhotim é um cenário particularmente interessante, no que é concernente ao manejo daqueles: aqui, arte, edifício e natureza estão amalgamados, sem, no entanto, perderem sua individualidade nem se submeterem um ao outro, enquanto apropriam-se mutuamente. As características próprias de cada artista, especialmente nos analisados nos capítulos anteriores - Miguel Rio Branco, Hélio Oiticica, Neville D'Almeida e Claudia Andujar - foram ponderadas pelos Arquitetos Associados, de modo que a repeti-las nas galerias que comportam suas obras.

As indagações mencionadas na introdução deste trabalho, ou melhor, as respectivas respostas de cada uma delas, foram mote para tudo o que foi considerado no presente tomo, ampliando, contudo, a discussão, e conectando-a à Fenomenologia e ao viés fenomenológico de apreciação.

Nesse sentido, as experiências fornecidas pela arte e arquitetura presentes no Instituto e nas Galerias analisadas são, para quem se propõe a tê-las, a priori apenas visuais, mas essa concepção superficial cessa à medida que ambas são contactadas, pois todo o corpo e seu aparato sensorial é aí demandado para experimentá-las. Isso sucede-se não apenas entre o trinômio arte-arquitetura-visitante, mas o elemento natural também integra, fortemente, essa equação: vegetação, luz, sombra e vento associam-se a eles, desfrutáveis nos ambientes de visitação e exteriormente, instigando os sentidos e integrando a memória que constituída desses locais. Assim, percorrer um dos três eixos possíveis - amarelo, rosa ou laranja - ou visitar alguma dentre as várias galerias apraz a cada um dos cinco sentidos, seja pelas cores exuberantes e odor herbal das espécies botânicas, seja pelas texturas dos materiais constitutivos das galerias ou pelos sons que integram as instalações e mostras aí presentes.

Propondo-se a tal, o Instituto Inhotim torna-se bem mais que um local onde coleções de obras de arte são apresentadas ao público, devido, entre outras características, à incorporação de usos até então inéditos para os espaços que ocupa e à preocupação projetual de elaborar locais de integração contínua e espontâneas que acomodem as necessidades da época e sociedade em que se insere. Houve, portanto, da parte dos Arquitetos Associados, grande diligência para com o modo em que as Galerias estão inseridas nos Instituto - relação macro - e também quanto à mediação entre os locais de convivência ao ar livre e os internos, mais contemplativos - um exemplo de relação micro. Ademais, esse escritório concentrou-se muito cuidadosamente em aspectos próprios do terreno e bioma locais - a tectônica propriamente dita, bem como a topografia, orientação e entornos, ventilação natural, insolação - e na intencionalidade do manejo de luz, sombras e materiais de construção.

Confirma-se, pois, a suposição que conduziu primeiro ao Instituto e às galerias: a fenomenologia e, portanto, a experimentação fenomenológica são intimamente inerentes ao projeto, não necessariamente porque os responsáveis por sua concepção fossem amplos adeptos de tal viés, mas, sendo essa uma inclinação da arquitetura hodierna, certos questionamentos e preferências figuram como inescapáveis: as proporções, escolhas de materiais, o contexto onde a edificação será inserida, entre outros fatores. Ao fazê-lo, os Arquitetos Associados fomentam um ambiente intencional nos menores detalhes, preocupação essa que, segundo o arquiteto suíço Peter Zumthor, torna aquele uma espécie de refúgio ao exterior de uma urbanidade caótica e irreal (Zumthor, 2009).



REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

A ESTRANGEIRA. Produção de Rodrigo Moura e Instituto Inhotim. Brasil, 2015. 90 minutos. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/explore/videos/>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2024.

AMARAL, Dianna I. **Novos Museus de Arte: entre o espetáculo e a reflexão**. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília: Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. 2014. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/16345>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2024.

ARANTES, Otília B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo. 1993.

ARANTES, Pedro F. **O grau zero da arquitetura na era financeira**. In: Novos Estudos - CEBRAP. São Paulo, nº 80 p. 175-195, 2008.

ARQFUTURO BRASIL. **Arquitetos associados | exposição na Escola da Cidade**. Youtube, 18 de Maio de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jt722DOMznY>>. Acesso em: 09 de janeiro de 2024.

ARQFUTURO BRASIL. **Palestra de Carlos Alberto Maciel - Arq.futuro MG 2012**. Youtube, 8 de maio de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mZpG2kE91bl&feature=youtu.be>>. Acesso em: 09 de janeiro de 2024.

ARQUITETOS ASSOCIADOS. **Galeria Claudia Andujar**. Disponível em: <<https://arquitetosassociados.arq.br/galeria-claudia-andujar/>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2024.

ARQUITETOS ASSOCIADOS. **Galeria Cosmococas**. Disponível em: <<https://arquitetosassociados.arq.br/galeria-cosmococas/>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2024.

ARQUITETOS ASSOCIADOS. **Galeria Cosmococas**. Inhotim. Youtube. 10 Jan. 2011. 4min36s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eBLYPISZfdk>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2024.

ARQUITETOS ASSOCIADOS. **Galeria Miguel Rio Branco**. Disponível em: <<https://arquitetosassociados.arq.br/galeria-miguel-rio-branco/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2024.

ARQUITETOS ASSOCIADOS. **Sobre o escritório**. Disponível em: <<https://arquitetosassociados.arq.br/sobre/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

AZEVEDO, Natália da Silva. **Entre conceber e construir: experiência da arte site specific em Inhotim**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Paraíba: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/15323>>. Acesso em: 26 de

janeiro de 2024.

BARRANHA, Helena. **O Edifício como “blockbuster”: o protagonismo da arquitetura nos museus de arte contemporânea**. In: Artcapital, Portugal - Porto, 2007. Disponível em: <<https://www.artcapital.net/opiniao-44-helena-barranha-o-edificio-como-blockbuster-o-protagonismo-da-arquitetura-nos-museus-de-arte-contemporanea>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo, exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: EDUERJ. 2014.

BRANCO, Miguel Rio. **Biografia**. Disponível em: <<http://miguelriobranco.com.br/portu/biografia.asp>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2024.

BRASIL, Alexandre. et al. **Arquitetos Associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

BRASIL, Luísa Kuhl. **O corpo, a ruína e o tempo: fotografia documental e arte na obra de Miguel Rio Branco**. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul: Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades. 2019. Disponível em: <<https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8784>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2024.

BUCCI, Angelo. **Arquitetos Associados**. In: BRASIL, Alexandre. et al. **arquitetos associados**. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

BUCHMANN, Sabeth; CRUZ. **Max. H. Hélio Oiticica e Neville D’Almeida: Cosmococas**. Azougue; 1ª edição. 2014.

CARVALHO, Ramon; AMARAL, Luís César. **Arquitetura de Grife - Um Debate Sobre Projetos Contemporâneos na Cidade do Rio de Janeiro**. Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo Mackenzie, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 61-80, 2012. Disponível em: <<https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau/article/view/6047>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2024.

CASTILLO, Sonia S. **Cenário da Arquitetura da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHOAY, François. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001.

D’ALMEIDA, Neville. In: **Entenda a 'Cosmococa', de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, que faz 50 anos**. Jornal O Tempo, 2023. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/entretenimento/entenda-a-cosmococa-de-helio-oiticica-e-neville-d-almeida-que-faz-50-anos-1.2829739>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

DUARTE, Valquíria. **O museu como colagem de fragmentos: o caso Inhotim. I Congresso Nacional de História**. Universidade Federal de Goiás, 2008.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. **Claudia**

Andujar. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18847/claudia-andujar>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2024.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. **Hélio Oiticica.** In: São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2024.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. **Neville D'almeida.** São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21519/neville-d-almeida>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2024.

ESCOLA DA CIDADE. **Maciel: Arquitetos Associados.** Youtube, 23 de Julho de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SvSkoerKwGA&t=3s>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

ESCOLA DA CIDADE. **Carlos Alberto Maciel - X Seminário Internacional: Tempo Livre na Cidade.** Youtube, 18 de maio de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CmyVN7A0hJo>>. Acesso: 09 de janeiro de 2004.

FALK, John H. **Identity and the Museum Visitor Experience.** Routledge, 1st edition. 2012.

FERREIRA, Ana Isabel. **Interfaces entre arte e arquitetura: O instituto de arte contemporânea do Inhotim.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia: Programa de Pós-graduação em Projeto e Cidade. 2016. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/6459>> Acesso em: 23 de janeiro de 2024.

FUNDAÇÃO IBERÊ. **Conversas com os artistas Miguel Rio Branco e Afonso Teles.** Fundação Iberê. Youtube, 16 de outubro de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ITcGg-oDEh4&t=36s>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2024.

FUNDAÇÃO IBERÊ. **Miguel Rio Branco – Palavras cruzadas, sonhadas, roubadas, usadas, sangradas.** Fundação Iberê. 2023. Disponível em: <<http://iberecamargo.org.br/exposicao/miguel-rio-branco-palavras-cruzadas-sonhadas-roubadas-usadas-sangradas/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2024.

GIROTO, Ivo. **Arquitetura de museus no Brasil contemporâneo: diálogos entre tempos e lugares.** *MIDAS [Online]*, 10 | 2019, posto online no dia 31 maio de 2019. DOI: <<https://doi.org/10.4000/midas.1729>>. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/1729>>. Acesso em 19 de Fevereiro de 2024.

GIROTO, Ivo. **Museus de memória traumática na América Latina: uma leitura arquitetônica com base na emoção e na experiência.** Revista USJT arq.urb, [S. l.], n. 31, p. 99–113, 2021. DOI: 10.37916/arq.urb.vi31.516. Disponível em:

<<https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/516>>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

GIROTO, Ivo. **South American Way: Los equipamientos culturales proyectados por arquitectos extranjeros en Brasil**. ARQUITECTURAS DEL SUR, [S. l.], v. 37, n. 55, p. 50–69, 2019. DOI: 10.22320/07196466.2019.37.055.04. Disponível em: <<https://revistas.ubiobio.cl/index.php/AS/article/view/3594?>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2024.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX**. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

GROISMAN, Miguel. **Miguel Rio Branco, a riqueza na contradição e a denúncia das desigualdades sob esteróides**. arte!brasileiros. 2020. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/miguel-rio-branco-ims/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2024.

GUIMARÃES, Carlos R. **Heidegger e a excelência da questão do ser**. Ensaios sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. Ilhéus, BA: Editus, 2014, p. 51-76. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/pcd44/pdf/lima-9788574554440-03.pdf>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

HEIDEGGER, Martin. **"Construir, habitar, pensar"**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. In: -----Ensaios e conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Edições 70: Lisboa - Portugal, 1977.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à metafísica**. 3. ed. Tradução Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes. Bragança Paulista: São Francisco. 2006. (Originalmente publicado em 1927).

HÉLIO Oiticica. In: **Projeto Hélio Oiticica**. Disponível em: <<https://projetooho.com.br/pt/projeto-ho/>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2024.

HOLL, Steven. **Cuestiones de percepción: fenomenología de la Arquitectura**. PALLASMAA, Juhani. Habitar. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2011.

HOWES, David. **Introduction to sensory museology**. The senses and society, Londres: Bloomsbury Publishing, vol. 9, n.3, p. 259-267, 2014. DOI: 10.2752/174589314X14023847039917. Disponível em: <<https://doi.org/10.2752/174589314X14023847039917>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2024.

IBRAM. **Definição do museu segundo IBRAM**. Disponível em: <<https://www.gov.br/museus/pt-br>>. Acesso em 15 de Janeiro de 2024.

ICOM. **Definição do museu segundo ICOM**. Disponível em: <<http://icom.museum/en/#>>. Acesso em 15 de Janeiro de 2024.

INHOTIM Arte Presente. Direção de Pedro Urano. Produzido por Canal Curta. São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte: Netflix, 2018. Streaming.

INHOTIM. **Bernardo Paz_31_05_10**. Youtube, 31 de maio de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4cvuMeo6luQ>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2024.

INSTITUTO INHOTIM. **Informações sobre o acervo botânico e artístico do Instituto Inhotim**. 2023. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/institucional/jardim-botanico/>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2023.

INSTITUTO INHOTIM. **Obras em Galeria: Cosmococas**. Inhotim. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/cosmococa-cc2-onobject-helio-oiticica/>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2024.

JACKSON, John B. **A la découverte du paysage vernaculaire**. Actes Sud: France, 2003.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Espelho das Cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. 1979. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea, n.1, Rio de Janeiro, p. 87-98. 1984. DOI: <<https://doi.org/10.60001/ae.n17.p128%20-%20137>>. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2024.

KUHN, Thomas. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. — 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013 (1969).

LARA, Fernando Luiz. **Arquiteturas de minério e arte**. In: SERAPIÃO, Fernando (Org.). Inhotim: Arquitetura, arte e paisagem. São Paulo: Monolito, 2015, p. 70 a 73.

LARA, Fernando Luiz. **Entrevista**. In: BRASIL, Alexandre. et al. arquitetos associados. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

LARA, Fernando; SERAPIÃO, Fernando; WISNIK, Guilherme. **Inhotim: arquitetura, arte e paisagem**. Revista Monolito, São Paulo: Monolito, n. 4, ago.-set. 2011.

LIMA, A. B. M. **O que é fenomenologia?** In: Ensaios sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. Ilhéus: SciELO - Editus, p. 9-14, 2014.

MARANHÃO, Gabriela. **Encomenda, discurso e obra arquitetônica: As galerias do Inhotim projetadas pelos arquitetos associados**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco: Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/34645>>. Acesso em: 27 de dezembro de 2023.

MARQUES, Adílio J.; SENRA, André V. D.; VAICBERG, Leonardo. **Breve Discussão sobre a Fenomenologia em Kant e Husserl**. Gnarus Revista de História - VOLUME VIII - No 8 - SETEMBRO - 2017, p. 38-42.

MAXIMIANO, César. **A redução fenomenológica de Husserl: A genética filosófica e a vocação genitora do “epoché”**. 2021. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/artigos/a-reducao-fenomenologica-de-husserl/1216341947>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2024.

MCCARTER, Robert. PALLASMAA, Juhani. **Understanding Architecture: a primer on architecture as experience**. Phaidon Press: New York, 2012.

MEDEIROS, Júlia P. S.; MOREIRA, Fernando D. **“Nenhum lugar é um deserto”: Dois museus de Álvaro Siza**. Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online). 2022. DOI: 10.11606/1984-4506.risco.2022.189474. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/189474/190400>>. Acesso em 28 de janeiro de 2024.

MELO, Jonathan; VICTAL, Jane. **Por uma arquitetura do lugar**. Arqtextos, São Paulo, ano 24, n. 280.03. Vitruvius, set. 2023. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/24.280/8910>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2024.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Os museus e as ambiguidades da memória: a memória traumática**. In: 10º Encontro Paulista de Museus-SISEM, p. 1-16, jul. 2018, São Paulo. Disponível em: <<https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2018/08/Ulpiano-Bezerra-de-Meneses.pdf>>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva; 4ª edição, 2014.

MONTANER, Josep. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2003.

MOORE, Rowan. **The Bilbao effect: how Frank Gehry’s Guggenheim started a global craze**. The Guardian. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/01/bilbao-effect-frank-gehry-guggenheim-global-craze>>. Acesso em: 06 de março de 2024.

MORAIS, Rafael. **Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível**. Discursos fotográficos, Londrina, [S. l.], v. 10, n. 16, p. 53–84, 2014. DOI: 10.5433/1984-7939.2014v10n16p53. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/17382>>.

Acesso em: 011 de março de 2024.

MOREIRA, Virgínia. **O Método fenomenológico de Merleau-Ponty como ferramenta crítica na pesquisa em psicopatologia.** *Psicol. Reflex. Crit.* 17 (3). 2004. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0102-79722004000300016>> Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/prc/a/WLv8n6h8GJhjG4ZbkxV4hb/>>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2024.

MOURA, Rodrigo. **O museu no sertão.** In: SCHWARTZMAN, Allan et al. *Através: Inhotim Centro de Arte Contemporânea.* Brumadinho: Instituto Cultural Inhotim, 2011. p. 30- 37.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965–1995).** São Paulo, Cosac Naify, 2006.

NORBERG-SCHULZ, Christian [1976]. **O fenômeno do lugar.** In NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965–1995).* São Paulo, Cosac Naify, 2006.

OITICICA, Hélio. In: *Aspiro ao grande labirinto. Introdução: Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 102-104.

OITICICA, Hélio. In: CARDOSO, Ivan. **A arte penetrável de Hélio Oiticica.** Folha de S.Paulo, São Paulo, 16 nov. 1985.

PALLAMIN, Vera. **Fenomenologia, paisagem e arte contemporânea.** *PARALAXE*, 3(2), p. 44-61, 2015. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/23188/17840>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2024.

PALLASMAA, J. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos.** Porto Alegre: Bookman, 2011.

PALLASMAA, Juhani. **Essências.** Editorial Gustavo Gili. São Paulo. 2018.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar.** Editorial Gustavo Gili. São Paulo. 2017.

PERROTTA-BOSCH, Francesco; AZEVEDO, Valmir; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel. **Entre - Entrevistas com arquitetos por estudantes de arquitetura.** Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2012.

PRADO, André Luiz. *Decápoda.* In: BRASIL, Alexandre. et al. **Arquitetos Associados.** Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2017.

RAJCHMAN, John. **O Pensamento na Arte Contemporânea.** *Novos estudos*, n. 91, p. 97-106, novembro de 2011. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000300005>>. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/YCpCcBpjL9kmDgNk6qJKXVf/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2024.

SADD, Silvério S. **Guggenheim Bilbao, o museu franquia dez anos depois.** 2007. 88 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/11743>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

SADD, Silvério S. **Os lugares e as arquiteturas para a arte contemporânea: os novos museus do século XXI.** 2006. 270f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25859>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2024.

SANTOS, Milton. **A Natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006 (Coleção Milton Santos; 1).

SCHWARTZMAN, Allan et al. **Através: Inhotim Centro de Arte Contemporânea.** Brumadinho: Instituto Cultural Inhotim, 2011.

SESC TV. **Arquiteturas: Instituto Inhotim.** Youtube, 29 de outubro de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ODKi0n-2oT4>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2024.

SHIRAZI, Mohammed R. **Architectural Theory and Practice, and the Question of Phenomenology.** Published PhD dissertation. Brandenburgische Technische Universität Cottbus, Erlangung. 2009.

SHIRAZI, Mohammed R. **Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture: Phenomenal Phenomenology.** 1st Ed. London: Routledge. 2014.

SILVA, Fernando Pedro da. **Arte pública: diálogo com as comunidades.** Belo Horizonte: Ed. C/ Arte, 2005.

SILVA, Jovânia M. O.; LOPES, Regina L. M.; DINIZ, Normélia M. F. **Fenomenologia.** Revista Brasileira de Enfermagem (REBEn), Brasília, 2008, mar-abr; 61(2), p. 254-257. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0034-71672008000200018>>. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/reben/a/7y7W8mcJns5c4TY4hgGBqWg/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2024.

STRAUS, Erwin. **Du sens des sens: Contribution à l'étude des fondements de la psychologie.** Jérôme Millon. Grenoble. 2000.

TZORTI, Kali. **The museum and the city: Towards a new architectural and museological model for the museum?** City, Culture and Society, [S. l.], v.6, issue 4, p.109-115, 2015. DOI: 10.1016/j.ccs.2015.07.005. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1877916615000478?via%3Dihub>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2024.

VIDLER, Anthony. **O campo ampliado da arquitetura em Antologia Teórica** org. Krista SYKES. São Paulo: Cosac & Naify. 2008.

VIEIRA, Marco. **Edifícios da Arte: a cultura como moeda de troca**. Congresso Brasileiro de Sociologia. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://portal.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_details&gid=3578&tmpl=component&Itemid=170>. Acesso em: 27 de janeiro de 2024.

ZUMTHOR, Peter. **Pensar a Arquitectura**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2009.

