



Carolina y Gonzales Leal

Percepções do espaço arquitetônico intervencionado
Impressão e expressão nas instalações efêmeras de Penique
Productions

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Orientador: Fernando Espósito Galarce

Rio de Janeiro

Abril de 2023



Carolina y Gonzales Leal

Percepções do espaço arquitetônico intervencionado
Impressão e expressão nas instalações efêmeras de Penique
Productions

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Fernando Espósito Galarce

Orientador

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. Maíra Machado Martins

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. Francisco José Cabral Leocádio

UFRJ

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Carolina y Gonzales Leal

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na PUC-Rio, em 2017. Coursou Planejamento, Gestão e Controle de Obras Cíveis na NPPG-UFRJ, em 2019. Coursou Master em Neuroarquitetura, no IPOG, em 2021. Possui um escritório desde 2019 e atualmente trabalha com projetos de arquitetura e interiores.

Ficha Catalográfica

Leal, Carolina y Gonzales

Percepções do espaço arquitetônico intervencionado : impressão e expressão nas instalações efêmeras de Penique Productions / Carolina y Gonzales Leal ; orientador: Fernando Espósito. – 2023.

126 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2023.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 2. Percepção. 3. Fenomenologia. 4. Espaço e lugar. 5. Instalações artísticas. 6. Penique Productions. I. Espósito, Fernando. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Para meus pais, Marina e Eric,
minha referência de afeto e arte.

Agradecimentos

À PUC-Rio, por me acolher novamente e ser parte fundamental da minha formação humana e profissional.

Ao PPGArq, incluindo a equipe administrativa e corpo de professores, por todo suporte e colaboração no decorrer do curso.

Ao meu orientador, Fernando Espósito, por sua enorme dedicação, esforço, afeto, confiança e por ter me ajudado a lembrar a razão de estar no curso e escolher permanecer.

Aos professores Maíra Machado e Francisco Leocádio, componentes da banca examinadora, pela contribuição, incentivo e enriquecimento da construção deste trabalho.

Ao professor Marcelo Bezerra, que desde a graduação me auxilia acreditar e não ter medo de escolher caminhos desafiadores para o meu crescimento.

Ao Sergi Arbusà, pela disponibilidade e generosidade para a construção da pesquisa.

Aos colegas de turma que, até remotamente, fizeram-se presentes e acolhedores.

Aos meus pais, Rita e Silvio, professores que me ensinaram a admirar as artes, por todo amor, suporte e incentivo em cada passo que escolho dar.

À minha irmã Marina, por ser referência, por cada revisão de texto, por todo amor, companheirismo e por compartilhar comigo a jornada de estudos e da vida.

Ao meu namorado Eric, por cada palavra de motivação, por todo suporte emocional e logístico, pelas revisões textuais e por sempre ser abrigo.

Aos meus amigos e familiares, que contribuíram e participaram direta ou indiretamente da minha caminhada ao longo do curso.

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

Resumo

Leal, Carolina y Gonzales; Espósito Galarce, Fernando. **Percepções do espaço arquitetônico intervencionado: Impressão e expressão nas instalações efêmeras de Penique Productions**. Rio de Janeiro, 2023. 126p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho é um estudo sobre o espaço arquitetônico intervencionado por instalações artísticas e seus efeitos na relação espectador-habitante e espaço. Baseada na noção fenomenológica de percepção, que se constrói a partir da experiência sensorial com o meio, a pesquisa se desenvolve baseando-se na ideia de que o espaço intervencionado propõe ao público espectador um deslocamento na percepção de uma arquitetura preexistente, gerando, assim, novas possibilidades de interação entre corpo – do espectador – e espaço arquitetônico. A relação estabelecida entre público e espaço-obra de arte provoca a eventualidade de que impressões – processos internos de sentimentos reativos a estímulos espaciais – e expressões – reações físicas externalizadas – sejam estruturadas de forma subjetiva em cada corpo. Analisando as instalações artísticas do coletivo Penique Productions, a pesquisa objetiva refletir sobre a experiência sensorial espacial, delimitada num tempo-espaço, a partir de uma arquitetura modificada por uma interferência artística efêmera, analisando duas de suas obras. O método qualitativo de análise é desenvolvido mobilizando autores como Juhani Pallasmaa, Merleau-Ponty, Norberg-Schulz, António Damásio e Hal Foster, discutindo os conceitos de espaço, lugar, memória e imaginação, matéria, ttilidade e tempo. Será realizado o levantamento de informações sobre as obras de Penique Productions, investigando os elementos compositores do espaço com suas intervenções, as reações dos espectadores a tais estímulos, intencionalidade dos artistas, além de entrevista com o Sergi Arbusà, fundador do coletivo.

Palavras-Chave

Percepção; fenomenologia; espaço e lugar; instalações artísticas; Penique Productions.

Abstract

Leal, Carolina y Gonzales; Espósito Galarce, Fernando (advisor).
Perceptions of the intervened architectural space: Impression and expression in the ephemeral installations of Penique Productions.
Rio de Janeiro, 2023. 126p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present work is a study space about artistic installations and its study space, intervening on the visualizerbit and its effects on the study relationship on the visualizer. Based on the phenomenological notion of perception, which is built from the sensorial experience with the environment, the research is developed based on the proposal that the intervention space to the public is a shift in the perception of a preexisting architecture, thus generating new possibilities. of interaction between body – of the viewer – space and animated interaction. The relationship established between the public and the artwork of space eventuality – causes internal processes of feelings reactive to spatial stimuli – and expressions – externalized physical reactions – to be structured in a subjective way in each. Analyzing as artistic installations by the collective Penique Productions, a research aims to reflect on a sensorial experience, delimited in a space-time space, from an architecture modified by an ephemeral artistic interference, analyzing two of his works. The qualitative method of place is developed by mobilizing authors such as Juhani Pallasmaa, Merleau-Ponty, Norberg-Schulz, António Damásio and Hal Foster, discussing the concepts of space, memory and imagination, matter, tactility and time. A survey of information about the works of Penique Productions was carried out, investigating the compositional elements of the space with their interventions, such as spectators' reactions to such stimuli, intentional dos, in addition to an interview with Sergi Arbusà, founder of the collective.

Keywords

Perception; phenomenology; space and place; artistic installations; Penique Productions

Sumário

1. Introdução	14
2. Impressão e expressão na percepção arquitetônica	29
2.1. A percepção do espaço como fenômeno	30
2.2. Do espaço ao lugar	35
2.3. Impressão e expressão na percepção do lugar	42
3. Espaço arquitetônico e intervenções artísticas	46
3.1. <i>Site-specific</i> : sobre o complexo arte-arquitetura	46
3.2. Arte com enfoque espacial	57
4. Dimensões da experiência na arquitetura intervencionada	69
4.1. Impressões: espaço-corpo-mente	73
4.2. Impressões/expressões: memória-imaginação-sentimento	75
4.3. Expressões: emoção-ação	78
5. Estudo de caso: Coletivo Penique Productions	80
5.1. A história do coletivo	81
5.2. Técnica e conceitos	87
5.3. Análise das obras	97
5.3.1. <i>A Piscina do Parque Lage</i> , 2015	99
5.3.2. <i>Gruta</i> , 2016	105
5.3.3. <i>Ex.Vazio</i> , 2018	110
5.3.4. Resultados	116
6. Considerações Finais	119
7. Referências Bibliográficas	123

Lista de Figuras

Figura 1 - Obra <i>Somni '18</i> , de Penique Productions. Espanha, 2018.	19
Figura 2 - Diagrama de conceitos chave da pesquisa.	20
Figura 3 - Obra <i>Ballon Jaune. Le contenant et le contenu</i> , de Penique Productions. França, 2021.	21
Figura 4 - Obra <i>A Piscina Do Parque Lage</i> , de Penique Productions. Rio de Janeiro, 2015.	22
Figura 5 - Obra <i>Gruta</i> , de Penique Productions. Rio de Janeiro, 2016.	23
Figura 6 - Obra <i>Ex.Vazio</i> , de Penique Productions. Rio de Janeiro, 2018.	23
Figura 7 - Quadro síntese referencial teórico-metodológico.	26
Figura 8 - <i>Mulher Junto a uma Janela</i> , 1922. Óleo sobre tela. Caspar David Friedrich.	38
Figura 9 - <i>Casa Battló</i> , Barcelona, Espanha. 1904-6. Lareira do segundo pavimento. Antoni Gaudí.	39
Figura 10 - <i>O Modulor</i> , 1948. Le Corbusier.	40
Figura 11 - <i>Homem Vitruviano</i> , 1490. Leonardo da Vinci.	41
Figura 12 - Diagrama de Ação e Reação, segundo a Concepção de Piaget.	43
Figura 13 - Diagrama de Impressão e Expressão	45
Figura 14 - <i>Moving Target</i> , Bélgica, 1996. DS+R.	47
Figura 15 - <i>Moving Target</i> , Bélgica, 1996. DS+R.	48
Figuras 16 e 17 - <i>The Withdrawing Room</i> , Estados Unidos, 1987. DS+R.	49
Figura 18 - <i>Levitated Mass</i> , 2012, Los Angeles, EUA. Michael Heizer.	51
Figura 19 - <i>Os jogadores de carta</i> , Paul Cézanne. Óleo sobre tela. 1890.	55
Figura 20 - <i>Boden, Wand, Ecke, Raum</i> , 1970. Klaus Rinke.	58

Figura 21 - Fotografia da obra <i>Bicho</i> , de Lygia Clark. 1960.	59
Figura 22 - Fotografia da <i>Obra Mole nº3</i> , de Lygia Clark. 1964.	59
Figura 23 - Fotografia da obra <i>Máscaras Sensoriais</i> , de Lygia Clark. 1967.	60
Figura 24 - Fotografia da obra <i>O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa</i> , de Lygia Clark. 1967.	60
Figura 25 - <i>Parangolé P1, Capa 1</i> , de Hélio Oiticica. 1964.	61
Figuras 26 e 27 - <i>Éden</i> , 1969. Hélio Oiticica. Vista parcial da <i>The Whitechapel experiment</i> .	62
Figura 28 - <i>A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão</i> . Nova York. 1968.	63
Figura 29 - <i>To Lift</i> . Richard Serra. 1967. Borracha vulcanizada.	64
Figura 30 - <i>Band</i> . Richard Serra. 2006. Aço à prova d'água.	64
Figura 31 - <i>How do we live together?</i> 2022. Florença, Itália. Olafur Eliasson.	65
Figuras 32, 33 e 34 - <i>Room for one colour</i> , 2022. Florença, Itália. Olafur Eliasson.	66
Figuras 35, 36 e 37 - <i>The Beauty</i> . 2022. Florença, Itália. Olafur Eliasson.	67
Figura 38 - Processo de fruição e desenvolvimento da percepção da obra no espaço intervencionado.	71
Figura 39 - As Mimeses de Paul Ricoeur.	72
Figura 40 - Por meio dos sentidos, os dados contidos no espaço que acomoda a obra são captados pelo corpo e chegam à mente. A pele é a membrana separadora entre os espaços interno e externo.	74
Figura 41 - Momento de transição entre impressão e expressão, que contém elementos de ambos: dados do espaço coletados pelos sentidos associados à subjetividade e as reações causadas, ainda internamente.	77
Imagem 42 - <i>Choko Ho'ol</i> , por Penique Productions. México, 2011. Penique Productions.	80
Figura 43 - <i>Purpurner</i> . Alemanha, 2022. Penique Productions.	82
Figura 44 - <i>Purpurner</i> . Alemanha, 2022. Penique Productions.	83

Figura 45 - <i>Wrapped Reichstag</i> . Berlim, 1995. Christo e Jeanne-Claude.	84
Figura 46 - <i>Media Burn</i> . 1975. Ant Farm.	84
Figura 47 - <i>Cadillac Ranch</i> . Texas, 1974. Texas. Ant Farm.	84
Figura 48 - <i>Inflatocookbook</i> . Magazine and ephemeral project. 1971. Ant Farm.	85
Figura 49 - <i>Bathroom</i> . Nottingham, 2009. Penique Productions.	86
Figura 50 - <i>Wrapped Fountain</i> . Berlim, 1971-95. Christo e Jeanne-Claude.	88
Figura 51 - <i>Silver Ballad</i> . Espanha, 2021. Penique Productions.	89
Figura 52 - <i>El Sótano de la Tabacalera</i> . Espanha, 2011. Penique Productions.	91
Figuras 53 e 54 - <i>Puxika arrosa</i> . Espanha, 2021. Penique Productions.	92
Figuras 55 e 56 - <i>El Claustro</i> . México, 2011. Penique Productions.	93
Figura 57 - <i>El Claustro</i> . México, 2011. Penique Productions.	94
Figura 58 - <i>Rosâtre</i> . Paris, 2022. Penique Productions.	96
Figura 59 - <i>Rosâtre 1/3</i> . 2023. Penique Productions.	96
Figura 60 - Ciclo hermenêutico aplicado às obras de arte espaciais.	98
Figura 61 - <i>A Piscina do Parque Lage</i> . Rio de Janeiro, 2015. Penique Productions.	99
Figura 62 - Pátio do palacete do Parque Lage.	100
Figura 63 - Processo de montagem da obra. <i>A Piscina do Parque Lage</i> . Rio de Janeiro, 2015. Penique Productions.	101
Figura 64 - <i>A Piscina do Parque Lage</i> . Rio de Janeiro, 2015. Penique Productions.	102
Figura 65 - <i>A Piscina do Parque Lage</i> . Rio de Janeiro, 2015. Penique Productions.	103
Figuras 66, 67, 68 e 69 - Reações dos fruidores ao inflável. <i>A Piscina do Parque Lage</i> . Rio de Janeiro, 2015. Penique Productions.	104
Figura 70 - <i>Gruta</i> . Rio de Janeiro, 2016. Penique Productions.	105
Figura 71 - <i>Gruta do Museu da República</i> .	106

Figuras 72 e 73 - Acessos. <i>Gruta</i> . Rio de Janeiro, 2016. Penique Productions.	107
Figura 74 - Visitante adentrando o inflável. <i>Gruta</i> . Rio de Janeiro, 2016. Penique.	108
Figura 75, 76 e 77 - Reações dos fruidores ao inflável. <i>Gruta</i> . Rio de Janeiro, 2016.	109
Figura 78 - <i>Ex.Vazio</i> . Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.	110
Figura 79 - Espaço da antiga Biblioteca Lúcio Costa FAU-UFRJ atualmente. <i>Ex.Vazio</i> . Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.	111
Figura 80 - <i>Ex.Vazio</i> . Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.	111
Figura 81 - Processo de construção da obra. <i>Ex.Vazio</i> . Rio de Janeiro, 2018. Penique.	112
Figura 82 - Entrada de luz. <i>Ex.Vazio</i> . Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.	113
Figura 83 - Reações dos fruidores ao inflável. <i>Ex.Vazio</i> . Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.	114
Figura 84 - Ocupação do espaço. <i>Ex.Vazio</i> . Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.	114
Figura 85 - Reações dos fruidores ao inflável. <i>Ex.Vazio</i> . Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.	115
Figura 86 - Ciclo hermenêutico aplicado às obras de Penique Productions.	116
Figura 87 - Relação <i>fruidor-obra</i> nas obras de Penique Productions.	117

A arte existe porque a vida não basta.

Ferreira Gullar

1

Introdução

A arquitetura é abrigo de vivências e histórias e possui a capacidade de ter participação ativa na forma com que seus habitantes as experienciam. Entretanto, a contemporaneidade é composta por construções cuja predileção pelo apelo visual é notável e a experiência do habitante é secundária, dando lugar a espaços destituídos de simbolismos e elementos que são capazes de gerar conexão. Juhani Pallasmaa (2011) defende que uma arquitetura significativa nos desperta como seres corpóreos e espiritualizados, tal como toda arte significativa. Para ele, uma obra arquitetônica não é composta por imagens isoladas na retina, mas experimentada em “sua essência material, corpórea e espiritual de forma integrada” (2011, p.11), portanto uma arquitetura desprovida de elementos enriquecedores de sua composição experimental não possui a capacidade de criação de vínculos com as subjetividades e individualidades dos corpos que a habita.

Meu corpo é o verdadeiro umbigo de meu mundo, não no sentido do ponto de vista da perspectiva central, mas como próprio local de referência, memória, imaginação e integração. (PALLASMAA, 2011, p. 11)

A sensação de identidade pessoal é reforçada pela arte e pela arquitetura a partir do momento em que, ao serem experimentadas, conectam-se com um íntimo composto de emoções e lembranças do passado. A priorização da visão em detrimento dos outros sentidos, tal como vem sendo desenvolvido por grande parte da arquitetura atual, gera um empobrecimento dos espaços e, conseqüentemente, das experiências neles obtidas.

O espaço arquitetônico é constituído por aspectos materiais e imateriais – luz, forma, texturas, cores, temperaturas, entre outros –, que juntos formam as “qualidades ambientais” (NORBERG-SCHULZ, 1995) e caracterizam sua estrutura, possibilitando a observação de quem o habita, despertando sensações e sentimentos. A partir dessa interação, o espaço, que por si só é um conjunto de tais aspectos, ao ser percebido, transforma-se em lugar, carregado de significado, a partir da experiência e interpretação de seus habitantes.

Com a função de representar uma produção material, científica e artística, ao mesmo tempo, o espaço arquitetônico, dentro da sua complexidade, reflete o momento histórico da sociedade em que se insere (CASTELNOU, 2003). Ao ser habitado, o espaço, que acumula uma variedade de informações, é

percebido pelo habitante, que, por meio do seu corpo em movimento e repleto de atributos culturais, mentais e temporais (PALLASMAA, 2018), cria ali um mundo privado, que não condiz necessariamente com o mundo real, mas apenas existe para o seu titular (MERLEAU-PONTY, 2003).

A criação desse novo mundo particular ocorre em decorrência da experiência corporal de um espaço de forma multissensorial, na qual a percepção desenvolvida é a soma das habilidades táteis, auditivas e visuais, permitindo que seja percebida uma estrutura única, que fala a todos os sentidos ao mesmo tempo (MERLEAU-PONTY, 1964, apud PALLASMAA, 2018). Sendo o que determina a variedade de maneiras das quais o habitante conhece e constrói realidades, a experiência espacial corporal, é influenciada desde os sentidos mais diretos e passivos até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização (TUAN, 1983).

A ocupação do corpo no mundo, assim como desenvolveu Tuan (1983), está para além de um objeto que ocupa uma pequena parte do seu espaço, mas também está vinculada à possibilidade de dirigi-lo e criá-lo. Corpo, nesse sentido, não é unicamente matéria, mas um ser vivo e espiritual, que se organiza e percebe o espaço e atua como seu articulador, de acordo com seu próprio esquema corporal e, na maioria das vezes, não está consciente disso (TUAN, 1983).

Para além da noção de espaço físico, pode-se levantar a noção de espaço vivenciado, que, segundo Pallasmaa (2018), é algo que não segue as noções da ciência ocidental e não possui métricas e definições específicas sobre espaço e tempo. Para o autor, algo que é vivenciado é “acientífico”, já que está mais próximo da realidade dos sonhos. Diferentemente do espaço físico e geométrico, o que Pallasmaa chama de espaço existencial é algo que se estrutura nos significados, intenções e valores de um indivíduo, se caracterizando de forma única, por meio de sua memória e de sua experiência.

A noção de espaço vivenciado de Pallasmaa pode ser entendida como a ideia de lugar, já que, de acordo com a definição de Tuan (1983, apud BINI e ALMEIDA, 2021), quando o espaço adquire significado, torna-se um lugar. Ao se reconhecer a partir do lugar em que habita, o ser humano reforça sua própria natureza. Assim como definiu Norberg-Schulz (1995, p. 445), “um lugar é um fenômeno qualitativo ‘total’, que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem que perca de vista sua natureza concreta”. Apesar da compreensão de uma totalidade, o lugar sempre vai estar conectado com suas condições e características físicas, já que elas, ao serem

percebidas pelo corpo de quem o habita, são responsáveis por comporem sua experiência multissensorial.

O termo *lugar*, que será conceituado no decorrer deste trabalho, quando aqui for citado, estará sempre conectado à noção de espaço experienciado por seus habitantes, os quais estabelecem uma relação de troca e reconhecimento com o meio. Nesse sentido, lugar é um espaço arquitetônico indistinto que, se relacionar com as individualidades que compõem seus habitantes, passa a ser dotado de significado e influenciar na maneira com que cada corpo se percebe, sente, relaciona-se e se desloca dentro dele.

Além disso, a escolha pelo termo *habitar* ao referenciar a ação de utilizar o espaço arquitetônico, neste trabalho, se deu a partir da compreensão de Wang Shu sobre arquitetura, quando diz que “qualquer tipo de arquitetura, independentemente de sua função, é uma casa” (apud PALLASMAA, 2017, p. 7). Pallasmaa complementa essa ideia dizendo que o ato de “habitar é, ao mesmo tempo, um evento e uma qualidade mental e experimental e um cenário funcional, material e técnico (...). Habitar é parte do nosso ser, da nossa identidade” (PALLASMAA, 2017, p. 8), não estando necessariamente vinculada à noção de residir.

O ato de habitar revela as origens ontológicas da arquitetura, lida com as dimensões primordiais de habitar o espaço e o tempo, ao mesmo tempo em que transforma um espaço sem significado em um espaço especial, um lugar (...). O ato de habitar é o modo básico de alguém se relacionar com o mundo. (PALLASMAA, 2017, p. 7)

Entre as definições de *habitar* na língua portuguesa, os significados que vinculam ao ato de residir está em apenas algumas delas, já que a maioria é conectada com a ideia de *ser* e *estar presente* (REIS-ALVES, 2006). O conceito de habitar possui relação como a assimilação do espaço como abrigo, como lugar que gera a percepção de acolhimento a quem o habita. Para Heidegger (1976, p. 126), “as construções que não são uma habitação ainda continuam a se determinar pelo habitar uma vez que servem para habitar o homem”, reforçando a ideia de que o ato de habitar confere ao espaço um papel de acolhedor das individualidades dos corpos que o habitam, ganhando, assim, um novo significado: o de lugar.

A investigação sobre a transformação da noção de espaço para lugar, à medida em que é habitado, objetiva a discussão sobre o impacto que tal arquitetura causa no corpo de seu habitante e como este reage a tais estímulos. Entretanto, esta pesquisa sustenta a noção de espaço arquitetônico propriamente dito para chegar ao espaço arquitetônico intervencionado artisticamente,

buscando compreender as relações formadas entre o *fruidor* – a partir do momento que o espaço recebe uma intervenção artística, a pessoa que o habita será aqui chamada *fruidor* –, e o espaço, que ganha uma nova conotação, a partir do momento em que é intervencionado.

A escolha de *fruidor* parte da preocupação em posicionar a pessoa que experimenta o espaço intervencionado artisticamente como um coautor da obra, tendo capacidade de, com a totalidade do seu corpo e subjetividade, perceber, interpretar e interagir de forma autônoma e particular, que, diferente de um espectador na função passiva em relação à obra que percebe, atua ativamente sobre ela, que se completa a partir de tal momento. O termo foi escolhido a partir da obra de Umberto Eco, *Obra Aberta*, que descreve a ideia da arte como algo que não apresenta um modelo pré-determinado de interpretação, mas como um grupo de relações de fruição entre a obra e seus receptores (1991, p. 9) e utiliza *fruidores* para denominar estes indivíduos. *Fruidor*, portanto, refere-se ao sujeito que, dentro de um intervalo específico de tempo, se permite participar do processo próprio de apropriar, desfrutar, compreender e fruir em conjunto e a partir dos estímulos da obra.

Ao ser levantado o conceito de intervenção artística, é válido compreender o que o compõe e que será considerado neste trabalho, dado que pode ser compreendido de forma demasiadamente abrangente. Iniciando pela busca do significado de intervenção, termo variante da ação de intervir, o ato possui como sentido “1. Meter-se de permeio; ingerir-se, interferir” (FERREIRA, 2008, p. 487). Com isso, é possível compreender que intervenção artística está relacionada à criação de interferências – no contexto desta pesquisa, espaciais, – utilizando a linguagem artística como ferramenta.

Intervenções possuem uma variedade de possibilidades dentro do campo artístico. Entretanto, o tipo de intervenção a ser considerado no decorrer deste trabalho será o de **instalação** artística, que, segundo Claire Bishop (2005, apud SÁVIO, 2015), é algo capaz de criar uma situação na qual é possível entrar e perceber como uma totalidade singular.

A instalação então difere dos meios tradicionais (escultura, pintura, fotografia, vídeo) no que endereça o observador diretamente como presença literal no espaço. Ao invés de imaginar o observador como um par de olhos sem corpo, exalta os sentidos, tato, olfato e audição, tanto como sua visão. (BISHOP, 2005, apud SÁVIO, 2015, p. 9)

Apesar de Bishop denominar “observador” o indivíduo que vivencia a instalação artística, é possível compreender que a autora descreve a experimentação como algo que tangencia a definição aqui descrita de *fruidor*, já

que é alguém que, através da totalidade do seu corpo e sentidos, se coloca disponível para interagir com o que a obra propõe.

Levando em conta a relevância do corpo do fruidor, dotado de sua subjetividade, e de espaço, local que, ao ser intervencionado, recebe uma nova possibilidade de leitura e interpretação, outro elemento relevante, quando é tratada a noção de instalações artísticas, é a efemeridade. Sobre esta, que conecta a obra no espaço à noção de tempo, é possível, dentro da temática deste estudo, dividi-la em duas leituras, sendo a primeira o tempo delimitado no qual a instalação artística intervém no determinado espaço, alterando sua percepção de maneira provisória, com início, meio e fim de existência; e o tempo de experimentação do corpo do público fruidor com a obra, que, assim como experimentar uma arte performática, estabelece uma percepção específica para aquele determinado espaço-tempo, já que a obra deixará de existir, retornando às características originais do espaço arquitetônico. Apesar de existirem instalações artísticas espaciais permanentes, diversos trabalhos dessa natureza são provisórios, alterando momentaneamente uma arquitetura preexistente e dando a ela uma nova possibilidade de experimentação, o que será o enfoque deste estudo.

Instalações artísticas espaciais propõem uma experiência multissensorial do público com a arquitetura intervencionada, quando ocorre a coautoria da obra com cada corpo fruidor. O estímulo espacial proposto, seja ele uma intervenção de cor, materialidade, textura ou iluminação, causam uma gama de possibilidades de sensações, quando experienciados em um recorte espaço-temporal, e cada corpo, dotado de sua memória e condições físicas e emocionais, reage a ele de uma forma própria.

O confronto de subjetividades com o espaço arquitetônico preexistente, que recebe uma intervenção artística, resulta em uma percepção que é estruturada a partir do corpo fruidor no espaço, que sente e reage a ele. Segundo o neurocientista António Damásio (apud ESPÓSITO, 2012), a ideia de percepção pode ser dividida entre impressões, soma das sensações e dos sentimentos que, por meio da percepção corporal, são provocadas pelo mundo; e expressões, reações externalizadas, ou seja, “expressões visíveis” físicas, que estabelecem uma interação com o espaço e associá-los com a interioridade.

A interatividade com os espaços intervencionados é influenciada por condições inerentes ao corpo, incluindo suas memórias e imaginação, além de seu contexto e cultura; e aspectos referentes ao espaço, tal como suas características físicas e aspectos arquitetônicos percebidos e experimentados em

cada obra. Então, a interação entre corpo e espaço intervencionado se torna algo dotado de particularidades, completando de forma diversa e fenomenológica, a obra de arte.



Figura 1: Obra *Somni '18*, de Penique Productions. Espanha, 2018.

Fonte: <https://www.peniqueproductions.com/project/somni-18/>

A relevância da observação da relação corpo-espaço é a contribuição com a problematização da experiência no espaço arquitetônico e, ainda mais relevante, com o questionamento do ato de projeto. Ao colocar no enfoque as influências que o espaço possui sobre as reações e sensações obtidas pelos corpos que o habitam e fruem, é colocado em suspensão o pensamento de projeto puramente visual ou funcional da arquitetura, levando para o ponto central de análise arquitetônica o corpo do habitante. Com essa mudança de olhar sobre o ato criativo arquitetônico, ocorre a possibilidade de uma mudança de paradigma, quando o espaço criado se torna reflexo dos estímulos e sensações desejadas para cada situação, contrapondo-se à cultura de projeto destituído de significados mais profundos e impessoal.

Em síntese, o objeto de estudo deste trabalho é a relação do espaço arquitetônico com seus habitantes e a forma com que ela é estabelecida. O ponto de partida são as condições espaciais, materiais e imateriais, e as particularidades mentais e físicas dos habitantes. Com o recebimento da instalação artística efêmera, o espaço adquire, num determinado corte cronológico, uma diferente possibilidade de ser experimentado e observado, causando novas sensações, emoções e reações aos habitantes, que a partir do momento que interagem com os estímulos da obra e se atentam e se conectam ao espaço, tornam-o lugar, e

passam para o papel de fruidores, capazes de pertencer e completar a obra-espço. Observa-se, dessa forma, a experiência do fruidor, que ao habitar momentaneamente uma arquitetura com seus aspectos alterados pela obra, sente-se e interage de forma distinta com e a partir do espaço. A arte coloca em questão a arquitetura e suas condições, levando a um ponto de atenção as relações que são estabelecidas entre corpo e arquitetura (Figura 2).

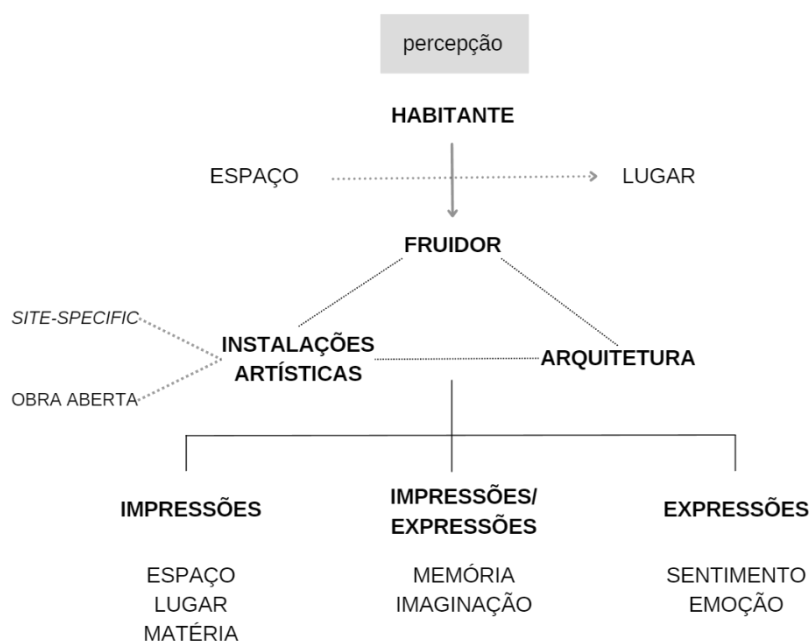


Figura 2: Diagrama de conceitos-chave da pesquisa.

Fonte: Elaborado pela autora

Por estarem relacionados a aspectos abstratos complexos, quando forem tratadas as condições da subjetividade humana, tais como imaginação, memória, sentimentos e emoções, o estudo pegou como base definições filosóficas referentes à existência humana, com ênfase na fenomenologia, além de teóricos, filósofos e cientistas sobre o espaço, sobre os atributos humanos as relações estabelecidas entre eles, tais como Juhani Pallasmaa, Christian Norberg-Schulz, Gaston Bachelard, António Damásio e Alain de Botton. Desta forma, o estudo se desenvolve, montando toda sua base teórica a partir do diálogo entre conceitos teóricos e análises espaciais arquitetônicas e das obras selecionadas.

Como estudo de caso para a melhor compreensão do objeto de estudo desta pesquisa, foi selecionado o trabalho de Penique Productions – para fins de otimização da construção do texto, será aqui também chamado apenas de Penique –, coletivo catalão que teve seu início na Universidade de Barcelona no ano de 2007 por Sergi Arbusà e trouxe a atuação de Penique também para o

Brasil. A obra de Penique, que possui inspiração inicial nos artistas Christo e Jeanne-Claude, se baseia em elementos que se repetem em toda intervenção que realizam, sendo elas: utilização do plástico como material único; ar como estruturação única para a película plástica; cor única e onipresente por todo espaço intervencionado; efemeridade, tendo sempre início e fim determinados; e a preexistência do espaço arquitetônico, no qual sem ele, a bolha plástica não teria tamanha relevância (Figuras 1 e 3).



Figura 3: Obra Ballon Jaune. Le contenant et le contenu, de Penique Productions. França, 2021.

Fonte: <https://www.peniqueproductions.com/project/ballon-jaune-le-contenant-et-le-contenu/>

A proposta do coletivo é a experiência sensorial do visitante, a partir do isolamento das texturas e cores do espaço arquitetônico, dando a ele um aspecto de unidade, no qual ocorre o realce de suas nuances espaciais, volumétricas e de luz. A intervenção proporciona ao público o acesso a um local desconhecido inicialmente, mas que, ao experimentar o espaço com a movimentação corporal, passa a ter um grau de familiaridade, já que a observação permite o reconhecimento de estruturas conhecidas, gerando sensações, emoções e reações físicas no fruidor.

A obra de Penique, considerada uma arte *site-specific* – conceito que será desenvolvido nesta pesquisa –, recebe as condições e características específicas de um determinado local, assumindo-as na maneira com que se estabelece no espaço.

O trabalho visa a analisar de forma mais detalhada a obra *A Piscina do Parque Lage* (Figura 4), do grupo Penique Productions, realizada em 2015, *Gruta* (Figura 5), instalação ocorrida em 2016, e *Ex.Vazio* (Figura 6), de 2018. A seleção dos trabalhos foi feita a partir de suas localidades, já que todas as instalações escolhidas ocorreram em locais da cidade do Rio de Janeiro, facilitando seu acesso e estudo. Além disso, esta pesquisa conta com as falas de Sergi Arbusà, fundador do coletivo, coletadas em entrevista concedida pelo artista, compartilhando suas histórias e perspectivas sobre o desenvolvimento das instalações.

A entrevista com Arbusà foi estruturada de modo a conhecer a origem do coletivo, suas influências, dinâmicas de estruturação das obras nos diferentes espaços arquitetônicos, a escolha do espaço, condições espaciais que interferem na montagem da estrutura e o questionamento sobre a existência de intencionalidades a partir da instalação. Suas falas coletadas na entrevista também foram utilizadas no embasamento teórico, além de serem fundamento para a análise das obras.



Figura 4: Obra *A Piscina Do Parque Lage*, de Penique Productions. Rio de Janeiro, 2015.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/761201/arte-e-arquitetura-a-piscina-do-parque-lage-por-penique-productions>



Figura 5: Obra *Gruta*, de Penique Productions. Rio de Janeiro, 2016.

Fonte: <https://www.peniqueproductions.com/project/gruta/>



Figura 6: Obra *Ex.Vazio*, de Penique Productions. Rio de Janeiro, 2018.

Fonte: <https://www.peniqueproductions.com/project/ex-vazio/>

Já a análise passa por três propriedades inerentes às obras do coletivo, sendo elas: arquitetura que recebe a intervenção; o ato de estar dentro da obra de arte; e o inflável como interface entre espaço preexistente e o fruidor, fazendo com que perceba o que antes era tido como ordinário, ou comum, como algo extraordinário.

A análise das obras se baseia na construção teórica de Paul Ricoeur, que traça um comparativo entre a construção de uma narrativa com a criação e experimentação de um espaço arquitetônico, estruturando, dessa maneira, o ciclo hermenêutico. Ricoeur estrutura esse ciclo a partir de uma espacialidade-temporalidade que vai desde a idealização da obra, passando pela sua materialização (construção) e chegando até a obra habitada. Nesses três momentos existe sempre uma relação entre idealizador, o idealizado, o contexto físico, histórico e social na que essa idealização e criação acontece e, por tanto, com os sujeitos que, finalmente se relacionam com a obra criada, construída e finalmente habitada. Essa relação é uma relação aberta às diversas e possíveis interpretações que a obra provoca. Para uma complementação da compreensão do objetivo do artista ao compor tal tipo de intervenção, que proporciona a experimentação de uma nova possibilidade de espaço arquitetônico, é feito um paralelo com o ciclo hermenêutico de Ricoeur, utilizando suas fases de processo criativo – prefiguração, configuração e refiguração (2002).

A partir da investigação das obras de Penique, torna-se evidente a relevância da instalação para a criação de uma comoção sobre a arquitetura preexistente. O processo de desenvolvimento da obra, tal como destrincha Ricoeur, parte do momento de planejamento, baseando-se em um olhar sensível dos artistas sobre a construção e as nuances que a formam – prefiguração –, passa pelo momento de execução da obra e, nesse caso, pela elaboração de um “novo” espaço a ser explorado, com a forma da arquitetura, mas com um aspecto monocromático e de único material, que realça suas características formais – configuração –, e, por fim, atravessa a experiência perceptiva do corpo fruidor que adentra à obra, que acessa seu imaginário poético, internalizando os estímulos do espaço transformado (impressão), e externalizando-os (expressão), de maneira a influenciar as condições que irá reagir e interagir com a obra – refiguração. Dessa maneira, as obras de Penique deslocam à atenção os espaços arquitetônicos e evidencia que estes se tornam completos a partir de quando é habitado e fruído.

O presente trabalho possui como objetivo geral investigar a percepção do fruidor-habitante sobre o espaço, a partir do seu encontro com uma intervenção artística e sua impressão e a expressão a contar tal experiência. Dentre os objetivos específicos deste estudo, o primeiro é identificar os elementos arquitetônicos que influenciam na percepção do espaço habitado (I). Desta forma, serão trabalhados conceitos fenomenológicos sobre percepção, articulando autores como Merleau-Ponty, Pallasmaa e Norberg-Schulz, o que traz a sustentação teórica-chave sobre o qual o estudo se desenvolve. A compreensão

de percepção está sempre vinculada à experiência corporal no espaço, o ato de habitar e seu entendimento sobre lugar, trazendo o estudo dos autores citados sobre tais dimensões que a estruturam e influenciam.

O segundo objetivo específico é compreender, por intermédio da noção de impressão e expressão, as consequências no corpo do fruidor, ao ser afetado pela obra estruturada no espaço arquitetônico (II). Segundo as definições de Damásio (2006, apud ESPÓSITO, 2012), o afeto é constituído por emoções e sentimentos, e é composto por impressões (interioridade) e expressões (exterioridade). Damásio (2006, apud ESPÓSITO, 2012) sugere a ideia de impressões e expressões que cada um pode ter a partir de estímulos externos, sendo as primeiras a soma de sensações e dos sentimentos que, por meio da percepção corporal, são provocadas no corpo que experiencia algo, e a segunda, as reações externalizadas e visivelmente percebidas, que estabelecem uma interação com o espaço.

E, como terceiro e último objetivo específico, busca-se interpretar a relação que se estabelece entre espaço arquitetônico e arte, elencando os principais elementos de interação e impactos que uma tem sobre a outra (III). Para esse objetivo, o estudo irá se basear nos estudos de Hal Foster (2015), que traça um amplo panorama sobre o complexo arte-arquitetura, além de fazer a contextualização histórica das instalações artísticas, bem como o levantamento de obras e artistas que possuem a linha de intervenção espacial.

Desta forma, estabelecendo-se uma relação entre os objetivos – geral e específicos – deste trabalho e o referencial teórico-metodológico aqui utilizado, chega-se ao seguinte quadro síntese (Figura 7):

OBJETIVO GERAL	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	MÉTODO	
		Conceitos	Principais autores
Investigar a percepção do fruidor-habitante sobre o espaço, a partir do seu encontro com uma intervenção artística, e sua impressão e expressão a contar tal experiência.	Identificar os elementos arquitetônicos que influenciam a percepção do espaço habitado.	Percepção; Fenomenologia; Espaço; Lugar; Habitar; Fruir	Merleau-Ponty; Pallasmaa; Norberg-Schulz; Tuan; Eco
	Compreender, através da noção de impressão e expressão, as consequências no corpo do fruidor ao conectar-se à obra estruturada no espaço arquitetônico.	Impressão e expressão; Memória; Imaginação	Damásio; Pallasmaa; Bachelard; Piaget
	Interpretar a relação que se estabelece entre espaço arquitetônico e arte, elencando os principais elementos de interação e impactos que uma tem sobre a outra.	Complexo arte-arquitetura	Foster; Ricoeur

Figura 7: Quadro síntese referencial teórico-metodológico

Fonte: Elaborado pela autora

A metodologia adotada para esta pesquisa é a qualitativa e é a base para a análise completa das obras selecionadas, assim como a exploração da entrevista realizada como base teórica, não apenas de estudo das instalações, mas também como embasamento conceitual geral do trabalho.

Para o início de uma formação teórica da pesquisa, foram levantados conceitos teóricos que traçaram a linha argumentativa-chave do trabalho, o que estrutura sua primeira parte. O primeiro momento dessa fase é marcado pela abordagem do conceito de percepção, a partir do olhar fenomenológico e da experiência obtida a partir de um espaço habitado, compreendendo a relação que se estabelece entre corpo e mundo. O espaço, que inicialmente se apresenta de forma impessoal, imbuído por suas condições, características e estímulos que apresenta, é reconhecido pelo corpo que o habita, que passa o perceber como *lugar*.

O segundo capítulo da parte teórica do trabalho busca uma abordagem voltada para o campo das artes, contextualizando a experiência espacial e arquitetônica, partindo de propostas artísticas com o enfoque no espaço e nas formas que o corpo do fruidor se estimula, se movimenta e interage com a obra-

espaço. Artistas brasileiros, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, e internacionais, como Olafur Eliasson e o estúdio DS+R, marcam uma leitura artística que desconstrói o conceito de escultura a ser observada de forma passiva e coloca o corpo do visitante como coautor das obras, que se caracterizam a partir das condições do local em que são alocadas.

A parte de embasamento teórico é fechada com a construção de uma lógica conceitual que estrutura um paralelo entre o processo de impressão e expressão da experiência perceptiva ao processo de reconhecimento do espaço intervencionado artisticamente e todo o encadeamento de sentimentos e emoções obtidos ao serem acessados registros de memória, imaginação e de outros aspectos que compõem a subjetividade de cada corpo fruidor.

O segundo momento da pesquisa, demarcado pelo Capítulo 5, dá enfoque ao coletivo Penique Productions, estudo de caso do trabalho, abordando de forma ampla a relevância de seus trabalhos pelo mundo, fundamentado na entrevista concedida por seu fundador, Sergi Arbusà, principal fonte de informações sobre o coletivo.

E por fim, realizou-se a análise dos trabalhos escolhidos do estudo de caso Penique Productions, que teve o suporte dos vastos registros visuais das obras e nos próprios relatos pessoais de Arbusà, que forneceu o ponto de vista de quem propõe a instalação.

O estudo das obras de Penique, entretanto, passou por um grande desafio, consequente de uma de suas principais características: a efemeridade. Devido à falta de acesso às instalações montadas e às pessoas que vivenciaram a obra, o que possibilitaria a coleta de dados específicos e diretos a partir da experiência que a obra proporciona, o desejo inicial de abordar de forma mais profunda as condições perceptivas foi substituído por uma análise baseada na observação dos vestígios das obras – registros e relatos do coletivo – para o desenvolvimento da pesquisa. Tal observação teve como principal característica traçar um entendimento da construção da obra e consequente transformação da arquitetura preexistente, desde o momento em que surge a demanda da instalação, até o momento em que é vivenciada pelo público, o que marca a completude de seu processo criativo e de existência.

A escolha do tema deste trabalho partiu de uma vontade de maior compreensão dos estudos sobre a percepção do espaço e sobre as maneiras com que a arquitetura afeta a qualidade de vida e comportamento de quem a habita, principal tema de uma especialização cursada por mim, autora do trabalho. Durante o período de pandemia da COVID-19, muito foi discutido sobre a

relevância da casa e da arquitetura como um todo para o bem-estar, o que despertou o interesse de estudo sobre o tema no curso realizado, que gerou um desejo ainda maior de investigação do tema, ainda em definição.

A delimitação do tema nos moldes finais do trabalho foi uma construção conjunta entre mim e meu orientador, Fernando Espósito, que já vem desenvolvendo em suas linhas de pesquisa a investigação sobre o afeto na arquitetura e de observação do espaço habitado. Este trabalho ocorre, então, como uma contribuição aos estudos sobre os temas de percepção e afeto do espaço arquitetônico, trazendo um recorte adicional de observação de tais conceitos.

O estudo de caso das instalações artísticas figura como objeto de análise enriquecedor do estudo do espaço de maneira complementar às concepções arquitetônicas, agregando minha afeição pessoal às artes, ao trabalho de Penique Productions, que já havia participado de atividades dentro do Departamento de Arquitetura da PUC-Rio, junto ao Fernando Espósito.

2

Impressão e expressão na percepção arquitetônica

Se nosso interesse por construções e objetos é realmente determinado tanto pelo que eles nos dizem quanto pelo desempenho de suas funções materiais, vale a pena falar sobre o curioso processo pelo qual combinações de pedra, aço, concreto, madeira e vidro parecem capazes de se expressarem – e podem em raras ocasiões nos dar a impressão de estarem nos falando sobre coisas significativas e emocionantes. (BOTTON, 2007, p. 78)

A experiência arquitetônica provém de uma constante de trocas entre corpo e espaço, dentre os quais cada um possui uma gama de condições e características que influenciam o estabelecimento de tais relações. São trocas, no geral, que ocorrem de maneira constante e indeterminada, já que ao experienciar um espaço, cinética e constantemente, ocorre um intercâmbio no qual os corpos emprestam suas emoções e associações ao espaço e o espaço empresta sua aura, incitando e emancipando os pensamentos e percepções de quem o experimenta (PALLASMAA, 2011).

O corpo do habitante de um espaço arquitetônico pode ser compreendido como um ponto de referência de formação do mundo, já que, carregado de particularidades, percebe o que é externo a si, a partir de uma ótica própria, que outra pessoa não é capaz de ter. O corpo é o centro do mundo das experiências e, juntos – corpo e mundo –, formam um sistema, tal qual a relação que há entre o coração e o nosso organismo: “ele mantém o espetáculo visível constantemente vivo, ele sopra vida para dentro e o sustenta de fora para dentro” (MERLEAU-PONTY, 1992, apud PALLASMAA, 2011, p. 38).

Apesar da percepção ocorrer em sua totalidade no interior do corpo do habitante, está sempre associada às condições concretas a partir das quais ela acontece: ela está obrigatoriamente conectada a “dispositivos construídos (edificações), em qualidades ambientais (fenômenos sensíveis) e em ações em curso (atividade prática) que a tornam possível” (THIBAUD, In: CAVALCANTE, S.; ELALI, G. A. (Org.), 2018, p.17).

O encontro entre corpo e espaço provoca, portanto, o surgimento de uma nova realidade, resultado da interpretação dos componentes espaciais pelo sujeito, cujo corpo é formado por características próprias. A partir de tal interação, tem-se por consequência impactos no corpo que habita o espaço, causando nele

reações internalizadas (impressões) e que podem ser notadas visivelmente (expressões).

2.1

A percepção do espaço como fenômeno

A compreensão fenomenológica sobre a percepção do espaço parte da experiência corporal como base de sua interpretação, sendo percebido em sua totalidade de forma singular por cada corpo que o habita. Para Norberg-Schulz, “pessoas diferentes experimentam o mesmo entorno de maneira similar e diferente” (2001, p. 22, apud SANTOS, 2021, p. 27), o que reforça a noção de particularidade perceptiva, em que o corpo, a partir de suas singularidades físicas e mentais, estabelece com o espaço uma relação própria.

Pode-se entender, então, que o pensamento fenomenológico é um resgate ao pensamento de que a arquitetura seja fiel ao que estrutura a experiência, através da corporeidade e da sensibilidade que, nesse caso, sobrepõe-se ao plano do conhecimento e da técnica. Devido a isso, é dada atenção aos aspectos sensíveis dos materiais, luminosidade, efeitos sonoros e olfativos, que se alteram na medida em que o espaço é habitado (SCARSO, 2016).

A percepção fenomenológica, porém, perde força quando na arquitetura ocorre a intencionalidade, pois o empírico é elemento fundamental para sua estruturação. Como argumenta Steven Holl:

Na cidade moderna, as complexidades fenomênicas e experienciais se desenvolvem só parcialmente mediante o propósito e muito frequentemente se originam de forma accidental a partir da superposição semi-ordenada, embora imprevisível de propósitos individuais. (FRACALLOSSI, 2012, p. 3-4)

A experimentação empírica ocorre de acordo com a movimentação corporal no espaço, tendo a arquitetura o poder de “despertar simultaneamente todos os sentidos, todas as complexidades da percepção” (FRACALLOSSI, 2012, p. 3). A dualidade, ainda de acordo com o mesmo autor, que ocorre entre a intenção e fenômenos pode ser comparada à interação entre objetivo e subjetivo, ou pensamento e sentimento.

Franz Brentano divide a compreensão de percepção em duas partes: a primeira é relativa aos fenômenos físicos, que captam a chamada “percepção exterior”; e a segunda referente à ideia dos fenômenos mentais, que concernem à “percepção interior”, possuindo uma existência real e intencional. A arquitetura,

portanto, passa pelo desafio de criar estímulos para ambos os tipos de percepção, realçando a experiência fenomênica, expressando o significado a partir das particularidades do lugar e da circunstância (FRACALOSSI, 2012).

Edmund Husserl, considerado o pai da filosofia fenomênica, entende a experiência humana como a base para toda contextualização, considerando que todo conhecimento depende previamente da junção de experiências vividas (MONTANER, 2017, apud GUIMARÃES, 2019). Husserl complementa dizendo que a existência se situa em um “horizonte de experiências” (MONTANER, 2017, apud GUIMARÃES, 2019), as quais fundamentam a maneira com que cada um habita e interpreta o meio.

Com o desejo de superar o objetivismo do início do século XIX, devido ao fascínio pelas ciências da natureza, Husserl propõe a ideia de que o pensamento puramente lógico contém verdades necessárias essencialmente ideais, afirmando que as próprias proposições da psicologia generalizam a interpretação da experiência (ZILLES, 2007).

Diferentemente do objetivismo, a fenomenologia investiga o campo perceptivo e as implicações para a compreensão do sujeito da experiência. Trata-se da adoção de uma forma peculiar de reflexão sobre a percepção, mudando a estrutura da consciência e direcionando a atenção a aspectos que passam despercebidos na rotina (VERISSIMO, 2021).

Para Husserl, o fenômeno se trata de um fluxo imanente de vivências que constituem a consciência, já que em sua condição pura, esta coloca um parêntese de observação no mundo – definido por Husserl como redução fenomenológica – e busca a essência do que se depara, preterindo a oposição entre sujeito e objeto e voltando-se à análise de dados constituintes do mundo, de forma elementar, ao *eu* (consciência). Desta forma é demarcada a intencionalidade de Husserl: a consciência se *dirige para, visa algo*, ou seja, “toda consciência é *consciência de*”, e dela se obtém uma interpretação subjetiva, livre de predeterminações externas. Desta maneira, “chega-se ao conhecimento do *eu* como fonte original de toda a certeza e de todo o saber e ter do mundo” (ZILLES, 2007, p. 218).

A consciência de mundo, baseada na existência única e própria no espaço possui conexão direta com a consciência da percepção (HOLL, 2011). A arquitetura habitada é composta pelo espaço construído, assim como pelos objetos que o compõem e seus vazios e o que ali é percebido são os fenômenos da interrelação de tais elementos com a consciência pura que se dispõe em vivenciá-la.

Steven Holl (2011) disserta sobre a tensão que existe entre o empírico e o racional, que é associada à relação entre as qualidades experienciais da arquitetura. Para o arquiteto, é nessa tensão onde a lógica dos conceitos preexistentes se encontra com a contingência e particularidade da experiência.

Seguindo o raciocínio, Holl diz que o espaço arquitetônico, que se expressa de forma silenciosa por meio de seus fenômenos físicos, impacta nas sensações e impressões obtidas a partir do encontro com o corpo de quem o habita e a força geradora dessa resposta tem origem nas intenções existentes por trás dessa arquitetura.

O autor diz ainda – referenciando o filósofo Franz Brentano, predecessor de Husserl – que os fenômenos físicos compreendem nossa “percepção exterior” e os fenômenos mentais estão relacionados à nossa “percepção interior.

Os fenômenos mentais têm uma existência real e intencional. A partir do ponto de vista empírico, um edifício poderia nos satisfazer como uma entidade puramente físico-espacial, mas a partir do ponto de vista intelectual e espiritual precisamos entender as motivações que há por trás. Esta dualidade de intenção e de fenômenos é similar à interação que existe entre o objetivo e o subjetivo ou, dito de modo mais simples, entre o pensamento e o sentimento. (HOLL, 2011, n.p., tradução nossa)

O arquiteto conclui que o desafio da arquitetura está em conciliar estímulos tanto para a percepção interior quanto à percepção exterior, realçando a experiência fenomênica enquanto expressa significado que se relaciona com as particularidades do lugar.

O corpo é tido nesse sentido como ponto referencial de orientação. É o detentor do *aqui* e do *agora* e intui o espaço e o mundo por meio dos sentidos, que percebem cada objeto que se posiciona no mundo, tendo a sua própria centralidade como ponto zero de observação. Com isso, o corpo exerce a “função de uma ponte entre o mundo das imagens sensoriais fragmentárias e uma consciência, na qual os objetos são construídos como representações da essência e do desejo” (SCARSO, 2016, p. 279)

Dando continuidade às ideias de Husserl, Maurice Merleau-Ponty estrutura seu pensamento sobre a percepção fenomenológica se direcionando à “experiência primária da existência humana (...) por intermédio da fenomenologia do ‘ser-no-mundo’” (AMORIM, 2013, p. 43, apud GUIMARÃES, 2019, p. 39). Prosseguindo com as definições acerca da existência, Merleau-Ponty pontua que ela é espacial e que o corpo habita, simultaneamente, o espaço e o tempo (MONTANER, 2017, apud GUIMARÃES, 2019), o que torna percepção, segundo a concepção do filósofo, a consciência que absorve as informações do espaço,

dentro de um determinado intervalo de tempo, utilizando os sentidos como sua ferramenta.

A experiência perceptiva se relaciona, portanto, com a apresentação de algo frente à consciência que o percebe. Merleau-Ponty define que tal apresentação é composta por diversas presenças e ausências de forma simultânea. Partes dos objetos ocultam outras partes, enquanto outras são evidenciadas, como, por exemplo, a superfície esconde o interior, ou a parte da frente esconde a parte de trás, ou até mesmo o som, que no momento que o ouvimos, estamos deixando de ouvir outros sons que podem estar disponíveis em outro local além dali (SANTOS, 2018). Desta forma, a percepção sobre algo é composta por uma constante de cheios e vazios.

Outro ponto levantado por Merleau-Ponty é o questionamento sobre o conceito *gestaltista*, que define que o *figura* e *fundo* são os dados sensíveis mais simples de se obter. O filósofo argumenta que tal disposição não diz respeito à percepção de fato, já que, nesse caso, o fenômeno perceptivo dá lugar à pura impressão, que – diferentemente do conceito de *impressão*, cunhado por António Damásio, a ser abordado mais à frente neste trabalho – diz respeito a uma captação das informações sobre algo de forma isolada, preterindo as sensações que são vinculadas às experiências perceptiva completas (MERLEAU-PONTY, 1999).

Perceber algo requer que este faça parte de um meio, ou um “campo”. Algo desprovido de informações volumétricas, texturas ou luz não oferece nada a ser percebido, de acordo com o raciocínio de Merleau-Ponty. O espaço, portanto, oferece uma experiência perceptiva a partir do momento que se apresenta como uma composição de elementos, que, desta forma, são fragmentos de matéria e demarcam as exterioridades uns dos outros, dentro do mesmo contexto.

Alguns elementos espaciais não possuem papel de destaque ou são objetos de percepção, mas atuam no campo perceptivo como “reguladores das figurabilidades”, tais como “a iluminação, os parâmetros espaciais de horizontalidade e de verticalidade, as tonalidades musicais, a moda etc.” (KOFFKA, 1922, 1935/1975, apud VERISSIMO, 2021, p. 7).

Desta maneira, chega-se à noção de que o fenômeno perceptivo do espaço é uma composição expressiva de vínculos da figura em relação ao fundo, fornecendo a possibilidade de questionamento sobre os diferentes níveis operantes nas cenas perceptivas, que são a relação situada entre percipiente – ou seja, quem percebe – com os horizontes do mundo (VERISSIMO, 2021). Seguindo o raciocínio do autor, para serem percebidas, as cenas precisam de um

contexto espaço-temporal e social, que compõem com os parâmetros perceptivos espaciais, o que reforça a ideia de que o fenômeno perceptivo é formado por um conjunto de possibilidades estruturais.

Ainda sob a ótica de Merleau-Ponty em relação ao fenômeno, a experiência perceptiva é estruturada a partir de um pacto que possibilita a fruição do espaço por parte do sujeito e uma potência direta das coisas sobre o corpo (MERLEAU-PONTY, 1945, apud VERISSIMO, 2021). Essa constante troca de possibilidades perceptivas entre quem percebe e o espaço é a constante que delimita “a coexistência do meu corpo e do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 290, apud VERISSIMO, 2021).

Nesse momento de compreensão fenomenológica da percepção, é possível demarcar a espacialidade corporal a partir da relação entre corpo próprio e espaço percebido, que reforçam um no outro a própria existência.

A experiência revela sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo. Ser corpo (...) é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: **ele é no espaço**. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205, grifo nosso)

Ao tonificar a noção de que a existência do corpo está diretamente conectada ao espaço em que habita, é possível compreender essa espacialidade como desdobramento de sua própria existência, bem como seus aspectos visuais, táteis e motores, que funcionam em conjunto e se desenvolvem a partir dos estímulos espaciais (MERLEAU-PONTY, 1999). A experiência perceptiva sensorial do corpo é instável e proporciona um fluxo de sentidos que funcionam em sintonia e se complementam. O corpo age como a base da consciência, pela qual o fenômeno é percebido por meio da experiência sensorial.

A percepção merleau-pontyana se conecta à concepção de sinestesia, que se trata do funcionamento concomitante dos sentidos, na qual, para além da visão, tato, audição e movimento, atuam conjuntamente, o que torna a relação estabelecida corpo-espaço multissensorial (VIEIRA, 2020). Com isso, o espaço arquitetônico, compreendido então como uma manifestação fenomênica – e, desta forma, diferenciando-se de outros movimentos artísticos, – ganha sentido a partir da perspectiva da consciência corporal que o habita, em movimento e de forma sinestésica.

Mais plenamente que o restante das outras formas artísticas, a arquitetura capta a imediatez de nossas percepções sensoriais. Ao longo do tempo, a luz, a sombra e a transparência; os fenômenos cromáticos, a textura, o material e os detalhes..., tudo isso participa da experiência total da arquitetura. (...) somente a arquitetura pode despertar simultaneamente todos os sentidos, todas as complexidades da percepção. (HOLL, 2011, n.p.)

O espaço arquitetônico, portanto, se faz fenômeno, dado que sua complexidade de camadas perceptivas, físicas e metafísicas, relaciona-se diretamente à condição humana e à consciência que o experiencia. Pallasmaa (2011) diz ser inconcebível imaginar o espaço arquitetônico como algo puramente cerebral, que não seja a projeção do corpo humano e de seu movimento no espaço. O mundo, ou nesse caso, espaço, passa a existir a partir do momento em que estabelece a relação com o sujeito da experiência, o corpo, por meio de seus pensamentos e sentimentos.

2.2

Do espaço ao lugar

A experiência perceptiva de um espaço arquitetônico gera possibilidades de conexão entre espaço e habitante, quando o fenômeno espacial se apresenta e é percebido desde uma perspectiva subjetiva e estabelece trocas entre corpo e meio, tendo, como consequência, o reforço da existência um do outro. Nesse momento, portanto, cabe levantar a reflexão sobre a resignificação desse espaço arquitetônico, a partir do ato de sua compreensão por meio da experiência perceptiva do corpo que o habita.

A arquitetura é composta por elementos experimentais e mentais que geram confrontamentos, encontros e atos que articulam significados específicos em quem os habita (PALLASMAA, 2013). Ao ser acessado, confrontado, adentrado e se relacionar como o corpo, o *espaço* arquitetônico, que inicialmente é indiferenciado, transforma-se em *lugar*, no transcurso em que é reconhecido e dotado de valor (TUAN, 1983). *Espaço* e *lugar*, nesse caso, possuem significados vinculados um ao outro, quando, segundo Tuan (1983, p. 6) “a partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa”.

Para a compreensão do processo de transmutação da noção de *espaço* arquitetônico para *lugar*, a partir do confronto com seus habitantes, é relevante recorrer a Norberg-Schulz (2006), que em sua investigação sobre o fenômeno do lugar define que *espaço* é a organização tridimensional dos elementos que formam um *lugar*. Além do *espaço*, o *lugar* também é definido pelo

caráter que denota sua atmosfera, que, segundo Norberg-Schulz (2006), é a propriedade mais abrangente de um *lugar*.

Caráter é um conceito mais geral e mais concreto do que *espaço*, pois engloba a atmosfera geral do ambiente, ao mesmo tempo que considera sua forma e a substância concreta dos elementos que definem o *espaço* (NORBERG-SCHULZ, 2006). No raciocínio de Schulz, todos os *lugares*, portanto, possuem um *caráter* e esta é uma qualidade básica na qual o mundo nos é dado e funciona em função do tempo, já que muda de acordo com o horário, com as estações, com a meteorologia, pois estas impactam principal e diretamente nas condições de *luz*. O *caráter* é o *como* o *lugar* se apresenta, com todas as suas condições materiais e formais, que impactam em *como* o *lugar* é percebido.

Acontecimentos sempre ocorrem com uma referência de localização, que, ao mesmo tempo que é abstrata, é constituída de elementos concretos, tais como material, forma textura e cor, que formam a *qualidade ambiental* e fazem parte da existência (NORBERG-SCHULZ, 2006). A *qualidade ambiental*, nesse contexto, é a essência do *lugar*, sendo este, portanto, um fenômeno qualitativo total, incluindo suas relações espaciais e sua natureza concreta.

O reconhecimento desse *lugar*, fundado em uma experiência perceptiva, parte de uma conscientização corporal, que ocorre a partir da ativação dos órgãos sensoriais e que permite o reconhecimento das qualidades espaciais, que são a cinestesia, visão e tato (TUAN, 1983). Paladar, audição, olfato e sensibilidade na pele, apesar de individualmente não serem capazes de criar a consciência de um mundo exterior, em combinação com as faculdades “espacializantes” da visão e do tato, enriquecem a compreensão do *caráter* espacial do mundo (TUAN, 1983).

O movimento intencional e a percepção, tanto visual como háptica, dão aos seres humanos seu mundo familiar de objetos díspares no espaço. O lugar é uma classe especial de objeto. É uma concreção de valor, embora não seja uma coisa valiosa, que possa ser facilmente manipulada ou levada de um lado para o outro; é um objeto no qual se pode morar. (TUAN, 1983, p. 14)

Os *lugares*, de acordo com o raciocínio de Norberg-Schulz (2006), podem ser compreendidos literalmente como interiores, que *reúnem o que é conhecido* e, para cumprirem tal função, “contêm aberturas através das quais se ligam com o exterior” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 448). A noção de interior, tendo o exterior como uma referência existencial, reforça a concepção espacial, particular e subjetiva da formação de um *lugar*. Dessa forma, o autor divide da seguinte maneira as propriedades concretas pelas quais o *lugar* se expressa: as *primárias*, que dizem respeito à distinção entre *espaço* interno e externo, e as *secundárias*,

que são centralização, direção e ritmo, moduladas pelo processo de *cognição* – capacidade de interiorizar o que é visto e de exteriorizar construtivamente o que já foi visto –, *direção* – quando o lugar, a partir de uma visão central do *espaço*, indica uma orientação e percurso – e *simbolização* – cognição através de um símbolo, o qual tem seu significado percebido mediante de um instrumento (NORBERG-SCHULZ, 1992, apud MENEZES, 2000).

Tuan (1983) defende que a realidade concreta do *lugar* é atingida a partir do momento em que a experiência com ele é total, o que inclui os sentidos trabalhando em conjunto e a mente ativa e reflexiva. A construção da imagem do *lugar* ocorre, então, na vivência corporal, na qual o movimento e a consciência constroem símbolos a partir das nuances espaciais, e se relacionam com o *genius loci*, ou “espírito do lugar”.

Norberg-Schulz (2006) reaviva o antigo conceito romano *genius loci*, que se referia à crença de que todo ser independente possuía um espírito guardião – *genius* –, que dá vida a pessoas e lugares e que os acompanhava durante toda sua existência. *Genius* determina o que algo é, considerando o conjunto de condições espaço-temporais em que se apresenta. Sendo lugar o significado de *loci*, compreende-se que *genius loci* é o *lugar* constituído de *caráter*, composto por suas qualidades valores percebidos ao ser habitado. Quando um corpo habita um *espaço*, segundo o autor, está “simultaneamente localizado no *espaço* e exposto a um determinado *caráter* ambiental” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 455, grifo nosso). Ao ser habitado, o *lugar* gera a possibilidade de *identificação*, pois atua como base existencial de seu habitante.

O ato de se identificar com o *lugar* proporciona a experiência de se sentir em casa, sem necessariamente o conhecer a fundo, sendo apenas genericamente agradável (NORBERG-SCHULZ, 2006). A *identificação*, portanto, trata-se de uma relação recíproca entre a consciência do corpo – que se movimenta e habita o *lugar*, reconhecendo-se e reforçando sua existência no mundo – com o *genius loci* – *caráter* do lugar percebido.

Assim como o conceito de arquétipos, que são resíduos mentais definidos por C. G. Jung como “a tendência que uma imagem deve provocar certos tipos de emoção, reação ou associação” (PALLASMAA, 2013, p.129), as imagens que formam o *lugar* arquitetônico são compostas por símbolos e signos, e dão lugar a experiências, sensações e associações, despertando nosso lado primitivo. Consideradas “imagens primordiais” por Bachelard (1969, apud PALLASMAA, 2013), elementos arquitetônicos são como atos que permitem e convidam.

(...) o piso convida ao movimento, à ação e à ocupação; a cobertura projeta o abrigo, a proteção e as experiências de estar em um interior; a parede significa a separação de várias esferas e categorias de espaço, e cria, entre outras coisas, a privacidade e o segredo. Cada uma dessas imagens pode ser analisada em termos de sua ontologia, bem como de sua essência fenomenológica. (PALLASMAA, 2013, p.130)

Elementos primários arquitetônicos – tais como piso, teto, janela e lareira – remetem a um mundo inconsciente e originário de experiência espacial e possibilitam o reconhecimento desse espaço a partir de uma movimentação e de um despertar de sentidos em direção à imagem poética, na qual tais elementos se expressam.

A janela articula o encontro do interior com o exterior e transforma a luz natural em uma luz moldada pela arquitetura [figura 8]. A lareira cria o centro de acolhimento, segurança e aconchego; a lareira de Gaudí [figura 9] é uma cavidade intimista que abraça o morador; ela exemplifica de maneira bela 'como o mundo nos toca (Merleau-Ponty). (PALLASMAA, 2013, p.129)

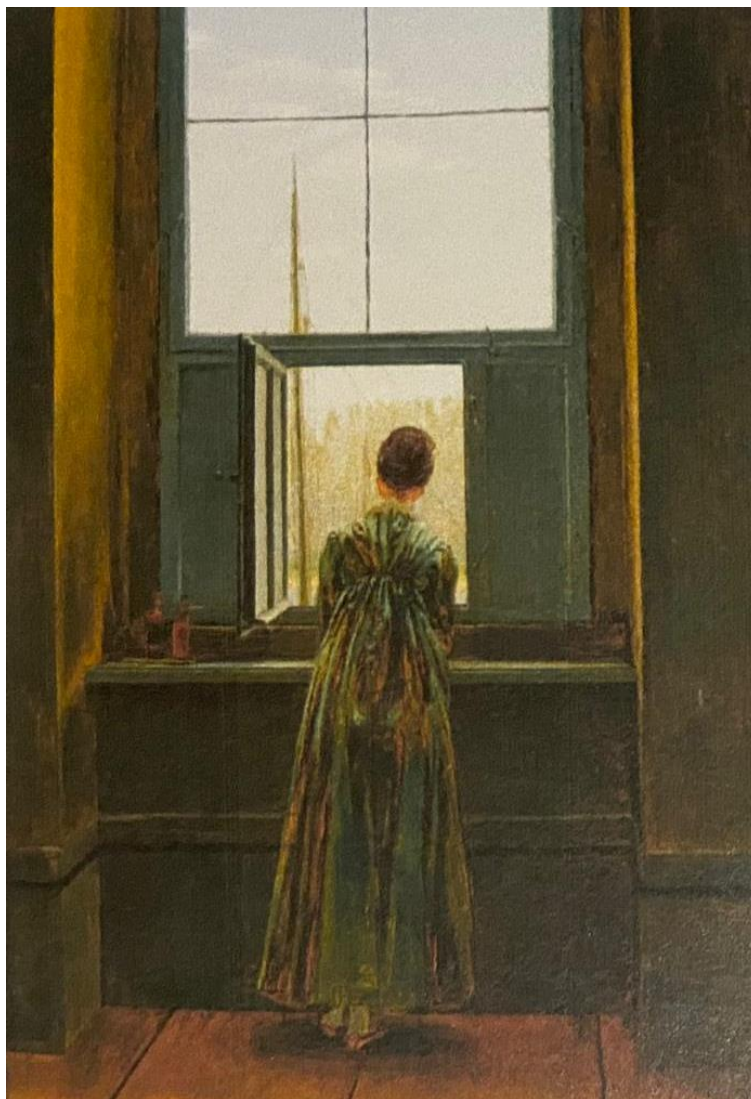


Figura 8: *Mulher Junto a uma Janela*, 1922. Óleo sobre tela. Caspar David Friedrich.

Fonte: PALLASMAA, 2013, p.129



Figura 9: Casa *Batló*, Barcelona, Espanha. 1904-6. Lareira do segundo pavimento.

Antoni Gaudí.

Fonte: PALLASMAA, 2013, p.129

O espaço arquitetônico, entretanto, que proporciona trocas empíricas com os corpos, que o habitam mediante de seus elementos simbólicos, não foi sempre um objetivo no ato de criação da arquitetura. A arquitetura “retínica”, como caracteriza Pallasmaa em suas obras, esteve muito presente nas concepções arquitetônicas modernistas, nas quais o corpo foi negligenciado, enquanto os olhos ganharam um papel hegemônico, estabelecendo a ideia de que há um observador incorpóreo (PALLASMAA, 2011).

Pallasmaa discorre sobre a criação arquitetônica como algo que ganhou a função de causar impactos positivos visuais, adotando uma “estratégia psicológica da publicidade e da persuasão instantânea”, tornando-se, dessa forma “produtos visuais desconectados da profundidade existencial e da sinceridade” (PALLASMAA, 2011, p. 29). O autor, que defende uma experiência fenomênica a partir da experiência multissensorial da arquitetura, critica a arquitetura e a sua composição plastificada, considerando ser um empobrecimento da criação arquitetônica.

Outro ponto muito criticado sobre o movimento moderno da primeira metade do século XX, é a considerada hipervalorização do lado técnico-construtivo da arquitetura, além da grande racionalização de sua funcionalidade, focando em um tipo padronizado de usuário (VIEIRA, 2020). O espaço, dessa

forma, perdeu seu papel de proporcionador de experiências a seus habitantes e passou a possuir a função objetiva de “máquina de morar”, como consequência do pensamento industrial da época.

O pensamento racionalista modernista impactou diretamente na criação de uma arquitetura habitacional padronizada e em série (VIEIRA, 2020). O corpo, nesse contexto, deixou de ser visto como um organismo subjetivo e emocional e passou a ser uma referência de medida para a acomodação de forma pragmática da forma humana no abrigo (NESBITT, 2012, apud VIEIRA, 2020). O *Modulor* (1948) de Le Corbusier (Figura 10), assim como o *Homem Vitruviano* (1490), desenho renascentista de Da Vinci (Figura 11), estabelece um padrão de corpo a ser considerado como escala humana, o que evidencia uma rigidez e limitação perante a diversidade existente de corpos e das características mentais e psicológicas que possuem.

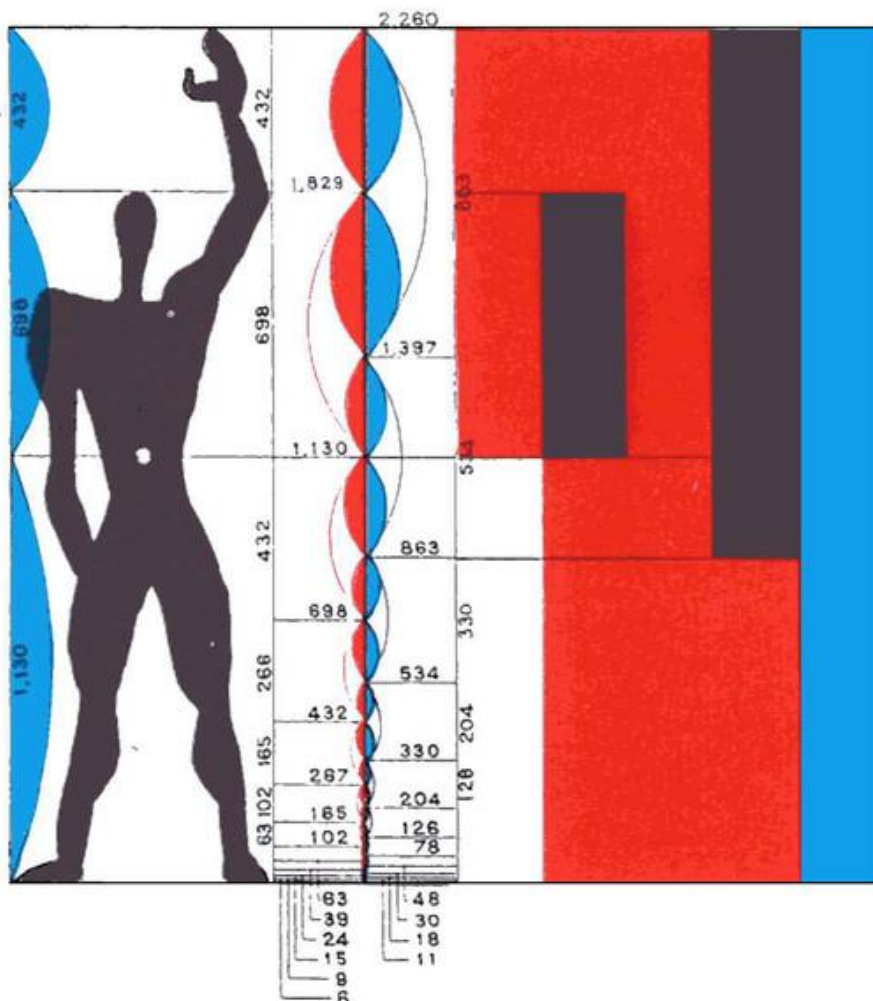


Figura 10: O Modulor, 1948. Le Corbusier.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/911962/sobre-o-deslocamento-do-corpo-na-arquitetura-o-modulor-de-le-corbusier>

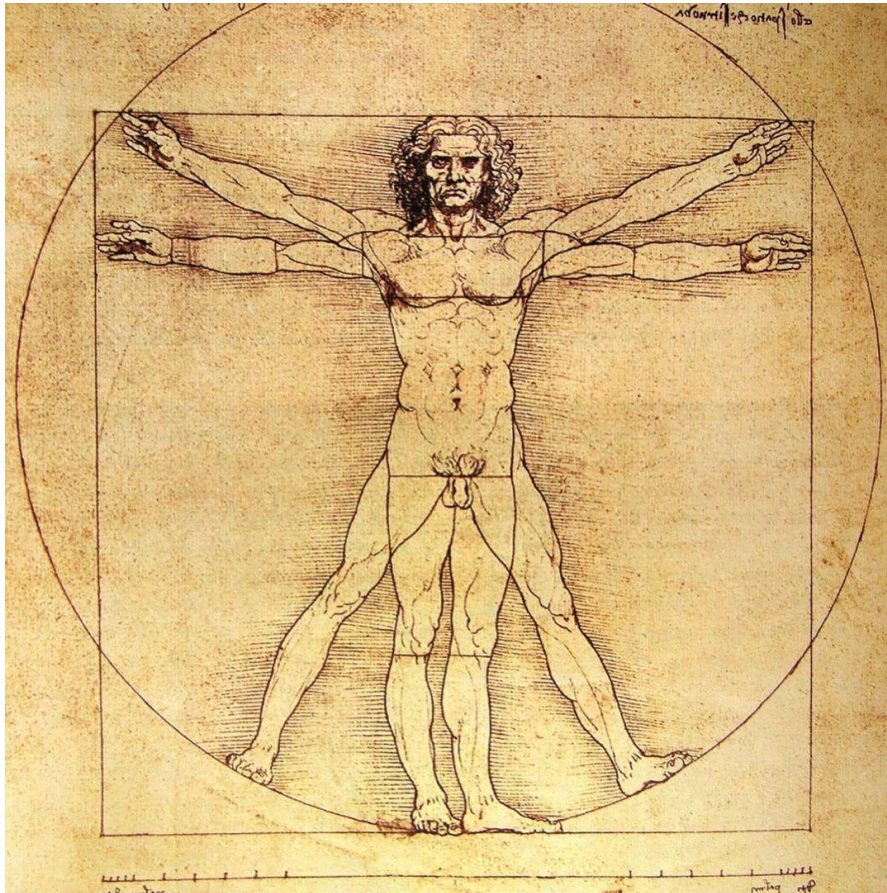


Figura 11: *Homem Vitruviano*, 1490. Leonardo da Vinci.

Fonte: <https://istoe.com.br/10-segredos-sobre-o-desenho-mais-famoso-de-leonardo-da-vinci/>

Apesar da prática da racionalização da arquitetura, em detrimento das experiências corporais, Pallasmaa defende ser possível a emancipação do olho da dominação patriarcal, permitindo um olhar mais participativo e empático (PALLASMAA, 2011). Segundo o autor, as tecnologias podem contribuir para que o corpo destrone “o olhar desinteressado do espectador cartesiano desencarnado” (PALLASMAA, 2011, p. 34), voltando a ter o corpo como foco da criação do espaço.

O espaço arquitetônico, portanto, deve possuir a capacidade de reunir as propriedades de um *lugar* e as aproximar do homem, reforçando o pertencimento humano a seu ambiente (NORBERG-SCHULZ, 2006). Dessa forma, o espaço atua como uma moldura que estrutura, articula, une, separa, proíbe e facilita, o que torna o encontro corporal com as nuances espaciais um aspecto inseparável para a experiência de lugar (PALLASMAA, 2013).

O *lugar*, então, é resultado do habitar arquitetônico, que ao reunir o **movimento corporal**, dotado de **sentidos e sensações**, e as condições

espaciais, que podemos destacar aqui como **dimensões, posições relativas** – tais como interioridade e exterioridade, verticalidade e horizontalidade – **cores, materialidades e luz**, associados às **imagens primordiais**, que despertam atos básicos em nossa memória primitiva do habitar. Somadas, tais condições proporcionam significado poético para o habitar e complementam, assim, a existência humana.

2.3

Impressão e expressão na percepção do lugar

Nesse momento de desenvolvimento da compreensão sobre a experiência perceptiva do corpo a respeito do *espaço* arquitetônico, que se torna *lugar*, à medida que é habitado e se vincula com a subjetividade de quem o habita, é relevante que a análise parta para um ponto mais profundo sobre as formas com que tal troca impacta o corpo do habitante e como este, em contrapartida, interage com o meio. Para isso, inicialmente recorreremos a Jean Piaget, que afirma que todo comportamento é um ato que se desdobra para o exterior e concreto ou interiorizado em pensamento, como algo intangível e invisível (PIAGET, 1979, apud ESPÓSITO, 2012).

Piaget desenvolve seu pensamento sobre a troca entre corpo e meio, explicando que o habitante age quando possui alguma necessidade para tal, quando não há momentaneamente equilíbrio entre corpo e espaço (PIAGET, 1979, apud ESPÓSITO, 2012). A ação, segundo o teórico, dessa forma, tem o propósito de restabelecimento do equilíbrio, que é buscado pelo corpo do habitante, e a distingue entre *ação primária*, que relaciona o sujeito ao objeto, ou, nesse contexto, espaço, e *ação secundária*, que é a reação do sujeito frente a sua própria ação sobre esse espaço, já que, segundo ele, é uma reação composta pelos “sentimentos elementares”, próprios da subjetividade do indivíduo, mas determinados pelo contexto explorado e pela própria ação primária.

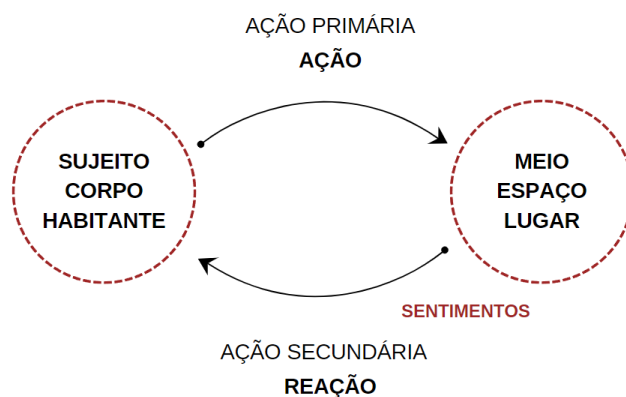


Figura 12: Diagrama de Ação e Reação, segundo a concepção de Piaget

Fonte: Elaborado pela autora

As ações do sujeito, ainda sob a ótica de Piaget, são reguladas por determinantes internos a sua subjetividade e possuem consequências no exterior, ou no espaço em que habita. Esses determinantes internos são considerados pelo autor como afetos, que são o que determinam como “a inteligência” atua ao se relacionar com objetos, com outros sujeitos e com o entorno (ESPÓSITO, 2012).

Os sentimentos, nas palavras de Piaget, também são parte da conduta e, portanto, determinantes da mesma. O que não se vê do comportamento humano, tem seu reflexo no mundo através da conduta. E se voltarmos às definições de afeto e afeição, estamos falando novamente que uma “impressão” (afeição), interior, invisível, tem sua reação, ou “expressão” (afeto) exterior, visível ao mundo. (ESPÓSITO, 2012, p. 79, tradução nossa)

A consideração de que o afeto é composto por impressão, que em um primeiro momento da troca com o meio, pela afeição, se manifesta ainda de forma interna, enquanto a expressão é o afeto, que já se mostra como uma ação exteriorizada, é reforçada por António Damásio que complementa que o afeto é constituído por emoções e sentimentos (DAMÁSIO, 2006, apud ESPÓSITO, 2012). As emoções, segundo o neurocientista, são ações modeladas pela evolução, muitas vezes automatizadas, e que são levadas a cabo no corpo, “desde expressões faciais e posições do corpo até às mudanças nas vísceras e meio interno” (DAMÁSIO, 2010, p. 143). Sentimentos, por outro lado, são percepções do que acontece no corpo e na mente quando sentimos as emoções, são imagens de ações e não ações em si, executadas em mapas cerebrais, segundo o autor.

Enquanto as emoções são ações acompanhadas por ideias e modos de pensar, os sentimentos emocionais são sobretudo percepções daquilo que o nosso corpo faz durante a emoção, a par das percepções do estado da nossa mente durante o mesmo período de tempo. Em organismos de cérebro simples, capaz de levar a cabo comportamento, mas sem um processo mental, também existem emoções, mas não se lhes seguem, necessariamente, estados de sentimento emocional. (DAMASIO, 2010, p. 143)

Dessa maneira, é possível compreender que apesar de ser vinculada a um momento que antecede à ação, o sentimento ocorre na mente de forma simultânea à emoção, e o que as diferencia é o sentimento que está vinculado à interioridade, ou impressão, e a emoção impacta diretamente às ações externalizadas, ou expressões.

Damasio reforça que sentimento significa principalmente uma “variante da experiência de dor ou prazer”, além de também ser compreendido como “experiências tais como o tato, como quando se aprecia a forma ou a textura de um objeto no momento em que o contemplamos ou tocamos” (DAMASIO, 2006, apud ESPÓSITO, 2012, p. 84, tradução nossa). Sentimento, portanto, é a consequência de um estado corporal frente a um objeto ou espaço, que, intermediado pelos sentidos, capta suas informações, mas os interpreta internamente (ESPÓSITO, 2012).

Em resumo, é possível compreender a experiência perceptiva espacial, em dois momentos, que podem ocorrer ao mesmo tempo e possuem características intrínsecas a cada um, sendo eles: a impressão, ou ação primária, que é a percepção obtida a partir do encontro com o espaço, nas quais são desenvolvidos os sentimentos que criam imagens mentais sobre a ação. É o momento em que ocorre a afeição, ou um pré-afeto, a partir do que é captado pelos sentidos e coletado de informações do meio. O segundo momento é a expressão, ou ação secundária, que é a reação que ocorre como consequência da ação primária e de tudo o que foi interiorizado a partir dela. É o momento em que o corpo externaliza os sentimentos, por meio das emoções, gerando expressões faciais e movimentos.



Figura 13: Diagrama de Impressão e Expressão

Fonte: Elaborado pela autora

É difícil a separação do corpo físico de seus afetos, já que o que o corpo expressa é a materialização do que é sentido internamente (ESPÓSITO, 2012). Desta forma, pode-se compreender que os afetos, ou seja, impressão e expressão que se obtém a partir do confronto entre habitante e espaço habitado, são a razão pela qual o espaço desperta sensações no corpo que o habita, por meio de suas nuances, elementos reconhecíveis e condições físicas e, como consequência, o corpo reage a ele, reconhecendo-o como lugar, interagindo e movimentando-se a partir do que está sendo sentido internamente.

3

Espaço arquitetônico e intervenções artísticas

Este capítulo discute de forma mais específica o fazer artístico no contexto espacial, compreendendo-a como interface – ou meio – da relação estabelecida entre corpo e espaço. Antes de adentrar no estudo de caso, o coletivo Penique Productions, vê-se como pertinente uma análise sobre os conceitos-chave que contribuem na compreensão da relevância e efeitos causados por suas obras, trazendo o raciocínio desenvolvido nos capítulos anteriores sobre a experiência perceptiva no espaço para a prática artística espacial.

A arte, principalmente ao longo do século XX, sofreu uma reformulação de sentido e expressão, passando de escultura a algo que se forma a partir de uma proposta de experiência corporal, como será aprofundado mais à frente.

O espaço – que antes era retratado na arte com a utilização das técnicas de perspectiva, que representavam a profundidade com luz e sombras pintadas, mas que ainda assim eram objetos de observação passiva – passa agora a ser o meio no qual a arte se desenvolve, sendo elemento impulsionador e proporcionador da experiência da obra. Junto ao espaço e suas nuances, a experimentação artística passa a se desenvolver a partir da experiência corporal, e a relação corpo-espaço se torna um ato artístico.

3.1

Site-specific: sobre o complexo arte-arquitetura

Adentrando os conceitos que confluem arte e arquitetura em uma reflexão sobre a forma com que ambas foram desenvolvidas, com ênfase no movimento moderno e na contemporaneidade, remete-se ao estudo de Hal Foster (2017). O *complexo arte-arquitetura* é um tema levantado na obra do autor, que mobiliza a reflexão sobre tornar escultura o próprio edifício e, colocado de forma crítica pelo autor, como uma “máquina de olhar”, tal como também critica a racionalização extrema contida na “máquina de morar” modernista.

Para o desenvolvimento desse estudo, entretanto, é relevante que seja compreendido o que Foster interpreta como um “novo momento do *complexo arte-arquitetura*” – com o olhar voltado ainda mais para os museus, como sendo construções feitas especificamente para abrigar arte –, quando a arquitetura se torna um parceiro criativo para as obras que recebe (FOSTER, 2017). Diller Scofidio + Renfro (DS+R), como exemplifica o Foster, é um escritório atual interdisciplinar, que une arquitetura às artes visuais e cênicas, tornando-a parte da construção artística. Na obra performática de dança *Moving Target* (Figuras 14 e 15), de 1996, DS+R utiliza um grande espelho sobre o palco, inclinado em 45 graus, que resultava em uma reprodução de corpos e imagens em movimento. O uso do espelho, segundo Foster, foi um ato puramente arquitetônico, pois representava as modalidades básicas de representação: “os movimentos vistos no palco equivaliam à planta, e os movimentos vistos no espelho, à elevação” (FOSTER, 2017, n.p.). Corpo, arte e arquitetura se complementam na experiência da obra.



Figura 14: *Moving Target*, Bélgica, 1996. DS+R.

Fonte: <https://dsrny.com/project/moving-target>

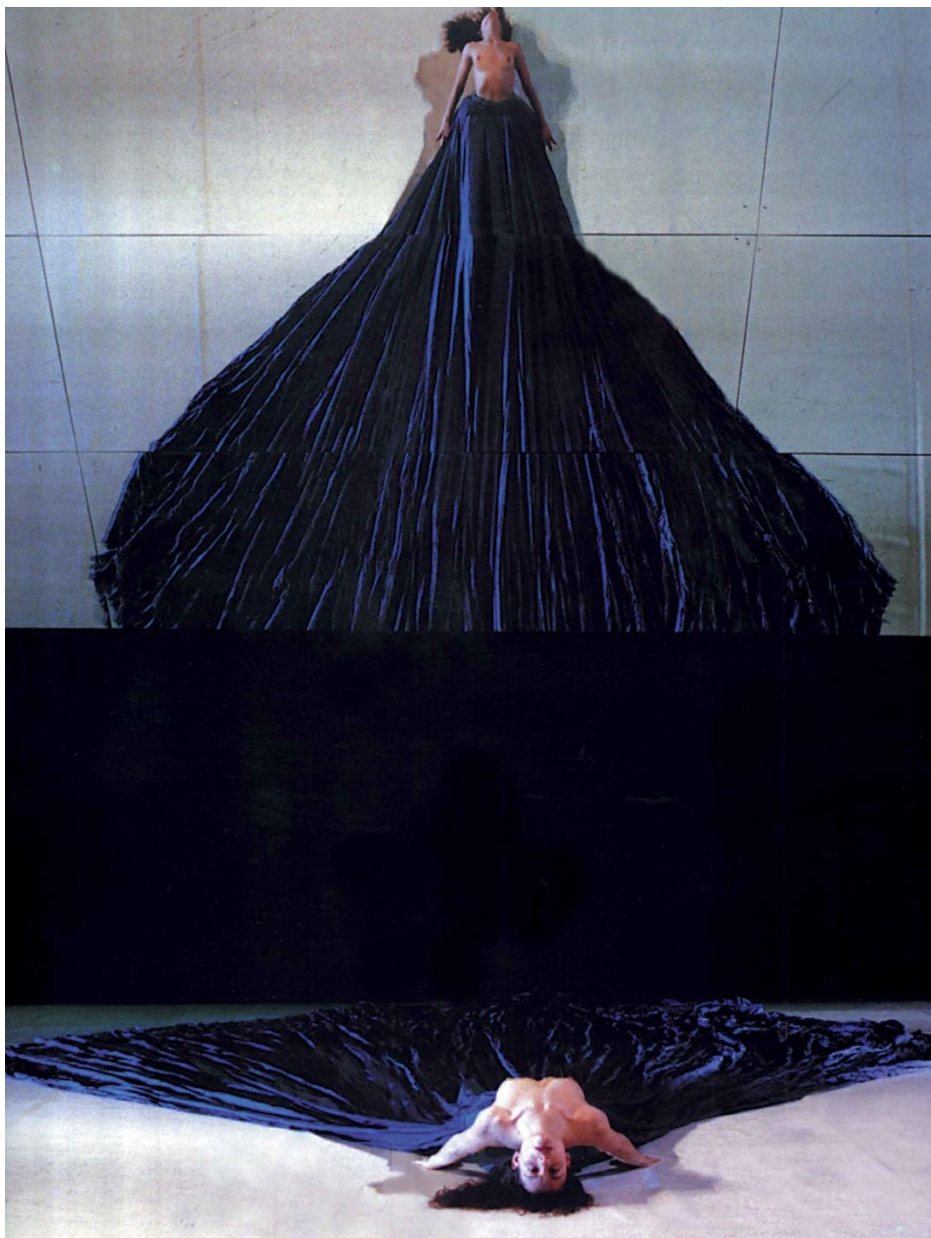


Figura 15: *Moving Target*, Bélgica, 1996. DS+R.

Fonte: <https://dsrny.com/project/moving-target>

No desenvolvimento das performances, que representam desejo, movimento e emoção, Foster afirma que a arquitetura poderia estar alheia à experiência da obra, sendo apenas um cenário ou enquadramento invisível, quando, nesse caso das obras do DS+R, mostra que a interdisciplinaridade de arte e arquitetura, na verdade, sempre ocorre, e o espaço pode estar presente na obra, de forma passiva e normativa, ou mais ativa e crítica (FOSTER, 2017, n.p.).

Outra obra do DS+R que a arquitetura foi colocada de forma crítica por meio da arte é *The Withdrawing Room* (Figuras 16 e 17), de 1987, que coloca em questão elementos convencionais do cotidiano.



Figuras 16 e 17: *The Withdrawing Room*, Estados Unidos, 1987. DS+R.

Fonte: <https://dsrny.com/project/withdrawing-room?index=false&search=drawing%20room§ion=projects>

Em uma casa de 100 anos de idade, a obra traça críticas e levanta reflexões sobre as particularidades da vida privada, que ocorre dentro do envelope da casa. DS+R propõe, intermediado pelo deslocamento de elementos convencionais de uma casa para posições e usos, meditações sobre a linha de propriedade, estabelecida pelos seus limites físicos e vulnerabilidades óticas e auditivas; sobre etiqueta e todo o conjunto de hábitos e rituais culturalmente determinados; intimidade e o corpo do morador em sua cama; e impulso narcísico, colocando o residente da casa como um projeto de noção de singularidade e conformidade diante de um espelho (DS+R, 1987).

Diante das obras do DS+R, é possível notar que a arquitetura, nesses casos, possui um papel ativo na experiência artística e é determinante para a construção da narrativa proposta pelos artistas. O corpo vivencia a obra e habita o lugar, que é explorado e reconhecido mediante o movimento, estimulado por seus itens, posições, reflexos, luzes e sombras. A fusão de arte e arquitetura nos trabalhos do DS+R seguiu uma estratégia pós-modernista, quando o projeto de arquitetura seria “perturbado” por uma virada em direção a práticas artísticas contemporâneas (FOSTER, 2017).

Como um contraponto à arte modernista, o movimento pós-moderno, no qual DS+R é compreendido, desenvolve-se a partir do questionamento à tradição figurativa da arte, a suas convenções pictóricas de figura e fundo e às leituras gestálticas de imagem, que têm suas origens na arte clássica europeia. Richard Serra diz que para o fazer escultura num contexto espacial – no qual a arte se transmuta da escultura a ser observada passivamente, para ser uma proposta espaço-corporal – é relevante extrapolar a “obra e construir o necessário para que ela permaneça aberta, vital” (SERRA, 1994, apud FOSTER, 2017), o que permite que a obra não se feche em si mesma e estabeleça uma linguagem própria, que é colocada por sua própria construção: exigências de materiais, projetos e locais reais em que se estabelece (FOSTER, 2017).

A relação arte-arquitetura se fortalece ainda mais com a corrente *site-specific*, que se propõe como reação à instituição na arte e aos paradigmas do modernismo, cujo objeto artístico tem fim nele mesmo (KWON, 1997, apud SCHIOCCCHET, 2011). Com o caráter efêmero e transitório, *site-specific* possui compreensões e definições diversas, mas que se complementam. Uma acepção do termo, segundo Gillian McIver (2011, apud SCHIOCCCHET, 2011), é de ser um trabalho feito especificamente para um local (site), em resposta e encontro a ele, sendo o segundo também considerado *site-responsive art*.

Uma definição presente no site do Tate Gallery é a de que *site-specific* é a “arte que dialoga com o espaço circundante o incorporando à obra e/ou o transformando temporariamente, sendo esta fisicamente acessível” (apud SCHIOCCCHET, 2011), e é relacionada à *land art* e à arte que é realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela.



Figura 18: *Levitated Mass*, 2012, Los Angeles, EUA. Michael Heizer.

Fonte: <https://bldgblog.com/tag/michael-heizer/>

A obra de Heizer (Figura 18) é um exemplo de *land art*, que é um movimento artístico que propõe a integração entre arte e natureza, modificando o espaço com os próprios recursos naturais provenientes nele. A obra é composta pelo espaço e por seus componentes naturais alterados, o que gera uma nova possibilidade de percepção e interação entre o corpo de quem experiencia a obra e o espaço que a comporta.

Uma outra compreensão de *site-specific* vem de Miwon Kwon (1997, apud SCHIOCCCHET, 2011), que divide o conceito em quatro principais momentos: seu surgimento como um contraponto às instituições e em como elas incidem na arte em termos simbólicos, políticos e experienciais, considerando as qualidades físicas do espaço como elementos determinantes para a produção e apresentação das obras. Num segundo momento, *site-specific* é assimilado pelas culturas dominantes e incorporado no próprio universo institucional. Após isso, há o resgate do gênero, retornando-o para a esfera temporária e participativa das obras, engajando grupos minoritários e, por fim, o movimento de desmaterialização do site e a busca pela identidade espacial em uma sociedade na qual os espaços foram abstraídos, homogeneizados e fragmentados devido ao capitalismo tardio, que caracteriza a condição pós-moderna.

Vê-se, portanto, o caráter crítico nas obras *site-specific*, quando a arte coloca o espaço arquitetônico em questão por meio de suas provocações espaciais, o que possibilita ao público se relacionar com esse espaço unindo seu passado e presente, suas histórias e atividades atuais, ao utilizar as sensações físicas, texturas e demais aspectos subjetivos (SCHIOCCCHET, 2011).

Através da imersão no espaço e da abordagem responsiva, o trabalho tem a capacidade de fazer o público (re)pensar seja o espaço onde está, como a maneira de ocupar este espaço. Desta forma a autora [McIver] acredita que a abordagem responsiva seja capaz de reintegrar fragmentos de lugares perdidos e esquecidos, trazendo-os novamente para a consciência das pessoas. (SCHIOCCCHET, 2011, p. 133).

Nesse ponto, entretanto, cabe retomar a relevância da corporeidade na experiência da obra, sendo essa a razão da percepção do fenômeno posto no espaço com a intervenção artística, mediante sua movimentação em tal ambiente. Dessa forma, tal percepção se conecta à construção de uma imagem poética, consistindo em estruturas mentais que direcionam nossas associações, emoções, reações e pensamentos, sendo encontradas de maneira totalmente corporificada, consistindo numa experiência internalizada (PALLASMAA, 2013).

Sobre esse experimentar artístico corporal, Santos (2018) mobiliza o conceito de *aisthesis*, que, segundo o autor, – diferentemente da estética que possui uma ciência específica para o conhecimento sensível – é a relação entre o *eu* e a obra de arte. Santos continua afirmando que vê a necessidade de solidão para que a obra de arte perfure e gere uma espécie de sangria, proporcionando um momento de gozo/fruição, no qual o prazer antecede a própria discussão sobre a obra de arte. Outro ponto relevante para a construção artística é existência da

intencionalidade, sem a qual não há arte: a “coisa permanece coisa” (SANTOS, 2018, p. 85) e a experiência da *aisthesis* não ocorre.

Santos (2018) reflete também sobre a sensibilização da *aisthesis* ser afetada devido a uma carência de educação para a experiência estética. O autor relata que em sua trajetória educacional, assim como ocorre ainda nos tempos atuais, a educação estética deu-se por maneira autodidata, associando tal problemática a um ensino com ênfase nos atributos visuais da forma, negligenciando outros sentidos. Santos indaga ainda a possibilidade de deslocamento do ensino à totalidade de um corpo aberto a experimentações sensíveis, já que reconhece um abandono da riqueza que uma experiência vivida leva ao processo de aprendizagem, que reflete em todo restante da vida perceptiva e cita: “fomos educados para portar nossos corpos (transportar), como se esses fossem alheios ao todo ser, e nos comportar (suportar) (MEDEIROS, 2005, apud SANTOS, 2018, p. 85).

A formação de uma consciência do que compreende a formação do *eu* pertence ao processo de sensibilização estética e permite que o sujeito esteja aberto para perceber o fenômeno artístico que se apresenta.

O corpo implica primeiramente consciência de si, e esta só se dá por meio do outro. Incrivelmente, o outro – esse espelho distorcido e inalcançável – torna-me sabedor de mim mesmo. É com o outro que me conheço como diferente e construo minha particularidade a partir dessa diferença. Assim, torno-me sujeito único, subjetividade tão lacrada em mim quanto esse outro. (SANTOS, 2018, p. 87)

Compreendendo o que sou física e subjetivamente, abro-me à experiência plena da *aisthesis*, permitindo uma formação de sensibilidade e capacidade crítica por meio da experimentação de uma relação sensível (SANTOS, 2018).

Considerando a prática artística um campo fértil de experimentações sociais, Santos recorre a Nicolas Bourriaud, que em *Estética Relacional* sugere que as obras já não possuem o objetivo de formar realidades imaginárias e utópicas, mas buscam construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade presente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista (2009, apud SANTOS, 2018).

A arte relacional atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna, trazendo uma mudança de função e do modo de apresentação das obras, mostrando uma urbanização crescente da experiência artística. A arte relacional faz desaparecer sob nosso olhar a disposição das obras de arte ligada ao sentimento de adquirir um território. A obra de arte já não é mais um espaço a ser percorrido (como um museu cheio de quadros, por exemplo). ‘Agora ela se apresenta como uma duração a ser

experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada' (BOURRIAUD, 2009, p. 20). (SANTOS, 2018, p. 88).

Dessa maneira, é possível compreender que a obra de arte, com ênfase no movimento pós-moderno, passou a ser destituída de uma forma ou limitação pré-determinadas, passando a ser um resultado do confronto de dois elementos diferentes - corpo e espaço –, que é o nascimento de uma possibilidade de forma. O corpo cede lugares ao espaço e este também cede lugares ao corpo (SANTOS, 2018). Santos, sobre esse aspecto, conclui que essa troca entre elementos tão distintos, e ao mesmo tempo muito similares, gera o nascimento de formas específicas e efêmeras, que mudam a cada instante e a cada novo encontro.

A arte, nesse contexto de pós-modernidade, manifesta-se dentro de algumas possibilidades mais livres de representações dentro do espaço, muitas vezes utilizando a própria arquitetura como complemento da obra, como visto, mas principalmente explorando a experiência do corpo nela, sendo o seu elemento complementar. Como será visto no próximo subcapítulo, o corpo do visitante das obras é utilizado por diversos artistas como elemento-chave de manifestação da obra, sendo ele o local específico no qual a obra ocorre, enquanto outros o exploram como elemento que vivencia o espaço, de forma a proporcionar diferentes possibilidades da interação corpo-espaço, por meio de deslocamento de elementos convencionais, jogos de luzes e outros elementos sensoriais.

Todavia, cabe nesse momento a consideração do conceito de obra aberta, cunhado pelo autor Umberto Eco, referenciando à abertura de possibilidades de experimentações e interações que a obra se coloca, na qual ela apenas não se basta, necessitando da experimentação do corpo e da interpretação de cada subjetividade para que se torne, naquele instante, completa. Para Medeiros, a arte, dessa forma, revela e representa a fluidez, a desordem e a inquietação que formam o mundo:

A arte é comunicação não-linguística, voz do corpo e cor do grito. Trata-se de criar o outro do discurso, a ordem do grito. Grito do ser humano. Significações incertas. A indeterminação é desejada: obra aberta. (MEDEIROS, 2005, p. 79, apud SANTOS, 2018, p. 90)

A razão e a linguagem codificada participam da domesticação do mundo, enquanto a arte permanece revelando o monstruoso. A arte, em sua linguagem da des-ordem do grito, lembra que o inquietante perdura, permanece presente, sempre presente. (MEDEIROS, 2005, p. 85, apud SANTOS, 2018, p. 90)

Cabe ressaltar que a experiência estética não ocorre apenas nas obras que se apresentam num espaço em que o corpo precisa o percorrer, mas também pode estar presente nas pinturas, tal como exemplifica Merleau-Ponty sobre as obras de Cézanne, que, segundo o filósofo fazia “germinar” a paisagem, não

estando preso a uma técnica rígida de perspectiva ou geometria, mas objetivando a expressão das coisas tal como essas são e proporcionando uma experiência de alta complexidade para quem observa sua obra (MERLEAU-PONTY, 2004, apud SANTOS, 2018), inclusive, na representação imagética do espaço.



Figura 19: *Os jogadores de carta*, Paul Cézanne. Óleo sobre tela. 1890.

Fonte: <https://arte365.com.br/10-fatos-dos-jogadores-de-cartas-1899-1905-paul-cezanne/>

Pode-se resumir a experiência da *aisthesis* na arte, portanto, como o ato de vivenciar uma proposta artística, que, por meio da manipulação de elementos e/ou os representando de forma expressiva, desperta sensações a partir do que o visitante percebe e vivencia. A obra, dessa forma, é concebida de maneira a estar aberta à completude, que é alcançada a partir da interação da subjetividade dos corpos.

O conceito de obra aberta, segundo a compreensão de Eco, está conectado à seguinte definição:

[A obra aberta] trata-se portanto da tentativa de estatuir uma nova ordem de valores que extraia os seus próprios elementos de juízo e os seus próprios parâmetros da análise do contexto no qual a obra de arte se coloca, movendo-se em suas indagações para antes e depois dela, a fim de individuar aquilo que na verdade interessa: não a *obra-definição*, mas o mundo de *relações* de que esta se origina; não a *obra-resultado*, mas o *processo* que preside a sua formação; não a *obra-evento*, mas as características do *campo de probabilidades* que a compreende. (CUTOLO, 1968, prefácio In: ECO, 1991, p. 9-10)

Eco desenvolve sua concepção explicando que uma obra de arte, quando pensada com uma forma acabada em si, é o resultado de uma organização de seção de efeitos comunicativos que tem como objetivo a compreensão do fruidor da obra, tal como ela foi imaginada e produzida pelo autor. Eco continua dizendo que, apesar da intencionalidade do autor, as reações obtidas frente à teia de estímulos de cada fruidor são baseadas em sua “situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais” (ECO, 1991, p. 40), o que evidencia a particularidade interpretativa de cada obra.

No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser *aquela* sinal com aquele significado específico). Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 1991, p. 40)

Aqui, cabe enfatizar a escolha do termo *fruidor*, que Eco utiliza para se referenciar aos visitantes e experimentadores das obras artísticas. Não à toa, não utilizar *observador* ou *espectador* está ligado à compreensão do autor do significado do ato de *fruir*, *estar em posse de*, *gozar*, *desfrutar* (XIMENES, 1999). A não passividade do corpo que vive a arte é pressuposta na *obra aberta*, já que essa se mantém disponível a várias integrações que a complementam, tornando-se um jogo de vitalidade estrutural, embora inacabada (ECO, 1991).

Devido ao fato da definição de Eco estar diretamente conectada à análise aqui desenvolvida, em que a relação arte-arquitetura se estrutura, tendo o corpo como principal elemento de sua experimentação, será utilizado a partir desse ponto *fruidor* para designar quem vivencia a obra no espaço por meio de seu corpo. Dessa forma, portanto, entende-se que arte e arquitetura se relacionam de maneira íntima, a partir do momento em que a arquitetura é pensada como elemento da obra artística e, juntas se mantêm abertas para a experimentação corporal e particular do fruidor, complementando, assim, a sua existência e seus significados.

3.2

Arte com enfoque espacial

Expressões artísticas são uma possibilidade de compensação da repressão e da moral cotidiana sobre o corpo e o jogo que se estabelece entre obra e fruidor permite que ela transcorra por fluxos emocionais e intelectuais. Quando a obra permeia o espaço, é gerada a possibilidade de que o corpo do fruidor se desenvolva no meio em que se encontra e, dessa maneira, espaços internos e externos se estimulam mutuamente: o universo subjetivo intervém na realidade, que por sua vez, influi na subjetividade (SILVA, 2014).

As obras de arte que se desenvolvem no espaço partem, na verdade, da noção de estímulo ao corpo e sentidos do fruidor, que pode ser despertado por maneiras distintas, separadas aqui em duas formas: 1. corpo como peça física e subjetiva da obra e 2. corpo que se move no espaço intervencionado. Em ambas as possibilidades, o corpo é o meio pelo qual os pensamentos e sentimentos entram em contato com o objeto e, a partir disso, a obra existe (SANTOS, 2018).

Nas duas condições de proposta de obra, forma-se o *espaço corporal*, que é estruturado dentro do espaço exterior existente, o que faz dele algo que extrapole os limites de um parâmetro único físico e se põe como uma estrutura viva e aberta às ações do corpo. Desse modo, o espaço corporal pode “distinguir-se do espaço exterior e envolver suas partes em lugar de desdobrá-las, porque ele é a obscuridade da sala necessária à clareza do espetáculo” (MERLEAU-PONTY, 2011, apud VIEIRA, 2020, p. 73).

O primeiro grupo que obras que será apresentado é o que o corpo, no espaço, é peça-chave para o desenrolar da obra. Algumas das obras são performances nas quais o próprio artista se coloca no espaço, se desdobra a partir dele e cria uma outra realidade espacial. O corpo, nesse contexto, “possui em condição originária a capacidade de ser matriz para cada outro espaço existente” (VIEIRA, 2020, p. 74).

Dentro desse contexto, o artista alemão Klaus Rinke estrutura suas performances, colocando-se no espaço e formando, junto a ele, a obra. Rinke usou em suas obras o movimento do seu corpo e suas posições no espaço, registrando-as em fotografia. Abaixo (Figura 20), na obra *Boden, Wand, Ecke, Raum* (ou Chão, Parede, Canto, Quarto, em alemão), de 1970, o artista utilizou o que chamou de “o gesto do corpo como um meio desmaterializado e mais intangível” (RINKE, In: ELEPHANT, 2020, tradução nossa). O seu trabalho, em

grande parte, centrou-se no espaço, na gravidade e na passagem do tempo, todos relevantes na experiência humana.

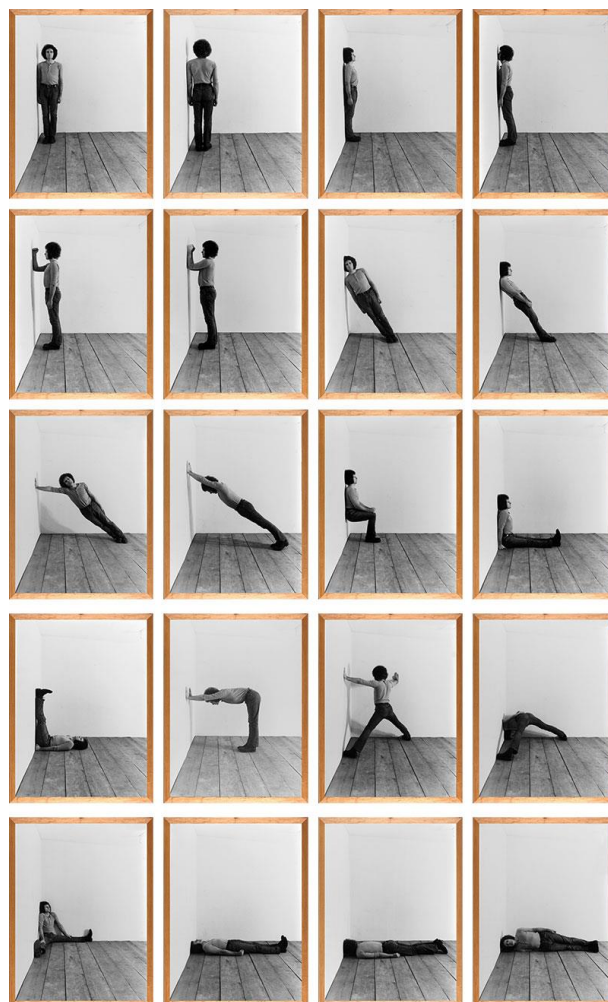


Figura 20: *Boden, Wand, Ecke, Raum*, 1970. Klaus Rinke.

Fonte: <https://elephant.art/iotd/klaus-rinke-boden-wand-ecke-raum-1970/>

No Brasil, Lygia Clark e Hélio Oiticica, ambos artistas neoconcretistas, também possuíram trabalhos relevantes em contraponto com o academicismo modernista, fazendo com que a arte transcendesse as relações mecânicas e voltasse a ser uma experiência fenomenológica, criando para si uma significação tácita (GULLAR et al., 1959).

Clark e Hélio, que iniciaram seus trabalhos na pintura, com o decorrer do tempo desenvolveram suas artes no espaço tridimensional, possibilitando a interação do corpo do fruidor. Clark conta, em carta para Mario Pedrosa, quando estava em Paris, em 1969, que começou a ter clareza sobre a forma com que a arte vinha se impondo até então e como isso começou a não fazer sentido para o desenvolvimento do seu trabalho. Para ela, a ideia de que o artista é como um deus, um ser expressivo único, revelando sua clareza patriarcal da natureza de

“deus”; e o fruidor, público passivo que projeta suas aspirações sobre o artista ou divindade (BRETT, 1999).

O caráter de valorização da arte como algo a ser admirado de forma passiva, como algo posto e finalizado pelo artista, foi quebrado por Clark quando “o espaço pictórico autossuficiente e ficcional se expande para o mundo além da moldura” (BRITT, 1999, p. 33). Com uma trajetória que, ao se desenvolver, passa pela criação da série de obras *Bichos* (Figura 21), de 1960, posteriormente pela *Obra Mole* (Figura 22), em 1964 e, chegando em 1967 a *Máscaras Sensoriais* (Figura 23) e *O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa* (Figura 24), Lygia Clark evolui seu trabalho, focado no resgate do corpo como elemento artístico, tornando a experiência de suas obras algo que extrapola os limites estéticos e passa a ser uma vivência espacial multissensorial. As obras passam a ser propostas ao corpo fruidor e não mais algo que se fecha em si.



Figura 21: Fotografia da obra *Bicho*, de Lygia Clark. 1960.

Fonte: Acervo Lygia Clark. Disponível em:

<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61443/bicho>



Figura 22: Fotografia da *Obra Mole* nº3, de Lygia Clark. 1964.

Fonte: Acervo Lygia Clark. Disponível em:

<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/155/obra-mole>.



Figura 23: Fotografia da obra *Máscaras Sensoriais*, de Lygia Clark. 1967.

Fonte: Acervo Lygia Clark. Disponível em:

<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/212/mascaras-sensoriais>



Figura 24: Fotografia da obra *O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa*, de Lygia Clark. 1967.

Fonte: Acervo Lygia Clark. Disponível em:

<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/222/o-eu-e-o-tu>

A “Teoria do não-objeto” de Ferreira Gullar, de 1960, foi inspirada pela obra *Bichos* de Clark, que foi o marco das experimentações neoconcretas, nas quais Hélio Oiticica se destacaria nos anos seguintes. Oiticica iniciou seu trabalho com suportes tradicionais da arte e caminhou até sua superação, que pode ser entendida não como o abandono da contemplação da obra, mas como a incorporação da participação do espectador a ela (GRUBERT, 2006).

Oiticica se empenhava em entender o papel do artista no mundo moderno e seu lugar na sociedade, e foram essas reflexões que o levaram a se desprender dos limites aceitáveis do que poderia servir como suporte artístico (GRUBERT, 2006). A obra, em Oiticica, é um objeto aberto não formulado, mantendo-se disponível à ação do espectador, recebendo sua carga de significado, de acordo com a experiência de cada sujeito (PEDRONI, 2012). O artista desenvolve a noção dos conceitos de Suprassensorial e Crelazer, para dar as definições conceituais sobre sua proposta sensorial aos corpos de quem experiencia suas obras.

Explorando a experiência sensorial, Oiticica propõe uma gama de diferentes formas de instigar o corpo do fruidor, fazendo-o interagir com o espaço e com os elementos artísticos por meio de técnicas variadas, sendo algumas estruturadas no corpo de quem os experiencia, como no caso dos notáveis *Parangolés* (Figura 25), ou com interferências espaciais que estimulam a movimentação do visitante e sua observação a partir de variados pontos de vista.



Figura 25: *Parangolé P1, Capa 1*, de Hélio Oiticica. 1964.

Fonte: Ebiografia. Disponível em: https://www.ebiografia.com/helio_oiticica/.

Como um grande salto entre objeto acabado e proposição vivencial do corpo, os parangolés de Oiticica convidavam o público a fruir a obra, com forma, tempo e limites espaciais não determinados previamente, mas sendo esses a conquista do processo de ação coletiva dela (SPERLING, 2015). As obras de Oiticica foram além da escala do corpo e buscaram a proposta de intervencionar o próprio espaço, propondo outras maneiras de interação com o público fruidor, adentrando aqui na segunda forma de intervenção espacial compreendida nesta parte do trabalho: corpo que se move no espaço intervencionado

Em *Éden* (Figuras 26 e 27), de 1969, o artista reuniu diversas de suas obras em uma sala da Whitechapel Gallery, em Londres, o que fez com que Oiticica tivesse uma nova percepção de seu trabalho, já que, com elas sendo vivenciadas pelo público, algumas ideias foram confirmadas e outras derrubadas. A ideia de *Crelazer*, criado pelo artista, referente ao ato de vivenciar o lazer puro

inerente ao viver não-programado e não-planejado, é o ponto chave para o ato criador: o sujeito se torna simultaneamente o ser criador e o próprio “objeto” da arte (SPERLING, 2015).



Figuras 26 e 27: *Éden*, 1969. Hélio Oiticica. Vista parcial da *The Whitechapel experiment*.

Fonte: ITAÚ CULTURAL. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66379/eden>

A obra não foi concebida como uma exibição da trajetória de Oiticica, nem mesmo como aposto às obras ou seu complemento: *Éden* foi um projeto que nasceu do desejo de refundar o espaço da galeria, como recinto-participação, promovendo “a criação de liberdade no espaço dentro-determinado” (SPERLING, 2015, p.5). Foi um espaço projetado como um exercício para o *crelazer* e suas movimentações.

O espaço arquitetônico, nas obras, possui uma notável relevância e presença, dado que – diferentemente da produção de objetos de representação, que requerem espaços expositivos nos quais os sujeitos os contemplarão – se encontra no cerne da concepção de manifestação ambiental e da incorporação do espaço vivencial como matéria prima (SPERLING, 2015).

O arquitetural e o ambiental participam da trajetória de Oiticica como sentidos estruturais de sua obra e como instâncias de re-fundação da arte e do sujeito. A concepção de arquitetura – e o espaço decorrente que “projeta” – extravasa o sentido artístico, mas não se contém no entendimento restrito do “espaço arquitetônico”. Ao contrário, ao repensar o espaço na arte, é possível absorvê-lo como re-proposição de uma ontologia do espaço em arquitetura. A arquitetura como *manifestação ambiental*. (SPERLING, 2015, p.7)

Pela mesma linha de expansão espacial, Lygia Clark também percorreu por sua obra, buscando a movimentação do corpo no espaço para a complementação da arte. Em *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (Figura 28), de 1968, a artista propõe a fruição do público com a obra, fazendo-o adentrar a instalação e se submeter a uma série de

experiências físicas, até ser expelido do outro lado do corpo da escultura ou, de alguma forma, do próprio corpo (MoMA, s.d.). Também pode ser compreendida como uma estrutura repressiva ou opressiva, visto o período em que a obra foi realizada, na qual o corpo emerge ao fim.



Figura 28: *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão*. Nova York. 1968.

Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2425>

Contemporâneo a Oiticica e Clark, a escultura também ganha um contexto espacial nas obras minimalistas de Richard Serra (Figuras 29 e 30), que como crítico ao minimalismo, esvaziado de sentido, já presente no modernismo e nas leituras gestálticas da arte, desenvolveu sua obra a partir dos conceitos de materialidade, corporeidade e temporalidade. Serra aplicou em suas obras uma lógica de materiais submetidos a procedimentos específicos: “enrolar, vincar, dobrar...”, o que originou sua “Lista de verbos” (1967-68) (FOSTER, 2017).



Figura 29: *To Lift*. Richard Serra. 1967.

Borracha vulcanizada.

Fonte:

<https://www.moma.org/collection/works/101902>



Figura 30: *Band*. Richard Serra. 2006.

Aço à prova d'água.

Fonte: <https://blogdoims.com.br/richard-serra-e-a-brutalidade-do-progresso-por-gustavo-prado/>

Com essa abertura para o espaço, dois aspectos são notáveis na composição das obras de Serra: o corpo do fruidor e o tempo do movimento cultural; e assim Serra descreve a experiência escultórica “em termos de uma topologia de um lugar demarcado por meio da locomoção, uma dialética entre percorrer e olhar a paisagem” (FOSTER, 2017, n.p.).

Trazendo para um contexto contemporâneo da arte, que mantém o discurso da obra voltada para a experiência do corpo, pode-se destacar Olafur Eliasson, artista islandês-dinamarquês, responsável por diversas instalações e intervenções notáveis na atualidade. Suas obras aprofundam o questionamento sobre os costumes e reações automáticas a partir das experiências sensoriais, explorando elementos, como vapor, água, fogo, vento, sol e reflexos (INHOTIM, s.d.).

Nos últimos 40 anos muitos artistas e teóricos têm repetidamente criticado a concepção estática de espaço e objetos. A ideia de objetividade tem, em parte, sido substituída com estratégias performáticas, a noção de efemeridade, a negociação e mudança, mas hoje a crítica é, no entanto, mais pertinente do que nunca. Parece necessário insistir em uma alternativa que reconheça a conexão e interação fundamentais entre espaço e tempo e nós. Porque modelos são compostos por duas fundamentais qualidades: estrutura e tempo, uma forma de chamar a atenção para a nossa coprodução do espaço é uma análise detalhada do modelo (ELIASSON, 2007, p. 19, tradução nossa)

Já com a pesquisa deste trabalho em andamento, tive a oportunidade de visitar, em setembro de 2022, uma exposição do artista na Fondazione Palazzo Strozzi, em Florença, na Itália. Eliasson explora o espaço a partir de uma gama de possibilidades, pude experienciar algumas das obras do artista, que já

admirava e considerava uma referência na arte experimental contemporânea. Trago a seguir algumas obras:



Figura 31: *How do we live together?* 2022. Florença, Itália. Olafur Eliasson.

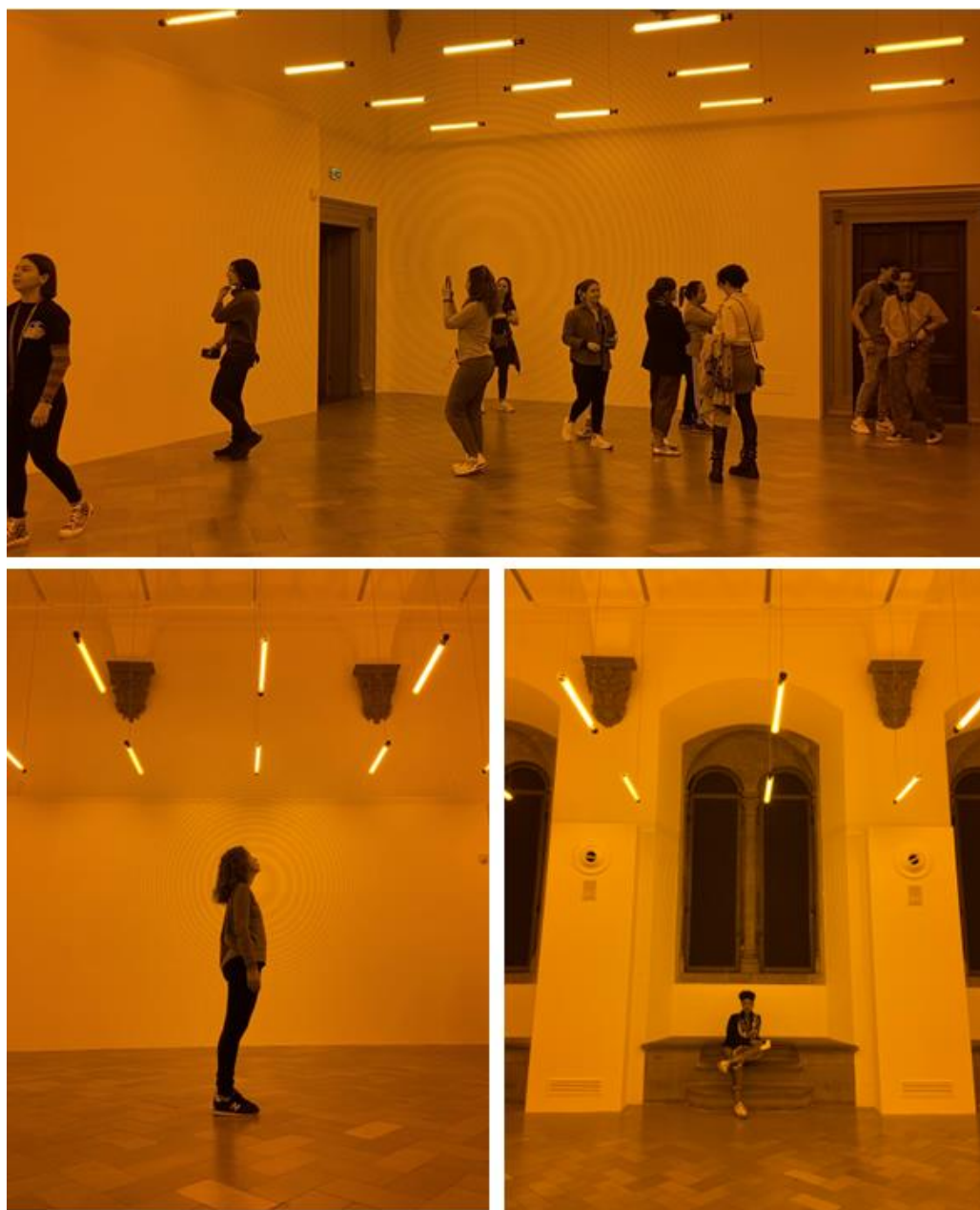
Fonte: Acervo pessoal da autora.

A imagem, um pouco distorcida, devido à tentativa de captar todo o seu efeito, é da obra *How do we live together?* (Figura 31), criada em 2019 por Eliasson, que proporciona o deslocamento de percepção da sala branca vazia do museu. A obra se forma com a instalação de um grande espelho no teto do espaço, acompanhado de uma grande haste preta em semicírculo que tocava o chão e se encontra com o espelho em seus vértices opostos. O efeito visual resultava na formação de um círculo completo devido ao reflexo da haste.

É comum encontrar nas obras de Eliasson a relação que o artista coloca entre obra e fruidor, a partir das condições que o espaço oferece para a criação da forma. Elementos como escala, relação interior/exterior, luz, cor e auto-observação (SÁVIO, 2015) estruturam as obras do artista, engajando o público a

se perceber, movimentar-se e, com isso, completar a obra. Sem o corpo do fruidor no espaço da obra, não há a completude da arte.

Tais ideias são percebidas em *Room for one colour* (Figuras 32, 33 e 34), de 1997, também visitada por mim na exposição em Florença. A sala, originalmente também branca com paredes neutras, recebe uma luz, inicialmente percebida como amarela, mas que, ao se mover no espaço, o fruidor percebe a ausência de cores causada pela luz. Além do amarelo que toma o espaço, tudo se torna branco, cinza ou preto.



Figuras 32, 33 e 34: *Room for one colour*, 2022. Florença, Itália. Olafur Eliasson.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Com a ausência da luz branca, capaz de revelar as cores tais qual como as percebemos, a luz amarela monocromática traz a sensação de que a cor sumiu e, assim, o fruidor passa a se atentar mais para todo o restante, possibilitando que “vejam mais” (ELIASSON, s.d. In: ABSTRACT, 2019).

Em outro momento, na tentativa de criar um arco-íris em um espaço fechado, Eliasson fez a instalação *Beauty* (Figuras 35, 36 e 37), em 1993. Compreendendo a lógica da formação do fenômeno natural, o artista percebeu que precisaria apenas das gotas de água, da luz e do olhar do público, reforçando a noção de que, se não há olhar, não há arco-íris, e então a obra deixa de existir, quando não há ninguém na sala (ELIASSON, s.d. In: ABSTRACT, 2019).

Presenciar a obra passa pela surpresa de encontrar algo sublime em meio à escuridão. Devido à cultura já colocada aqui, da não utilização do corpo como um todo para a vivência dos espaços, e especialmente da arte, foi notável uma retração inicial do público ao se deparar com a obra. Além disso, associo tal introversão minha, e do restante do público também, ao tempo que levou para o processamento da interpretação do que ali foi encontrado. Algo que poderia ser um holograma ou outro tipo de projeção, que de fato precisava da fruição – do corpo todo em movimento – para a compreensão de que não era nada além de água e luz, reforçando o maravilhamento alcançado. Com o tato, a visão, a audição e o movimento ativos, a arte ali surgiu.



Figuras 35, 36 e 37: *The Beauty*. 2022. Florença, Itália. Olafur Eliasson.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Eliasson diz que a obra, na verdade, não se trata do arco-íris em si, mas do questionamento que cada fruidor faz ao vivenciá-la: “Eu confio nos meus olhos e na minha capacidade de interagir com o mundo?” (ELIASSON, s.d. In: ABSTRACT, 2019). E completa dizendo que esta reflexão é a razão pela qual faz o que faz.

Vê-se, portanto, entre os artistas apresentados, e outros nacionais e internacionais, que ultrapassaram os limites de uma arte objetificada, que se limita a definições pré-concebidas, pode-se observar a relevância frequente que se dá ao corpo fruidor, que são o elemento que complementa, das mais diversas maneiras, as obras que se estabelecem no espaço arquitetônico. Elas, assim como será visto em Penique, geram a possibilidade de pausa e reflexão sobre as formas que o espaço é explorado, reconhecido e transformando em lugar, a partir do corpo que se move e se percebe.

4

Dimensões da experiência na arquitetura intervencionada

Neste momento, será feita uma fusão entre os conceitos trabalhados anteriormente, relativos à compreensão da percepção do espaço por meio da experiência corporal com a arte, trazendo para o contexto das intervenções artísticas nos espaços arquitetônicos. Dessa forma, serão organizadas as etapas de experimentação das obras, fundamentado no processo de impressão e expressão do corpo a partir do que é percebido. A função dest etapa é preceder o aprofundamento do estudo de caso, a ser apresentado adiante, com o fim de trazer embasamento teórico para a análise das obras que possuem a condição espacial.

Sem negar as teorias da arte, mas provisoriamente as suspendendo, para abordar a arte a partir da visão da fenomenologia, é relevante que seja percorrido um caminho amparado no *pensamento* e não no *conhecimento*: enquanto o *conhecimento* é *abstrato* e explica objetivamente as teorias da arte e da estética, o *pensamento* é *concreto* e parte da ideia de que, para falar sobre arte, é necessário a habitar, frui-la e percorrer seus caminhos (FERNANDES, 2008).

O *pensamento* requer que, diante do fenômeno da arte, deixe-se desarmar e, numa atitude de admiração ou assombro, ser tomado por sua presença, que se doa e se subtrai na existência do corpo que a frui (FERNANDES, 2008). Reforçando o protagonismo do corpo para a totalidade do fenômeno da obra, Pallasmaa (2011) diz que o ato de contemplar, tocar, ouvir e medir o mundo com a existência corporal, é o que o organiza e o articula em torno do centro do corpo. O processo da arte é de natureza fenomenológica por ser antológico – que corresponde à dinâmica do ser –, pois o encontro do corpo com qualquer obra de arte gera um intercâmbio, quando as emoções são impressas na obra, enquanto sua aura é impressa nos corpos que a fruem.

O espaço intervencionado, conforme é experienciado, revela-se como um possível refúgio do corpo, da memória e da identidade do fruidor (PALLASMAA, 2011), e tal interação pode gerar um processo mimético, no qual o corpo passa a adequar-se às condições e qualidades espaciais presentes na obra e se sente acolhido:

Sentimos prazer e proteção quando o corpo descobre sua ressonância no espaço. Quando experimentamos uma estrutura, inconscientemente imitamos sua configuração com nossos ossos e músculos: o fluxo agradável e animado de uma música é inconscientemente transformado em sensações corporais, a composição de uma pintura abstrata é experimentada como tensões no sistema muscular, e as estruturas de um prédio são inconscientemente imitadas e compreendidas pelo esqueleto. Sem saber, realizamos com o nosso corpo a tarefa da coluna ou da abóboda. (PALLASMAA, 2011, p. 63)

O corpo reage aos estímulos externos a ele, resultado do processo de mimese. Dessa maneira, vê-se que a interação que ocorre entre corpo e espaço intervencionado gera a percepção, que se baseia num processo que se inicia no íntimo do corpo, em sua subjetividade que é composta por suas lembranças, memórias e sentimentos, e, ao processá-las dentro de um intervalo de tempo, o que foi interpretado internamente se exterioriza, em forma de emoções e manifestações, impactando diretamente na forma que cada corpo mimetiza a obra.

A obra aberta posta no espaço se mantém disponível para o processo de percepção e mimetização do corpo, que pode ser dividido em três etapas, de acordo com o que aqui foi estruturado conceitualmente: **1. Impressão:** instante do primeiro contato do corpo com o espaço intervencionado, gerando as primeiras impressões a partir do que é proposto e compõe o espaço; **2. Impressão/Expressão:** momento ainda interiorizado de acesso aos registros de memória, imaginação e de sentimentos, no qual o espaço interno é afetado pelo externo e espaço torna-se lugar; e **3. Expressão:** externalização do processo interno, que se manifesta de forma mental (emocional) e/ou físico (corporal).

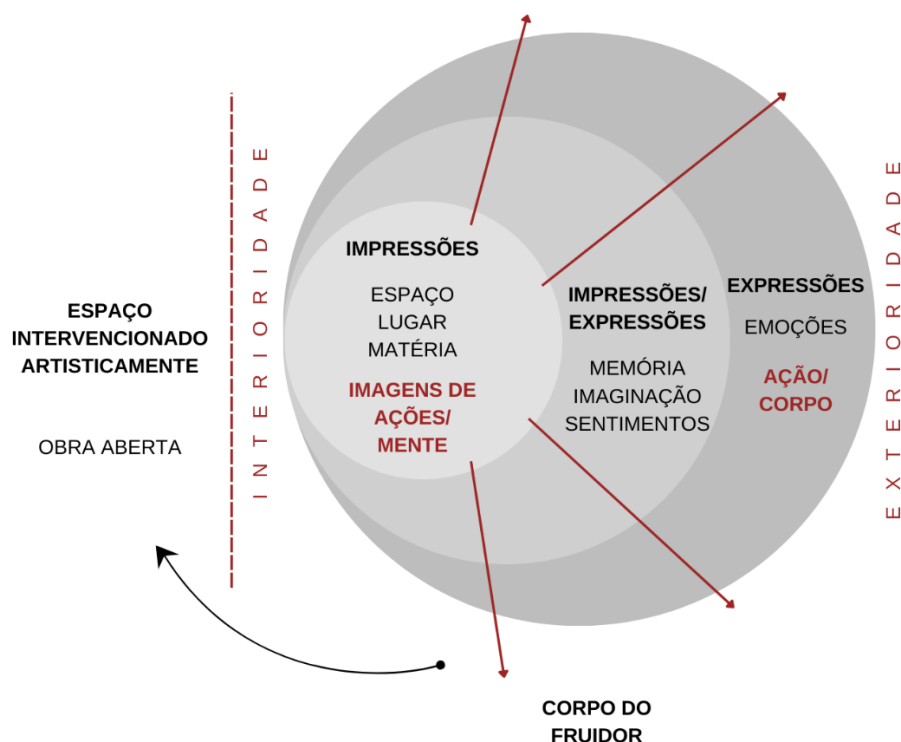


Figura 38: Processo de fruição e desenvolvimento da percepção da obra no espaço intervencionado.

Fonte: Elaborado pela autora

Nessa nova configuração dos conceitos (Figura 38), fica mais evidente que a experiência da obra se inicia no momento em que o corpo do fruidor entra em contato com o espaço intervencionado artisticamente, quando também é iniciado o processo, que ocorre de dentro para fora, ou seja, da interioridade para a exterioridade. Ao fim desse processo interno, que é contínuo e particular, o fruidor retorna ao espaço, agora reconhecido e interpretado, e impacta da existência e completude da obra.

Com isso é possível compreender que a vivência da obra e sua *interpretação* e *interação* faz parte do processo de sua *criação* artística, e pertence à fase de Reconfiguração do ciclo hermenêutico, cunhado por Paul Ricoeur (2002). O filósofo compreende a criação de acordo com o desenvolvimento de uma narrativa, traçando um paralelo com a criação arquitetônica, e divide seu tempo em três fases: a *prefiguração*, a *configuração*, e a *refiguração* (ESPÓSITO, 2012).

A *prefiguração*, para Ricoeur, está relacionada ao estudo prévio do relato, no caso da construção da narrativa, e está conectada ao tempo criativo do autor. No campo das obras artísticas espaciais, também pode ser considerado o tempo de preparo do artista, quando ele selecionará ou receberá o espaço a ser intervencionado e projetará as alterações e estímulos que irá propor. É o momento

em que o artista observa a arquitetura preexistente, vislumbra detalhes de sua estrutura, luzes, cores, materiais e materialidade que farão parte da composição.

A fase de *configuração* é o tempo em que a narrativa ocorre, ou seja, o momento em que a arte é materializada, saindo do planejamento para a execução. Nela, o artista, após planejar, executa o que criou, distribuindo no espaço os elementos que contribuirão para a que a experimentação ocorra.

E é na *refiguração* que, na narrativa, o texto é lido por um leitor, na ocasião em que a obra não depende mais do autor, mas da presença do leitor que a lê e a interpreta. Na condição de espaço intervencionado artisticamente, é o exato momento em que o corpo se coloca dentro da obra e, intermediado pelos sentidos e pela conexão com a sua interioridade, reage a ele, sendo nessa conjuntura que se completa a criação do artista.

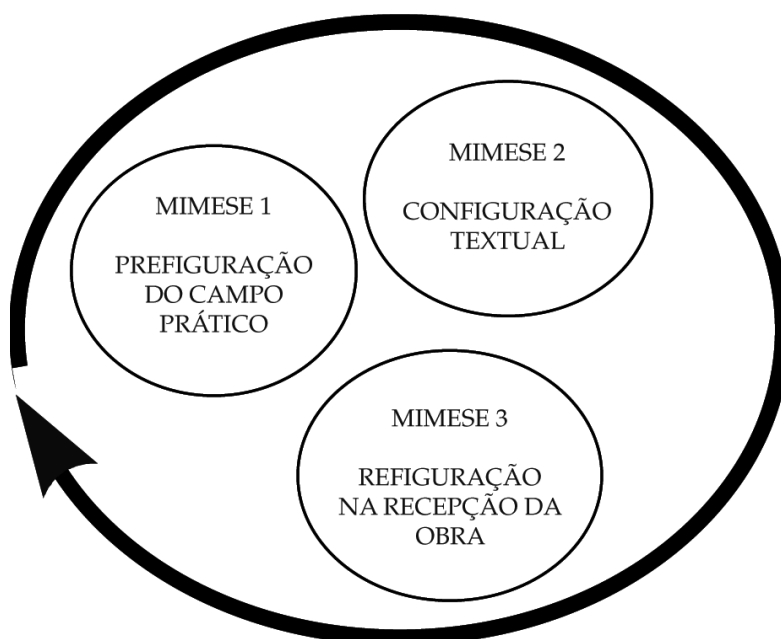


Figura 39: As Mimeses de Paul Ricoeur.

Fonte: BARROS, 2011

A investigação segue no aprofundamento da etapa de refiguração, ponto chave da formação da obra. A seguir, serão levantados conceitos presentes das obras de Pallasmaa, Bachelard e Damásio, estruturando a impressão e a expressão obtidas a partir do encontro do corpo com o espaço intervencionado.

4.1

Impressões: espaço-corpo-mente

O primeiro momento do processo de estruturação da percepção da obra de arte que se efetua no espaço arquitetônico, como foi visto em Piaget (1979, apud ESPÓSITO, 2012) consiste na *ação primária*, quando o corpo do fruidor entra em contato com obra, iniciando-se o processo de captação das informações contidas no espaço, com suas qualidades ambientais.

O corpo age, nesse instante, por meio de seu movimento e sentidos e com eles internaliza as características e estímulos propostos no espaço. Damásio (2010) explica que os mapas cerebrais são a base das imagens mentais e é o cérebro o responsável por introduzir, literalmente, o corpo como conteúdo no processo mental. Corpo e cérebro se mantêm conectados durante toda a vida e é constante a troca de sinais entre ambos os sentidos: a mente coordena a forma com que o corpo se move e capta as informações no espaço externo e o corpo manda para a mente os dados obtidos, construindo as imagens mentais.

O neurocientista continua esclarecendo que há outras duas consequências da relação do cérebro com o corpo e estas são indispensáveis para esclarecer questões sobre mente-corpo e da consciência:

O mapeamento global e exaustivo do corpo cobre não só aquilo que em geral encaramos como sendo o corpo propriamente dito o sistema musculoesquelético, os órgãos internos, o ambiente interno – mas também os dispositivos especiais de percepção localizados em sítios específicos do corpo, os postos de espionagem do corpo: mucosas olfativas e do paladar, elementos táteis da pele, ouvido e olhos. Esses dispositivos estão situados no corpo, tal como estão o coração e os intestinos, mas ocupam posições privilegiadas. Digamos que são como diamantes engastados numa estrutura. (DAMÁSIO, 2010, p. 121)

Os dispositivos corporais responsáveis pelos sentidos captam os sinais do mundo exterior e, segundo Damásio, atuam como uma fronteira para entrarem no cérebro, o que enfatiza que a representação do mundo externo é feita intermediada pelo corpo físico. Outra consequência relevante da relação íntima entre mente e corpo é que ao ser mapeado de forma integrada pelo cérebro, este cria o componente que formará o *eu*, o que é a chave para a compreensão da consciência (DAMÁSIO, 2010).

O corpo físico absorve o espaço externo com o que Bachelard (1971, apud PALLASMAA, 2011) chama da *polifonia dos sentidos*, na qual os olhos colaboram com os demais sentidos e o senso de realidade é reforçado e articulado por essa interação constante.

Entretanto, em vez dos cinco sentidos clássicos, a experiência espacial consiste no envolvimento de diversas esferas da experiência sensorial que interagem e se fundem entre si. O psicólogo James J. Gibson (In: PALLASMAA, 2011) reforça a intencionalidade dos sistemas sensoriais na captação de dados externos ao corpo, por não serem receptores passivos, e os compartimenta da seguinte maneira: sistema visual, sistema auditivo, sistema palato-olfativo, sistema de orientação básica e sistema tátil.

Vale ressaltar o papel da pele como membrana que divide o espaço interno do espaço externo, sendo o principal órgão responsável pelo tato. Pallasmaa diz ainda que todos os sentidos são considerados extensões do tato, exemplificando que “até mesmo os olhos tocam; o olhar fixo implica um toque inconsciente, uma mimese e identificação corporal” (2011, p. 40). Merleau-Ponty complementa tal raciocínio afirmando que “vemos a profundidade, a suavidade, a maciez, a dureza dos objetos” (In: Ibidem).

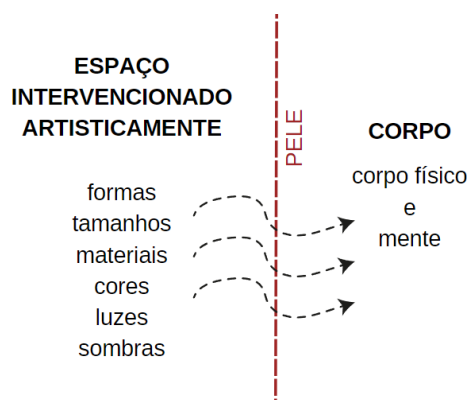


Figura 40: Por meio dos sentidos, os dados contidos no espaço que acomoda a obra são captados pelo corpo e chegam à mente. A pele é a membrana separadora entre os espaços interno e externo.

Fonte: Elaborado pela autora

A obra é composta no espaço, constituída de formas, tamanhos, materiais, cores, luzes e sombras, e, quando o fruidor inicia sua experimentação, capta as qualidades ambientais por meio de seu corpo físico, que está diretamente conectado ao mapa cerebral e à mente. Dessa maneira, é possível sintetizar o primeiro momento da ideia de impressão, como a criação de uma imagem interna da obra contida no espaço, e essa imagem é resultado da soma dos sistemas sensoriais trabalhando em unicidade, que captam a totalidade da estrutura posta e a organizam mentalmente.

4.2

Impressões/expressões: memória-imaginação-sentimento

Este é um momento intermediário às ações primária e secundária de Piaget. É a transição entre a imagem formada em consequência da captação das informações contidas na obra no espaço – impressão – e a externalização do corpo frente a isso – expressão. Nessa condição transicional, a imagem interna e suas características se encontram com a subjetividade e com as condições que a formam, traduzindo-se em sentimentos.

Como já visto em Piaget, o processo de desenvolvimento de afeto passa inicialmente pelo momento de afeição, que ocorre ainda internamente, antes de ser exteriorizado. Os sentimentos, que pertencem ao campo das impressões, surgem a partir do contato do corpo do fruidor com a obra e, ainda de forma íntima, são respostas à formação da imagem interna criada, que nesse momento, passa a ser compreendida como poética.

Pallasmaa (2013) explica que as *imagens poéticas* são estruturas mentais que direcionam nossas associações e sentimentos e transcendem sua essência material e racional. São composições que instigam os sentidos e, associadas à imaginação e à memória, contidas nos registros mentais preexistentes, resultam no desenvolvimento do senso de empatia, compaixão e em sentimentos.

Diferentemente das primeiras imagens criadas a partir das informações espaciais assimiladas pelo corpo sensorialmente, as *imagens poéticas* são uma experiência internalizada e parecem possuir força vital própria (PALLASMAA, 2013). São imagens que pertencem à esfera sensorial, que fazem emergir imagens da memória, das fantasias e dos sonhos. Dessa forma, é possível compreender que os sentidos têm o papel de mediadores entre as informações e o intelecto e, portanto, despertam e disparam a imaginação, articulando o pensamento sensorial (PALLASMAA, 2011).

Quando os dados captados chegam à mente, intermediado pelos sentidos, são geradas interpretações ao que foi percebido. O olho permite a percepção de distância, de proximidade ou separação; percebe ainda a luz e a sombra, que dão forma e vida ao objeto; de amplidão ou pequenez. A mente, por meio do tato, lê a textura, o peso, a densidade e a temperatura da matéria, mas também gera o prazer ao tocar uma superfície lisa a ponto de querer acariciá-la, ou até mesmo caminhar em um chão que tenha uma textura mais marcada ou

uma temperatura mais elevada. A audição registra e interpreta os ruídos, silêncios e ecos.

A noção palatável das coisas, captada pelos outros sentidos, também ocorre, visto que a experiência sensorial do mundo se origina na sensação interna da boca, e ele tende a retornar às suas origens orais, de acordo com Pallasmaa (2011). O autor afirma ainda que os materiais “sensuais” e tão bem trabalhados no espaço frequentemente evocam experiências orais.

Na tigela laqueada, há beleza naquele momento entre a remoção da tampa e a aproximação da tigela à boca, quando vemos o líquido parado e silencioso nas profundezas escuras da tigela, sua cor quase igual da própria tigela. Não conseguimos distinguir o que está na escuridão, mas a palma da mão sente os suaves movimentos do líquido, o vapor sobe de dentro e forma gotículas nas bordas da tigela, e a fragrância trazida com o vapor nos traz uma delicada expectativa... Um momento de mistério, talvez possamos assim chamar, um momento de transe. (TANIZAKI, s.d. apud PALLASMAA, 2011, p. 56-57)

A experiência multissensorial descrita por Tanizaki é aplicável também à experiência espacial, visto que os registros obtidos pelos sentidos geram uma multiplicidade de sensações e sentimentos internamente. A interpretação da arte contida no espaço passa, então, pelo momento em que suas condições e características possuem impacto direto na forma com que cada fruidor se sente ao vivenciá-la.

Entretanto, como já colocado, os sentimentos não são respostas apenas aos sentidos, já que eles se manifestam ao serem associadas às memórias contidas nos registros cerebrais. Damásio explica que as recordações são a capacidade que o cérebro possui de dispor para produzir.

Além das imagens percentuais em vários domínios sensoriais, o cérebro tem de dispor de algum modo de armazenar algures e respectivos padrões, para que algures, de certo modo, a reprodução venha a funcionar. Quando isso acontece, e desde também haja um eu em funcionamento, descobrimos que estamos no meio de uma recordação. (DAMÁSIO, 2010, p. 168-169).

Apesar da explicação racional e científica sobre a construção da memória, o que mais interessa a esse estudo é o caráter lúdico que ela possui e em como ela influencia na impressão do espaço intervencionado. As recordações registradas em momentos passados geram a possibilidade de interpretação, a partir do que já foi vivido e, acima de tudo, o que já foi sentido, tendo o espaço como ponto fundamental da construção desse conjunto de percepções.

Bachelard (1993) afirma que todos os espaços verdadeiramente habitados trazem a essência da noção de casa, contendo a ideia de que quando há abertura intencional para a percepção do espaço em que se está, é inevitável fazer pontes entre o que é vivido e o que já soa como familiar, a partir do que está registrado nas recordações.

O autor afirma também que a casa – que aqui já é compreendido que se trata do espaço vivenciado – é vivida em sua realidade e em sua virtualidade, por meio do pensamento e dos sonhos. Continuando o raciocínio, fica claro que a presença do onirismo sempre ocorre ao se vivenciar abertamente os espaços, quando o imemorial – ou o que vai além da memória do passado – se abre para o sonhador do lar. Desta forma, memória e imaginação não se desassociam, já que uma trabalha para o aprofundamento da outra.

O reconforto, sentido internamente ao se vivenciar um espaço intervencionado, ocorre quando, de alguma forma, a obra remete internamente a uma lembrança de proteção. Evocando lembranças afetivas do passado, em especial do que foi experienciado na casa – aqui como o maior lugar de desenvolvimento de memórias de afeto –, acrescenta-se valores também de sonhos, já que, como diz Bachelard, “somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida”. E continua:

Assim, abordando as imagens da casa como o cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. Pelos poemas, também mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa. (BACHELARD, 1993, p. 201)

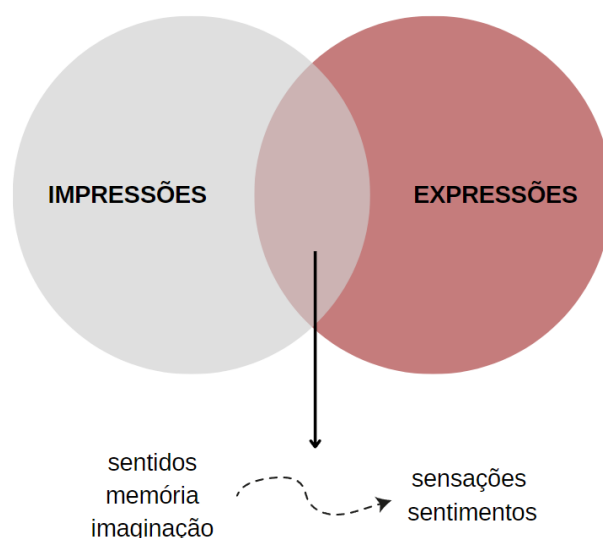


Figura 41: Momento de transição entre impressão e expressão, que contém elementos de ambos: dados do espaço coletados pelos sentidos associados à subjetividade e as reações causadas, ainda internamente.

Fonte: Elaborado pela autora

Desta forma, espaço se faz lugar, pois, a partir do que é composto e se propõe artisticamente, são acessados graus íntimos do fruidor, que carrega sua bagagem formada pelo seu passado e pelo caráter imaginativo que o acompanha.

Essa dialética entre o espaço interior e o espaço exterior faz com que sejam acessados sentimentos a partir da arte, ainda internos, mas que, nesse momento, a reação começa a se concretizar e a se externalizar.

4.3

Expressões: emoção-ação

Como última etapa no processo – mas não o encerrando, visto que ele se reinicia a cada nova impressão obtida – ocorre a *ação secundária*, quando acontece a reação aos estímulos espaciais propostos pela obra e ela se desdobra em ações efetivas, formadas por emoções e movimentos resposta.

Em reação a tudo o que foi captado e registrado pelos sentidos, por meio da ação conjunta entre corpo físico e mente, passando pela interpretação e pela percepção interna, chega-se à obtenção das emoções que, como já posto, são a externalização do que foi processado de maneira global.

Damásio (2010) esclarece que as emoções são desencadeadas pela situação vivida e estas criam imagens, construídas a partir da memória ou criadas na raiz da imaginação, e iniciam uma série de fenômenos, em vários locais do cérebro. Algumas dessas regiões são responsáveis pela linguagem, outras ao movimento e outras ainda às manipulações que constituem o raciocínio, e tal atividade leva a uma série variada de reações, como palavras, evocações de outras imagens, entre outros tipos de reação.

As reações obtidas, em função dos estímulos das obras, ocorrem no ato de projeção do corpo do fruidor no espaço em questão, e aqui ocorre a mimese. Nesse momento, são criadas as *imagens de ação*, quando as condições espaciais subentendem uma sugestão de ação e esta é a principal razão pela qual as obras de arte espaciais se diferenciam das pinturas e esculturas convencionais.

A reação corporal, ou expressão, é um aspecto inseparável da experiência da obra, e aqui se pode compreender a maior proximidade que há entre a memória e a ação: os elementos contidos no espaço não são apenas unidades visuais, mas encontros, ou confrontos, que interagem com a memória, quando o passado se torna corporificado nas ações. A memória é um ingrediente ativo dos próprios movimentos corporais que contemplam determinada ação (PALLASMAA, 2011).

As ações, ou reações, são o que garantem a completude das obras. O processo de impressão e expressão, a partir dos estímulos artísticos, são o processo interno necessário para a vivência da obra e estes são, portanto, o objetivo final do artista que propõe intervenções espaciais: a interação com a subjetividade de cada fruidor e, como consequência, uma atuação própria de cada corpo sobre a obra.

5

Estudo de caso: Coletivo Penique Productions

Originado dentro da Universidade de Barcelona em 2007, Penique Productions é um coletivo artístico focado na construção de estruturas efêmeras infláveis, estruturadas em espaços arquitetônicos preexistentes. O coletivo foi iniciado por Sergi Arbusà, que em um trabalho em seu curso na faculdade de Belas Artes inflou na sua sala de aula uma membrana monocromática plástica, que, apesar de não haver intencionalidade inicial, tomou a forma da arquitetura original da sala e proporcionou uma diferente possibilidade para sua ocupação.

Penique possui mais de 50 obras relevantes, realizadas em diversos países pelo mundo, e possui uma relação próxima ao Brasil desde 2008, visto que Arbusà viveu no país e desenvolveu aqui diversas intervenções artísticas com os infláveis (PENIQUE, s.d.), o que gerou a proximidade e reconhecimento da relevância do coletivo para estes estudos.

A obra de Penique inicia a partir da identificação da arquitetura que irá receber a peça, que é feita de forma personalizada para o local eleito. O inflável, feito com plástico leve e estruturado unicamente com ar, toma o espaço e, ao encontrar seus limites e nuances, recebe suas características formais. A nova membrana presente no espaço ocasiona a perda de sua função original e a arquitetura ganha uma nova identidade (PENIQUE, s.d.).



Imagem 42: *Choko Ho'ol*, por Penique Productions. México, 2011. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/choko-hool/>

Penique propõe ao público uma experiência multissensorial da obra e um ciclo de impressões e expressões quando, tomado pelo inflável, o espaço é transformado com uma nova textura, nova luz e uma nova cor monocromática. Tais intervenções nas qualidades espaciais da arquitetura possibilitam que o fruidor seja transportado, por meio da experiência sensorial, para um cenário simultaneamente familiar e novo (PENIQUE, s.d.), o que gera internamente a confluência entre as informações captadas no espaço e os registros de lembranças e recordações com características próximas ao que foi encontrado. O processamento interno e sentimentos alcançados em tal impressão sucede-se com uma série de reações obtidas, influenciando na maneira com que cada fruidor interage com a obra.

As obras de Penique ocorrem como arte, proporcionando interferências no espaço cotidiano e alterando as possibilidades do habitar, quando operam em espaços comuns e coletivos e estes são reinterpretados, o que permite a conexão entre arte e a vida (ESPÓSITO et al., 2019). Sem uma arquitetura preexistente, as obras de Penique não possuem significado ou razão, já que não é a existência pura do inflável que define a obra, mas ele atuando e modificando a realidade do espaço e, dessa maneira, o colocando em questão.

5.1

A história do coletivo

Sergi Arbusà compartilhou, em entrevista concedida a esta pesquisa, que a história de Penique Productions tem início na sala de aula da Universidade de Barcelona, quando o artista, na necessidade de entregar um trabalho para a disciplina de Projetos e ainda não o ter, pensou de improviso em criar uma estrutura inflável que fosse capaz de impedir que os colegas de turma entregassem os seus projetos. Arbusà pensou, então, na elaboração de um inflável, que, numa espécie de jogo provocativo, tomasse todo o espaço e impedisse os acessos, e só seria possível ter a consciência da existência dele, quando olhado por fora, vendo as barrigas formadas nas portas e janelas.



Figura 43: *Purpurner*. Alemanha, 2022. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/purpurner/>

Nesse momento, entretanto, surgiu o desafio sobre como seria feita tal estrutura, com tamanha grandeza e necessidade de estruturação. Arbusà cogitou algumas diferentes possibilidades, até chegar, na condição de estudante com pouco dinheiro para investimento, na estrutura plástica leve, fitas adesivas e ventiladores, atingindo desde o princípio das intervenções a técnica utilizada até os dias atuais pelo coletivo.

Ao consolidar o inflável, Arbusà conta que adentrou à estrutura e ela se revelou como algo muito mais interessante do que simplesmente um objeto que ocupava o espaço. A obra, nesse momento, ganhou uma nova forma de interpretação, pois, dentro dela, foi possível observar o espaço da sala de aula a partir de uma nova possibilidade, e então o artista compreendeu que reconverter, modificar e se apropriar do espaço seria mais interessante do que criar um objeto que simplesmente o ocupasse. Ao invés de impedir o acesso dos colegas, Arbusà convidou-os para adentrar a sua obra.

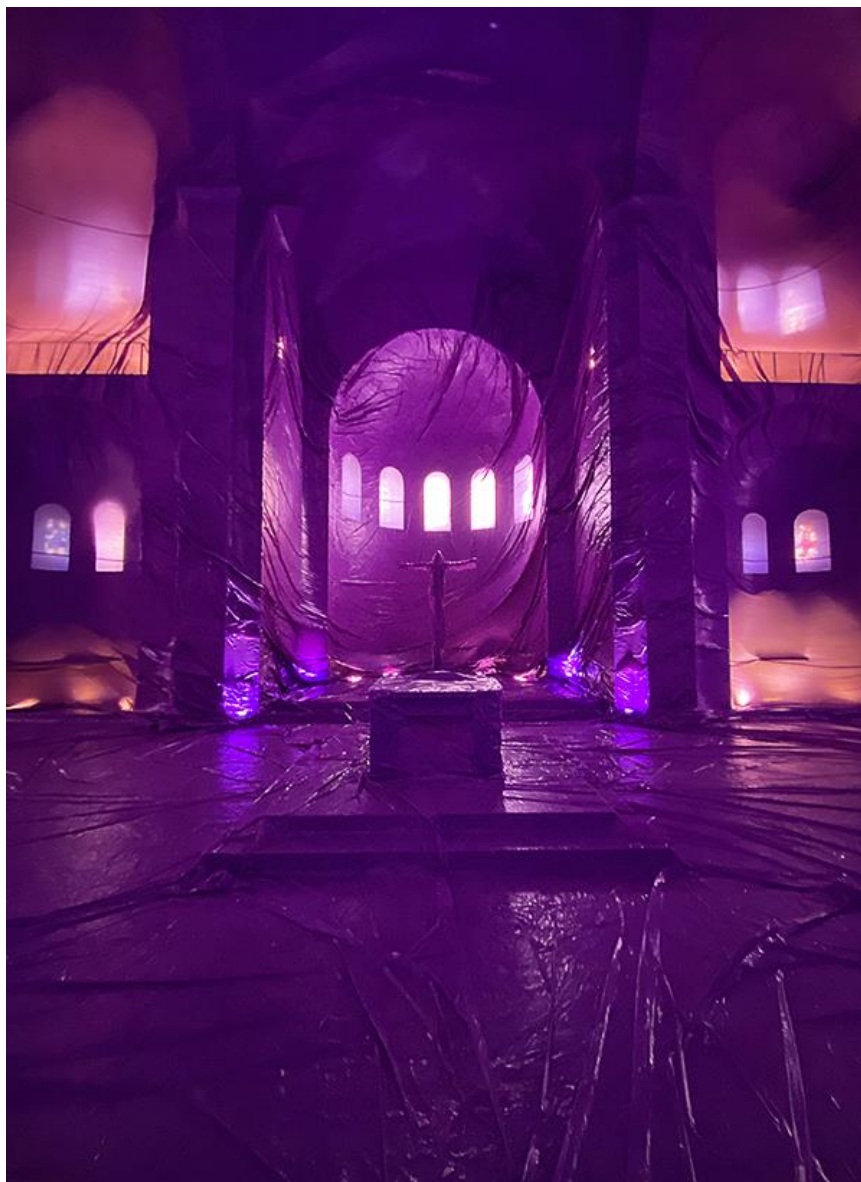


Figura 44: *Purpurner*. Alemanha, 2022. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/purpurner/>

O artista conta que a semente da ideia partiu de uma palestra dada por Christo e Jeanne-Claude na universidade no ano anterior e, ao deparar-se com a possibilidade de fazer uma obra com uma criação livre, no lugar de criar um objeto de argila, optou por aplicar algum tipo de intervenção na paisagem. Christo e Jeanne-Claude, segundo Arbusà, foram as suas únicas referências, visto que ainda não conhecia outros artistas que trabalhavam com intervenções no espaço.

Christo e Jeanne-Claude são referência na construção de obras em escalas monumentais, tendo diversas delas relação com a arquitetura, que era envolvida com um material dúctil, o que apagava os detalhes da construção, ao passo que exaltava a sua forma (HOLANDA, 2012).



Figura 45: *Wrapped Reichstag*. Berlim, 1995. Christo e Jeanne-Claude.

Fonte: Archdaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-35977/arte-e-arquitetura-christo-and-jeanne-claude>

Mais tarde, entretanto, Arbusà conta que aprofundou sua pesquisa no mundo dos infláveis, quando ele conheceu o coletivo Ant Farm, que realizava intervenções e performances críticas, utilizando paisagem, arquitetura, carros e TVs, como em suas obras mais conhecidas, como *Media Burn* (Figura 46) e *Cadillac Ranch* (Figura 47).



Figura 46: *Media Burn*. 1975. Ant Farm.

Fonte: SFMOMA. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/91.210/>



Figura 47: *Cadillac Ranch*. Texas, 1974.

Texas. Ant Farm.

Fonte: NBC News. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/news/us-news/fire-breaks-out-texas-landmark-cadillac-ranch-n1051761>

Apesar das notáveis obras de Ant Farm apresentadas, as que mais foram relevantes para Arbusà foram as que elaboraram estruturas infláveis. Ant Farm, além de construir bolhas, também criou o *Inflatocookbook* (Figura 48), que, como um livro de receitas, instruía as pessoas a fazerem seus próprios trabalhos.

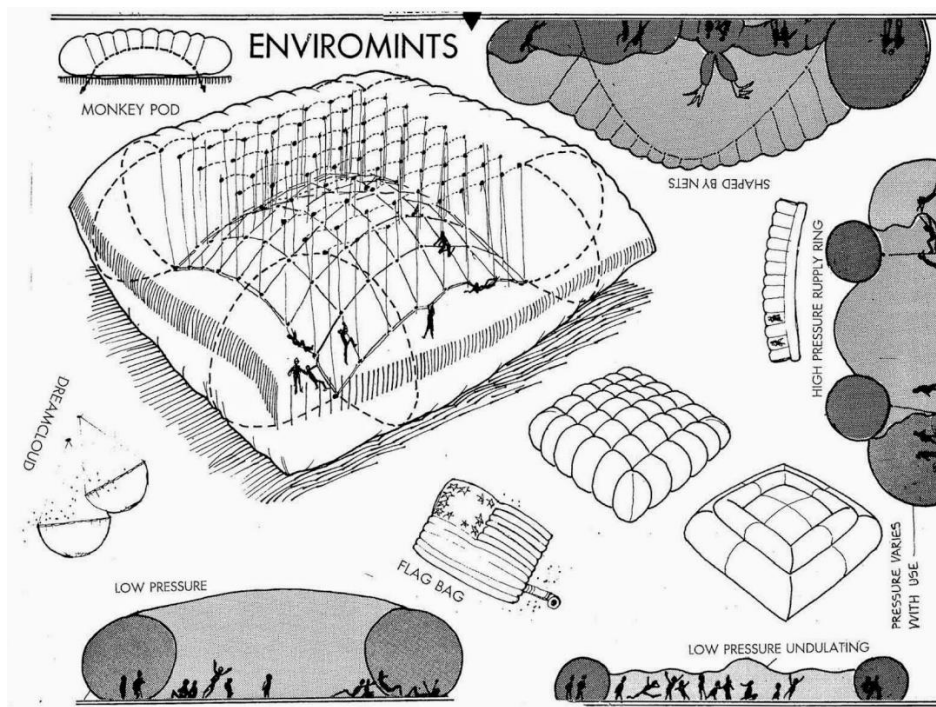


Figura 48: *Inflatocookbook*. Magazine and ephemeral project. 1971. Ant Farm.

Fonte: Hidden Architecture. Disponível em:
<http://hiddenarchitecture.net/inflatocookbook/>

Sergi Arbusà, ainda durante a faculdade, se mudou para o Brasil, em 2008, para trabalhar em uma fábrica de máscaras de carnaval, em São Gonçalo – RJ. Entretanto, devido a um intercâmbio que já faria na Inglaterra, retornou para a Europa e esse foi um momento determinante para a criação de Penique. Arbusà deveria possuir algum projeto prévio a ser desenvolvido durante sua estadia em Londres e ainda não tinha um estruturado, até que se recordou do inflável realizado com sucesso em Barcelona no ano anterior, em sua aula. Como uma epifania, Arbusà se deu conta que infláveis eram o que ele faria na vida.

Ainda na Inglaterra, Arbusà realizou outros experimentos, utilizando a mesma técnica, e durante seus estudos em Londres, convidou o segundo integrante, Pablo, que era fotógrafo. Mais tarde, o coletivo se expandiu, quando outros três colegas de faculdade também entraram para o projeto, na ocasião de um concurso que participariam, já em Barcelona. Desde o início, Penique já possuía o objetivo de ser um coletivo e sua formação e desenvolvimento não foi

linear, como relata Arbusà. Alguns integrantes saíram com o tempo, para se dedicarem a outros projetos e outros ingressaram posteriormente, entretanto, Penique desde o início foi composto por pessoas situadas em países diferentes, que se reuniam na ocasião de uma nova obra a ser realizada.



Figura 49: *Bathroom*. Nottingham, 2009. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/bathroom/>

Penique, então, consolidou-se como coletivo, tendo sempre a premissa de que o percurso do projeto passaria pela unicidade de cada obra, e que cada inflável realizado teria relação com uma arquitetura, com o seu ocupar e com a possibilidade de visibilizá-la de uma nova maneira, assim como relata Arbusà.

5.2

Técnica e conceitos

O projeto do coletivo foi evoluindo com o passar do tempo, de acordo com cada novo trabalho realizado por eles, buscando o aprimoramento da técnica e enfatizando ainda mais a reflexão sobre a reinterpretação de um espaço com a construção do inflável. A grande bolha monocromática revela a potência do ar como estrutura invisível, o que possibilita um realce à forma da arquitetura de forma livre e garante uma execução relativamente simples.

O material construtivo estrutural mais econômico, de menor peso, mais baixa densidade, que existe abundantemente em qualquer lugar da terra e cujo custo econômico, dia a dia, é nulo e se pode adquirir sem necessidade de instâncias ou de permissões ou criar problemas de propriedade, é o ar, por que não construir com ar? (POLE, 1974, apud ESPÓSITO et al., 2019, p. 4, tradução nossa)

Desde o início, o material utilizado pelo coletivo é o polietileno de baixa densidade (LDPE), “costurado” com fita adesiva e o fato de ser um material ordinário e de fácil aquisição, proporciona uma maior agilidade e flexibilidade em seu manuseio no processo criativo da obra (ESPÓSITO et al., 2019). O material leve e maleável, ao receber o ar que atua de forma estrutural, é pressionado contra a arquitetura existente, aderindo às superfícies e objetos, que determinam a totalidade da forma do inflável. O conceito de membrana foi adotado com a finalidade de interação com a arquitetura, com o entorno e com a paisagem existentes, destacando suas nuances, o que caracteriza as intervenções como obras *site-specific* (Ibidem).

O plástico, entretanto, não é a obra. Sergi Àrbusa, em sua entrevista, diz que a obra se realiza quando, a partir da instalação do inflável no espaço, ocorre uma mudança de código: a experiência útil da arquitetura é suspensa, passando a ser uma experiência estética. A conversão de um espaço cotidiano em um “objeto estético inútil” é o que garante a experiência da obra, já que a membrana plástica traz à atenção a vivência do espaço. Por meio de sua cor vibrante remete ao lúdico, ao movimento e a ritmos e, segundo Arbusà, é onde mora a real intenção do coletivo.

A experiência estética marcada pela suspensão da utilização original da arquitetura ao receber uma membrana plástica uniforme também é encontrada nas obras de Christo e Jeanne-Claude, que influenciaram a construção da técnica de Penique. O trabalho do coletivo, entretanto, é marcado pelo que se pode considerar o inverso do trabalho mais marcante de Christo e Jeanne-Claude:

enquanto a dupla envelopa externamente estruturas construídas, Penique envolve internamente a arquitetura, tornando um espaço habitável em uma experiência artística, a partir de uma vivência de dentro da obra, e não apenas observada por fora. A transformação proporcionada por ambos os trabalhos consiste em suspender o uso original de uma estrutura de forma efêmera e dar destaque a algo preexistente e cotidiano, o que evidencia a influência de Christo e Jeanne-Claude na construção narrativa das obras de Penique (Figuras 50 e 51).



Figura 50: *Wrapped Fountain*. Berlim, 1971-95. Christo e Jeanne-Claude.

Fonte: Christo e Jeanne-Claude. Disponível em:

<https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/>



Figura 51: *Silver Ballad*. Espanha, 2021. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/silver-ballad/>

Ainda em entrevista, o artista relata que o coletivo possui intencionalidade no ato de proporcionar ao público a experiência do espaço reconfigurado pelo inflável, mas que não há um discurso fechado pelo coletivo. Para Arbusà, é o público quem deve vivenciar a obra e, então, a partir das características do lugar e da história de cada fruidor, experimentar como tal estímulo pode influenciar a sua percepção, fazendo alusão à obra aberta, de Umberto Eco. O artista diz que o conceito de Eco, sobre a compreensão do público, não como espectador, mas como fruidor coautor da obra é aplicável às vivências dos infláveis, já que a obra, assim como qualquer outra manifestação artística, completa a sua existência a partir do momento em que é fruída.

Penique, de acordo com Arbusà – apesar de fazer pontualmente obras mais figurativas – busca ser não figurativo em suas intervenções, deixando a interpretação da obra em função do que cada corpo fruidor sente e experimenta a partir do espaço intervencionado, o que gera, para eles, a completude da obra, tal como Eco concebe a obra aberta.

A intenção do coletivo, segundo Arbusà, ocorre principalmente baseando-se na ideia de confronto: o espaço arquitetônico, composto por materiais, formas e histórias diversos, é confrontado pelo plástico liso, colorido e contemporâneo; a natureza mole do plástico confronta a rigidez da arquitetura; a

pedra e a madeira antigas confrontam o material plástico novo; o espaço interno da bolha é confrontado pelo espaço externo a ela. E dessa forma a membrana plástica cumpre o seu papel, como limite entre mundos opostos e complementares entre si.

Além disso, Penique busca, ao encontrar o espaço para torná-lo um elemento estético, identificar quais elementos e nuances deseja destacar, estruturando o plástico em função disso. Arbusà conta que o plástico atua como um evidenciador da riqueza de detalhes do espaço, tais como a configuração da arquitetura, de acordo com a época em que foi construída, acidentes arquitetônicos e desgastes causados pelo tempo e aí, para o artista, mora uma contradição: a evidenciação das características ocorre quando estas são cobertas pelo plástico; o espaço interior é destacado quando é ressaltada a sua externalidade.

A escolha do material para causar o confronto proposto pela intervenção artística também parte da noção de que o plástico possui nele informações contidas. A beleza do material, para Arbusà, está no fato de ele deixar explícito que se trata de algo novo e estranho a uma arquitetura ordinária, além de ser “sedutor, exótico e até erótico”. As cores também são selecionadas de modo a enfatizar tais ideias, já que reforçam o artificial, com destaque para o amarelo e para o rosa, preferidos de Arbusà para os trabalhos.

Por ter um grau de transparência e uma cor única significativa, a luz possui um papel relevante na construção da percepção da obra. A película plástica possibilita a entrada de luz, quando esta está em maior abundância no espaço externo à obra e isso destaca, geralmente, as aberturas da arquitetura e de sua configuração. Luz e sombra trabalham juntos para revelar a arquitetura em evidência.

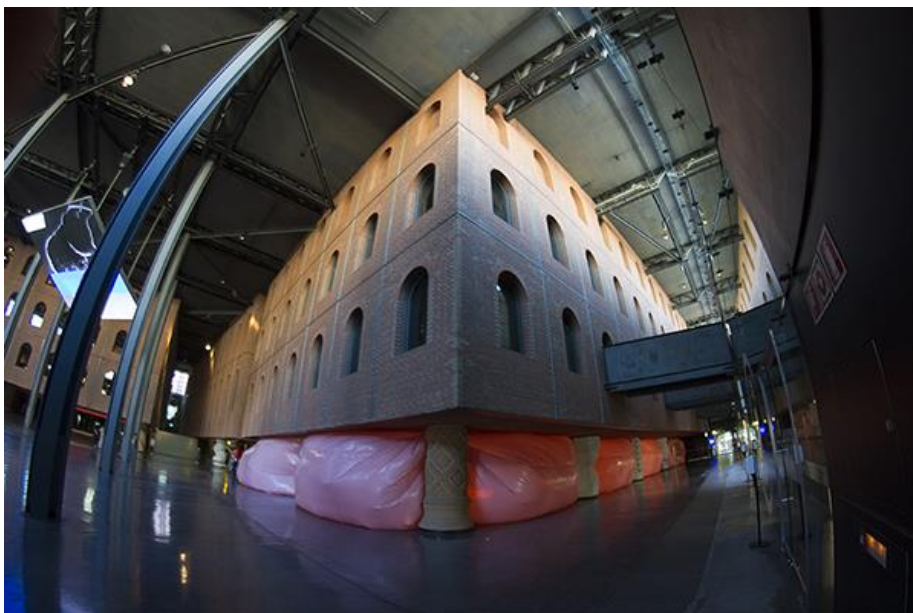


Figura 52: *El Sótano de la Tabacalera*. Espanha, 2011. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/el-sotano-de-la-tabacalera/>

A luz também é determinante, nas obras de Penique, para a percepção da cor do inflável, que varia ao longo dos dias, de acordo com alterações de posição do sol ou presença de luz artificial, dentro ou fora do inflável. Arbusà relata que a fábrica onde os plásticos são produzidos possuem cores consideradas básicas, como amarelo, roxo, azul claro, verde escuro, porém essas cores adquirem outras formas de se revelar quando expandidas no espaço, frente à luz que incide sobre elas.



Figuras 53 e 54: *Puxika arrosa*. Espanha, 2021. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/puxika-arrosa/>

Arbusà exemplifica a ação da luz e da cor sobre o inflável, e como ambas possuem influência sobre a percepção assimilada na vivência das obras, citando o exemplo de *El Claustro*, realizado no México, em 2011. Além do inflável realçar as características arquitetônicas de um claustro do Convento de São José Garcia, construído no século XVII (PENIQUE, s.d.), a luz e as variações de cor também foram destaque na experiência da obra. O artista conta que, do interior da bolha, durante o dia, o azul do plástico era percebido de forma intensa e sólida, quando a luz do sol era incidida por cima (Figuras 55 e 56).



Figuras 55 e 56: *El Claustro*. México, 2011. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/el-claustro/>

A cor percebida pelo lado de fora da bolha, nos corredores circundantes ao claustro, toda a arquitetura refletia o azul do plástico e este era projetado nos elementos presentes desse espaço (Figura 57). À noite, uma nova percepção era obtida, quando, com a ausência de luz natural, as luzes artificiais dos corredores se realçavam e iluminavam de forma reduzida o inflável por dentro e uma outra condição de azul era observada.



Figura 57: *El Claustro*. México, 2011. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/el-claustro/>

Arbusà relatou, ainda, que o processo criativo de Penique se inicia a partir do reconhecimento do espaço, ainda ordinário, que irá receber o inflável, e é o próprio espaço que “pede” coisas. O início do processo é marcado pela compreensão do espaço como todo, mas também pela observação das nuances que se mostram em destaque. A partir disso, o plástico é pensado e estruturado.

Tal qual como feito por Richard Serra, na segunda parte do século XX, a busca da criação da obra de Penique parte da relação com antecedentes específicos, da elaboração de uma linguagem intrínseca mediante materiais pertinentes – no caso de Penique, os infláveis plásticos – e do encontro com locais específicos – arquitetura preexistente –, os quais, juntos, definem a formação da obra (FOSTER, 2017).

Apesar da beleza, ou até estranhamento, encontrados no espaço intervencionado, é nítido o foco da experiência corporal na obra, sem a qual a obra não existe, assim como coloca Arbusà. O corpo, composto por suas condições físicas e por seus registros mentais de memória e imaginação, vivencia a obra de forma multissensorial, quando, ao adentrá-la, capta as informações contidas no

espaço alterado, faz assimilações internas, sente e se emociona, ao passo que se movimenta e se relaciona com a obra.

A obra de Penique, assim como no espaço arquitetônico ordinário, não é experimentada como a captação de imagens isoladas, mas a partir de sua presença material e espiritual, totalmente corporificada (PALLASMAA, 2011). No entanto, ao vivenciar a obra e atravessar a fronteira entre espaços externo e interno, o corpo que habita uma arquitetura de forma despretensiosa adquire o papel de fruidor, que, de forma mais atenta, observa o espaço tomado pelo plástico.

Vale ressaltar que as obras de Penique, em sua maioria, assim como pontua Arbusà, possuem a dualidade: são espaço, na parte interna da obra, e proporcionam estímulos ao fruidor na condição de espaço; e pode ser reparada como objeto, quando vista por fora do inflável. Ambas fazem parte do processo de percepção de experimentação das obras de Penique.

Os infláveis, em sua condição de efemeridade, proporcionam uma alteração de percepção e leva à atenção o vivenciar um espaço, dentro de uma proposta artística. A obra ocorre então de forma passageira, deixando como vestígio as memórias obtidas por seus fruidores, mas também a recordação daquele determinado espaço arquitetônico, fruído de forma atenta e intencional, como um lugar, que foi visto e reconhecido a partir da obra.

Arbusà, em entrevista, fala também a respeito dos registros visuais das intervenções de Penique, que são notáveis por sua qualidade e sempre acompanham as suas realizações. O artista diz que tais documentações, em fotografias e vídeos, atuam também como um tipo vestígio das obras, ou “cadáver da experiência”, visto que a obra em si existe apenas enquanto ocorre a experiência do corpo no espaço intervencionado.

Outra forma de captar vestígios da obra realizada foi feita a partir da elaboração de *Rosâtre* (Figura 58), feito em setembro de 2022. O inflável, após ser estruturado no espaço da La Grande Halle de La Villette, em Paris, e ser cenário para uma performance de dança, foi recolhido pelo coletivo e levado novamente para o estúdio. O plástico, agora desprovido de forma, foi dobrado, limpo e derretido, se tornando um sólido quadrado. O plástico, agora como um *objeto* artístico (Figura 59), composto a partir de uma ideia expressionista abstrata, eterniza-se como uma materialização da memória da obra vivida no contexto espacial (PENIQUE, 2023).



Figura 58: *Rosâtre*. Paris, 2022. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/rosatre/>



Figura 59: *Rosâtre 1/3*. 2023. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CqQYukdjAGx/>

Buscando em Paul Ricoeur a sintetização das fases do processo criativo, o desenvolvimento das obras de Penique passa pelo primeiro momento, prefiguração, que é a escolha da arquitetura a ser intervencionada e definição dos detalhes que desejam realçar, além de toda a parte de fabricação da membrana plástica; configuração, que é o momento de acomodação do material no espaço; e, por fim, a refiguração é o momento da fruição do público, gerando a completude da obra.

5.3

Análise das obras

O estudo, a seguir, é a reflexão sobre três pontos fundamentais para o desenvolvimento da compreensão da experiência do espaço intervencionado artisticamente: arquitetura que recebe a intervenção; o ato de estar dentro da obra de arte e ser afetado por ela; e o inflável como interface entre espaço preexistente e o fruidor, proporcionando uma nova vivência junto à arquitetura.

A seleção das obras a serem analisadas partiu de um critério de localização, já que as três foram realizadas na cidade do Rio de Janeiro, mas apresentaram uma peculiaridade entre si: cada uma das intervenções foi realizada em um tipo de estrutura específico, que se contrastam entre si em termos de uso original, condições estruturais e forma, sendo um deles um palacete eclético do século XIX, outro uma estrutura que busca mimetizar uma gruta natural e um outro uma biblioteca de uma arquitetura modernista. A experiência estética proporcionada pela instalação de Penique coloca em evidência estruturas com usos distintos e coloca a película plástica em confronto com arquiteturas em diferentes condições e características, o que proporciona ao público uma riqueza de possibilidades de experimentação em cada nova obra.

A análise a ser realizada parte do objetivo de compreensão do processo criativo e executivo de Penique sobre as obras, relacionando cada etapa relevante do processo inicial à experimentação dos fruidores. A investigação terá como base o ciclo hermenêutico, inspirado na concepção de Paul Ricoeur, passando por suas três fases: *prefiguração*, referente ao processo de criação e planejamento do inflável; *configuração*, relativo ao momento de execução da obra; e *refiguração*, momento em que a obra se completa ao ser vivenciada.

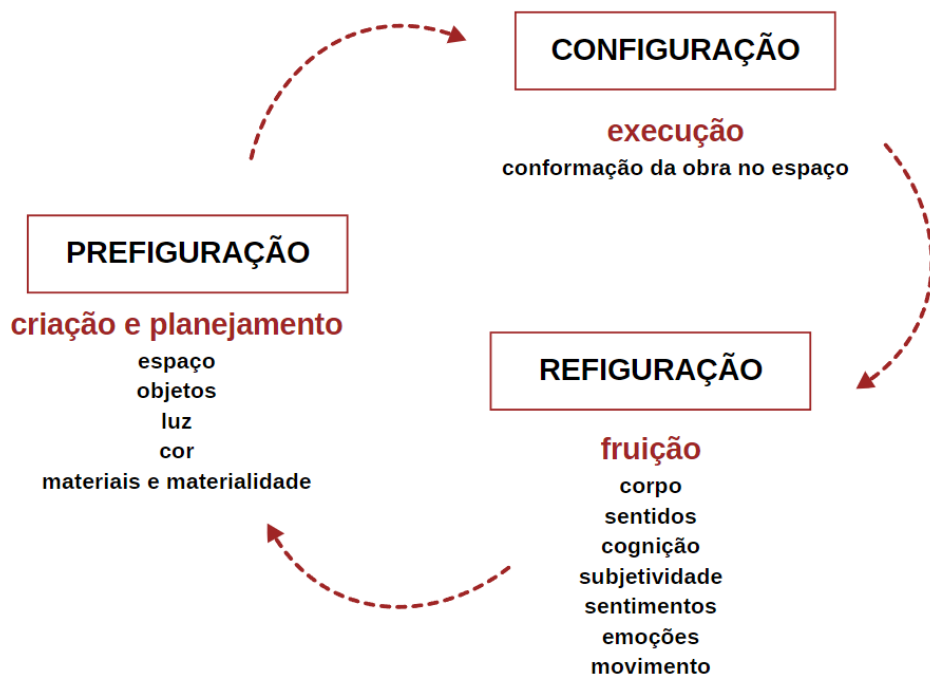


Figura 60: Ciclo hermenêutico aplicado às obras de arte espaciais

Fonte: Elaborado pela autora

Para a etapa de prefiguração, a análise contará com os relatos de Arbusà, na entrevista realizada, além dos registros contidos no material oficial do coletivo. Serão considerados os seguintes pontos: 1. critério de escolha do espaço arquitetônico; 2. escolha da cor do inflável; e 3. estratégias do uso da luz. A intenção, dessa forma, é compreender o processo criativo de Penique e verificar a intencionalidade na obra sobre a experiência do fruidor.

Para o estudo sobre a fase de configuração da obra, a análise terá como base os registros visuais existentes, incluindo fotografias e filmagens, além das falas de Arbusà na entrevista concedida. O objetivo desse momento da análise é compreender os desafios encontrados em cada tipo de espaço processo de construção da obra como um todo.

E, por fim e mais relevante para o estudo, devido à efemeridade das obras e da falta de acesso ao momento específico de vivência da obra, a análise da etapa de refiguração se desenvolverá a partir da conexão com as particularidades de memória e imaginação que cada uma delas pode despertar, visto que cada corpo fruidor é formado por suas subjetividades e, por isso, são afetados de formas diferentes. Para isso, a análise irá ter como fundamento as falas de Arbusà em entrevista, assim como a observação dos registros fotográficos e em vídeo.

Esta etapa de análise se dividirá em dois momentos-chave para a experiência e existência da obra, assim como já foi visto: impressão e expressão. A análise da imagem primária, formada a partir das impressões obtidas sensorialmente do espaço intervencionado, partirá da descrição dos principais elementos observados na obra já estruturada, como a identificação de elementos arquitetônicos, incidência de luz através do plástico, cor do inflável e formas realçadas com a presença da intervenção. E, então, partir disso, serão refletidas as possibilidades de expressão frente a isso, afetando diretamente as emoções obtidas e as interações do fruidor com a obra.

5.3.1

A Piscina do Parque Lage, 2015

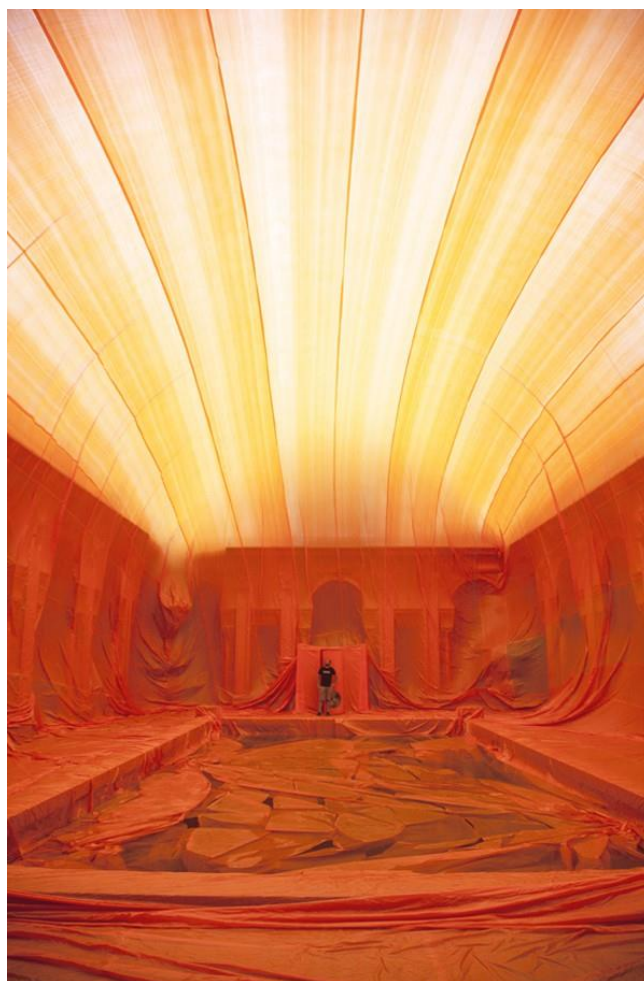


Figura 61: *A Piscina do Parque Lage*. Rio de Janeiro, 2015. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/a-piscina-do-parque-lage/>

A *Piscina do Parque Lage* (Figura 61) foi realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, a partir de um curso de aprofundamento que Sergi Arbusà estava participando, com outros artistas, em 2015, no Rio de Janeiro. O pátio central da construção, composta por características clássicas, foi o espaço escolhido para a realização do grande inflável laranja.

Para a contextualização da arquitetura, a qual receberia a membrana plástica, é interessante compreender as características e histórico da obra, ainda apenas como objeto arquitetônico. O parque, tombado pelo Iphan, foi um engenho de açúcar durante o Brasil colonial, e o palacete era a sua sede (PARQUE NACIONAL DA TIJUCA, s.d.) (Figura 62). Seu pátio central possui uma grande piscina e foi cenário de festas frequentadas por figuras proeminentes da sociedade carioca, já no início do século XX (Ibidem).



Figura 62: Pátio do palacete do Parque Lage.

Fonte: <https://www.ofluminense.com.br/cidades/2023/04/1262902-palacete-do-parque-lage-sera-restaurado.html>

Na etapa de prefiguração do processo de criação da obra no pátio do palacete do parque, o coletivo considerou destacar as nuances da arquitetura histórica que compõem a construção. Com as características clássicas do edifício, remodelado em 1920, e sua piscina central (PENIQUE, s.d.), o inflável se expandiria.

Um ponto relevante, ainda na fase prefigurativa da obra, foi a escolha da cor. Inicialmente pensada para ser amarelo para causar o destaque no meio em que o inflável se instalaria, Arbusà conta que, ao compartilhar com seus colegas artistas que participavam também do curso, foi questionado sobre a escolha, já que o amarelo, elegido por um estrangeiro, poderia ser automaticamente interpretado como uma referência “óbvia” e “pobre” às cores da bandeira do Brasil, principalmente quando estivesse junto ao verde da floresta circundante. Visto que

essa era uma associação que não condizia com a proposta de Penique, Arbusà mudou de ideia, chegando, assim, à cor laranja. O espaço e suas condições revelaram o que melhor se encaixaria para a proposta.

Na fase de configuração, ou seja, de concretização do inflável frente à arquitetura existente, o plástico ocupou todo o pátio, inclusive a piscina. O clima tropical, auxiliado pelos ventiladores, inflou o balão com uma intensa umidade em seu interior (PENIQUE, s.d.).



Figura 63: Processo de montagem da obra. *A Piscina do Parque Lage*. Rio de Janeiro, 2015. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/a-piscina-do-parque-lage/>

A obra, então, se revelou, destacando as características da edificação, que estava modificada de forma física e elemental. O inflável destacou cada alcova da antiga arquitetura e foi percebido até escapando dela, quando uma saliente coroa laranja se formou em sua parte superior (Figura 64), alterando a paisagem (PENIQUE, s.d.).



Figura 64: A Piscina do Parque Lage. Rio de Janeiro, 2015. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/a-piscina-do-parque-lage/>

Assim como ocorreu em *El Claustro*, a luz foi um fator de destaque na obra, já que evidenciou a solidez da cor, que ocultava os materiais originais da arquitetura. A luz natural intensa era incidente pela parte superior do inflável e, devido à transparência do material, a cor era projetada nos corredores ao redor do pátio.

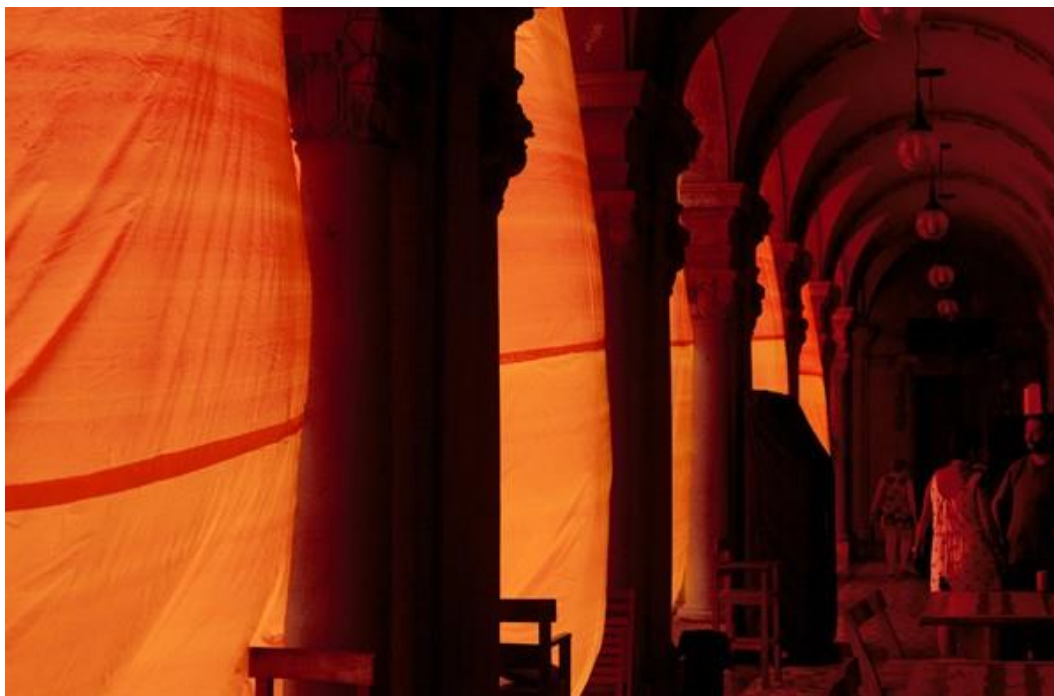


Figura 65: A *Piscina do Parque Lage*. Rio de Janeiro, 2015. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/a-piscina-do-parque-lage/>

A experiência da obra se completou, então, na última fase de seu desenvolvimento, a refiguração, quando os visitantes do parque adentraram a edificação e se depararam com a grande bolha laranja. A impressão obtida iniciou na experiência sensorial de “sentir” o inflável acomodado à arquitetura. Os elementos arquitetônicos continuavam a ser percebidos, o que permitia que memórias da arquitetura, em sua forma casual, fossem acessadas. O sentimento de familiaridade, principalmente para quem já conhecia a construção, era presente, já que os elementos arquitetônicos estavam realçados pelo plástico.

Como consequência da impressão de familiaridade, a expressão, obtida a partir da intervenção com o inflável, como observado nos registros, traduziu-se em movimento dos fruidores, com ênfase na circulação pelo pátio e nos corredores coloridos pela projeção da luz no plástico. Além disso, a piscina monocromática e com uma única textura também foi acessada. Uma arquitetura cotidiana fez-se extraordinária com a presença do inflável.



Figuras 66,67,68 e 69: Reações dos fruidores ao inflável. *A Piscina do Parque Lage*. Rio de Janeiro, 2015. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/a-piscina-do-parque-lage/>

5.3.2

Gruta, 2016



Figura 70: *Gruta*. Rio de Janeiro, 2016. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/gruta/>

A obra *Gruta* (Figura 70) foi realizada em uma estrutura de pedras, situada no jardim do Museu da República, no ano de 2016, também na cidade do Rio de Janeiro. Penique, a convite da curadora Isabel Portella, criou a obra para o evento *Intervenções Urbanas Art Rio '16*, prestigiada mostra de artes, que reuniu 15 artistas que desenvolveriam obras especialmente para o local (PENIQUE, s.d.).

A gruta do jardim do Museu da República (Figura 71) é uma estrutura construída com rochas, em uma reforma realizada em 1897 (CRUZ e PINHO, 2019), para remeter a um acidente natural. Sua forma interna orgânica é resultado do empilhamento das pedras, numa tentativa de mimetização da natureza.



Figura 71: Gruta do Museu da República.

Foto: Sylvio R. Pereira. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/sylvio-orquideas/8109565504>

A fase de prefiguração dessa intervenção iniciou, segundo o relato de Sergi Arbusà em entrevista, partindo do reconhecimento do espaço ao receber a instalação, sendo identificadas as nuances a serem destacadas com a obra.

A configuração se deu com a expansão do plástico rosa em toda a estrutura, ganhando a forma orgânica característica da construção. Arbusà relata que foram instaladas lâmpadas com luzes mais cálidas, que, junto com a entrada de luz dos acessos, alteravam a tonalidade da cor do plástico: de fora o plástico visto pelas bolhas que extrapolavam a estrutura era mais forte e aberto (Figuras 72 e 73), enquanto internamente o rosa era pouco mais fechado e escuro.



Figuras 72 e 73: Acessos. *Gruta*. Rio de Janeiro, 2016. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/gruta/>

O artista conta que os acessos foram projetados, pelas entradas da própria gruta, em forma de uma espécie de “manga” ou braço, pelo qual o visitante deveria inclinar o corpo para adentrar (Figuras 73 e 74).

A potência da obra se revelou, no entanto, na sua fase final, de refiguração. Arbusà relata que pôde observar diversos tipos de reação do público, a partir do que encontravam no interior da gruta intervencionada.

O rosa mais fechado na parte interna que envolvia toda a forma orgânica da estrutura remeteu a diversos fruidores aos órgãos humanos e à parte interna do corpo como um todo, de acordo com Arbusà. O artista continua contando que a ideia de estar dentro de um corpo era reforçada pela maneira que se configuravam os acessos, pequenos e discretos, que submetiam a uma movimentação corporal atípica para as pessoas no momento de apreciação em espaços de exposições de artes mais convencionais. Com isso, Arbusà conta que percebeu que os adultos tinham um pouco mais de resistência antes de adentrar a obra, como se, para isso, fosse necessário um grau de coragem. A cor vibrante também remeteu ao lúdico e as crianças tinham uma maior facilidade de interação, entrando e saindo da obra diversas vezes.

Os acessos pequenos, para Arbusà, intensificam a experiência de dentro e fora que o inflável pode proporcionar, já que, ao retrain o seu corpo para depois expandi-lo novamente, o fruidor passa por um momento de transição mais marcado, que ocorre individualmente. A organicidade também foi intensificada pelo formato e cor dos acessos, pois, segundo o relato, remetiam a uma espécie de sensação de nascimento ou, até mesmo, ao ânus. Uma porta maior, que já é um recurso possível de utilizar nas estruturas de ar de Penique, quebram essa transição de forma mais marcada, o que influencia toda a experiência.



Figura 74: Visitante adentrando o inflável. *Gruta*. Rio de Janeiro, 2016. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/gruta/>



Figura 75, 76 e 77: Reações dos fruidores ao inflável. *Gruta*. Rio de Janeiro, 2016.

Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/gruta/>

5.3.3

***Ex.Vazio*, 2018**



Figura 78: *Ex.Vazio*. Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/ex-vazio/>

Realizada na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da UFRJ, em 2018, *Ex.Vazio* (Figura 78) foi uma produção em parceria entre Penique e a arquiteta e professora residente da universidade. Como uma proposta dentro de uma oficina realizada com 50 estudantes selecionados, considerando seus históricos de trabalhos práticos e teóricos realizados no curso de arquitetura (PENIQUE, s.d.).

O espaço da biblioteca sofre com um abandono e consequente degradação desde 2016, o que negligencia sua potência arquitetônica (Figura 79) (ESPÓSITO et al., 2019). A intenção da intervenção, então, parte da necessidade de provocação e ressignificação do lugar, importante e custoso à FAU-UFRJ.



Figura 79: Espaço da antiga Biblioteca Lúcio Costa FAU-UFRJ atualmente. *Ex.Vazio*. Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:
<https://www.peniqueproductions.com/project/ex-vazio/>

O inflável foi estabelecido entre dois pilares distintos, que marcavam seus limites, e foi tomado por sua forma curva do mezanino em que o espaço da biblioteca se localiza.



Figura 80: *Ex.Vazio*. Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:
<https://www.peniqueproductions.com/project/ex-vazio/>

Durante a etapa de prefiguração e configuração para a realização dessa obra, Penique, junto à Adriana Sansão e alunos, utilizaram a oficina de 3 dias de duração, quando se dedicaram ao planejamento, fabricação, montagem e inflamento da obra (ESPÓSITO et al., 2019). Com uma atividade de *brainstorming*, o grupo nomeou a obra, referindo-se ao “vazio simbólico preenchido de ar e ressignificado pela instalação monocromática” (Ibidem, p. 10). No dia em que a obra seria ativada, os participantes fizeram ajustes durante o processo de estruturação com o ar, adequando o plástico às formas da arquitetura, e, ao fim, abriu-se uma porta para o acesso do público.

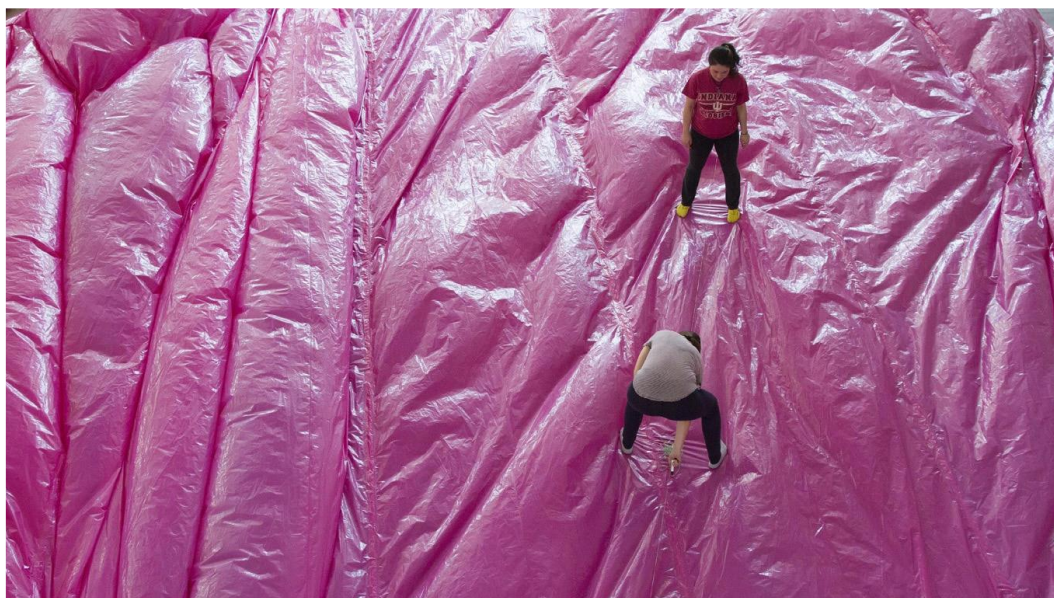


Figura 81: Processo de construção da obra. *Ex.Vazio*. Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.

Fonte: ESPÓSITO et al., 2019

Outro elemento arquitetônico que contribuiu com a intervenção, de forma não estrutural, foi a grande parede de vidro que havia na construção (Figura 82), que permitiu a passagem de um fluxo constante variável de luz, influenciando na percepção da cor do plástico de acordo com o momento do dia (PENIQUE, s.d.).

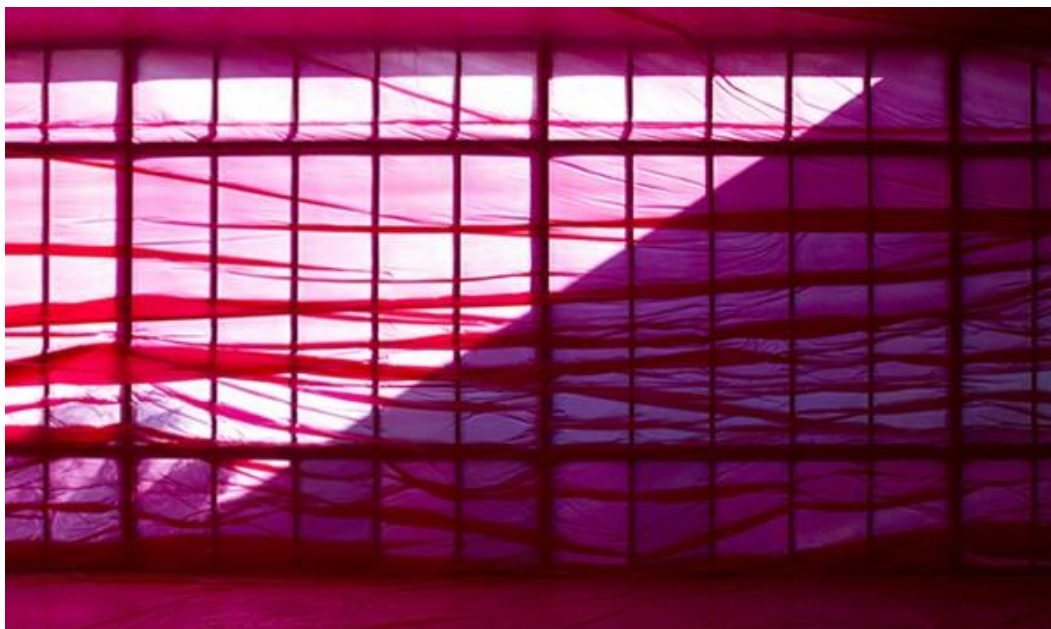


Figura 82: Entrada de luz. *Ex.Vazio*. Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/ex-vazio/>

Na fase de refiguração do processo criativo de *Ex.Vazio*, o inflável esteve aberto a visitas por 3 dias e se tornou palco de uma gama de apropriações, que provocaram reflexões e sensações em seus fruidores (ESPÓSITO et al., 2019). A memória do espaço abandonado, reconhecido por meio de seus elementos arquitetônicos destacados pelo plástico, e a imaginação, presente em cada corpo fruidor, influenciaram na forma com que cada um sentiu e externalizou suas emoções vinculadas ao espaço.

Os visitantes usufruíram do espaço das mais diversas formas: lanchando, lendo, tirando fotos, pintando e desenhando. Aulas foram ministradas em seu interior e o inflável fez parte do dia a dia dos estudantes e demais pessoas que aproveitaram a presença efêmera dessa arte pública no edifício. (ESPÓSITO et al., 2019)

O espaço, que no momento estava despercebido, recebeu a função estética de obra com o recebimento da película plástica com cor vibrante, que realçou sua beleza arquitetônica formal, engrossando o discurso de luta pela valorização do espaço para a universidade.



Figura 83: Reações dos fruidores ao inflável. *Ex. Vazio*. Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.

Fonte: ESPÓSITO et al., 2019



Figura 84: Ocupação do espaço. *Ex. Vazio*. Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/ex-vazio/>



Figura 85: Reações dos fruidores ao inflável. *Ex. Vazio*. Rio de Janeiro, 2018. Penique Productions.

Fonte: Penique Productions. Disponível em:

<https://www.peniqueproductions.com/project/ex-vazio/>

5.3.4

Resultados

A proposta de Penique Productions é oferecer ao público uma experiência multissensorial da obra, em que o espaço é transformado com uma nova textura, luz e cor monocromática. A intenção é que o fruidor seja transportado para um cenário simultaneamente familiar e novo, em que as informações captadas no espaço se misturam com lembranças e recordações. A obra, portanto, não se limita à contemplação visual, mas proporciona uma série de reações e influencia a maneira com que cada fruidor interage com ela.

Além disso, as obras de Penique Productions promovem interferências no espaço cotidiano, alterando as possibilidades do habitar. Quando operam em espaços comuns e coletivos, o coletivo reinterpreta esses espaços e permitem a conexão entre arte e vida. No entanto, sem uma arquitetura preexistente, as obras de Penique Productions não possuem significado ou razão, já que é a interação do inflável com o espaço que define a obra.

O ciclo hermenêutico de criação, concebido por Paul Ricoeur (2002), para traduzir as fases de desenvolvimento de uma narrativa em paralelo à criação

arquitetônica, são aplicáveis para a compreensão do processo criativo de Penique. Ricoeur divide o processo em três principais fases: prefiguração, configuração e refiguração.

Em síntese, na análise apresentada foi descrito o ciclo hermenêutico (Figura 86) de criação, aplicado ao processo de desenvolvimento das obras de Penique, que pode se resumir da seguinte maneira:



Figura 86: Ciclo hermenêutico aplicado às obras de Penique Productions

Fonte: Elaborado pela autora

A análise das obras evidenciou que a fase de prefiguração, que contempla o ato criativo e de planejamento da obra, já prevê a permanência de uma abertura de possibilidades de interpretação, tal como conceitua Umberto Eco (1991), e a intencionalidade que existe em suas obras está conectada à proposta de confrontos de elementos e ideias, como maciez e rigidez, antigo e novo, texturas múltiplas e superfície lisa, fora e dentro, transparência e opacidade, luz e sombra.

O coletivo estrutura esses conceitos, vinculados à ideia de confronto, a partir do momento de escolha do espaço em que irão intervir e quais detalhes, qualidades espaciais ou acidentes arquitetônicos irão destacar com o plástico. O trabalho, ainda na fase de prefiguração, prevê o ato de isolar as texturas e, através de sua parcial translucidez, constrói um jogo de luzes, ora naturais, ora artificiais, o que ajuda a evidenciar a arquitetura em questão.

Já na etapa de configuração, Penique, junto a colaboradores, monta toda a película plástica com fitas adesivas e, com o uso de ventiladores, infla a membrana e, que encontra os limites e objetos da arquitetura e ganha sua forma.

A obra se completa, então, com a coautoria dos fruidores sobre ela, quando, na etapa de refiguração, adentram o inflável e entram em contato com uma nova possibilidade de interpretação do espaço. Como uma pausa no tempo, o plástico, contido de todas as informações que existem intrínsecas a ele, age como um evidenciador de uma arquitetura, tornando obra os elementos construtivos cotidianos, que possivelmente passariam despercebidos na ausência do plástico. A membrana, ao envolver todos os componentes no espaço, suspende sua utilização original e torna a sua vivência uma experiência estética de fruição.

O fenômeno perceptivo da obra se estabelece a partir da estruturação do pacto que possibilita a fruição da obra por parte do visitante e, em contrapartida, da potência direta das coisas sobre o seu corpo (MERLEAU-PONTY, 1945, apud VERISSIMO, 2021). A relação corpo-espaço presente nas obras de Penique pode ser, então, reinterpretado como uma relação fruidor-obra (Figura 87), no qual ocorre o processo de impressão e expressão, definitivos para a experiência completa.

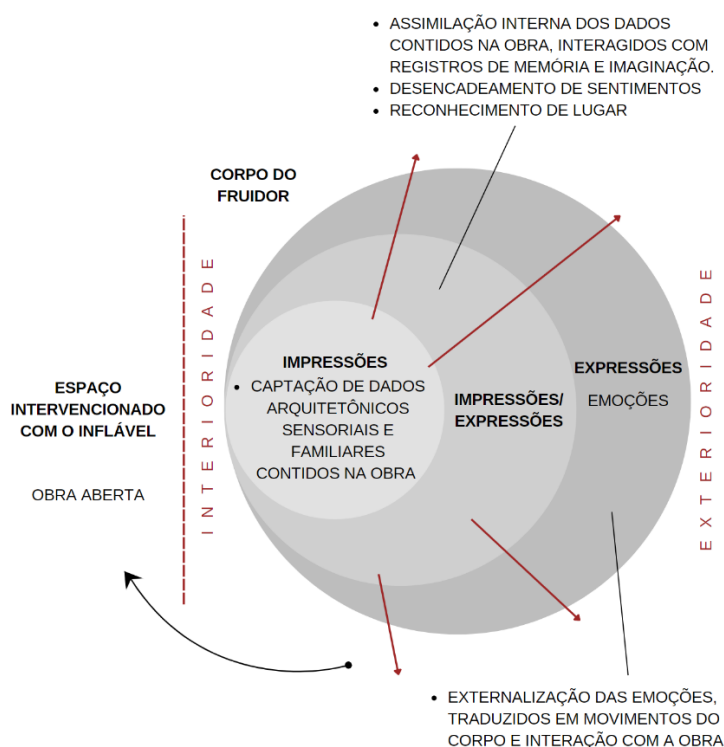


Figura 87: Relação *fruidor-obra* nas obras de Penique Productions

Fonte: Elaborado pela autora

A impressão, primeiro momento da construção da percepção, é o contato sensorial do fruidor com a obra, quando ocorre a captação dos dados contidos no espaço com o inflável, como suas cores, luzes e ausência de texturas. Além disso, são registradas qualidades como as dimensões do espaço, que está em evidência pelo plástico, e o reconhecimento de elementos familiares, tais como portas, janelas, pilares, alcovas, chão, teto. O corpo do fruidor, nesse instante, se localiza dentro da obra.

No momento seguinte, que ocorre entre a impressão e a expressão, os dados recolhidos do espaço com o inflável vão de encontro com os registros de memória e imaginação contidas na subjetividade de cada fruidor. Com isso, sentimentos de familiaridade e afeição são desencadeados e, a partir de tal assimilação, o espaço arquitetônico intervisto com o inflável passa a ser visto como lugar, local com o qual o fruidor possui identificação e se abre ao lúdico e aos sonhos.

A etapa de expressão é, por fim, o momento em que tudo o que foi compreendido internamente, no corpo e na mente, se converte em reações e emoções, quando o fruidor se desloca no espaço, se senta, toca o plástico, se encolhe e se expande. A fruição se faz plena quando a expressão, como uma resposta às assimilações internas e, conseqüentemente, aos estímulos proporcionados pela obra, afeta o corpo e a capacidade perceptiva da arquitetura.

O artista ou arquiteto deve estar em contato com as origens primordiais e inconscientes do imaginário poético a fim de criar imagens que podem se tornar parte de nossas vidas, imagens que comovem pela sutileza e pelo frescor de sua autêntica novidade. (PALLASMAA, 2013. p. 138)

Nesse sentido, a contribuição do coletivo com a experiência perceptiva da arquitetura está diretamente relacionada com a comoção promovida pela obra, por meio da forma que exploram as características formais e sensoriais dos espaços arquitetônicos, acessando um imaginário poético, que, de alguma forma, se tornará parte da vida do fruidor. Penique Productions, portanto, faz-se necessário para o enriquecimento da discussão sobre o habitar arquitetônico. Por meio de suas obras, num recorte temporal, o coletivo leva à atenção as formas de existência dentro de um espaço, que se faz completo a partir da fruição.

6

Considerações Finais

Com a finalidade de compreender a relação entre o espaço arquitetônico e seus habitantes, levantando inicialmente a pertinente crítica que Pallasmaa (2011) traça sobre o esvaziamento de simbolismos e elementos de conexão de uma notável parte da produção contemporânea da arquitetura, a pesquisa desenvolveu sua investigação sobre as possibilidades de conexão estabelecidas entre espaço e habitante e sobre os aspectos que a influenciam.

No contexto do espaço arquitetônico artisticamente intervencionado, o habitante passa a ser fruidor, pois a instalação artística possibilita a experiência do espaço a partir de um estado de intenção, quando o corpo se torna mais aberto à internalização de estímulos e condições que constam no espaço. Como foi visto, Penique Productions possui a intenção de gerar de espaços em que, a partir da presença do inflável, a arquitetura é evidenciada, estabelecendo a dualidade de ocultação e revelação.

Na percepção da imagem poética, que existe na realidade física da percepção e na esfera irreal da imaginação, a existência material da obra é suprimida à medida que a experiência do mundo imaginário se torna dominante, e, ao experimentá-la, a consciência do fruidor fica suspensa e se alterna entre duas realidades, o que confere o “poder mágico” da arte (PALLASMAA, 2013).

Com a instalação efêmera da obra de arte, o espaço adquire uma nova possibilidade de ser experimentado durante um intervalo de tempo, provocando novas sensações, emoções e reações nos fruidores, que, ao interagirem com os estímulos da obra e se conectarem ao espaço, passam a pertencer e completar a obra-espaço. Dessa forma, a arte se apresenta como necessária, ao questionar a arquitetura e suas condições, levando a um ponto de atenção as relações entre corpo e espaço arquitetônico. A partir das condições espaciais, materiais e imateriais, bem como das particularidades mentais e físicas dos habitantes, a pesquisa buscou compreender como essa relação é estabelecida e como ela é alterada com a intervenção artística efêmera de Penique.

O objetivo geral da pesquisa é alcançado quando fica evidente, em seu decorrer, que a vivência da obra contida no espaço intervencionado intensifica a experiência da arquitetura. Dessa maneira, compreende-se que a percepção do espaço é composta por impressões – internalização dos dados contidos no espaço e assimilação destes quando encontram os registros mentais, cunhados

por Damásio (2006, apud ESPÓSITO, 2012) como definidores da subjetividade – e expressões – quando o que foi interpretado e sentido internamente se torna emoção e movimento no espaço.

A impressão que está contida na ação primária do processo ocorre a partir do momento em que o corpo do fruidor se estabelece dentro da obra, captando as informações contidas no espaço existente por meio dos sentidos e as trazendo à interioridade. Ao confrontá-las com os registros mentais de memória e imaginação, são gerados assimilações e sentimentos, ainda internamente.

A expressão é o processo de externalização dos sentimentos e informações formadas na mente do fruidor, convertidas em emoções e movimentações pelo espaço, o que garante a interação com o espaço intervencionado e gera a completude da obra.

A presença das obras de Penique nos espaços, modificando suas condições físicas e funcionais, gera a possibilidade de transformação da experiência perceptiva da arquitetura, já que, ao passo que as obras são experimentadas, os fruidores estão também experimentando um espaço arquitetônico, entretanto, com uma maior atenção e intencionalidade. Quando a arte de Penique se estabelece em uma arquitetura ordinária e a transforma em uma obra de arte, o coletivo leva ao questionamento, dentro daquele intervalo de tempo perceptivo, o ato de habitar. Dessa forma, o processo de impressão e expressão, que acontece em toda relação espaço-habitante, fica em maior evidência, facilitando a reflexão sobre as condições do habitar na arquitetura cotidiana.

Entender a relevância da relação espaço-habitante – evidente em seu estado de obra-fruidor – e a influência que as condições espaciais possuem sobre a forma em que os corpos sentem e se emocionam a partir do espaço construído é uma discussão potente, já que é algo negligenciado pelos arquitetos, ao produzirem uma arquitetura que é tida como uma arte da retina, completando um ciclo epistemológico que começou com o pensamento e a arquitetura da Grécia Antiga, quando, ao invés de proporcionar um encontro corporal de situações, permanece como uma imagem fixada de uma fotografia (PALLASMAA, 2011).

Penique, ao modificar o uso da arquitetura, levando-a para uma esfera puramente estética, coloca em suspensão o habitar de forma despretensiosa e enfatiza a presença física e espiritual do espaço. Ao proporcionar o desencadeamento das ações e reações dos corpos a partir do espaço, suas obras evidenciam a intensificação da vida que a arquitetura é capaz de proporcionar, provocando todos os sentidos simultaneamente e fundindo a imagem de

indivíduos com a experiência do mundo. As obras do coletivo, assim como a arquitetura significativa, geram a consciência de existência como um ser corpóreo e espiritualizado (Ibidem).

A compreensão do processo criativo de Penique Productions proporcionou um maior entendimento sobre sua proposta ao confrontar arte e arquitetura como uma construção artística. Ao desenvolver suas instalações do contexto arquitetônico, o coletivo possui a intenção única, segundo relatado por Arbusà, de causar confrontamentos materiais e temporais e não possuem um discurso fechado sobre a interpretação de cada obra. O inflável colocando a arquitetura e suas nuances em destaque é a proposta, que se torna arte quando é cocriada pelos corpos dos fruidores.

O ciclo hermenêutico de Paul Ricoeur, adaptado para a criação dos infláveis de Penique, foi uma ferramenta que auxiliou na compreensão do processo de construção das obras de Penique, por meio de suas fases de prefiguração, configuração e refiguração. Adequado à criação artística do coletivo, pode-se observar que os três momentos do processo são essenciais para a construção da obra, com ênfase na etapa de refiguração, quando ocorrem as impressões e expressões dos visitantes ao fruírem o espaço intervencionado, e, assim, acontece a completude da obra.

A análise das obras de Penique resultou em uma constatação de que os infláveis são capazes de transportar os visitantes a um cenário simultaneamente novo e familiar, quando o plástico é visto em confronto com a arquitetura e revela suas características formais e estruturais. Torna-se claro que a experiência estética da arquitetura, a partir dos infláveis, é capaz de colocá-la em evidência, ao intensificar o processo de troca entre obra e fruidor.

Dessa maneira, a análise apontou para a contribuição do coletivo sobre a compreensão da percepção do espaço, pois seu trabalho está diretamente ligado à geração de emoções que o espaço tem a capacidade de proporcionar. Ao alterar características sensoriais dos espaços arquitetônicos, Penique possibilita uma experiência poética, que afeta o imaginário do fruidor, tornando parte de sua vida. A existência do coletivo Penique Productions é importante para o enriquecimento da discussão sobre como habitar espaços arquitetônicos, pois suas obras trazem à atenção as formas de existência dentro de um espaço, que só se torna completo com a presença corpórea de seus habitantes.

Desta forma, portanto, é possível concluir que a arte, no contexto de estudos sobre a relação entre espaço arquitetônico e seus habitantes, atua como sensibilizadora, ao utilizar a própria arquitetura como elemento criativo de suas

obras, proporcionando experiências corporais como uma troca, quando, de maneira fluida e lúdica, o corpo empresta suas emoções e associações ao espaço e o espaço empresta a sua aura, que incita e emancipa as percepções e pensamentos do habitante-fruidor (PALLASMAA, 2011).

A experiência do corpo no mundo, é compreendida, tal como Tuan (1983) reconheceu, para além de uma ocupação e existência pura, passando a ser vinculada à capacidade de articular a própria realidade. Compreender a relevância da experiência corporal no espaço para o enriquecimento da vivência no mundo, como uma ocupação ativa e criadora, leva ao questionamento o ato do próprio ensino da arquitetura. Tais práticas, de possibilitar aos alunos estarem dentro de estruturas por eles projetadas, proporcionar experiências construtivas e perceptivas de estruturas durante o processo de formação do profissional, levam a uma sensibilização do ato de projetar e construir em escala 1:1, já que ocorre a possibilidade da experiência de experimentação da obra, evidenciando a sua completude quando, enfim ela é habitada.

Por fim, o ponto de reflexão que fica em aberto para o campo de pesquisa deste tema se relaciona à potência que arquitetura possui como possibilitadora de experiências intensas, já que é uma constante proporcionadora de sensações a seus habitantes. O estudo da arte no contexto espacial vem em paralelo, como um catalizador capaz de intensificar as possibilidades de percepção desenvolvidas entre habitante e espaço, o que revela a relevância dos gestos artísticos de Penique para a discussão.

Assim, arquitetura se faz arte, tal como estabelece Pallasmaa (2011), criando metáforas existenciais para o corpo e para a vida, concretizando e estruturando a existência no mundo. Se faz necessária, então, a adoção do ponto de vista do corpo como ponto de partida para pensar o espaço habitado e fruído e, para isso, partir da noção da arquitetura como experiência, fator primordial para a sua potencialização.

7

Referências Bibliográficas

- ABSTRACT (Temporada 2, ep. 1). **Olafur Eliasson: O design da arte.** Abstract: The Art of Design. Direção: Morgan Neville. Netflix. 2019.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, A. M. In: MOMMENSOHN, Maria. e PETRELLA, Paulo. (Org). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Summus Editorial, 2006.
- BARROS, J. A. **Paul Ricoeur: a construção da narrativa histórica.** Repositório das Universidades Lusíadas. 2011.
- BINI, C., ALMEIDA, M. M. **Atmosferas do lugar.** A arquitetura como experiência. Vitruvius. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.257/8299>>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- BOTTON, A. **Arquitetura da felicidade.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 271 páginas. Título original: *The architecture of happiness*. Tradução de Talita M. Rodrigues.
- BRETT, G. **Lygia Clark: seis células.** In: Lygia Clark. Catálogo de exposição ocorrida, entre 21 de outubro de 1997 e 28 de fevereiro de 1999, em Barcelona, Marseille, Porto, Bruxelas e Rio de Janeiro, pp. 22-23.
- CASTELNOU, A. M. N. **Sentindo o espaço arquitetônico.** Desenvolvimento e Meio Ambiente, n. 7, p. 145-154. Editora UFPR jan./jun. 2003.
- CRUZ, G. A., PINHO, S. O. C. (Org.) **República em documentos.** Série Documentos Museológicos nº 4: Coleção de Alegorias. 2019.
- DAMÁSIO, A. **O livro da consciência. A Construção do Cérebro Consciente.** Tradução: Luís Oliveira Santos. João Quina Edições. 1ª edição: setembro de 2010.
- DS+R. **Diller Scofidio + Renfro.** Disponível em: <https://dsrny.com/>. Acesso em 15 mar 2023.
- ECO, U. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELEPHANT. Disponível em: <https://elephant.art/iotd/klaus-rinke-bodenwand-ecke-raum-1970/> Acesso em: 5 mar 2023.
- ELIASSON, O. **Models are Real.** In: Models: 306090 Books, Volume 11. Edited by Emily Abruzzo, Eric Ellingsen and Jonathan D. Solomon. New York: 306090, Inc., 2007: 18-25. 2007.

ESPÓSITO G., F. **El afecto en la arquitectura: La relación entre arquitecto, lugar y habitante en la experiencia contextual del proyecto.** Arqitetura revista (UNISINOS), v. 8, p. 8-16, 2012.

ESPÓSITO G., F., Sansão, A., Arbusà, S. **Arquiteturas. Os infláveis como estratégia de interpretação do lugar.** PRUMO, v. 7, p. 138-151, 2019.

FERNANDES, M. A. **Da necessidade do desnecessário.** In: Scintilla, Revista de Filosofia E Mística Medieval. Curitiba. vol. 5, n. 1, p. 1-192. 2008.

FOSTER, H. **O complexo arte-arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FERREIRA, A. B. H. **Míni Aurélio: O dicionário da língua portuguesa.** 7 ed. Curitiba: Editora Positivo Ltda, 2008.

FRACALOSSI, I. **Questões de Percepção: Fenomenologia da arquitetura / Steven Holl.** 05 Jan 2012. ArchDaily Brasil. Acessado 13 Ago 2022. <<https://www.archdaily.com.br/br/01-18907/questoes-de-percepcao-fenomenologia-da-arquitetura-steven-holl>> ISSN 0719-8906

GRUBERT, S. C. J. **Oitica: limites de uma experiência limite.** São Carlos. 2006.

GUIMARÃES. E O. **Um convite à reflexão sobre o espaço da experiência na arquitetura.** Universidade Federal de Sergipe. Laranjeiras, 2019.

GULLAR, F; CASTRO, A.; WEISSMANN, F.; CLARK, L.; PAPE, L.; JARDIM, R. SPANÚDIS, T. **Manifesto Neoconcreto.** Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 1959.

HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências.** Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvam Fogel e Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 1976.

HOLANDA, M. **Arte e Arquitetura: Christo and Jeanne-Claude.** Archdaily. 2012. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-35977/arte-e-arquitetura-christo-and-jeanne-claude>. Acesso em: 20 mar 2023.

HOLL, S. **Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la arquitectura.** Gustavo Gili. 2011. Não paginado.

INHOTIM. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/olafur-eliasson/>. Acesso em: 10 mar 2023

MENEZES, M. **Do espaço ao lugar. Do lugar às remodelações sócio-espaciais.** Universidade Nova de Lisboa – Portugal. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 6, n. 13, p. 155-175, jun. 2000

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perpsectiva, 1999.

NORBERG-SCHULZ, C. **O fenômeno do lugar.** In: Uma nova agenda para a arquitetura. Organização Kate Nesbitt. São Paulo: Cosac Naif. 1995.

PALLASMAA, J. **A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

_____. **Essências**. 1ª edição, São Paulo, Gustavo Gili, 2018.

_____. **Habitar**. 1ª edição, São Paulo, Gustavo Gili, 2017.

_____. **Os olhos da pele**. A arquitetura e os sentidos. 1a edição, Porto Alegre, Bookman, 2011.

PARQUE NACIONAL DA TIJUCA. Disponível em: <https://parquenacionaldatijuca.rio/locais/parque-lage/>. Acesso em: 15 mar 2023

PEDRONI, F. **Espectador reconvocado: o habitar a obra em Hélio Oiticica**. Revista Do Colóquio, 2(3), 63–78. 2012. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7637>

PENIQUE. Penique Productions. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/peniqueproductions/>. Acesso em 05 mar 2023.

PENIQUE. Penique Productions. Disponível em: https://www.peniqueproductions.com/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br.

REIS-ALVES, L. A. **O conceito de lugar**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2004. il., 10 p. Mimeografado. ISBN 332544., e faz parte do seguinte trabalho: REIS-ALVES, L. A. O pátio interno escolar como lugar simbólico. Um estudo sobre a interrelação de variáveis subjetivas e objetivas do conforto ambiental. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, FAU-UFRJ, 2006.

RICOEUR, P. **Arquitectura y Narratividad**. In: THORNBERG, Josep Muntañola (Dir). Architectonics. Mind, Land & Society. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

SANTOS, J. N. **Arquitetura da hospitalidade: acolhimento do habitante na fronteira entre edifício e cidade**. Dissertação. Orientação: Fernando Espósito. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

SANTOS, R. G. **Perceber o (in)visível: o corpo desenhando uma trajetória existencial no espaço e no objeto**. Editora Appris. Curitiba, Paraná. 2018.

SÁVIO, S. M. **Interseções entre arte e arquitetura – estudo de caso: Olafur Eliasson**. Dissertação. FAUUSP. São Paulo, 2015.

SCARSO, D. **História e percepção: notas sobre arquitetura e Fenomenologia**. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 28, n. 45, p. 1049-1068, set./dez. 2016

SCHIOCCHET, M. L. **Site-specific art? Reflexões a respeito da performance em espaços não tradicionalmente dedicados a esta**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 131-136, 2011. DOI: 10.5965/1414573102172011131. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011131>. Acesso em: 28 mar. 2023.

SILVA, R. F. **Arte e Espaço da Subjetividade**. Artefactum. Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-9, 2014.

SPERLING, D. M. **Corpo + arte = arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark**. Publicado em Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica. Paula Braga (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, p. 117-146. 2008.

THIBAUD, J. **Ambiência**. In: CAVALCANTE, S.; ELALI, G. A. (Org.). Psicologia ambiental: conceitos para a leitura da relação pessoa-ambiente. Petrópolis: Vozes, 2018.

TUAN, Y. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

VERISSIMO, D. S. **Fenomenologia da percepção: fundamentos teóricos e cenários de investigação**. v. 15 n. 1: Revista Psicologia em Pesquisa. 2021.

VIEIRA, Y. E. **Uma arquitetura ao corpo: investigações sobre a profundidade fenomenológica para a potencialização da percepção no espaço construído**. Dissertação. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2020.

XIMENES, S. **Minidicionário Ediouro da Língua Portuguesa**. 6ª Ed. Reform. São Paulo: Ediouro, 1999.

ZILLES, U. **Fenomenologia e teoria do conhecimento em Husserl**. *Rev. abordagem gestalt*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 216-221, dez. 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672007000200005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 14 mar 2023.

MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2425>
Acesso em: 18 mar 2023