

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Luciana Garcia Soares Waisberg

**INHOTIM, EM BUSCA DA BABEL PERDIDA:
Espetáculo e fantasia em arte contemporânea**

Belo Horizonte
2020

LUCIANA GARCIA SOARES WAISBERG

**INHOTIM, EM BUSCA DA BABEL PERDIDA:
Espetáculo e fantasia em arte contemporânea**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte
2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Garcia-Waisberg, Luciana, 1981-

Inhotim, em busca da Babel perdida [manuscrito] : espetáculo e fantasia em arte contemporânea / Luciana Garcia Soares Waisberg – 2020.

133 p. : il. + 1 DVD

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

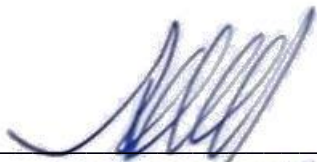
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Instituto Inhotim – Teses. 2. Coleções de arte – Teses. 3. Arte e arquitetura – Teses. 4. Museus de arte – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XXI – Minas Gerais – Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

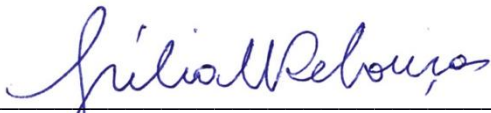
CDD 708.98151

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **LUCIANA GARCIA SOARES**- Número de Registro - **2018664110**.

Titulo: **“INHOTIM, EM BUSCA DA BABEL PERDIDA:
Espetáculo e fantasia em arte contemporânea”**.



Profa. Dra. Maria Angelica Melendi de Biasizzo – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Julia Maia Rebouças – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Melissa Etelvina Oliveira Rocha – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 29 de maio de 2020.

Dedico este trabalho ao coletivo.

AGRADECIMENTO

Agradeço à professora Maria Melendi, por quem sempre cultivei admiração, por ter acolhido meu projeto e me proporcionado tamanha fonte de aprendizado.

Aos funcionários da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG), especialmente à equipe da Pós-graduação e da Biblioteca, por toda a presteza, gentileza e disponibilidade.

A todos os meus professores anteriores, na certeza de que eles também fizeram parte de meu processo de constituição humana e intelectual.

Aos meus pais, Elvira e Welington, pelo amor de toda a vida.

A Ilan, Elias e Leon, pela compreensão e afeto incondicionais, principalmente nos momentos mais difíceis.

À querida Thereza Waisberg, por ser estrela guia num céu escuro.

A Iara Leventhal, Carolina Junqueira e Daisy Turrer, pelo singelo e genuíno gesto de incentivo para eu buscar meus sonhos.

“Toda nossa humanidade é um reduto coletivo. Você nasce porque alguém (por algum motivo) cuidou de você. Aquilo que você é depende do que os outros também são. Sua identidade será sempre uma questão coletiva, nunca será absolutamente individual. Quando você acha que chegou a um estágio maduro de ser quem é, isso significa eventualmente que você atingiu o equilíbrio com os outros porque essa é a única maturidade. Se você não estiver em equilíbrio com os outros, você deixou de ser gente.”

Valter Hugo Mãe

RESUMO

Tendo em vista o mapeamento da estrutura institucional de Inhotim, considerado o maior museu a céu aberto do mundo, localizado em Brumadinho (MG), o presente trabalho analisa e discute a arquitetura como *star system*, isto é, como sistema financiado por órgãos governamentais e grandes corporações que utilizam do estrelato de arquitetos e suas respectivas produções arquitetônicas como ferramenta de propaganda institucional e sua consequente inserção no atual panorama cultural, socioeconômico mundial. Também analisa a experiência contraditória no museu contemporâneo, bem como os aspectos da indústria cultural contemporânea e autonomia da arte e a mercadoria como espetáculo. Num segundo momento, é examinado o deslocamento da obra de arte da sala de exposição tradicional para uma arquitetura personalizada, de maneira a observar de que modo isso altera e ressignifica a experiência estética da obra, bem como sugere um novo lugar de culto a ela. Para tanto, serão objetos de estudo alguns pavilhões de Inhotim. Como conclusão, busca-se lançar luz sobre essa reinvenção dos modos de sentir, viver, escrever, ver, fazer em arquitetura e arte contemporânea proposta em Inhotim, contribuindo para reflexões e proposições sobre as práticas espaciais da arte contemporânea.

Palavras-chave: Arte, Arte contemporânea, Arquitetura, Museu, Coleção, Exposição, Inhotim.

ABSTRACT

In view of the mapping of the institutional structure of Inhotim, considered the largest open-air museum in the world, located in Brumadinho (Minas Gerais), this present study firstly intends to analyze and discuss architecture as a star system, that is, as a system financed by government agencies and large corporations that use the fame of architects and their respective architectural productions as a tool for institutional advertising and their consequent insertion in the current world cultural, socio-economic panorama. The contradictory experience in the contemporary museum will also be analyzed, as well as aspects of the contemporary cultural industry and the autonomy of art and merchandise as a spectacle. Secondly, the displacement of the work of art from the traditional exhibition room to a personalized architecture will be examined, in order to observe how this changes and resignifies the aesthetic experience of the work, as well as suggests a new place of its fruition. For this purpose, some of pavilions Inhotim will be the object of study. As a conclusion, we seek to shed light on this reinvention of the ways of feeling, living, writing, seeing, doing in architecture and contemporary art proposed in the referred museum, contributing to reflections and propositions about the spatial practices of contemporary art.

Keywords: Art, Contemporary Art, Architecture, Museum, Collection, Exhibition, Inhotim.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Vista do lago em Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 2: Pirâmide do Louvre, Paris
- Figura 3: Malevich's Tektonik
- Figura 4: Posto de bombeiros Vitra
- Figura 5: ICA- Institute of Contemporary Art, 2006
- Figura 6: Blur Building, 2002, Suíça
- Figura 7: Yad Vashem, Jerusalém
- Figura 8: Galeria Fonte – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 9: Galeria Adriana Varejão – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 10: Galeria Cosmococas (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 11: Galeria Psicoativa Tunga (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 12: Galeria Claudia Andujar (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 13: Galeria Adriana Varejão (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 14: *Panacea Phantastica* (2003-2007), de Adriana Varejão
- Figuras 15 e 16: Adriana Varejão | Figura de Convite I e II (1998)
- Figura 17: Galeria Adriana Varejão (vista interna do salão térreo) – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 18: Ruína maia no norte da Guatemala
- Figura 19: *O colecionador*, 2008, Inhotim
- Figura 20: *O colecionador*, 2008, e *Linda do Rosário*, 2004 – Galeria Adriana Varejão – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 21: *Linda do Rosário*, 2004
- Figura 22: *Azulejaria em carne viva*, 2000
- Figura 23: *Celacanto provoca maremoto* – Galeria Adriana Varejão – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 24: *Passarinhos - de Inhotim a Demini* – Galeria Adriana Varejão – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 25: *Carnívoras* – Galeria Adriana Varejão – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 26: Galeria Cosmococa (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)
- Figura 27: Planta da Galeria Cosmococa – vista do hall – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 28: Galeria Cosmococa – vista lateral – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 29: Galeria Cosmococa – hall de entrada – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 30: Hélio Oiticica em *Núcleos*, 1960

Figura 31: Homem usando o Parangolé – Oiticica

Figura 32: *Tropicália* – Oiticica, 1967

Figura 33: Foto da capa do *The New York Times Magazine* com as mancoquilagens

Figura 34: Montagem da *CC1 Trashiscapes* – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 35: Montagem de *CC2 – Onobject* – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 36: Montagem de *CC3 – Maileryn* – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 37: Reprodução da capa do livro de Mailer com a foto de Marilyn mancoquilada – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 38: Montagem de *CC4 – Nocagions* – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 39: Montagem de *CC5 – Hendrix War* – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 40: Detalhe da mancoquilagem de *CC5 Hendrix War* – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 41: Galeria Cosmococa (vista de cima - terraço gramado) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 42: Galeria Psicoativa Tunga (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 43: Redes suspensas entre galeria e entorno – Galeria Psicoativa Tunga – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 44: Planta Galeria Psicoativa Tunga – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 45: Vídeo/instalação *Ão*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (subsolo) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 46: Instalação *Lezart*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (térreo) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 47: Instalação *À luz de dois mundos*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (térreo) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 48: Instalação *Cooking Crystals Expanded*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (2º andar) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 49: Instalação *Palíndromo incesto*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (2º andar) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 50: *Laboratório Nosferatu*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (mezanino) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 51: *Inside Out-Upside Dow*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (2º andar) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 52: *Xipófagas capilares*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (2º andar) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 53: *Teresa*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (térreo) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figuras 54 e 55: Galeria Claudia Andujar (entrada) – Inhotim (Brumadinho/MG).

Figura 56: Fotografia da série *Marcados*, de Caludia Andujar

Figura 57: Planta Galeria Claudia Andujar – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 58: Sala “A Terra” – Galeria Claudia Andujar – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 59: Sala “O Homem” – Galeria Claudia Andujar – Inhotim (Brumadinho/MG).

Figura 60: Sala “O Conflito” – Pavilhão Claudia Andujar – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 61: Galeria Claudia Andujar (corredor) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 62: Visada externa do Galeria Valeska Soares – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 63: *Folly*, de Valeska Soares, 2005 – Galeria Valeska Soares – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 64: Instalação *Forty Part Motet*, de Janet Cardiff, 2001 – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 65: Vista aérea de Inhotim, 2013 (Brumadinho/MG)

Figura 66: Local do rompimento da barragem da Vale em Brumadinho (MG), 2019

Figura 67: Estudo das articulações espaciais

SUMÁRIO

Introdução	13
<i>Star system</i> e o complexo arte-arquitetura.....	18
Galeria Adriana Varejão Anatomia de uma camisa de força: como juntar um homem partido.....	37
Galeria Cosmococa Mitos e idolatria: em busca da aura perdida.....	56
Galeria Psicoativa Tunga Sinapses e aceleradores de partículas: o museu como ecossistema.....	76
Galeria Claudia Andujar Ruínas contemporâneas: reconstrução de um corpo em vias de desaparecimento.....	94
Admirável Mundo Novo Os homens sem qualidades: Arte, ilusão e algumas cápsulas de Soma.....	113
Conclusão Perdidos perderemos: Tristeza e ilusão nos museus contemporâneos.....	123
Referências	129
Apêndice.....	133

Introdução

Desde a inauguração do Museu Central de Artes do Louvre, em 1793, até o momento atual, a instituição museu tem passado por mudanças substanciais que alteraram não somente o seu uso, mas fundamentalmente sua missão inaugural: a casa guardiã que protege e difunde a cultura.

Se, no capitalismo tardio, observa-se que a relação entre homem e objeto está fundamentalmente pautada pela imagem, pela fantasia, pelo desejo (GHIRARDO, 2002, p. 79-105), o homem passa então a buscar sua completude a partir de uma relação imaginária com a mercadoria. Nesse sentido, pode-se pensar que as experiências sociais atuais são acúmulo de espetáculos, incluindo o museu. O museu como depósito, o museu como relicário, o museu como shopping center cultural, o museu como parque de diversões, o museu como espetáculo, todas essas são configurações distintas que as instituições museológicas vêm assumindo para acompanhar o frenético desenvolvimento da indústria cultural (GHIRARDO, 2002, p. 79-105). Um dos fatores responsáveis por essas mudanças se deve justamente ao processo de transformação da cultura em mercadoria. Cada vez mais é preciso adentrar no jogo de mercado da oferta e da procura, em que a oferta se faz com atrações artísticas que provoquem demandas aos espectadores.

Ao transpor a questão para a esfera da indústria cultural, depara-se com os museus contemporâneos, onde o espetáculo se constitui como o mais novo acervo institucional. Para além da fruição dos objetos expostos, o espectador torna-se também consumidor de ilusões ofertadas a partir da experiência com esses objetos e seus lugares de inserção.

Ao contrário dos museus dos anos 1970, guiados por visões democráticas, que possuíam viés mais didático, os museus pós anos 1980 seguem uma linha hedonista em resposta às demandas da sociedade de consumo. Agora, o cotidiano é levado à alta cultura num processo de estetização social. Nesse momento de extrema exacerbação estética, a arquitetura dos museus transcende seu papel de abrigo de obras alcançando um patamar do próprio objeto de arte, como algo a ser apreciado enquanto atração à parte.

Em meio a esse cenário cultural, em 2002, na cidade de Brumadinho, Minas Gerais, foi fundado o museu Inhotim, aberto ao público em 2006, uma grande instituição de arte contemporânea, centro de referência em âmbito mundial. Construído com o acervo particular do empresário do ramo da siderurgia Bernardo Paz, gradualmente tornou-se o maior museu de

arte contemporânea a céu aberto e veio a traduzir concretamente o processo de crescente estetização da cultura, dos museus e da própria arte.



Figura 1: Vista do lago em Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://correio-cdn3.cworks.cloud/fileadmin/acervo/uploads/RTEmagicC_151115_inho_nat1.jpg.jpg>

Situada em uma propriedade particular a 60 km do perímetro urbano da capital do estado, Belo Horizonte, a instituição é um grande parque cultural que abriga diversos pavilhões arquitetônicos, galpões, lojas, restaurantes, auditórios, teatro, hotel, todos pulverizados em meio à natureza rigorosamente aparelhada por um projeto paisagístico monumental.

Inhotim carrega em si um nível de estetização que pretende ser máximo não apenas em relação à obra de arte, à arquitetura, mas à experiência estética a ser alcançada pelo espectador. Da louça cuidadosamente escolhida para os restaurantes até os aspectos estéticos específicos para ressaltar o caráter da obra de arte abrigada em um pavilhão, tudo que lhe está contido já passou por um processo intenso de pensamento em torno de ideais estéticos da beleza que remetem ao bem comum, ao progresso, à criatividade, à crítica, bem como ao consumo.

Uma vez transposto o entorno simplório e discrepante fora do museu, e ao passar para além das fronteiras que o limitam, tudo é belo e agradável ao olhar em seu interior. Considerável

montante de dinheiro foi investido para a realização de um sonho agregado a uma enorme força política e associado ao trabalho braçal dos operários que o concretizaram, além do capital intelectual artístico que o concebeu.

Uma grande cidadela cultural foi concebida isolada e em franco contraste com seu ambiente externo. Nela estão contidos restaurantes gourmets, o projeto de um hotel, arenas para concertos, auditórios, teatro, biblioteca, lojas, jardins botânicos e herbário, linhas de ônibus, carros elétricos, lagos, pequenos bosques. Arquitetura, arte e natureza são o tema-chave de um espetáculo a ser realizado por tal aparato.

Sua estrutura configura um novo tipo de museu, voltado ao entretenimento estético, decorrente de sua arquitetura, seu parque natural e seu acervo artístico. Seu plano diretor é bastante parecido com o de outros parques temáticos, e sua estrutura autossuficiente oferece conforto e facilidade para visitação.

Pode-se pensar, com base na teoria da distração do recolhimento em arquitetura (BENJAMIN, 2012, p. 32-34), que a percepção de uma construção pelo usuário se dá de duas formas: pelo uso e pela observação, ou seja, de forma tátil ou ótica. No caso da arquitetura, o uso determina em grande medida a recepção ótica, o que gera uma relação distraída e relaxada entre arquitetura, obra de arte e natureza. Sob um foco, essa reflexão, quando aplicada ao museu contemporâneo, sugere que arquitetura e natureza são objetos de distração que amenizam o recolhimento presente em cada obra de arte gerando uma relação superficial e interessada ao mesmo tempo. Sob outro foco, Adorno sugere que os museus são como sepulcros de obra de arte e testemunham a neutralização da cultura, pois neles são acumulados tesouros culturais, que a partir de novos valores de mercado não permitirão lugar fértil para felicidade da contemplação (ADORNO, 2001, p. 173).

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que a instituição Inhotim está situada no ápice do processo de neutralização da cultura a partir do jogo da imagem e do espetáculo. Diante de tal debate, cabe indagar: quais seriam as consequências da transformação da cultura em bem material, que dá ao museu Inhotim um caráter de espetáculo?

Adorno (2001, p. 177) lembra que em Proust as obras de arte se apresentam em meio a bibelôs, móveis, tapeçarias, típico cenário burguês que tenta nos mostrar as coisas com aquilo

que as cerca na realidade. Esse pensamento de banalização do cotidiano poderia ser comparado ao que chamamos hoje de contextualização.¹

Entende-se que o caráter abstrato do museu acentua a força espiritual que da obra de arte emana, dirigida como se fosse para o espectador proustiano. Na contramão desse pensamento, as grandes instituições, cada vez mais ferozes, vêm criando formas mediadoras de arte, não apenas por meio da arquitetura, mas da arte-educação, de instalações sensoriais, vídeos, performances, shows e outros, tal como ocorre em Inhotim. Ao mesmo tempo que se tenta decodificar a arte, busca-se também agregar-lhe certo mistério por meio das narrativas curatoriais. Enquanto a cartilha da arte-educação visa fazer uma ancoragem histórica, cultural e conceitual, a arquitetura por sua vez visa conferir atmosfera mágica à obra.

Segundo Benjamin, é por meio do culto que a obra de arte aparece inserida em sua tradição. Para o autor, “O valor único da obra de arte autêntica tem seu fundamento no ritual, no qual ela teve seu valor de uso original e primeiro” (BENJAMIN, 2012, p. 17). Tendo isso em vista, ao observar a linha curatorial de Inhotim, percebe-se a busca, além da exposição das obras de seu acervo, de se construir moradas para elas. Pode-se inferir que o movimento de criar um lugar para a obra de arte dentro de um pavilhão, tal como ocorre em Inhotim, remete a certa ancestralidade ritualística que pretende devolver a obra ao seu lugar de origem ou, ainda, a um lugar que a carregue de espiritualidade.

Como em templos antigos, o espectador atravessa as edificações extasiado pela beleza das construções, mas perplexo pelo distanciamento que existe entre ele e a obra. Porém essa sensação não importa, pois existe um plano maior que o fará esquecer os embates e estranhamentos e se satisfazer com o espetáculo da beleza oferecido pela instituição. Nesse sentido, alguns espectadores terão oportunidade de atravessar o conjunto em pleno culto, outros passarão distraidamente por ele, como passam os turistas em uma típica cidade histórica mineira, guiados de igreja em igreja. Em meio a esse grande parque ritualístico, como fica a obra de arte? Qual o resultado gerado pelas edificações arquitetônicas que competem com o seu próprio objeto de culto?

Tendo em vista o mapeamento da estrutura institucional de Inhotim, o trabalho pretende inicialmente analisar e discutir a arquitetura como *star system*, isto é, como sistema financiado por órgãos governamentais e grandes corporações que utilizam do estrelato de arquitetos e suas

¹ A contextualização no panorama contemporâneo acontece em diversas vias, tais como arte-educação, expografia, curadoria e arquitetura.

respectivas produções arquitetônicas como ferramenta de propaganda institucional e consequente inserção dos mesmos no atual panorama cultural e socioeconômico mundial (ARANTES, 2000, p. 240). Ademais, será analisada a experiência contraditória no museu contemporâneo, bem como os aspectos da indústria cultural contemporânea e autonomia da arte e a mercadoria como espetáculo.

Num segundo momento, interessa estudar o deslocamento da obra de arte da sala de exposição tradicional para uma arquitetura personalizada, que altera e ressignifica a experiência estética da obra, bem como sugere um novo lugar de culto para ela (BENJAMIN, 2012, p. 11-42). O valor único da obra de arte autêntica tem seu fundamento no ritual, no qual ela teve seu valor de uso original e primeiro.

Para tanto, serão objetos de estudo e análise os seguintes pavilhões:

- ✓ Galeria Adriana Varejão - 2008
- ✓ Galeria Cosmococa - Hélio Oiticica e Neville de Almeida - 2010
- ✓ Galeria Psicoativa - Tunga - 2012
- ✓ Galeria Cláudia Andujar - 2015

Tendo em vista que esta pesquisa surge essencialmente da experiência filosófica, artística e espacial da autora em meio ao espaço físico e ficcional de Inhotim, optou-se por adotar uma escrita ensaística.

Este trabalho tem o objetivo de contribuir para a reinvenção dos modos de sentir, viver, escrever, ver, fazer em arquitetura e arte contemporânea. Sua inserção é, sobretudo, afim às reflexões e proposições nas práticas espaciais da arte contemporânea.

Star system e o complexo arte-arquitetura

Star system e complexo arte-arquitetura foram termos cunhados, respectivamente, pelos pesquisadores Otília Arantes (2000) e Hal Foster (2015) com o objetivo de abraçar, elucidar e investigar um fenômeno recorrente na produção contemporânea de arquitetura: o implemento da produção arquitetônica como forma de propaganda institucional e corporativa no cenário contemporâneo mundial.

Em Arantes (2000), o termo *star system* se refere diretamente ao estrelato de arquitetos e respectivas produções arquitetônicas que operam em conjunto a partir da criação de um *branding* arquitetural² para órgãos governamentais e grandes corporações. Em Foster, por sua vez, o termo *complexo arte-arquitetura* representa uma receita bem-sucedida para transformar qualquer instituição em ícone instantâneo no espetáculo global contemporâneo.

Tendo em vista a experiência contraditória na indústria cultural contemporânea e a importância da arquitetura como peça-chave desse enigma, este capítulo fará um sobrevoo sobre algumas questões relevantes no atual panorama culto-arquitetônico.³ Serão apresentados alguns exemplos já mapeados pela crítica de Hal Foster, bem como algumas abordagens específicas feitas por Arantes com o objetivo de pontuar e problematizar o complexo arte-arquitetura depois dos modernos.

Os arquitetos modernos evitaram o simbolismo da forma como expressão ou reforço de seu conteúdo. O significado de suas construções não deveria ser comunicado por alusões a formas previamente conhecidas, mas sim pelas características fisionômicas inerentes às formas abstratas do Movimento Moderno. A criação da arquitetura deveria passar por um processo lógico e desprovido de imagens ancestrais determinado somente por programa e estrutura racionais.

² O conceito de *branding* em marketing engloba um núcleo de estratégias que visa promover identificação entre cliente e produto. O termo empregado pela autora neste trabalho, “Branding Arquitetural”, refere-se às estratégias usadas pelas corporações e organizações mundiais para criar conexão entre suas identidades e seus mercados de consumo, a partir da construção de objetos arquitetônicos.

³ A expressão “culto-arquitetônico” cunhada aqui se refere à colocação da produção arquitetônica como grande vedete da atual indústria cultural, sempre aclamada e cultuada como símbolo de poder das nações.

Com o advento do movimento Pop, na década de 1950, surge uma nova configuração do espaço cultural em que superfície e símbolo vão se relacionar de outra maneira.⁴ Nesse período, na Inglaterra, por exemplo, ele encontra terreno fértil para formar uma visualidade acentuada de um mundo de ostentação, personalidades e produtos. A superficialidade consumista de signos e produtos seriados afetou tanto o campo da arquitetura quanto o campo da arte.

Segundo Foster (2015), a era pop pode ser enquadrada em dois grandes momentos: a reestruturação da arquitetura moderna e a fundação da arquitetura pós-moderna. Em seu livro *O complexo arte-arquitetura*, o autor relata que os Smithson,⁵ velhos protagonistas da arquitetura moderna, reformularam a forma arquitetônica de seu trabalho em diálogo com a embalagem e objeto pop.⁶

Venturi, Scott-Brown e Izenour (2003) avaliaram o papel do simbolismo na arquitetura a fim de alcançar uma nova receptividade aos gostos e valores das pessoas, bem como uma nova percepção do arquiteto na sociedade. O galpão decorado aparece em Las Vegas como símbolo cultural e de abrigo arquitetônico. Seu simbolismo estava separado da forma arquitetônica colocando arquitetura como objeto descartado e sua embalagem como algo que comunica.

A faixa do autopista em Las Vegas era uma paisagem composta de formas e símbolos bidimensionais e soltos no espaço. O movimento é fundamental para compreensão de sua paisagem estática e flutuante. As construções simples ao longo da rodovia são representadas através de letreiros verticais. O interior dos conjuntos de cassino e hotéis configura-se como um oásis. As salas de jogos são sempre muito escuras ao passo que os pátios são sempre muito iluminados. A sensação de confinamento contribui para a privacidade, controle, solidão e alheamento. Perde-se a noção de onde se está e em que tempo se está.

Observa-se uma batalha entre o conceito de monumentalidade antigo, em que o grande é visto como alto, aberto, espaçoso e arejado, ao passo que a nova monumentalidade é vista como baixa, fechada, labiríntica e compartimentada. A comunicação domina o espaço como

⁴ A produção arquitetônica europeia já no começo do século XX começa a incorporar operações de signo e propaganda a serviço das grandes instituições capitalistas.

⁵ Alison Margaret Smithson e Peter Denham Smithson foram arquitetos ingleses frequentemente associados ao Novo Brutalismo.

⁶ Tal medida se deu porque seu escritório estava perdendo lugar no mercado e (pouco a pouco) sendo excluído profissionalmente do processo de produção arquitetônica.

elemento na arquitetura e na paisagem. Tanto a mercadoria quanto a arquitetura estão desconectadas da estrada principal.

Num processo de evolução do movimento pós-moderno, o próprio edifício foi se tornando signo comunicante. A ideia de pop⁷ aplicada ao espaço propiciou uma nova combinação entre arquitetura, superfície e símbolo, que coloca em jogo a oposição entre a estrutura moderna e o ornamento pós-moderno, ou seja, arquitetura como monumento e arquitetura como signo, que quase sempre assume a escala dominante do cenário e entorno.

Desse período, saíram várias obras importantes, entre elas, o *Centro Georges Pompidou*. Dá-se início a uma reviravolta no marasmo de arquitetura que vai dos pós-guerra até o fim do governo Pompidou (1974). Em Beaubourg,⁸ contrariando o modelo templo da cultura, os arquitetos Richard Rogers e Renzo Piano projetaram uma edificação que despertasse o olhar de quem passasse por ele. Por trás da arquitetura que comandava a recuperação de uma nação, Beaubourg foi experimento contundente de arquitetura contemporânea.

Em *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, Arantes (2000) relata que um arquiteto italiano, em resposta a certo comentário feito sobre a nacionalidade do arquiteto autor do projeto da pirâmide de vidro do Museu do Louvre, afirmou que os franceses eram acumuladores fantásticos. Não bastando a presença de *Monalisa* no Louvre, eles estavam, agora, colecionando arquitetura a céu aberto, com obras dos profissionais mais significativos do panorama da arquitetura ocidental (ARANTES, 2000, p. 169).

O sonho de todo governante francês é que a pirâmide do Louvre se torne a cada dia mais real que a pirâmide de Gizé, na medida em que ela se comunica por si só (ARANTES, 2000). Nesse sentido, Paris funciona como um grande polo cultural que contém uma respeitável coletânea de arquitetura internacional. Uma nova mentalidade projetual inteira está voltada para a relação entre arquitetura e cidade.

A panaceia de que falávamos consiste, de parte a parte, em anunciar a ressurreição da visibilidade democrática do espaço de convívio, multiplicando pelos lugares da cidade pontos de referência familiares, estruturas reconhecíveis, continuidades históricas evidentes etc. Numa palavra, uma espécie de “aura” de segunda mão, programada para estetizar a superfície lisa e desencantada do espaço moderno. (ARANTES, 2000, p. 214)

⁷ A ideia de Pop como comprometimento com a cultura de massa lançada pelo Independent Group em 1950 na Inglaterra e posteriormente discutida por Robert Venturi e Denise Scott-Brown na década de 1980 no Estados Unidos da América.

⁸ Nome coloquial dado ao Centro Georges Pompidou.



Figura 2: Pirâmide do Louvre, Paris.

Fonte: <Paris.https://images.adsttc.com/media/images/5854/1419/e58e/ce1f/9600/0153/slideshow/02_Benoit_Perrin.jpg?1481905157>

Em continuidade ao movimento pós-moderno, encontramos produções arquitetônicas que agregam valor estético e artístico às edificações, como é o caso do movimento deconstrutivista, especialmente representado pela arquiteta Zaha Hadid, primeiro objeto de estudo da pesquisa de Foster inserido aqui.⁹ Essa variação ocorreu pela escolha de resgate do construtivismo russo, que havia sido banido pelos regimes fascistas de Hitler, Stalin e Mussolini e tinha como intuito elaborar novas camadas de reflexão e pensamento no campo arquitetônico, bem como resgatar e investigar experimentos não testados pelo modernismo (FOSTER, 2015).

A vanguarda russa aconteceu nas primeiras décadas do século XX e tinha propósitos revolucionários que enxergavam grande valor na função social e política da arte. Em meio ao cenário industrial, ela defendia que a arte estaria a serviço do povo, assim como antes fabricava o luxo dos ricos. A pintura e a escultura são agora construções, e não representações. Nesse momento, arte e vida se fundem.

O supematismo, movimento artístico russo iniciado por Kazimir Malevich em 1913, considerado a primeira escola de pintura abstrata do Movimento Moderno, levava em conta um estado de equilíbrio entre obra e espectador, ambos imparciais, de maneira que o espaço é constituído de símbolos, formas e movimentos soltos. Para isso, Malevich estudou a estrutura funcional dos quadros por meio das obras dos modernistas Picasso e Cézanne. O construtivismo

⁹ Zaha Hadid foi uma arquiteta expoente do movimento deconstrutivista. Iraquiana erradicada na Inglaterra, formou-se na Architectural Association de Londres e foi a primeira arquiteta mulher a receber o Prêmio Pritzker.

russo, por outro lado, conduzido por Tátlin, seguiu alinhado com o discurso suprematista, mas visava a uma intervenção mais palpável no campo, além de estar intimamente ligado a um programa de ação política que colocava a arte a serviço da revolução.¹⁰

Em 1977, Hadid defende, em sua escola de arquitetura, seu trabalho final de graduação, *Malevich's Tektonik*, um complexo hoteleiro implantado sobre o rio Tâmisia em Londres, adaptado da série de esculturas *Arkitekton (1923)*, de Malevich. Essa série consiste em um complexo estudo espacial feito a partir da adição de blocos sobrepostos um ao outro e aparentemente sem função.

Na produção de Hadid, o mundo real se torna uma pintura-manifesto, a gravidade desaparece, a perspectiva entorta, as linhas convergem. Não há definição de escala e os planos dos quadros são achatados. A arquiteta tenta rachar seus objetos, comprimir e expandir seu espaço, intensificando suas estruturas de uma só vez no espaço-tempo do plano pictórico, deixando o sujeito solto em meio à flutuação (FOSTER, 2015).

¹⁰ Em 1918, Malevich pinta o quadro negro sobre o fundo branco e diz: “Eu sentia apenas noite dentro de mim, e foi então que concebi a nova arte, que chamei Suprematismo.” Em 1919, Tátlin finaliza o Monumento à Terceira Internacional, uma torre Eiffel proletária cuja forma é de uma grande espiral inclinada que simbolizaria uma antena emissora de boas notícias. Os artistas são agora diretores do espetáculo e organizam performances e representações teatrais em prol da revolução.

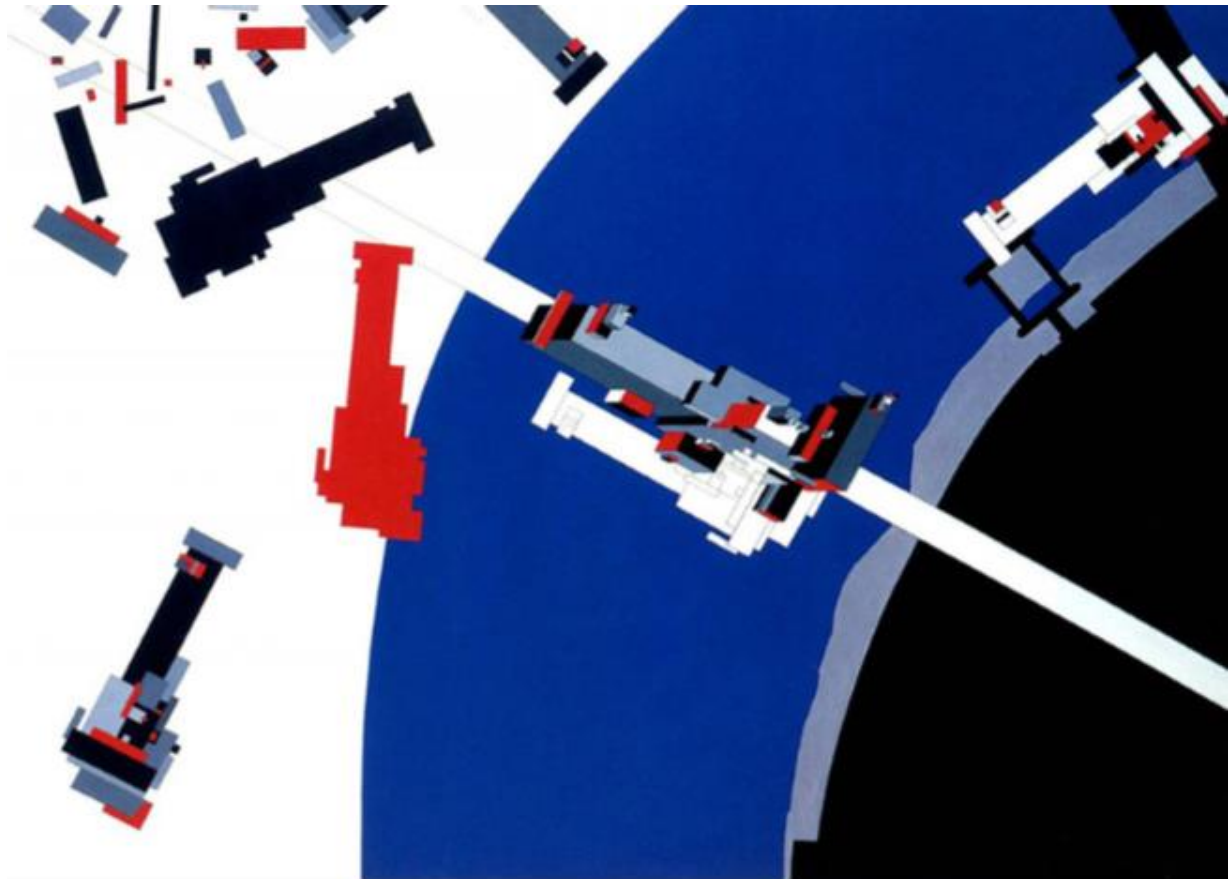


Figura 3: Malevich's Tektonik

Fonte: <<https://digitalculture2016blog.files.wordpress.com/2016/03/picture5.png?w=1400>>

O projeto do *Posto de Bombeiros Vitra* (1993) na Alemanha preconiza uma nova imagem de presença arquitetônica. O edifício está congelado, pronto para entrar em movimento. A motivação primeira de sua arquitetura é liberação de forças. Assim como nas composições construtivistas, surge um modo de unir geometrias complexas. Leveza e peso são dois contrapontos de sua obra, colocando todo o conjunto em estado de suspensão cinética rumo à construção de um novo paradigma, uma nova realidade (FOSTER, 2015, p. 102).

Segundo Foster, Hadid segue uma estratégia neovanguardista por meio da qual seu projeto faria um retorno a antecedentes históricos da arte e da arquitetura. Todavia, existem outros escritórios que concomitantemente vinham se aproximando de práticas artísticas contemporâneas. É o caso do escritório norte-americano Diller Scofidio + Renfro (DS+R), que funde arquitetura com práticas ligadas às artes cênicas e artes visuais, entre elas, performance, vídeo e cinema.

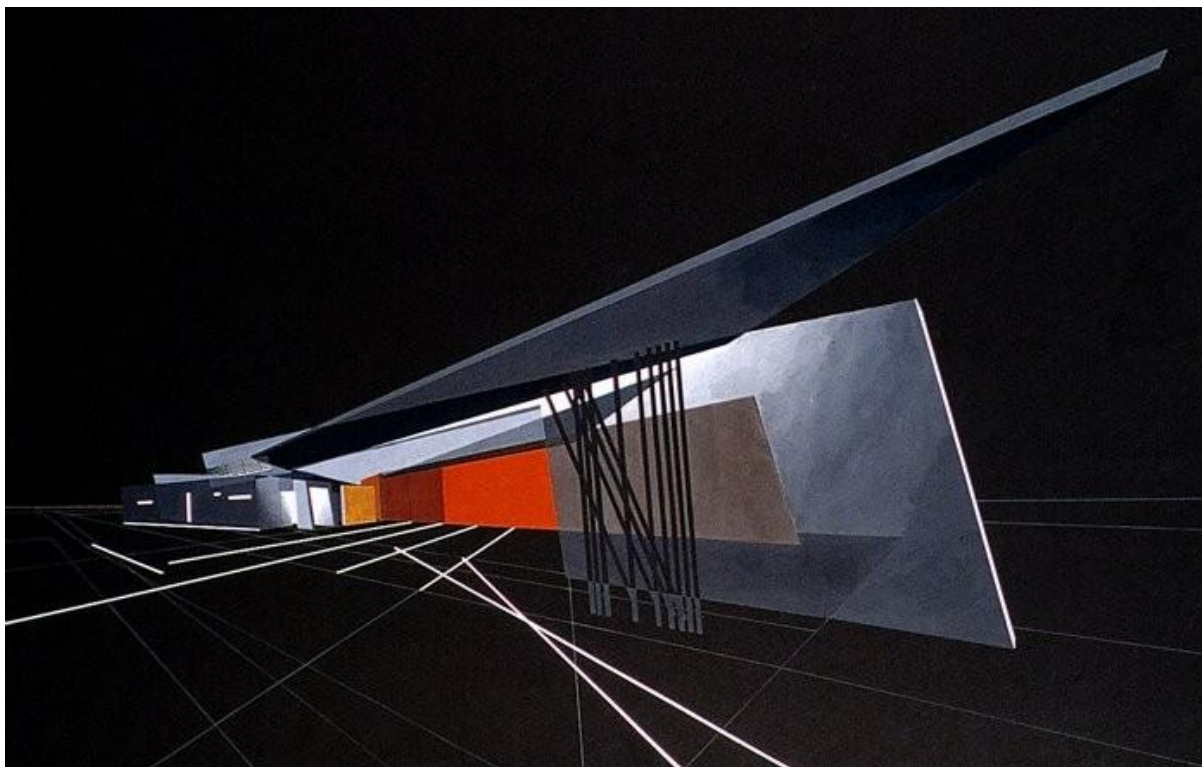


Figura 4: Posto de bombeiros Vitra

Fonte: <https://www.zaha-hadid.com/wp-content/uploads/2019/12/771_malev_rend_01-775x1080.jpg>

No projeto ICA-Institute of Contemporary Art (2006), propõe-se o museu como instrumento ótico. Sua midiateca suspensa em balanço sobre o cais funciona como um visor. Segundo Foster (2015), a quantidade de vistas possíveis no ICA é que lhe dá coesão conceitual e estética. Fazendo alusão ao cinema olho modernista, DS+R concebe um museu que almeja envolver os espectadores em sua trajetória colocando-os em um lugar ativo.

Ainda que essa mesma arquitetura pareça competir com as artes visuais, uma vez que vários espaços do edifício possuem muito apelo visual, ICA não investe no aspecto escultórico, tal como o museu Guggenheim de Bilbao. ICA explora o edifício como palco-lugar, daí as grandes construções de arquibancada. A arquitetura se mostra como uma parceira criativa, nem neutra nem competitiva, sugerindo que, em meio a um cenário de espetáculo global, a interdisciplinaridade pode ser concebida como um novo valor em arquitetura.

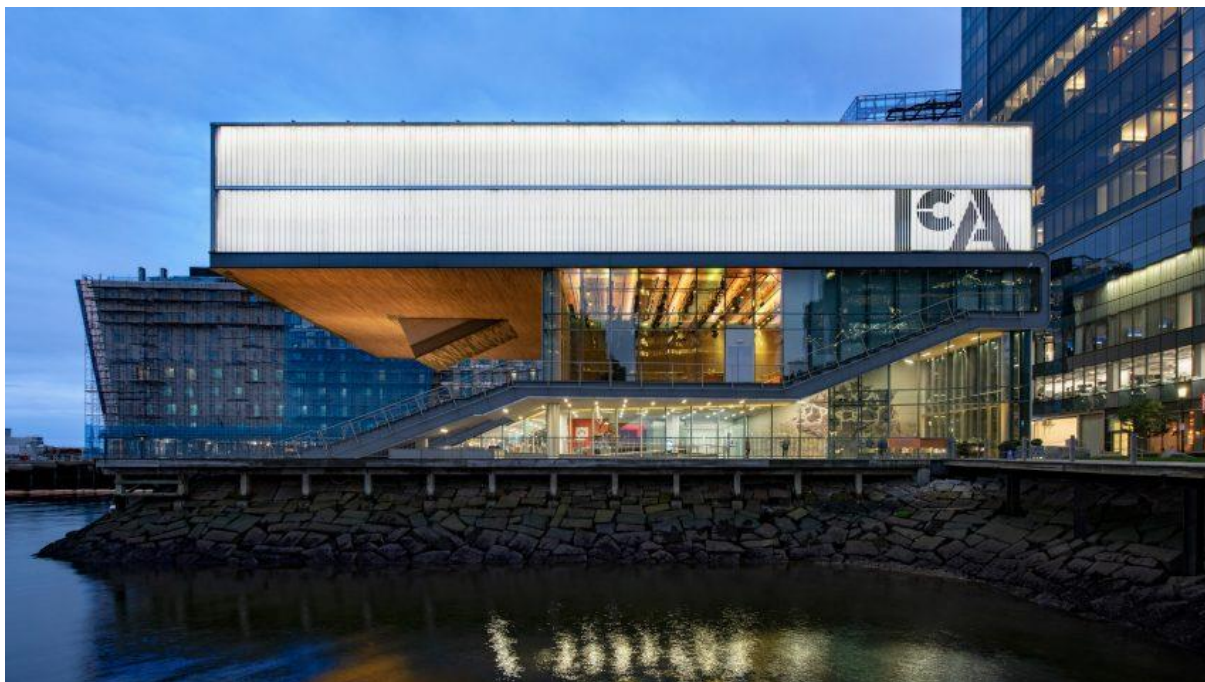


Figura 5: ICA- Institute of Contemporary Art, 2006

Fonte: <https://static.dezeen.com/uploads/2018/12/ica-boston-pentagram-brand-logo_dezeen_hero-a-1704x959.jpg>

Fechando os objetos de estudos trazidos de Foster (2015), Blur Building é o projeto de um pavilhão encomendado para Expo 2002, na Suíça. Sua estrutura se arremessa como um píer no lago Neuchâtel, de onde um sofisticado sistema de bombas monitorado por computador produz uma nuvem envolvente, na qual os visitantes são convidados a perambular.

Esse edifício é dedicado à obscuridade, com o “nada” para ver. A própria opacidade enigmática é convertida num espetáculo em si mesmo (FOSTER, 2015). A ideia de uma estrutura mista de arte, arquitetura e mídia intensifica as tensões entre materialidade e imaterialidade na sociedade contemporânea.

Os projetos do estúdio DS+R caem numa zona mista de projeto. Seu raciocínio arquitetural não se encontra nem sob a estrutura transparente moderna nem sob a pele pós-moderna. Ele é tela e, ao mesmo tempo, é espaço. Estamos submetidos a uma nova condição entre arquitetura, arte e mídia, em que o objeto arquitetônico se torna um dispositivo que deseja ver, bem como produzir uma nova realidade. Assim como o projeto de ICA leva o nosso olhar para fora da arquitetura, Blur Building pretende provocar uma nova experiência sobre olhar o *nada*.

Ao longo do século XX, surgirá uma dialética que reverberará na arquitetura em virtude da leveza de seus materiais e do desenvolvimento de suas técnicas, levando a uma

transvaloração do princípio modernista de transparência estrutural, chegando muitas vezes a caricaturá-lo através de superfícies mistas, que flertam com o cinema e a fotografia. A dupla tensão entre materialidade e desmaterialidade aparecerá com frequência entre arte e arquitetura.

Em 1963, Rowe e Slutzky escreveram sobre as “emoções ambíguas” que um jogo entre a transparência literal e fenomênica poderia provocar, uma ambiguidade que na realidade pode ser reflexiva, e até crítica. No entanto, o que o triunfo do fenomênico muitas vezes produz não é tanto a ambiguidade e sim uma suspensão – de um sujeito “suspenso num momento difícil entre o conhecimento e o bloqueio. Esse resultado pode parecer bastante inofensivo, no entanto, o que é esse momento difícil, do ponto de vista estrutural, senão uma fetichização, que mantém o sujeito entre um reconhecimento do real e uma recusa deste, precisamente entre o conhecimento e o bloqueio? (FOSTER, 2015, p. 154)



Figura 6: Blur Building, 2002, Suíça

Fonte: <https://divisare-res.cloudinary.com/images/f_auto,q_auto,w_800/v1/project_images/2261660/DSR_Blur_01_BeatWidmer/diller-scofidio-renfro-blur-building.jpg>

A arquitetura surge como sujeito propenso a afeições exibicionistas. A casa, antes instrumento de morar, agora tornou-se instrumento de olhar.

Obviamente, poderíamos argumentar, é exatamente uma arquitetura como essa que é a mais apropriada à subjetividade e à sociedade contemporâneas. Não só a arquitetura como projeção se adequa a um sujeito afeito ao visual e ao psicológico, sujeito esse definido em termos não das complexidades do fenomenológico, mas das vicissitudes do imaginário. Mas uma arquitetura de emoções ambíguas também se adequa a uma sociedade impregnada pela razão cínica, ou seja, pela ambivalência autoprotetora que é não tanto uma falsa consciência como uma indiferença sofisticada. Aqui, porém, é esse

decoro mesmo que consitui o problema – e por que, de qualquer modo, se haveria de defender uma arquitetura que privatiza aind mais o sujeito e oclui o social? (FOSTER, 2015, p. 155)

Em Yad Vashem, memorial do *Shoá* de Jerusalém, um objeto enigmático está apoiado longitudinalmente sobre as colinas. Sua casca hermética revela o percurso obscuro pelo qual o espectador passará. Projetado pelo arquiteto Moshe Safdie, o memorial possui duas conexões de acesso com a área externa: uma entrada e uma saída. Ambas estão localizadas nas extremidades opostas do prédio. A primeira se encontra numa zona mais escura, enquanto a segunda está num local mais iluminado.

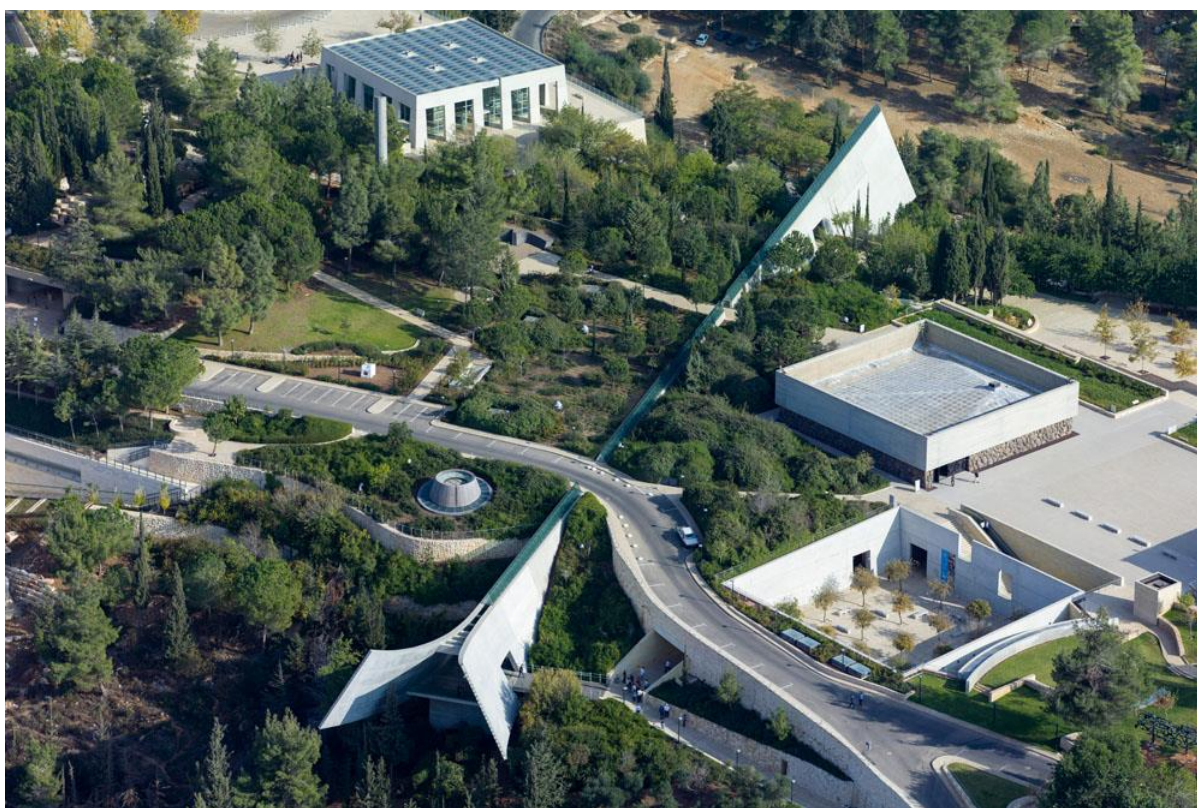


Figura 7: Yad Vashem, Jerusalém

Fonte: <<https://www.tracesofwar.com/upload/6642180618184644.jpg>>

Para o espectador que adentra o pavilhão e vislumbra a longa perspectiva que leva seus olhos ao final da edificação, a sensação é de ver a luz no fim do túnel. O espectador tende a caminhar em linha reta, mas rapidamente percebe que seu caminho será obstruído pela cenografia do pavilhão. Dá-se início a uma trajetória labiríntica em busca de um conteúdo inserido e mediado pela experiência do espaço, cenografia, documentos históricos e obras de arte comissionadas pelo memorial.

Ao longo do caminho tortuoso (com mais de 180 m de extensão), o espectador passará por sete galerias que contextualizam a situação do judeu na Europa até a explosão da Segunda Guerra Mundial, sendo a primeira *From Equals to Outcasts* (Da igualdade ao exílio). A sequência e a proposta de organização das galerias estão dispostas pelos eixos curatorial e historiográfico. O conjunto dessas galerias constrói junto ao espectador um panorama sobre o tema.

Com a deflagração da guerra, *The Awful Beginning* trata sobre o início da destruição da vida judaica, na sequência, *Between Walls and Fences* fala sobre os guetos na Europa, depois *Murder e The final solution* tratam da tomada de decisão em relação ao início do processo de genocídio. A galeria *Resistance and Rescue* conta de algumas resistências judaicas e da proteção de alguns países aos judeus. *Return to Life* relata o processo de libertação dos judeus e as dificuldades de reinserção das vítimas do holocausto no meio em que se encontravam. Ao fim, está a galeria epílogo *Facing the Loss*, onde a videoprojeção do artista Uri Tzaig discorre através de aforismos sobre o que restou do Shoá. O conteúdo dessa sala foi retirado de diários, cartas e poesias das vítimas.

Cruzado o zigue-zague estonteante em decorrência do caminho obstruído, o espectador experimenta sensações de vertigem e aprisionamento. Ele vence a cada instante a atmosfera pesada, na ânsia de sair o mais rápido dali. Próximo à saída, é possível vislumbrar uma última e estranha sala. Seu nome é *Hall of Names*. Trata-se de um espaço composto por um átrio central com uma cúpula que permite a entrada de luz natural. Ao redor, existe uma estante que nos remete a uma biblioteca. Ao fundo da sala, existe um pequeno gabinete. Nele, é possível adicionar ao sistema de memória o nome de uma vítima desaparecida no holocausto. Esses nomes, depois de conferidos, são processados e guardados dentro de caixas que vão para a estante.

Eis a descoberta. Não se trata de uma biblioteca, mas sim de um lugar em que todas as pessoas que não puderam ser enterradas passam a ter, agora, lugar e morada. Essa biblioteca permanentemente montada tem como finalidade reconstruir a memória e restituir um novo destino aos desaparecidos. O enterro do corpo é muito importante no judaísmo. Essa sala, portanto, acaba preenchendo uma lacuna. O espectador sai do museu como quem saiu de um campo de concentração. A experiência do horror acabou. A anunciada luz no fim do túnel, agora, lhe conforta.

Yad Vashem, assim como emblemáticas produções contemporâneas, indica-nos um mundo sendo vivido como um grande laboratório de sensações, onde o público pode vivenciar, através do confronto direto com o seu conjunto, a reconfiguração de memórias, sentimentos e

lembranças. É nesse lugar que o público obtém seus certificados de que está no caminho certo na corrida pela felicidade.

Seria essa situação bem nítida em Yad Vashem uma nova patologia dos museus contemporâneos? Ou ainda, nas palavras de Foster (apud ROWE; SLUTZKY, 2015, p. 154, grifos nossos): “um triunfo fenomênico que *muitas vezes produz não é tanto uma ambiguidade e sim uma suspensão – de um sujeito “suspenso num momento difícil entre o conhecimento e o boqueio”*”

Segundo Debord (1997), o espetáculo é parte da sociedade: “Ele não é um sistema de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens. Ele é uma visão cristalizada do mundo, com escala de valores invertidos, onde o verdadeiro é um falso. Ele suga a vida dos homens através dos acúmulos da vida social, em que o ‘ter’ é o novo ‘ser’.”

A alienação do espectador em proveito do objeto admirado exprime-se assim: quanto mais ele aprecia, menos vive; quanto mais aceita as imagens dominantes da sociedade, menos ele compreende a sua própria existência. O espectador não se sente em casa em parte alguma. A transparência foi banida, valores foram soterrados e a ilusão separa, em vez de unir. A exterioridade do espetáculo no homem aparece no fato de que os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro ser que se apresenta a ele.

Em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin (2012) pontuou que a recepção da arquitetura por parte de seu usuário se dava pela distração devido a seu caráter utilitário. O contato com o objeto arquitetônico é tátil e pragmático em contraposição à atenção requerida pela arte, que é de natureza ótica, contemplativa e atenta. Nesse sentido, será o uso da edificação arquitetônica que mediará sua recepção ótica do usuário.

Distração e recolhimento estão em dois polos distintos. Aquele que se recolhe diante da obra nela mergulha. No caso da diversão, ao contrário, é a obra de arte que penetra nas massas. A recepção pela distração constituirá uma das mudanças mais notáveis na percepção e conexão humana de mundo. O valor do culto se perde porque do público não se requer mais atenção. A arquitetura moderna veio no início do século para transformar seu programa, função e forma em itens cada vez mais pragmáticos de projeto, reordenar o espaço e também as formas de relações globais, contribuindo para dissolução da “aura” (BENJAMIN, 2012, p. 11-36) que viria a ser liquidada por completo com o advento do cinema nos anos 1930 (ARANTES, 2000).

Segundo Arantes (2000), inicialmente, essa transparência antiaurática da produção modernista visava criticar a opacidade material de propriedade privada de uma sociedade que

começava a se constituir como massa. A distração dessa sociedade, segundo Benjamin, era um indício de uma distração e uma alienação de si mesma.

Depois da fotografia e do cinema, o mundo se torna chapado e distante, como uma grande nuvem. A nuvem, de acordo com Riley, é um símbolo muito apropriado para definição de transparência contemporânea, uma vez que ela é translúcida, porém densa, é substancial, mas sem forma definida e eternamente posicionada entre o espectador e o horizonte distante. (FOSTER, 2015, p. 151)

O lugar-comum da crítica da cultura consiste em dizer que vivemos sob o signo do olhar, sob o império da imagem, no âmago da civilização do simulacro, onde a chamada realidade evaporou, a cópia é superior ao original e uma avalanche de imagens sem referência conforma uma cultura onde tudo é dissimulação. O estado de alheamento e autoalienação acaba por transformar o próprio homem em mercadoria, na medida em que uma suposta ordem social simula quais as necessidades humanas mais adequadas para a busca pela felicidade.

Desde então, forma e arquitetura vêm evoluindo a partir da experiência de arquitetura e da cidade como simulacro, onde um conjunto de imagens e movimentos parecem ser mais reais que a própria realidade. Segundo Bauman (2009, p. 19), um dos efeitos mais seminais de se igualar a felicidade à compra de mercadorias é afastar a probabilidade de a busca pela felicidade algum dia chegar ao fim.

Tal como mencionado por Arantes (2000, p. 125), em *A arquitetura da cidade*, Rossi resgata um termo outrora esquecido: o lugar. Segundo o autor, o lugar é uma relação singular entre situação local e as construções aí sediadas. O artista supostamente sempre se baseou em algo anterior ao estilo, isto é, num elemento prévio e responsável pelo próprio fundamento e o que constituiria a noção de lugar.

Na visão de Rossi, o monumento arquitetônico transcende exigências econômicas e práticas justamente por carregar beleza, simbologia e história num só objeto. De um lado, temos um lugar destinado à dimensão do simbólico, de outro, a atitude artística associada ao caráter do objeto desse lugar. Mas a arquitetura como lugar simbólico é mais do que isso, uma vez que ela está sempre implicada na memória coletiva, nos valores de um grupo determinado, bem como porque se apresenta como algo construído historicamente enquanto decisão e destinação (ARANTES, 2000, p. 126).



Figura 8: Galeria Fonte – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://live.staticflickr.com/5083/5219848253_838292aa1e_b.jpg>

Segundo Benjamin (1987), o verdadeiro avanço é feito de descontinuidade e desarticulação e define-se à medida que a história se sedimenta. Nesse sentido, não por acaso, Caci¹¹ se transformou em Inhotim. O nome de origem da instituição era impessoal e foi abolido. O novo nome veio para resgatar e criar uma conexão com a história do lugar. Rápida e paralelamente a essa mudança, uma nova diretriz estética, arquitetônica e formal também estava em processo de implantação. Os galpões construídos durante o período Caci eram desprovidos de qualquer intenção estética e monumental. Eles atendiam exclusivamente à função de abrigo

¹¹ Caci foi o primeiro nome dado a Inhotim, em sua inauguração, em 2006.

das obras do acervo da coleção de Bernardo Paz. São exemplos remanescentes dessa fase as seguintes edificações: Galeria Cildo Meireles, Galeria Fonte, Galeria Lago e Galeria Mata.

Lança-se então um plano diretor que ocupará pontualmente a extensa propriedade de Inhotim. Os pavilhões subsequentes terão em comum uma resposta ao ambiente em que se instalam e um ponto de partida formal para a estrutura definida de cada edificação. Suas inserções na propriedade carregam a mesma importância que os monumentos desempenham na ordenação das cidades, uma vez que a escolha do lugar será decisiva na formação do conjunto arquitetônico e paisagístico de Inhotim. Para Heidegger (*apud* ARANTES, 2000, p. 134), o lugar tem sua origem em uma operação de delimitação; antes mesmo de ser uma abstração geométrica, ele será arrumado, disposto, resolvido e circunscrito por limites que lhe darão forma. Em outras palavras, “está sobre a terra, sobre o céu, diante das divindades e ao lado dos mortais” (ARANTES, 2000, p. 134). É o que ocorre em Inhotim.

Dos quatro objetos arquitetônicos escolhidos para análise no presente trabalho, dois deles apresentam ocorrência de maior tensão entre espaço interno e volumetria monumental externa, enquanto os outros dois apresentam maior sintonia entre volumetria e interior de edificação. É interessante observar que os objetos de relação conflituosa se encontram no início da implantação dos pavilhões autorais de Inhotim, ou seja, no início de sua linha cronológica, enquanto os de relação mais harmônica encontram-se no fim do recorte da linha cronológica.

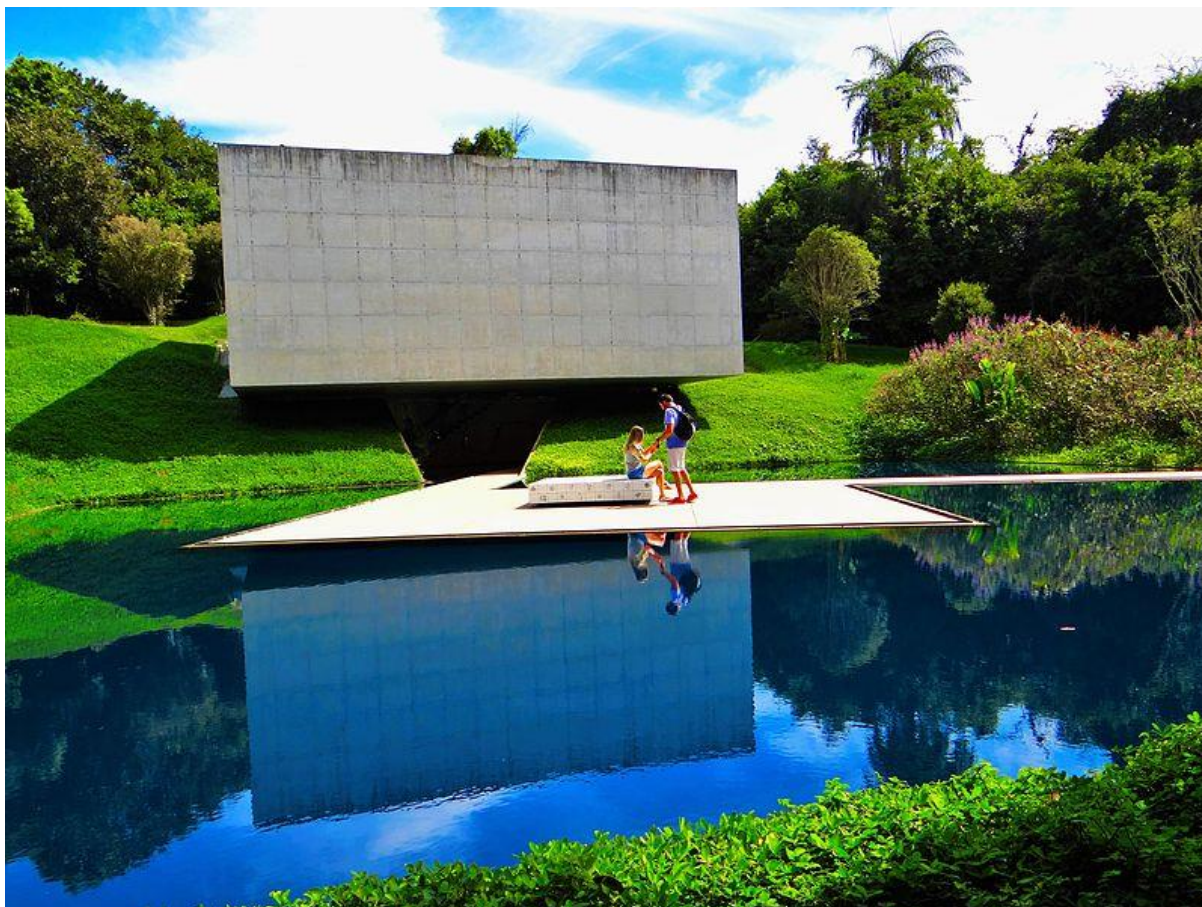


Figura 9: Galeria Adriana Varejão – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/10/Inhotim_-_Galeria_Adriana_Varej%C3%A3o_%28Outside-01%29.jpg/800px-Inhotim_-_Galeria_Adriana_Varej%C3%A3o_%28Outside-01%29.jpg>

A Galeria Adriana Varejão (2008) e a Galeria Cosmococa (2010) estão no primeiro grupo dos pavilhões autorais mais conflituosos, pois apresentam uma desconexão com seus espaços, obras de arte e entorno. A Galeria Psicoativa Tunga (2012) e a Galeria Claudia Andujar (2014) estão no grupo autoral mais harmônico e que estabelece zonas de transição entre seus espaços internos e externos e, sobretudo, entre objeto artístico e arquitetura.

Enquanto o trabalho de Varejão é preso à arquitetura através da superfície do azulejo em quase toda sua extensão, desde a plataforma do espelho d'água até a laje da cobertura, o trabalho de Oiticica é enclausurado numa enorme caixa escura discordante do entorno em sua escala monumental. Suas cinco câmaras se conectam ao hall, que por sua vez está ligado ao exterior por quatro portas, o que acaba confundindo o espectador-visitante e criando um jogo labiríntico e fragmentado. Essa sensação de fragmento também aparece no trajeto da Galeria Adriana Varejão em função do excesso de roteirização do percurso e achatamento na relação entre objeto artístico e espectador-visitante.

Não por acaso, essa relação labiríntica, compartimentada e fragmentada torna-se uma antítese do percurso e da ideia de passeio que surge, por exemplo, na arquitetura clássica (HEGEL, 2008, p. 125). Na contramão dessa lógica, as galerias Adriana Varejão e Cosmococa remetem mais às construções antigas que permaneciam lacradas para não serem mais abertas (HEGEL, 2008, p. 159) do que à arquitetura grega, que privilegiava o percurso.



Figura 10: Galeria Cosmococas (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://ojovemarquiteto.files.wordpress.com/2011/11/dsc00911.jpg?w=640&h=480>>

A Galeria Psicoativa Tunga é construída como uma enorme redoma de vidro em que as obras são expostas livres e soltas pelo espaço. O entorno da mata “reflorestada” quebra a transparência literal do período moderno e funciona como um elemento refletor que devolve o olhar do espectador para dentro da galeria. Essa conformação permite voltar o olhar para o interior da edificação e confrontar as obras que emanam a energia potencial da instauração¹² que já aconteceu. Estamos numa caixa de olhar, em que olhar o objeto torna-se tão importante quanto o próprio objeto.

¹² Termo cunhado para explicar o conceito de instauração em Tunga. Será explicado mais adiante.



Figura 11: Galeria Psicoativa Tunga (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)
Fonte: <https://images.adsttc.com/media/images/54be/909c/e58e/ceef/7000/010e/large_jpg/51205_120907_011D.jpg?1421775000>

Em Claudia Andujar, as obras retornam aos espaços tradicionais de galeria de exposição. O modelo de *cubo branco* é resgatado para cumprir seu papel expositivo através de três blocos curatoriais edificados para exposição das obras. A conexão entre prédio e entorno se dá a partir da inserção de corredores e pátios adjacentes. A transição entre espaço interno da galeria e espaço externo surge harmonicamente e reinstaura a possibilidade do percurso e do devir. A arquitetura entra no jogo como elemento estético e articulador dos espaços, operando em dois âmbitos: estético e funcional.

A obra exposta e a arquitetura que a abriga operam juntas, cada qual em sua superfície. O espectador pode agora percorrer o pavilhão e interagir com as obras, bem como se deixar levar pelo percurso e contemplar a beleza de sua arquitetura.

Trata-se de um ponto em que a interdisciplinaridade é concebida como um valor importante na produção arquitetônica contemporânea (FOSTER, 2015), em que os edifícios oscilam entre a pele moderna e pós-moderna, entre dentro e fora, entre ver e ser visto, entre a realidade e virtualidade, frente a uma nova condição mista entre arquitetura, arte e mídia. O objeto arquitetônico se torna um dispositivo deseja instaurar uma nova realidade no campo cultural e artístico contemporâneo.



Figura 12: Galeria Claudia Andujar (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://images.adsttc.com/media/images/56e7/e997/e58e/ce7e/e000/006f/slideshow/18913_151201-067D.jpg?1458039184>

Assim como Beaubourg, Inhotim também flerta com a possibilidade de representar um experimento decisivo de arquitetura contemporânea. Também coleciona arquitetura e arte a céu aberto. Surge um novo lugar em formato de uma pequena cidadela em que arte e vida se fundem. O resultado desse processo fará parte da memória e do imaginário coletivos da posteridade. Até lá, a arquitetura continuará por longa data sendo uma receita bem-sucedida de aquisição de um objeto importante no espetáculo mundial contemporâneo.

Adentremos, pois, ao espetáculo.

Galeria Adriana Varejão | Anatomia de uma camisa de força: como juntar um homem partido



Figura 13: Galeria Adriana Varejão (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/adriana-varejao-11.jpg>>

A Galeria Adriana Varejão teve sua obra concluída em 2008. A autoria do projeto arquitetônico é de Rodrigo Cerviño Lopez, do Tacao Arquitetos. À medida que se aproxima da edificação, percebe-se, num relance de olhar, o caráter hermético e enigmático de um objeto que *flutua* sobre o espelho d'água. Segundo o arquiteto autor do projeto, o edifício propõe um diálogo estabelecido com a natureza que se dá pela conexão entre dois níveis distintos do terreno.

No nível de acesso inferior, o espelho d'água restringe e determina uma zona de trânsito pedestre em torno do prédio. No nível de acesso superior, um terraço gramado camufla o objeto arquitetônico que está abaixo. Em contraste à imponência monumental vista do nível térreo, no terraço, há um espaço plano e desprovido de volumetria em que natureza e entorno se destacam

do objeto arquitetônico, proporcionando um equilíbrio entre natureza e arquitetura, entre escalas monumental e humana.

O entorno do sítio arquitetônico é cercado por mata natural do cerrado. Entre a mata e o prédio, encontram-se o espelho d'água e a plataforma de pedestre. É importante observar que não é permitido escolher qualquer trajeto de entrada em função da articulação que a água faz, o que torna o reconhecimento do conjunto mais complexo e imperativo, na medida em que impede o espectador de fazer aproximação e/ou distanciamento da edificação de qualquer ponto de seu entorno.

É sabido que rios, lagos e outros tipos de cursos d'água sempre foram usados como estratégia de proteção para suas cidades lindeiras. Babilônia, Alexandria e algumas cidades medievais utilizavam esse recurso como defesa à invasão estrangeira. Alguns palácios do período neoclássico utilizavam de espelho d'água como recurso estético, cuja reflexão agregava imponência à inserção do objeto arquitetônico. As contemporâneas palafitas amazonenses adotam essa solução como recurso de segurança aos alagamentos sazonais.

Em Varejão, o edifício flutuante é refletido pela superfície hídrica tingida com tinta azul. Nesse primeiro momento, a arquitetura performa como aparição visível, porém intocável, numa mistura sublime, onde tangível e intangível se encontram num plano pictórico imaginário que representa a presença através da ausência, como um momento em suspensão que durará por tempo indeterminado. Essa sensação de suspensão e aprisionamento que a imagem do prédio refletido na água transmite será o fio condutor do nosso trajeto, um fio de Ariadne¹³ invisível que nos introduzirá num percurso arquitetônico fragmentado e labiríntico.

Transposto o espelho d'água, alcança-se a plataforma central, zona firme que dá acesso ao edifício. Nela, encontra-se a obra *Panacea Phantastica* (2003-2007), um banco revestido de azulejaria, composto por azulejos em branco, azulejos com ilustrações de dezenas de plantas alucinógenas e um texto explicativo:

Produzem mudanças profundas e agudas na esfera da experiência, na percepção da realidade, nas noções de espaço e tempo... permanecendo inteiramente conscientes, o indivíduo experimenta uma espécie de universo onírico, que em muitos aspectos parece mais real que o mundo habitual da normalidade. Objetos e cores, tornando-se em geral mais brilhantes, perdem o caráter simbólico; permanecem à parte e assumem um significado maior, ganhando uma existência como que mais intensa. (SCHULTES; HOFMANN, 1973)

¹³ Na mitologia grega, Ariadne foi a mulher que deu o carretel de linha a Teseu para que ele pudesse adentrar o labirinto do Minotauro e não se perder.

A inserção de *Panacea Phantastica* na entrada do edifício faz, pois, um convite simbólico à mudança de percepção e à abertura de espírito do espectador em relação à arte para que essa *Promenade Architecturale*¹⁴ possa também acontecer como um trajeto espiritual. Em grego, a palavra *Panacea* significa a cura de todas as doenças, tem sua origem inaugural na deusa homônima Panacea, que era a deusa da cura universal. O termo *phantastica* remete ao imaginário e ao irreal. Em linguagem médica, a palavra alucinação significa percepção sem objeto, isto é, a pessoa em processo de alucinação percebe coisas que não estão presentes. Tal como citado por Varejão no texto de apresentação, no trecho do livro *The Botany and Chemistry of Hallucinogens*, de Schultes e Hofmann, o processo de alucinação, em decorrência do consumo das plantas alucinógenas, remete à apuração aguda e consciente da percepção da realidade.

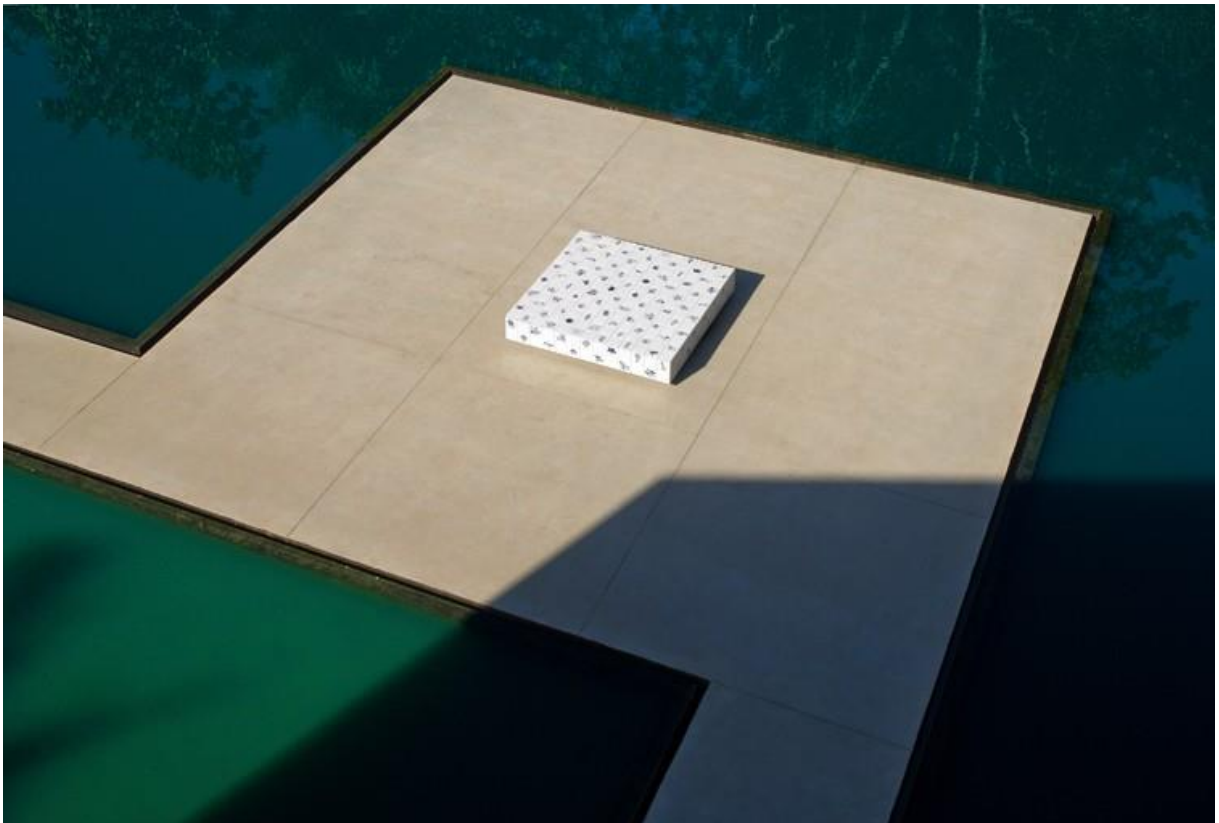


Figura 14: *Panacea Phantastica* (2003-2007), de Adriana Varejão
Fonte: <<https://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/panacea.jpg>>

¹⁴ Promenade Architecturale é um conceito arquitetural desenvolvido pelo arquiteto Le Corbusier que se refere a um itinerário percorrido dentro de um reduto arquitetônico.

Em sua participação no conjunto de seminários realizado por Inhotim Escola,¹⁵ a artista Adriana Varejão relata o processo xamânico de reconstrução do corpo que acontecia nas tribos Yanomami. É sabido que o xamanismo é um conjunto de práticas que almeja a cura e evolução espiritual a partir de rituais, entre eles, a ingestão de porções alucinógenas para alcançar o estado de hiper-realidade. Os rituais de reconstrução corporal relatados por Varejão tinham como base a ingestão do pó de *yakoana*, feito de ervas diversas. Por meio desses rituais, os corpos eram reconstruídos segundo um espírito xamânico, que buscava o restabelecimento espiritual. Como dito anteriormente, de maneira simbólica, com *Panacea*, Varejão convida o espectador à mudança de percepção.

Outro indício que reforça a ideia de convite e boas-vindas na plataforma de entrada do pavilhão é a presença do próprio texto explicativo na azulejaria do banco. Em seu trabalho *Figura de convite* (1998), Varejão recria as figuras de convite portuguesas do século XVIII presentes nas entradas das casas portuguesas como forma de cortesia ao visitante. Elas eram feitas em azulejarias que recebiam ilustrações de pessoas em escala humana e frases de boas-vindas. Em *Pérola Imperfeita*, Lilia Schwarcz define:

Figuras de convite representavam não somente símbolo da sociedade cortesã, como também reafirmavam o poder e a riqueza do anfitrião. Algumas dessas figuras chegavam mesmo a trazer a reprodução de falas, que pretensamente saíam da boca de seus personagens. Eles faziam parte da arte e do ritual de mostrar civilidade. (SCHWARCZ, 2014, p. 234)

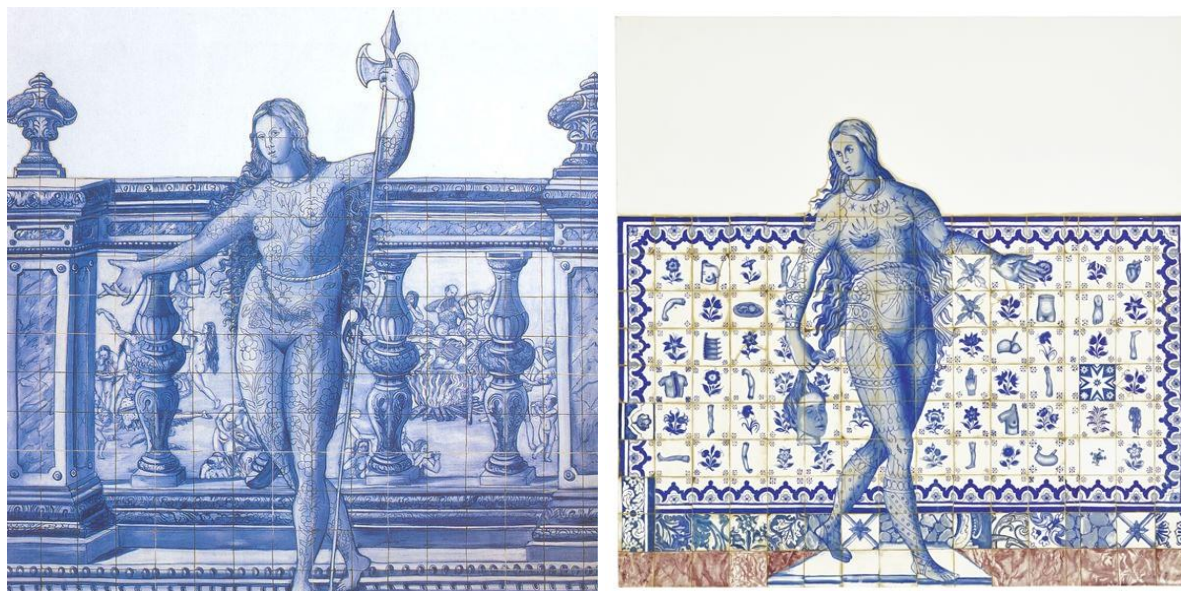
Em *Figura de convite*, a azulejaria do colonizador e o imaginário sul-americano são misturados a partir da paródia em torno do ato de cortesia. O trabalho é ilustrado com imagens de guerreiras celtas tatuadas, retiradas das ilustrações de Theodor de Bry, que ora carregam cabeças decapitadas, ora posam diante de balaustradas que escondem em sua parte posterior rituais antropófagos.

De acordo com Lezama Lima, a linguagem barroca latino-americana¹⁶ opera como estratégia de contraconquista antropófaga, absorvendo todos os signos europeus, reinterpretando-os e os devolvendo com outro significado. É importante lembrar que muitos dos rituais antropófagos são baseados não só na ingestão corporal, mas também espiritual e simbólica do homem capturado. Se em *Panacea Phantastica*, a reconstrução do corpo e a

¹⁵ A fala de Adriana Varejão nos seminários de Inhotim Escola publicada em janeiro de 2015 pode ser acessada através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=sfWRBGRiWYE>>.

¹⁶ José Lezama Lima havia desenvolvido suas ideias sobre o barroco na década de 1930, mas elas só começaram a ser difundidas a partir de suas publicações posteriores ao longo das décadas de 1960 e 1970.

abertura de espírito se dão a partir de ingestão de *yakoana*, em *Figura de convite*, a reconstrução do corpo se dá a partir da ingestão carnal, espiritual e cultural do corpo capturado.



Figuras 15 e 16: Adriana Varejão | Figura de Convite I e II (1998)

Fontes:

<https://3.bp.blogspot.com/_BXXxvhmAAJg/R9_q7TEEpGI/AAAAAAAAAEyk/6FWl8ycBIdo/s400/Figura+de+Convite+I,+1997,+oil+on+canvas.jpg>

<https://3.bp.blogspot.com/_BXXxvhmAAJg/R9_q7TEEpFI/AAAAAAAAAEyc/GNGNdUIUrrE/s400/Figura+de+Convite+II,+1998,+oil+on+canvas.jpg>

A plataforma central de acesso à galeria aparece como dispositivo de uma ilha perdida, uma miragem, onde a imagem vertiginosa refletida pelo espelho d'água e a presença silenciosa dos rituais transcendentais fazem um apelo não somente à mudança de percepção da realidade, mas também a sua consumação, digestão e construção.

Ingerida a erva, adentremos.

O acesso ao pavilhão dá-se pela plataforma suspensa sobre o espelho d'água que pouco a pouco vai se transformando em “terra firme”. O prédio se fecha à medida que o espectador o adentra e a proporção de água diminui à medida que a laje aumenta, gerando um efeito de um fio d'água nascente que surge no fundo do plano pictórico. A cena é cortada com a interposição de uma escada, que fragmenta a experiência visual de fluidez do curso d'água, assim como se passava nas pinturas da série *Saunas e Banhos* (2003-2006). O encontro com uma barreira visual dentro de um plano pictórico pertencente ao universo artístico de Varejão é o ponto de partida de

todo o projeto. Em 2008, na exposição *Adriana Varejão* realizada no Museu da Pampulha,¹⁷ um conjunto de telas da série *Saunas e Banhos* foi exposto no Salão Nobre do museu. Para tanto, foi criado um espaço fechado por paredes brancas organizado em planta de proporção quadrada em que as telas eram dependuradas na face interna. O dispositivo expográfico flertava com o modelo do cubo branco locado no centro do edifício projetado por Niemeyer. Ao entrar no museu, havia um estranhamento na mudança de percurso causada pela inserção da expografia, mas, ao adentrar o cubo expositivo, o espectador se deparava, então, com uma sensação de quem experimenta o sublime. As superfícies compostas por telas *simulavam* um portal para um outro lugar, para uma outra arquitetura. A superfície arquitetônica das *Saunas* inserida dentro da expografia, que por sua vez estava inserida dentro da edificação, criou uma conexão simbólica entre micro e macrocosmo.

No caso da entrada do pavilhão de Inhotim, seu curso d'água lembra, ao menos no imaginário, as construções pictóricas de *Saunas e Banhos*. Todavia, esse curso fictício é visualmente bloqueado pela inserção de uma escada, que gera um desvio de caminho na leitura da obra. A interrupção no fluxo do olhar, distorção de visão e experiência espacial quebram o mistério, a pureza, a narrativa silenciosa da obra.

No salão térreo, há duas obras: *Linda do Rosário* (2004) e *O colecionador* (2008). *O colecionador* é uma pintura da série *Saunas* feita sob medida numa parede da galeria. Ela remete simbolicamente à mesma cena da entrada do pavilhão com a presença da água, da arquitetura, da perspectiva e ponto de fuga. Na pintura *O colecionador*, apesar de seu aspecto apolíneo, observa-se a imanência de um impulso contido, de uma energia em suspensão. Como uma barragem prestes a romper, sua potência encontra-se justamente no aspecto labiríntico e cíclico da obra.

As obras anunciam um espaço labiríntico, ilusório e que parece fechar-se em sua interioridade. Na série *Saunas*, tanto as pinturas como os desenhos impõem um 'interior sem exterior', comenta Adriana Varejão. "São câmaras secretas sem portas e janelas." Até então a azulejaria era barroca, cheia de volúpia, desejo, violência, detalhes e muitas cores associadas. Com esses banhos silenciosos, porém, explode uma azulejaria quieta, asséptica, como se ela respondesse ao nosso tempo, que tem como projeto apagar a sujeira, a imperfeição, as dobras, gordura, as rugas... todos os excessos. (SCHWARCZ, 2014, p. 241)

É possível que o aspecto cíclico da obra tenha sido interrompido na experiência espacial no acesso do edifício. A escada interrompe visualmente a continuidade da perspectiva. Ao contrário da fluidez da pintura de Varejão, o imbróglio da entrada do pavilhão impossibilita o

¹⁷ A exposição *Adriana Varejão* foi realizada em 2008 no Museu da Pampulha, sob a curadoria de Marconi Drumond, coordenação de Fabíola Moulin e expografia de Renata Marquez e Welington Cançado.

fluxo espacial pictórico, remetendo mais uma vez à vivência do corpo fragmentado, assim como a imagem entrecortada e refletida no espelho d'água.

Segundo Leonardo da Vinci, a perspectiva é o portal de entrada da prática da pintura. A beleza de *Saunas* e *O colecionador* reside justamente na possibilidade do fora, por mais aprisionado e azulejado que o espaço seja; reside na construção exímia de uma perspectiva que nos leva para fora do plano pictórico, como num fluxo contínuo das águas dos banhos e saunas.

Esse detalhe ignorado na construção da arquitetura que desviou o fluxo não só da perspectiva, mas também do pensamento acerca da obra e do espaço, acaba por levar a uma outra reflexão: a beleza dos espaços imaginários à deriva. A noção de heterotopia em Foucault (1967) refere-se a lugares de sonhos e fantasia, mas deslocados das utopias e possíveis no tempo e espaço presentes.

Chamarei HETEROTOPIAS, por oposição às utopias; eu acredito que entre as utopias e estes outros lugares, estas heterotopias, poderia haver uma espécie de mistura intermediária, que seria o espelho. O espelho é, acima de tudo, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar. No espelho eu vejo a mim mesmo lá onde eu não estou, em um espaço irreal, que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá, lá onde eu não estou, uma espécie de sombra que dá a minha própria visibilidade para mim mesmo, que me torna capaz de me ver a mim mesmo, lá, onde eu estou ausente - tal é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe realmente, e onde ele tem sobre o espaço que eu ocupo uma espécie de efeito contrário; é a partir do espelho que eu me ausento do lugar onde eu estou, uma vez que eu vejo a mim mesmo lá. A partir desta visão que é dirigida para mim, do fundo deste espaço virtual, que é o outro lado do vidro, eu volto em direção a mim mesmo e eu começo novamente a dirigir os meus olhos para mim mesmo e a reconstituir a mim mesmo lá onde eu estou; o espelho funciona como uma heterotopia neste sentido: ele faz este lugar que eu ocupo no momento que eu olho para mim mesmo no vidro ao mesmo tempo real, conectado com todo o espaço que o rodeia e completamente irreal, uma vez que para ser percebido é preciso passar através desse ponto virtual que está lá. (FOUCAULT, 1967, p. 3)

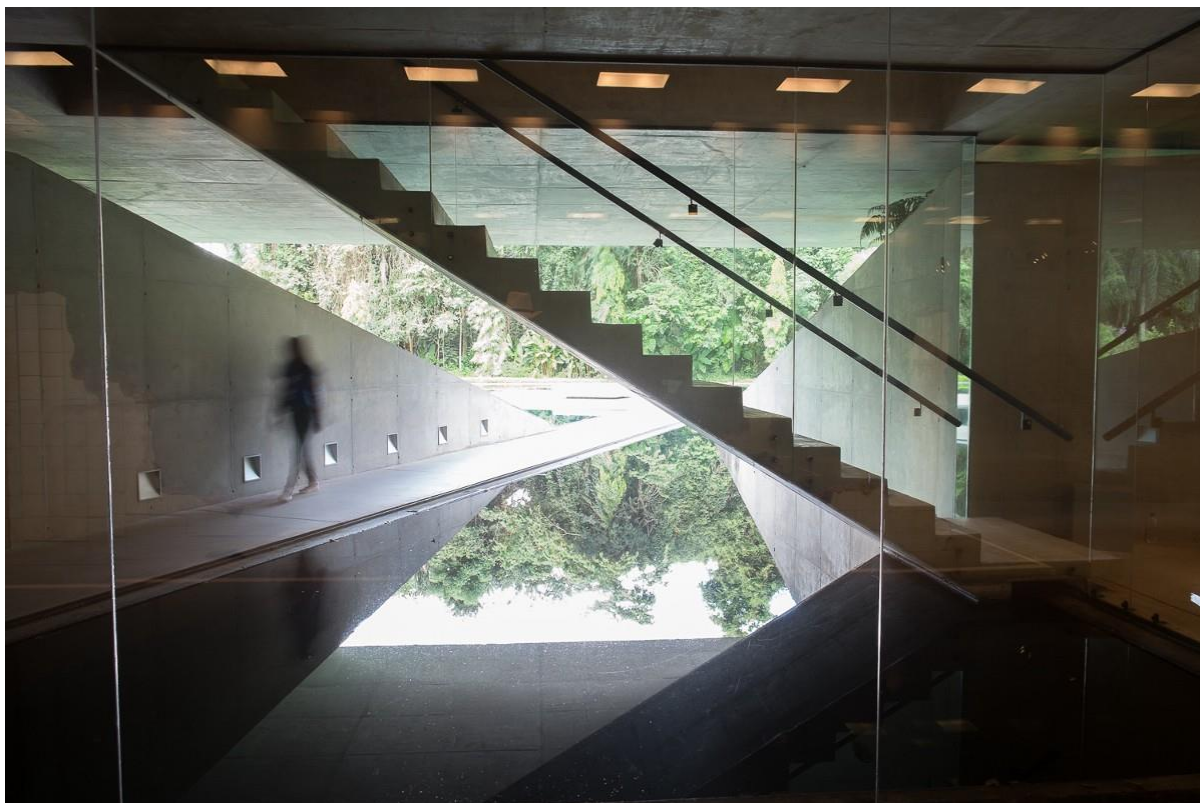


Figura 17: Galeria Adriana Varejão (vista interna do salão térreo) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://live.staticflickr.com/4315/35049512494_8314410f78_b.jpg>

As heterotopias estão ligadas a recortes do tempo, e o seu papel é criar um espaço de ilusão que denuncia todos os lugares nos quais a vida humana é compartimentada. Nesse sentido, a interrupção visual da escada no pavilhão de Adriana Varejão remete a uma interrupção do movimento circular inerente à obra, cessando, dessa forma, o estado de estar à deriva do espectador, que não se situa nem no fim nem no começo do curso d'água e do plano pictórico.

Em 2015, pesquisadores encontraram na Guatemala uma caverna subterrânea que deu origem a uma das saunas mais antigas do mundo. Ela foi construída há 2.500 anos no sítio arqueológico de Nakum, atual Reserva de Biosfera Maia, ao norte do país. As saunas, as termas e os banhos existem em diversas culturas para fins terapêuticos e espirituais. O *Micve*¹⁸ judaico, o *Ghusl*¹⁹ muçulmano e outras imersões, todas guardam a sacralidade, na medida em que detêm os espaços e os ritos adequados que purificam o corpo e a alma.

¹⁸ A Torá descreve o processo de purificação ordenando que a pessoa impura faça uma imersão num *micvê*, que é um tanque ou piscina de água proveniente de fonte natural.

¹⁹ O Corão também descreve o processo de purificação em imersão em meio às águas correntes como processo purificador do espírito.



Figura 18: Ruína maia no norte da Guatemala

Fonte:

<<https://cdn.iflscience.com/images/92b352ec-a0f9-5363-836c-50aef58cff2f/default-1547829449-cover-image.JPG>>



Figura 19: *O colecionador*, 2008, Inhotim

Fonte: <<https://jornaldaqui.com.br/wp-content/uploads/2016/07/adriana-varej%C3%A1o.jpg>>

Em sua participação no conjunto de seminários realizado por Inhotim Escola,²⁰ Varejão relata que a pesquisa das *Saunas* e *Banhos* teve como ponto de partida um livro sobre arquitetura de casas de banhos em Macau, que a levou a pesquisar os banhos públicos europeus. Segundo Schwarcz (2014), o azulejo presente nesses espaços torna-se uma linha guia que perpassa diversas culturas e contextos históricos para gerar novo lugar de trabalho de Varejão, que se aproxima mais de um campo sensível, em que azulejos produzem espaços, ordenam o caos, amenizam diferenças e silenciam os ruídos.

Limpas da política dos homens, as saunas e os banhos são antes santuários, que se resolvem na superfície lisa, pretensamente regular e protegida dos novos azulejos. Vistos, porém, com mais cuidado, por dentro e a partir dos detalhes, esses mesmos azulejos mal escondem os caminhos falhados de sua constituição. Afinal, as saunas são também o lugar da promiscuidade, da sexualidade transgressora. Dessa maneira, perde-se a ilusão de que essas cores algum dia tenham sido puras – afinal, até as juntas dos azulejos podem estar cheias de sujeiras e dobras, contaminadas. (SCHWARCZ, 2014, p. 241)

²⁰ A fala de Adriana Varejão nos seminários de Inhotim Escola publicada em janeiro de 2015 pode ser acessada através deste link: <<https://www.youtube.com/watch?v=sfWRBGRiWYE>>.



Figura 20: *O colecionador*, 2008, e *Linda do Rosário*, 2004 – Galeria Adriana Varejão – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcSgsK4J5EyR_d30SN0BK0CBAnDcRWCrc4dIVZfZsxjq0p8AUK&usqp=CAU>

De origem árabe e tradição ibérica, a azulejaria se fez presente em Portugal a partir do século XVI, bem como nas grandes edificações do projeto modernista brasileiro, que resgatou a herança do Brasil-colônia, em especial pelos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Historicamente ligada à nobreza e ao clero e posteriormente introduzida no universo mais popular, no panorama contemporâneo, podem-se visualizar suas superfícies brilhantes empregadas em espaços de usos diversos, tais como botequins, açougues, piscinas, saunas, hospitais, laboratórios, cozinhas e vários outros espaços que são ligados a seu uso por uma característica principal: a impermeabilidade.

O azulejo esmaltado é impermeável, resistente, higiênico e de fácil limpeza. Ele é amplamente empregado em espaços que demandam rigor sanitário. Sua pureza visual é impenetrável e salva de qualquer contaminação com líquidos, fluidos e sólidos. Entretanto, existe um fator que o desestabiliza: a fissura. Através de fratura ou de cortes, a fissura desestabiliza e destrói qualquer estrutura sólida, levando-a à ruína, uma vez que abre canais

comunicantes que ligam os lados externo e interno, tornando o corpo vulnerável ao contágio, à miscigenação e às chagas (SCHWARCZ, 2014).

Em *Linda do Rosário* (2004), Adriana insere essa ideia de desestabilização. A obra exposta faz parte das *Ruínas de Charque* (2000-2018), que começou na série *Línguas e cortes* (1997-2003) com corte de superfície da tela azulejada que mostrava a parte interna do quadro como entranhas e vísceras. Com o tempo, o conjunto da obra foi se desdobrando para o espaço, resultando na instalação que hoje ocupa o salão térreo do pavilhão.²¹



Figura 21: *Linda do Rosário*, 2004
Fonte: <<http://www.adriनावarejao.net/>>



Figura 22: *Azulejaria em carne viva*, 2000

A série *Charques*, em contraponto às *Saunas*, apresenta a disparidade entre opostos. Entre o frio e o quente, o sujo e o limpo, o asséptico e o visceral, o organizado e o desorganizado, o privado e o público. Ela lembra que é na experiência do caótico da existência e na transgressão de planos ordenados é que se pode viver aquilo que ainda não foi enunciado. A artista coloca em contato a superfície ordenada do azulejo com a pulsão da carne, num modelo em que, segundo Schwarcz (2014, p. 246), o externo é pedra, o interno é vísceras. O branco é espaço construído, o vermelho é matéria viva.

Se o azulejo pavimenta, no sentido de cobrir e sedimentar tudo, já na série *Charques* são as zonas intestinais, o que há de mais interno, que invadem tudo. Difíceis de ver, somente apreendidas por um corte cirúrgico e por meio de uma fenda acidental, as entranhas são estranhas, antiestéticas, fedem e lembram arbítrio e desordem. Por outro lado, as carnes quando expostas, chamam sempre muita atenção e não permitem que

²¹ O nome da obra, *Linda do Rosário*, faz menção à história de um casal de amantes que morreu soterrado no desabamento de um hotel na cidade do Rio de Janeiro em 2002. O casal usava as dependências do hotel para encontros secretos. Nota-se que a obra pode operar como um lugar de heterotopia na medida em que ela representa o descontínuo e flutuante no tempo e espaço de um quarto de hotel, que, por destino, foi simbolicamente materializado na corporeidade da obra.

o espectador passe por elas incólume ou sem expressar qualquer tipo de reação. Entretanto, quando transformadas em charques, ganham quase outra realidade. Aí está a carne manufaturada, alterada, trabalhada, salgada que se aculturou. A aparência de mármore, a regularidade da textura, falta de cheiro, os aspectos desidratados e mais nobres dão ao charque uma condição em tudo distinta das demais carnes dos açougues. (SCHWARCZ, 2014, p. 252)

No nascimento da tragédia de Nietzsche, há a dicotomia entre os irmãos Apolo e Dionísio, ambos filhos de Zeus e deuses do Olimpo, mas de características bastante distintas. A tragédia apresenta ambas as personagens como parte inerentes dos homens. Apolo era conhecido como deus da cura, da purificação, da ordem, ao passo que Dionísio era o deus do caos, da desordem e da transgressão. Este, ao contrário de Apolo, foi gerado por uma mãe mortal. Seus rituais envolviam o consumo de vinho, práticas transgressoras para vivenciar situações de exaltação espiritual e reencontro com o caos. Na contramão da ordem e da pureza, seus rituais eram portas de acesso ao mundo carnal, à corrupção e à transgressão das normas.

E, aquele
 Que não morou nunca em seus próprios abismos
 Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas
 Não foi marcado. Não será exposto
 Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema
 (BARROS, 2010)

Findo o percurso, reforça-se a sensação de fragmentação que agora é traduzida pela construção apolínea, idealizada e asséptica de *O colecionador*, milimetricamente instalada numa parede da edificação em contraponto à *Linda do Rosário*, uma ruína de aspecto sujo e visceral. As vísceras rompem o azulejo e inundam a superfície das saunas. Sua estética fragmentária semeia a dúvida e sugere que a desconstrução simbólica do corpo pode levar o espectador à reconstrução da própria alma.

Depara-se, então, com o acesso da escada. O elemento que antes obstruía e operava como barreira, agora, virou ponte. A partir dessa conexão que leva ao andar superior, é que será possível compreender o porquê de a escada estar ali. Subindo ao segundo pavimento, chega-se a uma grande galeria central onde está exposta *Celacanto provoca Maremoto*²² (2004-2008), esperada atração monumental do percurso. O conjunto, composto por 184 telas de 1,1 m x 1,1 m cada uma minuciosamente distribuídas numa malha invisível, apresenta imagens desencontradas umas das outras, muitas vezes, de cabeça para baixo, reforçando a ideia desordenada de movimento.

²² Segundo a artista, o título da obra faz alusão a uma onda de pichos que aconteceu na década de 1970 e 1980 no Rio de Janeiro, nas paredes de Ipanema, com as inscrições: Celacanto provoca maremoto.

A chegada à galeria se dá pelo centro do espaço, ou seja, não há circulação em corredores perimetrais para adentrar a sala de exposição. É a escada que realiza essa função, o que leva a pensar que ela faz parte da obra, na medida em que o espectador ascende num enorme espaço azul, que, apesar de fazer menção ao mar, esteticamente, coloca também o céu num plano celeste.

Trata-se de uma entrada ambiciosa, que transporta o espectador, sem meneios, de um lugar escuro e silencioso a um lugar claro e ruidoso em sua extensa escala e composição visual. A obra aqui encontra seu caráter máximo da monumentalidade arquitetônica, uma mistura da ordenação e escala grandiosa modernista *versus* a dramaticidade e encenação barrocas que acanham o espectador.

Dentro do projeto modernista, o gênero muralista se apresentou como meio adequado para desenvolver em campo ampliado a pintura a óleo. Como é o caso de Portinari, que segundo Mario Pedrosa percebeu que, para se entregar à vontade às experiências da deformação do plástico, precisaria, senão de um conjunto arquitetônico, ao menos de um muro, uma espécie de puro plasticismo transcendental para render-se a uma luta contra a matéria no afã de dominá-la (PEDROSA, 1981, p. 15).

O trabalho de Adriana segue o mesmo percurso desde o craquelado até o hiperdimensionamento da superfície pictórica. Pouco a pouco, ela sai da construção espacial da pintura *O colecionador* para adentrar ao espaço real e arquitetônico em *Linda do Rosário* e posteriormente à montagem de *Celacanto provoca maremoto*. Sua relação direta com o barroco mineiro foi revelada por ela própria em entrevista à ocasião da abertura de sua exposição *Pele do tempo* (2015), sob curadoria de Luisa Duarte,²³ em que relata que *Celacanto provoca Maremoto* simboliza o mar que Minas Gerais não possui e a azulejaria que seu barroco não abrigou.

Em primeira visita a Minas, quando estudante, Varejão observou que o barroco mineiro não possuía azulejaria em suas construções em função do alto índice de perda de azulejos ao longo dos caminhos feitos entre litoral e interior mineiro. Em seu pavilhão em Inhotim, ela instala e devolve simbolicamente a azulejaria que o barroco mineiro não possui. O desenho do mar revolto, talvez um maremoto, também foi escolhido por constituir uma paisagem que Minas não possui.

²³ A entrevista concedida em palestra organizada pela Unifor está disponibilizada em vídeo no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZppXXwxD4v0>.



Figura 23: *Celacanto provoca maremoto* – Galeria Adriana Varejão – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/celacanto_provoca_maremoto1.jpg>

Da violência desse mar revolto, emerge uma estrutura rígida e asséptica, um cerne embebido de caos e tragédia humana e histórica. No devir da história, ainda que sob a proteção de um soberano, os homens vivenciarão a experiência da morte, da ruína e da catástrofe, levando-os a compreender, segundo Benjamin (1984), que os processos históricos muitas vezes se assemelham às catástrofes naturais.

Os homens encontram-se desolados e será apenas na alegoria barroca que descobrirão uma possibilidade de redenção. Para Benjamin, a temporalidade barroca é a vivência da destruição, a denúncia da efemeridade das coisas, a experiência da queda. É na ruína, então, que se encontrará a matéria mais nobre da criação barroca.

A fachada partida, as colunas despedaçadas, têm a função de proclamar o milagre de que o edifício em si tenha sobrevivido às forças elementares da destruição, do raio e do terremoto. Em sua artificialidade, essas ruínas aparecem como o último legado de uma Antiguidade que no solo moderno só pode ser vista, de fato, como um pitoresco monte de escombros (...). Pode-se estudar a evolução dessa tendência na prática engenhosa dos artistas renascentistas de localizar nas ruínas de um templo antigo as cenas do nascimento e da adoração de Cristo, e não numa manjedoura (...). Em (Domenico) Ghirlandaio (pintor florentino renascentista, 1449-1494) essas ruínas eram ainda

acessórios, impecavelmente preservados. Agora, transformam-se em fins em si, nos presépios coloridos e plásticos, como bastidores pitorescos ilustrando a transitoriedade da pompa. (Borinski *apud* BENJAMIN, 1984, p. 200)

Para Benjamin, fica clara a necessidade de converter os conteúdos históricos em conteúdos ficcionais e que essa operação está na raiz de todas as obras de arte, pois, segundo o autor, é nessa transformação que a beleza efêmera desaparece e a obra pode se afirmar enquanto ruína.²⁴

Para Pedrosa (1981, p. 253), é a sensação que dá sentido e beleza a uma arquitetura. É a sua necessidade de expansão que faz do edifício algo de orgânico como o corpo humano. Tudo influi sobre a noção espacial, desde as dimensões comuns a até mesmo o seu conforto térmico. E será a síntese de todos esses elementos que dará ao espaço sua pluridimensionalidade, tornando-o vivo aos sentidos e à consciência.

A dramaticidade barroca presente na sala de *Celacanto provoca Maremoto* e a inserção da escada como artifício de simulação de uma entrada impactante são estratégias que não cumprem de forma potente uma imersão espacial que suscite *um estado de alma*. A noção de movimento e ritmo peca por não agregar sensação de dilatação e recolhimento, inspiração e respiração como um organismo vivo, dotado de uma métrica áurea. Pelo contrário, a noção de fragmentação acompanha o percurso tumultuado do edifício repleto de interrupções, e algumas transições espasmódicas que acabam comprometendo a consciência espacial do conjunto.

Nessa perspectiva, a galeria perde a oportunidade de agregar sentido e beleza à experiência espacial-fenomenológica do pavilhão, onde arte e arquitetura poderiam trabalhar juntas rumo à conquista de uma nova espacialidade. O excesso de rigor da arquitetura de herança moderna acaba subjugando, enquadrando e assimilando o trabalho artístico enquanto ornamentação pictórica, despotencializando sua qualidade de ruína única e trans-histórica.

O incômodo do aprisionamento da tela de *O colecionador* inserida na arquitetura se confirma em *Celacanto*, revelando uma dinâmica autoritária e rígida que a arquitetura impõe à obra. Nesse sentido, pode-se dizer em uma figura de linguagem que em *Celacanto* não há mais maremoto. Mario Pedrosa (1981, p. 253) afirma que a revolução arquitetônica

²⁴ Não por acaso, celacanto é um peixe em extinção e que vive na Terra há mais de 60 milhões de anos. Ele é considerado um fóssil vivo por se assemelhar incrivelmente, do ponto de vista morfológico, a seus ancestrais. Ironicamente, o celacanto enquanto ruína viva seria capaz de nos devolver através da redenção à nossa condição paradisíaca perdida.

não é puramente externa, pois ela se dirige para fora e para dentro do edifício, onde permite que, pela primeira vez, desde as épocas pré-históricas, quando o homem primitivo vivia no interior da terra, o indivíduo tenha consciência física do avesso do espaço, de sua existência física.

Deixando a sala de *Celacanto* rumo ao terraço, que finalmente conecta o edifício ao entorno natural, sobe-se em ritmo ordeiro a rampa hermética, sob a atmosfera que pouco a pouco devolve a luz natural roubada pelo claustro imposto pelo pavilhão. Chega-se ao terraço. Devido ao fluxo visceral e obscuro atravessado, a escuridão demora um tempo para sair do espectador.

Levando em consideração o jogo de visibilidade presente na construção real e imaginária dos monumentos, nesse local, as escalas se encontram, neutralizando forças entre o homem que vê e o homem que é visto. Como nas ágoras gregas, que recebiam cultos, feiras e assembleias, articulando ao mesmo tempo espaços simbólicos e cívicos da cidade, esse terraço com atributo de praça sobrepõe-se ao edifício articulando a monumentalidade e o homem que nela transita.

Seus bancos azulejados percorrem o perímetro do sítio, direcionando de forma orgânica a ocupação ao centro do espaço. Na frieza do azulejo que os reveste, avista-se a obra *Passarinhos – de Inhotim a Demini* (2003-2008), em que desenhos de pássaros pousados em sua superfície dialogam com a natureza do entorno. A instalação, derivada do trabalho *Pássaros da Amazônia* (2003), configura a junção dicotômica entre dois universos díspares, ora indígena e branco, ora pavilhão fechado e terraço aberto. De acordo com a tradição indígena, os humanos descendem dos animais e, ironicamente, no pavilhão de Varejão, é como se o espectador estivesse, no último andar, retornando em ascensão a eles.

Segue-se calmamente pela praça-terraço, antes ágora, depois taba, agora céu, mas ainda há um último detalhe a observar. Do nível do terraço, é possível desfrutar de um outro ângulo de visada da impositiva plataforma. Na ânsia de descobrir algo novo, o espectador pode se arriscar a experimentar essa vista. No entanto, ao se aproximar do limite do prédio, nota-se que não é possível vê-la plena lá de cima, uma vez que para isso seria preciso pisar sobre o branco da instalação *Passarinhos - de Inhotim a Demini*. Assim como os cerceamentos de percurso que o projeto arquitetônico da edificação coloca à fruição estética e espacial, a visita ao pavilhão se encerra da mesma maneira, fragmentada perante uma genética imperiosa da edificação.



Figura 24: *Passarinhos - de Inhotim a Demini* – Galeria Adriana Varejão – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/passarinhos3.jpg>>

Ainda há muito o que se pensar sobre arquitetura dos grandes museus. Segundo Mario Pedrosa (1981), raramente consegue-se casar planta e construção, abstração e materialidade. Muito do que se encontra está no campo do experimento. É preciso estar atento à tarefa de se fechar entre paredes, pois sempre se correrá o risco de encerrar espaço e vida. Todavia, a força que rompe da superfície da obra de Adriana Varejão não aflora de forma orgânica no espaço, pelo contrário, ela fissa, quebra e fragmenta a experiência do *devenir*, pois a natureza da experiência do espectador em meio ao pavilhão está profundamente ligada ao espetáculo.

O pavilhão abriga uma grande montagem dos trabalhos mais relevantes da artista, em escala mais generosa e suntuosa. Porém, o diálogo entre objeto arquitetônico e obra deixa a desejar, na medida em que falta autonomia espacial ao trabalho. A matriz arquitetônica das superfícies da edificação, sejam elas paredes, bancos e tetos, modula todas as medidas do prédio, desde a arquitetura até o azulejo. Assim como numa tumba egípcia, os principais bens de Varejão estarão lá para posteridade justapostos mais por um efeito de colagem bidimensional

do que por empilhamento tridimensional. Curiosamente, assim como as construções primevas, o prédio comunica por si só e independe de sua obra para tal.

Na biblioteca das imagens de Aby Warburg, havia uma coleção de colagens do cotidiano remanescente da Antiguidade Clássica. Ele acreditava que a justaposição de imagens temporalmente deslocadas traria de volta a elas vida e dramaticidade, deslocando-as do tempo linear e sequencial histórico. Benjamin (1987, p. 94) também enxergava na montagem fotográfica uma irrupção, um rasgo e aparição do tempo, uma centelha do acaso, ou ainda, em Proust (2016, p. 55), “memória involuntária”.

O trabalho de Adriana Varejão se aproxima dessas operações e se apropria do universo da colônia brasileira, trazendo a história para o tempo presente por meio da irrupção de narrativas sobrepostas que alinhavam ou fragmentam todo o conjunto da obra. A arquitetura acaba não partilhando da potência da obra da artista, pois opera de forma imperativa e monumental, esmagando seu espectador e não deixando que promova um devir crítico e reflexivo acerca do conjunto arte-arquitetura.



Figura 25: *Carnívoras* – Galeria Adriana Varejão
– Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://www.inhotim.org.br/uploads/2015/06/carnivoras-2008-oleo-e-gesso-sobre-tela.png>>

A série *Carnívoras* (2008), deixada para o fim deste capítulo e que está localizada numa galeria técnica em Inhotim, é um políptico composto por cinco telas inseridas no vazio residual da edificação. Sua inserção conecta espacial e visualmente os dois andares da galeria, de forma discreta, contrariando o espetáculo arquitetônico proposto. A série, apesar de tentar estabelecer um diálogo discreto com seu ambiente de entorno, acaba caindo no reduto da ornamentação.

De acordo com Adolf Loos (2004, p. 224), o desejo de ornamentar a si e a tudo que está à volta é ancestral a toda arte e arquitetura. Para o autor, o desenvolvimento da civilização deve promover a eliminação dos ornamentos dos objetos utilitários, bem como da arte e arquitetura. A estética art nouveau, objeto de crítica de Loos, sempre trabalhou esteticamente toda esfera de vida como forma artística, em que cada objeto teria lugar adequado e equacionado, expressando a individualidade do proprietário.

Foster (2016) assinala o conflito entre o movimento que pretende unir arte e vida, alegando que o mal-estar do homem rico acaba se constituindo justamente pela falta de diferença ou distinção de si próprio em relação à vida. Trazendo o tema para o espaço da galeria, o espectador deixa esses espaços satisfeito com a visita. Todavia, pode-se intuir que sua autonomia é ilusória e ficcional, na medida em que o projeto arquitetônico busca preencher todos os espaços vazios do homem, não permitindo o embate real entre obra e espectador. O efeito de preencher e solucionar os programas do complexo arte-arquitetura acaba operando como quebra e fragmento da experiência corpórea e intelectual.

Assim como se vislumbra a narrativa pronta para o consumo em Yad Vashem, em Varejão, a arte está pronta, mastigada e digerida para o consumo. Seus elementos mediadores acabam camuflando possíveis relações invisíveis e enfraquecendo o verdadeiro avesso do trabalho que, ao contrário do que se pode pensar, não se encontra nas entranhas e vísceras de Varejão, mas sim numa camada mais profunda e secreta do espetáculo.

Talvez seja uma boa hora de soltar a camisa de força e deixar o homem viver partido, porém livre e à deriva para escolher seu próprio percurso.

Que se pudesse partir ao meio toda coisa inteira – disse meu tio, de braços no rochedo, acariciando aquelas metades convulsivas do polvo –, que todos pudessem sair de sua obtusa e ignorante inteireza. Estava inteiro e para mim as coisas eram naturais e confusas, estúpidas como o ar: acreditava ver tudo e só havia casca. Se você virar a metade de você mesmo, e lhe deseje isso, jovem, há de entender coisas além da inteligência comum dos cérebros inteiros. Terá perdido a metade de você e do mundo, mas a metade que resta será mil vezes mais profunda e preciosa. E você há de querer que tudo seja partido ao meio e talhado segundo sua imagem, pois a beleza, sapiência e justiça existem só no que é composto de pedaços. (CALVINO, 1996, p. 50)

Galeria Cosmococa | Mitos e idolatria: em busca da aura perdida



Figura 26: Galeria Cosmococa (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/cosmo1-1024x721.jpg>>

A convite da curadoria de Inhotim, em 2008, o escritório dos Arquitetos Associados recebeu a tarefa de projetar a Galeria Cosmococa, de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. Em entrevista coletiva,²⁵ os arquitetos Carlos Alberto Maciel e Alexandre Brasil relataram que, como ponto de partida, três diretrizes iniciais foram repassadas pela equipe curatorial: constituir-se em abrigo de cinco obras da série; garantir a não hierarquia entre salas expositivas; e o volume da edificação respeitar a paisagem.

Levando em consideração a última diretriz, a forma da edificação surge como um enorme monolito horizontal na paisagem gramada. Assim como em Adriana Varejão, a

²⁵ A entrevista de apresentação do projeto pode ser vista no canal de Inhotim no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eBLYPISZfdk>>.

volumetria da Galeria Cosmococa também conecta dois níveis distintos da topografia natural do terreno. O revestimento em pedra ardósia, segundo os arquitetos, reflete e se mistura ao entorno, todavia sua volumetria contraste com a paisagem de inserção.

Ao total, são quatro entradas de acesso à edificação, onde todas elas convergem para um hall central que abriga os acessos das cinco salas expositivas. Para obter a dissolução da hierarquia entre salas, o escritório de arquitetura propôs uma experiência labiríntica a partir do deslocamento dos volumes da edificação. Surge, assim, um hall entrecortado mediando o percurso do espectador como um vetor de expansão espacial, que caminha entre o achatamento e penumbra do hall de acesso até a explosão imagética da grande sala expositiva.

A edificação foi aberta à visitação em 2010. Vendo o conjunto por vista aérea, a disposição labiríntica do projeto se mostra clara. É muito comum que os espectadores se percam no hall, ficando à deriva, sem encontrar facilmente a saída, entrando e saindo de salas, muitas vezes de forma repetida. O primeiro embate entre ordem e desordem, razão e intuição toma espaço na dinâmica labiríntica do conjunto.

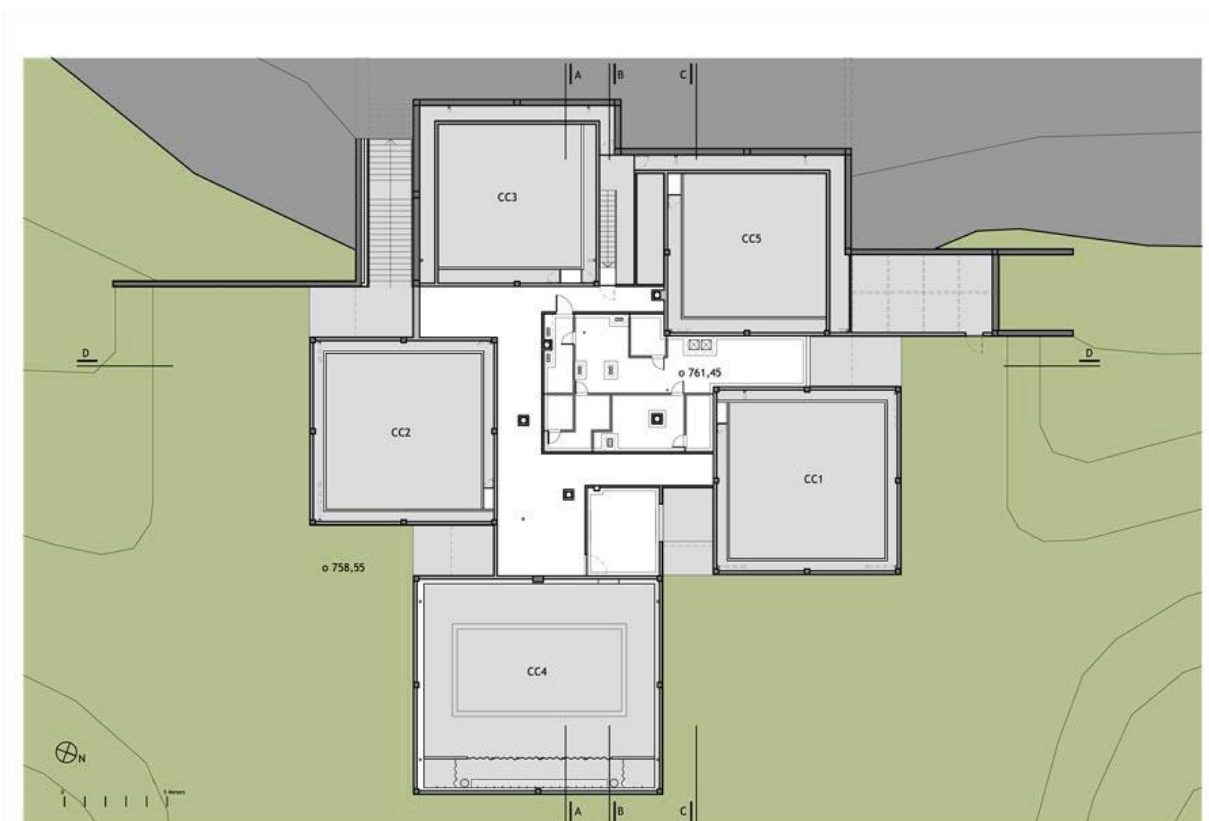


Figura 27: Planta da Galeria Cosmococa – vista do hall – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://arquitetosassociados.arq.br/img/GALERIA-COSMOCOCAS-ARQUITETOS-ASSOCIADOS-P02-AREA-TECNICA.jpg>>



Figura 28: Galeria Cosmococa – vista lateral – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 29: Galeria Cosmococa – hall de entrada – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fontes: <<https://arquitetosassociados.arq.br/img/GALERIA-COSMOCOCAS-ARQUITETOS-ASSOCIADOS-03.jpg>>

<<https://arquitetosassociados.arq.br/img/GALERIA-COSMOCOCAS-ARQUITETOS-ASSOCIADOS-07.jpg>>

A abstração do desenho bidimensional do labirinto desenvolve-se com a deriva do espectador ao longo da arquitetura. É nesse momento que ela se potencializa enquanto elemento espacial, psicológico e temporal. É na tensão dessa entrega à experiência do labirinto que se revela a potência da obra de Oiticica.

Quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, que é também sintético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organizar o espaço de uma maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, da tensão interna. O labirinto, porém, como labirinto, ainda é a ideia abstrata mais próxima da arquitetura estática no espaço. Seria uma arquitetura estática desenvolvendo-se até tornar-se espacial. Seria, portanto, a ponte para uma arquitetura espacial, ativa ou espaço-temporal. (Oiticica *apud* JACQUES, 2001, p. 68)

De acordo com Paola Berenstein Jacques (2001), o labirinto seria um elemento ativo capaz de tirar a estaticidade da própria arquitetura, ativando sua tensão interna. Oiticica vai se interessar por essa figura, mas só descobrirá seu verdadeiro labirinto em 1964, na favela da Mangueira. Antes disso, ele chegou a criar labirintos “premonitórios”, caso de *Metaesquemas* (1957/1958) e *Penetráveis* (1971/1980).

Os penetráveis (1960) são placas pintadas, suspensas por fios que vêm do teto e dispostas no espaço de forma labiríntica, que convidam o espectador ao percurso, à vivência errante e fragmentada do labirinto. Para Oiticica, o homem perdido no emaranhado do caminho, quando chega ao fim do labirinto, descobre que o mistério e o monstro eram ele próprio.



Figura 30: Hélio Oiticica em *Núcleos*, 1960

Fonte: <<https://www.buala.org/sites/default/files/imagecache/full/2017/04/n-helionucleossss.jpg>>

Esse mesmo homem, agora liberto, assim como Teseu e seus guerreiros, dança em êxtase e comemora sua conquista. Será a partir dos *Penetráveis* que Oiticica encontrará o mito do labirinto e será na escola de samba da Mangueira que ele o incorporará a sua obra. Sua passagem pela Mangueira representa sua passagem de vida apolínea para uma arte dionisíaca, momento em que surgem os *Parangolés*.

O *Parangolé* (1964), por sua vez, emerge como um complexo penetrável-labirinto que percorre o caminho sob a luz, som e samba da Mangueira. Nesse sentido, a obra poderia ser o próprio fio mítico de Ariadne que conduz Teseu no caminho do labirinto. O *Parangolé* simboliza uma arquitetura ativa e perambulante, errante na dança, na arquitetura dos morros da Mangueira, ao mesmo tempo que é busca de encontro entre corpo e alma. Ele funciona como um ativo labiríntico, em que Oiticica deseja se perder para poder se reencontrar. Fica marcada,

então, na obra do artista uma passagem de uma fase mais objetiva e apolínea para uma fase mais intuitiva e dionisíaca.

Tudo começou com a formação do Parangolé em 1964, com toda minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica dos morros cariocas e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc. Parangolé foi o início a semente, se bem que ainda num plano de ideias universalista da conceituação da Nova Objetividade e da Tropicália. (Oiticica *apud* JACQUES, 2001, p. 78)



Figura 31: Homem usando o Parangolé – Oiticica

Fonte: <<http://i.imgur.com/2Kb3Vm3.jpg>>

Oiticica tentou criar uma ambientação a toda a série de *Penetráveis* e *Parangolés* que ele vinha realizando. A ideia de labirinto viria a ser materializada na arquitetura da instalação de *Tropicália* (1967), momento em que buscou um “sítio ambiental” de onde todos os seus trabalhos pudessem florescer. *Tropicália* é constituída por dois *Penetráveis*: *A pureza é um mito*, uma cabine de madeira com a inscrição do título em sua parte interna; e *Imagética*, um labirinto feito de tapumes, tecidos e outros materiais que remetem à estética das favelas. Em *Imagética*, só havia uma entrada e uma saída com uma televisão permanentemente ligada no

fim do percurso. Este seria o primeiro labirinto a estabelecer um diálogo direto com a arquitetura e a cultura das favelas.

Tropicália foi a primeira tentativa de impor uma imagem brasileira no panorama da arte nacional. Oiticica já fazia menção à influência de Oswald de Andrade e já declarava em seus escritos que pretendia também, por meio de seu trabalho, derrubar a imagem brasileira calcada em referências externas e instaurar uma imagem da nossa miscigenação histórica e cultural. Segundo Jacques (2001), para além das questões políticas e sociais, *Tropicália* fazia parte da pesquisa da experiência do espaço e do labirinto conectada à experiência da imagem.

Eu queria nesse Penetrável fazer um exercício da imagem em todas as suas formas: a estrutura geométrica fixa, as imagens táteis, o sentido de percorrer e a imagem televisiva. O terrível sentimento que eu tive no seu interior foi de estar sendo devorado pelo trabalho, como se fosse um enorme animal. (Oiticica *apud* JACQUES, 2001, p. 81)



Figura 32: *Tropicália* – Oiticica, 1967

Fonte: <<https://www.buala.org/sites/default/files/imagecache/full/2017/04/atosituacionistatropicalia.jpg>>

Oiticica cria espaços inacabados a serem completados a partir de experiências estéticas de pessoas que percorrem sua obra. O resultado vai depender da inventividade do visitante. Ao contrário da arquitetura que entrega a função definida e digerida, nas instalações de Oiticica, é o usuário quem descobrirá e desenhará tais funções num exercício experimental da liberdade.

Com o recrudescimento da ditadura militar, na década de 1970, Oiticica, assim como outros artistas brasileiros, deixa o Brasil e vai morar em Nova York. É desse período que emergem as *Cosmococas*, instalações desenvolvidas por Oiticica e Neville de Almeida, que tinham o objetivo de sediarem campo para novas experiências em torno da imagem e do espaço. São ao todo nove²⁶ instalações projetadas e cinco executadas na Galeria Cosmococa, em Inhotim.

O programa *Cosmococas* fez parte de um panorama de arte de vanguarda e experimental em que Oiticica tinha a preocupação de inserir cada vez mais o espectador na obra. O conceito de antiarte²⁷ aparece como parte integrante de seu programa artístico, de maneira que o artista já não se enquadra mais no papel do agente criador para contemplação, mas sim no papel do agente motivador para criação compartilhada.

O espectador não é visto mais como contemplador, e sim como um participante. A obra se completa com sua interação, e essa condição está totalmente dissociada de posições metafísicas, intelectuais ou estéticas, deixando o usuário livre para pensar o que desejar, inclusive o nada. Não achar nada, segundo o artista, já implica uma escolha.

Na minha experiência, tenho um programa que se chama apropriações: acho um objeto ou um conjunto-objeto formados de partes ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos): declaro-a obra, dela tomo posse: para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma – acho nele algo fixo, um significado que quero expor à participação; esta obra vai adquirir depois significados que se acrescentam, que se somam pela participação em geral _ essa compreensão de maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissas de diversas ordens: morais, estéticas, etc. A característica fundamental da criação artística é que impera como algo fixo, inalienável: a própria criação dada pelo ato de criar e sua consequência de realizar-se: propor uma atitude também criadora. (OITICICA, 1986, p. 77-78)

O programa ambiental de Oiticica representa uma derrubada das antigas modalidades de representação, tais como pintura-quadro, escultura para criação de novo campo de experimento que abarcasse uma manifestação total. Ambiental, em sua concepção, é uma união indivisível de todas as modalidades artísticas na ânsia inventiva e participativa do

²⁶ *Cosmococas* – Programa in progress inclui nove blocos-experimentos ou blocos de experiência. A série foi elaborada entre março de 1973 e março de 1974. Cada bloco possui a identificação CC, seguida do número que marca a sequência cronológica de sua invenção.

²⁷ Em *Aspiro ao grande labirinto*, Oiticica afirma que antiarte seria uma complementação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada por um determinado modo pelo artista: ficam, portanto, invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista, pois a realização é criativa o que propõe o artista, realização isenta de premissas morais e intelectuais, em que “o não achar é também uma participação importante pois define a oportunidade de escolha daquele que se propõe a participação” (OITICICA, 1986, p. 77).

espectador. Surge, então, a nova ética artística que culminará em sua nova ordem criadora: a manifestação social.

Esse novo *modus operandi* artístico e sua dinâmica serão ponto de partida para a busca de um equilíbrio de forças entre o lado oprimido e opressor. Oiticica descreve esse quadro como retomada de confiança do indivíduo em suas próprias intuições. De todos os trabalhos, *Parangolé* seria o mais completo definidor de seu programa ambiental, pois seria a síntese máxima da antiarte ambiental. Sua capa não é um objeto, mas sim um processo de experimentação, uma oportunidade de o espectador se fundir com o universo poético, suas cores, texturas e princípios ativos, tornando-se também obra.

Parangolé é a antiarte por excelência, inclusive pretendo estender o sentido de apropriação das coisas do mundo com que deparo na rua, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim coisas que não seriam transportáveis, mas para os quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao museu, galeria de arte, etc, e ao próprio conceito de exposição. Ou nós modificamos ou nós continuamos na mesma. (OITICICA, 1986, p. 79)

Partindo de um núcleo construtivo em que cada obra é a busca por ambientes totais, surgiu a ideia de *CreLazer*,²⁸ que seria a busca dessa experiência no lazer, da descoberta do criador do fazer/lazer/criar. A montagem do *Éden* (1969) na Whitechapel Art Gallery em Londres reconduziu o pensamento de Oiticica acerca dos *Penetráveis*. Toda a concepção de *Éden* se inicia na busca por uma síntese imagética. O espaço casa traduz um mundo lazer, em que um núcleo barracão não permite a separação entre vida e obra. O comer, o vestir, o dormir, o estar tornam-se a própria obra.

É dessa necessidade de *nucleizar* sua obra em ponto central – o *barracão*²⁹ – que derivam, posteriormente, as *Cosmococas*. Elas surgem no período de ditadura, momento em que Oiticica se exila em Nova York. Na cena underground nova-iorquina, Oitica conceberá nove bloco-experimentos: *CC1 Trashiscapes*, *CC2 Onoobject*, *CC3 Maileryn*, *CC4 Nocagions*, *CC5 Hendrix-War* foram executados com Neville de Almeida em 1973; *CC6 Coke's head soup* (1973) foi realizado com Thomas Valentin; *CC7* seria elaborado com Guy Brett, mas não saiu do papel; *CC8 Mr. D or D of Dado* contou com a colaboração de Silviano Santiago, e *CC9 Cocaoculta Renô Gone* (1974) foi parcialmente feito com Carlos Vergara.

²⁸ Conceito desenvolvido por Helio Oiticica ligado à percepção criativa do lazer não repressivo e à valorização do ócio.

²⁹ Nome dado ao núcleo de suas obras que derivam do *Crerlazer*. De acordo com Oiticica, *Barracão* é a espinha central do que ele chama *CrerLazer* (OITICICA, 1986, p. 115).

Cada bloco-experimento é composto por ficha técnica com recomendações sobre a projeção de slides, trilha sonora e um roteiro para criação da ambientação que receberia os participantes. As projeções dos slides duram em média vinte minutos. Para Oiticica, elas representam a construção e reconstrução do cinema, pois incidem diretamente em torno da virtualização do espaço. O usuário desse espaço, ao contrário do cinema, passa a ser espectador ativo que trafega pelas imagens, submergindo-se a elas, permitindo pensar que arquitetura também pode ser feita por imagens.

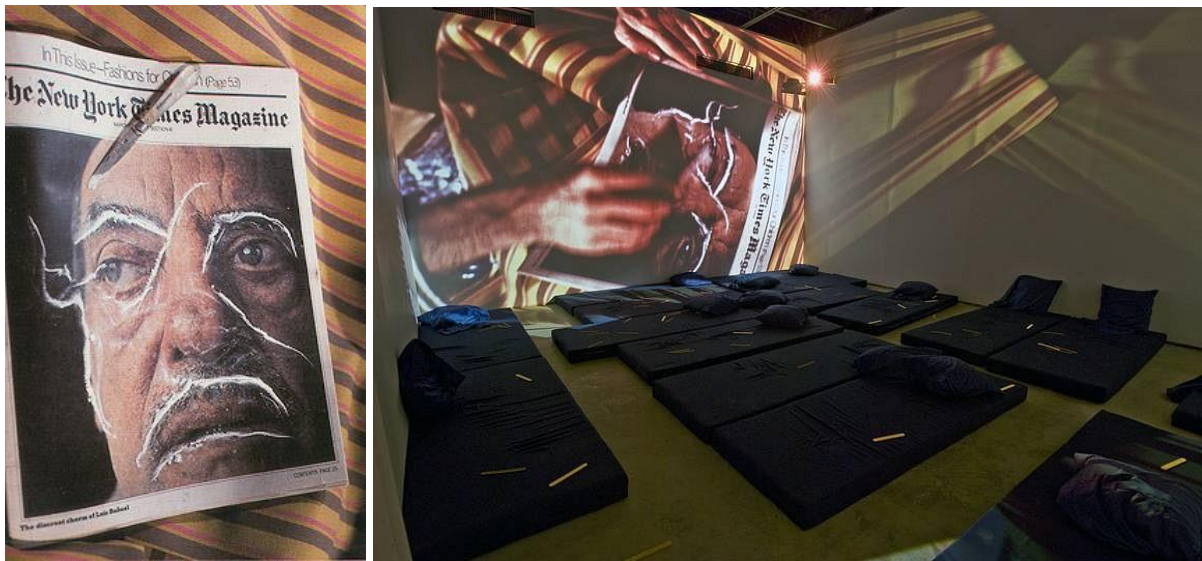


Figura 33: Foto da capa do The New York Times Magazine com as mancoquilagens

Figura 34: Montagem da CC1 Trashiscapes – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://d3swafcuju1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/011994000009.jpg>>

<<https://i.pinimg.com/564x/d3/ed/ba/d3edba9bff02d16cb9e3f9868108bcbd.jpg>>

CC1 – Trashiscapes, primeiro bloco da série, foi realizado pela primeira vez em 13 de março de 1973. Nele, o público é convidado a se acomodar em colchões e travesseiros, onde estão dispostas lixas de unha. Em meio às imagens projetadas, estão capas de disco, pôsteres, com destaque para a capa do *New York Times Magazine* que retrata o cineasta Luiz Buñuel. A trilha sonora escolhida é uma mistura de música nordestina e americana, bem como vozes masculinas e sons gravados na Segunda Avenida (2th Av).

A navalha sobreposta à carreira branca corta o olho do cineasta, assim como ele o fez em seu filme *Un chien andalou* (Um cão andaluz). A doçura da música nordestina é contraposta à agressividade do rock americano. Nesse momento, paisagens distintas se misturam com ruídos gravados nas ruas americanas e a voz masculina que canta o baião. O corte, elemento

tão essencial ao cinema, abre espaço para um espectador distraído que lixa as unhas deitado em seu colchão.

CC2 – *Onobject*, segundo bloco da série, foi realizado pela primeira vez em 12 de agosto de 1973. Nele, o público é convidado a interagir com grossas espumas dispostas ao chão, em forma de esferas, cubos, cones, cilindros, todos coloridos e espalhados aleatoriamente pelo espaço. Em meio às imagens projetadas, estão capas dos livros *Grapefruit*, *What is a thing* e *Your child*, respectivamente de autoria de Yoko Ono, Heidegger e Charles Manson. A trilha sonora é uma montagem feita com gritos e sons gravados por Yoko Ono em seu álbum *Fly*.



Figura 35: Montagem de CC2 – *Onobject* – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://3.bp.blogspot.com/-X0dx7qNgaBk/UGOp0flfUdI/AAAAAAAAAKQ/HI6fVvabyTo/s1600/Helio-Oiticica,-Cosmococa2-Onobject.jpg>>

<<https://3.bp.blogspot.com/-X0dx7qNgaBk/UGOp0flfUdI/AAAAAAAAAKQ/HI6fVvabyTo/s1600/Helio-Oiticica,-Cosmococa2-Onobject.jpg>>

A capa do livro de Heidegger indaga o que é a coisa, enquanto as formas geométricas de espuma convidam o espectador à brincadeira e o lançam ao exercício pela busca do equilíbrio. O usuário é convidado a dançar, reclinar-se, encostar e deitar enquanto permanece alheio aos gritos e ruídos da trilha sonora. A capa do livro *My child* faz menção ao assassinato de Sharon Tate em 1969, que foi morta a facadas por membros da seita de Charles Manson.

Antes de invadir a casa, eles cortaram os fios do telefone. Em *CC2*, um telefone toca, mas ninguém atende.

CC3 MAILERYN, terceiro bloco da série, foi realizado primeiramente em 16 de agosto de 1973. Nele, os espectadores descalços são convidados a se deitar no chão de areia coberto por vinil e jogar balões coloridos para o alto. Em meio às imagens projetadas, está a capa do livro de Norman Mailer com a foto do rosto de Marilyn Monroe. A trilha sonora é da cantora Yma Sumac interpretando canções de rituais peruanos. A capa do livro de Mailer tem o rosto de Marilyn sendo mancoquilado.³⁰ O pó recorta o olho, marca a sobrancelha, pinta os lábios. Uma tesoura é apoiada sobre o livro em cima do rosto de Marilyn. Da ponta da tesoura, é desenhada uma linha simulando o projétil de uma bala. A mesma ponta cortante que rompe o celofane pode ser a mesa que vai furar o balão. A voz da cantora sobe no tom musical. Um disparo de arma ou estouro de balão é ecoado na trilha sonora. Uma atmosfera trágica atinge a sala, fragmentada e ritmada pela música latina.



Figura 36: Montagem de *CC3 – Maileryn* – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)
 Fonte: <<https://i.pinimg.com/originals/62/d5/86/62d58680146191046bbc216b58564f18.jpg>>

³⁰ A mancoquilagem é uma técnica de desenho usada por Neville e Oiticica que consistia em usar cocaína para desenhar as linhas sobre as fotografias dos programas das *Cosmococas*.



Figura 37: Reprodução da capa do livro de Mailer com a foto de Marilyn mancoquilada – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/aHUsm6XbqYHO6LO8Slqeqw/large.jpg>>

CC4 Nocagions, quarto bloco da série, foi realizado inicialmente em 24 de agosto de 1973. Nele, os usuários são convidados a nadar ou flutuar em uma piscina com iluminação nas cores verde e azul. Em meio às imagens projetadas, está a capa do livro *Notations*, de John Cage. A trilha sonora é uma mistura entre Beethoven e algumas composições de Cage.

A piscina recebe os convidados e reflete seu entorno gerando uma expansão espacial das projeções. O nado dos convidados gera um novo desenho em superfície, assim como as notas de Cage em meio à composição de Beethoven. O espaço torna-se pura experiência abstrata, sensorial e poética. A fluidez musical se assemelha à fluidez do mergulho. Mergulhar é estar alheio à realidade, escutar música também.

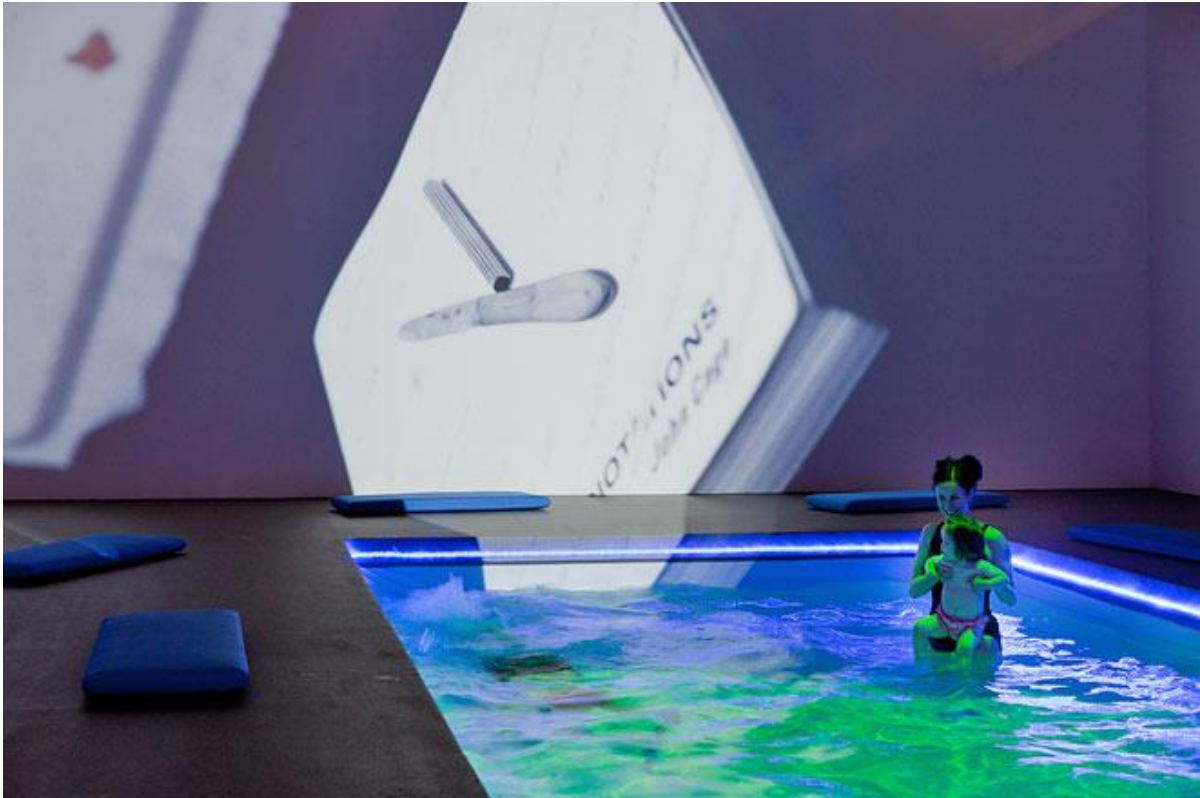


Figura 38: Montagem de *CC4 – Nocagions* – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://universes.art/fileadmin/media/images/magazine/2011/oitica/01/989134-1-eng-GB/01.jpg>>

CC5 HENDRIX-WAR, quinto bloco do programa, foi realizado em 26 de agosto de 1973. Nele, o usuário é convidado a relaxar seu corpo em redes dependuradas no ambiente. Em meio às imagens projetadas, está a capa do disco *War Heroes*, de Jimi Hendrix. A trilha sonora é de Hendrix. A caixa de fósforos colocada sobre seu rosto simbolicamente faz alusão a uma combustão imanente, prestes a acontecer.

As redes espalhadas pela sala aludem ao universo brasileiro e remetem a um encasular-se de forma provisória. O rosto de Hendrix recebe mancoquilagem que sugere borboletas e faz contraposição ao casulo rede. Como diria Oiticica, “ou nós modificamos ou nós continuamos na mesma”.

Simbolicamente, esse último programa evidencia a mudança no papel da arte, que agora possibilita ao público participação como forma de completude da obra. O dispositivo inventado por Hélio Oiticica e Neville de Almeida distribui estruturas poéticas low-tech que amplificam as nossas sensações.

Assim como o *Parangolé* representa a antiarte por excelência e possibilita a extensão da apropriação das coisas triviais e cotidianas do mundo, o projeto *Cosmococas* possibilita uma experiência imagética da cultura americana no século XX através dos blocos de experiências, em que o próprio núcleo do *Crelazer* é adaptado e transposto ao núcleo *Cosmococas*.

O corpo contemporâneo atravessa e vivencia a cidade midiática sem sair do lugar e partir da sobre-exposição de imagens, sons e sensações que ativam seus sentidos. O espectador é estimulado a participar dessa experiência sensorial submerso em caixas arquitetônicas ocupadas por projeção de imagens, sonorização e instalações temáticas. Ele tem acesso ao trabalho fragmentado que busca expandir a linguagem de cinema às outras práticas cotidianas e experiências espaciais e filosóficas e, logo, sua participação também é criação poética.



Figura 39: Montagem de *CC5 – Hendrix War* – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 40: Detalhe da mancoquilagem de *CC5 Hendrix War* – Galeria Cosmococa – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fontes: <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/zjsFgw_ZyYkFnVM6HDWwsQ/large.jpg>

<https://static.arteinformato.com/resources/app/docs/organizacion/77/111077/obras/cavfhacf00892_r.jpg>

O conceito de cinema expandido que surgiu nas décadas de 1960 e 1970, a partir do momento em que artes plásticas, cinema e fotografia se misturam, dando início a diversos ambientes instalativos e interativos, pode ser visto nos trabalhos derivados do programa *Quase-*

cinema. Eles tinham como objetivo desconstruir todas as formas compartimentadas de expressão, pintura, escultura, fotografia e cinema. A proposta de experiência expandida da arte subverte sua intenção inaugural pura e a lança de encontro ao mundo híbrido e impuro.

O uso de cocaína sobreposta à imagem faz alusão à pintura como prática cósmica, prática fundadora de mundos. A mancoquilagem se mostra como prática de “Invenção do Mundo”,³¹ na medida em que ela interliga conceitual e esteticamente os blocos-experiências através das linhas de pó. A etimologia da palavra *Kosmos* traduzida para o latim se refere ao universo, ao princípio de totalidade. As carreiras de coca se alargam em manchas brancas, desfazem os rostos, delineiam máscaras, fazendo mundos e zonas de indiscernibilidade (BRAGA, 2008, p. 192).

Estes blocos-experiências significaram um avanço estrutural na obra de Neville e aventura incrível do meu afã de inventar, de não me contentar com a linguagem-cinema e de me inquietar com a relação espectador-espetáculo e a não ventilação de tais discussões. (Oiticica *apud* BRAGA, 2008, p. 191)

Cosmococas deriva diretamente da mistura da cultura underground aliada à cultura de massa popular americana, em que os paradoxos do mundo das celebridades fazem parte de uma grande mitologia americana disfuncional. Os desenhos das carreiras, ora esfumaçados, ora definidos, vão tecendo uma narrativa de desencobrimento desse universo. A figura de Luiz Buñuel abre o programa com a ideia de corte e dissecação de uma cultura mundana e hiper-estimulada, que oscila entre o trágico e o alheamento. As figuras das borboletas no programa *CC5 – Hendrix War* encerram um ciclo de encapsulamento simbolizando uma transformação necessária.

Segundo Benjamin (2012, p. 22), o ator do cinema se sente no exílio, não só do palco, mas também de sua própria pessoa. Surge um vazio inexplicável da transformação do seu corpo em uma aparição na tela, que rouba sua vida, sua voz e os ruídos que produz enquanto performa, transformando-o em imagem silenciosa que treme na tela. Tal descrição acaba por representar um pequeno recorte dentro do processo de perda aurática nos suportes artísticos, bem como a transformação nos novos modos de visibilidade a partir da invenção do cinema e de fotografia.

Cosmococas, na contramão do curso de reprodutibilidade da obra de arte que emergiu no século XXI, reata com a possibilidade de aura da obra de arte em três pontos:

³¹ Segundo Oiticica (*apud* BRAGA, 2008, p. 191): “Neville ao inventar *Cosmococa*: nome-mundo: propôs não um ponto de vista, mas um programa invenção-mundo.”

Primeiro: Ao fatiar a narrativa cinematográfica em quadros, elas agregam a si próprias sacralidade e mistério privados pelo desenvolvimento industrial. A imagem já não é mais um quadro dentro da porção de um segundo, como no cinema. Sua imagem foi recapturada, congelada e volta a existir de forma autônoma. A mão e o gesto, que foram dispensados pela fotografia, voltam através do desenho da mancoquilagem reintroduzindo simbolicamente a obra ao âmbito de sua tradição ritualística e inaugural.

Segundo: A narrativa criada pelas mancoquilagens acaba por devolver às fotografias das celebridades algo que lhes foi retirado pela indústria. Toda impureza emerge criando uma capa aurática e comunicante das personagens representadas. O valor de culto é resgatado e a narrativa da obra começa a emergir através das carreiras do pó, que ora revelam, ora ocultam a essência das personagens. A maquiagem no rosto de Marilyn Monroe passa a ser tão mágica como a pintura primitiva de um alce na parede da caverna da Idade da Pedra. Ambos dedicados ao espírito, traduzem a ligação entre mundo real e espiritual. O uso do plástico da cocaína abre a possibilidade para o retorno da aura perdida.

Terceiro: Somada aos dois pontos anteriores, a inserção espontânea e alheia do espectador no espaço arquitetônico e *mise-en-scènes* propostas em cada programa emergem, ironicamente, como forma de resgate do recolhimento. A apropriação do espaço, seja ela lixar as unhas, encostar-se em espumas no chão, jogar balões ao alto, nadar em uma piscina iluminada e deitar-se em uma rede, ocorrerá de forma concomitantemente distraída e recolhida. Afinal, sua construção, tal como discute Benjamin (2012), acontece pelo uso e pela observação.

Dessa forma, as montagens do *Programa in progress* acabam possibilitando a recepção do espectador através do recolhimento. Logo, surge um campo ampliado para criação e ativação artística. Valor de culto e valor de exposição misturam-se num jogo instalativo que dá origem a um programa que oscila entre o ritual místico e a crítica cultural, que discute e incorpora, ao mesmo tempo, campos múltiplos do panorama sociocultural americano e função política e social da arte fora dos museus e nas ruas, unindo, dessa forma, arte e vida.

Num movimento contrário à proposta inicial de seu local de origem, ou seja, num apartamento nova-iorquino, o espectador visitante da Galeria Cosmococa, em Inhotim, passa descompromissadamente pela galeria sem hora marcada, trafegando pelas instalações como e quantas vezes quiser. A partir do momento em que a obra é inserida num contexto da indústria cultural de massas, perde-se em aspecto ritualístico.

Pode-se inferir que o conjunto das *Cosmococas* em Inhotim, apesar de aberto à inclusão do espectador no *modus operandi*³² de sua própria obra, acaba sendo mais um exemplo de massificação da recepção coletiva da obra de arte no panorama cultural, quando transposta ao espaço da galeria. Agora no contexto da galeria, a relação distraída opera uma apreensão superficial entre espectador e obra, enquanto bem de consumo.

O trabalho de Oiticica foi realizado no momento em que o museu desejava virar-se para fora representando tudo que o artista pensava sobre o mundo. Todavia, o movimento hedonista da década de 1980 vem modificando a dinâmica, a roupagem e a experiência dos novos museus contemporâneos. Ocorre uma inversão de valores, visto que não se trata mais de reproduzir o universo cotidiano no mundo das artes antes reservado à *alta cultura*, mas sim de trazer a cultura elevada para o mundo cotidiano.

A arquitetura, que poderia se mostrar como uma parceira criativa, acaba gerando competição e parcialidade entre forma e paisagem, entre interior e obra montada. O resultado é um pavilhão de escala monumental que concorre, ao mesmo tempo, com a paisagem e com sua arquitetura de interiores. A sensação visual é de que ele é grande em excesso por fora e tacinho assaz por dentro. Seu edifício é hermético. Suas salas, escuras. Seu hall é truncado, o que pode levar o visitante a pensar que será difícil sair dali.

A atmosfera fúnebre e sombria que aparece desde a pedra que lhe reveste, passando pela bruma do hall e culminando na tragédia e melancolia da mitologia das *Cosmococas* remete às pirâmides orientais construídas para permanecerem fechadas e não serem novamente utilizadas. Em seu interior, assim como no mito da caverna de Platão, veem-se pessoas acorrentadas, sufocadas por papel celofane, arranhadas por carreiras de cocaína, ensurdecidas por excesso de ruído e que projetam sombras de angústia.

Nessa galeria em Inhotim, vislumbra-se uma arquitetura monolítica que se desvincula completamente de seu interior e sua função primeira. O peso de sua volumetria contrasta com a leveza visual de seu conteúdo interior. Em outras palavras, a galeria é visual e espacialmente desconectada de seu conjunto de obras. A forma do labirinto que só pode ser visto de cima num gramado árido e vazio é dispersa, alheia e contrária à ideia de labirinto de Oiticica, crescente fórmula de tensão entre espaço e usuário.

³² O termo que se refere a uma forma de operação intrínseca ao trabalho de Oiticica.



Figura 41: Galeria Cosmococa (vista de cima - terraço gramado) – Inhotim (Brumadinho/MG)
Fonte: <<https://arquitetosassociados.arq.br/img/GALERIA-COSMOCOCAS-ARQUITETOS-ASSOCIADOS-02.jpg>>

A partir do momento que se adentra ao hall, o espectador deve escolher as portas em que entrará. A disposição fragmentada dos blocos de exposição em planta torna o percurso confuso e hermético. As transições entre corredor e sala de exposição são abruptas. É muito comum entrar e sair das mesmas salas repetidas vezes em função do caráter labiríntico. O resultado é uma experiência ensimesmada e bloqueada no hall central do edifício.

Ao fim da experiência, o espectador está passivo seguindo o fluxo do filme, desempenhando seu papel de ator invisível. Assim como os atores de Benjamin, ele também está exilado de sua própria existência. A vocação da obra de Oiticica que remete à ideia de palco-lugar é, nesse pavilhão, suprimida. Não achar nada já não costuma ser uma questão de escolha, começa a ser uma constatação.

Levando em consideração que, no atual panorama contemporâneo, os museus vêm se mostrando grandes locais de entretenimento, é muito comum que não se possa mais ter uma relação livre, espontânea, em função dos objetos inseridos em forçadas *mise-en-scènes*. Os cinco blocos do programa *in progress* aconteceram como projeto experimental no reduto de um

apartamento por períodos predeterminados. Hoje, eles se encontram em exibição permanente nas salas de exposição do pavilhão das *Cosmococas*. A mudança de seu caráter temporário para permanente gera uma transformação fundamental em sua estrutura. Todo o potencial de culto e ritual criado a partir dos programas como eventos únicos e temporários na residência de Oiticica esvai-se na exibição seriada na sala de exposição.

Segundo Goethe: “O que é sagrado? É aquilo que une muitas almas”. Pode-se dizer que o sagrado constitui o primeiro conteúdo da arquitetura autêntica (HEGEL, 2008, p. 103). Nela, o significado espiritual não se encontra exclusivamente dentro de sua construção, o que permite que ela se torne símbolo autônomo de seu interior.

Considerando que as imagens, os símbolos, os mitos respondem a uma necessidade e preenchem uma função de pôr a nu as mais secretas modalidades do ser, entende-se que elas são essencialmente mediações entre homem e mundo que carregam o propósito de lhe representar o mundo, de serem mapas. Nesse sentido, é possível inferir que o pensamento simbólico precede a linguagem e a razão discursiva. Todavia, o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função de imagens. Ele cessa de decifrar as cenas da imagem como significados do mundo, enquanto o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens pode ser intuída como uma nova forma de idolatria contemporânea (FLUSSER, 2011, p. 29).

Na contramão da indústria cultural contemporânea, a obra de Oiticica joga seu espectador para fora, para a rua. *Parangolé* é a síntese por excelência. *Crelazer* apresenta o museu como o mundo, como as experiências cotidianas. A vitalidade individual e coletiva é que conseguirá reerguer algo sólido e real em meio ao caos. Na Galeria Cosmococa, ela acaba sendo encapsulada como uma borboleta que retorna ao casulo e perdendo, portanto, a beleza de sua transformação.

Entende-se que o ritual deveria ser algo a se pensar sobre a galeria que abriga as *Cosmococas*. Um ritual em que cada espectador seria a célula mater. Afinal, é no culto que a obra de arte tem seu valor original e primeiro (BENJAMIN, 2012, p. 17). Um culto que desperte múltiplas facetas críticas e que torne seus espectadores personagens ativos no curso do tempo e da história. Um culto em que a escala deveria ser pensada. Mas não a escala monumental da arquitetura, e sim a escala monumental da obra. Afinal, da mesma forma que uma sala capitular incorpora uma grande basílica, as *Cosmococas* incorporam uma obra ainda mais grandiosa que é todo o manifesto labiríntico de Hélio Oiticica.

Dessa forma seria possível chegar a uma grande construção imaginária, como num grande jardim do Éden, do qual *Cosmococas* seria apenas uma parte. Poder-se-ia, então, experimentar um novo lugar em que museu e cidade, arte e vida, luz e trevas, sagrado e profano se misturariam em meio ao grande labirinto repleto de mitos e ídolos que ocultam em seu centro a aura perdida. Buscar essa aura faz parte da obra de Oiticica.

Aspiremos ao grande labirinto, pois aquele que nele mergulha, nele desaparece.

Galeria Psicoativa Tunga | Sinapses e aceleradores de partículas: o museu como ecossistema



Figura 42: Galeria Psicoativa Tunga (vista externa) – Inhotim (Brumadinho/MG)
Fonte: <<https://www.inhotim.org.br/uploads/2015/06/galeria-tunga-2.png>>

A Galeria Psicoativa Tunga, projetada pelo escritório Rizoma, foi aberta em Inhotim ao público em 2012. Sua estrutura foi concebida para funcionar como espaço flexível e abrigar obras de caráter temporário e permanente, de escalas e suportes variados. Apesar de possuir somente um acesso principal, seu corpo é aberto ao entorno por vários acessos distribuídos ao longo das varandas. A edificação respeitou a declividade do terreno e, como resultado, surge uma implantação em quatro níveis de exposição interligados por rampas e escadas.

É interessante observar que rampas e escadas, para além da função de conexão e circulação, vão se comportar como um museu-arena. Museu, porque elas também abrigam alguns trabalhos expostos na galeria funcionando como espaço expositivo. Arena,³³ porque elas fazem parte do percurso das instaurações realizadas por Tunga e, com frequência, abrigarão a obra que fica após a instauração.

³³ A arquitetura dos teatros gregos do século VI a.C. possuía como característica marcante as construções em arquibancadas ao ar livre, que eram chamadas de teatros de arena.

A Galeria Psicoativa Tunga marca uma passagem importante na produção dos pavilhões analisados até o momento. Ela deixa de existir enquanto objeto arquitetônico e passa a existir enquanto *organismo* arquitetônico. Sua volumetria não será partido definidor estético. Pelo contrário, é sua estrutura rizomática que atuará na construção de um espaço mental. A essa estrutura expositiva interligada invisivelmente por conexões e narrativas diversas, Tunga dá o nome de acelerador de partículas.³⁴

O rizoma³⁵ é um modelo de resistência estético-político que trabalha a partir de linhas de fuga que infiltram em busca de outras direções, a despeito de conjunto totalizador. Suas linhas de intensidade se alastram, se multiplicam e se interconectam, criando, a partir do alinhavo invisível de novos sentidos, conexões, a produção de uma tessitura inconsciente. A ideia de organismo arquitetônico é traduzida nessa galeria a partir do modelo de rizoma, contrário ao modelo arborescente e unitário da arquitetura dos demais pavilhões.

A pele de vidro da edificação abre possibilidade para um emaranhamento visual entre espaços interno e externo. Ela abriga o corpo material e ficcional da obra exposta como uma redoma, todavia não estabelece um raciocínio isolado. Não é permitido ver, de dentro da edificação, qualquer visada distante, assim como não é possível para quem está fora da edificação vê-la inserida num contexto de paisagem.

O pavilhão funciona como um órgão vivo dentro da floresta. As redes vermelhas amarradas entre as paredes da edificação e os caules das árvores remetem à conexão entre ecossistemas diferentes. Em 2016, a ecologista florestal Suzanne Simard³⁶ provou, a partir de um estudo em uma floresta no Canadá, que as plantas de uma floresta interagem entre si através de uma extensa rede subterrânea de fungos que interliga as plantas de seu ecossistema.

³⁴ Segundo Tunga em entrevista, a construção de um espaço mental é fator determinante na Galeria Psicoativa, pois ele não possui dimensão real. Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LwUOtJC97XY>>. Acesso em: mar. 2020.

³⁵ Metáfora visual concebida por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Rhizome*, 1976, e adotada pelo escritório de arquitetura no projeto do pavilhão. Ver apêndice.

³⁶ Suzanne Simard é professora na University of British Columbia, em Vancouver, e líder do projeto Mother Tree.



Figura 43: Redes suspensas entre galeria e entorno – Galeria Psicoativa Tunga – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://images.adsttc.com/media/images/54be/9083/e58e/ceef/7000/010d/large_jpg/51205_120907_007D.jpg?1421774972>

Através desse processo simbiótico, as plantas colaboram entre si para o desenvolvimento e crescimento mútuo, fato que permite o desenvolvimento de um ecossistema múltiplo. As árvores mais antigas, classificadas como árvores-mães, são responsáveis por gerenciar os recursos das florestas, através das redes de fungos. Essa conexão é tão forte que, quando uma árvore desse porte é cortada, a taxa de sobrevivência dos membros mais jovens da floresta é reduzida drasticamente. Essa ligação subterrânea pode ser comparada, segundo Simard, à sinapse dos neurônios humanos. Sinapses são regiões ativas que realizam a passagem de impulsos nervosos de uma célula à outra. Da mesma forma, aceleradores de partículas são dispositivos que fornecem energia a feixes de partículas subatômicas eletricamente carregadas. Assim como as sinapses neurológicas e as redes fúngicas das florestas, os aceleradores de partícula são simbolicamente regiões de concentração e distribuição de energia.

Transpondo o raciocínio ao pavilhão, obras e arquitetura são alinhavadas e interconectadas por novos sentidos rumo à produção de uma tessitura múltipla e dotada de um grande campo de passagem de energia e alimento *da alma*. A ideia de transmissão remete ao

sentido de circularidade presente na obra de Tunga. O próprio ato da instauração se apresenta como fenômeno que, assim como as sinapses, aglomera e distribui a energia, ficções e narrativas.

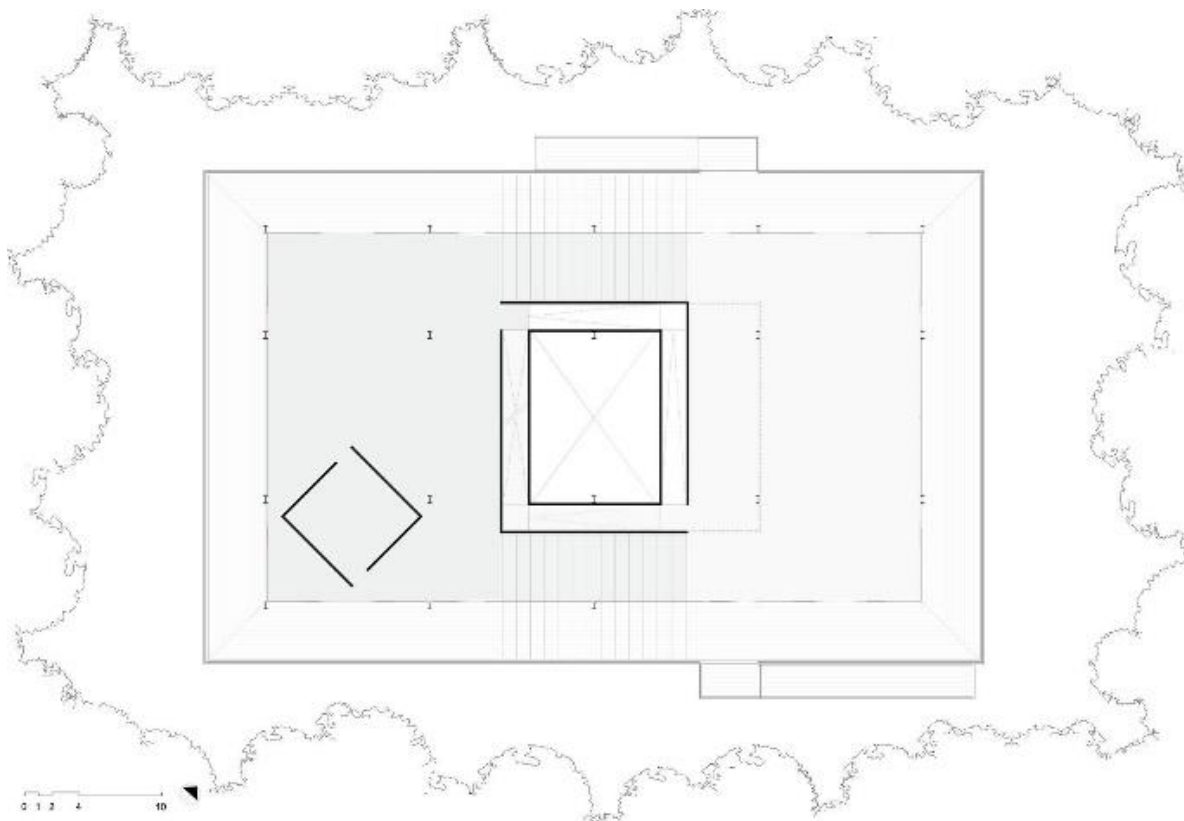


Figura 44: Planta Galeria Psicoativa Tunga – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://images.adsttc.com/media/images/54be/907b/e58e/ce1a/bf00/011e/large_jpg/TUNGA_PLANTA_INFERIOR.jpg?1421774966>

Segundo Lisette Lagnado (2001), a instauração é o mecanismo de relações entre materiais a partir da ação ritualística estabelecida pelo artista, em que pessoas se integram à obra a partir da interação com os objetos dispostos. Elas rompem a barreira da matéria visível, atravessando o espaço, expondo um sonho ou transe e reconectando, dessa forma, obra e entorno expositivo. Os restos do processo de instauração permanecem no espaço, mas suas narrativas continuam a pulsar no silêncio do que ali se operou.

Tendo isso em vista, o percurso da galeria será iniciado sabendo-se que ela existe fisicamente dentro da estrutura pragmática arquitetônica, mas que também existe, sobretudo, através de sua estrutura invisível e imanente que se encontra em constante processo de transmissão dos sentidos e do pensamento do extenso conjunto artístico, iconográfico e simbólico de Tunga.

O núcleo central da edificação abriga o jogo de rampas que ligam organicamente dois pontos centrais do conjunto: o subsolo e o mezanino. Simbolicamente, eles se conectam através da figura de uma grande espiral ao longo da qual as demais obras performam como membros superiores e inferiores do corpo arquitetônico numa expedição silenciosa entre tangível e intangível, entre real e imaginário.

No subsolo do edifício, está o vídeo/instalação *Ão* (1980), que projeta a imagem em preto e branco de um carro atravessando um túnel no Rio de Janeiro ao som da música “Night and day”, de Frank Sinatra. A projeção se repete infinitamente. O efeito circular gerado pela imagem indica ao espectador que esse espaço será de grande importância em meio ao conjunto da galeria.

O ouroboros é um símbolo representado por uma serpente que morde a própria cauda. No Eterno Retorno,³⁷ Nietzsche conta que estamos presos indefinidamente aos fatos que se repetem ao longo de nossa existência. É um juízo consciente do desejar algo por inúmeras vezes, apesar do peso da responsabilidade de cada ato. O homem se reconhece frágil e consciente de que não conseguirá vencer sua fraqueza e propensão à repetição.

O túnel de *Ão* colocado no subsolo do corpo edifício remete a uma parte remota do conjunto. É nesse trecho escuro e cíclico que é concebida a identidade do edifício. É lá que são gestadas as ficções entre obra, espaço e espectador. Nela, está a memória inconsciente do pavilhão, caixa-preta de sua narrativa. Dela, emergem evocações dos ruídos e imagens das ficções que serão instauradas, em que escrita e imagética se entrelaçam na imaterialidade de sua projeção.

É possível perguntar-se onde estará a obra. Projeção, instalação, ambos? A obra somos nós? O suporte é um filme projetado num cubo escuro. O cinema se expande num filme autônomo onde o corpo é medida importante do espaço. A projeção incorpora o espectador em uma grande instalação e o incita a acompanhar seu movimento, dentro do qual ele é coadjuvante da enorme ouroboros.

³⁷ O eterno retorno é uma teoria de que o universo e toda a existência e energia estiveram recorrentes e continuarão a ocorrer, de forma autosssemelhante, a um número infinito de vezes através do tempo ou espaço infinitos.



Figura 45: Vídeo/instalação *Ão*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (subsolo) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://images.adsttc.com/media/images/54be/90c9/e58e/ce1a/bf00/0122/large_jpg/51205_120907_032D.jpg?1421775042>

Do subsolo passa-se por uma rampa que leva ao nível térreo do edifício. Suas paredes são revestidas em madeira, a luz é artificial e abafada, o rampado se desenvolve em planta circular e a sensação do percurso é de imersão num labirinto silencioso e hermético. Vaga-se com cautela e temor sob a atmosfera lúgubre que pouco a pouco permite encontrar a saída para o andar superior.

Ao se aproximar do nível do andar térreo, o visitante-espectador vislumbra uma atmosfera oposta ao subsolo. As paredes herméticas se desmaterializam, dando espaço à ampla entrada de luz a partir da pele de vidro. Os trabalhos expostos no interior da galeria performam em meio a uma teia emaranhada de narrativas. Veem-se cabeças de bronze de estatuária clássica cortadas e amarradas por fios de metal. Paralelepípedos de ímã surgem eretos e interconectados por fios metálicos que atravessam o ambiente, tranças de feltro recém-trançadas estão dispostas pelo chão. Nesse nível, estão, predominantemente, os trabalhos *Lezart* (1989) e *À luz de dois mundos* (2005).



Figura 46: Instalação *Lezart*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (térreo) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/Lezart_Tunga-1024x682.jpg>

Lezart é uma instalação de fios de aço dispostos como mechas de cabelos e ligados a grandes placas de cobre e ímã organizados como pentes. A matéria é trabalhada como meio condutor de sentidos, assim como o pente que penteia o cabelo. Segundo Matesco (2013), há em *Lezart* três aspectos: o material através dos metais, o processo formal que os organiza e a relação de semelhança à imagem do cabelo.

O monólito desde a antiguidade é símbolo de preponderância, poder e violência produtiva de uma geração. A origem simbólica de sua forma advém intuitivamente dos órgãos reprodutores masculinos. Os cabelos, por outro lado, sempre foram considerados centro da força, sensualidade e realeza. Não por acaso, algumas culturas orientais não permitem que eles fiquem à mostra. No conjunto *Lezart*, universos masculino e feminino se conectam e operam como um grande centro de força criadora da obra.

À luz de dois mundos, por sua vez, é uma estrutura organizada ao redor de um suporte fixo em uma coluna central que parece descrever um movimento de queda e traduz um frágil equilíbrio de forças. No meio, um enorme esqueleto está aprisionado em uma rede. De um lado,

uma trança sustenta crânios. Do outro, um emaranhado de fios de aço cai como se fosse uma cabeleira, de onde pendem cabeças cortadas de reproduções de estátuas clássicas. A obra remete à história de dominação de várias civilizações antigas e lembra que as guerras, invasões e dominações sempre aconteceram de maneira cíclica no decorrer da história. Um esqueleto descansa numa rede.



Figura 47: Instalação *À luz de dois mundos*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (térreo) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://i.pinimg.com/originals/f4/19/65/f419650d93ecf82752d2b619c43b2558.jpg>>

Na obra de Tunga, o duplo aparece mais uma vez, aqui representado pela imposição do mais forte em relação ao mais fraco. No poema de Konstantino Kaváfis “À espera dos bárbaros”, tem-se o relato de um grupo de romanos que está à espera da chegada de seus algozes que vão subjugar e dominar sua cidade. No entanto, os bárbaros não chegam. Tal situação se mostra conflituosa, pois o sentido de existência daquela sociedade está baseado de forma imbricada com a presença ameaçadora dos bárbaros.

O que esperamos na ágora reunidos?
 É que os bárbaros chegam hoje.
 Por que tanta apatia no senado?
 Os senadores não legislam mais?
 É que os bárbaros chegam hoje.
 Que leis hão de fazer os senadores?
 Os bárbaros que chegam as farão.

Por que o imperador se ergueu tão cedo
 e de coroa solene se assentou
 em seu trono, à porta magna da cidade?
 É que os bárbaros chegam hoje.
 O nosso imperador conta saudar
 o chefe deles. Tem pronto para dar-lhe
 um pergaminho no qual estão escritos
 muitos nomes e títulos.
 Por que hoje os dois cônsules e os pretores
 usam togas de púrpura, bordadas,
 e pulseiras com grandes ametistas
 e anéis com tais brilhantes e esmeraldas?
 Por que hoje empunham bastões tão preciosos
 de ouro e prata finamente cravejados?
 É que os bárbaros chegam hoje,
 tais coisas os deslumbram.
 Por que não vêm os dignos oradores
 derramar o seu verbo como sempre?
 É que os bárbaros chegam hoje
 e aborrecem arengas, eloquências.
 Por que subitamente esta inquietude?
 (Que seriedade nas fisionomias!)
 Por que tão rápido as ruas se esvaziam
 e todos voltam para casa preocupados?
 Porque é já noite, os bárbaros não vêm
 e gente recém-chegada das fronteiras
 diz que não há mais bárbaros.
 Sem bárbaros o que será de nós?
 Ah! eles eram uma solução. (KAVAFIS, 2012, p. 16-19)

Saindo do nível térreo, uma escada conduz ao segundo andar. Assim como no térreo, o segundo pavimento está localizado dentro da grande volumetria de vidro da galeria, com ampla entrada de luz e vista para as varandas que fazem a transição entre espaço interno e floresta. Estão expostas as obras *Cooking Crystals Expanded* (2009) e *Palíndromo incesto* (1990).

Cooking Crystals Expanded é uma instalação composta por um conjunto de mastros autoportantes que possuem redes em forma de canais presas do topo à base do mastro. Através desses canais, vemos rochas, frascos de cristal contendo urina e fezes e peças de baixela. O conjunto está interligado por cordas que aparentam estabelecer um novo organismo. Surge uma nebulosa escatológica em que parte dos componentes estão inseridos dentro dos canais de redes. Assim como em nossas vísceras, todo o conjunto da obra passará por um processo de transformação rumo a um novo produto. O dejetos que não importa toma aqui importância. Ele é o que sobra de um processo metabólico, assim como o objeto que sobra das instaurações de Tunga.

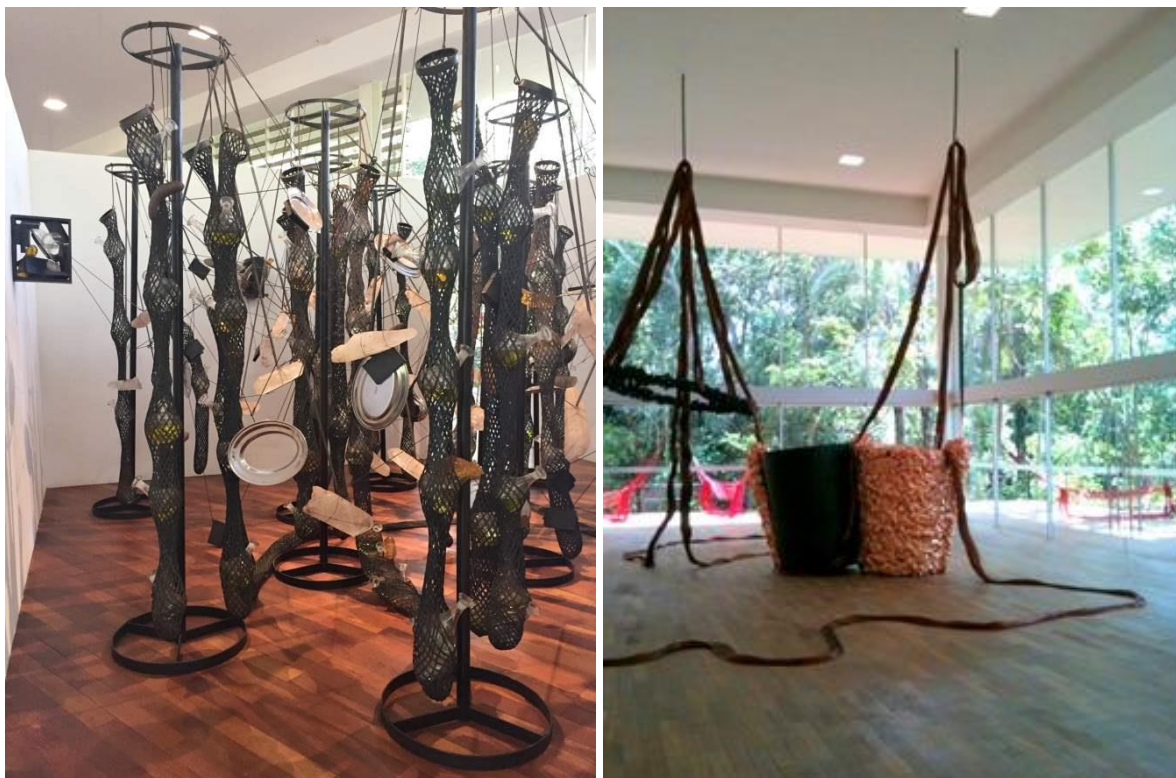


Figura 48: Instalação *Cooking Crystals Expanded*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (2º andar) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 49: Instalação *Palíndromo incesto*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (2º andar) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fontes: <https://sentidosdoviar.com/wp-content/uploads/2017/09/IMG_1967-Optimized.jpg>
<<https://lh5.ggpht.com/-KOxvhpFH2js/USFii5GYzLI/AAAAAAAAALTc/RHkhPukcuvY/2%252520-%252520Inhotim%252520%25252850%252529%25255B3%25255D.jpg?imgmax=800>>

Palíndromo incesto é uma instalação composta por elementos de grandes formas metálicas que remetem a concavidades justapostas a elementos fálicos. Elas podem representar gigantes dedais de ferro junto a agulhas. O conjunto está ligado por fios de cobre, o que agrega circularidade à obra. Mais uma vez, aparece aqui a polarização entre feminino e masculino, presente também na obra *Lezart*.

É interessante notar que, justamente nesse ponto da edificação, *Palíndromo incesto* exercita simbolicamente seu papel de palíndromo em relação à obra *Lezart*, localizada no pavimento inferior. Ambos estão localizados em extremidades opostas da edificação e dialogam através do mesmo tema. *Cooking Crystals Expanded* também polariza com *À luz de dois mundos*, na medida em que também se encontram em situações diametralmente opostas e discorrem simbolicamente sobre os processos de incorporação e deglutição do mundo. Enquanto *Cooking Crystals Expanded* remete à grande alquimia que será criada a partir de tais

processos, *À luz de dois mundos* remete a uma nova sociedade que será formada a partir dos processos de invasão de territórios, dominação dos povos e início de uma nova história.

Como se vê, a produção de Tunga pulveriza as fronteiras entre *performance*, escultura e instalação. Ela dilui os limites entre realidade e ficção. Sua poética é balizada pela confluência entre as suas narrativas textuais e visuais, definindo um espaço híbrido e sem fronteira demarcadora entre onde começa a ficção e termina a realidade. Em Tunga, o sentido do corpo também é fragmentado de forma subjetiva e simbólica, pois a fisiologia se mostra insuficiente para dar conta da experiência corpórea.

Por fim, o espectador-visitante da Galeria Psicoativa chega ao último nível de sua espiral e acessa o último rampado do percurso que agora o leva rumo ao mezanino, localizado no topo do prédio, de onde é possível ver em 360 graus todo o entorno desse núcleo, com seus andares, escadarias, pele de vidro, varandas e mata.

O mezanino guarda objetos de vidro sobrepostos a um plano espelhado. O conjunto, chamado *Laboratório Nosferatu* (1999-2012), guarda esculturas de vidro translúcido dispostos sobre uma plataforma espelhada e iluminada, envolta por uma redoma de cortinas. A explosão de luz provocada pela reflexão do espelho e dos objetos de vidro acentua as cores do conjunto, que é ocultado por cortinas, sugerindo uma relação mimética entre o fechamento de vidro do edifício e a redoma de cortinas.

O excesso de claridade e precisão presente nos trabalhos do mezanino faz contraponto à escuridão e imprecisão do trabalho do subsolo, o que indica a coexistência de duas regiões diferentes, uma consciente, projetada e ilusória, outra, real, porém inacessível. O tom ritualístico do trabalho de Tunga flerta com a possibilidade de acesso a essas áreas remotas, muitas vezes a partir das instaurações, rituais e tranSES.

Nosferatu sintetiza um aspecto de sua obra que trabalha na polarização, espelhamento e contraste com o outro. A tragédia do vampiro estranho³⁸ incomoda porque ele representa um lado reprimido do “eu”. O conceito de *Unheimlich*, desenvolvido por Freud, é atribuído a tudo que é estranho ao nosso universo e, portanto, sedimentado em nosso inconsciente, mas que subitamente vem à tona, é trazido à luz. Em outras palavras, *Unheimlich* simboliza o retorno do que é reprimido.

³⁸ A obra de Tunga faz menção ao personagem do filme *Nosferatu*, o Vampiro de F. W. Murnau, 1922.



Figura 50: *Laboratório Nosferatu*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (mezanino) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <https://images.adsttc.com/media/images/54be/90c9/e58e/ce1a/bf00/0122/large_jpg/51205_120907_032D.jpg?1421775042>

Existe uma atmosfera intocável e sagrada no mezanino. Como oferendas feitas no topo da arquitetura dos antigos zigurates, objetos estão apoiados sobre a mesa e protegidos por cortinas, que velam algo secreto e estranho. Considerando a edificação a serviço do espiritual, podem-se enxergar aqui diversos fragmentos visuais e estéticos que remetem ao culto e lugar de origem da obra de arte.

No mezanino, a cortina que vela flerta visualmente com a membrana de colunas dos templos gregos. Nada é solidamente fechado. Existe um respiro visual e um convite ao passeio, ao devir. Nas escadas da edificação, estão espaços híbridos entre a circulação comum e encenação das tragédias gregas, assim como se passava em suas arenas. E por fim, em seu subsolo, temos uma tumba faraônica traduzida por um dispositivo cíclico que aspira à eternidade, assim como a múmia embalsamada.

Na Galeria Psicoativa, o que se observa é que todos os espaços percorridos estão potencialmente ligados pelo elo do culto às divindades ou, ainda, pelo elo do espetáculo. Tunga vem a confirmar o aspecto ritualístico de suas obras a partir de seus processos de instauração

que constituem uma grande operação de deslocamento do corpo do artista para o corpo alheio, que retira de cena o “eu”, deixando a matéria pulsante a um serviço de conexão com o ancestral. Assim como uma oferenda, os resíduos deixados pela passagem transitória do artista sobre a matéria emanam o ritual que ali se operou.

Para o homem das sociedades primitivas, os fatos que aconteceram na origem de seus mitos podem ser repetidos através do poder dos ritos. Por esse motivo é essencial conhecer os mitos, não porque eles são a explicação sobre o mundo, mas porque possibilitam formas de reviver, rememorar o mundo. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas (ELIADE, 2008, p. 10). É conhecer não somente o que veio à existência, mas também saber onde encontrar as coisas e descobrir a forma de fazê-las reaparecer quando elas desaparecerem.

A forma de fazer reaparecer coisas quando elas desaparecerem está ligada à lógica, na maioria dos casos, de poder recitar e demonstrar o próprio conhecimento. Ao recitar os mitos, o homem torna-se contemporâneo, ao rememorar o tempo fabuloso de deuses e heróis, ou ainda, nas palavras de Eliade: ao “viver” os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável (ELIADE, 2008, p. 14).

É recitando ou celebrando o mito da origem, o indivíduo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolaram esses eventos miraculosos. O tempo mítico das origens é um tempo "forte", porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. (ELIADE, 2008, p. 14)

O mito conta uma história sagrada e relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, do “princípio”. Ele narra como uma realidade passou a existir. Trata, portanto, da narrativa da criação. Descreve as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado. É por causa dessa irrupção que o Mundo se transformou no que é hoje e o homem é um ser mortal e cultural. Compreender tais narrativas significa entendê-las como fenômenos de cultura, e não irrupção de instintos e selvageria.

Nesse sentido, a mística-religiosa de Tunga flerta com um aspecto oculto de mundo. Sua galeria é uma grande mitologia tungiana que trata de assuntos conflituosos que se ramificam e que se tocam compondo um grande acelerador de partículas em pleno funcionamento. A ampla estrutura do pavilhão se comporta de maneira rizomática, proliferando múltiplas possibilidades e narrativas que vão encobrando seu trabalho de novos significados, para além daqueles determinados em sua fase inaugural.

A relação entre performance e instalação não aparece de maneira homogênea em todo o seu trabalho. Elas divergem entre intensidade nos campos materiais e ficcionais, bem como a interação entre os dois campos. Ao fazer um percurso ascendente do subsolo até o mezanino, o espectador-visitante da Galeria Psicoativa Tunga, em Inhotim, pode trafegar pela arquitetura e pela obra através de sua superfície física. Fazer o caminho contrário, do mezanino descendo ao subsolo, também é importante para apreender, ao longo da descida, as instaurações ocorridas em meio à rede múltipla e rizomática da galeria.

No mezanino, a instauração *Nosferatu* (1999) apresenta pessoas pintando concavidades das esculturas de vidro. A explosão de luz sobre as obras vai contra a tradicional escuridão maligna que a trama do vampiro evoca. O gesto de pintar as esculturas de vidro com os próprios dedos remete a um ritual visceral, de unção, de pintura primitiva. A atividade causa estranhamento, que surge a partir do encontro com o duplo *eu* que é consciente e inconsciente e remonta ao eu primitivo que, antes amistoso, na ânsia de defesa, projeta para fora o material estranho e acaba tornando-se estranho a si mesmo.

No segundo nível, um casal faz objetos numa olaria em meio aos objetos de vidro preenchidos com líquidos e sólidos. Personagens descem e sobem as escadarias com malas que horas se abrem e despejam ossos e roupas no chão. Mulheres andam pelas varandas vestindo um enorme chapéu coletivo enquanto homens sentados no chão fazem tranças de cobertor. Entre o segundo pavimento e o subsolo, operam duas instaurações *Inside Out-Upside Down* (1997) e *Xipófagas capilares* (1985), que, assim como o conjunto, apontam para uma trajetória cíclica *ad continuum* ao longo do espaço arquitetural e mental.

Inside Out-Upside Down (1997) é o trabalho que compreende três núcleos centrais de instauração. Primeiro, um grupo de sete mulheres vestidas de branco se movimentam pela edificação. Segundo, um grupo de sete homens com chapéus individuais deslocam-se pela edificação portando uma valise que é acidentalmente aberta, deixando cair ossos no chão. Os homens recolhem os ossos, devolvem-nos à mala e continuam a caminhada. Terceiro, um grande chapéu em feltro é pendurado por cordas e abriga, por sua vez, outro chapéu que assim por diante abrigará outros chapéus, formando anéis de chapéus.



Figura 51: *Inside Out-Upside Dow*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (2º andar) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://i.pinimg.com/originals/9f/4e/9f/9f4e9f2530e319f56a7d15e58fa8ffaf.jpg>>

A figura do chapéu foi explorada pela vanguarda surrealista sugerindo uma relação estabelecida com a cabeça como morada da razão; não uma morada em forma de abrigo, mas sim uma morada como templo sagrado. Tunga sempre afirmou que seu lugar de trabalho era a rede (de descanso). Como no chapéu surrealista, era de lá que tudo saía. Era lá que ele gestava sua obra e dava à luz suas ficções, instaurações e seus objetos artísticos.

Em *Xifópagas capilares* (1985), duas meninas parecidas percorrem o espaço da galeria. A estranheza de dois corpos distintos, mas unidos por longa cabeleira, desvela a antítese do universo duplo das narrativas ficcionais em Tunga. Esse trabalho, assim como todo seu corpo artístico, relaciona-se e faz menção às demais obras, mas também à história das gêmeas xifópagas que haviam sido sacrificadas por sua comunidade que, em seguida, nelas praticara escalpo.³⁹ Assim como os cabelos unidos, a narrativa de Tunga se desenvolve ciclicamente rumo a um núcleo mental e ficcional que por sua vez traduzirá seu significado a partir da materialidade de suas obras.

³⁹ Relato de Tunga em artigo sobre as gêmeas siamesas publicado em 1985 na *Revisão 2 – Revista da Prática Freudiana*.



Figura 52: *Xipófagas capilares*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (2º andar) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://www.anualdesign.com.br/images/blog/anualdesign-tunga-e-homenageado-em-inhotim-20160914123434.jpg>>

No piso térreo, a instauração *Teresa* (1998) mostra um grande grupo de homens (presidiários) sentados lado a lado e tecendo uma longa trança feita de cobertores ao som da trilha sonora homônima executada por Arnaldo Antunes. Teresa era o nome que se dava à corda feita de lençóis torcidos usada para dependurar na janela e escapar da prisão. No século XVI, S. João da Cruz foi preso nos mosteiros dos monges Carmelitas por ser reformista. Uma noite, teve uma visão no cárcere e viu a imagem de Santa Teresa lhe dizendo para rasgar as mantas e fazer tranças para fugir da prisão. Ele assim o fez e obteve sucesso na fuga. Daí em diante, todos os presos que planejavam fugir evocavam respeitosamente o nome de Santa Teresa. Por isso, a gíria Teresa tem em sua origem um evento nobre e místico.

Fios e tramas. Costura. Trajetórias invisíveis, personagens fictícios em cena, múltiplos fios de Ariadne que levam a lugar algum, a não ser a uma *promenade* a quase todo instante circular e ramificada. A *promenade* é o espaço mental. O espectador não usa o fio para sair do

labirinto, mas sim para trançar uma trama e se perder no caminho. Assim como em Oiticica, aqui também se aspira ao grande labirinto. Para se encontrar, muitas vezes é preciso se perder.



Figura 53: *Teresa*, de Tunga – Galeria Psicoativa Tunga (térreo) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://i.ytimg.com/vi/LwUOtJC97XY/maxresdefault.jpg>>

O conjunto da obra emerge como um grande teatro sem plateia, sem roteiro, sem demarcações e, por isso, os *performers* não desempenham papéis de atores, mas sim de corpos atuantes. Em suas instaurações, humanos se integram à obra, seguindo um protocolo estabelecido pelo artista. O resultado emerge como um corpo vibrátil que é sobreposto pela instauração que dá à luz a instalação e representa um exercício constante de busca do que está reprimido.

A questão do corpo em Tunga advém de uma construção imaginária eruptiva do vazio que se movimenta em nós. O aspecto ritualístico do trabalho rompe os limites entre o real e o imaginário, propondo que o espectador compartilhe silenciosamente da força, violência e de erotismo presente em seu trabalho. O sentido do corpo será apreendido a partir da lógica da troca, do contágio, do deslocamento, da circularidade presentes em sua obra. As fronteiras entre performance e objeto são desintegradas. O corpo aparece ora como fragmento, ora como ação, ora como resto, ora como experiência.

Segundo Agamben (2009, p. 63-64), ser contemporâneo é conhecer a sombra. É viver o que nunca se pode possuir. Nada que é importante na contemporaneidade é óbvio, mas somente o que está na sombra. O legado de Tunga é instigado por esse tipo de diretriz. O artista pratica a dúvida sobre sua própria obra e propõe inversões como estratégia de pensamento, que opera concomitantemente na linguagem verbal e na narrativa visual.

Os objetos passam a ser protagonistas à medida que vão sendo ativados e transformados em narrativas ritualísticas. E, nesse momento, a caixa de vidro de Tunga se transforma numa máquina de olhar e viver sensações, ficções, irrupções e narrativas. Ela se torna palco-lugar. Torna-se uma máquina de olhar que pretende ativar o percurso do espectador-visitante enquanto espectador devolvido.⁴⁰

A arquitetura não compete com a obra, pelo contrário, ela se mostra parceira criativa, nem neutra nem competitiva. Assim, como a catedral gótica filtra a luz que atravessa seus vitrais, o pavilhão envidraçado de Tunga filtra a energia ancestral que circula entre corpo e obra, entre galeria e natureza, entre ancestralidade e contemporaneidade. Enquanto a igreja gótica cria um espaço de introspecção, a Galeria Psicoativa cria um espaço de conexão.

O pensamento simbólico precede a linguagem e a razão discursiva e revela aspectos da realidade que respondem a uma necessidade de pôr nuas as mais secretas modalidades do ser. Chega-se, então, a um ponto em que a interdisciplinaridade é concebida como um valor na produção arquitetônica em Inhotim, onde sinapses e aceleradores de partículas conformarão um grande ecossistema que não tem começo nem fim.

Afinal, em Tunga, não é mais o nu, mas o ato de ver o nu que se torna a questão.⁴¹

⁴⁰ A expressão faz menção à devolução de um espectador engajado, na medida em que o pavilhão é uma estrutura provocadora que não permite um percurso inerte.

⁴¹ Sergio Martins em colóquio “O rigor da distração”, realizado em ocasião da abertura da exposição homônima no MAR-RJ em 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PwRj6shVuUY>>. Acesso em: mar. 2020

Galeria Claudia Andujar | Ruínas contemporâneas: reconstrução de um corpo em vias de desaparecimento



Figuras 54 e 55: Galeria Claudia Andujar (entrada) – Inhotim (Brumadinho/MG).

Fontes: <<https://arquitetosassociados.arq.br/img/GALERIA-CLAUDIA-ANDUJAR-ARQUITETOS-ASSOCIADOS-11.jpg>>

<<https://arquitetosassociados.arq.br/img/GALERIA-CLAUDIA-ANDUJAR-ARQUITETOS-ASSOCIADOS-09.jpg>>

Quando Claudia Andujar conheceu o povo Yanomami, no início dos anos 1970, aos 40 anos, não sabia que uma nova vida começaria. Na ocasião, ela tinha obtido uma bolsa da Fundação John Simon Guggenheim para trabalhar com os índios Xikrin, mas uma reportagem contratada pela revista *Realidade* fez com que ela mudasse seus planos.

Fascinada pelos índios Yanomami, abandonou sua carreira como fotojornalista para aprofundar seu trabalho sobre aquela população que até então desconhecia. Durante sete anos,

realizou diversas viagens às comunidades para partilhar de seu cotidiano, acompanhar suas expedições na floresta e participar de seus rituais festivos.

Uma nova existência passaria a se estabelecer entre trabalho artístico e luta pela defesa dos direitos do povo indígena. Sua fotografia, para além do registro antropológico, retrata uma relação íntima construída com a comunidade. Boa parte desse resultado se deve ao processo de imersão artística e integração entre arte e vida da comunidade Yanomami. Andujar conseguiu retratar, através do universo fotográfico, a espiritualidade, a cultura e a relação indígena com a natureza.

Sua colaboração com a revista *Realidade* aconteceu entre 1966 e 1971, em edições mensais que tratavam o jornalismo e fotojornalismo como uma experiência peculiar. Andujar pôde participar de numerosas reportagens sobre temas sociais: prostitutas em São Paulo, casais de homossexuais no Rio de Janeiro e outros personagens que se situavam em grupos de pessoas marginalizadas, vulneráveis.

De repente, ela, que havia perdido parte de sua família no *Shoá*, viu-se submersa em um outro seio familiar. Não sabia falar muito bem o português, e a fotografia apareceu como uma forma de expressão. Na verdade, ela própria sempre disse que, através do ato de fotografar, busca-se encontrar não somente a verdade do mundo que vê, mas sim a verdade essencial. O gesto de fotografar em meio à cultura Yanomami veio a calhar, para Claudia, como um processo de cura espiritual e aceitação do passado.

A artista que sofreu perseguições durante o *Shoá* na Segunda Guerra Mundial pôde compreender com clareza o que estava acontecendo com a população indígena na virada da década de 1970. A construção da rodovia Perimetral Norte (BR-210), transversal às terras dos índios da Amazônia, provocou a destruição de muitas comunidades e de muitas florestas, gerando dessa forma propagação de doenças e degradação da comunidade indígena. Com o desenrolar histórico, Claudia Andujar torna-se ativista política em prol das causas indígenas.

Em 1978, Andujar se depara com o lado artístico de seu trabalho. Boa parte das imagens produzidas durante o período de imersão na tribo será usada em livros de defesa da causa indígena. Arte e política fundem-se. O objetivo dessas publicações era restaurar as terras das tribos, o que acabou se tornando uma boa oportunidade para fazer seu trabalho operar como forma de comunicação.

Em 1981, ela realiza mais de mil retratos dos Yanomami para levantar demograficamente a população em função da campanha de vacinação. A fim de evitar erros, ela própria realiza conferência de cada etiqueta e de cada pessoa. Nesse momento, reforça a

conexão afetiva entre vida e trabalho. Enquanto numera os Yanomami, ela se lembra dos números usados para marcar os judeus no campo de concentração.



Figura 56: Fotografia da série *Marcados*, de Caludia Andujar

Fonte: <https://lh3.googleusercontent.com/proxy/r77-m6YXCkMWfdCBBrQ1GC8FSEfNpGUr6QyaZXErO63LafODPte7ff8GRT1-y9d1hBw8a4kkMpgpOV0p_Qyg4_ent5Y1MQQ-DQ>

Esse trabalho foi intitulado *Marcados*. Porém, dessa vez, essas marcas representavam a vida. Após um início de vida tumultuado, repleto de tristeza e perseguição, a artista reencontra nos Yanomami a família perdida durante a Segunda Guerra. Segundo ela: “Pela primeira vez em minha vida, eu me senti amada, aceita, da forma que eu era. Eu havia encontrado uma segunda família. Eu já não havia mais medo da morte”.⁴²

Para produzir sua cosmogonia de imagens, ela desenvolve e inventa alguns procedimentos. Por exemplo, fotografa contra a luz, reveste sua lente com gelatina para conseguir efeitos de desfocamento e criar uma *mise-en-scène* fantástica, onírica. Ela ainda

⁴² Revista *Telerama*, *Moreira Sales*, edição de janeiro. Disponível em: <https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/telerama>. Acesso em: mar. 2020.

usa de flashes para criar ilusões visuais e tentar traduzir o mundo invisível que os índios Yanomami descreviam quando tomavam alucinógenos como o yacoana. Em seus rituais xamânicos, sob a condução dos mais velhos, eles aprendiam a ver, conhecer e responder os espíritos dos xapiris.⁴³

No livro *A queda do Céu* (KOPENAWA, 2015, p. 194), os xapiris foram espíritos criados por Omama, ente ancestral dos Yanomami, para combater as epidemias de doenças que assolavam as tribos. Eles são traduzidos como espíritos das florestas, dos animais e das águas que se vingam das doenças. Apesar de ter criado os xapiris, Omama os escondeu dos humanos até que seu filho se tornasse xamã. O pai ensinou o filho a usar o pó de *yakoana* e ordenou que os xapiris segurassem o céu para que ele não desabasse.

[...] quando estava com eles, fotografei mais em preto e branco, do que em cor, mas também tem em cor. Quando comecei a fazer em cor, estava em São Paulo em 2003 e 2004. Eu peguei meu trabalho antigo, retrabalhei estas fotos antigas com superposições destas fotos em preto e branco com as coloridas. Eles [os Yanomami] recebem os espíritos da natureza através dos trabalhos xamânicos e eu tentei representar isso nas fotos. As fotos têm uma superposição dos retratos com fotos de uma rocha com musgos, então todas estas fotos têm características de retratos com fotos de elementos da natureza em cima, ou bichos da natureza em cima deles. Os Yanomami não veem o homem sendo superior à natureza. Para eles, os homens fazem parte da natureza. Eu também acho isso, somos parte de uma globalidade da natureza. (ANDUJAR, 2010)

Ela privilegiou planos distorcidos de visagem ou decomposição dos corpos criados com efeito de claro e escuro para instaurar um sentimento de intimidade de seus personagens retratados. Existe uma foto de topo da floresta amazônica que foi capturada a partir de uma técnica de infravermelho para trazer um tom vívido de cor a algumas de suas obras, criando uma estética onírica. Andujar consegue realizar, na série intitulada *Sonhos voados* (1974), uma fotografia que se desapega da referência do real e apresenta novos horizontes.

Por meio da mistura de diversas técnicas, a artista realiza sobreposições e hibridações criando realidades muitas vezes próximas da abstração e que confundem em relação aos seus limites espaciais. É o caso de algumas fotografias que misturam o figurativo e paisagem juntos, criando uma atmosfera onírica. Nesse momento, o espectador-visitante surge como observador engajado e mergulha no universo traçado pela artista, como se tivesse mergulhando no próprio cotidiano dos índios.

⁴³ Xapiris são os espíritos da floresta criados por Omama, ente ancestral da cultura indígena.

Nessa aqui é uma maloca, uma casa comunitária. Esta é a casa comunitária vista de dentro. Olha, eu tenho que explicar uma coisa aqui, meu trabalho com eles se foca muito na questão da luz, e obviamente a fotografia é uma questão de luz e sombras, mas vocês vão perceber que eu sempre focalizo essa questão de como a luz bate, que tem mais por trás da fotografia, é uma questão cultural ou das crenças deles. Os Yanomami antigamente acreditavam que tinham três plataformas, o mundo era isso. Nos tempos antigos reinavam os Yanomami na camada superior, a uma certa altura essa camada superior se rompeu e com isso desceram para o que nós chamamos de nossa terra, que eles também chamam de nossa terra, mas eles usam a palavra “nossa floresta”. Naqueles primeiros tempos se mantinha ainda uma ligação com esse mundo de cima, o nosso mundo floresta, e durante os rituais eles imitam, como vocês estão vendo nesta fotografia, a subida e descida entre esse mundo superior e nosso mundo, que na verdade depois de algum tempo se rompeu, mas nos primeiros tempos mantendo essa ligação os espíritos da natureza tinham um vem-e-vai entre os dois mundos livremente. Com o rompimento da comunicação, durante os rituais eles tentam recuperar essa ligação, mas não é possível, por isso que vocês veem o que está acontecendo nesta fotografia. (ANDUJAR, 2010)

O pavilhão de Claudia Andujar em Inhotim foi aberto ao público em 2014. Com projeto assinado pelos Arquitetos Associados, sua forma é bastante diferente dos pavilhões analisados anteriormente. Ela não possui escala monumental marcante e sua volumetria se organiza horizontalmente. Sua inserção com o entorno se dá de forma harmônica. O acesso que leva à porta de entrada é emoldurado por uma fila de pórticos que enquadra o percurso, marcando assim um portal de passagem espacial e temporal.

Hegel (2008) pontua que o jogo de colunatas da arquitetura grega criava uma situação de intensa troca entre lado externo e interno da edificação. Sua porosidade visual tornava o percurso alegre, aberto e agradável para o passeio e o devir. Sua proporção horizontal simbolizava a escala perfeita para o homem. Em Andujar, pode-se estabelecer um raciocínio parecido. Seu conjunto é fluido no vaguear, seu revestimento vernacular remete a uma circularidade e integração com a natureza. Nela, o homem também encontra sua escala perfeita e livre para o percurso entre os blocos expositivos.

O tijolo de barro apresenta-se como módulo a ser repetido pela extensão da grande arquitetura vernáculo-monumental, cuja disposição espacial está carregada de ritos e simbologias. Ao contrário dos objetos de estudo dos capítulos anteriores, esse pavilhão possui três núcleos expositivos curatoriais traduzidos pelo modelo do cubo branco.⁴⁴ Sua iluminação é impessoal e neutra, bem como sua superfície interna de paredes brancas. Lá de dentro, quase não existe contato com o lado externo, salvo as zenitais e eventualmente rasgos na fachada que permitem a troca visual e a entrada de luz.

⁴⁴ O termo cubo branco foi cunhado por Brian O'Doherty em seu livro *No interior do cubo branco*, de 2002.

O espaço expositivo, antes inserido em meio ao corpo da edificação, agora, aparece desvinculado do objeto monumental arquitetônico. A articulação do conjunto de salas se dá através do percurso desenvolvido pelo espectador-visitante nos corredores, bem como em seus momentos de pausa no pátio interno. Surge uma arquitetura que articula funcional e conceitualmente espaços tradicionais de exposição e o objeto monumental autônomo.⁴⁵

A curadoria da galeria é voltada especificamente para o recorte dos trabalhos realizados com a tribo Yanomami. Na primeira sala, “A Terra”, estão fotografias de paisagens de diferentes lugares do território amazônico. Na segunda sala, “O Homem”, pode-se ver a vida cotidiana dos Yanomami em suas casas e na floresta, bem como seus rituais xamânicos e seus ritos de passagem. Na terceira sala, “O Conflito”, observa-se um lado engajado da artista na luta pelos direitos indígenas, especialmente traduzida na série *Marcados*.

A galeria abriga também uma coleção de desenhos feitos pelas crianças indígenas durante a estada de Andujar nas aldeias. A inserção desses desenhos no pavilhão visa trazer uma visão ampliada do que é arte, saindo um pouco do modelo eurocêntrico. Eles revelam aspectos diferentes da vida dos Yanomami, narrativas de mitos, padronagens comuns às pinturas corporais e à decoração de objetos. À medida que os indígenas finalizavam as imagens, a artista pedia que narrassem o que haviam criado. Essa compilação deu origem à publicação *Mitopoemas*, também presente no pavilhão.

Há três pontos centrais no trabalho de Andujar: o retrato individual que ia na contramão da fotojornalismo; o registro da maloca que agregava intimidade com o povo e suas tradições; e o registro do cotidiano através das incursões à floresta. Uma profunda relação entre fotógrafa e fotografada evidencia um olhar que busca retratar não só o corpo Yanomami, mas também a fabricação de um indivíduo. Os retratos de Andujar são fundamentais para entender sua relação com os Yanomami.

⁴⁵ Segundo Hegel (2008), este termo se refere a toda edificação de arquitetura antiga que comunicava independentemente de sua função. A arquitetura autônoma acaba com a chegada da antiguidade clássica, que passa a adotar um aspecto servil aos edifícios.

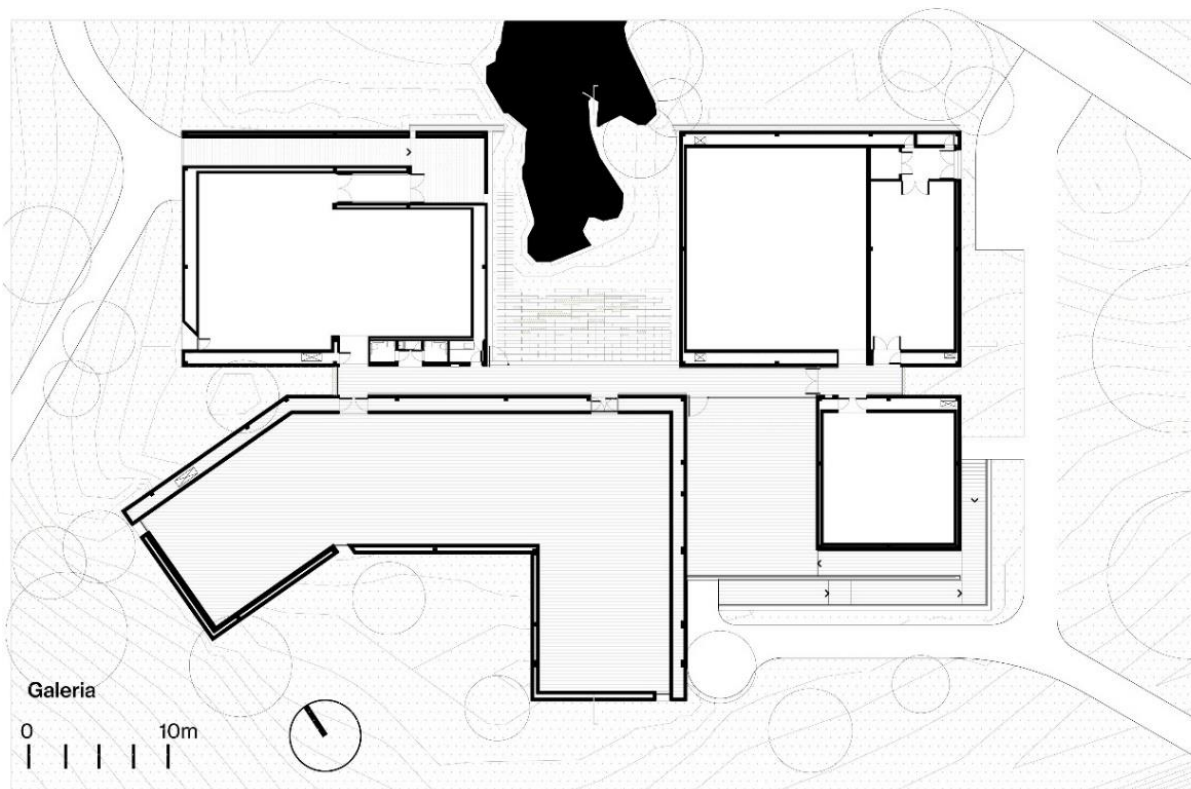


Figura 57: Planta Galeria Claudia Andujar – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://arquitetosassociados.arq.br/img/GALERIA-CLAUDIA-ANDUJAR-ARQUITETOS-ASSOCIADOS-P02-GALERIA.jpg>>

A foto de uma jovem com partes do corpo perfuradas por uma vareta representa sua passagem para a puberdade. Uma melancolia meditativa presente na foto evoca uma ausência no plano material e aumento da espiritualidade. Um homem deitado na rede envolvido por uma fumaça que vinha da fogueira ao fundo da maloca retrata uma situação mística que não se pode apreender. Uma criança ao centro da maloca é retratada em meio a um fecho de luz que invade o espaço, agregando explosão mágica à cena.

Dando início ao percurso na Galeria Claudia Andujar, em Inhotim, uma rampa emoldurada pelos pórticos faz a transição entre espaços externo e interno. É ela que conduzirá à primeira sala de exposição, “A Terra” (1968-1970), onde se encontra a série de fotografias que mostra um primeiro contato com os Yanomami. Como num primeiro reconhecimento de campo, as obras expostas insinuam traços de intimidade e candura na relação estabelecida entre artista e localidade. Veem-se alguns trabalhos que retratam paisagens e flertam sutilmente com a experimentação da fotografia.

O'Dorethy (2002) pondera que o ambiente expositivo muito se assemelha à estrutura das igrejas medievais, das pirâmides egípcias e outras edificações sepulcrais primevas. Essas construções foram idealizadas para estarem à parte do mundo exterior, onde a ilusão de uma presença eterna, seja ela um altar, seja ela múmia, seja ela qualquer objeto conservado e/ou construído, estancaria a passagem do tempo.

A obra de arte contemporânea está agora isolada de qualquer interferência que possa desvirtuar a apreciação de si própria. Na Galeria Claudia Andujar, a neutralidade do espaço branco assegura e protege o espectador-visitante de qualquer outro tipo de informação visual divergente. A contemplação passa a ser um valor resgatado e a fé será o novo ponto de ligação espiritual entre “fiel”⁴⁶ e espaço. Como espectadores, estamos numa zona de estranhamento. Dentro de um cubo branco de Andujar, seremos nós e a obra. A inserção que soa como crítica na obra de O'Dorethy (2002), em Inhotim, aparece como um respiro, uma boa e esperada solução.

Tomando como ponto de partida a colocação de O'Dorethy sobre o aspecto primevo do cubo branco, é importante estabelecer uma análise mais aprofundada das edificações antigas para compreender essa galeria em Inhotim. Hegel (2008), em suas aulas de estética⁴⁷, divide arquitetura antiga em três momentos distintos: Arquitetura oriental e autônoma, Arquitetura clássica e utilitária e Arquitetura românica (gótica), que opera, como as duas primeiras, de forma autônoma e utilitária.⁴⁸

Segundo Hegel (2008, p. 98), a primeira necessidade originária da arte é uma habilidade subjetiva de fazer aparecer no sensível exterior o espiritual. As colunas antigas têm sua origem na representação dos órgãos reprodutores animais, dos falos, que representavam força, mas também fertilidade em algumas civilizações. Os obeliscos, por exemplo, são composições sólidas verticais que existiam de forma livre, autônoma e representavam raios do sol.

Adentrando ao campo do objeto arquitetônico, as construções piramidais são os monumentos sepulcrais mais antigos da antiguidade. Elas encerram, em seu interior, um corpo

⁴⁶ O termo fiel se refere tanto ao homem antigo das catedrais góticas quanto ao homem contemporâneo espectador da exposição em um cubo branco, segundo O'Doherty.

⁴⁷ Cursos de Estética de Hegel publicados por seu discípulo Hotho em 1842, e traduzidos parcialmente para o português na edição comentada *A arquitetura*, volume 14, traduzido por Oliver Tolle, pela USP, em 2008.

⁴⁸ Segundo Hegel (2008, p. 56), “a catedral gótica constitui uma apreciação inteiramente peculiar ao período romântico. Ao contrário das construções mediterrâneas, ainda muito próximas do modelo românico, a catedral gótica soube converter para os seus fins a autonomia do monumento oriental e a servilidade do tempo grego. Não que ela seja o resultado de uma mera mistura de ambos os aspectos. Na verdade, a arquitetura romântica encontrou uma expressão que tirasse proveito desses aspectos para atender sua finalidade espiritual”.

morto cuja alma é imortal.⁴⁹ Na antiga civilização egípcia, observa-se a manifestação do tema da imortalidade de forma muito forte oscilando entre a escala menor do cotidiano até a escala monumental das pirâmides. Tanto o processo de mumificação quanto a construção de pirâmides eram parte de uma intenção obstinada de fixar a eternidade no tempo.

A pirâmide egípcia é uma edificação que está no limiar entre a arquitetura autônoma e utilitária. Ela foi edificada para abrigar um núcleo, todavia seu significado espiritual não se encontra exclusivamente em seu interior. Sua forma exterior se torna símbolo autônomo de sua utilidade interior e primeira. A arquitetura autônoma, portanto, consiste no fato de se colocar a serviço desse espiritual, todavia seu corpo arquitetônico tenha um significado absoluto, que ativa o homem que lhe percorre e é soberana a sua função original.

As habitações dos mortos egípcios constituem nesse sentido os templos mais primevos. A grandeza delas é imensurável e instiga à reflexão sobre a duração do tempo e a diversidade, intensidade, perseverança e envergadura da humanidade. Para além do invólucro subserviente da moradia comum, suas passagens indicam os caminhos que a alma realiza após a morte em peregrinação entre grandes salões, corredores na terra, ora subterrâneos, ora terrestre. A porta que lacra o conjunto sugere que a edificação não deve ser mais utilizada, o que leva a confirmar a hipótese de que a pirâmide é realmente uma construção autônoma.

Na arquitetura clássica, os edifícios públicos gregos tiveram amplo desenvolvimento. Seus templos possuíam escala horizontal e eram marcados por colunatas que seguravam a grande cobertura linear. Esse conjunto aberto e permeável configurava um espaço destinado ao vaguear, ao peregrinar, livre do agrupamento estático da religião. A utilidade prevalece e emoldura um sujeito que pertence ele mesmo à bela arte. A escultura passa a ocupar o novo lugar de culto. Ela representa a nova estátua de Deus.

Na tradição grega, as colunas existem por causa da sustentação do vigamento longitudinal apoiado sobre elas. Os ornamentos estão distribuídos de forma simples e agradável aos olhos. Sua cadência e ritmo sugerem a mais bela medida. Goethe, conforme mencionado por Hegel (2008, p. 154), já dizia que as colunas representavam uma forma de a natureza erguer-se livre. O conjunto da fachada é uma grande membrana permeável que permite troca entre exterior e interior, onde ambos se misturam. A articulação interna do templo se dá entre

⁴⁹ Segundo Heródoto, os egípcios foram o primeiro povo a falar sobre imortalidade da alma.

vestíbulos, átrios, corredores e jogos de colunas que envolvem, por sua vez, os espaços de permanência temporária.



Figura 58: Sala “A Terra” – Galeria Claudia Andujar – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://arquitetosassociados.arq.br/img/GALERIA-CLAUDIA-ANDUJAR-ARQUITETOS-ASSOCIADOS-17.jpg>>

Segundo Hegel (2008, p. 44), nesse momento, a arquitetura perde sua autonomia como arte e passa a existir no contexto de objeto e ciência utilitária. A forma passa a ser expressa pelo propósito da obra, seja nos templos e edifícios públicos gregos, seja nos edifícios públicos ou particulares dos romanos. A construção é resultado direto da finalidade para a qual foi concebida e passa então a operar entre dois polos diferentes: de um lado, a articulação abstrata das formas, de outro, o aspecto servil da obra a outras manifestações do espírito.

Na arquitetura românica, a catedral é uma construção de grande porte capaz de reunir a população de uma cidade em seu interior. A devoção do coração cristão representa uma elevação sobre o finito que determina o caráter da casa de Deus. Nesse sentido, a arquitetura ganha com isso a ascensão ao infinito. Se anteriormente as edificações da arquitetura

clássica se estendem na largura, o caráter românico consiste no despontar do solo rumo ao crescimento das alturas.

Fortes paredes encerram esse lugar verticalizado, limitando seu espaço por todos os lados e promovendo um recolhimento interior. A catedral gótica é escura e convida à oração e ao recolhimento meditativo. As grandes janelas filtram a luz do sol através de um conjunto vitral colorido, que cria uma narrativa interna, liberando o homem da natureza exterior e o trazendo para um mundo feito por meio dele e apenas para ele, para sua devoção e ocupação espirituais.

O período românico corresponde ao recolhimento do espiritual em si mesmo. Não é tomado nem para alegria serena do ideal clássico, nem pela busca incessante dos povos orientais. No entender de Hegel (2008), a catedral gótica constitui uma aparição peculiar ao período românico porque ela soube converter concomitantemente a autonomia do monumento oriental e a servilidade do templo grego. Ela tira proveito de ambos os aspectos para atender a sua finalidade espiritual.

O espaço do interior se torna, portanto, altura total, enquanto os templos gregos privilegiavam as passagens e átrios abertos em redor de seu núcleo. O altar-mor se eleva no coro e o consagra como local de espiritualidade. A comunidade tem seu lugar na nave central, junto ao púlpito para prédica. Os aspectos exterior e interior da construção buscam o simbolismo de movimento de elevação acima de tudo, o que é singular e finito.

Do lado de dentro, a coluna perde no visível a função de sustentação. Ela é construída de modo a curvar-se no alto em abóbodas, causando a impressão de uma floresta. A inquietude da edificação é uma constante no alto, um incentivo ao voo. A arte passa agora do conteúdo religioso para o arcabouço da infinita subjetividade humana.

Retornando à Galeria Claudia Andujar, em Inhotim, no cubo branco, o espectador e a própria obra atuam influenciados pela força imanente no espaço. A postura do espectador distraído dá lugar ao espectador ativo. Conforme dito, a contemplação passa a ser um valor resgatado. Nesse momento, a fé será o novo ponto de ligação espiritual entre “fiel”⁵⁰ e espaço. Como espectador, permanece-se numa zona de estranhamento e embate, sozinho com a obra.

Da primeira sala, o espectador sai rumo ao extenso corredor que será o eixo axial articulador das demais salas de exposição do edifício, bem como de sua área externa

⁵⁰ O termo fiel se refere tanto ao homem antigo das catedrais góticas, quanto ao homem contemporâneo espectador da exposição em um cubo branco, segundo O'Doherty (2002).

circundante. Pátios e rasgos de vidro na edificação regulam a conexão entre a área externa e interna. O prédio parece não ter começo nem fim. Natureza, arquitetura e arte se conectam.

Na segunda sala, “O Homem” (1974-1978), estão expostas imagens da vida na casa comunitária e na floresta. Muitas delas registram rituais fúnebres, preparo de alimentos, ingestão do alucinógeno *yakoana*, danças, abraços, transes, bem como o *reahu*.⁵¹ As fotografias em preto e branco transmitem aqui uma imagem onírica em meio à luz natural, um universo mágico que não existe mais. A própria escolha pela paleta preto e branco em alguns trabalhos tenta extrair do universo comum um tempo que não existe mais, um tempo mágico e forte que deu origem a toda a mitologia indígena.

Assim como os vitrais da catedral, o filtro onírico do trabalho de Andujar acaba criando uma camada própria de introspecção e espiritualidade em torno do universo Yanomami. A luz natural que vem da claraboia atravessa o ambiente de paredes brancas e teto cinza, trazendo à tona sua obra, numa montagem iconográfica que está em constante movimento pictórico, seja pela aproximação das imagens desfocadas, seja pela narrativa do conjunto, assim como faziam os afrescos e esculturas nas igrejas medievais.

⁵¹ O *reahu* é a grande cerimônia realizada entre os Yanomami, geralmente congregando numerosos membros de comunidades distintas, com o objetivo manifesto de celebrar a última etapa do ritual funerário, que consiste na consumação real ou simbólica das cinzas mortuárias.



Figura 59: Sala “O Homem” – Galeria Cláudia Andujar – Inhotim (Brumadinho/MG).
 Fonte: <<https://arquitetosassociados.arq.br/img/GALERIA-CLAUDIA-ANDUJAR-ARQUITETOS-ASSOCIADOS-16.jpg>>

Ao contrário dos demais pavilhões analisados nesta dissertação, a Galeria Cláudia Andujar adota a neutralidade do espaço expositivo como forma de embate real entre obra e espectador. Uma vez que as salas estão resguardadas do conjunto, a obra de arte consegue operar de forma autônoma, sem estar vinculada às imposições arquiteturais.

Todavia, este não é o único ponto favorável ao conjunto. A distribuição dos três núcleos curatoriais a partir de três volumetrias arquitetônicas gera uma estratégia espacial que privilegia o percurso e a interação entre objetos distintos. Como em uma taba que se organiza em ocas, malocas e praça central, há aqui uma dinâmica orgânica que se estrutura de forma similar.

Nesse momento, arquiteturas autônoma e servil se mesclam criando um grande monumento em que forma e conteúdo se comunicam em instâncias independentes. Tanto o modelo do cubo branco quanto o modelo do monumento mostram-se como algo de muito bom a resgatar no complexo arte-arquitetura. Assim como as catedrais góticas, há na galeria a existência dupla de objeto simbólico e objeto de culto, em que o pavilhão é símbolo de um povo e ao mesmo tempo seu local de culto.

Em Varejão, tem-se uma edificação que a todo instante acompanha a obra através de sua própria superfície arquitetônica, como se a obra fosse a pele de seu espaço. Em Oiticica, tem-se uma galeria que remete à caixa-preta que submerge completamente a obra nas vísceras de sua edificação. Em Tunga, tem-se uma edificação transparente, em que as obras flutuam em meio à arquitetura e paisagem exterior da mata.

É fato que na Galeria Psicoativa Tunga, a proposta de arquitetura começa a se tornar mais parceira e conectada com os projetos artísticos, mas será somente em Andujar que se observa que arte e arquitetura trabalham juntas de forma potente. Seu conjunto possibilita tanto a fruição das obras expostas e reflexão de seus temas quanto uma incursão espiritual que ativa o espectador-visitante no percurso.

O pátio central está ligado à mata e às demais áreas do entorno através de pilares de tijolos soltos pelo espaço que evocam ruínas e que aludem à ancestralidade simbólica do conjunto. Os tijolos desencontrados, a mata selvagem, a sensação de interrupção na face superior dos pilares, todos ladeando o pátio central vazio e silencioso, causam impressão de uma desconexão no tempo e no espaço primitivos da edificação. A sensação que se tem é de visitar um lugar em ruínas, cuja civilização só existe na memória e há tempos desapareceu.

Aprender o caráter expressivo de um edifício é sentir o seu significado. Saber como é o seu caráter, sentir a ressonância interior de como é uma ideia ou um modo de vida, e, com a força disso, saber como reconhecer e reagir às suas outras manifestações. Não se aprende acerca de teologia medieval em Notre Dame, mas aprende-se como é acreditar nela, como é ver e sentir o mundo como o povo de Notre Dame, outrora, o viu e sentiu. A pessoa que não pode entrar assim no caráter de um edifício, nunca se sentirá bem nas formas mais elevadas de arquitetura, por mais articulada que possa estar ao descrever o que vê. Será como a pessoa capaz de dar friamente nome ao sentimento que lê no rosto dos companheiros, mas que não tem conhecimento do que fazer em relação a eles, de como se comportar apropriadamente, de como sentir, por sua vez. Para compreender a expressão da arte requer-se simpatia; uma matéria que é tão prática como o próprio senso moral. (SCRUTON, 2010)

Ao chegar à última sala de exposição, “O Conflito” (1980), percebe-se que o rasgo de vidro na parede do corredor conduz o olhar para fora da edificação, simbolizando a ideia de recomeço e de unicidade. Nessa sala está exposta a série *Marcados*, que retrata o processo de triagem, controle e vacinação indígena a fim de proteger a comunidade de surtos epidêmicos.

Originalmente realizada com caráter documental, o objetivo das fotos era promover a identificação visual nas fichas de saúde e campanha da CCPY (Comissão Pró-Yanomami) por meio de uma marca numérica em cada indivíduo fotografado. Somente anos depois Andujar

reassignifica essas imagens e lhes arremessa rumo a um contexto artístico, apresentando-as como série fotográfica.

Ao contrário dos presos do campo de concentração da Segunda Guerra Mundial, os Yanomami estavam sendo marcados para serem vacinados e, portanto, salvos. Estavam sendo marcados para viver. Esse entendimento de Andujar só foi possível em função da sua própria história de vida. Para além da relação de empatia com os índios, foi somente após um processo de distanciamento cronológico e histórico que ela pôde vislumbrar o significado e a importância de toda sua obra.

1944 - Aos treze anos tive o primeiro encontro com os "marcados para morrer". Foi na Transilvânia, Hungria, no fim da Segunda Guerra. Meu pai, meus parentes paternos, meus amigos de escola, todos com a estrela de Davi, visível, amarela, costurada na roupa, na altura do peito, para identificá-los como "marcados", para agredi-los, incomodá-los e, posteriormente, deportá-los aos campos de extermínio. Sentia-se no ar que algo terrível estava para acontecer. Em meio a esse clima de perplexidade, Gyuri me convidou para um passeio no parque. Foi uma confissão de amor. Só assim posso nomear seu desejo de andarmos juntos. Era algo que fazíamos guiados pela intuição. Tratava-se de um passeio somente para me dizer: "Frequentamos a mesma escola. Reparei em você. Você é especial. E bonita". Eu também o procurava, dia após dia, caminhando na rua, sempre na mesma hora. Sabia que o veria em passant. Sinto a emoção me apertar a garganta. Naquele dia de junho de 1944 decidimos nos encontrar e confessar nossos sentimentos. O rapaz judeu estava marcado com a estrela amarela, o mogen dovid. Ele tinha quinze anos, e eu, treze. Andamos emocionados, sem falar, olhando-nos furtivamente. Sabia que algo importante estava acontecendo. Era o nascimento do amor. Sentia um formigamento na pele. No fim do passeio recebi um beijo tímido e silencioso, que apenas tocou minha boca. Lembro-me de ter ficado com os lábios ardendo por horas seguidas. Um amor, em circunstâncias tão especiais, a gente nunca esquece. Ao sair com Gyuri, publicamente, sabia que estava desafiando o meu tempo. Nunca mais o reví. Durante anos, guardei um retrato dele no medalhão que usava pendurado no pescoço.

1980 - Quase quarenta anos depois, já vivendo no Brasil como fotografa engajada na questão indígena, acompanhei alguns médicos em expedições de socorro na área da saúde. A partir de 1973, durante os anos do "milagre brasileiro", o território Yanomami na Amazônia brasileira foi invadido com a abertura de uma estrada. Com a mineração, a procura de ouro, diamantes, cassiterita, garimpos clandestinos, e não tão clandestinos, floresceram. Muitos índios foram vitimados, marcados por esses tempos negros. Nosso modesto grupo de salvação -apenas dois médicos e eu - embrenhou-se na selva amazônica. O intuito era começar a organizar o trabalho na área da saúde. Uma de minhas atividades era fazer o registro, em fichas, das comunidades Yanomami. Para isso, pendurávamos uma placa com número no pescoço de cada Índio: "vacinado". Foi uma tentativa de salvação. Criamos uma nova identidade para eles, sem dúvida, um sistema alheio a sua cultura. São as circunstâncias desse trabalho que pretendo mostrar por meio destas imagens feitas na época. Não se trata de justificar a marca colocada em seu peito, mas de explicitar que ela se refere a um terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor. A mesma dor que senti por amor ao pisar na grama do parque, um amor impossível com Gyuri. Ele morreu em Auschwitz naquele mesmo ano de 1944.

2008 - E esse sentimento ambíguo que me leva, sessenta anos mais tarde, a transformar o simples registro dos Yanomami na condição de "gente" -marcada para viver -em obra que questiona o método de rotular seres para fins diversos. Vejo hoje esse trabalho, esforço objetivo de ordenar e identificar uma população sob risco de extinção, como algo na fronteira de uma obra conceitual. (ANDUJAR, 2009)

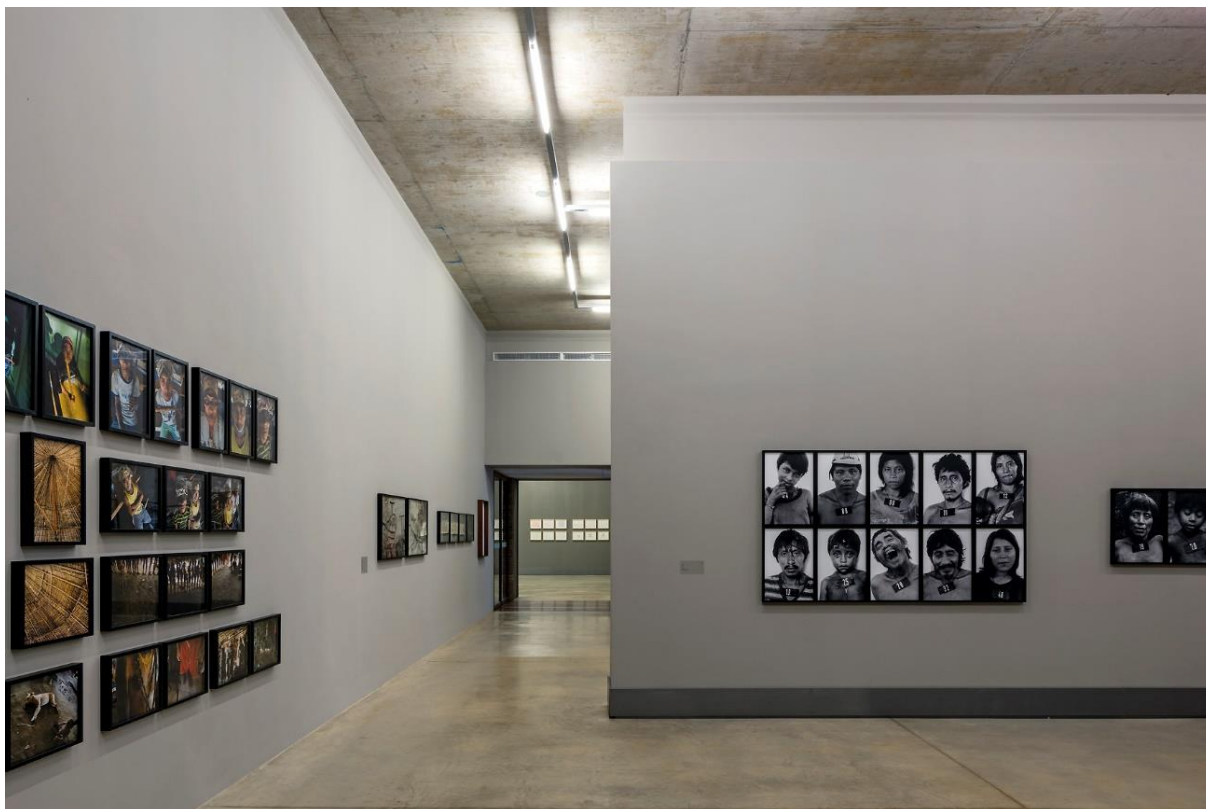


Figura 60: Sala “O Conflito” – Pavilhão Claudia Andujar – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://arquitetosassociados.arq.br/img/GALERIA-CLAUDIA-ANDUJAR-ARQUITETOS-ASSOCIADOS-12.jpg>>

O trabalho *Marcados* encerra o percurso proposto para a Galeria Claudia Andujar e lança para um horizonte de salvação e redenção. É certo que *Marcados* contém a pecha da proteção, todavia, percebe-se no trabalho uma outra marca: da degradação silenciosa da população indígena, retratada pelo conjunto da obra exposta.

A contraposição entre as duas primeiras salas e a terceira é nítida. Um salto cronológico mostra como a população indígena detinha certa pureza intocável e foi se tornando marcada pela perseguição e marginalização. Na última sala, vê-se nas fotos a marca da rodovia que atravessa a floresta e que simboliza a violência perpetrada pelo mais forte contra o vulnerável.

Nesse sentido, pode-se interpretar que o pátio vazio localizado entre os dois polos curatoriais marca a possibilidade da existência e presença em contraposição à ausência e ao abandono. A monumentalidade aqui passa a ser construída em torno desse imaginário que explicita a perda e degradação da ancestralidade e do universo indígena.



Figura 61: Galeria Cláudia Andujar (corredor) – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fonte: <<https://arquitetosassociados.arq.br/img/GALERIA-CLAUDIA-ANDUJAR-ARQUITETOS-ASSOCIADOS-08.jpg>>

Encerrado o ciclo de objetos adotados para estudo, o que se pode perceber, no caso de Inhotim, é que uma obra de arte volta a ter mais autonomia quando se encontra protegida num espaço neutro. Dessa maneira, ela passa a sofrer quase nenhuma interferência impositiva da arquitetura. Seu espaço é livre e fértil para a criação de leituras que emergem da própria obra.

A Galeria Cláudia Andujar é prova disso. Nela curadoria, arquitetura e arte trabalham juntas. Tecem uma narrativa de degradação e desaparecimento através de tijolos desconstruídos, vazios do pátio, pilares deslocados e aberturas perfuradas na edificação. Operam como ruínas de uma civilização em processo de extinção. Ritos e cultos estão em meio ao pátio central, também se pode olhar para a floresta de entorno e imaginar os espíritos dos xapiris a rondar. Pelo rasgo de vidro da edificação, podem-se ainda vislumbrar partes de nosso corpo a serem reconstruídas por rituais xamânicos.

É sabido que a população indígena vem desaparecendo. Em 1562, o sarampo e a varíola assolaram as aldeias baianas a tal ponto de os índios morrerem não só da doença, mas também de fome. Entre o período de 1641 e 1807, durante as expedições paulistas, houve colapso populacional das aldeias guaranis. Segundo o historiador Rosenblat, o Brasil perdeu

um quarto de sua população indígena desde 1492.⁵² Contudo, as taxas de genocídio indígena têm sido cada vez mais altas desde a década de 1960. Em *Histórias mestiças* (PEDROSA; SCHWARCZ, 2014), Manuela Carneiro Cunha pontua que os descobridores do Brasil começaram sua expedição com um grande batismo de alguns lugares. A cada lugar, foi dado o nome santo do dia: São Sebastião, Monte Pascoal, por exemplo. Antes de batizarem os índios, eles batizaram as terras encontradas.

Simbolicamente, a forma vernácula do edifício em Inhotim alude a um lugar que ainda não foi descoberto pela civilização e, portanto, fora da égide do progresso e do batismo.

Maxita Yano foi o nome dado pelos Yanomami em visita ao seu pavilhão. Maxita significa Casa. Yano significa Terra. Casa de Terra é o que significa o nome que os índios deram ao pavilhão, dois dias antes de sua abertura.

Em entrevista concedida a Inhotim, Andujar⁵³ fala sobre a importância de o pavilhão existir como estratégia de deixar viva a memória para eternidade. E aqui está um terceiro ponto forte que torna esse pavilhão diferente de todos os outros. Não é só arte e arquitetura que estabelecem um singular diálogo, tampouco a monumentalidade inerente de cada um, mas também a grande intenção de transformar em ruína a efemeridade do tempo, conforme Benjamin (1984) havia dito.

Como o rosto indígena sobreposto à pedra, tem-se na Galeria Cláudia Andujar uma representação sutil mas não menos monumental da magnitude invisível da nação Yanomami. Uma ruína às avessas. Ela não cultua a morte, mas procura guardar a imagem e história daqueles que estão na iminência do desaparecimento. Seu conteúdo remete a um memorial que ainda vai existir ou a um corpo que ainda será reconstruído. Talvez a ideia da vinda de um xamã seja algo a se cultuar na esperança de que voltem os tempos fortes.

⁵² Alguns historiadores consideram que a perda foi bem maior que a estatística de Rosenblat. In: PEDROSA; SCHWARCZ, 2014.

⁵³ Cláudia Andujar em entrevista sobre sua galeria. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ma1-xqmjDr8>>. Acesso em: mar. 2020.

Tudo acaba
Desaparece o céu.
Cairá com todos o napèpe
Tudo acaba
Tudo cai, indo para o fundo
Tudo cai e acaba
Esta cama fina do céu, que está em cima, descerá
o céu irá para o fundo
Todos choram muito
Todos os napèpe caem
Tudo acaba
Depois não terá mais Yãnomam
Os pés do céu
lá um pé do ceu é finado.

(O Fim do mundo, napèpe é um não-Yanomami, habitantes da floresta e inimigos) –
CHAMIE, 1978.

Admirável Mundo Novo | Os homens sem qualidades: Arte, ilusão e algumas cápsulas de Soma

É espantosa a inserção de Inhotim na natureza, na malha urbana e na zona rural. Seu paisagismo exuberante se contrapõe à paisagem árida da extração de minério de ferro de seu entorno. A sofisticação de suas lojas e restaurantes se opõe à simplicidade das vendas e comerciantes de beira de estrada. A sofisticação de seus pavilhões se contrapõe ao artesanato local. O luxo de suas instalações contrasta com o primitivismo ancestral das tribos indígenas.⁵⁴

De um lado, há um mundo completamente orquestrado, de outro, um mundo subjogado. De um lado, um espaço hedonista impactante, de outro, um deserto espiritual, econômico e social. De um lado, o Iluminismo estético intelectual, de outro, a escassez e a pobreza generalizadas. O que choca não é a existência isolada de cada um, mas sim a coexistência de ambos, a coexistência da disparidade. Para alcançar o destino em Inhotim, é preciso percorrer o deserto que o cerca.

Em *Admirável Mundo Novo*, Huxley tece sua narrativa a partir do princípio de desencantamento com o mundo. Os Estados Unidos no início do século 20 estava recebendo uma torrente de imigrantes intelectuais europeus, cujo objetivo primeiro era sobreviver. Tal perspectiva acompanhou o início de um processo de anulação das pessoas estrangeiras enquanto seres pensantes e independentes para a adoção de um papel social que flertava com as classes dominadas e assimiladas, em que o ponto de partida central é a produção em massa: “sejam elas coisas, sejam elas homens”.

Para criação de uma sociedade desprovida de sofrimento e contradições, Huxley traz duas ferramentas essenciais para o funcionamento da máquina de *Admirável Mundo Novo*: condicionamento e alinhamento. A primeira acontece desde a criação dos seres humanos nas incubadoras e vai perdurar ao longo da vida a partir da repetição de discursos que se interiorizam dentro dos homens e tornam as diferenças sociais mais aceitáveis. A segunda ferramenta viria como apoio em momentos em que os seres humanos demonstrassem sinais de fraqueza, hesitação e ansiedade. A droga *Soma* era ingerida e permitia que seu usuário atingisse rapidamente um equilíbrio emocional.

⁵⁴ Índios da etnia Pataxó vivem a 22 km de Brumadinho, na aldeia Nao Xohã.

Em *A verdade das mentiras*, o paraíso como pesadelo, Vargas Llosa (2004) aponta que Huxley revela o que existe por trás dessas engenhosas construções do mundo: o medo extremo da desordem da vida entregue ao seu próprio destino. Por isso, elas suprimem sempre a espontaneidade, a imprevisibilidade, o acidente, e enquadram a existência dentro de um estrito sistema de controle, proibições e funções.

A instituição acaba nos lembrando que alguns de nós vivemos no mundo regido pela limpeza, pureza, felicidade, segregação e que somos muito condicionados a vivermos sobre esses valores de forma tão natural desde que nascemos. O fenômeno cultural de Brumadinho também gera uma estrutura que isola o espectador numa zona de deleite e estabilidade, condicionando o espectador à experiência do espetáculo e do entretenimento superficial.

Assim como *Admirável Mundo Novo*, o não entender torna-se uma virtude e o condicionamento para um mundo de mercadorias torna o existir uma desesperada busca ilusória pela felicidade, ou do que se entende por felicidade. Em *A arte de viver*, Bauman afirma que:

Um dos efeitos mais seminais de se igualar a felicidade à compra de mercadorias que se espera que gerem felicidade é afastar a probabilidade de a busca da felicidade algum dia chegar ao fim. Essa busca nunca vai terminar - seu fim equivaleria ao fim da felicidade como tal. Não sendo possível atingir o estado seguro de felicidade, só a busca desse alvo teimosamente esquivo é que pode manter felizes os corredores. Na pista que leva a felicidade, não existe linha de chegada. Os pretensos meios se transformam em fins: o único consolo disponível em relação ao caráter esquivo do sonhado e ambicionado "estado de felicidade" é permanecer no curso; enquanto se está na corrida, sem cair exausto nem receber um cartão vermelho, a esperança de uma vitória futura se mantém viva. (BAUMAN, 2009, p. 16)

A arte da jardinagem na arquitetura não gera apenas para o espírito uma segunda natureza exterior, mas a engloba paisagisticamente em sua transformação e trata o espírito arquitetonicamente como ambiente construído, que anseia imitar a natureza: rochas e suas grandes massas, vales, bosques, gramas, lagos, cursos d'água, coroados com as edificações/templos, formando um conjunto que abarca uma paisagem total.

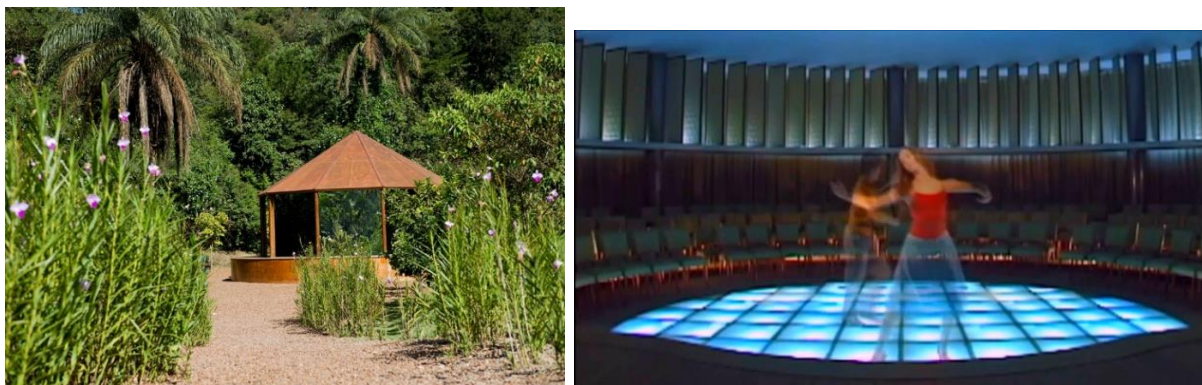


Figura 62: Visada externa do Galeria Valeska Soares – Inhotim (Brumadinho/MG)

Figura 63: *Folly*, de Valeska Soares, 2005 – Galeria Valeska Soares – Inhotim (Brumadinho/MG)

Fontes: <<https://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/foly2.jpg>>
<<https://i.ytimg.com/vi/TmOmvOya-24/maxresdefault.jpg>>

Hegel (2008, p. 92) afirma que o caráter autêntico da jardinagem é o passeio, o entretenimento em um local que não é mais a natureza como tal, mas sim uma natureza transfigurada pelos homens para atender à necessidade do passeio. Ainda que signifique algo por si mesmo, ele não oferece nada de infinito à alma humana, justamente por sua vocação de entretenimento e relaxamento. O jardim cria então as condições favoráveis para o condicionamento do espectador e ilusão de conforto e felicidade. Não por acaso, é muito comum que o espectador padrão de Inhotim crie uma conexão intensa no passeio em meio à natureza enquanto despreza as obras.

Esse sopro de ilusão parece estar presente no trabalho *Folly* (2005), de Valeska Soares, em que casais dançando na projeção do vídeo existem remotamente em algum lugar e simulam um hedonismo resignado de mundo. Para Huxley, o infortúnio do presente não é o predomínio da chamada cultura material sobre a espiritual, mas sim a separação entre consciência e realização social:

Se as necessidades materiais são de antemão diferenciadas das espirituais, deve-se indiscutivelmente insistir na satisfação das necessidades materiais pois esta implica também uma modificação da Sociedade. Ela inclui, por assim dizer, a sociedade justa, que garante a todos os homens as melhores condições de vida possíveis. Isso também significa a eliminação definitiva da dominação. Aí fazendo demandas ideais e isoladas, porém, leva ao contrassenso real. Não se pode afirmar o direito a nostalgia, ao conhecimento transcendental, a vida perigosa. A luta contra a cultura de massa pode substituir unicamente na demonstração dos vínculos entre esta cultura e a continuidade da Injustiça social. Nós criticamos a cultura de massa não porque ela oferece demais as pessoas ou por que torna as suas vidas demasiado seguras, mas porque ela contribui para que os homens recebam muito pouco e muita porcaria; para que camadas sociais inteiras vivam, interna e externamente, em uma miséria terrível

para que os homens se residir em aceitar a injustiça, para que o mundo seja mantido em uma situação tal. (ADORNO, 2001, p.105)

Os estados de imanência e autoalienação acabam por transformar o próprio homem em mercadoria, na medida em que determinada ordem social simula necessidades humanas e sua felicidade correspondente. Segundo Adorno (2001), a porção da alegria que a ordem social concede às suas vítimas alimenta-se de sua miséria. Tentar a via da renúncia à falsa felicidade pode ter um efeito subversivo.⁵⁵

Nesse sentido, pode-se entender que o percurso de acesso à entrada de Inhotim relembra que toda discrepância apresentada ao longo do trajeto pode operar forma de libertação e enfrentamento existencial, bem como uma possibilidade de descondicionalidade. Ou, ainda, pode representar a libertação de imagens dançantes aprisionadas numa caixa hermética de espelhos impenetráveis, como as personagens de Valeska Soares.

Um dos primeiros trabalhos adquiridos pela coleção de Inhotim foi a instalação *Forty Part Motet*, de Janet Cardiff. Trata-se de uma instalação de 40 caixas de som distribuídas circular e longitudinalmente numa sala onde cada uma emite a voz de uma pessoa que gravou a peça de mesmo nome, de autoria de Thomas Thalís. Dá-se início ao jogo de presença e ausência, silêncio e o som, performado por caixas de som falantes. A peça representada, o moteto *Spem in alium nunquam habui* (Eu nunca coloquei minha esperança em outro Deus⁵⁶), foi composta por Thomas Thalís em 1573 em homenagem ao 40º aniversário da Rainha Elizabeth I.

Em *Os filhos de barro*, Octavio Paz (2013, p. 60) afirma: “A religião é a poesia prática e a poesia é a religião original da humanidade”.

A história da poesia moderna é a história da fascinação, do encantamento. Se na Idade Média a poesia era a alma da religião; na Idade Romântica, era a sua rival, mas ainda era a própria religião. A linguagem não mais correspondia à necessidade material do homem, mas sim à paixão e imaginação. Sem imaginação poética, não haveria mitos e escrituras sagradas e, de acordo com Paz, a religião sempre confiscou os produtos da imaginação para os seus próprios fins. A religião se apoderou das visões poéticas do mundo e as transformou em suas crenças. (PAZ, 2013)

⁵⁶ *Spem in alium nunquam habui* (Eu nunca coloquei minha esperança em outro Deus) é o título do moteto usado na obra *Forty Part Motet*, de Janet Cardiff.



Figura 64: Instalação *Forty Part Motet*, de Janet Cardiff, 2001 – Inhotim (Brumadinho/MG)
 Fonte: <<https://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/Forty-Part-Motet.jpg>>

O trabalho de Janet Cardiff tem aqui um sentido subvertido ou ainda a ser resgatado. A peça de *Thalis* é deslocada de um contexto absolutista e católico para o meio poético e artístico. Se a poesia é a fé fundadora da humanidade, então, de certa forma, na instalação de Cardiff em Inhotim, ela retorna a um local simbólico. A própria forma da instalação remete às naves e aos coros das catedrais góticas. Nela o corpo percorre o espaço religioso, experimentando a intensidade do som e a espacialidade da sala, evidente na instalação sonora das caixas de som que alternam as vozes e, portanto, expandem e comprimem a noção de espaço.

O moteto *Eu nunca coloquei minha esperança em outro Deus* tem então seu sentido deslocado do contexto original, na medida em que o gênio poético é um homem verdadeiro, emancipado e portador da mudança. Os valores artísticos finalmente se separaram dos religiosos. A conseqüente autonomia levou à concepção da arte como objeto, que por sua vez criou o museu e a crítica de arte. Segundo Paz (2013), “Escrever um poema é construir uma realidade a parte e autossuficiente”. Se a modernidade for essa separação da era cristã, podemos inferir que ela, ao nos separar da religião, acaba nos lançando contra nós mesmos.

É isso que acontece na instalação de Cardiff em Inhotim. Ao adentrar aquele espaço sagrado, o espectador-visitante está visivelmente separado do âmbito religioso, mas próximo da poesia original fundadora. Ele busca a si mesmo nela, na alteridade, ainda recém-separado do fantasma, busca ir para frente, no processo de negação, separação e união, mas sempre em frente sem saber onde. O tempo antes finito agora se torna infinito nesse ciclo elíptico presente na nave de uma catedral gótica que já não existe mais.

Ao contrário da Galeria Adriana Varejão, em Cardiff se dá uma experiência estética profunda, ainda que desprovida de espaço arquitetônico que flerte com o monumento, porque a obra em si já é o monumento ausente em que se encontram, lado a lado, duas ambiguidades retiradas e devolvidas ao seu local de origem. A primeira, a partir do culto religioso retirado do seu local de origem, que é a canção religiosa do século 16. A segunda, a partir do culto poético devolvido ao seu local de origem, hoje, um museu, templo da arte.

De acordo com Paz (2013), “o destino do homem não é a fusão com Deus, mas sim com a própria história”. Assim como os astros percorrem o mundo no sentido de revolução, a revolução agora passa a ser feita por nós mesmos no tempo e no espaço rumo à ruptura de uma ordem antiga para o estabelecimento do Progresso. Através de ambos, encontra-se o homem, que para além de sua representação individual passa a ser histórico na medida em que seu tempo deixa de girar em torno do Sol, mas dentro da própria história, onde ele é o sujeito da nova perfeição.

Ao passo que o pavilhão de Adriana Varejão tenta desintegrar as fronteiras entre arte e vida a partir da união entre arte e arquitetura, o pavilhão de Cardiff é justamente a fronteira invisível construída entre passado e futuro, religião e poesia que faz desse trabalho um lugar tão urgente, um lugar imaginário, que nunca foi construído, mas que existe de forma potente no espaço, na matéria e no espírito a partir das distâncias percorridas pelo som e pelas pessoas no espaço e no tempo. Como um fantasma, no espetáculo aqui se dá pela adoração e pela fé no invisível, por algo que não nos foi exatamente dado, mas sim devolvido dos primórdios ancestrais.

O trabalho de Cardiff ajuda a confirmar que a estátua real é menos verdadeira que a estátua construída pelo espírito, tal como disse Coli (2005, p. 87). O autor explicita características importantes da obra de Proust, que será usada no presente trabalho para compreender o que acontece em Inhotim. Segundo Coli, em Proust, a necessidade de contextualização com padrões burgueses de época, tais como inserções decorativas artificiais, diálogos forçados entre obras de arte de origem e épocas distintas, provocava um resultado que

limitava a compreensão de sua natureza interior e material. A escultura autêntica inserida no cotidiano perde sua aura. Esse processo de contextualização acaba gerando a banalização da obra de arte, que, na verdade, não se resume somente à sua materialidade.

[...] mas em todos os gêneros, nosso tempo tem a mania de só querer mostrar as coisas com aquilo que a cerca na realidade e, desse modo, suprimir o essencial, o ato do espírito que as isolou dela ponto apresenta-se um quadro em meio à móveis, bibelôs, tapeçarias de mesma época, insípido cenário que se esmera em compor a dona de casa mais ignorante na véspera, que passa agora seus dias nos arquivos e nas bibliotecas, e no meio do qual a obra prima Vista enquanto se janta não nos dá a mesma alegria embriagadora que só ele pode ser pedida numa sala de Museu a qual simboliza bem melhor, por sua nudez e despojamento de todas as particularidades, o espaço interior onde um artista se abstrair para criar. (Proust *apud* COLI, 2005, p. 87)

A respeito da passagem da Virgem de Balbec de Proust, Coli (2005, p. 86) evidencia que a obra existe em dois mundos, interior e exterior, dentro e fora, que dialogam numa espécie de osmose através da própria superfície material. O espectador proustiano intui as emanções que brotam da matéria, mas que fundamentalmente existem fora dela.

Fazendo um paralelo entre a análise de Coli sobre a obra de Proust, entende-se, ao contrário do espetáculo contemporâneo mundial, que o caráter abstrato do museu tem mais possibilidade de reforçar e acentuar a força espiritual que emana da obra, na medida em que ela brota da matéria, mas se completa no encontro e na experiência. O que prende nosso olhar não é majoritariamente a *mise-en-scène*, mas, sim, a essência silenciosa da arte. Como dito por Martins, “Não é mais o nu, mas o ato de ver o nu que se torna a questão”.⁵⁷ Coli (2005) conta que a semelhança entre pais e filhos não está exatamente em seus rostos, mas sim no olhar de quem a reconhece e lhes associam. Tal semelhança não é da ordem do visível, mas sim do invisível, de nossas memórias, vivências e sobretudo de nosso espírito.

Coli explica que, em Banquete de Platão, Sócrates revela que tudo nesse mundo são reminiscências, que tudo aqui está sendo revisto, pois já conhecemos o mundo de outras vidas. Podemos, então, inferir que nossa relação com o mundo é de identificação e semelhança. Essa invisibilidade é a substância aurática, que através de um objeto material nos remete a um lugar de origem, ancestralidade e que nos leva a uma zona etérea.

[...] e meu pensamento não era também como outro ninho no fundo do qual eu sentia permanecer enfiado, mesmo para olhar se passava lá fora? Quando eu vi um objeto exterior, a consciência de que o via permanecia entre mim e ele, bordava de uma fina Orla espiritual que me impediria de nunca tocar diretamente sua matéria; ela, de algum

⁵⁷ Sergio Martins em debate sobre a obra de Tunga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r01qH2b_qh4&t=9s>. Acesso em: mar. 2020.

modo, se volatiliza vá antes que eu tomasse contato com ela, como um corpo incandescente que se aproxima de um objeto molhado não toca sua idade porque ela faz preceder sempre de uma zona de evaporação. (Proust *apud* COLI, 2005, p. 91)

Num mundo de realidade e ilusão, seria possível atravessar o sistema e se reconectar com a essência das coisas? Bauman (2009, p. 16) afirma que o segredo mercantilista da felicidade é justamente não a deixar chegar ao fim. Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que, no âmbito das instituições de arte, essa máxima se aplica através do excesso de espetacularização dos meios de curadoria e exibição.

Com o retorno da *Gesamtkunstwerk*⁵⁸ para a indústria cultural, aparece a “hibridização” dos meios da arte, que complementa a visão da época atual como uma época de individualismo que nos leva a um consumismo hiperativo que busca a felicidade como forma de receber um certificado publicamente reconhecido e respeitado, e que confirma que se está na trilha certa, ainda se está na competição e que se tem permissão para manter vivas as esperanças (BAUMAN, 2009, p. 19).

A virada do século XXI marcou uma espécie de retorno ao estilo art nouveau, especialmente em exposições de museus e em algumas produções acadêmicas contemporâneas. Art nouveau foi um movimento que surgiu na virada dos séculos XIX/XX e que estava completamente comprometido com o conceito de obra de arte total, em que arte e arquitetura estavam completamente integradas e trabalhadas como forma de subjetivação do usuário daquele espaço (FOSTER, 2016, p. 33).

Adolf Loos (2004, p. 223), arquiteto e crítico da art nouveau, afirma que o movimento que trabalha de forma infantil e ingênua: “como uma criança que rabisca paredes e o tatuador papua da Nova Guiné”. Para Loos, a evolução da cultura é sinônimo de eliminação dos ornamentos nos objetos utilitários e, apesar de o movimento art nouveau ter sido inicialmente uma postura contra o processo de industrialização, rapidamente sua produção trabalharia esteticamente toda a esfera de vida como forma artística, em que cada objeto teria lugar adequado e equacionado (FOSTER, 2016). Em cada detalhe, estaria impressa a individualidade de seu proprietário. Para o artista da época, tratava-se de perfeição: “o senhor está completo”, afirma o designer ao cliente. Já o cliente, perdido, não tem tanta certeza, pois, como pontuou

⁵⁸ O termo *Gesamtkunstwerk* se refere ao conceito “obra de arte total” cunhado pelo filósofo alemão Karl Friedrich Eusebius Trahdorff no século XIX. A inserção aqui se refere à apoteose da arte como uma forma de vida.

Hal Foster (2016, p. 33), “o interior de uma casa Art Nouveau não é um santuário afastado do estresse moderno, mas sim uma outra expressão do mesmo”.

Foster aponta a tensão entre o movimento que pretende unir arte e vida, enquanto Loos problematiza que a superação desses limites poderia ser catastrófica. O mal-estar do homem rico, ou ainda, de um homem sem qualidades,⁵⁹ acaba se constituindo justamente pela falta de diferença ou distinção de si próprio em relação à vida. A perda da finitude seria a própria morte em vida, nas palavras de Foster (2016, p. 33): “seria viver com próprio cadáver”.

Inhotim não foge desse panorama. Seu grande plano diretor cultural foi concebido de maneira isolada e em franco contraste com seu ambiente externo. Assim como o homem da virada do século XIX/XX, não há espaço para tristeza ou vazio existencial.

Em Inhotim, estão contidos restaurantes gourmets, o projeto de um hotel, arenas para concertos, auditórios, teatro, biblioteca, lojas, laboratórios de botânica e herbário, linhas de ônibus, carros elétricos, lagos, pequenos bosques. Arquitetura, arte e natureza são as principais personagens do espetáculo. Da louça cuidadosamente escolhida para os restaurantes até os aspectos estéticos específicos para ressaltar o caráter da obra de arte contida em um pavilhão, tudo que lhe está contido já passou por um processo intenso de pensamento em torno de ideais estéticos da beleza que remetem ao bem comum, ao progresso, à criatividade, à crítica, bem como ao consumo.

Hoje, o estético e o utilitário fazem parte de uma combinação comercial que abarca um vasto universo que vai desde projetos arquitetônicos passando por exposições artísticas, caminhando pelo mundo da moda e desdobrando em diferentes campos científicos e tecnológicos.

O designer que desponta na virada dos séculos XX/XXI é muito diferente do designer da virada do século XIX/XX. Enquanto o designer de 1900 se colocava no lugar de luta contra o processo industrial, portanto, como agente de recuperação das formas perdidas, o designer 2000 está totalmente a serviço da indústria agora desenvolvida e capitaneado pelo capitalismo tardio. Segundo Baudrillard (*apud* FOSTER, 2016, p. 36), a Bauhaus marcou o salto qualitativo da economia política do produto para economia política do signo, na qual estruturas da mercadoria e signo se revitalizaram. Resgata-se, então, o projeto de reconectar arte e vida, em

⁵⁹ Aqui, faz-se referência ao texto de Hal Foster que cita “O homem sem qualidades”, de Robert Musil.

que o mundo do “Design Total” nos impõe, através de imagens e produtos, uma nova forma de pensar e existir.

Foster recorda que o veículo Ford Modelo T era sua própria publicidade e atrativo principal, dispensando informações adicionais. Hoje, ao contrário, é necessário incluir o consumidor de outra forma. Um conjunto de estratégias é proposto para idealizar novas formas de sedução, que transformam a embalagem num tópico tão importante quanto o próprio produto.

O *branding*, que é uma forma de gerir as estratégias de marca de uma empresa, constitui-se, nos tempos atuais, na melhor forma de aumentar o valor de uma empresa independentemente da produtividade e rentabilidade. A centralização das indústrias nos meios de comunicação faz com que a expansão do design se torne cada vez mais voraz.

Agora, a reconstrução da imagem da mercadoria é um dos principais temas da contemporaneidade capitalista. A atualidade, então, é marcada pela cultura de marketing, em que o estilo de vida, mais do que nunca, é um tópico de venda e de reconhecimento entre capitalismo e indivíduo. Nesse sentido, as pessoas precisam de diretrizes para uma vida guiada e projetada. Se antes importava a combinação signo-mercadoria, atualmente o que vale é a mercadoria-espaço, como é o caso dos shopping centers, museus, spas, parques de diversão, hotéis, onde tudo é mediado pela venda de um modo de vida, digerido e enlatado, pronto para o consumo, seja na mesa de um restaurante seja numa sala de exposição.

O objeto de transação não é mais o produto real. A cultura e a inteligência se tornaram produto real (MAU *apud* FOSTER, 2016, p. 39). Foster afirma que o design contemporâneo faz parte de uma vingança maior do capitalismo contra o pós-modernismo em que o primeiro resgata os cruzamentos entre as artes e as disciplinas e se apropria de suas transgressões. A autonomia do espectador é ilusória e ficcional.

Nosso tempo, sem dúvida [...] prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... O que é sagrado não passa de ilusão, pois a verdade está no profano. Ou seja, à medida que decresce a verdade a ilusão aumenta, e o sagrado cresce a seus olhos de forma que o cúmulo da ilusão é também o cúmulo do sagrado”. (Feuerbach *apud* DEBORD, 1997, p. 13)

Talvez tenha chegado a hora de se recuperar o sentido da autonomia e de sua transgressão. É hora de tentar novamente fornecer à cultura uma margem de manobra, tal como diz Foster (2016, p. 42), que nos permita enxergar, numa irrupção abrupta, o sagrado em meio ao profano, o intangível em meio ao mundo visível.

Conclusão | Perdidos perderemos: Tristeza e ilusão nos museus contemporâneos

Assim como qualquer outro produto, a arte na atualidade está num mercado que já absorveu os modos de produção artística como forma de alimentação do próprio sistema. Nesse sentido, as reflexões e proposições sobre as práticas da arte contemporânea estão num campo muito contraditório e volátil da existência e cultura contemporâneas.



Figura 65: Vista aérea de Inhotim, 2013 (Brumadinho/MG)

Fonte: <<http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/news/PublishingImages/01-11-2013-inhotim-para-todos.jpg>>

Em relação a Inhotim, a partir de uma linha cronológica, nota-se que a arte se encontra em situação ora conflituosa, ora harmônica em alguns pavilhões, objetos deste estudo. No grupo conflituoso, está a Galeria Adriana Varejão, uma vez que há um excesso de rigor estético imposto pelo programa arquitetônico que despotencializa a obra e a experiência dos

espectadores-visitantes. No grupo formado por Tunga e Claudia Andujar, as relações entre arquitetura, arte e espectador se mostram harmônicas e potentes.

Em Varejão, o conflito, do qual o azulejo é síntese, deve-se ao excesso de controle da obra imposto pela matriz arquitetônica. O azulejo mostra o quão orquestrada a obra está em função dessa correspondência majestosa entre superfícies arquitetônica e artística. Uma vez que a galeria é planejada em todos os detalhes e escalas, o resultado é uma falta de espaço mental para completude da obra pelo espectador-visitante.

A própria artista, em entrevista, revelou que, no início do processo de concepção, havia somente duas obras adquiridas por Inhotim: *Linda do Rosário* e *O colecionador*. Segundo Varejão, as demais obras foram surgindo a partir do espaço projetado, como é o caso dos bancos do pavimento térreo e do terraço, o painel de telas da sala que abriga *Celacanto provoca maremoto* e a série *Carnívoras*, instalada num vazio residual. Tal situação confirma que nesse caso a arte trabalhou como ferramenta de ornamentação e complementação dos espaços arquitetônicos, e não o contrário.

Na Galeria Cosmococa, por sua vez, a grande edificação abstrata acaba esvaziando a intenção inaugural do trabalho de Oiticica. Como evidenciado no presente estudo, sua exposição inaugural em um apartamento nova-iorquino se mostrou mais potente do que na construção de um grande templo. Para uma obra que tenta subverter o próprio cinema, ironicamente, na Galeria Cosmococa, o resultado é um espaço que propicia o alheamento do espectador-visitante e permite que a galeria caia no lugar-comum das instituições inseridas no circuito da indústria cultural contemporânea. O desvio e a transgressão inerentes ao trabalho de Oiticica são devidamente incorporados num produto de consumo fácil e superficial em Inhotim. Uma informação importante descoberta ao fim do trabalho foi que a Cosmococa CC5 – *Hendrix War* foi realizada originalmente entre 2h e 3h30 (BASUALDO, 2002, p. 115). Na Galeria Cosmococa, ela pode ser vista a qualquer hora, conforme demanda.

Oiticica desde sempre problematizou a relação obra-museu. Ele cita Merzbau de Kurt Schwitters como a casa-obra e o indica como célula propulsora de seu trabalho *Éden*, resultado de um comportamento estético da vida, ou ainda, de uma experiência de viver esteticamente (OITICICA, 1986, p. 119). A operação que se passa na Galeria Cosmococa está mais próxima de uma reexibição do trabalho do que uma aproximação ao seu campo experimental de origem.

Na Galeria Psicoativa Tunga, uma grande edificação de vidro é encoberta pela mata reflorestada e funciona como um imenso limbo teatral, em que corpo e obra se reconectarão a

partir de narrativas múltiplas, possibilitando uma nova forma de ser e ver o mundo. A obra é o que resta e sua materialidade abre espaço para leituras e narrativas dos espectadores-visitantes.

A arquitetura opera como ferramenta criativa permitindo o espaço necessário e adequado para exibição das obras. A narrativa de Tunga é contada de forma autônoma à sua arquitetura, com exceção dos trabalhos *Ão* e *Laboratório Nosferatu*, ambos localizados em extremidades opostas de um núcleo central da edificação. Dessa linha dorsal do prédio, surge o espaço mental que se ramifica de maneira rizomática proliferando múltiplas possibilidades e narrativas.

Na Galeria Claudia Andujar, o trabalho artístico encontra um lugar de trégua, uma vez que a proposta arquitetônica respeita e preserva seu espaço expositivo como neutro, em vez de criar *mise-en-scènes* espetaculares que alimentam uma falsa ilusão de felicidade do espectador-visitante, afastando-o de qualquer tipo de construção crítica e intelectual.

O deslocamento da obra de arte da sala de exposição tradicional para uma arquitetura personalizada altera e ressignifica a experiência estética da obra, bem como sugere um novo lugar de culto para ela (BENJAMIN, 2012, p. 11-42). No caso da Galeria Andujar, chega-se ao mais longe possível na qualidade de uma galeria que abriga arte e arquitetura. Esta e a Galeria Psicoativa Tunga se comportam de forma monumental, cada uma em sua parte. Ao contrário de Varejão e Oiticica, a obra não se encontra encaixada, presa, apresentada em um plano ou espaço como coadjuvante. De fato, ela é a personagem principal na trama.

Diferentemente de uma das hipóteses iniciais do trabalho, de que o valor único da obra de arte autêntica tem seu fundamento no ritual, no qual ela teve seu valor de uso original e primeiro, após a análise ora empreendida, conclui-se que a construção dessas moradas, templos para arte, em alguns casos acabou retirando da obra o seu valor ritualístico e espiritual, pois a obra se via perdida ou simplesmente reduzida ao âmbito de coadjuvante do conjunto arte/arquitetura.

É possível estabelecer uma aproximação, *grosso modo*, com as pirâmides egípcias antigas, que estavam no limiar da arte e arquitetura autônoma e utilitária, por se constituírem em morada para os seus mortos, independentemente de qualquer função para comunicarem. Ou seja, o morto, tampouco o objetivo de guardá-lo, não interfere na representatividade e na essência dessas pirâmides.

Benjamin considera que é por meio do culto que a obra de arte aparece inserida em sua tradição. Segundo ele, “O valor único da obra de arte autêntica tem seu fundamento no ritual, no qual ela teve seu valor de uso original e primeiro” (BENJAMIN, 2012, p. 17). De forma similar, o movimento de retirar a obra dos ateliês e do mercado de arte e deslocá-la para um pavilhão remete a certa ancestralidade ritualística de devolver a obra ao seu lugar de origem ou,

ainda, a um lugar que a carregue de espiritualidade, de forma que neles estarão acumulados os grandes tesouros culturais da arte contemporânea. Sob essa ótica, pode-se averiguar, entre os objetos estudados, que alguns pavilhões de Inhotim mais roubam a cena e lugar do culto do que lhe devolvem ao local de origem. Pôde-se perceber ao longo do trabalho que não houve, em parte dos pavilhões, espaço fértil e propício para a contemplação.

Benjamin dizia que a tecnologia não mudou somente as imagens, mas sobretudo nossa forma de olhar. Como falar em aura num futuro em que não saberemos mais o que ela significa? Musil alega que o homem já não vive mais nada no âmbito pessoal, diluído na massa e tampouco se responsabiliza pelas próprias atitudes. Feuerbach, citado no prefácio de Debord (1997, p. 13), afirma que nosso tempo prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser. Bauman (2009, p. 16) afirma que na pista que leva à felicidade não existe linha de chegada.

Os pretensos meios se transformam em fins: o único consolo disponível para o “estado de felicidade” é permanecer no curso; enquanto se está na corrida, sem cair exausto nem receber um cartão vermelho, a esperança de uma vitória futura se mantém viva (BAUMAN, 2009, p. 16). Por sua vez, Adorno (2001) afirma que o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação.

Segundo Hegel (2008, p. 42), a manifestação mais pura da arquitetura está na Torre de Babel, pois nela a arquitetura mostra inteiramente o seu papel como obra de arte nascente, na medida em que levaria os povos, até então entretidos na busca pela sobrevivência, a se deslocarem e aglutinarem num centro comum.

Novalis afirma (*apud* Paz, 2013, p. 60): “A religião é a poesia prática e a poesia é a religião original da humanidade”. De acordo com o autor, a história da poesia moderna é a história da fascinação, do encantamento. Se na Idade Média a poesia era a alma da religião; na Idade Romântica, era a sua rival, mas ainda era a própria religião. A linguagem não mais correspondia à necessidade material do homem, mas sim à paixão e imaginação. Sem imaginação poética, não haveria mitos e escrituras sagradas e, de acordo com Paz, a religião sempre confiscou os produtos da imaginação para os seus próprios fins. A religião se apoderou das visões poéticas do mundo e as transformou em suas crenças.



Figura 66: Local do rompimento da barragem da Vale em Brumadinho (MG), 2019

Fonte: <https://piaui.folha.uol.com.br/wp-content/uploads/2019/01/barragem_interna.jpg>

A grandiosidade de sua construção requer concentração de esforços e agrupamento de homens em redor. Dessa forma, ela passa a ser um vínculo novo pelo qual as pessoas se unem, o referencial externo dos costumes e práticas sociais e a base inicial de uma comunidade baseada no patriarcado. Sua utilidade, se é que se dizer, é espiritual, afinal, subir ao zigurate era como estar com os deuses, ser como eles, ter seu conhecimento e poder.

Se os museus são novos monumentos da sociedade contemporânea na medida em que abrigam em seu interior múltiplas facetas de uma sociedade consumista, vazia, iludida, perdida na massa, em busca de significado e felicidade e sempre alheia de si mesma e de seu tempo, Inhotim poderia representar, então, essa nova Torre de Babel que veio através dos tempos tentar criar um outro início e um outro princípio humano e civilizador da humanidade.

O nome inicial deste projeto era *Inhotim, em busca do Éden perdido: Espetáculo e fantasia em arte contemporânea*, que foi alterado para *Inhotim, em busca de Babel perdida: Espetáculo e fantasia em arte contemporânea*. A mudança deu-se pela constatação de que o

Jardim de Éden é um mito que remete ao lugar que foi criado por um ente sobrenatural, Deus, enquanto a Torre de Babel é um mito que remete à construção de mundo feita, sobretudo, pela mão, força, intelecto e ambição humanos. Babel almejava Éden. Lá de cima se estaria mais perto de Deus e, quem sabe, do paraíso.

Todavia, Babel rompeu.

Atentemos às fissuras, pois.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDUJAR, Claudia. *Marcados: Claudia Andujar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/textos/MARCADOS_CIRCUNSTANCIAS.pdf>.
- ANDUJAR, Claudia. Entrevista concedida a Rubens Fernandes Junior. In: FÓRUM LATINO-AMERICANO DE FOTOGRAFIA, 2., São Paulo, 2010. *Anais...* São Paulo: 20 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/>>. Acesso em: nov. 2019.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EdUSP, 2000.
- BARROS, Manoel. *Poesias completas*. São Paulo, Editora Leya, 2010.
- BASUALDO, Carlos. *Hélio Oiticica: Quase-cinemas*. Nova York: Distributed Art Publishers, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BEAUX ARTS. *L'œil de l'Amazonie*, mar. 2020. Disponível em: <https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/2020-02-19-beaux_arts_magazine-mars_2020>. Acesso em: mar. 2020.
- BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CALVINO, Italo. *O visconde partido ao meio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHAMIE, Mário (Coord.). *Mitopoemas Yãnomam*. São Paulo: Olivetti, 1978.
- CHINDLER, Ruth. Tunga - Nosferatu Spectrum. ISSUU, 17 jul. 2013. Disponível em: <https://issuu.com/tungaagnut/docs/nosferatu_spectrum-1>. Acesso em: fev. 2020.
- COLI, Jorge. O invisível das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/eliade-mircea-mito-e-realidade.pdf?fbclid=IwAR2myZXcW6gHq6gSrI95pay8H_cO6ETh9AAWV4INwsUFlxrljoj jHs8SCYY>. Acesso em: fev. 2020.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 2011.

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

FOSTER, Hal. *Design e crime: e outras diatribes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967. Tradução Pedro Moura. Disponível em: <https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf>. Acesso em: mar. 2020.

GHIRARDO, Diane. *Arquitetura contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. A alma da floresta: Sonhos, por Claudia Andujar. *Revista Gama, Estudos Artísticos*, v. 4, n. 7, p. 152-160, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/34093/2/ULFBA_G_v4_iss7_p152-160.pdf>. Acesso em: fev. 2020.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A arquitetura*. São Paulo: EdUSP, 2008.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.

INHOTIM [site]. Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/>>. Acesso em: set. 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KAVÁFIS, Kostantinos. *Poemas de Kostantinos Kaváfis*. Tradução Haroldo de Campos: São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea – Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, PUC-Rio, n. 1, 1984, reed. 2008. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: fev. 2020.

LA CROIX. *Pour que vivent les Yanomami!*, 30 jan. 2020. Disponível em: <https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/2020-01-30-la_croix-30_janvier_2020>. Acesso em: fev. 2020.

LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e performance. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001. p. 371-376.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Lisboa: Cotovia, 2004.

MARTINS, Marta. Narrativas ficcionais de Tunga. ISSUU, 9 set. 2013. Disponível em: <https://issuu.com/tungaagnut/docs/narrativas_ficcionais_de_tunga>. Acesso em: fev. 2020.

MATESCO, Viviane. Performances ou instaurações? O corpo como cena em Tunga. In: ENCONTRO NACIONAL ANPAP, 22., Belém, 15-20 out. 2013. *Anais...* Belém: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, 2013. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/03/Viviane%20Matesco.pdf>>. Acesso em: fev. 2020.

MCCLELLAN, Andrew. *The art museum from Boullée to Bilbao*: Oakland: University of California Press Books, 2008.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Adriana Varejão: Projeto Arte Contemporânea 2008*. Curadoria Marconi Drummond e coordenação Fabíola Moulin. Belo Horizonte: PBH; MAP, 2008. Disponível em: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2020/Adriana%20Varej%C3%A3o%20-%20Museu%20de%20Arte%20da%20Pampulha.pdf>>. Acesso em: fev. 2020.

NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia M. (Org.). *Histórias mestiças*. São Paulo: Cobogó, 2014.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*: Portugal: Orfeu Negro, 2010.

REIS, Marla Elizabeth Almeida; WIGGERS, Raquel; GODINHO NETO, Solon Pessoa. “A queda do céu” e o xamanismo no discurso de Davi Kopenawa. *Revista Ciências da Sociedade*, v. 1, n. 2, 10 set. 2017. Disponível em: <<http://www.ufopa.edu.br/portaldeperiodicos/index.php/revistacienciasdasociedade/article/view/479>>. Acesso em: mar. 2020.

REVISTA *TÉLÉRAMA*, n. 3654, 25-31 jan 2020. Disponível em:
<https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/telerama>. Acesso em: mar. 2020.

SCRUTON, Roger. *Estética da arquitetura*. Coimbra: Edições 70, 2010.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

Debates, seminários e entrevistas

Adriana Varejão nos seminários de Inhotim Escola, publicados em janeiro de 2015.
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sfWRBGRiWYE>>. Acesso em: mar. 2020.

Canal de Inhotim no YouTube. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=eBLYPISZfdk>>.

Entrevista Tunga. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LwUOtJC97XY>>.
Acesso em: mar. 2020.

Sergio Martins em colóquio “O rigor da distração”, realizado em ocasião da abertura da exposição homônima no MAR-RJ em 2018. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=PwRj6shVuUY>>. Acesso em: mar. 2020

Sergio Martins em debate sobre a obra de Tunga. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=r01qH2b_qh4&t=9s>. Acesso em: mar. 2020.

Apêndice

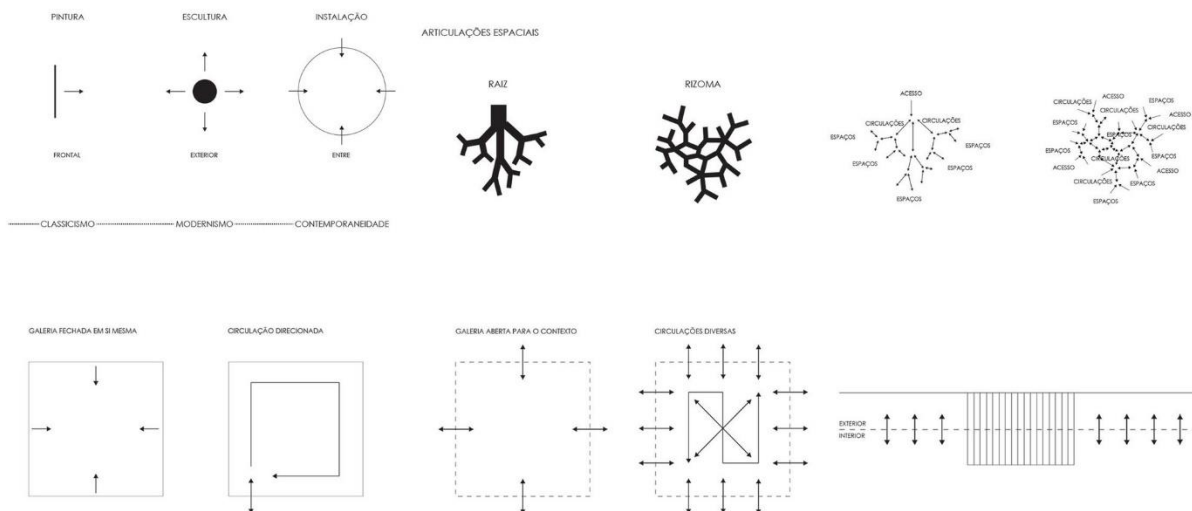


Figura 67: Estudo das articulações espaciais

Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/760770/galeria-tunga-rizoma-arquitetura/54be9048e58ece56370000ea>>

O vídeo anexo, denominado *Inhotim, em busca da babel perdida: espetáculo e fantasia em arte contemporânea*, busca ampliar o entendimento da pesquisa que fundamenta esta dissertação.