

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL - DADIN
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS VISUAIS**

VITOR JUN TAKAHASHI

**FENOMENOLOGIA E ESPAÇO:
UMA NARRATIVA DA EXPERIÊNCIA**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA

2018

VITOR JUN TAKAHASHI

**FENOMENOLOGIA E ESPAÇO:
UMA NARRATIVA DA EXPERIÊNCIA**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientação:

Prof^a. Msc. Simone Landal

CURITIBA

2018



TERMO DE APROVAÇÃO

FENOMENOLOGIA E ESPAÇO: UMA NARRATIVA DA EXPERIÊNCIA

por

VITOR JUN TAKAHASHI

Esta Monografia foi apresentada em 03 de Junho de 2018 como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais. O(a) candidato(a) foi arguido(a) pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof^a. MSc. Simone Landal
Prof.(a) Orientador(a)

Prof^a. Dra. Anuschka R. Lemos
Membro titular

Prof. Dr. Ismael Scheffler
Membro titular

- O Termo de Aprovação assinado encontra-se na Coordenação do Curso -

“There is no such thing as phenomenology, but there are indeed phenomenological problems”

L. Wittgenstein

RESUMO

TAKAHASHI, Vitor Jun. **Fenomenologia e espaço: uma narrativa da experiência.** 2018. 37f. Monografia (Especialização em Narrativas Visuais) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

Em uma época na qual a tecnologia possibilita a construção de espaços virtuais e há uma ênfase nas atividades humanas para o sentido da visão, priorizando soluções estéticas frente a outros atributos espaciais, esta monografia examina desdobramentos do pensamento fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty na criação de narrativas espaciais. Os escritos fenomenológicos de Merleau-Ponty pautam-se pela primazia do corpo físico como base para o conhecimento e elemento que regula as percepções humanas. Através do estudo de duas experiências de ambiente construído: o Museu de Arte Contemporânea de Helsinque, do arquiteto Steven Holl (Helsinque, Dinamarca, 1992) e a exposição “*The Whitechapel experience-The Eden Project*”, do artista Hélio Oiticica (Londres, Inglaterra, 1969), buscou-se compreender de que maneira essas duas experiências articulam o pensamento de Merleau-Ponty em espaço construído. Com isso, espera-se averiguar caminhos possíveis na criação de narrativas espaciais que promovam soluções além de características apenas visuais e estéticas. Como resultado, a investigação comprovou uma gênese conceptiva similar em ambos ambientes construídos que buscaram traduzir o pensamento de Merleau-Ponty em espaço construído, resultando em diferentes abordagens de estímulos sensoriais do corpo em relação ao ambiente.

Palavras-chave: Fenomenologia. Espaço (arquitetura). Narrativa. Arquitetura.

ABSTRACT

TAKAHASHI, Vitor Jun. **Phenomenology and space: an experiential narrative.** 2018. 37p. Monografia (Especialização em Narrativas Visuais) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

In an era where technology allows the construction of virtual spaces and there is an emphasis on human activities for the sense of vision, prioritizing aesthetic solutions against other spatial attributes, this monograph examines the unfolding of Maurice Merleau-Ponty's phenomenological thinking in the creation of spatial narratives. The phenomenological writings of Merleau-Ponty are based on the primacy of the physical body as the basis for knowledge and the element that regulates human perceptions. Through the study of two built environment experiences: the Helsinki Museum of Contemporary Art, by architect Steven Holl (Helsinki, Denmark, 1992) and the exhibition "The Whitechapel experience-The Eden Project" by artist Hélio Oiticica (London, England, 1969), it was sought to understand how these two experiences articulate the thought of Merleau-Ponty in constructed space. Thus, it is expected to investigate possible ways in the creation of spatial narratives that promote solutions beyond only visual and aesthetic characteristics. As a result, research has proven a similar conceptual genesis in both built environments that sought to translate Merleau-Ponty's thinking into built-in space, resulting in different approaches to the body's sensory input to the environment.

Keywords: Phenomenology. Space (architecture). Narrative. Arquitetura.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Entrelaçamento Natureza e Cultura	13
Figura 2 – Planos e disposição das galerias e circulação do museu Quiasma	15
Figura 3 e Figura 4 – Aquarelas conceituais Museu Quiasma	21
Figura 5 – Conjunto de aquarelas conceituais do arquiteto Steven Holl	23
Figura 6– Planta do Eden Project.....	25
Fotografia 1 – Edifício do Museu de Arte Contemporânea de Helsinque	11
Fotografia 2 – Átrio do museu de Arte Contemporânea de Helsinque	14
Fotografia 3 – Conjunto de fotografias do percurso do edifício	17
Fotografia 4– Galerias expositivas do último pavimento	19
Fotografia 5 – Galerias expositivas do terceiro pavimento	20
Fotografia 6 – Whitechapel Experience -The Eden Project.....	24
Fotografia 7 – Bólide em Whitechapel Experience -The Eden Project	26
Fotografia 8 – Série de fotos Penetrável em Whitechapel Experience -The Eden Project	27
Fotografia 9 – Série de fotos Whitechapel Experience -The Eden Project.....	31

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	7
2.1 FENOMENOLOGIA EM MERLEAU PONTY.....	7
2.2 POÉTICA ESPACIAL, DE GASTON BACHELARD	9
2.3 FENOMENOLOGIA E ARQUITETURA, DE PALLASMAA	10
3. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE HELSINQUE	11
3.1 NATUREZA E CULTURA.....	12
3.2 MOVIMENTO E EXTASE.....	14
3.3 LUZ E MATÉRIA	18
3.4 HOLL E PONTY	20
4. WHITECHAPEL EXPERIENCE – THE EDEN PROJECT	24
4.1 CRELAZER	28
4.2 OITICICA E MERLEAU-PONTY	30
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
REFERÊNCIAS	34

1 INTRODUÇÃO

O desenvolvimento do espaço na arquitetura parte de uma atividade intelectual, que é concebida no campo das hipóteses, até se transformar em matéria construída. Conforme Peter Zumthor (2009), o ato de projetar não é nenhum processo linear que nos leva a relacionar, de um modo lógico e direto, a história da arquitetura e um novo edifício.

No livro, *Narrative Architecture*, Nigel Coates (2012) afirma que o projeto de arquitetura sempre está subordinado a aspectos econômicos e funcionais, mas que existe a oportunidade de inserção de uma camada narrativa em todo projeto de maneira a envolver a experiência humana além de meramente um estilo e comunicar ideias através da mídia do espaço.

Com o foco em uma experiência espacial, alguns arquitetos buscaram na década de 80 referências projetuais nos textos fenomenológicos de Heidegger e Merleau-Ponty a ponto da arquitetura fenomenológica se tornar um vetor do pensamento arquitetônico contemporâneo. (SCARSO, 2016).

Segundo Steven Holl (1994, p.41) a "fenomenologia é uma disciplina que coloca as essências na experiência", a sua percepção completa é realizada através do cheiro, textura, sabor, temperatura dos materiais e detalhes. Desta forma, a fenomenologia na arquitetura é compreendida pelos atributos sensoriais dos materiais e do reino tátil, intensificando-os.

Pallasmaa (2011, p.57) conclui que a arquitetura fenomenológica "dirige a nossa consciência ao nosso sentido de si e do ser. Nos permite experienciar a nós próprios como seres encarnados e espirituais integrados na carne do mundo. Está é a grande função de toda a arte." E adiciona que:

A verdadeira qualidade arquitetônica é manifestada na plenitude e no indiscutível prestígio da experiência. Ocorrem uma ressonância e uma interação entre o espaço e a pessoa que faz experiência dele; eu tomo lugar no espaço e o espaço toma lugar em mim. É esta a 'aura' da obra artística ressaltada por Walter Benjamin. (PALLASMAA *apud* DIACONU, 2011, p. 57)

Assumindo que a fenomenologia de Merleau-Ponty é um pensamento de referência no ato de projetar o espaço para alguns arquitetos e artistas, surge a

questão: como a fenomenologia pode ser utilizada como geradora de narrativas espaciais?

Como objeto de pesquisa, partiremos do estudo da obra do arquiteto Steven Holl e do artista Hélio Oiticica devido ao fato de ambos transmitirem suas ideias fenomenológicas através de obras construídas, mas também pela produção e reflexão teórica que eles fundamentam em produção textual.

Portanto, o objetivo geral deste trabalho será analisar e comparar o uso da fenomenologia como princípio projetual na concepção de narrativas espaciais, na obra do arquiteto Steven Holl e do artista Hélio Oiticica. Como objetivos específicos, elencamos: a identificação e análise do uso da fenomenologia como princípio norteador nos projetos de Steven Holl e nas obras de Hélio Oiticica; a comparação de como a fenomenologia é desenvolvida dentro do contexto de cada um dos autores; a definição de fenomenologia espacial e a identificação de sua influência dentro do processo de Holl e Oiticica.

Com isso, este projeto apresenta relevância, pois permitirá, a partir do estudo de obras do arquiteto e do artista citados, assimilar a adoção de um pensamento estruturante fenomenológico como ponto de partida para a concepção de narrativas espaciais. A relevância do projeto reside na transversalidade do processo de concepção, buscando uma teoria para a práxis arquitetônica em um campo de pensamento distinto. Dessa maneira são abertas possibilidades de reflexão sobre alternativas de pensamento no processo de projeto arquitetônico, com o intuito de aproximar, conforme Pallasmaa (2011), a função atemporal da arquitetura que é criar metáforas existenciais para o corpo e para a vida que concretizem e estruturam nossa existência no mundo.

O objetivo da pesquisa proposta neste projeto é de caráter exploratório com técnica qualitativa. A pesquisa teve como primeira etapa uma revisão de literatura sobre a fenomenologia de Merleau-Ponty, o desenvolvimento de seu pensamento por teóricos no campo da arquitetura e os escritos de Bachelard a respeito de espaço.

Como segunda etapa, foi realizado um levantamento bibliográfico de livros e artigos científicos que fundamentassem ou analisassem os conceitos de fenomenologia de Merleau-Ponty; seu desdobramento no campo da arquitetura; e textos e entrevistas do arquiteto Steven Holl e Hélio Oiticica a respeito de seus processos de trabalho.

Como última etapa, após levantamento e análises das obras de Holl e Oiticica, foi definido o recorte de uma obra construída de cada, para traçar relações entre elas e como o conceito de Fenomenologia de Merleau-Ponty permeia a construções de narrativas espaciais em cada construção.

Foram escolhidas o Museu de Arte Contemporanea de Helsinque de Steven Holl e a exposição “Whitechapel experience – The Eden Project” de Hélio Oiticica devido a ambas experiências construtivas se mostrarem como marcos na trajetória de cada artista e por isso há grande documentação de escritos teóricos pelos autores.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para amparar teoricamente a análise do objeto de pesquisa, iremos utilizar o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty, os estudos de Gaston Bachelard sobre a poética do espaço e os escritos de Juhani Pallasmaa sobre uma abordagem fenomenológica na arquitetura.

2.1 FENOMENOLOGIA EM MERLEAU PONTY

Merleau-Ponty na introdução à “*Fenomenologia da Percepção*” (1999), afirma que a fenomenologia é o estudo das essências, e de acordo com isso, todas as quantidades de problemas que encontramos na definição de essência: a essência da percepção ou a essência da consciência.

Amorim (2013) adiciona que para Merleau-Ponty a fenomenologia também é uma filosofia que repõe as essências da consciência pretende colocar as essências de volta à existência e tenta compreender o homem e o mundo em sua “facticidade”. Dessa maneira, Merleau-Ponty (1999) entende que a fenomenologia tenta encontrar as essências em uma condição pré-reflexiva, como uma “ciência exata”, mas também é um relato do espaço, tempo e “mundos vividos”. É também a tentativa de uma descrição direta da nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo possam dela fornecer

“A fenomenologia não vê o sujeito e o objeto como entidades independentes, pois é dada prioridade à “objetividade”, defendida por um cientista ou especialista, e a “subjetividade”, concebida como um obstáculo para uma visão clara do mundo, a até muito pelo contrário, a fenomenologia unifica a “subjetividade” e a “objetividade” enfatizando que todo o nosso conhecimento do mundo, incluído o lado científico, é essencialmente baseado na nossa experiência do mundo. (Amorim, 2013, p.1)

Em *A fenomenologia da percepção* Merleau-Ponty apresenta a ideia de que nós percebemos o mundo a partir de nosso corpo. Ponty, para explicar tal definição, faz um estudo da relação dos amputados com o mundo por eles percebido. Conforme Corsi (2011) explica, o ponto crucial dessa análise é o de que os amputados continuam percebendo o mundo como se ainda possuíssem seus membros perdidos. Sendo assim, perceber um objeto é habitá-lo, percebê-lo a partir de nosso corpo. Portanto, um objeto não é só o que uma pessoa percebe dele, é tudo aquilo que nele os outros vêem.

Opondo-se à noção dual de corpo e alma, Merleau-Ponty define o corpo como a soma das suas partes sem interior e a alma como um ser inteiramente presente a si mesmo sem distância. Além disso, afirma que existem dois sentidos, e somente dois, da existência (modos de ser): o existir em si, como uma coisa, ou o existir para si, como uma consciência.

Neste contexto, o mundo não é separável da nossa experiência com ele, pois é o nosso mundo vivido. Corsi (2011) destaca que a forma como se percebe o mundo e seus fenômenos também está vinculada à cultura e à sociedade. O corpo não é inerte como uma coisa. Estamos apreendidos no mundo e não nos conseguimos desvincular a fim de atingir a consciência do mundo, como explica Amorim (2013).

A respeito da experiência de um objeto e seus múltiplos pontos de vista, Merleau-Ponty formula que:

“eu não podia compreender a unidade do objeto sem a mediação da experiência corporal. Em outras palavras, é o corpo e o seu movimento que proporciona a percepção do mundo, e une o mundo à minha experiência corporal do mesmo”. (1999, p.235)

Para exemplificar essa formulação, Merleau-Ponty propõe a experimentação de quando um homem se movimenta ao redor de um cubo. Para ele, é devido a sucessivos estágios de experiência que o homem concebe o cubo com seis faces iguais. “Assim, é concebendo o meu próprio corpo como um objeto móvel que eu

sou capaz de interpretar a aparência perceptiva e construir o cubo como ele realmente é.”. (1999, p.274)

Merleau- Ponty não definia que nosso corpo está no espaço ou no tempo. Para ele o corpo habita o espaço e o tempo de maneira que o espaço não é um invólucro onde o corpo esteja localizado e sim o próprio espaço. Dessa forma, ele conclui que:

“Na medida em que eu tenho um corpo através do qual eu ajo no mundo, o espaço e o tempo não são, para mim, uma coleção de pontos adjacentes nem são um número ilimitado de relações sintetizadas por minha consciência, e no qual ele desenha o meu corpo, eu pertencço a eles, meu corpo combina com eles e inclui-os. Podemos dizer que estou muito combinado com o mundo, que eu sou o meu mundo”. (Ponty, 1999, p.140)

2.2 POÉTICA ESPACIAL, DE GASTON BACHELARD

Em *A Poética do espaço*, Bachelard (2008) afirma que a análise fenomenológica do seu objeto, quando se trata de pensar a casa, não remete a uma arqueologia da cabana primitiva e arquetípica, nem a um sistema de necessidades definidas, mas às imagens do espaço feliz. Como explica Furtado (2003), este modo de investigar nos situa diante do valor do espaço, do espaço desejado, quer sejam este valor e este desejo correlacionados a uma variável objetiva, quer sejam simplesmente imaginados. Examinada assim, a imagem da casa tornar-se-ia “a topografia do nosso ser íntimo”. (Bachelard, 2008, p.19)

O fio condutor das reflexões do autor é a questão do ser, que ora assume o papel do objeto “casa” ora assume o papel do sujeito que a habita. Ao falar da poética do espaço, Bachelard revela a intenção de dar à palavra a missão de elevar o objeto de sua análise o espaço, ao nível poético do devaneio. Conforme mostra Corsi (2011), a fim de que isso seja possível, Bachelard apela para o serviço da imaginação, dando às coisas o lastro humano que elas não ostentam quando ficam em sua material solidão.

É-nos mostrado que há poesia nos principais espaços preferidos pelo homem. Na casa, no sótão, no porão. Numa simples gaveta. Num cofre. Num armário. Ele busca a poesia do ninho e da concha, do cantinho da casa, da miniatura, do grande e do pequeno; e, sobretudo, faz tal busca na imensidão íntima que ressoa em seu interior (CORSI,2011)

. Bachelard explicita não apenas sua visão de espaço, mas também a fenomenologia do homem e sua relação com o mundo por meio de análises de textos que demonstram que há poesia dentro do homem, da sua função de habitar e à sua volta.

2.3 FENOMENOLOGIA E ARQUITETURA, DE PALLASMAA

Pallasmaa (2013) explica a fenomenologia da arquitetura como um "olhar" a arquitetura de dentro da consciência, vivendo-a e colocando-a em contraste com o analisar das características formais dos prédios e das suas propriedades estilísticas. Para ele, "a fenomenologia da arquitetura procura a linguagem interna do edifício", e tem uma abordagem de "um puro olhar para a essência das coisas aliviando por convenção ou explicação intelectualizada", (Pallasmaa, 2013, p.23)

Através de uma leitura histórica ocidental Pallasmaa (2011) afirma que a visão tem sido considerada o mais nobre dos sentidos, a ponto de até o pensamento ser igualado à visão. Durante a Renascença, considerava-se que os cinco sentidos formavam um sistema hierárquico no qual a visão está no topo, e o tato, na base.

Dessa maneira, a cultura ocidental tem sido dominada por uma interpretação de mundo ocularcêntrico uma interpretação da visão centrada no conhecimento, na verdade e na realidade, como define Pallasmaa (2011).

A preferência pelos olhos é evidente na arquitetura dos últimos anos, nos quais tem predominado projetos e obras que buscam instituir imagens visuais surpreendentes na memória de seus leitores. Sobre isso:

Em vez de uma experiência plástica e espacial embasada na experiência humana, a arquitetura tem adotado a estratégia psicológica da publicidade e persuasão instantânea, as edificações tornaram-se produtos visuais desconectados da profundidade existencial e da sinceridade. (PALLASMAA, 2011, p.31)

Essas decisões resultam em uma produção em massa da arquitetura que descentraliza a experiência do corpo pelo espaço e o isola. Amorim (2013) afirma que a atual produção em massa do imaginário visual tende a afastar a visão do envolvimento emocional, da identificação e a tornar o imaginário em um fluxo hipnótico sem foco ou participação. Em relação a esse tópico:

Em vez de reforçar a experiência do mundo integrada e centrada no corpo, a arquitetura niilista desconecta e isola o corpo, e em vez de tentar reconstruir a ordem cultural, torna impossível uma leitura da significação coletiva. (PALLASMAA, 2011, p.23)

3. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE HELSINQUE



Fotografia 1 – Edifício do Museu de Arte Contemporânea de Helsinque

Fonte: El Croquis (2013)

A escolha do projeto para o Museu de Arte Contemporânea de Helsinque foi realizada através de concurso, em 1992, cuja proposta do escritório do arquiteto norte americano Steven Holl, intitulada “*Quiasma*”, sagrou-se vencedora. O termo “*Quiasma*” provém do grego para entrelaçamento e foi utilizado por Steven Holl com base na definição do termo pelo fenomenologista Merleau-Ponty. (DRAKE, 2005)

O quiasma, a reversibilidade, é a ideia de que toda percepção é formada por uma contrapercepção (oposição real de Kant), é ato de duas fases, não mais se sabe quem fala e quem escuta. Circularidade falar-escutar, ver-ser visto, perceber-ser percebido, (é ela que faz com que nos pareça que a percepção se realiza nas próprias coisas) – Atividade = Passividade (MERLEAU-PONTY, 2000, p.238).

Esse conceito de entrelaçamento está permeado no projeto em vários níveis. Primeiro, de acordo com Holl (1996, p. 242), “o conceito de Quiasma envolve o entrelaçamento da massa do edifício com a geometria da cidade e da paisagem.” Frampton (2003) descreve que o museu, situado no centro de Helsinque, próximo a Baía de Töölö, é composto de dois volumes: uma forma retangular alinhada com o traçado principal da cidade a leste, envolvida por uma forma maior, curvilínea, flexionada em direção a três monumentos cívicos a noroeste: o Parlamento, o Museu Nacional e o Auditório Finlândia de Alvar Aalto. Kipnis (1999) adiciona que o edifício materializa-se como uma justificativa aos fluxos urbanos e as forças turbulentas que atuam junto ao terreno.

Além desse entrelaçamento urbano, Drake (2005) complementa que Holl parte da conceituação fenomenológica de entrelaçamento entre corpo e espaço de Merleau-Ponty para explorar, com os dois volumes do museu, o entrelaçamento entre **natureza e cultura; movimento e êxtase; luz e matéria.**

3.1 NATUREZA E CULTURA

Os primeiros esboços de Holl, conforme ilustração 1, mostram duas formas retorcidas identificadas como “linha da natureza” relacionada a Baía de Töölö e uma “linha de cultura” relacionado aos prédios do Museu Nacional e o Auditório Finlândia. O resultado é um “entrelaçamento” da natureza e cultura, permitindo ao Museum atuar como um ponto de articulação demonstrando a influência de ambos sobre a cidade. (DRAKE, 2005)

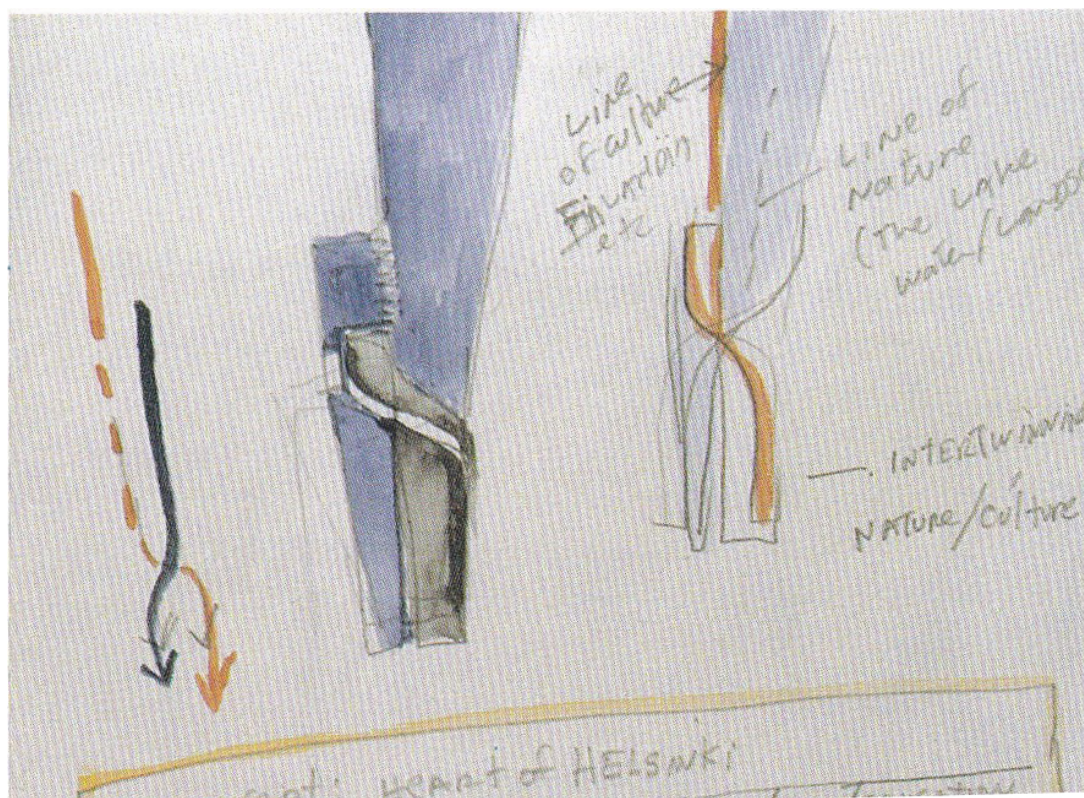


Figura 1 – Entrelaçamento Natureza e Cultura

Fonte: Steven Holl (1993)

Holl (1996b, p.251) entende também que o próprio museu estenderia a “linha de cultura” se comportando como um “Forum de Arte”, aberto e flexível para eventos de palco, performances, dança, música e seminários. O café foi estrategicamente posicionado no térreo, aberto tanto para o hall de acesso quanto para o jardim externo, para que seja adaptado a eventos informais como leitura de poesia ou rodas de discussão.

Com o Museu Quiasma, há uma esperança de confirmar que arquitetura, arte e cultura são, em vez de disciplinas separadas, partes integrantes da cidade e da paisagem. A geometria tem um mistério interior e um horizonte exterior que, como duas mãos se entrelaçando, formam o equivalente arquitetônico a um convite público. A respeito da paisagem, os interiores são reversíveis, e formam o local que, neste lugar e circunstância especial, é uma síntese da construção e da paisagem um Quiasma (HOLL, 1996, p.251) ¹

¹ With Kiasma, there is a hope to confirm that architecture, art, and culture are, rather than separate disciplines, integral parts of the city and the landscape. The geometry has an interior Mystery and an exterior horizon which, like two hands clasping each other, form the architectonic equivalent of a public invitation. Referring to the landscape, the interiors are reversible, and form the site which, in this special place and circumstance, is a synthesis of building and landscape.... a Kiasma [HOLL, 1996, p. 251]

Para Kipnis (1999) o museu Quiasma incorpora a cidade de Helsinque não como um livro que inscreve seus significados, mas como um dispositivo pós-crítico que grava e retransmite o que o afeta.

3.2 MOVIMENTO E EXTASE

Ao entrar no museu, entre os dois volumes do edifício, os visitantes são apresentados com a vista para o espaço principal do átrio, onde as duas formas se torcem, ou, mais precisamente, o caminho entre elas se interlaça enquanto as duas formas são mantidas separadas. (DRAKE, 2005)



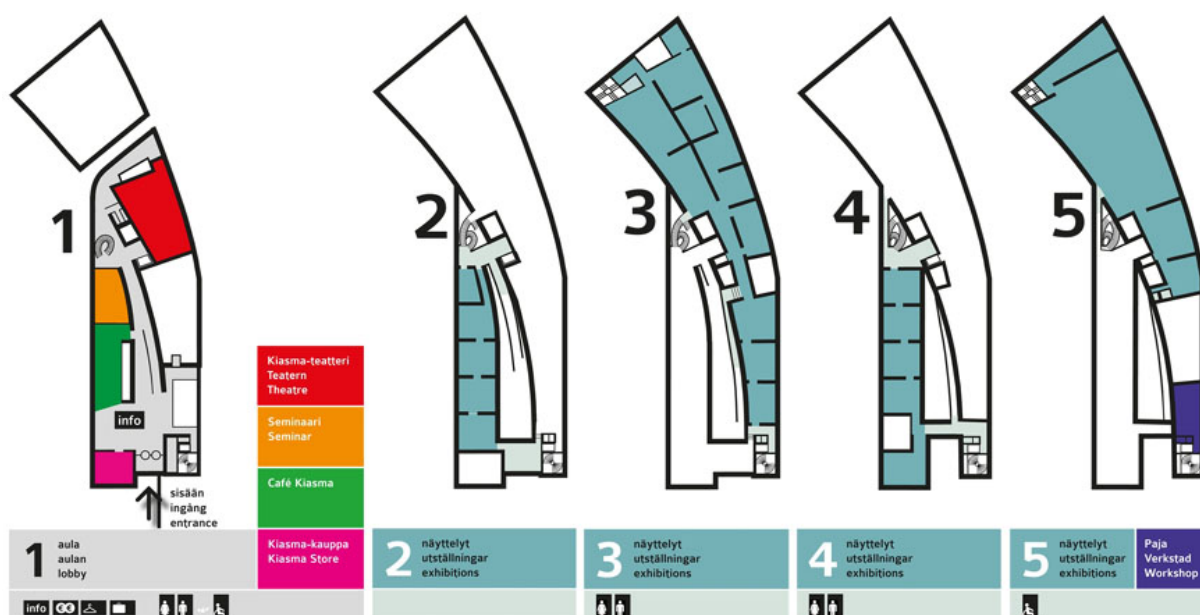
Fotografia 2 – Átrio do museu de Arte Contemporânea de Helsinque

Fonte: El Croquis (2013)

Frampton (1996) caracteriza o átrio principal como um espaço cavernoso, confrontado pelo volume curvilíneo em formato de onda de onde a rampa de acesso principal sobe para as galerias acima. Estas galerias possuem formato ortogonal e uma superfície curva, devido a forma de onda, criando uma sequência de salas silenciosas sem serem estáticas ou repetitivas.

Essa variedade espacial das galerias era premissa projetual, pois como afirma Holl (1996, p.22) “desde o início do processo de projeto, o museu continha uma série de espaços em perspectiva, que eram galerias separadas, conectadas através de uma perspectiva que as desdobra”.

Figura 2 – Planos e disposição das galerias e circulação do museu Quiasma



Fonte: Encarte Museu de Arte Contemporâneo de Helsinque(2018)

A circulação que parte do átrio principal sugere uma circulação em espiral, entrelaçada entre os dois volumes, a fim de subir cada vez mais alto no prédio. Mas no ponto de interseção entre os dois volumes, a espiral volta a si mesmo, mantendo um fluxo contínuo enquanto inverte a direção da circulação. Esse caminho é também deixado aberto em diversos pontos, permitindo que a circulação primária seja curta, revisitada ou invertida em múltiplas combinações. (DRAKE, 2005)

Holl (1996, p.250) define o movimento circulatório como uma assimetria que percorre uma série de sequências espaciais ligeiramente distorcida. Essas sequências de desdobramento curvas fornecem elementos de mistério e surpresa - que não existem em um arranjo ortogonal de espaços ortogonais simples ou duplo.

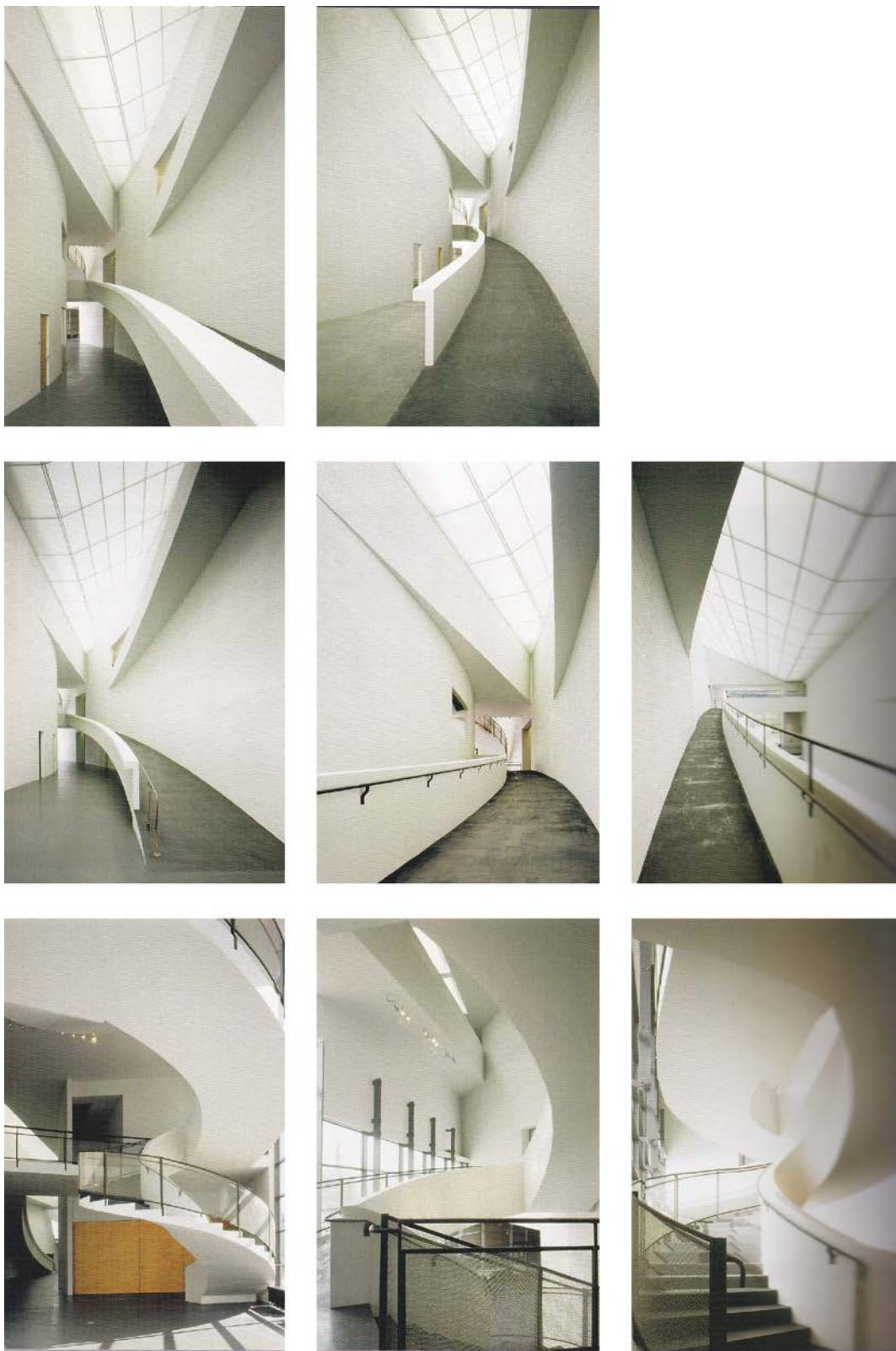
Em vez disso, o visitante é confrontado com um contínuo desdobramento de mudanças de perspectivas que conectam a experiência interna ao conceito geral de entrelaçamento ou Quiasma. Dessa maneira, podemos correlacionar que:

O quiasma não é somente troca eu-outro (as mensagens que recebe, é a mim que chegam, as mensagens que recebo é a ele que chegam), é também troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo "objetivo", do que percebe e do percebido: o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como "estado de consciência" termina como coisa. (MERLEAU-PONTY, 2000, p.200).

O espaço através do qual o corpo se movimenta não é totalmente aberto ao corpo nem impede seu progresso mas redireciona continuamente seu movimento, levando o visitante para o outro lado, ao longo, ao redor e através das várias galerias. Enquanto direciona os visitantes para as várias galerias do museu, a circulação retorna a este volume central em vários lugares, permitindo múltiplos pontos de vista do mesmo espaço. (DRAKE, 2005)

Segundo Pérez-Gómez (1999), essas manipulações de perspectiva servem para "temporalizar" a experiência objetiva, enfatizando as interconexões entre matéria e espaço e nosso próprio status como seres "orientados".

Mas o verdadeiro milagre do projeto do museu de Helsinque é que a rapsódia se estende por momentos, depois minutos, depois horas. Em uma exibição virtuosística de sua capacidade projetual, Holl sustenta o efeito, fazendo o visitante circular pelo edifício de forma desordenada e revisando o espaço e a luz de novo em cada galeria. Em êxtase, o visitante sente cada volta como uma guinada e cada variação espacial como uma ascensão, um redemoinho, um mergulho, uma ondulação, uma corrente. (KIPNIS, 1999)



Fotografia 3 – Conjunto de fotografias do percurso do edifício

Fonte: Frampton(2003)

3.3 LUZ E MATÉRIA

Um dilema comum no projeto de um museu de arte com galerias em múltiplos pavimentos é que as galerias empilhadas permitem que a luz natural adentre apenas as galerias de nível superior, deixando os níveis inferiores dependentes de luz artificial. Algo particular a Helsinque, cidade do extremo norte, é sua luz natural horizontal, cujo ângulo de incidência nunca se eleva acima de 51 graus. Como resposta, uma ligeira variação na forma e tamanho das galerias, ocasionados devido à curva secção suave do edifício, permite a entrada de luz natural de várias maneiras diferentes nas salas. (HOLL, 1996)

Frampton (1996) explica que na parcela norte do edifício, as galerias geralmente são iluminados do topo e do lado, enquanto no segundo nível mais alto, eles são iluminados lateralmente do oeste ou do leste. Além disso, a irregularidade de cada sala é aumentada por condições de iluminação variadas, as galerias sendo iluminadas de acordo com sua localização dentro de uma seção em constante evolução. “A morfologia curva e entrelaçada do edifício, a torção entrelaçada do espaço e da luz, permitiram que as 25 galerias fossem naturalmente iluminadas.” (HOLL, 1996 p.251)



Fotografia 4– Galerias expositivas do último pavimento

Fonte: El Croquis (2013)

A iluminação natural das galerias, segundo Drake (2005), complementa a iluminação do átrio principal, onde cada uma das quais se abre de maneira diferente para o céu, levando luz direta ou indiretamente de várias direções.

Nestas galerias, como parte e parcela da tecido de impressões viscerais que tece, o museu costura um tecido incomparável de luz natural do sol, bulbo, abertura moldadas, forma, topologia e material. Como já estamos presos a ele, estamos, talvez, sempre intoxicados demais para apreciar plenamente a conquista, ainda mais porque ela muda hora a hora, dia a dia, como qualquer grande instrumento arquitetônico projetado para fabricar o extêse. (KIPNIS, 1999 p.561-2)

Em suma, o edifício é concebido como um modulador de luz, particularmente na sua frente ocidental, onde a interação quiasmática da cultura com a natureza e da forma com a contra-forma conjuntamente tem muitas implicações. Por um lado, o museu se apresenta como uma contraposição entre água e terra; por outro lado, ele apresenta uma morfologia côncava de contra-forma ao movimento do sol. O museu também é dialogicamente organizado dentro de si, com a concha côncava quebrando contra uma laje ortogonal, abrigando o restaurante e os escritórios. (FRAMPTON, 1996)



Fotografia 5 – Galerias expositivas do terceiro pavimento

Fonte: El Croquis (2013)

3.4 HOLL E PONTY

Sobre o início do processo de projeto para o museu de Helsinque, Holl (1996, p.22) explica em entrevista para Alejandro Zaera Polo que desde o início do processo de projeto, o museu continha uma série de espaços em perspectiva, que eram galerias separadas, conectadas através de uma perspectiva que as desdobrava. Foram realizadas maquetes de gesso, para aprofundar o estudo,

porque a natureza do conceito era volumétrica e não linear. Assim, o processo passou das maquetes de gesso onde a estratégia conceitual é vagamente definida, para o desenvolvimento de todos os aspectos internos. Em seguida foram realizados desenhos em perspectiva do observador em aquarela antes de o plano ser definido. O uso de perspectivas em aquarelas tem precedência sobre a resolução em planta do projeto.

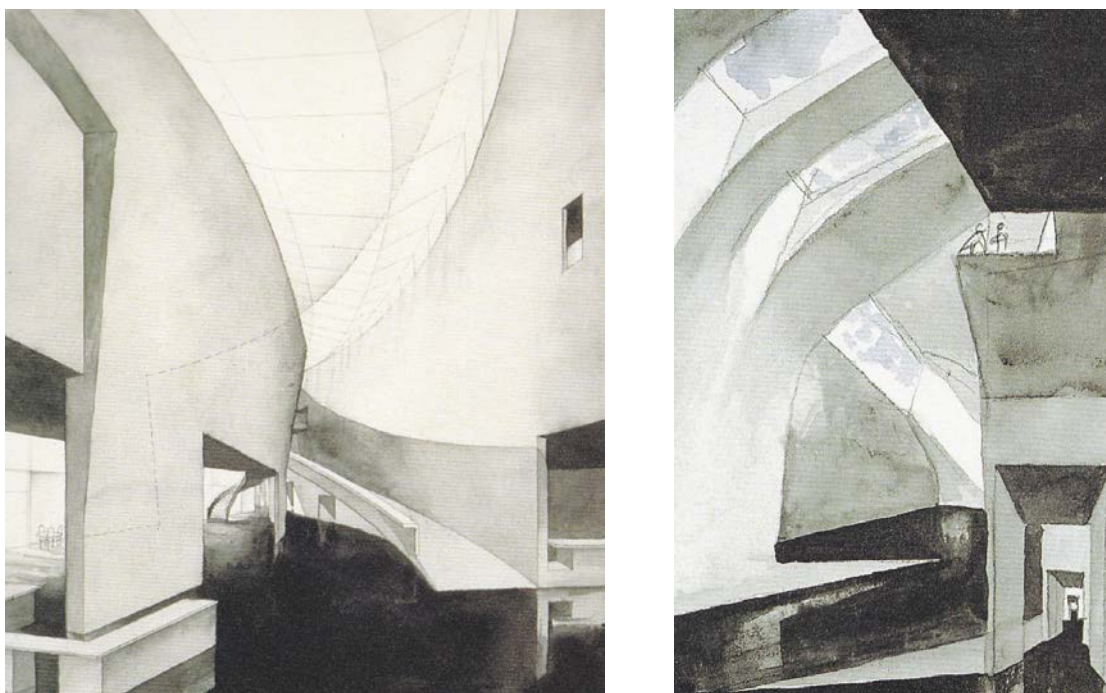


Figura 3 e Figura 4 – Aquarelas conceituais Museu Quiasma

Fonte: Steven Holl (1993)

Holl (1996) explica que o interesse nas aquarelas diz respeito aos efeitos da luz. A aquarela permite que corpos de luz sejam trabalhados para ir do claro ao escuro.

Quando estou fazendo uma série de perspectivas através de uma série de espaços e pensando sobre a luz, a aquarela é uma mídia melhor do que o desenho de linhas. (HOLL, 1999, p.23)

A arquitetura de Steven Holl portanto, parte de uma premeditação do espaço através do corpo pelo posicionamento do olho do indivíduo. Holl (1999) esclare, em entrevista para Kipnis, que a ideia do esboço está fortemente ligada à ideia de arquitetura como arte visual. Mas que ele acredita ser uma forma de arte muito mais rica, que envolve não apenas o visual, mas o conceitual, o háptico, o fenomenológico, o social e muito mais.

Nas abordagens sobre seu método de trabalho, Holl (1996, p.14-5) comenta para Frampton que a intuição o levou a um modo híbrido entre um pensamento conceitual e uma abordagem fenomenológica. O pensamento da luz, textura, detalhe e espaço sobreposto, constitui para ele um significado que é silencioso e mais forte que qualquer manipulação textual. Três anos depois, em entrevista para Kipnis, Holl reitera sua aproximação com a fenomenologia explicando que:

Uma das inspirações que tirei de minhas primeiras leituras em fenomenologia, particularmente de Merleau-Ponty, foi captar a profunda singularidade de cada lugar específico, suas luzes, seu ar, seu cheiro, sua cor ambiental, sua história ou, eu deveria digamos, muitas histórias. Percebi que cada sítio na Terra era um ponto de partida diferente, experiencial, histórica, intelectualmente, capaz de nos unir de novas maneiras à medida que nossos corpos se moviam através dele e, como ele, o lugar, movia-se através de nossos corpos. Esse fato simples, mas profundamente comovente, abriu minha mente para a possibilidade de uma erupção radical na arquitetura, cujas tradições e técnicas eu considerava mais preocupadas com um ou outro modo de mesmice, com tipologia, por exemplo, ou contextualidade histórica. (1999, p.42-3)

Na mesma entrevista, Holl (1999) aproxima-se da questão central do corpo afirmando que “eu sinto que o verdadeiro teste da arquitetura está nos fenômenos do corpo se movendo através dos espaços; que pode ser percebido e sentido independentemente do entendimento do conceito e da filosofia do arquiteto”. (p.54) Esse pensamento entra em sintonia com Merleau-Ponty:

O corpo é literalmente indispensável como meio de percepção. Por causa da primazia do corpo, a variação na experiência surge como resultado do movimento dos objetos em relação ao corpo ou como resultado do movimento do corpo em relação aos objetos. (Merleau-Ponty, 1999, p.203)

A respeito da arquitetura e percepção, Holl (1996, p.32) vê na disciplina uma esperança de retornar a todas qualidades experienciais: luz, matéria, cheiro, textura, em contraposição aos ambientes sintéticos das imagens nas telas de vídeo. A arquitetura como antídoto para uma existência que é sintetizada no espaço da TV e vivida em prédios de apartamentos de alvenaria com tetos baixos e tapetes sintéticos. Para ele, o desafio é elevar a arquitetura de volta ao seu papel de se enquadrar no cotidiano diário, já que o espaço experiencial concreto é superior a uma simulação do ambiente. Para isso é necessário que o corpo esteja “sempre no centro de seu campo perceptivo, independentemente dos objetos percebidos. O corpo é mais que um objeto “[...] é aquele pelo qual há objetos.” (Merleau-Ponty, 1999, p.380)

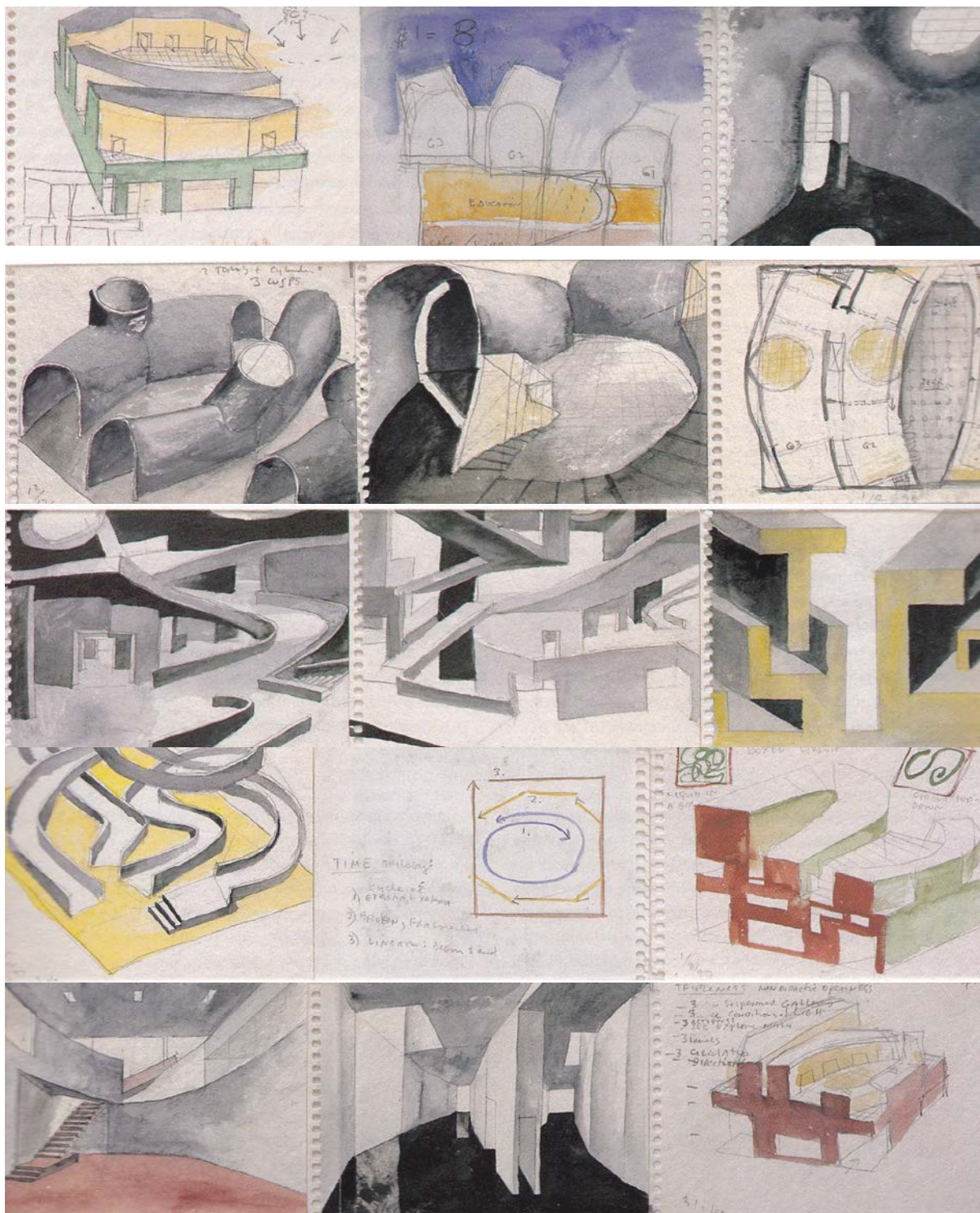
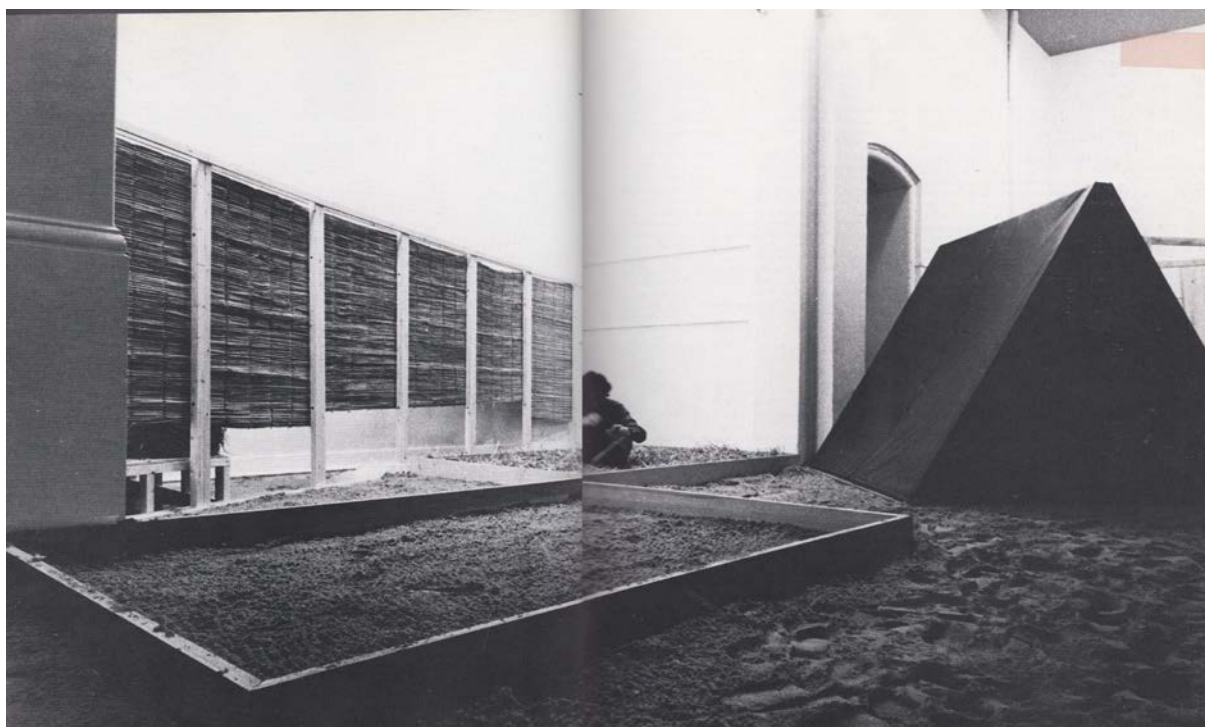


Figura 5 – Conjunto de aquarelas conceituais do arquiteto Steven Holl

Fonte: Holl (1993)

4. WHITECHAPEL EXPERIENCE – THE EDEN PROJECT



Fotografia 6 – Whitechapel Experience -The Eden Project

Fonte: Projeto Hélio Oiticica (1992)

“*The Whitechapel experience-The Eden Project*” foi a segunda exposição individual de Hélio Oiticica em vida. Apesar de exposta em uma galeria de Londres, durante 1969, ela foi idealizada como um “ambiente total” e também batizada como projeto Éden (COUTO, 2017)

Sperling (2008) explica que mais do que uma mera retrospectiva de suas obras na Whitechapel Gallery, o projeto Éden foi um planejamento ambiental que contemplava o patamar extremo das reflexões do artista naquele momento. Oiticica adianta em carta para Guy Brett, coordenador da galeria para a exposição, meses antes o que imaginava:

O Éden é um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas – humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção dos cosmos interior de cada um – por isso, proposições “abertas” são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o “fazer coisas” que o participante será capaz de realizar. (OITICICA, 1967, n.p.)

O projeto Éden foi a primeira exposição do artista fora do Brasil e consistia de diversos trabalhos que ele já vinha experimentando há dez anos no Rio de

Janeiro. Núcleo (labirintos de cores para percorrer); Bóldes (“bolas de fogo” de substâncias elementais); Parangolés (roupas metafóricas que traduziam emoções internas) e seus Penetráveis (cabines para o espectador entrar, as vezes passar e as vezes permanecer). (BRETT, 1969)

A respeito dessa ocupação espacial, Szumczyk (2009) configura a exposição de Oiticica como espaços semi-fechados com diferentes graus de transparência e penetrabilidade. Ele acrescenta que, o movimento dos espectadores era conduzido pela alternância entre momentos individuais contemplativos e meditativos e outros onde poderia desenrolar situações coletivas efêmeras. O percurso era uma narrativa circular e orgânica com múltiplas escolhas de direção. Permeando esse percurso Couto (2017) contextualiza que o espaço concebido por Hélio Oiticica para a exposição, uma tipologia completamente diferente das exposições da época, trabalhava “construções” aparentemente improvisadas que abrigavam pessoas ao invés de meramente exibir objetos.

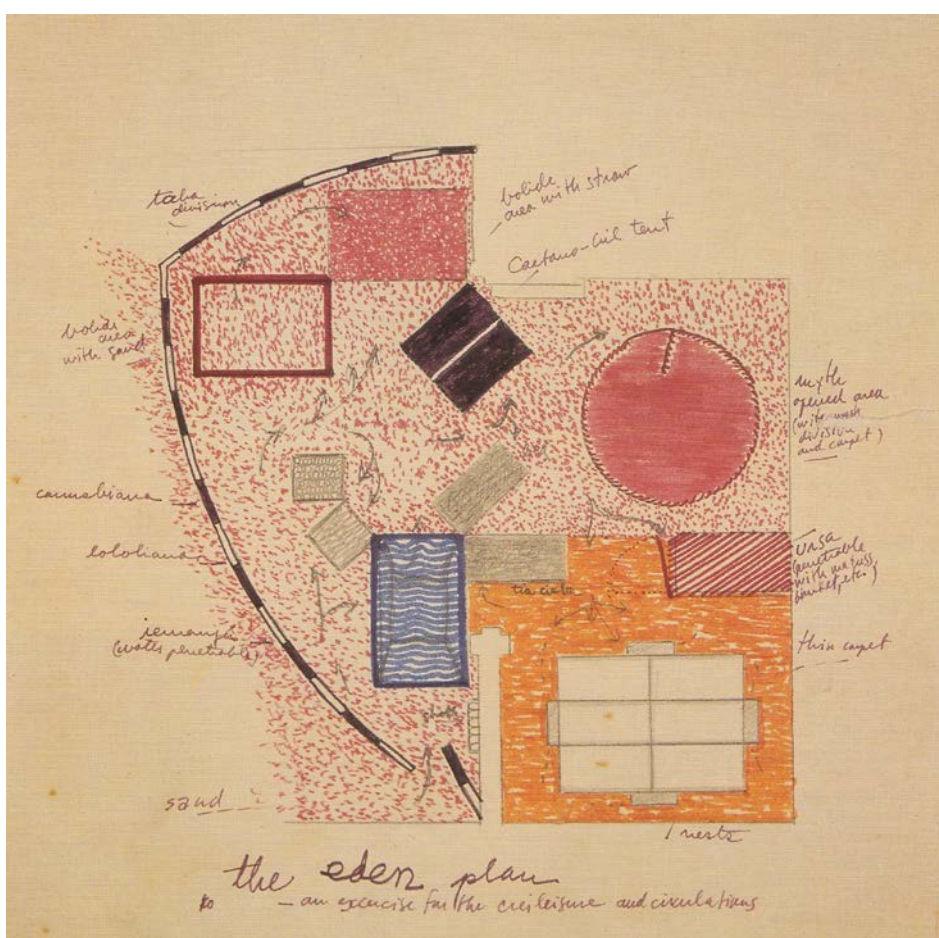


Figura 6– Planta do Eden Project
Fonte: Projeto Hélio Oiticica (1992)

Essas “construções” que continham os visitantes se tratavam dos: Bóldes, para serem explorador com as mãos ou pelo olfato; Penetráveis, para devaneios solitários e outros espaços mais comunais; Parangolés, para vestir e dançar; Ninhos, um grupo de caixa com cerca de dois metros por um, divididas por véus, em que o visitante era convidado a torna-los habitáveis a seu próprio modo e com materiais a sua escolha. (BRETT, 1969) Sobre a materialidade das primeiras “construções”:

Meus novos trabalhos são bem abertos: dois grandes bóldes onde se pode entrar na área interior: areia em um e palha em outro. Uma parte exterior do cerco de madeira é pintada de laranja e a outra de amarelo, ambos bem luminosos, criando assim uma espécie de limite visual ao “campo de ação”, e o espectador entra nessa área e atua como quiser: envolvendo-se na areia e na palha, descalço, ou apenas pisando, caminhando etc. Considero-os como trabalhos “abertos” e cósmicos”. (OITICICA, 1967, n.p.)



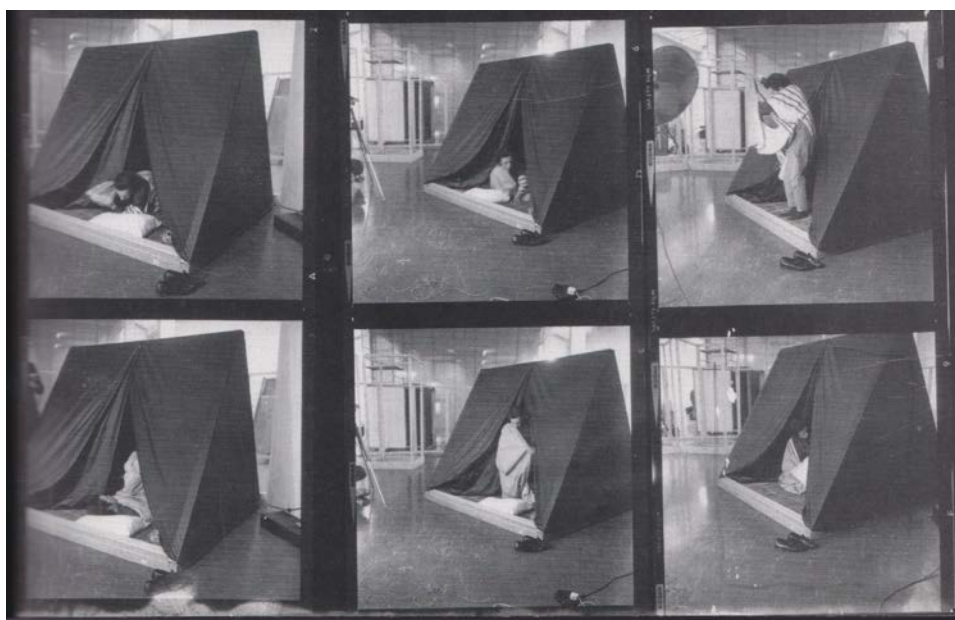
Fotografia 7 – Bólide em Whitechapel Experience -The Eden Project

Fonte: Projeto Hélio Oiticica (1992)

Em entrevista para Brett após o término do período de exibição do projeto Éden, Oiticica (1969) relata que todas as cabines originam de um mesmo sentimento, o sentimento de lazer – um lugar para deitar, pensar. Os materiais como a areia e a palha são apenas diferenças qualitativas, acessórios para relacionar uma condensação de percepções e significados internos nos visitantes. Gatilhos que liberaram dentro de si mesmo algumas sensações essenciais, ao invés de tentar apreender significados externos.

Oiticica (1967) detalha para Brett na carta pré-ocupação, outros dois penetráveis. Um mais simples, feito de madeira, com passagem vai-vém onde todo o piso seria coberto por uma rasa camada de água, de modo a cobrir apenas os pés do espectador que seria convidado a entrar sem sapatos. O outro penetrável, alto e largo, como uma espécie de “cama-cabide”. A pessoa entraria também descalça, fecharia a porta, deitaria e descansaria.

A respeito das intenções sobre esses dois penetráveis, Oiticica (1969) explicaria dois anos depois para o mesmo Brett que eles estão relacionados a tipos de desejos necessários. Vontades humanas não extraordinárias ou fora do comum, mas desejos comuns, desejos fundamentais. No penetrável-água é o desejo de tirar o sapato e adentrar o mar ou um lago. No outro penetrável, que de “cama-cabide” se transformou em “cama-tenda” para a exposição, o desejo de repousar privado de experiências externas. Brett (1969) acrescenta o relato de um amigo que deitado neste último penetrável, permaneceu por um longo tempo e desejou ele para si mesmo. Posteriormente ele percebeu que não era o objeto que ele desejava mas sim a sensação de ser ele próprio que o penetrável lhe dava. Assim, a “tenda” agia como um espelho, um instrumento de reflexão para cada visitante que permanecia dentro dela.



Fotografia 8 – Série de fotos Penetrável em Whitechapel Experience -The Eden Project

Fonte: Projeto Hélio Oiticica (1992)

Sobre essa alienação Braga (2013) define o projeto Eden como uma proposta de suspensão da rotina: dentro do Bólides e Penetráveis, o tempo é depurado. Dentro de cada um, não é uma imagem que se percebe, mas sim a duração de cada um. Não é preciso percorrer o espaço expositivo ou chegar até o seu final, é necessário apenas entrar em contato com sua própria duração.

4.1 CRELAZER

A importância do “*Whitechapel experiment*” na obra de Oiticica, conforme Couto (2017), reside na questão da concretização e forma do conceito de Crelazer, a qual ele escreveria de maneira recorrente posteriormente e impactando em todas suas ações artísticas posteriores. O conceito de *Crelazer* tem como propósito principal não apenas retirar a arte do campo do espetáculo e do consumo, mas também possibilitar uma nova maneira de “estar no mundo”, onde o repouso se torna alimento criativo. Esse propósito sensorial vai em direção oposta as propostas artísticas interativas da época, que se baseavam em recursos óticos e cinéticos para promover a participação do espectador.

A idéia do Crelazer cresce lentamente com o conceito do Éden, de fato é o seu sentido profundo: lazer em si mesmo, uma idéia aberta baseada em um “estado comportamental” que internamente requer uma transformação ou uma identificação daqueles que querem penetrá-la, mas esta transformação não seria preordenada: “seja isto” ou “aquilo”, não – você não pode comprar a obra, porque a idéia de vender um trabalho real em si mesmo é falsa: os ninhos, tendas, camas etc são núcleos de lazer e, como tais, colocados em contexto específico, mas que têm que ser diferentes em relação aos sentimentos internos de cada pessoa; não faz sentido ter alguma coisa como objeto e depois tê-lo distorcido a uma estrutura burguesa etc. porque isso se relaciona com a idéia de lazer não-representativo, criativo e não é lugar para pensamentos meramente divertidos, mas a proposição do mito em nossas vidas, o cressonho consciente de si mesmo. (OITICICA, 1969, n.p.)

Para Brett (1969). mais que uma simples e mecânica forma comportamental, o Éden se revelava como um convite para a brincadeira eo devaneio, com fins abertos e incondicionais. Oiticica (1969) defende a mudança de comportamento do espectador como modo de evoluir os chamados processos da arte e vice-versa.

Esse comportamento está diretamente ligado a uma proposição vivencial com a obra, no qual o contato direto com o conteúdo objetivo possibilita uma

apreensão e criação por conta do espectador, agente da experiência. (HIPÓLITO, 2013)

A respeito da experiência do espectador, Couto (2017) evidencia o crescente interesse de Oiticica por experiências que se desdobrem também no campo sensorial afim de estabelecer uma “experiência afetiva total”, definida como o conceito de “Supra-Sensorial”.

Nunca estive tão contente quanto com este plano do Éden. Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo. Isto me veio com as novas idéias a que cheguei sobre o conceito de “Supra-Sensorial”, e para mim toda arte resume-se a isso: a necessidade de um significado suprassensorial de vida, em transformar os process de arte em sensações de vida. (OITICICA, 1969, n.p.)

Em entrevista para Guy Brett, Oiticica (1969) relata a evolução do enfoque na experiência em seu trabalho que começa com uma participação do espectador focado no sentido do tato e da visão que embora interlaçados era possível separá-los. Já no projeto Éden, não é possível essa separação Nos novos penetráveis pois a estrutura não está focada em uma participação específica, mas sim uma proposição para o comportamento como um todo. Os conceitos de *Crelazer* e *Supra-sensorial* são elementos chaves para compreender a relação do trabalho de Oiticica com os escritos fenomenológicos de Merleau-Ponty.

4.2 OITICICA E MERLEAU-PONTY

Conforme Braga (2007) Helío Oiticica enviou no final de 1969 um texto intitulado “*The senses pointing towards a new transformation*” para a Studio International a qual não foi publicado por seu tamanho enxuto. Nele, Oiticica explica que o fato de suas obras diminuírem a ênfase na visão em favor de todos os sentidos era não apenas uma crítica ao esteticismo mas também uma possibilidade da arte afetar no comportamento dos espectadores. Para ele, comportamento e pensamento caminham juntos e pensamento é realizado com o corpo inteiro.

Esse pensamento entra em consonância com os escritos de Merleau-Ponty, onde Drake (2005) pontua que o movimento do corpo em relação aos objetos é possibilitado pelo espaço, como um potencial necessário entre os objetos e o corpo. O espaço que Merleau-Ponty se refere no livro *Fenomenologia da Percepção* nunca é um espaço abstrato (cartesiano), mas sim um espaço habitado, um espaço formado em torno do corpo por seus recintos habituais. Com isso, o espaço é interpretado através da projeção do corpo, considerando-o como espaço no qual o corpo poderia se mover.

Dessa maneira, Hipolito (2013), aproxima o modo como se relacionam autor, espectador e obra nas proposições experienciais de Oiticica com a ideia de intuição como conhecimento pareado de Merleau-Ponty que explica que "eu não consigo entender a função do corpo vivo senão por mim mesmo, e exceto na medida em que eu sou um corpo que se eleva em direção ao mundo" de Merleau-Ponty (1999, p.75)



Fotografia 9 – Série de fotos Whitechapel Experience -The Eden Project

Fonte: Projeto Hélio Oiticica (1992)

Da maneira como foi espacializado no projeto Édén, Oiticica formula também um modo de habitar dentro de suas intencões artísticas que convida o espectador, segundo Brett (1969), a “revestir o ninho e fazer uma cobertura para si com qualquer material, levando em conta não sua função original, mas apenas o fato de que, para ele, esse material disponha de uma secreta adequação com o ato de morar”. (p.39)

Couto (2017, p.128) esclarece que nesse espaço de abrigo e absorção, o espectador habita seu mundo, a partir de sua interpretação subjetiva, como reflexo das sensações despertadas pela obra.

“O espaço habitável torna-se o principal meio pelo qual o corpo é entendido, como um espaço de movimento e orientação, medição e localização, e familiaridade e identidade. [...] Assim, o espaço habitável, como um “artefato” projetado a partir do corpo, é mais que uma projeção do corpo como meio de se engajar com o mundo. É também uma projeção do atributo da corporificação, de ter um corpo com o qual se envolver com o mundo. Mas junto com a idéia de habitação vem a habituação, a familiaridade dos objetos e do espaço encontrados pelo corpo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.236)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise de como as idéias acerca da fenomenologia por Merleau-Ponty podem ser geradoras de narrativas espaciais. Através da pesquisa de seus textos, pode-se perceber o embasamento de seus conceitos em uma compreensão do corpo como elemento fundamental na nossa experiência humana. Partindo dessa substância carnal que podemos perceber o espaço que nos cerca e é a movimentação através do espaço que nos ajuda a definir uma relação mútua entre corpo e ambiente. Essa conceituação se desdobra também na definição do que é habitar.

A partir desses estudos, foram analisados então duas experiências espaciais distintas por autores que leram os textos de Merleau-Ponty e estenderam sua idéias para o plano material: o Museu de Arte Contemporânea de Helsinque, de 1993, do arquiteto norte americano Steven Holl, e a exposição, de 1969, *Whitechapel Experience – Eden Project*, pelo artista brasileiro Hélio Oiticica.

Apesar de não haver relatos ou registros de uma relação direta entre as duas experiências construtivas, distantes temporalmente em quase 30 anos, foi possível examinar por meio de entrevistas e relatos dos autores a fundamentação da Fenomenologia de Merleau-Ponty como aspecto-chave para ambas realizações.

No projeto em Helsinque, intitulado como *Quiasma*, termo emprestado de Merleau-Ponty, pelo arquiteto durante a fase de concurso de projetos do Museu, fica evidenciado uma postura conceitual de entrelaçamento que se desdobra em diferentes relações, como: natureza e cultura, luz e matéria, movimento e extase. Ademais, Steven Holl tem como premissa projetual o uso de perspectivas seriadas para compreender a transposição do corpo, nesse caso o olho, pelo espaço, para solucionar e resolver problemas arquitetônicos. Com isso, ele estabelece uma arquitetura que prioriza a essência da experiência em detrimento a uma arquitetura meramente visual.

Já na exposição *Eden Project*, Hélio Oiticica pôde experimentar, mesmo em um espaço fechado de galeria, sua ideia de “ambiente total”. Reformulando criações de seus últimos 10 anos, tais como *Bólides*, *Penetráveis*, *Parangolés* e *Núcleos*, ele criou não uma retrospectiva do seu trabalho, mas sim um ambiente aberto cuja experiência, calcada em conceitos como *Crelazer* e *Supra-Sensorial*, atuava como

um espelho para os espectadores que se transformavam em agentes dentro das instalações. Por mais efêmeros que as instalações fossem, os visitantes do museu habitavam seu espaço e como protagonistas, recriavam as obras de Oiticica com desdobramentos espontâneos.

Partindo de uma gênese conceitual similar, tanto Holl e Oiticica criticavam em seus campos de atuação, o ato criativo meramente estético. Holl, de uma maneira mais conceitual e abstrata enquanto que Oiticica de um modo que privilegiase o espectador configurando sua obra em uma obra aberta. Através dos estudos fenomenológicos, pautavam em suas obras o corpo como elemento primordial e fundamental para que a experiência possa ser real e completa.

Em um mundo cada vez mais virtual e visual, o presente estudo encontra sua importância em manter acesso os escritos e estudos fenomenológicos com desdobramentos em narrativas espaciais que privilegiem a experiência do ambiente construído do que apenas a resolução estética espacial.

REFERÊNCIAS

AMORIM, P. **Fenomenologia do espaço arquitetônico**: Projeto de requalificação do Museu Nogueira da Silva. 2013. 180 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Engenharia, Universidade da Beira Interior. Covilhã, Portugal, 2013.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRAGA, P. **A trama da terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica**, Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

_____, P. **Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORSI, C.M. A Espacialidade na contística de Colm Tóibín, **Revista de estética e semiótica**, Brasília (DF), v.1, n.1, p.1-15, jul./dez., 2011.

COATES, N. **Narrative Architecture**. Londres: Wiley, 2012.

COUTO, M. F. M. "The Whitechapel experiment", o projeto Éden e a busca por uma experiência afetiva total. **ARS São Paulo (SP)**, v. 15, n. 30, p. 111-132, oct. 2017.

DRAKE, S. *The "Chiasm" and the Experience of Space: Steven Holl's Museum of Contemporary Art, Helsinki*, **Journal of Architectural Education**, v. 59, n. 2, p.53-59 Nov., 2005.

EL CROQUIS 78+93+108. Madrid: El Croquis. 2013.

FRAMPTON, K. **Steven Holl: Architect**. Londres: Phaidon Press, 2003

FURTADO, J.L. Fenomenologia e Crise da Arquitetura. **Revista Kriterion**, Belo Horizonte (MG), nº112, Dez, p. 414-428, 2005.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HEIDEGGER, M. Bauen Wohnen Denken. In: Vorträge und Aufsätze Pfullingen: Neske, 1954. Trad. de M. Sá Cavalcante Schuback. Construir, habitar, pensar. In: **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 125-141.

HIPÓLITO, Rodrigo. A Presença do Vazio nas Proposições de Hélio Oiticica. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, Vitória (ES), v. 2, n. 4, p. 122-137, 2013.

HOLL, S.; PALLASMAA, J.; PÉREZ-GÓMEZ, A. **Questions of Perception: phenomenology of architecture**. San Francisco: William Stout Publishing, 1994.

HOLL, S. **House: Black Swan Theory**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2007.

_____, “*Questions of Perception*”. **El Croquis**, Madrid, 78+93+108, p.251-253, 1996.

_____, “*Idea and Phenomena*”. **El Croquis**, Madrid, 78+93+108, p.105-109, 1999.

KIPNIS, J. “A Conversation with Steven Holl [1998]”, **El Croquis**, Madrid, 78+93+108, p.556-5, 1999

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

_____. **O Olho e o espírito**, 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013

_____. **O visível e o invisível**, 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000

NÓBREGA, T.P. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty, **Estudos de Psicologia**, Campinas (SP), v13, n.2, p. 141-148, 2008

OITICICA, H. A obra aberta. **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro (RJ), v.11, n.53, p.69-70, maio/jun. 1969.

_____. A transição da côm do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. **Habitat**, São Paulo (SP), n.70, p.49-54, dez. 1962.

_____. Aparecimento do suprasensorial na arte brasileira. **GAM: Galeria de Arte Moderna**, Rio de Janeiro (RJ), n.13, 1968.

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

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

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

_____. "A Conversation with Steven Holl [2001]", **El Croquis**, Madrid, 78+93+108, p.45-52, 2013.

_____. **Touching the World – architecture, hapticity and the emancipation of the eye.** In: DIACONU, M. et al. (orgs.). *Senses and the City: an interdisciplinary approach to urban sensescapes.* Münster: LIT Verlag, p.49-62, 2011.

PERIUS, C. A Definição da fenomenologia: Merleau-Ponty leitor de Husserl, **Trans/Form/Ação**, Marília (SP), v.35, n.1, p.137-146, Jan./Abril, 2012.

SCARSO, D. História e percepção: notas sobre arquitetura e fenomenologia, **Revista Filos**, Aurora, Curitiba (PR), v.28, n.45, p.1049-1068, set./dez. 2016

SPERLING, David. Corpo + arte = arquitetura: proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Em: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica.** São Paulo: Perspectiva, 2008

SZUMCZYK, Adam. From 'the best kind of hanging' to the 'Eden plan'. Em: SHARMACHARJA, Shamita (ed.). **A manual for the 21st century art institution: just what is it that makes today's institutions so different, so appealing?** Londres: Whitechapel Art Gallery; Koenig, 2009

ZAERA POLO, A. "A Conversation with Steven Holl [1996]" **El Croquis**, Madrid, 78+93+108, p.14-32, 2013.

ZUMTHOR, P. **Atmosferas.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.